

Ալա Ա . Խառատյան
Բանաս. գիտ. թեկնածու

ՄՈՆՏԱԺԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԿԵՆՊԱՆԻՆ ԵՎ ՄԵՌՅԱԼԸ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի հիմքով*

Հրանտ Մաթևոսյանը հայ մշակույթի այն ականավոր ներկայացուցիչն է, որի մասին վստահորեն կարելի է ասել. նա միավորում էր գրականությունը և կինոն՝ մասնագիտորեն ընկալելով արվեստի այդ երկու ճյուղերը, հանդես գալով երկուսում էլ:

Սա հնարավորություն է տվել Հ. Մաթևոսյան արվեստագետին ու մտածողին իր ստեղծագործությամբ դառնալու արվեստի երկու ճյուղերի ամենատեսերտ միաձուլումը, ինչն ամենաբազմաբարդն ու ինքնին ամենահետաքրքիրն է: Այդ հարաբերություններն սկսվել են պարզ դրսևորումներից և ավարտվել բարդագույն համակարգերում՝ ընդհուպ երկու բնագավառների միաձուլումը՝ բովանդակային, կառուցվածքային ու ձևատեխնիկական առումով: Ուղղակի իմաստով՝ Մաթևոսյանը կինոյի հետ հարաբերվում էր մասնագիտության նախանշումով՝ լինելով կինոյի բարձրագույն դպրոցի սան և երկու մասնագիտությունների կրողի իրավունքով ինքնադրսևորվում էր երկուսում էլ, թափանցում նրանց գաղտնիքների մեջ, վերցնում ու հրանցնում իրենը՝ ուսումնասիրելով կինոն և գրելով սցենարներ, որոնցից յուրաքանչյուրը գլուխգործոց է և՛ գրական տեխնիկայի առումով, և՛ բովանդակության բարդությամբ ու խորությամբ:

Դեռևս Մոսկվայի կինոսցենարիայի բարձրագույն դասընթացների ժամանակ Մաթևոսյանի համար **Անտոնիոնիի, Տարկովսկու, Բերգմանի, Ֆելլինիի, Կուրոսավայի** արվեստը հորի էր և մոլի ձգտում: Այդ դասընթացները Մաթևոսյանի համար ունեցան մշակութային արժեք. «Մեզ համար բացում էին աշխարհի դռները, որպեսզի կարողանան մեզանից արվեստագետներ ստանալ, մշակույթը փրկող սերունդ ձեռք բերել, այսպես կոչված կադրեր փոխել»¹: Հստակ կարող ենք ասել,

* Գ. Մաթևոսյանի «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում հիմնականում հղվում է իտալացի կինոռեժիսոր Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմը, ինչը հերոսների կողմից և՛ դիտվում է, և՛ քննարկվում սինթեզելով գրականությունն ու կինոարվեստը: Խմբ.: Ընդունվել է տպագրության 4.08.2012:

¹ Տե՛ս **Մաթևոսյան Գր.**, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., «Հայագիտակ», 2004, էջ 285:

որ Մաթևոսյանի կողմից մշակութային այս հեղափոխությունը դրսևորվում է նաև գրականության մեջ, և դրանում, անշուշտ, մեծ ներդրում ունեն կինոն՝ Անտոնիո-նիի և Տարկովսկու իմացությունը:

Այս երկու արվեստների ձևատեսիլական ու բովանդակային փոխներթափանցումների ուսումնասիրության համար հետաքրքիր նյութ է տալիս Մաթևոսյանի «**Կենդանին և մեռյալը**» վիպակը: Դա հնարավորություն է ընձեռում տեսնելու նախ՝ այն կառուցվածքային փոփոխությունները, որ կրում է հեղինակի արձակը՝ դառնալով ձևական առումով դասական արվեստից տարբեր երևույթ՝ կինոտեսիլական միջոցներով հարստացնելով արձակի հնարավորությունները և ձեռք բերելով մեծ **ինտերտեքստուալություն**, և ապա ինչ-որ տեղ բարձրացնելով ընթերցողի մակարդակը կամ էլ ընթերցողից պահանջելով գոնե ինտելեկտ, որն անխուսափելի է այս տեսակ ինտերտեքստերի առկայության պարագայում:

