

Ժենյա Ա. Քալանթարյան
Բանաս. գիտ. դոկտոր

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՏԱՇՔԵՆՂ» ՎԻՊԱԿԸ

Տիպարանական զուգահեռներ*

Բանալի բառեր – գեղագիտություն, տիպաբանություն, լեզվամտածողություն, գիտակցության հոսք, ներքին մենախոսություն, սյուժե, կառուցվածք, ասք, ազդեցություն, հիշողություն, բարոյականություն, խառնվածք, բնավորություն, բազմաձայնություն, պատում:

Մուտք

Հոդվածի նպատակն է տիպարանական քննության միջոցով երևան հանել այն ընդհանրություններն ու տարբերությունները, որ ունի Հրանտ Մաթևոսյանի «Տաշքենղ» վիպակը 20-րդ դարի արձակի մի քանի բնորոշ դրսևորումների, մասնավորապես Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցատում» վեպի հետ: Դա հնարավորություն կտա բացահայտելու հայ գրողի մտածողության ու գեղագիտության ինքնատիպությունը:

1. Ծմակուտյան դրամատիզմի խորացումը «Տաշքենղում»

«Սովետական գրականություն» ամսագրում 1982 թ. լույս տեսավ Մաթևոսյանի «Անձրևած ամպեր» վիպակը, որը հետագայում նրա երկհատորյակի երկրորդ հատորում (1985) տպագրվեց «Տաշքենղ» վերնագրով: Այս վիպակը դարձավ գրողի արձակի մի նոր, ավելի բարձր աստիճանը, որն իր մեջ ընդհանրացնում է նաև մաթևոսյանական գեղագիտության բոլոր հատկանիշները:

Նախ՝ վերնագրի մասին: Ստեղծագործությունների երկրորդ տպագ-

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 15.04.2014:

րության ժամանակ վերնագրերի փոփոխությունը Մաթևոսյանի մոտ որոշակի օրինաչափության բնույթ ունի: «Աշնան արևը» սկզբում տպագրվեց «Երկրի ջիղը», իսկ «Կենդանին և մեռյալը»՝ «Խումհար» վերնագրով: Այս երևույթը հուշում է, որ գրողի նախնական հղացումը, որը նյութին ավելի մոտ է և կարող է թելադրիչ նշանակություն ունենալ, ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում փոխակերպվում է, գրողը փորձում է բարձրանալ ստեղծագործական ազդակ տվող նյութից, ասելիքը դարձնել ավելի ընդհանրական և միևնույն ժամանակ՝ խորհրդանշական: Եթե «Երկրի ջիղը» վերնագիրը միանգամից հուշում էր դեպի իրականությունն ու մարդիկ գրողի գնահատող վերաբերմունքի մասին, ապա «Աշնան արև» վերնագիրն ավելի պատկերավոր ու բանաստեղծական է և ընթերցողին մղում է փոխաբերական իմաստի բացահայտմանը: Նույնը կարելի է ասել «Տաշքենդի» մասին: Եթե «Անձրևած ամպեր» վերնագիրը ավելի հարազատորեն է թարգմանում հերոսների հոգեվիճակը, ապա Տաշքենդը փոխում է իրադարձությունների նպատակաուղղվածությունը, գրողի ասելիքի շեշտադրությունը, որը հստակ է դառնում աստիճանաբար, վիպակի ընթերցմանը զուգահեռ: Այս կրկնակի վերնագրերը իրենց խորքում թաքցնում են ստեղծագործական բարդ, ինքն իրեն ստուգող ու ինքն իրեն ձգբոսող աշխատանք, որը դառնում է գրողի խառնվածքի արտահայտությունը:

Նոր հերոսներով համալրելով Ծանկուտի ծանոթ աշխարհը՝ «Տաշքենդն» իր մեջ ներառում է Մաթևոսյանի նախընթաց ստեղծագործություններից պուժետային ինչ-ինչ դրվագներ ու հերոսներ, որոնք միասնական են դարձնում գրողի ստեղծած պայմանական աշխարհը: Այդ աշխարհը ձևավորվում, իսկ նրա հեղինակի գեղագիտությունը սնվում է տարբեր ակունքներից: Առաջին հերթին իրական, կենդանի ու բաբախուն կյանքն է լիցքավորում գրողի էներգիան, ապա լրացուցիչ ազդակները գալիս են տարբեր աղբյուրներից՝ ժողովրդական մտածողությունից, հայրենի և համաշխարհային գրականության ավանդներից, բայց խմորված ինքնության այնպիսի շաղախով, որը բոլորովին նոր որակ է հայրենի գրականության մեջ:

«Տաշքենդը» գրողի ստեղծագործության մեջ առանձնանում է հատկապես գրական տեխնիկայով, որի շատ կողմեր արդեն իսկ առկա են նրա նախընթաց ստեղծագործություններում: Թերևս հենց այդ տեխնիկայի պատճառով վիպակը միանշանակ չընդունվեց քննադատների և ընթերցողների կողմից, որոնց ժամանակ էր պետք գրողի արվեստի նոր որակին հասու լինելու համար:

Հակառակ ժամանակակիցների թերահավատ վերաբերմունքին՝ Մաթևոսյանը համոզված էր, որ ստեղծել է իր լավագույն գործը: «Էդ միակ գործն է, որ եթե բոլորդ կանգնեք և հայիոյեք, ես պիտի պաշտպանեմ: Էդ գործը ես սիրում եմ իսկապես: Լավ գործ է: Էնտեղ շատ ձձարտություններ և շատ ողբերգություններ կան, նույն ողբերգության տարբերակներ, իրար ոչնչացնող ողբերգություններ: Էկլեկտիկա չի, այսինքն՝ ձիշտ գործ է»¹, - հայտարարում էր Մաթևոսյանը ԵՊՀ-ի ուսանողների հետ հանդիպման ժամանակ:

Գրողի ձձարտությունը ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է վիպակը

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 258-259:

դիտարկել ըստ էության: Հավատարիմ իր նախասիրություններին՝ «Տաշքենդում» ևս Մաթևոսյանը չի ստեղծում հարուստ դիպաշար, նվազ իրադարձությունները նրան հնարավորություն են տալիս առավելագույն չափով կենտրոնանալ հերոսների բնավորության վրա: Վիպակի սյուժեն կարելի է արտածել հերոսների խճճված հարաբերություններից: Պատերազմի ժամանակ այրիացած Շուշանը կապվում է ճակատից չվերադարձած ամուսնու՝ Ակոփի փոքր եղբոր՝ նոր արբունքի հասած Սիրուն Թևիկի հետ: Նրանց արատավոր կապը բացահայտում է Օհանը՝ կանխելով հետագա շարունակությունը: Մեղսագործներն արժանանում են համագյուղացիների արհամարհանքին ու ստորացմանը: Բայց եթե «անծիծ, անքամակ դարաչին»՝ Շուշանը, բողոքական «նահատակի» իր ագրեսիվ վարքագծով, այնուամենայնիվ, մեծացնում է իր երեք տղաներին և Թևիկից վրեժ լուծելու (իրենից հրաժարվելու համար) իր ցանկությունը փոխանցում է տղաներին, որոնք ոխով են լցվում Թևիկի նկատմամբ, ապա Թևիկի բախտի անիվը հենց սկզբից ծուռ է գնում: Նրա առաջին կինը մեռնում է՝ թողնելով աղջիկ և տղա որբերին, երկրորդի հետ, որին սիրում էր Թևիկը, Շուշանի տղաները չեն թողնում ամուսնանա և նրան իբրև երրորդ կին պարտադրում են իրենց խուլ բարեկամուհուն: Այս ամենի հետևանքով տառապող Սիրունը, իրեն մենակ չզգալու և թիկունքն ապահովելու համար փորձում է գնալ **Տաշքենդ** և գյուղ վերադարձնել տնից հեռացած փոքր եղբորը՝ Սամվելին, բայց դա նրան չի հաջողվում:

Կարելի է ասել, որ այս սյուժեն ավարտ չունի և չի էլ ենթադրում, և այս հանգամանքը միանգամայն տեղավորվում է մաթևոսյանական գեղագիտության շրջանակներում: «Вопросы литературы» ամսագրի թղթակից Ալլա Մարչենկոյին տված հայտնի հարցազրույցում Մաթևոսյանն ասում էր. «Հիմա ես միանգամայն համոզված եմ, որ իմ հարաբերությունները սյուժեի հետ և ընդհանրապես պատմողականության հետ բավականին դրամատիկ են: Կասկածում եմ, որ չեն էլ հարաբերվում: Ամեն անգամ նոր գործ սկսելիս երագում եմ կառուցիկ, սահուն անընդմեջության մասին: Առանց դադարների ու թռչքների պատումի մասին, քանի որ վստահ եմ՝ սյուժեն անհրաժեշտ է: Նա պահում է նյութը, ինչպես գավաթը, թույլ չտալով, որ անձև ջրափոս գոյանա: Ահա և ուզում եմ սյուժետային գրող լինել... Եվ ամեն անգամ նույնն է տեղի ունենում՝ տեսնում եմ, որ իմ ձին նորից ճամփից շեղվել է...»²: Սա ամենևին չի նշանակում, թե Մաթևոսյանը ժխտում է սյուժեի, ինչպես նաև ժանրի նշանակությունը: Ընդհակառակը, նա համոզված է, որ առանց սյուժեի ու ժանրային որոշակիության գործը դատապարտված է սոսկ նյութ լինելու և գտնում է, որ ժանրերը «մարդկության մեծագույն հայտնագործություններն են»: Սակայն, ըստ երևույթին, տեսական օրենքները սահմանված են սովորական գրողների համար, իսկ մեծերի համար նախանշված է նոր օրենքների սահմանումը:

Բ. Պաստեռնակը գրում էր, որ ժանրի մաքրությունը բնորոշ է միայն էպիգոններին, իսկ ճանապարհ բացողներն ու սկզբնավորողները բարբարոսաբար խառնում են տարատեղ ոճական ու կոմպոզիցիոն տարրերը և հաղթող են դառնում ոչ թե ճաշակի օրենքներով, այլ բնագրական կռա-

2 Նույն տեղում, էջ 223-224:

հունով և իրենց անօրինական հաղթանակով օրինակ են դառնում նմանակողների համար: Ահա Մաթևոսյանը ևս չի մնում այուժենների կառուցման տեսականորեն ընդունված շրջանակներում և ստեղծում է, այսպես կոչված, բաց համակարգ: «Այս բաց համակարգը կապակցվում է հերոսների, գործողության տեղի ու ժամանակի ընդհանրությամբ: Պատմությունները չունեն ավանդական սկիզբ ու վերջ, նրանց տարածքը նույնպես անսահմանափակ է: Պատմվածքները վերածում-դառնում են վիպակ, վիպակներն էլ օրգանապես ձուլվում են մեկը մյուսին, դառնում արձակ էպոս, ասք ծմակուտի մասին»³, - գրում է Հասմիկ Մարգունին:

«Տաշքենդը» ծմակուտյան ասքի շարունակությունն է, և ծմակուտում տեղի ունեցող բարոյական ու սոցիալական զարգացումներին համապատասխան՝ փոխվում է գրողի գաղափարական շեշտադրությունը և ասելիքի առանցքը: Եթե սկզբնական շրջանի գործերում «Օգոստոս» ժողովածուի պատմվածքներում, «Բեռնածիեր» շարքում, «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում գրողի բացահայտ համակրանքը աշխարհը շենացնող, բարիք ստեղծող և դեռևս նահապետական բարքերով ապրող մարդկանց՝ հովիվների և բեռնածի որակված մարդկանց կողմն է, ապա հետագա գործերում նա աստիճանաբար խորացնում է անտառամեջյան հովվերգության փյուզումը, առաջին գործերում նկատվող սոցիալական հակադրությունը տեղափոխում է մարդկանց ներաշխարհի և գուգակցում այնտեղ տեղի ունեցող խնորումների հետ: Դա գրողին հնարավորություն է տալիս մարդուն և մարդկանց ներսից նայել և նրանց բարոյական կեցվածքի մեջ փնտրել իրադարձությունների պատճառները:

«Տաշքենդ» վիպակում հերոսների կռիվն ավելի շատ ներքին է, քան արտաքին, ավելի բարոյական, քան սոցիալական բնույթի կռիվ է: Այստեղ գործողությունները զարգանում են հակառակ տրամաբանությամբ այն իմաստով, որ բարոյական անկման պատճառով են առաջանում սոցիալական խնդիրները, որովհետև բարոյական աշխարհում կարելի է լուծել խնդիրները, իսկ անբարոյական աշխարհն ինքն է խնդիրներ ստեղծում:

Պատանի հասակում Սիրուն Թևանը մեղք է գործել, և այդ անոթալի արարքը չի ներվել նրան. ոչ միայն հարազատները, այլև գյուղական իշխանությունը շահագործել են նրան անմարդկային ձևով՝ զրկելով որևէ իրավունքից: Թևիկը մյուս Թևանի՝ Ջանդառի հետ սարում ոչխարապահ է, նրա կինը հիվանդանոցում արյունաքամ է լինում ու մեռնում, իսկ նրան նույնիսկ չեն էլ տեղեկացնում ժամանակին: Երեխային են փորձում ուղարկել հորը փոխարինելու, երբ նույն այդ երեխայի մայրն էր մեռնում: Եվ դա պատահականություն չէ, այլ մարդկային աղավաղված բարքերի ստույգ արտահայտություն, որովհետև ընկած մարդուն խփում են, ստորացնում, որովհետև մարդկանց միջից վերացել են գուրը, կարեկցանքն ու սերը, որովհետև օրինաչափ է դարձել իրենցից ցածր կանգնածին արհամարհելը: Մաթևոսյանը սահմանագիծ է անցկացնում երիտասարդական սխալի հետևանքները կրողի և իրական անբարոյականների միջև: «Ուրեմն բոլորի առաջ թե մենք թե մժեղը - բոլորի, անխտիր բոլորի: Ինչու՞, ի՞նչ պատճառով - մեր ոչ մի արարքով ժողովրդի աչքը չէ՞նք վախեցրել, երեխա-տղա-

3 «Սովետահայ գրականության պոետիկան», Եր., 1980, էջ 283:

ԳՐԱԿԱՆԱԿԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) ԳՐԱԿԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՍՊՐԻ-ԽԱՆԻ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՆԻԱԿԱՆԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՆ

յի մեր վարքը մեզ վատահամբավ է խարանել ու այդպես էլ կնքամծ է, ուսումը շարունակելու հակում ու ստիպող չենք ունեցել, չգինակոչվելու պատճառով չենք դարձել կուսակցական՝ որ կուսակցական լինեինք ու գրասենյակի դռանը մեզ հարգելով կանգնեինք մինչև մի հարմար պաշտոն գտնեին, մեր աշխատանքն է ստորացված, թե՛ մարդկային արհամարհանքն առհասարակ չի չքանում – հոր խեղճ ուսերից առնում դնում են զավակի մեր ուսերին ու մեր վրայից էլ պիտի դնեն մեր խեղճ որբի վրա»⁴, – անգոր բողոքում է Թևիկը:

