

«ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ» ՖԻԼՄԻ ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ*

«Կանաչ դաշտը» տղայիս համար պատմեցի և պատմելու ժամանակ ինքս ինձ սարտաացի, տեսա շատ գեղեցիկ մի բան կա, որ պիտի անպայման գրել...»¹:

Հրանտ Մաթևոսյան

Մուտք

Հայ մշակույթի գործիչների վերաբերյալ ֆիլմերի շարքում իր տեսակով առանձնանում է Սլավի – Ավիկ Հարությունյանի հեղինակած ֆիլմը², որն ըստ էության Մաթևոսյան – մտածողի կերպարի մեկնաբանության յուրօրինակ ձև է: Այստեղ ամենակարևորն ու հետաքրքիրը հենց մտահղացումն է՝ փաստագրական ֆիլմ մշակութային մեծության մասին ձևաչափով: Այն արդեն շատ բան է նշանակում կապված կառուցվածքաբովանդակային շերտերի հետ և բանալի է դրանք մեկնելու համար: Ֆիլմի յուրօրինակ ու ամբողջական կառուցում բազմաթիվ տարրերի առկայությունը մի սեմիոսֆերա է ստեղծել: Արդյունքում ունենք բարդ տեքստ, որը կարող ենք անվանել հիպերտեքստ, քանզի վերջինս իր հերթին բաղկացած է մի քանի ինտեքստերից, որոնք կապված են ներքին հարաբերություններով ու ինտերտեքստուալությամբ:

1. Ազգային արքեոլոգիկ կրողը

Ֆիլմի վերլուծության ընթացքում նախ կառանձնացնենք հիպերտեքստը գոյացնող միավոր-տեքստերը, նրանց հարաբերության կերպերը և ի վերջո՝ այն ամբողջական ասելիքը, որ գոյանում է այս ամենի արդյունքում՝ որպես ֆիլմի հեղինակի վերջնական նպատակ: Այն նաև հեղինակային փորձառություն է, եթե նկատի ունենանք հեղինակի՝ կինոգիտության և մշակույթի ասպարեզում հետաքրքրություններն ու համապատասխան

*Ընդունվել է տպագրության 9.05.2013:

1 Մաթևոսյան Հր., Ես ես եմ, «Ոսկան Երևանցի» հրատ., Եր., 2005, էջ 502:

2 Ֆիլմը հնարավոր է դիտել հետևյալ համացանցային հղումով՝ <http://www.youtube.com/watch?v=ks3h00fdZSA>: Ֆիլմը կոչվում է «Հրանտ Մաթևոսյան», նկարահանվել է Հր.Մաթևոսյանի 75-ամյակի կապակցությամբ 2010-ին ռուսական «Կուլտուրա» հեռուստաընկերության «Օստրովա» ծրագրի պատվերով: Այս ծրագրի շրջանակներում նկարահանվում են ֆիլմեր մեծ գրողների, արտիստների, նկարիչների և մշակութային այլ գործիչների մասին (ֆիլմի սցենարը՝ Ս.-Ա. Հարությունյան, ռեժիսոր՝ Մարտիրոս Փանոսյան):

հետազոտությունները, որոնցից մեզ ծանոթ ուսումնասիրությունը³ նշանագիտական է՝ արվեստի տարբեր տեսակների փոխներթափանցումների հնարավոր եզրերի քննություն: Իսկ ֆիլմի վերջնական նպատակն ու ամենակարևոր խնդիրը Հրանտ Մաթևոսյանին իր մշակութային արժեքին համապատասխան ներկայացնելն է: Հետևենք ֆիլմի սցենարում այդ մշակութաբանական միֆի ոչ միայն ձևավորման, այլև «ընթերցման» ընթացքին:

Ֆիլմի կարևորագույն հատկանիշը, որը նաև պայմանավորում է նրա արժեքայնությունը, բացի բուն բովանդակային շերտից, մասնագիտական մի շարք հատկությունների կիրառումն է, որի արդյունքում Հրանտ Մաթևոսյանի կերպարը պատկերված է մշակութային միֆի մակարդակում կամ հանդիսատեսի կողմից ընկալվում է որպես այդպիսին: Ֆիլմն ըստ էության դիմանկար է, որն, իհարկե, տեխնիկական առումով տարբերվում է գրական դիմանկարից, բայց նաև մոտ է, քանի որ ի վերջո գրողի մասին է (նաև սցենարիստ գրողի), իսկ դա նշանակում է, որ լեզվատեքստը, այսինքն՝ գրականությունը, այստեղ մեծ տեղ պիտի ունենա: Դիմանկարի կերտման սկզբունքներն իրականացվել են գեղարվեստական բազմաթիվ հնարքներով՝ հարցազրույցներ, կինոդրվագներ, որոնք մի կողմով միտված են Մաթևոսյան-սցենարիստին ներկայացնելուն, մյուս կողմով ունեն այլ գործառույթներ. գրույց իր մասին, ֆիլմում առանձին ֆիլմի առկայություն, յուրօրինակ կառուցվածք ու ասքապատում, որոնք բոլորը միասին նպաստել են մշակութային միֆի կամ, կինոլեզվով ասած՝ հեղինակի դիմանկարի ստեղծմանը:

Կարծում ենք՝ ֆիլմում միֆական կերպարի ստեղծման առաջին ու ամենաէական հնարքն ասքապատումն է, որի շնորհիվ իրական կերպարին հաղորդվել է բացառիկ արժեքայնություն: Այս փաստը շեշտվում է նաև կինոգեոմետրի կողմից. «Վավերագրական լավ ֆիլմի հիմքում ընկած է կուռ պատմողական առանցք և առավելագույն համոզությամբ ու դրամատիզմով ստեղծված պատմություն»: Անմիջապես նույն տեղում էլ հիմնավորվում է ասվածը. «Այո, ես գիտեմ, որ գոյություն ունեն գեղեցիկ և տաղանդավոր վավերագրական ֆիլմեր, որոնք նկարահանված են ինպրեսիոնիստական մոտեցմամբ՝ առանց որևէ պատմության: Բոլորովին վերջերս այդպիսի մոտեցմամբ նկարահանված ժանրի ամենահայտնի գործերից է Էլլեն Բրունոյի «Մատյա» և Կրիս Մամուելսոնի «Լուսնի կայսրությունը» ֆիլմը: Սակայն ես շարունակում եմ պնդել, որ դրամատիկական սյուժեն վավերագրական ֆիլմի հիմնական տարրն է»⁴: Ֆիլմում սա, իհարկե, գործում է, և այս դեպքում որպես առավելություն կամ մեզ համար ֆիլմը և՛ գեղազարդող, և՛ նրա իմաստը հարստացնող գեղարվեստական հատկություն, կարևոր է այդ պատմությունը ասքով ներկայացնելը: Իմիջիայլոց, սա նաև այն ձևն է, որը գրականագիտության կողմից բազմիցս շեշտվել է որպես Մաթևոսյանի պոետիկայի մասնահատկություն, ուստի այս ասքը ֆիլմի սկզբից հանդիսատեսին տանում է Մաթևոսյանի՝ իրեն արդեն ծանոթ,

3 Այս մասին տես **Арутюнян С.М.**, Семиотические границы в искусстве, М., 2007.

4 Այս մասին տես **Розенталь Алан**, հետևյալ հղմամբ՝ <http://financepro.ru/business/14697-sozdanie-kino-i-videofilmov-kak-uvlekatelnyy-biznes-alan-rozent.html>

բայց նաև ներկայացման առումով անծանոթ աշխարհը:

«Հրանտ Մաթևոսյան» ֆիլմում ասքապատում սյուժեի կուռ ասելիքին հաղորդված է խոր դրամատիզմ, ինչը կերևա արդեն ստորև՝ բուն վերլուծության մեջ:

Ֆիլմը սկսվում է ասքով. դա նախ Վիլյամ Սարոյանի՝ որպես նախաբան հանդիսացող ներդիր խոսքն է, որի կարճ, բայց դիպուկ բնութագրումն արդեն տրամադրում է, որ ականատես ենք լինելու ֆիլմի հեղինակային հղացքի նախնական պատվերում առկա փաստի իրացմանը՝ մշակութային ֆենոմենի բացահայտմանը. «**Դուք այստեղ ունեք ահագին անձնավորություն մը..... այսպիսի պատմվածք գրող համաշխարհային մշակույթի մեջ չկա...ինքը հայությունը կգրի... դուք շատ գրողներ ու բանաստեղծներ ունեք, բայց այն ուժը, որ ահագին է, Հրանտ Մաթևոսյանի մեջ է. ...կիպարտանամ, կուրախնամ**»⁵:

Սարոյանի խոսքը փոքր, բայց կարևոր խայծ է. այն տրամադրում է ինչ-որ բացառիկի և միննույն ժամանակ, սրելով հետաքրքրությունը, ստիպում արդեն միֆական կերպարի նախատրամադրված հանդիսատեսին պատրաստվել դիտելու այն ֆիլմը, որտեղ ընթացվելու է այդ միֆը և, որ նաև շատ կարևոր է, սպասել, թե ինչպես է դա արվելու:

Պետք է ասել, որ այս առումով սպասումը մինչև վերջ պահպանվում է, որովհետև որքան էլ ծանոթ ենք Մաթևոսյանին, ամեն դեպքում մինչև վերջ ֆիլմում ձգվում է այդ սպասումը, իսկ դա իր հերթին նշանակում է, որ ֆիլմը որևէ պահի արդեն ավարտված չէ. այն իսկապես ավարտվում է վերջում, և կերպարն էլ ամբողջանում է վերջում: Սա պայմանական խաղ է, որը ստանձնում է սցենարիստը հանդիսատեսին դարի փաստի հետ կապելու համար, որն այս դեպքում մշակութային միֆն է՝ պրոմեթևայան միֆոլոգեմի հայկական ինվարիանտներից մեկը: Ռուսական կինոգիտության մեջ ընդունված է ասել, որ ռուսական փաստագրական ֆիլմում միֆական տարրերի ներթափանցումը, միֆոլոգեմների կիրառումը փաստագրական ֆիլմի ժանրի հարստացման ու զարգացման առաջնային պայմանն է, քանի որ միֆը ամփոփում է ժամանակը, դառնում դրա արտահայտությունը:

Վավերագրական ֆիլմում միֆի կիրառությունը ունի հետևյալ գործառույթները. այն արժևորում է անցյալը և միտում է ապագային: Երրորդ հազարամյակ ոտք դրած ազգի մասին Մաթևոսյանը մտավախություն ունի, որը նաև ֆիլմի սցենարիստինն է. Մաթևոսյանի միֆը կրկնվող միֆ է, բայց վերածնվող է արդյոք: Մաթևոսյանն ինքը մեր մշակույթի ցիկլային միֆերից է՝ պատմական որոշակի փուլերում նրանք ծնվել են, և հեղինակն օգտագործում է հենց Մաթևոսյանի խոսքը՝ Խորենացին, Նարեկացին, Թումանյանը, Չարենցը, իսկ ապագայի մտահոգությունը վերապահվում է և՛ ֆիլմի հեղինակին, և՛ Մաթևոսյանին: Փաստորեն մշակութային կերպարի ի հայտ գալուն նպաստում է նաև հեղինակի խոսքը, որտեղ շեշտվում են ազգի արքետիպային որոշ միֆեր՝ Խորենացի, Էպոս... և Մաթևոսյանն էլ իր բացառիկությամբ այս շարքում դրվելով՝ դառնում է ազգային արքետիպը իր մեջ կրող միֆ (Սարոյանի խոսքը):