Դասական արձակն ունի հստակ կառուցվածք, բայց «Կենդանին և մեռյալը» վիպակը, լինելով Մաթևոսյանի՝ տեսիլական շատ տարբերվող գործերից, աչքի է ընկնում կինոտեսիլակալի յուրացման առումով: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ հեղինակը վիպակում գործածում է մեր արձակին դեռևս անծանոթ հնարքներ, ինչպես այս դեպքում կտեսնենք, «Կենդանին ու մեռյալը» կարելի է համարել **ապակառուցվածքային վիպակ**, ապականոնացված, որտեղ կառույցը «գրական» չէ, բայց դրանով հանդերձ՝ դարձել է գրական, քանի որ վիպակը՝ արդեն որպես վերջնարդյունք, գրականություն է: Խոսքը վերաբերում է **մոնտաժին**, որը դարձել է պատումի կառուցման հիմնական հնարանքը: Ըստ **Ս. Էյզենշտեյնի**, որը կինոարվեստում նորարար էր, մոնտաժն ամենակարևոր տարրերից մեկն է կինեմատոգրաֆիայում: Նա մոնտաժը համարում էր առանցքային և տարբերակում էր մոնտաժի ձևերը, որոնցից յուրաքանչյուրի օգտագործումը ֆիլմում նպաստում է նոր կինոլեզվի ստեղծման²:

Ըստ այդմ՝ **ինտելեկտուալ մոնտաժի** կոնցեպցիայում նկատվում է արվեստի սինթեզի կինեմատոգրաֆիական գաղափարը, երբ զգացմունքներով ընկալվող պատկերները երևում են այն ձևական կառուցվածքով, որն ստիպում է հանդիսատեսին մտածել անհանգստանալով: Սրա հիմքում ընկած է երկու չհամեմատվող և հավասարաթեք մտադրություն՝ ոչ էկրանային տեսողական պատկերը գրկել իր տիրապետող մշանակությունից այստեղ և հիմա, այսինքն՝ հաղթահարել այն սահմանները, որ միտքը դնում է զգացողության համար:

Իսկ ահա **օբերտոնային մոնտաժի** արդյունքում մոնտաժվում են արդեն ոչ թե կադրերը, այլ թույլ ազդեցության ներկադրային որոշ տարրեր, որոնց արդյունքում կառուցվում է նկարի բազմապլան ընկալումը:

Մեր կարծիքով՝ Մաթևոսյանը ավելի շատ կիրառում է ինտելեկտուալ մոնտաժի հնարքը: Այստեղ ի միջի այլոց նշենք նաև, որ Մաթևոսյանը շատ մոտ էր Տարկովսկու հետ: Նա անգամ խնդրել էր իրեն կցել «Անդրեյ Ռուբլյով» ֆիլմի մոնտաժման գործին, բայց ուշանում է, և ֆիլմը մոնտաժվում է առանց Մաթևոսյանի:

Իհարկե, սա այն մոնտաժը չէ, որը բնորոշ է կինոյին, քանի որ դառնալով գրական գործի հնարք՝ այն յուրացվում է գրականության կողմից և հարմարվում գրական տեքստին: Մաթևոսյանի կիրառած մոնտաժը, իր տեսակով լինելով ինտելեկտուալ, այնուամենայնիվ, տարբերվում է վերջինից, քանի որ այս դեպքում

2 Стѣи Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. /Под ред. В.В.Бычкова/ www.gumer.info

«մոնտաժ» ասելով՝ նկատի ունենք տարբեր, ոչ սովորական վիպային տարրերի ներմուծումը վիպային կառույց և դրանց իմաստային-բովանդակային միահյուսումը վիպակի ընդհանուր սյուժեին: Եթե նկատի առնենք, որ վիպակի բուն սյուժեն էլ ի հայտ է գալիս հենց այդ մոնտաժված տարրերի շնորհիվ, ապա այս դեպքում կարևոր է դառնում մոնտաժված ոչ վիպային կառույցները դիտարկելը: **Այս դեպքում մեր քննությունը մի փոքր ծանրաբեռնվելու է սովյալ հատվածների հղումներով, բայց դա անհրաժեշտություն է՝ հենց մոնտաժի մի քիչ անսովոր հնարքը առավել հստակ ու պարզորոշ տեսնելու համար:**

Մաքևոսյանի «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում մոնտաժի արդյունքում տեքստը վերածվել է տարբեր հարթություններում գտնվող տեքստերի համագումարի, այսինքն՝ մոնտաժը դարձել է վիպակը հավաքող գործառնություն, և նման տեքստագոյացման գործընթացը հասկանալու համար պետք է քանդել հիպերտեքստը՝ որպես հանրագումար կառույց, և միկրոտեքստերի օգնությամբ հասնել տեքստի ենթիմաստավորված խոսքի վերլուծությանը, իսկ դա արվում է մոնտաժված հատվածները գտնելով ու վերլուծելով:

Վիպակի մոնտաժված տարրերից է նրա հերոսի պատմվածքի սկիզբը, որը հեղինակը դնում կամ մոնտաժում է իր վիպակի սկզբում. «**Արևածաղիկները նայում են պայծառ, պայծառ: Լուռ կանգնել են ու միասին նայում են: Թաքուն մի բան, արգելված մի բան անելիս են եղել, ծերունու ոտնաձայնի վրա շտկվել էին, նայում են ու լռում: Երեխաների խմբի պես: Եթե մեղուները լեզու ունեն և կարողանում են իրենց բաների մասին իրար իմաց տալ ու հասկանալ, եթե կռունկը երամ է կապում ու իր կառավար թագուհուն գցում առջևը, եթե զամբիկն արածում ու արածելու հետ բարկանում է հեռացող քուռակի վրա և քուռակը հասկանում է՝ ուրեմն այս երկնքի տակ աստծու ամեն արարած էլ ունի մարդկային իր լեզուն: Անտառն ինչպես է առաջ գնում, թփերն առջևն է գցում, թփերը գնում են, ինքը գնում է թփերի ետևից: Կապուտեռ սարի մերկ լանջին գիհի մի թուփ է կպել ու վերև է կանչում ձորի անտառին: Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի դեմը փակում են»³:**

Սա **առաջին** միկրոտեքստն է, որի մասին հեղինակը հիշում է նաև վերջում: Եթե նկատի ունենանք, որ սա սկսվածք է, ու փաստորեն սրանով էլ չի ավարտվում և վիպակի վերջում կրկին հիշվում է այս պատմվածքը, ապա, բնականաբար, խնդիր է առաջանում հասկանալու, թե ինչ է նշանակում այն և ինչպես ու ինչու է մոնտաժվել տեքստին: Եթե փորձենք հասկանալ հերոս-հեղինակի պատումի այս հատվածի ենթիմաստը, ապա կտեսնենք, որ այն **միասինի** կամ **մենքի** միջի անհրաժեշտության և մեր հասարակարգում այդ անհրաժեշտության բռնի ապամիջականացման մտահոգությունն է. «**Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի դեմը փակում են**»: Այս ենթիմաստը՝ որպես ինտերտեքստ, ընկած է Մաքևոսյանի պոետիկայի հիմքում:

Երկրորդ մոնտաժված տարրը հերոսներից մեկի՝ Էլդար Գուրամաշվիլու ընթերցած լրագրային հոդվածն է մորեխների մասին, որի ընտրությունը ևս պատահական չէ: Այն գիտական վերլուծություն է մորեխների կենսաձևի մասին, որի մոնտաժումն արտաքուստ անհարիր, բայց ինտերտեքստային բովանդակությամբ ծրարվում է տեքստի կառուցվածքի մեջ. «**Պարզվեց, որ մորեխն ապրում**

3 Մաքևոսյան Զր., Կենդանին և մեռյալը, Ծառերը, Եր., «Սով. գրող», 1978, էջ 3-4: (Այսուհետ՝ վիպակից մեջբերումների միայն էջերը կնշենք՝ տեքստում):

է երկու՝ մենակեցային և նախարային՝ կենսաձևերի մեջ և այդ կենսաձևերը արտաքինով, ներքին կառուցվածքով ու բազմացման կերպով բոլորովին նման չեն միմյանց: Մենակեցային վիճակի մորեխը, եթե միջավայրն այսպես ասած նախարային հոսանուտ, քոչի նախարային կախարդանք չունի, հակված չէ մերձեցալու իր նմանին, խմբի անդամ, խմբի մաս, խումբ դառնալու և այդ դեպքում նա պահպանում է, անհատական երանգների փոքր տարբերություններով, իր ցեղի գունաձևային, ներքին կառուցվածքի ու բազմացման եղանակի բոլոր հատկությունները: Նախարային վիճակի մորեխն արդեն ընդհակառակը. սրանք խիտ խմբերով հավաքվում, բեղիկներով, ոտքերով ու մարմնով անընդհատ քսվում են միմյանց, և այդ շփումները նրանց բոլորին դնում է բարձր այսպես կոչված շարժիչայնության մեջ, գրգռում քոչի բնագոյը» (էջ 9):