Գրողի կարեկցանքը Թևիկի կողմն է, թեև նրա կենսագրությունն էլ մաքուր չէ: Կարելի է ասել, որ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակից սկսած՝ Մաթևոսյանի համակրանքը վայելող ոչ մի հերոս անմեղ ու իդեալ չէ, բայց նա ներողամիտ է հասարակ ու աշխատող մարդկանց նկատմամբ, քանի որ նրանք ավելի անպաշտպան էին, իսկ աղավաղված բարքերով հասարակության մեջ առավել անբարոյականը դատում էր ավելի քիչ մեղավորին: «Նրանք իրենց վարքի, իրենց ներկայի, ապագայի ու անցյալի վրա իշխում էին, իսկ մեր վարքը ուրիշի ձիու պես մեր տակից փախչում էր. գողն ու փչացածը իրենք էին – մեջտեղը Շուշանին ու Թևոյին էին կանգնեցրել...», – մտորում է Շուշանը (2, 362): Հորեղբայր Համիկը՝ կնամուլ մեկը, որ «վարքից թույլ էր եղել ու դեռ շատ ուժեղ թույլ էր, զսպությունը՝ անզսպությունը նրա համար հարց չէր եղել ու հարց չէր, ինչպես որ ավագակության տարիներին էր եղել՝ որձաշան, որձաձիու, առհասարակ որձ անասունի իր հոգսից որտեղ կարողանում էնտեղ էլ ազատվում էր» (2, 288), չի կարող դատել ուրիշ անբարոյականի ու ավագակի, քանի որ բացահայտվելու վտանգ ունի, և նրա համար շատ հեշտ է Շուշանին իր սիրեցյալի հետևից սար աշխատանքի ուղարկել, հնարավորություն ստեղծել Թևիկի ու Շուշանի անթույլատրելի կապի շարունակության համար, որովհետև վախենում է, թե «իր վարքը էդ ժողովրդի մեջ Շուշանի բերանը չընկնի»: «Վարքից շատ թույլ էին» Սանդրո Վաթինյանը, մեծ պեպենը՝ Վերանը և շատ ուրիշներ: Սեռական անբարոյականությունը համատարած անբարոյական վարքուբարքի միայն մի բաղկացուցիչ մասն է, որը ուրիշների բախտը տնօրինողները միայն իրենց արտոնությունն են համարում:

Մաթևոսյանը «Տաշքենդում» նկատում է մարդկային որակների փոփոխություն, որը պայմանավորված է սոցիալական ու հասարակական գործոնների ազդեցությամբ, կամ թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ դրանք փոխպայմանավորված երևույթներ են:

Մաթևոսյանի նախընթաց գործերում անդրադարձ կա խորհրդային պետության այն քաղաքականությանը, որ տարվում էր լեռնային փոքր գյուղերի միացման ուղղությամբ: Նա հարցին նայում է ներսից՝ իր գյուղի անկախությունը կորցնող գյուղացու հոգեբանության տեսանկյունից՝ ցույց տալով, որ այդ քաղաքականության մեջ անտեսված է մարդու գործոնը: Հենց այդ գործոնի անտեսումն է բերում անվստահություն, չարություն, ատելություն, պաշտոնակռիվ, ի վերջո՝ մարդկային որակի անկում:

4 Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, Եր., 1985, էջ 321: «Տաշքենդից» հետագա քաղվածքները կարվեն նույն հրատարակությունից, հատորը և էջը կնշվեն տեղում:

Եթե ստեղծագործական կյանքի սկզբում Մաթևոսյանը համոզված էր, որ պայմանականորեն ասված՝ ծնակուտցիների առօրյայից բաղված փորձով կարող էր վերականգնել «մարդկային բարոյականության օրենսգիրքը», ապա «Տաշքենդը» եզրափակում էր հերոսի՝ հակառակը պնդող խոսքերը. «Մի գնացեք, էստեղ մարդ չկա, բոլորը մեռել ու կորել են, բոլորը» (2, 415): Հերոսի բերանով արտահայտված այս խոսքերը գրողի ցավի արտահայտությունն են, նրա մտահոգությունը կորչող բարոյական արժեքների նկատմամբ: «Էս աշխարքում ոչ մեկը ոչ մեկիս լավ ապրելը չի ուզում–ուզում են կարիքի մեջ լինես և իրենց կարեկցանքի ենթակայության տակ» (2,292),– մտածում է վիպակի հերոսներից մեկը: «Ոչ մեկի խոսքը մյուսի համար օրենք չէր, ոչ մեկի միտքը ոչ մեկին հայտնի չէր,– ընդհանրացնում է պատմողը՝ խոսելով բոլորի անունից,– բոլորը բոլորից նեղացած էին, մեջները՝ այսինքն արանքներում մի տաք խոսք չկար և անհայտ էր՝ ներսները կամ արդյոք մի տաք խոսքի, մի վերաբերմունքի, իմ ցավը մեջտեղ դնելու մի ռիսկ...» (2,393):

Մաթևոսյանը ցույց է տալիս, որ գոյապայքարում բախվում են ոչ միայն ներհակ բնավորությունները, այլև ագրեսիվ նմանները, որոնք պաշտոն ստանալու իրենց թաքուն մղումները ակնհայտ ցուցադրում են՝ պատշգամբում կանգնած պաշտոնավորների շարքում տեղ գրավելու համար: Պաշտոնի հավակնորդների՝ պատշգամբում ձևավորված պատկերը «Տաշքենդ» վիպակում կրկնվում է, ապա մասնակի փոփոխություններով փոխադրվում «Տերը» վիպակ: «Հովհաննես Թումանյանի հին թավադների նման գրասենյակի պատշգամբում իրար կողքի շարված էին, այսինքն թե մենք էլ այստեղի գործկոմն ենք. իրենց մեջ տեղաշարժ երբեմն լինում է՝ անտառապահն անցնում է գործակատարության, գործակատարը բրիգադավարության, բրիգադավարը հաշվետարարության, բայց միշտ իրենք են...» (2, 322): Պատկերի խորհրդանշական իմաստը պահպանվում է 403-րդ էջում. «Այդ օրը դեռ մի բան էլ պատահեց. գործկոմի իր մշտական տեղից Ռոստոմը դուրս եկավ գնաց հեռախոսի մոտ...» (2, 403): Պատշգամբը ժողովրդից զատված պաշտոնյաների հավաքատեղին է, այնտեղ միայն ընտրյալները մուտք ունեն: Պաշտոնի հավակնորդ Վերանը ևս՝ Թևիկի եղբոր տղան, այնտեղ է, նա իրեն արդեն սահմանազատել է հասարակ ժողովրդից. «Բերեց ներքևը եղբոր մոտ կանգնեցրեց, աշխատավոր տուժած ժողովուրդ էր՝ ինքը բերանը նեղացրած ու ծռած նրանց հավասար մի քիչ կանգնեց, բայց սովոր էր՝ ծանրումեն բարձրացավ պատշգամբ» (2,391):

Մաթևոսյանի արձակում անցյալը գոյատևում է ներկայում, ուստի տարբերություններն անցյալի ու ներկայի միջև ավելի ակնառու են երևում, և գրողը հաճախ արձանագրում է, որ մարդկության առաջընթացը չի գուգորդվում բարոյական չափանիշների հետ. «...ինչ-որ բաներ այն ամենից, ինչ կատարվում է այսօր գյուղում ու գյուղացիների հետ, ոչ իմ խելքին, ոչ իմ սրտին մոտ չեն, այնտեղ՝ իմ ծմակուտում ծնվել է ձրիակերների նոր սերունդ, նոր ջոկատ (անվանեք՝ ինչպես կուզեք): Իսկ գիշատիչները՝ «իշխանները», մանրացել են, միաժամանակ՝ բազմացել, շատացել են,

ինչպես մուլտիտերը կամ ճնճղուկները»⁵:

Ժամանակին Մաթևոսյանին մեղադրում էին գյուղական իրականության մեջ ներփակված մնալու, ներկա օրերից խուսափելու, քաղաքակրթությունը մերժելու, իր իդեալը գյուղական հետամնաց իրականության մեջ փնտրելու համար: Ընդդիմախոսների մեղադրանքները նրան չշեղեցին իր նախասիրությունից, «Տաշքենդը» եկավ հաստատելու նրա գրական հավատամքի կայունությունը: Մաթևոսյանը համոզված է, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին կարելի է պատասխան տալ՝ չհեռանալով Ծմակուտից: Ամերիկացի գրող Ուիլյամ Ֆոլքները ևս ժամանակին արդարացրել է աշխարհի իր անկյունից մնացյալ աշխարհին նայելու իր իրավունքը. «Սկսած «Մարտորիսից»՝ ես հայտնաբերեցի, որ հարազատ հողի իմ սեփական փոքրիկ փոստային մարկան արժե, որ նրա մասին գրեն, որ իմ ամբողջ կյանքը չի բավականացնի, որպեսզի սպառեն այդ թեման»⁶, գրում է Ֆոլքները: «Տաշքենդից» հետո Մաթևոսյանը գրեց «Տերը» վիպակը՝ իր հերթին ցույց տալով, որ չի սպառվել Ծմակուտի թեման:

2. Աղերսներ ռուս «գյուղագրական» արձակի հետ

Ռուս, այսպես կոչված, գյուղագրական արձակի հետ Մաթևոսյանի աղերսների հարցը բավականաչափ արծարծվել է խորհրդային քննադատության մեջ, ուստի այստեղ կբավարարվենք հպանցիկ անդրադարձով՝ առանց առարկայական խորացումների:

«Տաշքենդում» ներկայացվող գյուղաշխարհի փոփոխությունների պատկերով Մաթևոսյանը համաքայլ էր ընթանում ամբողջ խորհրդային գրականության հետ, որն, իհարկե, չէր կարող սահմանափակվել գյուղագրությամբ: Մի կողմից՝ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի պատճառով քայքայված գյուղը իր բազմաթիվ հոգսերով և առաջին հերթին՝ մարդկային ճակատագրերով գրավում էր խորհրդային գրողների՝ Վ. Աստաֆևի, Վ. Բելովի, Վ. Շուկշինի, Վ. Ռասպուտինի և էլի շատերի ուշադրությունը, և Մաթևոսյանը նրանց սերնդակիցն էր ու վաստակակիցը, ու նրանց կողքին հայ գրողի անունը հնչում էր նույն հզորությամբ: Պատերազմի և պատերազմից հետո եկած սերնդի մասին էին գրում այս գրողները: «Պատերազմը տղամարդկանց քչացրեց, և զարմանալիորեն գյուղի համայնքի մարդիկ իրար կապվեցին: Իմ տպավորությամբ էնպես էր, որ բոլորը բոլորի հայրերն էին և բոլորը բոլորի մայրերն էին»⁷, -հիշում է Մաթևոսյանը: Պատերազմից հետո գյուղում այս համերաշխության փլուզումն էր սկսվում, ստեղծվում էր նոր իրավիճակ: Եվ հիշյալ գրողներն այդ իրավիճակի տարեգիրներն էին: Լայնածավալ խորհրդային երկրում, ուր արագորեն զարգանում էին գիտությունն ու արդյունաբերությունը, գյուղը շարունակում էր պահպանել իր կարևորությունը, թեև միանշանակ չէր գրողների վերաբերմունքը այս հարցի նկատմամբ: Այսպես կոչված՝ «գյուղագրության» առաջացումը Մաթևոսյանը համարում է կյանքի

5 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 209:

6 Уильям Фолкнер, Свет в августе. Особняк, Москва, 1975, с. 7.

7 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 246:

թելադրանք և իր միտքը հիմնավորում է Վալերի Ռասպուտինի խոսքերով, թե գյուղագրությունը «ընդունակ եղավ ճշգրիտ գտնել նյարդային վերջույթները այն վիթխարի մարմնի, որ մենք անվանում ենք ժողովուրդ»⁸: «Տաշքենդը» հենց ժողովրդի տարեգրությունն է, որն ընդգրկում է հետպատերազմյան հայ գյուղի կյանքը, ուր, սակայն, պատումը անդրադարձնում է ոչ այնքան արտաքին դեպքերը, որքան դրանց արձագանքները մարդկանց հոգիներում:

Մյուս կողմից՝ վերը նշված գրողները որոշակի տագնապ ունեին հզորացող արդյունաբերության, ընդհանրապես՝ ուրբանիզացիայի արշավից և վախենում էին կորցնել կապը հողի և բնության հետ: Այս առումով խորհրդանշական իմաստ ունի Վիկտոր Աստաֆևի «Ձոն ռուսական բանջարանոցին» բանավիճային վիպակը, որտեղ գրողը արդյունաբերական քաղաքին հակադրում է բնությունը: «Շտապում, շտապում եմ՝ անցնելով արյունահեղություններից ու պատերազմներից, եռացող մետաղով լի արտադրամասերից, երկրի վրա գեհեն ստեղծած գիտություններից, թաքնված թշնամիներից ու կարծեցյալ բարեկամներից...գազի ջահերի ու մագութի գետերի կողքով, վոլտերի ու տոննաների կողքով, ճեպընթացների ու արբանյակների կողքով... Այդ ամենի միջով, միջով... Դեպի այնտեղ, ուր իսկական հողի վրա իսկապես հարազատ մարդիկ են ապրում...»⁹:

Ջարգացող քաղաքակրթության հետ մարդն աստիճանաբար հեռանում է բնությունից և խոր թախիծ է ապրում կորչող գեղեցկությունների համար: Այդ թախիծը դեռևս 20-րդ դարի 20-ական թթ. բնորոշ էր ռուս բանաստեղծ Ս. Եսենինին, հայ արձակագիր Ակսել Բակունցին, 1950- 1970-ականների բանաստեղծներ Հ. Սահյանին ու Վ. Դավթյանին և շատ ուրիշների: Նման միտումները բնորոշ են նաև Մաթևոսյանի արձակին: «Գոմեշը» պատմվածքում շատ ավելի տեսանելի է Մաթևոսյանի ցավը բնության կորուստների համար. «Երկաթին երկաթ գողեց, ասֆալտին տաք ասֆալտ փռեց, հալեց կավը, դարձրեց թուջ և սրբելով նորեն ներքաշեց բոլոր բույրերն ու հովերը մի օրվա ճանապարհի շրջագծով, մի արծվի թռիչքի բարձրությամբ, անտառուտ լեռներից մինչև ժայռուտ լեռներ: Բոլորը մնացել էին նրա բետոնների տակ՝ հին կանաչ հովիտը, կաղնի միակ ծառը, փոքրիկ եղեգնուտը, չորս հատ կակաչը, մասրենու թուփը...»¹⁰ (1,402): Այսպես բնությունը տեղի է տալիս քաղաքաշինության, արդյունաբերության, ընդհանրապես քաղաքակրթության առաջ: Բնություն-քաղաքակրթություն հակադրության մեջ կարևոր տեղ է վերապահված կենդանիների ձակատագրին: Ու նաև այս առումով բազմաթիվ գուգահեռներ կարելի է կատարել Մաթևոսյանի և Շուկշինի, ինչպես նաև վերը հիշատակված ռուս գրողների ստեղծագործությունների միջև:

Ռուս քննադատներ Լ. Անսինսկին, Եվգ. Շկլովսկին, Ի. Դեդկովը և ուրիշներ Մաթևոսյանի երկերը համեմատել են Վ. Բելովի, Վ. Աստաֆևի, Վ. Ռասպուտինի գործերի հետ: Մաթևոսյանի համար հիշատակված գրողներից առավել հարազատը Վ. Շուկշինն էր: «Իմ սերնդի տղերքից ամե-

8 Նույն տեղում, էջ 211:

9 «Ռուս սովետական պատմվածք», հ. 2, Եր., 1987, էջ 662:

10 Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր 2 հատորով, հատ.1, 1985, էջ 402:

ՊԼԱՎԱՆԱԿԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) ԳՐԱԿԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՄՊԻԿ-ԽՈՒՒՄ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՄԱՆԱԿԱԿԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՄ

նալավագույն սինվոլն ինձ համար մնում է Շուկչինը: Ոչ միայն, որ նա կարողացավ էն փախչողը, հպանցիկը, ինչպես ասեմ, էդ խուսափու'կը, որ ազգային ոգի է կոչվում և որ կա, թե չկա, կարողացավ որսալ, կարողացավ ունենալ: Ամենից շատ Շուկչինը կարողացավ անհայտ-անծանոթ նյութին մոտենալ»¹¹, - խոստովանում է Մաթևոսյանը: Այդ հարազատությունը պատահական չէ, որովհետև Մաթևոսյանի հերոսները ևս ազգային բնավորություններ են: Սակայն ռուս և ընդհանրապես խորհրդային գրականության հետ Մաթևոսյանն ունի առավելապես թեմատիկ և ինչ-որ տեղ նաև աշխարհայացքային աղերսներ, և դա բնական է, որովհետև բոլորն ապրում էին ընդհանուր երկրի հասարակական ու քաղաքական, ինչպես նաև նույն գեղարվեստական միջավայրում: Մաթևոսյանի տաղանդը բացահայտվել է առավելապես ազգային բարքերի ու բնավորությունների ներկայացման մեջ: «Տաշքենդում» գրողի կերտած բնավորություններն ու ազգային խառնվածքն էլ հենց հետաքրքրություն է առաջացրել ռուս և օտար ընթերցողի մեջ:

3. Ոչ թե հերոսներ, այլ խառնվածքներ

Մաթևոսյանի նկարագրած գյուղը «Տաշքենդում» ապրում է երեկվա հիշողությամբ ու այսօրվա առօրյայով: Վիպակի հերոսները իրենց կենսագրությունն ու երեկվա օրը կրում են իրենց մեջ ու անվերջ անդրադառնում են դրան: Դեռևս «Աշնան արև» վիպակում Մաթևոսյանի նկարագրած ժամանակը դարձարձիկ է: Աղունի՝ դեպի անցյալ տանող հուշն ու ներկան ավելի սերտ կապի մեջ են այն առումով, որ Աղունը ներկայի իր վարքագիծը փաստարկում է անցյալի դրվագներով (սկեսրոջ հետ զրույցը), և ներքին մենախոսությունն ավելի կարճ է տևում, որովհետև Աղունն իր հուշերն իբրև գենք է գործածում՝ ներկայում շարունակվող իր կռիվն առաջ տանելու համար: «Տաշքենդում» իրադրությունն այլ է, որովհետև այստեղ բազմաձայն ներքին մենախոսություններ են, երկխոսություններն ավելի քիչ են: Այսուհանդերձ, այստեղ ևս անցյալը չի մնում անցյալում, հերոսներին ուղեկցում է իբրև կենսագրության անջնջելի մաս և **որպես** լուռ կամ բարձրաձայնվող փաստարկ՝ կարգավորում է հերոսների ներկա վարքը:

Ժամանակների ներթափանցված ըմբռնումը 20-րդ դարի գեղարվեստական մտածողության արդյունք է: Այս հարցի վերաբերյալ հետաքրքրական միտք է հայտնում **Ֆոլքները**. «Ինձ համար գոյություն չունի մարդ, որ ինքն իր համար լինի, նա իրենից ներկայացնում է անցյալի հանրագումարը: Իրականում գոյություն չունի այնպիսի հասկացություն, ինչպիսին է՝ եղել է, որովհետև անցյալը գոյություն ունի այսօր: Նա մասն է յուրաքանչյուր տղամարդու, յուրաքանչյուր կնոջ, յուրաքանչյուր տվյալ պահի: Դրա համար էլ մարդը, բնավորությունը պատմվածքում գործողության յուրաքանչյուր պահի ոչ միայն ինքն իրենն է, այլև իրենից ներկայացնում է այն ամբողջը, ինչը ստեղծել է իրեն»¹²: Ֆոլքների «Շառաչ և ցատուն» վեպում ևս հերոսների ճակատագիրը որոշվում է անցյալով, բայց ժամանակները

¹¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 255:

¹² Уильям Фолкнер. Свет в августе. Особняк, с. 9.

հստակ տարբերակված են գրողի կողմից՝ «Ապրիլի յոթ, 1928», «Հունիսի 2, 1910» և կրկին՝ «Ապրիլի 6, 1928». ապա նորից՝ «Ապրիլի 8, 1928» և հետագա ժամանակն արդեն տրվում է «Հավելվածում»: Ինչպես նկատելի է տարեթվերից՝ վեպում ժամանակն ավելի սահմանափակ օրեր է ընդգրկում: «Տաշքենդում» չկա ժամանակային ընդհատում, անջրպետ անցյալի ու ներկայի միջև, այստեղ գործողությունները սկսվում են ինչ-որ տեղից և ընդհատվում են ինչ-որ տեղ, և հեռու թվացող ժամանակը մոտենում է ու խտանում:

Առավել քան նախորդ որևէ գործում, «Տաշքենդ» վիպակում Մաթևոսյանը կենտրոնանում է մարդու հիմնախնդրի վրա: Մա հենց այն ամենակարևոր հարցն է, որ Մաթևոսյանի արձակը հանում է գյուղագրության նեղ շրջանակից և տեղադրում համաշխարհային գրականության հարթության վրա: Մարդը և նրա ձակատագիրն են հուզել տարբեր դարերի տարբեր լեզուներով գրող համաշխարհային մեծերին: Իր նախընթաց բոլոր ստեղծագործություններում Մաթևոսյանն աստիճանաբար խորացրել է մարդու թեման և, ինչպես ինքն է ասում, ոչ թե հերոսներ է ստեղծում, այլ խառնվածքներ, բնավորություններ: Արդեն Աղունը, Սիմոնը («Աշնան արևը»), Գիքորը («Ալխոն»), Իշխանը («Ծառերը») բնավորություններ են, որոշակի խառնվածքներ, որոնք գործում են ոչ այնքան պահի թելադրանքով կամ հրամայականով, որքան ըստ իրենց բնավորության: Արտաքին գործոնները որքան էլ ազդում են հիշյալ կերպարների արարքների վրա, նրանք հավատարիմ են մնում իրենց էությանը:

Խառնվածքներ կերտելու ստեղծագործական այս սկզբունքը տիրապետող է նաև «Տաշքենդ» վիպակում: «Ինչ է «Տաշքենդը» ժանրային առանձնահատկության առումով: Խառնվածքներ և միայն»¹³, –ասում է Մաթևոսյանը: «Տաշքենդում» մերթ հետին պլանում, մերթ առաջին գծի վրա գործում են Աղունը, Սիմոնը, Աբել պապը («Աշնան արևը» վիպակից), Ռոստոմը, Վերանը, որոնք որոշակի բնավորություններ են և ոչ թե սուկ գործող անձեր: Վերջին երկու հերոսը ավելի կարևոր տեղ են զբաղեցնում գրողի հաջորդ՝ «Տերը» վիպակում: Նշանակում է՝ այդ վիպակն արդեն կար կամ սկսագրության մեջ, կամ առնվազն գրողի մտքում: Ծնակուտը գրողի համար ընդհանրական պայմանական տարածք է, մի մեծ համայնք, որտեղ բոլոր հերոսներն իրար հետ կապի մեջ են և իբրև բնավորություններ շատ ավելի լավ են երևում զուգահեռների մեջ:

Կարելի է ասել, որ անկախ հերոսների քանակից, Մաթևոսյանը ստեղծել է մի քանի բնորոշ խառնվածքներ, որոնք մարմնավորվել են տարբեր կերպարներում: Իշխանը, Տիգրանը, Վերանը կամային, բռնակալական հատկություններով օժտված խառնվածքներ են, Իշխանի և Տիգրանի դուստրեր Աղունն ու Շուշանը ժառանգել են իրենց հայրերի բնավորությունները: Իր հայր Իշխանի մասին Աղունն ասում է. «Ամբողջ Վանքերը Իշխանից աստծո չափ շնորհակալ էր գիտն ինչի համար-բոլորին կարող էր վնաս տալ: Նրա վտանգը ծովիանի, ծովիանի նման խաղում ու ցլում էր Վանքերից Բորչալու ու Բորչավիլից Ղազախ բոլորի վրա և ամեն բոլորի

13 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 224:

կայծակ կդառնար ու կտրաքեր ուզածդ խեղճուկրակի վրա»¹⁴: (Իշխանն ընդհանրապես որևէ տեղ գործողության մեջ չի երևում, նրա կերպարը ձևավորվում է Աղունի պատմածով): «Իսկ որ մանր-անվասա բաներ են պատմում իմ հոր գործերից, թե իբր... էդ նրա մեծ վտանգից է, էդ՝ քորում են, էդ՝ շոյում են, որ իրենց քացի չտա: Էդ՝ գոհ են, որ իրենցը չի գողացել, իրենցին չի սպանել, իրենց չի շանթել» (2, 434): Ոչ մի կասկած, որ Իշխանը հենց այդ ամենով էլ զբաղվում էր՝ գողանում, սպանում, բայց ուրիշի ձեռքով, կան վկայությունները: «Դրանք եղել են: Քիրմանի էդ խալին ախպորս տանն է...» (2, 244):

Մաթևոսյանի ստեղծած կերպարները անփոփոխ վիճակում չեն: Առանձին վերցրած որևէ գործում նրանք ամբողջական բնավորություն են, քանի որ յուրաքանչյուր կերպար իրեն վերագրված կենսագրության որոշակի հատվածով հանդիպում է նաև ուրիշ գործերում, ապա նոր երկում ձեռք է բերում բնավորության ու վարքագծի նոր հատկանիշներ: Օրինակ՝ «Աշնան արև» վիպակում Իշխանը ներկայանում է իբրև ուժեղ կամքի տեր ու միաժամանակ դաժան մի անձնավորություն, որը ոչ միայն ուրիշների, այլև առաջին կնոջից հետո որք մնացած իր երեխաների՝ Ոսկանի և Աղունի հետ շատ սառն է վարվում՝ ենթարկվելով երկրորդ կնոջ հրահանգներին: Թեև տեղն եկած տեղը Աղունը քննադատում ու անիծում է հորը, բայց «Ծառեր» վիպակում նա Աղունի համար օրինակ է, որին ուզում է նմանվեն իր գավակները՝ չար աշխարհում չկործանվելու համար:

Տիգրանը, դարձյալ ուրիշների ներկայացմամբ, հանդես է գալիս «Տաշքենդ» և «Տերը» վիպակներում: «Տաշքենդում» Շուշանի համար ևս Տիգրանը տուկ հայր չէ, որ պետք է պաշտպանի իր աղջկան, այլ վախեցնող ուժ, որով Շուշանը սպառնում է իրեն նեղացնողներին: Ի դեպ, երկու դեպքում էլ, և Աղունը, և Շուշանը մեծացել են առանց մոր (Աղունի մայրը մահացել է, Շուշանի մորը իր հայր Տիգրանը վռնդել է անբարոյականության համար), և թերևս ինչ-որ չափով դրանով է բացատրվում հայրական ուժի վրա հենվելու նրանց վարքագիծը: Շուշանը ճարպկորեն օգտվում է հոր ուժից և կարողանում է խաղալ նրա ինքնասիրության վրա: Փոքր որդուն, որ կրում է Տիգրան պապի անունը, նեղացրել են, Շուշանը օգնության է կանչում միլիցիոներ հորը, բայց որպեսզի նրա դաժանությունը անհրաժեշտ չափով բորբոքի, հորն ասում է, որ նեղացրել են պապի սիրած միջնեկ թոռնիկին. «...բայց ինքը խելքը չէր կորցրել, ո՛չ, իրեն տիրապետեց ու, Տիգրանը միջնեկին շատ էր սիրում, ասաց՝ «հատկապես քո նմանակ միջնեկին Օսեփանք խեղդել են, ձիդ քաշած գործողվիր, էս հանցավոր ծնակուտը տակից վառիր, վառիր», գիտակցաբար միջնեկի անունը խաղացրեց, որպեսզի դևը կենտրոնում ձիավորվի...» (2, 346):

Հետաքրքրական է, որ նույն կերպարները տարբեր սյուժեներում դրսևորում են իրենց բնավորության նոր հատկանիշներ: «Տաշքենդում» Տիգրանը առավելապես ներկայացվում է իր դաժանությամբ, իսկ «Տերը» վիպակում նրա կերպարն ավելի ամբողջական է դառնում, որովհետև դաժանությունը զուգակցվում է օրինապաշտության ու կարեկցանքի հետ, թեև դրանք թվում են անհամատեղելի: «Տերը» վիպակում անտառապահ

14 Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, եր., 1978, էջ 432:

Տիգրանի մասին ասվում է. «...Անտառապահ, ավազակի դեմ ավազակ և խոնարհի առաջ հնազանդ մեր հերացուն՝ մշտապես յափնջավոր-ծիավոր-հրացանավոր...» (2,488): Նույն Տիգրանը անտառի մատուռից գտած բարուրի երեխային՝ հետագայում Ռոստոմ անվանյալ, հանձնում է կնոջը և դաժանության հասնող խստությամբ ասում. «Համարիր, որ Տիգրանը դանակով ձախ ծիծղ կտրել ու գցել է շների առաջը. մինը քու լակոտինն է, մինը էս որբինը, իմացմր»¹⁵: Տիգրանն ու Իշխանը տարբեր կերպարներ են, տարբեր կենսագրությամբ, տարբեր սյուժեներում, բայց նրանք ունեն նույն կամ նման բնավորությունը, նույն խառնվածքը, որ ժառանգել են նրանց սերունդները: Կանանց՝ Իշխանի դուստր Աղունի և Տիգրանի դուստր Շուշանի մոտ հայրական գեներն արտահայտվում են լեզվանիության, լաչառության ձևով: Աղունը չի կարող լռել անարդարության ու նաև սխալի, ինչպես նաև այն երևույթների դեմ, որ ինքը սխալ է համարում, որ իր սրտով չեն: Շուշանը արդարության համար չի կռվում, այլ իր շահի, իր գործն առաջ տանելու համար, չի խորշում նաև մեղքը ուրիշների վրա բարդել, միայն թե հասնի իր նպատակին: Երկուսն էլ իրենց հայրերից ժառանգել են գոռբայությունը, որոշակի ագրեսիվությունը:

Սիմոնը («Աշնան արև») սոսկ կերպար չէ, այլ մարդկային տեսակ, որոշակի բնավորություն՝ տարբեր իր մտածողությամբ ու վարքագծով: Պատահական չէ, որ Հր. Մաթևոսյանը օգտագործում է նաև «սիմոնացու» բառը, որը Աղունի բառապաշարում նշանակում է ուրիշի հարմարությանն ու շահին զոհ գնացող մեկը, որը աստվածաշնչյան Սիմոնի նման կրում է ուրիշի խաչը: Սիմոնը լավ աշխատող է, կարող է հանրային տնտեսության և ուրիշի համար անվարձ աշխատել, բայց չի սիրում և չի կարողանում խոսել, չի գտնում հարմար բառը, ժողովուրդը նրա նմաններին անլեզու է անվանում: Կարող է անգորությունից ծեծել կամ հայիռել կնոջը, բայց ոչ թե իր իրավացիությունը հաստատելու համար, այլ սրտնեղությունից, անելիքը չիմանալուց: Սիմոնը մարդկային այնպիսի բնավորություն է, որ չի կարողանում իր իրավունքն ու շահը պաշտպանել ոչ թե չգիտակցելու պատճառով, այլ անհարմարության զգացումը նեղում է նրան, հաճախ էլ ինքնասիրությունն ու հպարտությունը թույլ չեն տալիս:

«Տաշքենդ» վիպակում Սիրուն Թևիկը Սիմոնի նման անարատ անցյալ չունի (Սիմոնի անցողիկ ու կարճատև մեղքը Սոնայի հետ շատ ավելի ուշ է լինում), ուստի նա ճնշված ու արհամարհված է հասարակության ու յուրայինների կողմից: Ուրիշները ևս մեղք են գործում, ինչպես իր եղբոր տղան, բայց նրանց չի ճնշում մեղքի զգացումը: Ուրեմն՝ բնավորության հարց է: Ս. Թևիկը չի կարողանում պաշտպանել իր իրավունքները: Սեփական ընտանիքը ողբալի վիճակում է, բայց պարտադրում են, որ նա իր աշխատավարձից ալիմենտ վճարի եղբոր ընտանիքին: Նա ճնշված բնավորություն է, ուստի նրա տրտունջը հիմնականում իր ներսում է, ուրիշների հետ կռիվը՝ իր մտքում, թեև երբեմն-երբեմն պոռթկում է: Թևիկը ևս Սիմոնի նման արտահայտվելու դժվարություն ունի, երկու բառից մեկը «էնիքն» է, որ փոխարինում է տվյալ պահին չգտնված հարմար բառին: Սիմոնի վրա չկա հասարակական այն ճնշումն ու ատելությունը, ինչն

¹⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, էջ 489:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
 Զ (ԺԲ) ԳՊՐԻԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՍՊԻԻ-ԽՈՒԽԱ, 2014
 ՎԷՆ ԽԱՄԱԽԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՍՈՒՆ

ուղղակի սպանում է Թևիկին, ամեն պահի խոցում նրա ինքնասիրությունն ու մարդկային արժանապատվությունը: Ի վերջո, երկար ժամանակ նրա հոգում կուտակված նվաստացման ցավը դուրս է ժայթքում, և նա բողոքում է շրջապատի ու իրեն վիճակված բախտի դեմ. «Էնիքը, էդ ո՞նց է, որ ձիու ժամանակ ձեր տակին ձի ու ավտոյի ժամանակ ավտո է լինելու, մեր տակին միշտ էնիքը՝ մեր չոր ծնկները» (2, 317) կամ «Բա էդ ո՞նց է, որ ամեն ինչը տեղը-տեղին դուք էդպես պիտի գիտենաք-մենք մեր կորածին էլ մանգալու իրավունք չունենանք» (2,328): Թևիկի այս խոսքերում առկա է և՛ բարոյական հակադրությունը, և՛ սոցիալական անարդարության գիտակցությունը:

4. Տիպաբանական գուգահեռ Ու. Ֆոլքների «Շառաչ և ցասում» վեպի և Հ. Մաթևոսյանի «Տաշքենդ» վիպակի միջև

Մի կողմից սեփական ստեղծագործական փորձի աստիճանական հարստացման ճանապարհով, մյուս կողմից՝ 20-րդ դարի մեծ գրականության ավանդների խաչաձևումով Մաթևոսյանը «Տաշքենդում» հասնում է արվեստի նոր մակարդակի: Նրա արձակում արդեն առկա էին այն նախադրյալները, որոնք համահունչ էին 20-րդ դարի մտածողությանը, երբ Մաթևոսյանը ձեռնարկեց «Տաշքենդը»: 20-րդ դարը համաշխարհային գրականության մեջ բերեց նոր որակ: 1922 թ. լույս տեսավ իռլանդացի գրող Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսես» վեպը, որը մամուլում տպագրվում էր դեռևս 1914-ից: Թեև վեպը երկար ժամանակ արգելվեց անգլիախոս երկրներում, այսուհանդերձ, վճռական ազդեցություն ունեցավ դարի գրականության վրա, մասնավորապես, այսպես կոչված, «գիտակցության հոսքի» սկզբնավորումով: Նույն՝ 1922 թ. ձապոնացի Ռյունոսկե Ակուտագավան գրեց «Թավուտում» պատմվածքը, որը մեծ նշանակություն ունեցավ ձապոնական գրականության համար: Ակուտագավան գրականություն բերեց նույն երևույթին տարբեր մարդկանց կողմից միանգամայն տարբեր գնահատական տալու գեղարվեստական սկզբունքը: Այդ պատմվածքի մասին ռուս քննադատ Ա. Ստրուգացկին գրում է. «Գրական ցնցող ստեղծագործություն, գրականության պատմության մեջ բացարձակ եզակի, որը ակնհայտ այդգիզմը բարձրացրեց գեղարվեստական ամենաբարձր մակարդակի»¹⁶: Պատմվածքում թավուտում գտնված տղամարդու դիակի վերաբերյալ դատական ծառայողին իրարից բոլորովին տարբեր, երբեմն իրար հակասող բացատրություններ են տալիս փայտահատը, ճանապարհորդ վանականը, սպանվածի զորանչը, ավագակ Թադգյոմարին, սպանվածի կինը և վերջում՝ սպանվածի ոգին¹⁷: Պատմվածքում էականը ճշմարտության բացահայտումը չէ, այլ ճշմարտության հարաբերականությունը և նույն երևույթի մեկնության տարբեր տեսանկյան հնարավորությունը: Ակուտագավան ճշմարտության տարբերակների միջև ընտրություն կատարելու հնարավորություն է ստեղծում և ընթերցողին ներքաշում խաղի մեջ՝ նրան դարձնելով ճշմար-

16 Акутагава Рюноске, Новеллы, Москва, 1974, с. 18.

17 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 323-330:

տության որոնման մասնակից: Ինչպես կտեսնենք, «Տաշքենդ» վիպակում ևս յուրաքանչյուրն ունի իր սեփական՝ ուրիշների համար անընդունելի ձշմարտությունը:

1929 թ. Ամերիկայում լույս տեսավ Ուիլյամ Ֆոլքների չորրորդ վեպը՝ «Շառաչ և ցատում» վերնագրով, որն իր մեջ միավորում էր նախորդ արձակագիրների նվաճումները: Կյանքին տարբեր կողմերից նայելու սկզբունքը նա համալրեց Ջոյսի սկզբնավորած «գիտակցության հոսքի» հնարանքով, որն, ինչ խոսք, բավական դժվար է դարձնում այդ վեպի ընթերցանությունը, բայց այն համաշխարհային ճանաչում բերեց հեղինակին: Այս հեղինակների գործերը խորհրդային ժամանակներում ընթերցողին ծանոթ էին հիմնականում ռուսերեն թարգմանությունների միջոցով: Այսպես թե այնպես, Ֆոլքները իր ազդեցությունն ունեցավ նաև խորհրդային գրականության վրա: Ժամանակի քննադատներից շատերն են զուգահեռ տարել Ֆոլքների և Մաթևոսյանի արձակի միջև: Քննադատները Մաթևոսյանի Ծմակուտը համեմատել են Ֆոլքների ՅոքնապատոՖայի հետ, նմանություն տեսել այն բանում, որ թե՛ Ֆոլքները, թե՛ Մաթևոսյանը սիրում են մի ստեղծագործությունից հերոսներին տեղափոխել մյուսը, ընդհանրություն են ստեղծում տարբեր ստեղծագործությունների միջև: Ռուս քննադատներից Իգոր Ջոլտուսկին «Տոհմի անմահությունը», Լև Աննիսկին՝ «Դրախտի բեկորները», Վ. Կամյանովը՝ «Առանձնատունը՝ լեռների տեսարանով» հողվածներում կատարում են վերը հիշատակած զուգահեռները: Իգոր Ջոլտուսկին, օրինակ, համեմատելով Ֆոլքների ՅոքնապատոՖան և Մաթևոսյանի Ծմակուտը՝ եզրակացնում է. «ՅոքնապատոՖան դարձել է բոլոր մարդկանց ձեռքբերումը (թեև Ֆոլքներն այն հնարել է): Այդ նույն ձակատագիրն է սպասում մաթևոսյանական Ծմակուտին»¹⁸: Սակայն Մաթևոսյանը կտրականապես ժխտում էր Ֆոլքների ազդեցությունն իր վրա:

Թերևս հենվելով մաթևոսյանական այս կտրուկ ժխտման վրա՝ Վ. Գրիգորյանը իր «Հրանտ Մաթևոսյան. Ստեղծագործությունը» ուշագրավ աշխատության մեջ հարցը քննում է լայն շրջագծով՝ երկար կանգ առնելով Ֆոլքների ստեղծագործությունների, նրանց սյուժեների, ինչպես նաև աշխարհայացքային առանձին հարցերի վրա, որպեսզի ցույց տա երկու գրողների տարբերությունները: Նա ամփոփում է իր անդրադարձը. «Եթե ընդհանուր առմամբ ձևակերպենք մեր ասելիքը, ապա ֆոլքներից աշխարհը գերազանցապես մտքի ուժով արարված աշխարհ է, Մաթևոսյանինը՝ գրողական ինտուիցիայի միջոցով երևույթները ներսից հայելու մղում»¹⁹: Ազդեցության անվերապահ ժխտումից և տարբերությունների իրավացի ընդգծումից հետո Գրիգորյանը զուգահեռի հնարավորություն տեսնում է. «Այսուհանդերձ, երկու մեծ արվեստագետների միջև կարելի է ցույց տալ որոշակի առնչություն, որ բնույթով «տեխնիկական» է: «Շառաչ և ցատում» վեպում միևնույն երևույթի մասին պատմվում է չորս տարբեր տեսանկյուններով: Միևնույն դեպքը տարբեր հերոսների ընկալմամբ է

18 “Армянская литература в русской советской критике”, Ереван, 1989, с. 135.

19 Վ. Գրիգորյան, Հրանտ Մաթևոսյան. Ստեղծագործությունը, Եր., 2013, էջ 112:

ՎԼԱ ԱՎԿԵՆԿՅԱՆԻ ԳԻՒՄՆԱԿԱՆ ԳՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) ԳՐԱՅԻՆ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՄՊԻԻ-ԽՈՒՄԻ, 2014
ՎԼԱ ԿԱՆԱԿԱՅՎԱԿԱՆ ԿԱՆՈՒՆ

ներկայացնում Մաթևոսյանը «Տաշքենդում»²⁰:

Կարծում ենք, որ Գրիգորյանի «տեխնիկա» կոչածը զուտ մեխանիկական խնդիր չէ, ունի աշխարհայացքային ու գեղագիտական նշանակություն: Հարցը այս հարթությունից հանելու պատճառով է Գրիգորյանը թյուրիմացաբար կարծում, թե «Ե՛վ Ֆոլքները, և՛ Մաթևոսյանն իրենց վերապահել են չեզոք դիտորդի կարգավիճակ՝ ներկայացված երևույթների հանդեպ» (էջ 113): Սա միանգամայն անհրավացի վերագրում է. անգամ այն դեպքում, երբ Մաթևոսյանի հերոսներն են պատմում իրադարձությունների մասին, չի նշանակում, թե նրանք գրողից անկախ են իրենց վերաբերմունքը ձևավորում: Մեր կարծիքով՝ ընդհանրապես Ֆոլքներ-Մաթևոսյան առնչության հարցը ճիշտ հարթության վրա չի դրվում, որի պատճառով էլ առաջանում են ազդեցությունների ու ժխտումների կտրուկ արտահայտությունները: **Խնդիրը պետք է ազդեցության ոլորտից տեղափոխել տիպաբանական ընդհանրության ոլորտ, որ միանգամայն իրական է:**

Այն, որ Մաթևոսյանը ժխտում է Ֆոլքներից իր կրած ազդեցության փաստը, չի նշանակում, թե չի գնահատում մեծ գրողին կամ սպառվում են համեմատության հնարավորությունները: Ամենայն հավանականությամբ Մաթևոսյանը Ֆոլքներին սկզբնապես կարդացել է նախ ռուսերենով, ապա նոր միայն հայերեն թարգմանությունները: Համաշխարհային գրականության մեծերի մասին խոսելիս, որքան էլ փոխվեն անունները, Լ. Տոլստոյի, Ու. Ֆոլքների և Վ. Սարոյանի անունները գրեթե անփոփոխ են մնում Մաթևոսյանի խոսքում: Նա Ֆոլքների «Չոր սեպտեմբեր» գրքի հայերեն թարգմանության առիթով խոսք է գրում մեծ գրողի մասին, որում ասում է, թե նման մեծությունների հետ առնչվելիս «պատկառանքի սարսուռ է անցնում մարդկանց ու ժողովուրդների միջով», և ողջունում է նրա գործերի հայերեն թարգմանությունը. «Նրա՛ նրա շիտակորեն սարթ, ասես կայծքարի կարծրության բնակիչների ներկայությունը մեզանում եթե ոչ պարտադիր անհրաժեշտություն է, ինչպես ժամանակին ու միշտ Շեքսպիրի ներկայությունն է պարտադիր անհրաժեշտություն: Չավիզանց ուշ ենք պատուհան բացում նրա աշխարհի վրա: Բայց նա ամերիկացի էր և գրող, իսկ սովորական ամերիկացիներն անգամ արագ ժողովուրդ են, այսօրն այսօր են ապրում և կարողանում են նույնիսկ վաղվա օրն այսօր ապրել: Մեր այսօրը, երեկը և վաղվա օրը կա այդ մեծ ամերիկացու աշխարհում, և տեղին է, որ այդ թվում է հեռավոր, թվում է անցյալի պատկերները այսօր հավեն մեր աչքերին, այսօր մեզ հիշեցնեն մարդկային պատվի ու խղճի առջև մեր իսկ պարտքը: Նրա աշխարհի հետ այդ ծանոթությունից հետո մենք այլ ու բարձր մարդ կլինենք, քան էինք մինչև նրա անվերջանալիորեն մեծ աշխարհ ընկնելը»²¹:

Մի ուրիշ առիթով Մաթևոսյանը խոստովանում է. «...Ֆոլքների պատմվածքներն են շատ սիրելի»²²: Հետաքրքրական է, որ 1984 թ. ԵՊՀ-ում հանդիպման ժամանակ Մաթևոսյանը հայտարարում էր. «Ֆոլքներ են կար-

20 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 112-113:

21 «Գարուն», 1991, N 3, էջ 39:

22 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 321:

դացել, էն էլ վերջերս, բայց պատրաստված էի դրան»²³: Նշված թվակա- նին «Տաշքենդ» արդեն տպված էր, իսկ «վերջերս» բառի սահմաններն անհնար է որոշել:

Ինչ վերաբերում է ազդեցություններին, ապա ժխտելով ամերիկյան գրողի որևէ ազդեցություն՝ Մաթևոսյանը նկատում է. «Եթե ազդեցու- յունները գրող են ստեղծում, եթե ես արդեն գրող եմ և եթե ազդեցության մասին խոսելն այդքան պարտադիր է՝ պետք է խոսել առաջին հերթին մեր ժողովրդական լեզվի բանաստեղծության, հենց այդպես՝ լեզվի բա- նաստեղծության, ապա Չարենցի, Բակունցի, Մահարու, Սահյանի ազդե- ցություններից»²⁴:

Մեկ այլ դեպքում, երբ նրան համարում են Թումանյան-Բակունց գրա- կանության հետևորդ, Մաթևոսյանը հակադարձում է. «Ձէի ասի, թե հետևորդ եմ, թե աշխարհում որևէ մեկը իմ ուսուցիչն է: ...Ձէի ասի, թե հետևորդ եմ: Այդպես կարելի է ասել նաև, թե Չեխովի կամ Տոլստոյի հետևորդն եմ: Կարելի է ասել, թե մորս հետևորդն եմ: Ահա ասացի և հասկացա, որ խոսքս թուլացել է այն ժամանակներից, երբ ականջներս սկսել է պարպվել մորս ձայնից...»²⁵:

Կարծես ամեն ինչ հասկանալի է. գրողը հետևողականորեն յուրացրել է համաշխարհային գրական մեծերի, ինչպես նաև ժողովրդական կյանքի ու լեզվամտածողության լավագույն կողմերը, որոնք կուտակվել են նրա ներսում, միախառնվել իրար, ձևավորել ճաշակ, սրել դիտողականությ- յունը, լցրել լսողությունը, պայմանավորել նոր որակներ: Մաթևոսյանի կողմից Ֆոլքներից ազդեցությունը ժխտելու հանգամանքին չհավատա- լու ոչ մի պատճառ չունենք, մանավանդ որ դա չի խանգարում մեզ որո- շակի տիպաբանական գուգահեռներ կատարել:

Մինչև «Տաշքենդը» Մաթևոսյանն արդեն ստեղծել էր տարբեր բնա- վորություններ, որոնք հիմք էին իրականության տարաբնույթ ընկալումնե- րի համար: Բոլոր այն գրականագետները, որոնք խոսել են «Տաշքենդի» մասին, արձանագրել են պատումը տարբեր հերոսների կողմից ներկա- յացնելու փաստը: Գրողի այս տեխնիկայի ընտրության բացատրությունը տալիս է վիպակի հերոս Ջանդառը. «Աշխարհին ամեն մեկս մեր աչքով ենք նայում ու մեր ուզածն ենք տեսնում» (2,286): Հարց կարող է առաջա- նալ, թե ինչու՞, ասենք՝ գուգահեռը տարվում է ոչ թե Ակուտագավայի, այլ Ֆոլքների հետ: Ակուտագավայի հերոսների մոտ բացակայում է ներքին մենախոսությունը, որը բնորոշ է Ֆոլքներին և Մաթևոսյանին: Սակայն, հակառակ այն պնդումների, թե այս գրողների միջև չկա աշխարհայացքա- յին որևէ աղերս, այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, դրանք կան և ամեն- նին էլ պայմանավորված չեն ազդեցությամբ:

Ինչպես Ֆոլքները «Շառաչ և ցատում» վեպում, այնպես էլ Մաթևոսյանը «Տաշքենդ» վիպակի հիմքում դնում են ոչ թե նյութը, այլ բարոյական ու մարդասիրական խնդիրները: Երկու գործում էլ, մի դեպքում՝ Բունփսրների, մյուս դեպքում՝ Սիրուն Թևիկի ընտանիքները կործանվում են բարոյական

23 Նույն տեղում, էջ 266:

24 Նույն տեղում, էջ 198:

25 Նույն տեղում, էջ 342:

ԳՐԱԿԱՆԱԿԻ ՏՈՒՅՈՒՆ
Ջ (ԺԲ) ԳՐԱԿԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՄՐԻԿ-ԽԱՆԻ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՄԱՆԱԿԱՎԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒՆ

արատների պատճառով: «Շառաչ և ցասում» վեպում Քոնփալդների դուստր Քենդեյսի անբարոյական վարքի պատճառով նրա հայրը դառնում է հարբեցող, ապա մեռնում է, մի եղբայրը՝ Քվենթինը, ինքնասպանություն է գործում, մյուս եղբայրը՝ Ջեյսը, վրեժ է լուծում քրոջից ու նրա աղջկանից, որը բռնում է մոր ճանապարհը:

«Տաշքենդ» վիպակում Ս. Թևիկը մեղք է գործում և դրանից հետո այլևս չի կարողանում ուղղել մեջքը: Առաջին կինը՝ Վարդոն, մեռնում է, որը մնացած աղջիկը ուղարկվում է գիշերօթիկ, դպրոցական տղան մեռնակ է մնում կիսավեր տանը, Թևիկը փորձում է երկրորդ անգամ ամուսնանալ մեկի հետ, ում իսկապես սիրում էր և ով գնահատում էր իրեն, չի ստացվում, երրորդ՝ պարտադրված կնոջ հետ ոչ մի զգացմունք չի կապում, տնից հեռացած եղբորն է ուզում ետ բերել Տաշքենդից, նպատակին չի հասնում: Երկու դեպքում էլ մարդկանց վարքագծի հիմքում աղավաղված բարոյականության հարցերն են:

«Շառաչ և ցասում» վեպում Քենդեյսի հետ առնչվող ամբողջ ընտանիքի անդամներին հետապնդում են նրա արարքի հետևանքները: Քրոջը սիրահարված եղբայրը, որ կարծում էր, թե արյունապղծություն է գործել, թեև իրականում չէր գործել, քրոջ ամուսնությունից հետո ինքնասպանություն է գործում: «Սիրում էր ոչ թե իր քրոջ մարմինը, այլ Քոնփալդնի՝ պատվի մասին ինչ-որ մի անհիմն գաղափար. նա լավ գիտեր, որ միայն ժամանակավորապես էր պաշտպանված քրոջ աննշան, փխրուն կուսաթաղանթով, ինչպես բովանդակ անծիր երկրի մի մանրակերտ՝ հավասարակշռված ձեռնասուն փոկի քթին: Սիրում էր ոչ թե արյունապղծության գաղափարը, որն ինքը չէր գործել, այլ դրա հավիտենական պատժի մի ինչ-որ երիցական պատկերացում, ինքը և ոչ Աստված, կարող էր այդ կերպ իրեն ու իր քրոջը դժոխք նետել, որտեղ Քվենթինը կկարողանար միշտ պահպանել քրոջն ու անեղծ պահել հավերժական կրակների մեջ»²⁶:

«Տաշքենդ» վիպակում Ս. Թևիկի և Շուշանի հանցավոր կապն իրական է, ոչ արյունապղծություն, բայց գրեթե նույնքան անոթալի: Այստեղ էլ բարոյական անկման ամբողջ պատասխանատվությունն ընկնում է Թևիկի վրա ավելի, քան Շուշանի, թեև ավանդաբար նման պարագաներում հայ հասարակության մեջ հետևանքները կրում է հատկապես կինը: Այս վիպակում խնդիրն ավելի յուրօրինակ է դառնում, քանի որ մեղսագործը պատանի է՝ իր հետ մեղսագործող կնոջից զգալիորեն փոքր «խակ պատանի» («անգիտակից արբունքը պղտորված, փաստորեն աղջիկ-երեխայի պես լլկված» (2, 279): Թերևս Թևիկից է գալիս այն, որ իրեն ավելի շատ է հանցավոր զգում, որովհետև և՛ ֆիզիկապես էր թույլ («իր մեջքն էլ Ասորենց տղերքի մեջքի պես բարակ էր»), և՛ բնավորությամբ, ինքն իր մեղքի գիտակցությունից մշտապես ճնշված: Դա գալիս էր նաև շրջապատի վերաբերմունքից: Նա ոչ այնքան անընդունակ էր վճռական գործողությունների, որքան իրեն անարժան էր համարում ավելի լավ վիճակի: «Բայց ինքն էլ իր մեղքն ունի, այսինքն չասենք, թե ինքը լրիվ անմեղ անտեղյակ է, դե էթե գիտեիր՝ որ քո տեղը սարի ոչխարն է, էլ ինչու՞ էիր քեզ իզուր գյու-

26 **Ուիլյամ Ֆոլքներ**, Շառաչ և ցասում, անգլերենից թարգմանեց Գայանե Դավլաբյանը, Եր., 2003, էջ 215:

դամեջ հանում, որ հին հանցանքդ իբր թե միտները բերեն ու խփեն փռեն, եթե հասկանում էիր, որ ում էլ ուզես՝ քո սրտի ուզածը նրանց սրտով չի լինելու, ինքդ էլ գոնե այնքան տղամարդկություն չունես, որ ամենօրյա ճնշման առաջ կույրուխուլ լինես, էլ ինչու՞ էիր խեղճ աղջկան բերում...» (2,280): Սա այն դեպքում, երբ առանց եղբոր ընտանիքի կարծիքը հաշվի առնելու՝ նոր կին էր բերել առաջին կնոջ մահվանից հետո, որին իսկապես սիրում էր: Այսպիսի բնավորության տեր հերոսը կռիվն ինքն իր հետ է անում, որովհետև համարձակություն չունի, մեղքի գիտակցությունը արքանի մեջ է առել նրա ուղեղը, որովհետև գիտե նաև, որ միևնույնն է, պարտվելու է: Ֆոլքների վեպում քրոջ վարքի պատճառած դառնությունը Քվենթինն է կրում ավելի, քան Քենդելյար: Այն դեպքում, երբ Քվենթինը տառապում է քրոջ վարքի համար, Քենդին (Քենդելյարի կրճատ ձևն է, որն ավելի հաճախ է կիրառվում վեպում) ասում է. «Ես...լաց մի լինի... Ես վատն եմ, ինչ կարող ես անել»²⁷: Այսինքն՝ նա գոնե արտաքնապես հանգիստ է տանում իր հետ կատարվածն ու կատարվողը, ինչը չի կարելի ասել Թեֆկի մասին: Իհարկե, Ֆոլքների վեպում Քվենթինի տառապանքի պատճառը ոչ միայն ընտանիքի պատիվն է, այլև խանդը:

Անշուշտ, մենք հասկանում ենք, որ երկու մարդու չի կարելի համեմատել լոկ այն բանի համար, որ երկուսն էլ ունեն մի քիթ և երկու աչք, և այս համեմատությունները շատերին կարող են արհեստական թվալ: Հասկանում ենք, որ համեմատությունից հրաժարվելը հայ գրողի ինքնատիպությանը վնաս հասցնելու մտավախությունից է գալիս: Սակայն համոզված ենք նաև, որ համեմատությունների հիմքում չկա ժառանգորդական կապ, այսինքն՝ ազդեցության խնդիր (թեև դա նույնպես կարող էր լինել բնական և ոչ նվաստացուցիչ), այլ միայն տիպաբանական ընդհանրություն: Չի կարելի աչք փակել այն բանի վրա, որ երկու վեպում էլ բարոյական անմաքուր հիմքն է իր հետևից բերում նաև նյութական շահարկումներ ու կորուստներ: «Տաշքենդում» մեղավորներին բառի բուն իմաստով կողոպտում են հարազատները՝ կարծես բարոյական վնասի համար իրենց նյութապես հատուցելով: «Շառաչ և ցասում» վեպում Ջեյսընը քրոջից վրեժ է լուծում՝ նրա փողերը կողոպտելով: «Եթե կարծում ես, որ փողդ ետ կստանաս, սխալվում ես, - ասում եմ: - Եթե հազար դուլար էլ տված լինեիր, էլի պարտք պիտի մնայիր էն վտանգի դիմաց, որին ես ենթարկվեցի»²⁸, - ասում է նա քրոջը: Երբ Թեֆկն է գնում Հովիտի դրամարկոյից փող հանելու՝ Տաշքենդ գնալու համար, պարզվում է, որ փող չունի: Քենդելյարը էլք չունի, փողը եղբորն է ուղարկում, որ նրա տանը գտնվող աղջիկը կարիքից չխեղձանա, Թեֆկըն էլ գիտի, որ իր փողերից են եղբոր ընտանիքին ալիմենտ վճարում. «...դատարանի որոշումը թղթերի մեջ էր եղել, այսինքն որ Սամվելի երեխեքի անդամավճարը, էնիքը՝ ալիմենտը պիտի Թեֆկի աշխատանքից գնա: Ասել էին, «Գիտե՞իր, որ ախպորդ կնկան ալիմենտ ես տալիս»: Ծուխն աչքից ձեռքով հեռացրել, ասել էր. «Նանն ու Վարդոն մի թեթև ասել էին» (2,411): Լուռ ու անիմաստ համակերպություն: Թեֆկը սարում ոչխարապահ է, քիչ է գյուղ գալիս, առաջին

27 Նույն տեղում, էջ 107:
28 Նույն տեղում, էջ 137:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ, 2014
Քվենթինի համեմատական համոզում

կնոջից մնացած որբերը ի զորու չեն տունը փրկել ավերումից, իսկ ռխակալ հարազատներն ու ընչաքաղց հարևաններն արագացնում են տան փլուզումը: Եղբոր տղաները կտրում են բարդին, որ իրենց հողի վրա սովեր չձգի, հարևան Սիմոնենք փակում են տան ճանապարհը՝ յուրացնելով հողի այդ հատվածը: Տունը գրեթե փլվել ու անմարդաբնակ կառույցի տպավորություն էր թողնում. «Տան էս կողմի պատը մի տարվա փլված էր, հիմա էլ ետևի պատն էր ուռել, տանիքի տակից փախչում էր: Դուռն ու լուսանուտները փակ էին, փլված տեղով մտել լույս էին կախել, սարդոստայնի նման պսպղում էր, թե՛ մոռացել վառված թողել ենք՝ վառվում է» (2,331): Պատճառը միայն Թևիկի սոցիալական վիճակն ու անկարողությունը չէ, այլ նաև մարդկանց չարությունը, կարեկցանքի բացակայությունը. «Հարևան են, փոխանակ մի կանգնեն մոլորվեն, փոխանակ մի հարցնեն էս տունն էս ինչ ցեց է ուտում, էս աշխարհն էս ի՞նչ է լինում՝ տան քարը տարել իրենց չափարի ծակերը կախել էին՝ որ իրենց խոզը իրենց կաղամբուտ ու կարմիր բագուկի մեջ չընկնի, այլ մեր դռները քանդի, մեկ է որ քանդված ու անտեր են: Ծղրտաց ասաց.՝ Բա դուք մարդ չեք իսկի, մարդկային ցավակցությունը ձեզանում իսկի կա՞: Թե՛ էնիքը,՝ ասաց,՝ առակի ասածի պես սպասում եք մարդու տունը կրակվի՝ որ ձեռքներդ տաքացնեք» (2, 331):

Մարդկային մեկ կյանքի ընթացքում արդեն մարդը բարոյապես փոխվում է: Բակունցը ափսոսանքով փաստում է, որ ժամանակի ընթացքում մարդը մանրացել է ու դառնացել: Սեփական փորձառությամբ Մաթևոսյանը եզրակացնում է, որ այդ ընթացքը շարունակական է: Տեսնելով ծնակուտոցիների անկասելի ընթացքը դեպի անկում, արատների կուտակում և համայնքի մարդկանց միջև հարաբերությունների վատացում ու պատկերելով դրանք՝ Մաթևոսյանը խոստովանում է. «Տաշքենդ» («Անձրևած ամպեր») վիպակում այրական դաժանություն է պահանջվել մարդու և մարդկանց, մարդու և բնաշխարհի միջև կատարվող կործանարար փոփոխություններին նայելու համար»²⁹:

Քննարկվող երկու գործերում էլ արատների կուտակումը բերում է կյանքի իմաստագրկանանն ու ամայացմանը: «Շառաչ և ցատում» վեպում որքան էլ Ջեյսընը «իր քրոջ մանկահասակ դստեր ապօրինությունն օգտագործում է մորը շորթելու համար», միևնույնն է, ոչնչի չի հասնում այն առումով, որ ամուրի է մնում, զավակ չի ունենում, տոհմի վերջին մարդն է, որը հին տան «երբեմնի շքեղ սենյակները կտրատեց, առանձին բնակարաններ դարձրեց, ապա ամբողջը վաճառեց մի համերկրացու, որն էլ այն հյուրանոցի վերածեց»³⁰: Որքան էլ տարբեր լինեն կենցաղն ու սովորությունները, կյանքն ամենուրեք առաջ է գնում նույն կորուստներով ու ժամանակավոր հաղթանակներով: Ջեֆերսոնում ևս, ուր ապրում էին Ֆոլքների վեպի հերոսները, «կյանքը նույնպես ապրում էր իր ողջ անըմբռնելի կիրքը, իրարանցումը, ցավը, ցատումն ու հուսահատությունը»: Չպետք է կարծել, թե կյանքի անկման ու մարդկանց կորուստները նկարագրելով՝ գրողները ընթերցողի մեջ հիպպոթափությունն ու հուսահատություն են առա-