Սակայն ֆիլմի մետատեքստը հասկանալու համար նախ փորձենք

5 Ֆիլմից արված բոլոր հղումները տեքստում չակերտներում են և մգատառ:

տեսնել՝ ինչ ինտերտեքստեր կան ֆիլմում, և առաջին հերթին սկսենք Սարոյանի՝ որոշակի հաղորդում պարունակող խոսքից, որն ըստ էության սցենարի հեղինակի՝ Մաթևոսյանի միֆի ընթերցման առաջին աստիճանն է. դա այն է, որ Մաթևոսյանը ներկայացվում է նախ՝ որպես համամարդկային, այնուհետև որպես ազգային երևույթ՝ **էթնիկ այն ուժը, որ անհագին է, Հրանտ Մաթևոսյանի մեջ է, ազգն աշխարհում ձանաչվում է իր մշակույթով, և այդ մշակույթը այստեղ Հրանտ Մաթևոսյանն է:**

Բուն ֆիլմը սկսվում է այս պատումին հաջորդող դրվագով, որն էլ իր հերթին սկսում է արդեն առաջադրված ֆենոմենի բացահայտման ընթացքը: Կինոգեոմետրի կարծիքով՝ հստակ կառույց ունեցող փաստագրական ֆիլմի համար կարևոր է սկիզբը, որը պրոֆեսիոնալիզմի դեպքում «ձանկում է» հանդիսատեսին և «բաց է թողնում» միայն ֆիլմի ավարտին:

Դա մի փիլիսոփայական այլաբանություն է, որն ունի նաև մեկնողական նշանակություն Մաթևոսյան-միֆի ընթերցման համար. **«Այս կյանքը մեզ մի անգամ է տրվում, այս մեծ, կանաչ աշխարհում՝ այս մեծ, կարմիր արևի տակ, յուրաքանչյուր ծաղիկ մի անգամ ծաղկում է ու թռռում»:** Այդպես Մաթևոսյանի միֆն է ներկայացվում. նախ՝ որպես այդպիսին, իր մշակութային տեսակով սկսվում ու ավարտվում է, նաև սիմվոլացնում է հենց Մաթևոսյանի գրականությունը և նրա նյութը... դա այլևս չկրկնվող է: Սա անսահման ժամանակում իրականության դրսևորման վերջն է, որ կա ու հետո չկա:

Աքապատումը ֆիլմի հեղինակը ձևավորում է Մաթևոսյան – հեղինակի պատմվածքներից ծերունու ձայնով ներկայացնելով. դրանք փոքր պատառիկներ են, բայց միահյուսվում են՝ ստեղծելով ամբողջ ընթացքը: Մի կողմից ներկայացվում է այն աշխարհը, որում ձևավորվում է Մաթևոսյանը և իր գործը, քրոնոտոպը, մեկ այլ կողմից ասքապատումը ներկայացնում է գործերի աշխարհը, որոնք միասին կազմում են Մաթևոսյան-միֆի կառույցը և բացահայտում նրան:

Մաթևոսյանի աշխարհը ներկայացվում է որպես անհետացող, անհավանական թվացող պատմություն: Այդ անցնող պատմության և ապագայի կապը կամ քրոնոտոպը ֆիլմի հեղինակը հետաքրքիր հնարքով է գտնում. դա ծերունու և փոքրիկ տղայի զրույցն է (իրականում այն մեզ քաջ հայտնի հարցազրույցի մի հատվածն է), որը միֆականացնում է արդեն պատմություն դարձող Մաթևոսյանի աշխարհը: Եվ անշուշտ՝ նրա կրող ու նրան ունկնդիր սերնդի ընկալումը, որն իր համար արդեն բացահայտում է միֆական աշխարհը՝ դառնալով նաև հանդիսատեսին օգնող գեղարվեստական հնարք: Մաթևոսյանի կերպարի բացահայտմանը նպաստող հնարք է «Աշնան արևը» կինոնկարից մերթընդմերթ ֆիլմի հիպերտեքստ փոխանցվող Ադունի ձայնը. **«Մոսկվայից, Ծմակուտի վրայով, Երևան են հասնում մի 100 րոպեում, իսկ Ծմակուտից Երևան հասնելու համար պետք է գնալ մի ցերեկ ու մի գիշեր:**

- Մեր գյուղը, խնամի ջան, հեռու, հեռու....
- Էնպես ես ասում հեռու, կարծես Հայաստանից դուրս է:
- Հայաստանից դուրս է, աշխարհից էլ դուրս է»:

Այս ինտեքստը հնարք է, որը և՛ որոշակի տեղեկատվություն է հաղորդում, և՛ սրում է ֆիլմի ռիթմն ու դրամատիզմը՝ ստիպելով քայլ անել

դեպի աշխարհը: Ու բացվում է այդ աշխարհը, որը ոչ թե ցուցադրվում է, այլ պատմվում, պատմվում է ծերունու (որը նաև Մաթևոսյանն է՝ որպես ֆիլմի հեղինակի գրուցակից) ձայնով և շարունակում է սերունդներին՝ փոքրիկ տղային հաղորդակից դարձնել իր աշխարհին: Այս պատումը ֆիլմի հիմնական տեքստն է, մնացած բոլոր մանրապատումները կամ տեքստաբանական եզրույթով՝ ինտեքստերը, միտվում են տվյալ տեքստին ու լրացնում կամ բացվում են այդ հիպերտեքստի միջոցով:

Իսկ ֆիլմում հիմնատեքստը Մաթևոսյանի «Կանաչ դաշտը» կինոնկարն է, որը հիմնական կառուցվածքային միավորն է: Աքապատումը փաստորեն դառնում է միֆոլոգեմա՝ միֆական դիպաշար: Նրա հիմքը մշակույթն է, որը, որպես կառույց, ներքին կապերով հարստանում է այլ դրվագների ու լուսանկարների և Մաթևոսյանի տեքստերից բերված ներդիրների հետ հյուսքում: Պետք է ասել, որ ֆիլմի դրամատիզմը պայմանավորված է հենց այս հիմնատեքստով. «Կանաչ դաշտի» պատումի այլաբանությամբ ձին ու քուռակը դառնում են Մաթևոսյանի և իր ժողովրդի խորհրդանիշը, իսկ կանաչ դաշտը՝ մաթևոսյանական մշակութային դաշտը:

Ո՞վ է Հրանտ Մաթևոսյանը... հարցի պատասխանը ներկայացվում է առասպելական ծագումնաբանության միֆոլոգեմով (գոմում ծնունդը) և այնուհետև այն միֆական միջավայրը, որը ֆիլմի ընթացքում ձևավորելու է գրողի ամբողջական դիմանկարը: Որպես կերպարի զարգացման միջավայր՝ ֆիլմում ինտեքստ են «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմի որոշ դրվագներ, որը, նախ, հայտնի խոտինձի դրվագն է՝ որպես աշխատանքի միջավայր, որպես աշխարհից կտրված մի փոքրիկ ու անհավանական տարածք:

2. «Կանաչ դաշտը» և ֆիլմում նրա ստեղծած նշանագիտական հարթությունը

Ֆիլմի հերոս ծերունին կինոնկարի որոշ հատվածներում, իր ներքին իմաստային կապով նույնանում է «Կանաչ դաշտի» հերոսին: Իսկ մաթևոսյանական՝ արտագեղարվեստական տեքստերում, որն այս դեպքում հարցազրույցն է, վկայվում է, որ նրա հերոսն իրական կյանքում Մաթևոսյանն է: Որքան էլ բարդ է, բայց կինոնկարում հրաշալի կերպով ստեղծված է այդ սեմիոսֆերան, որտեղ իրական ու գեղարվեստական կերպարները՝ ֆիլմի ներսում և ֆիլմից դուրս, իմաստային ու խորհրդաբանական նույն հարթության վրա են: Հետևաբար Մաթևոսյանի կերպարն էլ ներկայացվում է այդ բազմաձյուղ հարթություններում, և միայն այդ իմաստային տարողությունը հաշվի առնելով կարելի է հասկանալ ֆիլմի սցենարում ստեղծված կերպարը:

Մեկ այլ ինտեքստ, որ կրկին այս հարթությունում է և կրկին Մաթևոսյանի ու նրա գեղարվեստական կրկնակ ծերունու հետ նույն իմաստային դաշտում է, Աղուն է ու նրա որդին: Սա առաջին հայացքից կարևոր շփոթ է առաջացնում՝ խաղ է հանդիսատեսի հետ, որ ուշադիր չլինելու դեպքում կկորցնի այն ներքին իմաստային հենքը, որն ավելի խորն է, քան առաջին հայացքից նրան վերագրված իմաստը: Թվում է՝ ֆիլմում առկա են երեք՝

միմյանց հետ սերտ միաձուլված դիպաշարեր: **Առաջինը**, իհարկե, Մաթևոսյանն է արտաքին կյանքում. ինքը խոսում է, կարծիք է հայտնում, օգնում է ֆիլմի հեղինակին իրեն հասկանալ: **Երկրորդը** Աղունի ու որդու պատմությունն է, որը մի պահ, թվում է, պարզապես կինոդրվագ է՝ ընդամենը Մաթևոսյանի գործի էկրանացում, պարզապես տեղեկատվություն Մաթևոսյան-սցենարիստի մասին: **Երրորդն** էլ կարմիր մայր ձիու և քուռակի պատմությունն է՝ որպես Մաթևոսյանի գեղարվեստական գրական տեքստ՝ կրկին ճանաչողական գործառնություն: Բայց սա միայն առաջին հայացքից, իսկ իրականում այդ երկու դիպաշարերն ունեն ավելի մեծ ծանրաբեռնվածությամբ իմաստային գործառնությո և նշանագիտական սահմաններով համընկնում են «Մաթևոսյանի ինտեքստի» սահմաններին:

Ֆիլմի առաջին թուպներին «Կանաչ դաշտի» դրվագային էկրանավորումն է՝ հովտի գողտրիկ նկարագրություն ու դրա մասին կարճ պատում. ծերունին պատմում է հովտի մասին, որտեղ կարմիր մայր ձին խաղաղ կապված է՝ որպես հովտի տիրակալ, և քուռակին կանչում է իր մոտ...: Ու երբ տրամադրվում ես ինչ-որ քաղցր, տխուր բանի ակնատես լինելու, ֆիլմի մեջ ներդրված այս փոքր ֆիլմ-ինտեքստը ընդհատվում է հեղինակային սիրված հնարքով՝ մեկ այլ՝ անակնկալ բարդ ինտեքստով, որը անմիջապես հանդիսատեսին կտրում է այդ իմաստային դաշտից ու տանում Մաթևոսյանի աշխարհը. «**Գրողը նա է, ով ձևավորում է գաղափարներ ու ժամանակներ: Ոչ թե Քրիստոսն է ծնել Ղուկասին, Մաթևոսին ու Հովհաննեսին, այլ Մաթևոսը, Ղուկասն ու Հովհաննեսը ծնեցին Քրիստոսին: Հայկական պետականության բացակայության պայմաններում անհրաժեշտությունը ծնեց Մովսես Խորենացուն և ապագա սերունդներն էլ գնացին այդ ճանապարհով, հենց այդպես է զարգացել հայկական բազմադարյան մշակույթը: Խորենացի, Աբովյան, Թումանյան, մեր էպոսը, Չարենցը: Նրանք այն մարդիկ են, որ ձևավորում են ժամանակները, ժամանակին ուղղություն տալիս... մեր գրականությունը ես կորակեի որպես մայրական հարաբերության գրականություն... որ ամբողջ ճշմարտությունը չենք ասում... այդ հանդգնությունը մենք չունենք, այլապես կարելի կլիներ շատ բաներ կանխել»:**

Մետատեքստը գոյանում է այս բոլորի արդյունքում որպես մեկնաբանություն. և՛ հեղինակի, և՛ հանդիսատեսի համար Մաթևոսյանի այս մարգարեական խոսքի բնական շարունակությունը լինում է միջանկյալ տեքստ՝ «**Աշնան արևից**» Աղունի ու որդու գրույցը: Աղունի խոսքը շարունակվում է մաթևոսյանական բնութագրությունը հաստատելու, «**Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, դու ինձ դուր չես գալիս, վատն ես, քո մեջ վրեժ չկա.....**» տեսակը հերքելու և Մաթևոսյանի մշակութային կերպարի մի շերտը բացելու համար:

Մաթևոսյան մշակութային միֆի կառուցում շեշտվում է այն, ինչ ինքը՝ գրողը շեշտում է մեր մշակութային այլ միֆերի՝ Խորենացու, Աբովյանի, Թումանյանի մեջ, որոնք մշակույթ ու ազգ են պահել և ունեցել են ինքնաբավության մայրական բարդույթը հաղթահարելու ուժ ու կամք, հանուն ազգի իրականացրել են իրենց գործառնությունները, արել անհնարիներ: Կա-

ընտրն այստեղ այն է, որ Մաթևոսյանը գիտի իր արժեքը (մշակութային բոլոր միջերը գիտեն դա՝ սկսած հենց Պրոմեթևսի միջից, որն ամեն ինչ անում էր գիտակցված): Եվ դա մշակութային երևույթների դինամիկայի ու գործառույթների իրականացման, միջականացման անհրաժեշտ պայմանն է՝ գիտակցաբար: Մշակութաստեղծ գիտակցականի ենթատեքստը դրված է մանչուկի ու ծերունի-կրկնակի զրույցում. **«Կյանքը սիրում ես»**,– հարցի պատասխանը լինում է. **«Քաջ լինեի, վաղուց հրաժարված կլինեի, բայց դուք անտեր կմնաք, վախենում եմ մնաք հովիվը կորցրած հոտի պես, որոնց գայլը կուտի... Գուցե սա ինքնախաբեություն է, գուցե ինչ-որ դեր եմ ստանձնում՝ որպես մահից խուսափող մարդ»**: Մանչուկի հարցին, թե դու խենթություններ ունե՞ս, Մաթևոսյանը պատասխանում է՝ ես այն չունեմ, որովհետև ինքնավերահսկումը միշտ կա, իսկ դա ոչ այլ ինչ է, քան գիտակցության կարևորում, մշակութային դերի ու գործունեության գիտակցում: Թունանյանի մոտ դա ոսկե սանձն էր, Չարենցի մոտ՝ երկաթե կոնստրուկցիոն, և այն, ինչ իրական կյանքում չի բավարարում, մշակույթի մեջ խմբագրվում է, վերստեղծվում, տեղերը փոխվում են ու կարևորը հայտնվում է էպիկենտրոնում. **«Քո արտաքինը քեզ դուր է գալիս: Ո՛չ, դրա համար էլ այն փորձել եմ սրբագրել գրականությամբ»**: Սա տարածվում է նաև մշակույթի ու գրականության վրա. այն դուր չի գալիս, փոխելու համար պետք է դա գիտակցել, ոչ թե մայրական հարաբերությամբ կապվել դրան, և այստեղ է, որ Աղունն ու Մաթևոսյանը նույնանում են, տեսակի խնդիր է դրվում ու կենսաձևը փոխելու անհրաժեշտություն: Մաթևոսյանի ընթերցողներին սա հայտնի ճշմարտություն է, բայց սցենարում կարևորը այդ ճշմարտությանը հասնելու համոզիչ ինտերտեքստային հնարքներն են: Եվ նորից ընդմիջված տեքստում լսվում է Աղունի ձայնը՝ որպես հաստատում. **«Ապրեն, ապրեն, որ այդպես երեսիս նայում ես ու ասում ես: Տղան պիտի չամաչի, պիտի նայի ուղիղ աչքերին ու ասի... Ես ինչպես ուզում եմ, այնպես էլ ստացվում է, ես անեծքով մարդ եմ սպանել, ես Արմենակից՝ պոետ, իսկ Սիմոնից աշխատող եմ ստեղծել... իսկ քեզ ստեղծել եմ գյուղի համար»**:

Բայց արդյոք այդ աշխարհը մուտք գործելը, մշակույթը պահելու և այն սերունդներին փոխանցելու դերը այդքան հեշտ էր...: Հարցի պատասխանը կրկին գեղարվեստական հնարքի մեջ է՝ այս տեսարանների հաջորդող և կրկին իր գերակա դերը ի ցույց դնող հիմնատեքստում՝ **«Կանաչ դաշտում»**: Ասքը շարունակվում է... **«Հովիտը դավաճանում է ձիուն, հովտում թշնամի կար, բայց հովիտը չէր մատնում թշնամու ձայնը և թշնամու հոտը: Կարմիր պառավ ձին սիրտ չէր անում գնալ դեպի քուռակը. վախենում էր իր ոտնաձայների մեջ կորցնի թշնամու թաքուն ձայնը: Կարմիր պառավ ձին սիրտ չէր անում շնչել. վախենում էր իր թոքերի աղմուկի մեջ կորցնել թշնամու թաքուն շնչառությունը: Կարմիր պառավ ձին աչքերը չէր թարթում. վախենում էր, որ իր աչքաթարթի հետ թշնամին տեղից տեղ կցատկի, և ինքը չի հասցնի նկատել նրա ցատկը:**

Կանաչ հովտի մեջ այդպես անշարժ կանգնած էին ժայռը, կաղնին, մասրենին, ձին»:

ԳՐԱԽԱՆԱԿԱՆ ԹՅՈՒՆՆԵՐ
 Ե (ԺԵ) քարի, թիվ 2 (42) ապրիլ-հունիս, 2013
 ՎԷՄ համահայկական հանդես

Վտանգը նաև մշակութային դաշտում է, և այդ վտանգը զգում է մշակութային գործիչը: Մշակութային ապագա չունենալը և այն կորցնելու վտանգը նրբորեն հյուսվում է այս հովտի խորհրդաբանությամբ: «Մենք ենք մեր սարերը» ևս այդ մշակույթի խորհուրդն ունի. **«21-րդ դար դատարկ ձեռքերով ու դատարկ գրպաններով մտանք, ինչ-որ բան արեցինք, թե լրիվ անհաջողակ ենք ու միայն կորուստներ ունեցանք... ո՛հ, ամեն դեպքում ինչ-որ բան արվել է, ինչ-որ բան տարվում է, տանում է ամենամեծ մտածողներից մեկին՝ Չարենցին, Մարտիրոս Սարյանին, Արամ Խաչատրյանին»:**

Եվ վտանգը ստիպում է ձիուն առաջ գնալ ամբողջ ուժով ու սիրով. **նա շատ արագընթաց զամբիկ էր, բայց իր կյանքում երբեք այդպես թռիչքի պես չէր սլացել...** իսկ այդ թռիչքը, ըստ սցենարիստի, Մաթևոսյանի գրականությունն է, այն մեծ չափումով, որով նրան գնահատում է Վիլյամ Սարոյանը՝ դրսի հայացքով:

«Մեծ ամերիկացի գրողը մեր գյուղում» դրվագում շարունակվում է ֆիլմի նախաբանում ասվածը, բայց արդեն ոչ թե նախապատրաստում է հանդիսատեսին, այլ նախընթաց դրվագներում հանդեպում հետո անցնում է դրա հաստատմանը, ընդ որում հաստատվում է մի շատ կարևոր բան. ժողովուրդն է ընդունում Մաթևոսյանի մեծությունը, իսկ դա ամենամեծ գնահատականն է և մշակութային միֆի կայացման վերջնակետը. գյուղացին պատմում է Սարոյանի՝ իրենց գյուղ գալը, իր հանդիպումը նրա հետ. **«2եմ հիշում որ թվին էր, նա իմ Հրանսիի հեղ էր եկել, և երբ նա դա ասավ, ես նրա ճակատը համբուրեցի»** (ընդգծ. մերն է – Ա.Խ.):

Ֆիլմի շարունակության մեջ միֆի հետագա ընթացքն է՝ կրկին կանաչ հովտի իմաստավորումով. ձին պայքարում է գայլի դեմ, Մաթևոսյանը՝ գրականության համար, իր ազգի, նրա տեսակի պահպանման համար, ձին մենակ է պայքարում, Մաթևոսյանն էլ դրա մտահոգությունն ունի: Երամի ու նրանից զատված առանձին թռչունի թռիչքը այդ երկրի վերջին մոհիկանի հետ է նույնացվում («Տերը» ֆիլմից Ռոստոմի երևալը ֆիլմի այս իմաստային դաշտում): Որպես մշակութային միֆի տարբերակ՝ Մաթևոսյանի մտահոգությունը մշակույթի պահպանությունն է, հաջորդող դարերում նրա դերն ու նշանակությունը. անհույս երագանք է, թե **«գիրքը, գրողը և կինոն կվերադառնան այն ժամանակներին, ինչպես էյզենշտեյնի ժամանակներում էր, բայց դա երբեք չի լինի... և,– ասում է Հրանտ Մաթևոսյանը,– մենք քեզ հետ միասին այստեղ արվեստ ենք խաղում Սերվանտեսի հերոսի նման»:**

Մշակույթի տեսակի ու, որ ամենակարևորն է, նրա՝ մարդ պահող տեսակի բացակայությունը մարդկության գլխին կանգնած վտանգ է ընկալում գրող-սցենարիստը: Այս դեպքում ազգապահպան մշակույթ ստեղծողի գործն անսահման է և ծանր ու դժվար: Դժվար նաև նյութը պատկերելու համար, առավել ևս դժվար է նրա համար, ով ստիպված է անհետացող մարդու մասին գրել, գրել Ավետարան սեփական երկրի մասին, սեփական ժողովրդի համար: **«Մայիտակ թղթի առաջ կարելի է խելագարվել»**, որովհետև նաև ստիպված ես գրել դրա մասին, գրել կորուստների մասին: Ֆիլմում դրա խորհրդաբանությունը պատկերված է