Մորեխի ապրելակերպը դառնում է ցուցիչ՝ մաթևոսյանական էքզիստենցիայի կամ անհատի հակադիր ծայրաբևեռը, դառնում է կենսաձևի բնորոշում և իմաստային այս նրբաթելով հյուսվում հերոս-հեղինակի պատմվածքի՝ թփի, անտառի և դրանց կենսաձևը արգելափակող շատացած մարդու ու անասունի պատումին, հերքում եզակի կենսաձևն ու հաստատում-որոշարկում **խմբի, մենքի, միասինի** ու **միաձուլի** կարգը: Այս ամենին, իմիջիայլոց, լրացնում է լրագրային մեկ այլ հոդվածից ընթերցված **Գարի ամուսնություն** համարվող Ժակլին Զենեդիի և Արիստոտել Օնասիսի ամուսնության՝ վիպակի հերոսների հեզնական վերլուծություն-մեկնությունը. «**Կնուրթյան է առել... չափարը մարդուկնիկ իրար օգնելով կարկատել, մարզերում պոմիդորի սածիլ են տնկել, ջրել ու դռանը հիմա հոգնած նստած են**» (էջ 10): Ամուսնությունը քաղվածաբար մեջբերված պատմվածքի՝ անտառի ու ծառերի և մորեխի **մենքային** կենսաձևին հակառակ է դառնում հերոսի հեզնանքային-մեկնաբանությամբ. դա փոխշահավետ ամուսնություն է, այստեղ **մենքի** գաղափար չի կարող լինել:

Այս ամենին ի լրումն մոտաժվում է իտալացի հայտնի կինոռեժիսոր Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի դիտումը, որը վիպակում արտահայտվում է հերոսի վերլուծությամբ, ապա ֆիլմի բուռն քննարկմամբ: Ի տարբերություն նախորդ երկու հատվածների՝ մոտաժված այս երրորդ կտորը բավական խոր հոգեվերլուծություն է ենթադրում և ունի ավելի մեծ գործառույթներ. սա ֆիլմի հերոսի ընկալում-մեկնությունն է: Ի դեպ, մի առիթով կինոյի մասին գրված իր հոդվածներից մեկում Մաթևոսյանն ասում է, որ Անտոնիոնիի արվեստի սքանչելի ձեռագրում արտահայտված է արևմտյան ամբողջ մշակույթը⁴: Այսինքն՝ սա կարող ենք դիտել նաև վիպակը վերծանելու մի կողմ, քանի որ վիպակում հակադրվում են արևմտյան ու արևելյան մշակույթները՝ որպես կենսաձև, և դրանք (ստորև կնկատենք վիպակի հերոսների կողմից ֆիլմի քննարկման ժամանակ) վիպակի հերոսը ևս հակադրում է: Առհասարակ կարելի է ասել, որ Անտոնիոնիի այս ֆիլմում շատ է այնպիսի մանրուքների օգտագործման տեխնիկան, որնք կիրառում է նաև Մաթևոսյանը՝ իբր թե իմիջիայլոց, ինչպես Անտոնիոնիի ֆիլմում, բայց երկուսի մոտ էլ դրանք իմաստին նրբորեն հարաբերվող տարրեր են:

Անտոնիոնիի ֆիլմը սկսվում է հետևյալ դրվագով. ամուսինները մեքենայով այցելության են գնում հիվանդ ընկերոջը: Մեքենայի մեջ ամուսինները լուռ են, վիպակում հերոսը նրանց լռությունը մեկնաբանում է որպես միասին, բայց իրարից մեկուսի մարդկային էքզիստենցիալիստական կերպարներ. «**Կինը թախծում էր,**

4 Տե՛ս Մաթևոսյան Գր., Սպիտակ թղթի առջև, էջ 285:

կնոջ աչքերը թախծում էին, կնոջ կամակոր բերանը թախծոտ էր - ամուսինը անմասն էր կնոջ թախծին ու ստոմային սնկին, որովհետև գրող էր և թղթի վրա նկարագրել էր հարյուր այդպիսի թախիծ ու ստոմային ռումբ» (էջ 15): Հիվանդանոցի պատերի ներսում մեռնում է ֆիլմի հերոսուհուն սիրահարված անձը և նրա ամուսնու երկար տարիների ընկերը, մեռնում է՝ տանելով իր հետ հերոսուհու կրքոտ սիրո վերջին հուշը: Ամուսինների մեջ մեռած սիրո վկայությունն է դառնում դեռևս կենդանի, բայց արդեն մեռած ընկերը: Որպես հիպերտեքստին անհրաժեշտ միկրոտեքստ՝ այս հատվածը ևս դառնում է բաղկացուցիչ ու գործառութային՝ **մենքի** ու **ես-ի** խնդիրը դնելով ֆիլմի հիմքում: Անտոնիոնին ֆիլմում կերպավորում է մենակ մարդկանց, որոնցից յուրաքանչյուրը մենակ է յուրովի: Այդ զգացողությունը լրացվում է նաև համր պատկերների օգնությամբ. կիզիչ արևի տակ կարող ենք տեսնել երկար ձգվող ճանապարհ, որն արևի ազդեցությամբ ու իր լերկությամբ այնքա՛ն ամայի է թվում ու տխուր տպավորություն թողնում, կամ քաղաքի ժխորի մեջ հեռվում ցցված մի բարձրահարկ շենք, անձրևի տակ հեռացող մարդիկ և մի առանձին լուսարձակ կադրում...: Նման բաներ շատ կարելի է թվարկել:

Ըստ վիպակի պատումի հերոսի՝ ֆիլմի համառոտ վերապատմում-մեկնաբանության, Անտոնիոնի ֆիլմի կերպարներում տեսնում ենք մենակ մարդուն, որի մենակությունն աղմկոտ քաղաքի ֆոնի վրա թողնում է շատ ավելի հուսահատեցնող ու տխուր տպավորություն: Այդ մենակության խնդիրն ամեն կերպար կրում է յուրովի, և նրանցից յուրաքանչյուրը, այնուամենայնիվ, ողբերգական է: Հիվանդանոցում անվանի գրողին հանդիպում է հոգեկան մի կին, որը հիվանդ էր դարի հիվանդությամբ՝ մենակ էր ու մենակ չլինելու իրավունք էր ուզում, բայց դա բռնադատվում է որպես ֆրանկախոս. «**Սպիտակ պատին կպած, մարմինը սպիտակ պատին քսելով, ձեռքերը սպիտակ պատին քսելով ետ-ետ արեց փառահեղ մարմնի միջից այդ հիվանդ հոգին և իր ետևից տարավ դեպի սպիտակ անկողին այդ կախարդված տղամարդուն: Եվ միանգամից նետեց քնազգեստը և միանգամից երկարեց ոտից գլուխ հոյակապ մերկությունը սպիտակ սավանին: Եվ սպասեց. սպասեց, թե ինչ է կատարվելու այդ քնեած տղամարդու մեջ: Եվ հեծկտոցով զավթեց այդ տղամարդուն և վագրուհու կաղկանձյունով գալարվեց: Նա վիշապօձ էր ուզում, նա ֆուգասային ռումբի պայթյուն էր աղաչում, նա ածխացող էլեկտրահոսք էր տենչում, իսկ դա միայն տղամարդ էր, ընդամենը տղամարդ էր, բայց դուռը ջարդելով ներս ընկան հիվանդապահ կաթոլիկուհիները, նրա ամոթը ծածկեցին, ձեռները ոլորեցին...» (էջ 17):**

Դիպվածը վիպակում քննարկվող ֆիլմի հերոս Մարչելոյին մտորել է տալիս հիվանդ աշխարհի մասին, մենակ մարդու մասին. «...և ո՛ւմ են հարկավոր մեր գրած տողերի շարանները»: Ֆիլմի ուշադիր դիտումից, բայց ոչ վիպակում՝ ֆիլմի վերապատմումից, հղվում է նաև ամբողջ վիպակի հանգույցը: Վիպակին մոնտաժված ֆիլմի վերապատմված այս դրվագին ֆիլմում (բայց ոչ վիպակում) հաջորդում է ամուսինների գրույցը: Մարչելոն Ժաննային պատմում է իր հետ պատահած կնոջ միջադեպի մասին, ու թեև նրանցից յուրաքանչյուրը միասին լինելու դեպքում էլ մենակ էր, այնուամենայնիվ կինը խանդում է (ամուսնուն հարցնում է՝ հաճույք զգացի՞ր) և հեզմանքով նրան խորհուրդ է տալիս վիպակ գրել այդ մասին ու այն վերնագրել՝ «Կենդանին ու մեռյալը» և ընթերցողներին՝ որպես ֆիլմ դիտողների, առաջադրում մի խնդիր. ո՞վ էր կենդանին, ո՞վ՝ մեռյալը: Հիվանդանոցի