29 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 268-269:

30 Ռիչյամ Ֆոլքներ, Շառաչ և ցատում, էջ 220:

ջացնում: Եթե Մաթևոսյանն ասում է, որ իրենից այրական դաժանություն է պահանջվել բարոյական անկումները բացահայտելու համար, նշանակում է՝ նա զգացել է այդ դաժանության անհրաժեշտությունը, քանի որ վերքը բուժելու համար երբեմն վիրաբուժական միջամտություն է պետք: Չպետք է կարծել նաև, թե Ֆոլքների նպատակը կործանման ցուցադրությունն է լոկ: Նորբեյան մրցանակը ստանալու ժամանակ Ֆոլքների արտասանած ճառի մեջ կա հավատ ապագայի նկատմամբ. «...Ես մերժում եմ մարդու կործանման գաղափարը... Ես հավատում եմ, որ մարդը ոչ թե սոսկ կդիմանա, նա կհաղթանակի»³¹:

«Շառաչ և ցասում» վեպում կոնֆլիկտը մի տեսակ տարածական է, ոչ ավանդական: Թվում է, թե Քվենթինի մահից հետո գործողությունները պիտի դեպի մարում գնային, բայց ճյուղավորված բախումը շարունակվում է Ջեյսըն-Քվենթինա (քեռի և քրոջ ապօրինի աղջիկ) ճյուղով և աստիճանաբար գնում է դեպի մարում: Մաթևոսյանի վիպակների մեջ ևս բախումը ընդհանրական է, ծավալուն (թերևս միայն ավելի որոշակի է «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում, ուր կա որոշակի բախում հովիվների և իրավապահ մարմինների միջև: Բախման նման որոշակիություն կա «Մեսրոպ» պատմվածքում): «Աշնան արևում» Ադունը անհաշտ է և Սիմոնի ընտանիքի, և հոր՝ Իշխանի, և մերացուի, և մարդկային ոչ իր տեսակին պատկանողների հետ, ուստի նրա կռիվը ավարտ չունի: Այսպիսի բախումը չի վերածվում ողբերգության, որովհետև բախման հիմքում կենցաղային առօրյա հոգսերն են: Այդ բախումն արդեն ողբերգական ավարտ ունի «Տերը» վիպակում, որովհետև այնտեղ կռիվը Ռոստոմի (այս կերպարը կարելի է համարել ողբերգազավեշտական, թերևս ավելի՝ դոնքիշոտական, որը, գրողի կարծիքով, ինքն իրենից առաքյալ է սարքել և իրեն պատկերացնում է իբրև սեփական սկզբունքների զոհ) և մնացյալների միջև հասարակական մեծ կարևորություն ունի, քանի որ Ռոստոմը մենակ է դուրս գալիս բոլորի դեմ:

«Տաշքենդ» վիպակում բախումը անձնականից վերածվում է հասարակականի, որովհետև դուրս է գալիս ընտանեկան-հարազատական շրջանակներից և անհատին կանգնեցնում հասարակական ատելության ու թշնամանքի դեմ: Շուշանը, իր նկատմամբ եղած արհամարհանքը նկատի ունենալով, մտածում է. «...որպես թե Տիգրանի աղջիկ Շուշանը չենք, այլ կրծքին զանգ կախած բորոտ մուրացկան» (2,359), և նրան վախեցնում է իր դեմ միաբանված հասարակական ատելությունը. «...սարսափելին գերեզմանոցն ու խավար մութը չեն, կծան օձը չի-քո դեմ միաբանված ժողովուրդն է սարսափելի. ժողովրդի ատելության առաջ քեզ ատելի են դառնում քո երեխաներն էլ ու գյուղի վրա քո ձայնն էլ...» (2, 359):

Բախման նմանատիպ բնույթի պայմաններում լուծումը չի կարող արագ և ինչպես ընդունված է ասել՝ ուղղահայաց զարգանալ, որովհետև զարգացման ընթացքը բեկվում է տարբեր ուղղություններով: Ֆոլքների վեպում երևույթները պատմվում ու մեկնաբանվում են տարբեր հերոսների՝ Բենջիամինի, Քվենթինի, Ջեյսընի, մայրիկի կողմից, ընդ որում հեղինակը չի ազդարարում, թե ով է պատմողը և գրությամբ մեկի խոսքը որևէ

31 Նույն տեղում, էջ 4:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Զ (ԺԲ) ԳՄՐԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՄՊԻԻ-ԽՈՒԽԱ, 2014
ՎԷՆ ԽԱՄԱԽԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՆՈՒԿ

կերպ չի անջրպետում մյուսի խոսքերից, որովհետև յուրաքանչյուր պատմողի խոսքի մեջ ներառվում են նաև ուրիշների մտքերն ու երկխոսություններն իբրև ներկա ժամանակի իրողություն: Դա, անշուշտ, դժվարացնում է ընկալումը և հաճախ կարող է շփոթեցնել ընթերցողին: Անհատական ընկալումները տրվում են ներքին մենախոսության՝ գիտակցության հոսքի միջոցով, որը նշանակում է, թե այդ հոսքը ընդհատվում է և տրամաբանորեն, և՛ քերականորեն, և մեկի մտքերի մեջ ներթափանցված ուրիշի մտքերը ևս տրվում են գիտակցության հոսքի ձևով:

Վերացական չլինելու համար կարելի է հիշել Քվենթինի մտորումները ինքնասպանության նախօրեին, երբ գործողություններով կարծես շրջապատի հետ է, գրուցում է ծեր նեգր Ռոսքըսի հետ, ապա տրամվայ է նստում և մտորում իր անելիքի մասին, այն է՝ հեռանալ Հարվարդից: Եվ առանց զգուշացման նրա խոհերի մեջ են թափանցում մոթ մտքերը. «Հեռանալ Հարվարդից քո մայրիկի երազը որի համար Բենջիի արոտը վաճառվեց մեղքս ո՞րն է որ այսպիսի երեխաներ ինձ բաժին ընկան Բենջըմինն արդեն գլխիս պատիժ էր հիմա էլ այդ աղջիկը որ ոչ մի հարգանք չունի իմ՝ իր հարազատ մոր հանդեպ ես տառապել եմ նրա համար երազել ծրագրել ու զոհաբերել ինքս ինձ տանջվել արցունքի հովտում իսկ նա աչքերը բացելու օրից մի անգամ առանց շահի չի սիրել ինձ...»³²: Առանց կետադրության այս խոսքերը ինչպես հանկարծակի ներխուժել են Քվենթինի մտքերի ոլորտ, այդպես էլ հանկարծակի ընդհատվում են՝ Քվենթինին վերադարձնելով ներկա իրավիճակ: Հանկարծ ընդհատված հիշողությունը նրան վերադարձնում է իրականություն, և դա արտահայտվում է խոսքի կանոնավոր հյուսվածքով. «Եթե երեք քառորդ ժամն էր խփում, ուրեմն տասը բուլե դեռ կար: Մի տրամվայ նոր գնաց, և ժողովուրդը մյուսին էր սպասում...»: Ջոյսի մոտ ևս գիտակցության հոսքը (կարելի է նույնիսկ ասել՝ հորձանքը) չունի կանոնավոր շարադասություն, ուղղագրություն և կետադրություն, և դա բնական է այնքանով, որ այդ կանոնները գրավոր խոսքի համար են նախատեսված, իսկ մարդու մտքում գաղափարները ծնվում են ակամա, առանց որոշակի հերթագայության և անկապ: Որպես օրինակ կարելի է հիշել Մոլիի՝ գիրքը եզրափակող մենախոսությունը, որ իր սեռական կապերի ու դավաճանությունների պատմությունն է: Մեկ այլ պարագայում Ջոյսը աղավաղում է բառերը, կիսատ է թողնում, մի վանկը միացնում է ուրիշ բառի հետ և այլն («Վայ աստված: Եսառ վոտիցմի բանչ եմկե...») կամ «Անպտկովո լկամկստ»³³ և այլն: Ըստ Թ. Էլիոթի, ինչպես ասված է թարգմանության առաջաբանում, «այդ լեզուն հողախախտված է»³⁴:

Մեր կարծիքով Հր.Մաթևոսյանի արձակի ներքին մենախոսությունները աղերսներ չունեն Ջոյսի հիմնավորած գիտակցության հոսքի հետ, թեև երբեմն գրականագետները հենց այդ եզրով են բնութագրում նրա հերոսների մտորումները: Ի տարբերություն Ֆոլքների կամ Ջոյսի հերոսների՝ Մաթևոսյանի հերոսները մտածում են տրամաբանված, գիտակից ու առանց լեզվական աղավաղումների: Օրինակ՝ «Ձիավորված դուրս

32 Ուիլյամ Ֆոլքներ, Շառաչ և ցասում, էջ 70:

33 Ջեյմս Ջոյս, Ուիլիսես, անգլերենից թարգմանությունը Սամվել Մկրտչյանի, Եր., 2012, էջ 428, 259:

34 Նույն տեղում, էջ 11:

եկավ սարը (Վարդոն), մենք ու Ջանդառը նայեցինք ասացինք էն ով կլինի. նստած՝ ցամաք հացուպանրի էինք, ձեռի հացը Ջանդառը ետ դրեց, ասաց հացդ ետ դիր, մեծ ճաշկերույթ է լինելու. ձին, որ բուռակը ետևից դուր եկավ, ճանաչեցինք՝ Ավագի ծանրատու մաղյանն էր...» (2,319): Այստեղ Սիրուն Թևիկի ներքին հուշը տրամաբանված է, իսկ քերականական շեղումները մաթևոսյանական են և արտահայտում են ժողովրդական լեզվամտածողությունը:

Գիտակցության հոսքի կամ ներքին մենախոսության առումով էլ հագիվ թե հարկ կա Ֆոլքների հետ զուգահեռի, որովհետև դեռևս իր առաջին գործերում Մաթևոսյանը կիրառում էր հերոսների բնութագրման այդ ձևը, երբ դեռևս իսկապես ծանոթ չէր, չէր կարդացել ամերիկյան գրողին: Գիբորը՝ «Ալլտո» պատմվածքում, Հրանտ Քառյանը՝ «Կայարան» պատմվածքում, Աղունը՝ «Աշնան արև» վիպակում և ուրիշներ հաճախ են կենտրոնանում ներքին մտքերի վրա, կռիվ տալիս իրենց ու ուրիշների հետ: Պարզապես հիշյալ գործերում ներքին խոսքը հատվածաբար է ներկայանում, այնպես, երբ կարող է հուշի մի բեկոր հանկարծ արթնանալ անգիտակցաբար և կամ էլ արտաքին որևէ գործոնի անուղղակի զուգորդումով: Ընդհանրապես՝ Մաթևոսյանի հերոսները շատ ավելի են ներառված համայնքային կյանքի մեջ, քան դա կարելի է ասել Ֆոլքների «Շառաչ և ցատում» վեպի ինքնամեկուսացած հերոսների մասին:

5. Ներքին մենախոսություն կամ «գիտակցության հոսք»

«Տաշքենդ» վիպակի և «Շառաչ և ցատում» վեպի զուգահեռի հնարավորություն տալիս է հերոսներին անհատապես և իրենց ներքին մենախոսության միջոցով ներկայացնելու տիպաբանական ընդհանրությունը: Ինչ վերաբերում է մասնավորապես «Տաշքենդ» վիպակին, ապա, ինչպես արդեն ասել ենք, բոլոր այն հատկանիշները, որ բնորոշ են «Տաշքենդին» և բոլորը միասին ձևավորում են նրա առանձնահատկությունները, առանձին-առանձին կան արդեն նախորդ գործերում: Ֆոլքների վեպում մեխանիզմը կարծես ավելի պարզ է այն առումով, որ հերոսների մենախոսությունները և՛ տեսողական-տեխնիկական տեսքով (որոշակի տողերի հեռավորությամբ), և՛ իբրև գլխի վերնագիր ծառայող ժամանակի ցուցումով (օրինակ՝ Ապրիլի յոթ, 128 կամ Հունիսի 2, 1910) օգնում են կողմնորոշվելու գոնե ժամանակի հարցում, մինչդեռ «Տաշքենդում» նման բաժանումներ չկան, ինչը դժվարացնում է հերոսներին իրարից տարբերակելու գործը: Վիպակում պատմողի դերն անտեսանելի է, հերոսներին բնորոշ է ներքին խոսքը, բայց նրանք բաժանված չեն իրարից, և դա համայնքը իբրև մեկ միասնական ամբողջություն դիտելու Մաթևոսյանի գեղագիտության տեխնիկական դրսևորման արդյունք է: Պատումը հանձնելով հերոսներին՝ գրողն ստեղծում է տեղապտույտի վտանգ, որովհետև, այսպես, թե այնպես, բոլոր հերոսները պետք է անդրադառնան նույն դեպքին, և նոր մեկնաբանության, նոր մանրամասնի, նոր անվան հավելումով է միայն հնարավոր շարունակել պատմության ընթացքը: Գրողի վարպե-

տության արտահայտությունն է, որ նույն մարդիկ իրար չեն կրկնում, թեև նույն բանի մասին են խոսում: Նրանք խնդրին մոտենում են տարբեր դիրքերից, նույնիսկ կարելի է ասել, որ ոչ այնքան նրանց դիրքորոշումն է տարբեր, որքան որ գրողի վարպետության շնորհիվ մի հերոսը շարունակում է մյուսի միտքը: Օրինակ՝ Ջանդառը որոշակի նրբագծերով ուրիշ մանրամասներ է ավելացնում Սիրուն Թևիկի մտքերին. «Մեր սև դարաչին... տարիքով ու հին վարքով ինքը անձամբ վարկաբեկված է, Թևանի վրա փաստորեն իրավունք չունի, մեծանալու պատավելու հետ մարդ իշխանությունն ու իրավունքը մարդու վրա կորցնում է, Թևանի վրա իր իշխանությունն ու իրավունքը նա տվել է փաստորեն իր զավակներին» (2, 291):

Մենք արդեն որոշ չափով տեսանք, թե ինչ է մտածում Թևիկը, բայց առավել հետաքրքիր է, թե ինչպես է նա մտածում: Նրա ներքին մենախոսությունը մեծ մասամբ դարձ է դեպի հիշողությունը, հերոսն ինքն իր հետ է խոսում և նպատակ ունի անցյալի դեպքերում փնտրել իր վարքագծի ճիշտն ու սխալը: Երբ Վարդոն սար այցելության է գնում ամուսնուն, և նրանք մենակ են մնում, ամուսնուն ասում է. «Սիրոս վատ բան է վկայում, ապերիկ, որ պատահի նոր աղջիկ ուզես ու ինքը դեմ չլինի՝ Վարդ կասես. մինչև քո բերելը ինչ անուն որ ունենա՝ կողմնակի ուրիշները թող իրա անունը տան, բայց դու Վարդ կասես, քեզանից մենակ էդ մի խնդրանքն ունեն» (2, 320): Վարդոյի կանխազգացումը կատարվում է, որը ևս մի պատճառ է դառնում Թևիկի ինքնախարազանման. «Մեր լեզուն չորանա՛ր, ինչպես որ գրասենյակի դռանն է ամեն անգամ չորանում ու մեր իրավունքը պաշտպանելուց հրաժարվում, լալկվեր մեր լեզուն, չասեր, - ասացինք. «Բու արժեքն ինչ է, որ քեզ վրա դու լաց ես լինում» (2, 320): Հիշողության այս դրվագը շատ բան է բացահայտում:

Նախ՝ «մենքի» մասին: «Տերը» վիպակի հերոսը՝ Ռոստոմը ևս ինքն իր մասին «մենք» է ասում և երեխայի հարցին, թե ինչու է այդպես խոսում, նա պատասխանում է. «... որ «մենք» ենք ասում՝ ուզում ենք, մատաղ, Անդրանիկ զորավար լինենք, բայց թե ոչ ետևներիցս եկող ժողովուրդ ունենք, ոչ էլ առաջներս՝ թուրքի թշնամի» (2, 518): Այսինքն՝ Ռոստոմը հավատացած է, առնվազն ցանկանում է, որ ինքը հասարակական շահերի պաշտպանը լինի և խոսում է ընդհանուրի անունից: Թևիկի պարագայում «մենքը» ուրիշ նշանակություն ունի: Դա հոգեբանական տվյալ խառնվածքի մարդու համար սեփական ես-ը շեշտելու անհարմարության զգացումն է, ինքնաթերագնահատման արտահայտությունը: Այն, որ Թևիկը չի կարողանում արտահայտվել, դա նրա գիտակցության թուլությունը չէ, ոչ էլ անհասկացողությունը, այլ հոգեկան կաշկանդվածությունը: Արևեն Տերտերյանը նման դեպքի համար ունի համոզիչ բացատրություն, որ վերաբերում է Նար-Դոսի «Սպանված աղավնի» վիպակի հերոսներից մեկին՝ Գարեգին Սիսակյանին. «Խոսակցին անմիջապես պատասխանելու ընդունակություն չունի: Բայց այս հատկությունը ոչ մի հիմք չի կարող համարվել «իդիոտ» անվանակոչության համար: Դա ներքին անարտահայտելի հուզմունքի արդյունք է, հուզմունք, որ քանդում է Սիսակյանի մտքի շարքերը հենց այն վայրկյանին, երբ ուզում է պատասխանել...»³⁵:

35 Աբուն Տերտերյան, Երկեր, 1980, Եր., էջ 124:

Այս առումով Մաթևոսյանն ավելի ճիշտ է ներկայացնում իր հերոսի հոգեվիճակը նրա ինքնախոստովանության (իհարկե, լուռ, ինքն իր մեջ) միջոցով. «... մեր լեզուն... գրասենյակի դռանն է ամեն անգամ չորանում ու մեր իրավունքը պաշտպանելուց հրաժարվում» (2, 320): Այն, որ Ս. Թևիկի վեհերոտությունը և խոսելու անձարակությունը կապ չունեն նրա գիտակցության հետ, ցույց են տալիս ժամանակ առ ժամանակ նրա ընդվզումները: Կնոջ մահվան և դրա մասին իրեն չտեղեկացնելու գյուղի ղեկավարության անմարդկային վարքագիծը (նրանք լուրը ժամանակին սար չեն ուղարկում, թե՛ վատ լուրը այսպես թե այնպես տեղ է հասնում) Թևիկին հանում է հունից, և նա ոչխարն առջևն արած հայտնվում է գյուղի ղեկավարության առաջ. «Էդ ձեր ոչխարը, էդ էլ դուք»: Երբ հարցնում են, թե ո՞ւմ նկատի ունի, պատասխանում է. «Մեկամեկ բոլորիդ, բոլորիդ» (2,323): Սա ևս խոսում է այն մասին, որ Մաթևոսյանի հերոսները սոսկ կերպարներ չեն, այլ հոգեբանական խառնվածքներ: Մաթևոսյանն ինքն էլ է խոստովանում. «Ինձ ընդհանրապես գրավում են ուժեղ խառնվածքները, կրքերի բախումը, կյանքի լարված դրամատուրգիան»³⁶ :

Հոգեբանական խառնվածքների բացահայտման առումով թերևս ամենանպատակահարմար միջոցը ներքին մենախոսությունն է, երբ կերպարն ինքն իր հետ մենակ է մնում և մտածում է նաև այն, ինչը որիչների ներկայությամբ չէր արտաբերի, հոգեպես մերկանում է ինքն իր առջև, և դրանով գրողն ավելի արդյունավետ է դարձնում իր խոսքի ազդեցությունը, որովհետև, ի վերջո, գրողն է նաև հերոսի ինքնախոստովանության հեղինակը, միայն թե այս դեպքում տպավորությունն ավելի առարկայական է թվում:

Նույն՝ ներքին մենախոսության ճանապարհով է բացահայտվում նաև Շուշանի կերպարը, որը խառնվածքով Թևիկի հակադրությունն է: Ներքին մենախոսությունների միջոցով Մաթևոսյանը բացահայտում է ոչ միայն այս կամ այն հերոսի մեղքի կամ անմեղության խնդիրը, այլև առաջադրում է ավելի լայն իմաստով բարոյական խնդիրներ՝ ցույց տալով բարոյականության հարաբերականությունը: Թվում է, թե Շուշանը ավելի պետք է նեղվի գործած արարքի ծանրությունից: Նախ՝ ինքը կին է և երեք երեխաների մայր, որոնց համար և որոնց առաջ պատասխանատու է իր վարքագծի համար և ապա՝ տարիքով անհամեմատ մեծ է իր մեղսակից խակ պատանուց, որին ինքն է գայթակղել: Շուշանը կամային խառնվածք է, բնավորության գծերը, ինչպես արդեն ասել ենք, Տիգրան հորից է ժառանգել: Ի դեպ, Մաթևոսյանի բառապաշարում կա ոչ միայն «սիմոնացու», այլև «տիգրանացու» արտահայտությունը («...պապի անունն էինք դրել ու սպասում էինք Տիգրան դառնա, տիգրանացուն այնինչ միջոցն է թաթարն էր...» (2,345), որ Սիմոնի խառնվածքի հակապատկերն է, և որը իր շահի համար կարող է տրորել անցնել հարազատի վրայով («մեր հորեղբայր Մեսրոպին մեր Տիգրան հերը մատնել աքսոր է դրկել ու էդ է») (2,348): Ի դեպ, «Մեսրոպ» պատմվածքում Լևոնն է նրան մատնում, բայց այստեղ արդեն մի նոր գիծ է ավելանում ծանոթ պատմությանը, նոր կապ հայտնաբերվում ծնակուտյան ընդհանրական տարածքի հերոսների միջև:

36 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 215:

ԳՐԱԿԱՆԱԿԻՑՈՒՄ

2 (ԺԲ) փայտի, թիվ 2 (46) ամբողջ-հունիս, 2014

ՎԷՆ ԽԱՆՈՒՄԿԱՅԻՆ ԿԱՆՈՒՄ

Տիգրանի արյունը հոսում է ոչ միայն Շուշանի, այլև երկու թոռների՝ մեծ պեպեների և միջնեկի մեջ: Շուշանը միշտ նախահարձակ է, իր իրավունքը ոչ միայն պաշտպանող, այլև իրավունք խլող. «Իրավունք խոսքը Շուշանը կենտրոնից՝ միլիցիա Տիգրան հորից, երեխան Շուշանից էր սովորել (2,344)»: Որդին հարևանի ծաղկած ծառը կտրել է, բայց Շուշանն առաջինն ինքն է գնում գյուղխորհուրդ բողոքի, մի ուրիշ անգամ տղան փորձել է վառել հարևանի մեղվի փեթակները, բայց փեթակներից մեկը շուտ է եկել վրան, մեղուները կծել են, բայց բողոքավորը դարձյալ Շուշանն է, որը իր այրի լինելը դրոշակ դարձրած՝ փորձում է վրեժ լուծել բոլոր նրանցից, ովքեր պատերազմից վերադարձել են և տեր կանգնել իրենց ընտանիքներին: Ի տարբերություն Թևիկի, որ իր ճշմարիտը չի կարողանում տեղ հասցնել, Շուշանը դեպքերը շրջում է իր օգտին. «Վախեցած, վախից չորացած թաթար միջնեկի (թաթարը Շուշանի տղայի մականունն է-Ժ.Ք) ասածն էլ ու իրականությունն էլ՝ երկունս էլ առաջին էին, երեխային չէին տանջում, բայց Շուշանն ուզեց ու չկարողացավ իրողությունը տեսնել, թաթարի նման տեսավ, այսինքն որ իրենց տանջում են: Աչքերը չոր վառվելով, շիփշիտակ ու բերանը փակ կանգնեց, գապվեց-գապվեց ու շշնջաց. «Էդ ո՞նց եք անում, որ քաղցրը ձեզ է լինում, թույնը իմ անտեր որբերին, էդ ի՞նչ եք կախարդում, որ ձեր երեք գնացածը երեք էլ գալիս է, Նիկալի երկունս էլ անդրնդվում կորչում է. թե՛, շշնջաց, ձերոնք իսկի չեն էլ գնում-թփերի ետևն սպասում են կռիվը վերջանա՝ որ դուրս գան անտեր որբևայրուս կալկոխ անեն» (2,348-349): Զարմանալին այստեղ ոչ այնքան Շուշանի վարքագիծն է, որքան գրողի տեխնիկան. այստեղ պատմողի և հերոսի խոսքը ձուլված են անանջատելիորեն: Թվում է, թե քանի որ Շուշանի մասին խոսվում է երրորդ դեմքով («Շուշանն ուզեց...»), ուրեմն տրամաբանորեն պետք է, որ դրանք լինեն պատմողի խոսքերը: Բայց նման դեպքերում հաճախ Մաթևոսյանի հերոսները իրենց հիշողությանը անդրադառնալիս իրենց նայում են ժամանակային հեռավորությունից, տեսնում են իրենց կողքից և իրենց մասին խոսում կամ հիշում են երրորդ դեմքով: Վերը արված քաղվածքից հետո ևս մի ամբողջ պարբերություն դարձյալ Շուշանի մասին խոսվում է երրորդ դեմքով («Վրացյանին Շուշանը նյութ էր հուշում», (2, 349), բայց քերականորեն հասկանալի չէ, թե ով է պատմողը, դա կարելի է կռահել միայն Շուշանի խոսքի շարունակությունից. «Պառավն ասաց. «Ակոփը գլուխը քեզանից կորցրեց, թու՛. Թու՛». **Պատասխանեցինք ասացինք.** «Էդ սուրբ դանակդ ձեռիցդ **կառնենք...**» (2,349, ընգծումները մերն են-Ժ.Ք.): Սա նշանակում է, որ նախորդ պարբերության մեջ Շուշանն է իր մասին խոսում երրորդ դեմքով: Այն տպավորությունն է ստացվում, որ Մաթևոսյանի հերոսները, վերապրելով հիշողությունը, կրկին մտքում խաղում են այն՝ չմոռանալով ո՛չ մանրամասները, ո՛չ երկխոսությունները:

Անարդար համարելով իր ամուսնու չվերադառնալը կովից և մյուսների վերադարձը՝ Շուշանը համոզված էր նաև, թե ինչպես իրենց՝ այրիների ամուսինները կովել ու ընկել են բոլորի համար, այդպես էլ վերադարձողները միայն իրենց կանանց համար չեն, այլ բոլորի (այս դրվագն արդեն կար «Աշնան արև» վիպակում): Նույն կերպ նա արդարացնում էր իր կապը Սիրուն Թևիկի հետ, ինչի վերաբերյալ Զանդառը մտորում է. «Խեղճ

գառաւոր անծիծ-անքամակ սև գիշանգոյի ճանկերից Օհանն ազատեց» (2, 283): Կամային ու ագրեսիվ Շուշանը իր իրավունքն է պահանջում և չունի մեղքի գիտակցությունը (կամ ցույց չի տալիս) և ամոթը: «Իրեն հազար ձևի պաշտպանեց. «Ես ուրիշի աղջիկ եմ, ինքն ուրիշի տղա-դրա ամոթը ո՞րն է: Հենց իմանանք ինձ Ակոփի համար չէին ուզել՝ ախպոր համար էին ուզել».
 «Էսինչը, էսինչը, էսինչն ու էսինչը Համբոյի հետ են կապված, էսինչը՝ էսինչի-ձեր տան ամոթը ձեր տանն են պահել, եկեք շնորհակալ եղեք», «Էդ ոնց է մեծ տղամարդը օտեղ աղջիկ կուզի, օտեղ կնիկը իրենից մի երկու տարով փոքր տղա չի ուզի» (2,287) և այլն: Նա ոչ միայն չի ընդունում իր մեղքը, այլև շարունակում է պայքարը Թևիկի հետ կապը վերականգնելու համար՝ չխորշելով նաև վրիժառության զանազան ձևերից: Շուշանի վարքագծի գնահատությունը Մաթևոսյանը ձևավորում է պատմողի և մյուս հերոսների խոսքի միջոցով, որի արդյունքում ստացվում է գյուղական հասարակության վերաբերմունքը Շուշանի նկատմամբ, մինչդեռ վիպակից դուրս, վիպակի մասին խոսելիս գրողը այնտեղ ողբերգություններ է տեսնում: Հերոսների և պատմողի խոսքում կան նաև Շուշանի ողբերգության երանգները, հպանցիկ դիտարկումներն այն չափի մեջ, որ **չխախտվի գյուղական համայնքի վերաբերմունքի բնույթը**: Որքան էլ ագրեսիվ, նա ևս ողբերգական կերպար է: Նա այրիացել է քսան տարեկանում, սիրո և ապահով թիկունքի կարիք ունի և փորձում է երջանկությունը ետ բերել Թևիկի միջոցով, ուստի առանձնապես չի զղջում իր արարքի համար, որովհետև համոզված է նաև, որ «դա սեր էր. բախտավորների սերը տեղը-տեղին իրենց ամուսնու վրա է լինում, անբախտներինը՝ արգելված գոճու» (2,357): (Սիրո մասին մի հպանցիկ, գրեթե անորսալի զգացում էլ կա Թևիկի մոտ, երբ նա Շուշանի մասին մտորում է՝ «անտանելին, սիրելին»): Շուշանը, ի վերջո, ստիպված էր դիմանալ որդիների արհամարհանքին և ժողովրդի ատելությանը: Մեծ պեպենը՝ Վերանը, գյուղացիների աչքի առաջ ծեծում է հորեղբորը՝ մոր սիրելեկան Սիրուն Թևիկին՝ դրանով փորձելով իրեն տարանջատել մոր հին անպատվությունից և միաժամանակ վրեժ լուծել Թևիկից: Վիպակի երկու Թևան անունով ոչխարապահ հերոս կա, բայց մեկը Ջանդառ է կոչվում, այսինքն՝ ժանդարն, մյուսը՝ Սիրուն Թևիկ: Եվ Ջանդառի, և՛ մյուսների խոհերում ոչ ոք Շուշանին իր անունով չի հիշում, բոլորն ասում են՝ «անծիծ, անքամակ սև դարաչի»:

«Տաշքենդի» մասին խոսելիս Մաթևոսյանն ասում է, որ այնտեղ գլխավոր ու երկրորդական հերոսներ չկան: Դրա հետ մասամբ միայն կարելի է համաձայնել: Թերևս գրողը նկատի ունի այն հանգամանքը, որ նրանց արտահայտվելու հավասար հնարավորություններ են տրված վիպակում, բոլորը բնութագրվում են ներքին խոսքի միջոցով, բայց ըստ էության հավասար չեն, քանի որ բոլորն էլ, իհարկե, տարբեր չափով, խոսում են Թևիկի ու Շուշանի մասին:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԷՆ ԿԱՆԱԿԱՅՎԱԿԱՆ ԿԱՆՈՒՆ 2 (ԺԲ) ԳՐԱՔԻ, ԹԻՎ 2 (46) ԱՄՍԻՅ-ԻՄԱՒԻ, 2014