«Կանաչ դաշտի» էկրանացման վերջում, որը նաև ասքի վերջն է:

« -Վերջացավ:

- Վերջացավ:

- Ո՛չ:

- Ինչո՞ւ ոչ:

- Զի մայրիկը թող չմեռնի:

- Ես չեմ կարող ասել, թե մայր ձին չմեռավ, որովհետև մայր ձին մեռավ: Երբ փոքրիկ հովիվը վազելով իջավ բլուրների գլխից, մայր ձին մեռած էր, քուռակը տխուր կանգնած էր մոր կողքին»:

Այս պատումը ֆիլմում իր սիմվոլիկայի մեջ է առնում նաև մշակույթը: Վերջինս կորցնում է իմաստային այն տարողությունը, որն ունի մաթևոյանական պատումում և ֆիլմի հեղինակի նախաձեռնությամբ նոր իմաստավորում է ձեռքբերում: Այս մետատեքստում այն խորհրդանշում է նաև մշակույթի համար պայքարն ու նրա համար ինքնագոհաբերումը:

Փաստելը, որ այն քրոնոտոպը, որում ինքն էր, այլևս չկա, այդ աշխարհն ու ժամանակը այլևս փրկել հնարավոր չէ, այս փաստը լրացնում է մեկ այլ ինտեքստ «Աշնան արևը» ֆիլմից. «Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում, ձիերին տարել էին պատերազմ, եզների հետ աշխատում էին, տաք գուլպա էին գործում ու լաց էին լինում, հետո լուժ էին լաց լինում, երգում էին ու լաց լինում.... ոչ մի ձի չվերադարձավ, տղաներից 4-5 հոգի վերադարձավ, մեր մայրերը լաց էին լինում և ասում՝ Անդրանիկը վերադարձավ և Շաքրոն»: Եվ մահը, որ այստեղ գայլի տեսքով է, հետաքրքիր մեկնաբանություն ունի, որը կրկին թաքնված է այն այլաբանության մեջ, որ պատումին վերագրել է ֆիլմի հեղինակը.

«- Զին ինչո՞ւ մեռավ:

- Երբ նստած էի պառավ կարմիր ձիու մարմնի մոտ, ծեր հովիվը փոքրիկ հովվին ասաց, որ ձիու սիրտը պայթել է քուռակի համար վախենալուց, և զգվանքից ու կատաղությունից:

- Գայլից էր զգվել:

- Այո, գայլից:

- Շները գայլին թող խեղդեն:

- Ես չեմ կարող ասել, թե շները գայլին խեղդեցին, որովհետև մեր սևադունչ շունը գայլի մազ էր կուլ տվել և քիչ էր մնում ինքը սաստկի:

- Փոքրիկ հովիվը դո՞ւ էիր:

- Ես էի, ձին մեր ձին էր, քուռակը մեր ձիու քուռակն էր:

- Հիմա քուռակը մեծացել է, կապած է կանաչ հովտում:

- Այո, մեծացել է, կապած է կանաչ հովտում:

- Իր կարմիր մայրիկին հիշո՞ւմ է:

- Գուցե հիշում է իր կարմիր մայրիկին, որովհետև ձիերը հիշում են:

- Դե նորից պատմիր»...

Սա հավերժի ու դրա մեջ անցավորի խորհուրդն է, մշակույթի հարափոփոխության և նորի ու հնի անվերջ հերթափոխի միֆոլոգեման:

Ինտեքստը կապվում է Մաթևոսյանի գիտակցությանը. ինքն էլ գիտի մեծ մարդ դառնալու ճանապարհի բարդությունը, և Աղունի պարտադ-

րանքը՝ որդուն, որ պետք է դառնա Կիրովականի առաջին մարդը, Մաթևոսյանի ինտեքստի հետ համատեքստում հնչում է որպես մշակութային մեծ բեռի գիտակցում՝ **չեմ դառնա**, որը «Սպիտակ թղթի առջև կարելի է ամեն րոպե կաթվածահար լինել» մտքի կանխադրույթն է: **«Ինչ է անում գրողը, աշխարհը այնպես չի, ինչպես ուզում է լինել, և նա ուզում է աշխարհը ցանկալի տեսքի բերել: Դա անգամ ֆաշիզմը չկարողացավ, աշխարհի բոլոր խելագարներն ու շիզոֆրենիկները գլուխ ջարդեցին այդ հարցի շուրջ, բայց ոչինչ չկարողացան: Եվ ահա, մի խեղճ էակ, որի անունը գրող է, եկել է, ուզում է այս համաշխարհային քաոսը բերել անհրաժեշտ տեսքի»:** Միֆի ամբողջական ձևավորումը կայանում է վերջում, երբ ծերունի-կրկնակի ու մանչուկի գրույցում ի վերջո ամփոփվում է հեղինակի ստեղծածը՝ որպես վերջնարդյունք, որպես պատրաստի մշակույթ, որպես ինքնագնահատական:

«- Ո՞րն է գրողի առաքելությունը,-հարցնում է մանչուկը:

- **Ժամանակը ընթերցելու լեզու ստեղծելը:**

- **Ինչի՞ համար ես գրում:**

- **Ուզում էի Հայոց երկրի համար ավետարան գրել:**

- **Ինչի՞ց ես փրկում մարդուն:**

- **Այն հավակնոտ մշակույթից, որը բանակներ է հավաքում, իր իդեալները գենքով տանում ուրիշի երկիրը, փաթաթում մարդկանց վզին, կարծես մարդուց էլ մեծ իդեա կա: Հիշենք Ալեքսանդր Մակեդոնացուն, Նապոլեոնին, Հիտլերին: Մարսափելի բան է, երբ այդ համաճարակային «իդեաները» մեծ ազգերի մեջ են բռնկվում»:**