պատերի ներքո մահացած սե՞րը (ընկերը) և այս կենդանի՝ մարմնում ու հոգում իզոթյունը պահպանած կի՞նը, թե՞ իր ամուսնու հանդեպ կրքոտ իզոթյուն ցուցաբերած կինն ու ինքը, որը սպասելուց սպանել էր իր մեջ այդ ամենը ու մնացել մե-
նակ: Եվ այստեղից էլ հղվում է մաթևոսյանական վերնագիրը՝ ցույց տալով վիպա-
կի վրա ֆիլմի մեծ ազդեցությունը:

Մյուս դրվագը, որ հիշում է վիպակի հերոսը, ֆիլմի կարևոր դրվագներից մեկն է, որը վիպակում թույլ ու նաև սքողված է, բայց ներհոգեկան լարը, որով հարաբերված է վիպակին, չափազանց կարևոր է: Ֆիլմում ամուսինները ռեստորանում ակնանատես են լինում «էրոտիկ» պարի, որը դրսևորվում է ինտելեկտուալ մոնտաժի ձևով, երբ կադրերը ներհյուսվում են զգայարանների միջոցով: Ամուսինները դիտում են պարը. «Նեգրուհու միայն գեղեցիկ մեծ բերանը բավական էր յուրաքանչյուր աղջկա դարձնելու այնպիսին, ում մասին Հասմիկն ասում էր (սա էլ է մոնտաժային հնարք.- Ա. Խ.), թե երբ նա տրամվայ էր բարձրանում, իրենից մեծ տղամարդիկ դող ու խախտվածություն էին զգում, տղամարդիկ նայում ու շփոթված գլուխները շրջում էին, և նույնիսկ կանայք էին զգում նրա իզոթյունը: Նեգրուհու գեբրային գավակը կթեբեր, դեպի իրեն կբերեր կաթոլիկ կարդիմալի հայացքը, բայց կարդիմալն այդտեղ չէր - այդտեղ միայն Ժաննան ու Մարչելոն էին ողորկ ցածր սեղանի մոտ վիսկիի երկու գավաթի դեմ: Նեգրը թվում էր նույնքան հզոր, բայց աղջկա մերկանալու հետ նեգրը փոքրացավ, վերջում հատակից շորեր հավաքող, գինի բերող մանկլավիկի չափ էր: Բացվեց նաև պորտի փոսը: Նվագը կարմիր-սև կիսախավարի մեջ փափուկ անկողին էր փռում: Մնաց կրծկալի կարմիր ժապավենը: (Մասսայի կանայք, ասում են, դժվար են պտղավորվում և միշտ այդպես պինդ են): Կրծկալի ժապավենը նրա փորի վրայով սահեց դանդաղ, քանի որ կնոջ նրա մագնիսը պահում էր, ստինքները թրթռացին ու այդպես էրենոսի պես մնացին: Նեգրուհին ինքն այլևս հանելու բան չուներ, մյուս ժապավենն արդեն տղամարդիկ էին պոկելու, բայց հարուստների քաղաքում կա՞ր արդյոք այդ տղամարդը: Ժաննան նայեց Մարչելոյին, Մարչելոն նայեց Ժաննային, և երկուսն էլ շփոթվեցին ու հասկացան, որ հարուստների քաղաքը վայրենիների երկրից ջերմություն ու թրթիռ է ներմուծում, և իրենք դեռ ապրում են» (էջ 19-20):

Ջերմությունն ու կրակը տեղայնացնելով վայրենիների երկրում՝ Մաթևոսյանը կարծես թե ֆիլմի օգնությամբ ցույց է տալիս դարի մեծ խնդիրը՝ կախված մարդկանց գլխին՝ օտարացում, մեկուսացում, իսկ այն, ինչ մնացել է մարդկային կարևոր բնագոյներից, մնացել է քաղաքակրթությունից անդին, և երբ դա շատանում է, մարդը մնում է մեռակ, ծառը անտառին կանչում է վերև ու չորանում, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի բերանը փակում են: Նեգրուհու պարն ընդգծում է ամուսինների կադրի հոգեբանությունը, քանի որ սրում է նրանցից յուրաքանչյուրի միայնությունը, միմյանց անմասն ու անհաղորդակից լինելու ներհոգեկան տառապանքը (կնոջ) և անտարբերությունը (ամուսնու): Սա հղում է արդեն հիշատակված Ժակլին Քենեդիի ամուսնությանն ու վիպակի հերոսի մեկնաբանությանը՝ «...չափարը մարդուկնիկ իրար օգնելով կարկատել, մարգերում պոմփորի սածիլ են տնկել, ջրել ու դռանը հիմա հոգնած նստած են» (էջ 10):