ՎԷՆ ԿԱՆԱԿԱՅՎԱԿԱՆ ԿԱՆՈՒՆ

6. Բազմաձայնություն

Վիպակի բանարվեստի առումով, ինչպես նշեցինք, ամենաբարդը պատմողի կերպարի տարանջատումն է վիպակի հերոսների խոսքից: Հերոսներից որևէ մեկը, ներքուստ միտքը հիշողություններին տված, մտովի ետուառաջ վերականգնում է իրադարձությունները, և հանկարծ հուշ-մենախոսությունը ընդհատվում է գրքում որոշակի՝ մի 3-4 տողի չափով բաց տարածությամբ, որին հաջորդում է՝ «Ասաց. –Ես ուրիշների նման ազահ չեմ՝ որ ասեմ էս էլ է իմը էս էլ, էս էլ եմ ես էս էլ ...» (2, 364): Սա պատմողի ծանուցումն է՝ ասաց, որին հաջորդում է Վերանի ու Շուշանի կարճ խոսակցությունը և ապա՝ առանց ծանուցման, պատմողի խոսքն ուղղվում է դեպի ուրիշ հարթություն, դեպի ուրիշ հերոս. «Սյունը գրկել ու երեսը պունին դեմ էր արել, մտքով արդեն իրենց Ռուսաստաններում էր, հարսը պունը թողեց...» (2, 365):

Վիպակի սկզբից շատ ավելի զգալի է, որ հեղինակ-պատմողն է սկսում պատմությունը, նա խոսքը տալիս է գործող անձանց, որոնք արտահայտվում են պարզորոշ: Անցումը պատմողից-հերոս կարելի է կռահել միայն քերականական ձևերից ու դերանվան կիրառությունից: Օրինակ՝ պատմողը կամ հեղինակն ասում է. «Բայց մեջների թափովը Վարդոն էր. համարիր, որ Թևրկին չէր թողնում հարբի, կենացի խոսքը թողնում էր ասի վերջացին ու բաժակը ձեռից առնում էր...» (2, 309): Բայց նույն պարբերության մեջ, առանց խոսքի քերականական փոխանցման, խոսքը շարունակվում է. «Ոչ մի օտար աչք երբեք չտեսավ, որ Սիրուն Թևրկի հունձը Վարդոն է անում, բայց նույնիսկ զուտ մերոնց ներկայությամբ, այսինքն երբ զուտ Օհանն ու նրա մեծ Սոփին **էինք** լինում, Սիրունը Վարդոյի հնձի վրա չարանում էր՝ թե կնիկը մի քիչ կնկա շնորհքի կլինի...» (ընդգծումը մերն է-ժ.Ք., 2, 310): Նշանակում է՝ **պատմողը գործող անձանցից մեկն էր** (էինք), և այդ գործող անձինք՝ կերպարները, մեկը մյուսից խոսքը խլում ու շարունակում են յուրովի մեկնաբանությամբ:

Ըստ էության «Տաշքենդում» գործում է կառուցվածքային ավելի բարդ մեխանիզմ, քան մեզ ծանոթ մյուս գործերում, երբ հերոսներից յուրաքանչյուրը և՛ բացահայտվում է ներքին մենախոսությամբ, և՛ պատմողի դերում հանդես եկող մյուս անձանց կողմից: Թվում է, թե ոչ թե մի հոգի է պատմում, այլ մեկը խոսքը փոխանցում է մյուսին, իսկ ինքը տրվում է ներքին խոհերին: Նման տպավորությունն ամրապնդվում է նաև նրանով, որ պատմողի աշխարհայացքը և երևույթների մեկնաբանությունը, առհասարակ գյուղի մարդու մտածողությունը առանձնապես չի տարբերվում վիպակի հերոսների մտածողությունից, նաև բառապաշարի, ոճերի («ազնիվ խոսք») օգտագործման առումով: Մաթևոսյանը ստեղծում է բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) արձակ, երբ բոլորն են խոսում, կարելի է ասել՝ միասին, ինչպես երգչախումբը Հին Հունաստանում: Սա քսաներորդ դարի արձակի հատկանիշ է, և Մաթևոսյանը իր ավանդական թեմայով (ոչ-խարապահ, գյուղ) հասնում է 20-րդ դարի արձակի պոետիկայի մակար-

դակին: «Իսկ «Տաշքենդում» բազմաձայնությունը սկզբունք է»³⁷, – ասում է Մաթևոսյանը: Այս սկզբունքի իմաստը բացահայտում է հեղինակը՝ բացատրելով, որ իր նպատակը չի եղել որևէ հերոսի առանձնացումը. «Խառնվածքներ և միայն:...Եվ ոչ մի գլխավոր հերոս. թեպետ «հավաքի» յուրաքանչյուր մասնակից գլխավոր հերոս կարող է լինել: Յուրաքանչյուր բնավորություն վիպական է, բայց միայն հնարավորություններով, նրա մասին իմ հեղինակային պատկերացումներով: Յուրաքանչյուրի մասին ես կարող եմ գրել ամբողջ ծավալուն պատմություն, թեպետ «Տաշքենդում», գյուղական ակունքի հավաքություն նրան պատկանում է ընդամենը մի երկխոսություն: Երբեմն էլ ընդամենը մի ռեպլիկ: Բայց այդ ձևը ևս՝ բոլորի խոսակցությունը բոլորի հետ, ամենևին մտադրություն չէ, այլ իմ մտածած միջոցն է, հնարք՝ փրկելու անսյուժե գործը, այսինքն փոխհատուցելու բնածին արատը»³⁸: Մաթևոսյանը գիտակցում է, անշուշտ, որ նման առավելությունը ենթադրում է նաև որոշակի կորուստներ, որովհետև ավանդական ձևերից հրաժարումը առանց դրա հնարավոր չէ: Ներքին խոհի վրա կենտրոնանալը նվազեցնում է աչքի ընկալումը, գույնի ու լույսի զգացողությունը, բայց «հնարավոր չէ ամեն ինչ ունենալ ու ամեն ինչ պահպանել...»³⁹:

Մաթևոսյանի այս դիտարկումներում կա մի քանի հարցի պատասխան: Նա հերոսներ չի ստեղծում, այլ խառնվածքներ է բացահայտում, և բոլոր խառնվածքները արժանի են հավասար ուշադրության: Իսկ այն, որ բոլորը խոսում են բոլորի հետ՝ ապահովում է վիպակի բազմաձայնությունը: Այս հանգամանքը թույլ է տալիս ասելու, որ թերևս ինչ-որ տեղ իրավացի էր Մաթևոսյանը, որ ժխտում էր նմանությունը (էլ չենք խոսում ազդեցության մասին) Ֆոլքների հետ, որովհետև ինքն ավելի բարդ տեխնիկա է կիրառում: Պատկերավոր ասած՝ Ֆոլքների «օպերայում» յուրաքանչյուր հերոս ունի իր արիան, իսկ Մաթևոսյանի մոտ բազմաձայն երգչախումբ է, որտեղ ոչ ոք չի առանձնանում: Սա յուրօրինակ դեմոկրատիզմ է, քանի որ գրող-պատմողի գործառնություննա հենց հանձնում է հասարակ մարդկանց, որոնք առաջ են տանում պատմությունը՝ ներսից մեկնաբանելով այն՝ կարծես տեղ չթողնելով օտար հայացքի, կողմնակի մարդու համար: Այս առումով ինչ-որ տեղ Մաթևոսյանը շարունակում է Ակսել Բակունցի ավանդները:

Ռ. Իշխանյանը մի հետաքրքիր գուգահեռ է անցկացրել Թումանյանի և Բակունցի հերոսների միջև և եկել այն եզրակացության, որ Թումանյանի հերոսները, այնուամենայնիվ, ինչ-որ չափով առանձնահատուկ են, ֆիզիկապես ուժեղ են (Լոռեցի Մաքոն, չորան Չատին), հոգեպես պատրաստ դիմակայության (Անուշ, Սարո), իսկ Բակունցի հերոսները՝ Պետին, Աթա ապերը, Վանդունց Բադին և այլք, ոչնչով ոչ միայն չեն տարբերվում ուրիշներից, ընդհակառակը՝ հասարակության ամենաստորին շերտերից լինելով՝ նաև տկար են՝ ֆիզիկապես տկար, ծաղկատար, կաղ և այլն: Մաթևոսյանը նկատում է Բակունցի բերած նորությունը. «Հայ մեծ գրողներից Բակունցն

37 Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 218:

38 Նույն տեղում, էջ 224 – 225:

39 Նույն տեղում, էջ 233:

առաջինն է ինքնարտահայտվելու հնարավորություն տվել ժողովրդի այն հատվածին, որ մնալով առանց լեզու, ձայնի իրավունքը փոխանցեց միջնորդներին, որոնք էլ քաղաքին ու աշխարհին պատմեցին անլեզուների մասին: Բակունցը բեկանեց այդ «մասինը», նա գրում էր ոչ թե ժողովրդի մասին, այլ ժողովրդի միջից: Ներսից լինելու այդ սկզբունքը ես, որքան դա իմ հնարավորությունների սահմաններում էր, փորձեցի տարածել օրգանական ու անօրգանական աշխարհի ամբողջ տարածքի վրա: Դա նշանակում է գրել ոչ թե ծառի մասին, այլ ծառի միջից, ոչ թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից»⁴⁰: Այս դիտարկումը պատասխանն է նաև այն հարցի, թե ինչու է Մաթևոսյանը դիմում բազմաձայնության (բազմությունը բազմության մասին): Գեղարվեստական այդ հնարանքը ոչ թե քմահաճ փորձարարություն է, այլ գրողի գեղագիտության ու աշխարհընկալման դրսևորումը, որի կատարյալ արտահայտությունը դարձավ «Տաշքենդ» վիպակը: Դա է պատճառը, որ իր վերջին հարցազրույցներում գրողը որոշակի գուրգուրանքով է խոսում այս վիպակի մասին:

Ներքին մենախոսության մղելով հերոսներից յուրաքանչյուրին՝ բացի աշխարհայացքային բացահայտումներից, Մաթևոսյանը հնարավորություն է ստեղծում բացելու ժողովրդախոսակցական լեզվի հարուստ ենթաշերտերը, որոնք կարող էին չքանալ հեղինակային գրական խոսքի մեջ: Ահա թե ինչու հեղինակն իր խոսքը հիմնականում հանձնում է պատմողին, որը նույն համայնքի անդամներից մեկն է, նույն լեզվամտածողության կրողը. «Լեզվի մեջ գեղարվեստական լիակատար արտահայտություն է գտել իմ ժողովրդի անհատականությունը: Իմ վաղեմի երազանքն է՝ ներթափանցել այդ աշխարհը: Սակայն խիզախեցի այդ անել միայն «Տաշքենդը» գրելիս՝ վիպակի ամբողջ տարածքը «հանձնեցի» գյուղական ակումբին, որտեղ ծխից բացի ոչինչ չի երևում, որտեղ միայն լսել կարող ես»⁴¹:

Հրատ Մաթևոսյանին նվիրված մենագրություններում և հոդվածներում եղել են ուշադրության արժանի ոչ սակավաթիվ անդրադարձներ «Տաշքենդ» վիպակին: Ռուս քննադատությունը ևս, որ առատ նյութ է տալիս հայ գրողի մասին, հպանցիկ անդրադարձել է նաև «Տաշքենդին» ուշագրավ դիտարկումներով: Քննադատ Վ. Կովսկին նկատում է, որ «Տաշքենդում» Մաթևոսյանի աշխարհընկալման դրամատիզմը հասնում է ամենաբարձր մակարդակի, որտեղ տեղի է ունենում «տոհմական տրամադրությունների» վերջին փլուզումը, և հարց է տալիս, թե արդյոք Թևիկի ձգտումը դեպի Տաշքենդ այդ փլուզման արտահայտությունը չէ և միաժամանակ փախուստ»⁴²:

Տաշքենդն իրականում աշխարհագրական տեղանուն է, բայց Մաթևոսյանի վիպակում ստանում է պայմանական նշանակություն, դառնում խորհրդանիշ, որը առարկայական տեսք է տալիս Փոքր Թևանի ինքնահաղթահարման ձգտումին:

Ինքն իրենից օտարվելու, սեփական խեղճության հաղթահարման, փախուստի հանգամանքը նկատել է նաև Վ. Սաֆարյանը. «Ուստի ամեն

40 Նույն տեղում, էջ 220:

41 Նույն տեղում, էջ 217:

42 Տե՛ս “Армянская литература в русской советской критике”, Ер., 1989, էջ 212:

մի չտարորոշված փախուստ (դեպի Տաշքենդ պայմանական տարածություն կամ այլուր) նախ և առաջ փախուստ է հերոսի «անձնական» տարածությունից, որ նշանակում է փախուստ ինքն իրենից...»⁴³:

Իսկապես, Տաշքենդը փախուստ է խորհրդանշում ոչ միայն տոհմից, այլև ինքն իրենից դեպի մեկ ուրիշ ինքնություն, որն, ըստ երևույթին, անհնար է:

Այսպիսով, **քնավ էլ ոչ սպառիչ** այս քննությունը հիմք է տալիս ասելու, որ «Տաշքենդը» Մաթևոսյանի գեղարվեստական մտածողության այն բարձր մակարդակն է, որտեղ հանգուցվում են մաթևոսյանական գեղագիտության բոլոր առանձնահատուկ կողմերը՝ քնավորությունների ստեղծումը, ամբողջական հայացքը շերտավորված հասարակության վրա, ժողովրդական լեզվի արարչական ոգու հայտնագործումը, իր մեծ նախորդների ավանդների ստեղծագործական յուրացումը: Այս ամենի շնորհիվ գրողն իր տեղը հաստատեց 20-րդ դարի գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ ապացուցելով, որ արվեստի որակը չափվում է ոչ միայն թեմայի կարևորությամբ, այլև այն մատուցելու վարպետությամբ:

Ժենյա Ա. Բալանթարյան – Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ նորագույն և արդի գրականություն («Վահագն Դավթյան»–1991, «Անդրադարձներ»–2003, «Ուրվագծեր արդի հայ գրականության»–2006, «Գրական հորիզոններ»–2008, «Եղիշե Չարենց»–2012), գրականագիտություն, գրական քննադատության պատմություն և տեսություն («Գրական քննադատության տեսության և պատմության հարցեր»–1982, «Հայ գրականագիտության պատմություն»–1986):

Summary

HRANT MATEVOSYAN'S NOVELLA “TASHKENT”:

Parallels in Typology

Zhenya A. Kalantaryan

Hrant Matevosyan's novella “Tashkent” is discussed in the light of comparative analysis of the writer's earlier works, Russian rural prose (in most general features), and “The Sound and the Fury” by William Faulkner. The parallel with Faulkner's novel is of typological character and refers to the poetics of the above mentioned works, particularly the principle of depicting the same phenomenon from different characters' perspectives and the stream-of-consciousness narrative technique. The performed analysis allows to appreciate “Tashkent” as one of the best and highly artistic examples of 20th-century fiction.

43 Վազգեն Սաֆարյան, Գրականության բազմաձայնությունը, Եր., 2012, էջ 255:

Резюме

ПОВЕСТЬ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА «ТАШКЕНТ»

Типологические параллели

Женя А. Калантарян

Повесть Гранта Матевосяна «Ташкент» рассматривается в контексте параллелей с предшествующим творчеством писателя, а также – в самых общих чертах – с русской «деревенской прозой» 20-го века и с романом У. Фолкнера «Шум и ярость». Параллели повести «Ташкент» с романом Фолкнера имеют типологический характер и выявляют черты типологической общности в поэтике этих произведений, в частности, в использовании «потока сознания», а также приема описания одного и того же явления в восприятии разных героев. Подобный анализ позволяет оценить повесть Г. Матевосяна «Ташкент» как один из высокохудожественных образцов прозы 20-го столетия.