Հայոց երկրի մասին ավետարան գրելը պատմության միֆականացումն է տեքստում, որը «Հրանտ Մաթևոսյան» ֆիլմի հեղինակ Ս.-Ա. Հարությունյանը տարածում է նաև մաթևոսյանական սցենարով ֆիլմերի պատմական դերի վրա: Ըստ էության, մաթևոսյանական ֆիլմերը ևս իրենց ասելիքով դառնում են պատմության արտացոլում. այն, ինչ պատկերում է մաթևոսյանական սցենարով ֆիլմը, դա ևս գրականության նման, կորած աշխարհը փրկելն է: Եվ ֆիլմում այդ աշխարհը դառնում է պատմական կոնկրետ ժամանակահատվածի միֆականացում: Այդ գաղափարը գաղտնագրված է կինոդրվագներում, որոնցից դիպուկ են հատկապես «Մենք ենք մեր սարեր»-ի ու «Տերը», «Աշնան արևը» ֆիլմերի դրվագները:

Մեծ խորհուրդ ունի ֆիլմի ավարտը, որը ֆիլմի ներքին հենքը պահող ասքի վերջն է: Մանչուկի և Մաթևոսյանի գրույցը փոխակերպվում է, մանչուկի դերը ստանձնում է մանուկ Հրանտը և հետո՝ հասուն Մաթևոսյանը: Բայց կյանքի առաջ, կյանքի դիմադրությունը հաղթահարելու, այն հասկանալու իմաստով նրանք գրեթե նույնն են:

«- Մայր, այ մայր, իսկ երբ մեռնում են, լրի՞վ են մեռնում:

- **Լրի՞վ...**

- **Եվ նրանք այլևս չեն լինում:**

- **Չեն լինում...»**

Հետո նույն հարցը տալիս է արդեն ծերունին՝ Մաթևոսյանը:

«-Մայր, այ մայր, այդ ինչպե՞ս է լինում, որ մի բան լինում է, հետո այլևս չի լինում:

- **Չգիտեմ...գնա մահին հարցրու...»,** և նորից լսում է աշխարհը նոր

բացահայտել սկսող մանկան ձայնը. «- **Բա ափսոս չեն...**»: Սա և՛ Մաթևոսյան մշակութային երևույթի՝ գրող-սցենարիստի անդարձ անհետացումն է պատմության հավերժական ընթացքում, և՛ կյանքի ու մահվան փոխհարաբերության հավերժական հարցը, որ երբեք լուծում չի ստանում, և՛ այն, թե Մաթևոսյանը ինչ չափով գտավ այդ հարցերի պատասխանը, և՛ ի վերջո, ֆիլմի սցենարիստի հարց-զգացողությունը **Մաթևոսյան** տեսակի վերաբերյալ, և՛ առհասարակ՝ որպես ընդհանրացում:

Ամփոփելով՝ մեկ անգամ ևս ուզում ենք ասել, որ փաստագրական ֆիլմերը միտված են ցույց տալու ժամանակի ու պատմության կապը, նրանց միասնությունը: Այս ֆիլմում Մաթևոսյանը՝ որպես ժամանակ, և նրա դերը՝ որպես պատմական իրողություն, կայացած է նրանց՝ պատմության և Մաթևոսյան-ժամանակի փոխընթացման և ֆիլմի հեղինակի՝ այդ կարևոր փաստը զգալու և փոխանցելու շնորհիվ:

Հրանտ Մաթևոսյանի մասին Ս.-Ա. Հարությունյանի հեղինակային ֆիլմը, իսկապես, առանձնանում է հայ մշակույթի գործիչների մասին նկարահանված փաստագրական ֆիլմերի շարքում: Կարճամետրաժ ֆիլմի սահմաններում հստակ դիմագծովում է Մաթևոսյանի մշակութային դերն ու նշանակությունը: Նրա ֆիլմերից ու գեղարվեստական ստեղծագործություններից վերցված դրվագները, պահպանելով իրենց բուն տեքստային նշանակությունը, ձեռք են բերում նոր իմաստավորումներ, ներհյուսվում են ֆիլմի հեղինակի ստեղծած սեմիոսֆերային ու ձևավորում են հագեցած բովանդակություն: Դրանով և՛ մեզ արդեն հայտնի, բայց նոր կերպարի ընթերցանություն է առաջադրվում, և՛ վերջի ու հոգևոր մաքրման զգացողություն է հաղորդվում՝ հեղինակին հասկանալու, նրա ստեղծած կերպարին հաղորդակից դառնալու արդյունքում:

Ալա Ա. Խառատյան
Բանաս. գիյ. թեկնածու

Summary

THE REVIEW OF THE FILM “HRANT MATEVOSYAN”

Ala A. Kharatyan:

In the following article, the author analyzes “Hrant Matevosyan” film where Matevosyan is represented as a time and a historical fact. In the above mentioned film Matevosyan’s role is held by the author through understanding and giving the meaning of time and history.

In her article she (the author) analyzes all methods and inter-textual interpretations with the help of which Matevosyan’s portrait is created as a cultural greatness.

ԳՐԱԽԱՆԱԿԱՅԻՆ ԳՐԱԽԱՆԱԿԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
Ե (ԺԵ) քառի, թիվ 2 (42) ապրիլ-հունիս, 2013
ՎԷՄ համահայկական հանդես