Անտոնիոնի ֆիլմի մեկ այլ դրվագում՝ հարուստի տան երեկույթին տիրուհու բաց ծնկածալքերում, Մարչելոն գտնում է իր «թախածի ակունքները», քանի որ նրա «անամոք թախիծը հավեց նրա ծնկներին, շոյեց նրա ծնկածալքերը և փակչեց ծնկածալից վեր. և թեպետ դա անհույս ձեռնարկում էր, Մարչելոն տխուր չէր,

Մարչելոն աշխուժացել էր.....» (էջ 20-21):

Ֆիլմի վերջին դրվագը, որ գրավում է վիպակի հերոսին և Մաթևոսյանին, որը մեզ վերջում վիպակի լուծումներ կառաջադրի, վերջին տեսարանն է. «**Ժաննան ուզում էր ասել Մարչելոյին, թե ինքը նրանից սրտի թրթռով սպասել ու սպասել է, և նա ինքն էլ խոստացել էր մեծ, անհայտ, սպանիչ մի սեր: Իսկ նա՝ սովորական, իսկ նա՝ կիսամեռած, իսկ կյանքը՝ ձանձրալի, իսկ թախիծը անհասկանալի, իսկ տագնապը՝ անընդհատ....** բայց Մարչելոն բացատի փոսում խառնեց ու տրորեց նրա խոսքերը, իր թախիծը, նրա կամակորոթյունը, նրա մարմինը, իրենց հագուստները, նրա կարոտությունը, իր հեքը, նրա ոտքերը, ուսերը, վիզը, և պահանջեց ու աղաչեց նրա շրթունքները: **Ոչ, ոչ, ոչ դիմադրում էր կինը, չէր ուզում, ասում էր կինը, բայց Մարչելոն ևս մի անգամ գտել էր քաղաքակրթության լաբիրինթոսում իր առնականությունը, – հունցեց նրա մերժումն էլ նրա կարոտների ու իր հետ»** (էջ 21-22):

Սակայն ֆիլմը դիտող վիպակի հերոսի ընկալմամբ, միևնույնն է, ֆիլմի վերջը ևս չի բացարկում անհատի էքզիստենցիան, ճիշտ հակառակը՝ այն հաստատվում է, քանի որ այդ միասնությունը ի վերջո միասնություն չէ, նրանք միասին են, բայց միաձուլ չեն: Դրա վկայությունը հեղինակի կողմից «վայրենիների երկրի» կենսաձևի հիշատակումն է որպես ամփոփում՝ տրված ֆիլմին. «**Ահա թե ինչ, նրանք պիտի ծնեին հինգ-հինգ երեխա, պիտի լինեին հանքախորշերում մզոկած բանկոնով հանքավոր, սարում՝ կարկուտի տակ կթվոր, գետով փայտ առաքող, մանկամուրի հավաքարար – կուրծքները սմբեր երեխաների բերանում, կոնքերը մաշվեր խոտի դեզի բեռան տակ, պորտները ընկներ գերանդի գոռից, դեմքերը կնճռոտվեր հարյուր կողմի վրա ծպտալուց, որպեսզի անձրև ժամանակ քաշվեին կրակի մոտ ծածկի տակ և կրակը տաքացներ սառած ոսկրածուծները»** (էջ 22):

Սա նաև որոշարկում-պարզաբանում է հեղինակի՝ կյանքի աշխարհայացքային ու փիլիսոփայական ընկալումը, որը, բացի ֆիլմին տրված այս կարճ, յուրօրինակ-մաթևոսյանական վերջաբանից, մասնավորեցվում ու առավել մեկնվում է քննարկման ընթացքում ու նաև հերոսի գրած և կրկին գրքին մոտաժված ֆիլմի սյուժեում, հերոսի ու Եվա Օգերովայի գրույցում: Ֆիլմը քննվում է հեզնախառն լրջությամբ: Հերոսներից մեկի հնչեցրած հարցը, թե՛ «Անտոնիոնին զոքանչ ունե՞ր», թվում է անլուրջ, բայց այդ հարցադրումը դառնում է մեկնակետ արվեստի խնդիրների բացահայտման համար: Իտալական նեոռեալիզմն ազատվում է կյանքի էպիկական ընդգրկումներից, որն արտահայտվում է զոքանչի մետաֆորում (հերոս Մնացականյանի մեկնաբանմամբ՝ զոքանչի ծնկները գեղեցիկ չեն, դրա համար է, ըստ նրանց, Անտոնիոնին նեոռեալիզմի համար զոքանչին պատկերելը համարել ավելորդ) ու արտացոլում ընտրովի, մասնավոր դեպքեր, բայց մաթևոսյանական հայացքը մնում է էպիկական ընդգրկումներում և արվեստում դրա արտահայտման կողմնակիցը. «**Այդպես կարելի է,- փնչոցով ոտքի կանգնեց Սերաֆիմ Գերմանը,- ավելորդ համարել քենիներին էլ, երեխաների փալաս-փուլուսն էլ, լրագրերն էլ, Վիետնամի պատերազմն էլ, լյարդի ցավն էլ և առհասարակ այն ամենը, ինչերից ստեղծվում է ճշմարիտ մթնոլորտը: Դա գեղեցիկ է, բայց ազնիվ չէ, Գեորգի Կոնստանտինովիչ»** (էջ 26):

Բանավիճողները դառնում են երկու աշխարհայացքների կողմնակիցներ. մի խումբը՝ նեոռեալիզմի, մյուսը՝ սոցիալիզմի արվեստի, բայց ամենակարևորը երրորդ կողմն է, որը այս դեպքում նաև մաթևոսյանական աշխարհայացքն է՝

աշխարհի էպիկական ընդգրկումն արտահայտելը: Անտոնիոնին առաջադրում է աշխարհում մենակ մարդու խնդիրը՝ այն դնելով որոշակի մասնավոր դեպքի մեջ (ըստ վիպակի հերոսի մեկնաբանության՝ սեռական միայնությունը), որը ֆիլմը քննարկողների կողմից տարբեր կերպ է ընկալվում: Սա Մոսկվան է՝ աղմկոտ քաղաք, իսկ Հայաստանում թողել է իր կնոջը՝ Հասմիկին՝ փոքր երեխաների հետ: Վիպակի հերոսն ասում է, որ ֆիլմում Անտոնիոնի առաջադրած խնդիրը հայ գրականության մեջ Բակունցը վաղուց ասել է: Դա գույգերի համատեղ կյանքում ժամանակի ընթացքում ավարտված զգացմունքն է, որ փոխարինվում է համակերպությամբ. «**Քաղաքացի մի կին գյուղացու աչքն է մտնում, հետո քաղաքացի այդ կնոջը գյուղացին տեսնում է իր կնոջ մեջ: Հնով յուր է գնում**» (էջ 23): Բայց սա, ինչպես ֆիլմը դիտողներն են որակում, արտաքին կեղևն է, իսկ միջուկն այն է, որ մարդը մենակ է, ջերմություն է որոնում՝ հաղթահարելու համար ինքն իրեն ու գտնո՞ւմ է, թե՞ չէ: Դա բաց խոսքով չի երևում ֆիլմի պատումից, սակայն այն, ինչ կինոգիտության մեջ անվանվում է տեսողությամբ, բայց զգայարաններով փոխանցվող ընկալում, այստեղ ներքուստ հղվում է. այս դեպքում կրկին պահանջվում է ինտելեկտը՝ ընթերցողից ու ֆիլմը դիտողից: Ֆիլմի մեկնաբանության ժամանակ հերոսներից մեկի իմիջիպալոց ասված խոսքի միջոցով հեղինակը փոքր ազդակով հուշում է սեռական կյանքի մասին՝ դրանով որակելով ֆիլմում համարությամբ ասվածը. «**Քութայիսի պատմական թանգարանում, Չուսև, թանգարանի մուտքի մոտ, Չուսև, զբոսաշրջիկներին առաջինը դիմավորում է քարե վիթխարի ֆալլուսը: Երեք հազար հարյուր տարեկան է, Չուսև: Զբոսաշրջիկներն ասում են ջրի աստված ձուկն է, բայց դա ձուկ չի, ֆալլուս է, Յունգվալդ, սովորական, կարևոր, անհրաժեշտ ֆալլուս է, Յունգվալդ**» (էջ 36):

Հակադրվում են ճշմարտության ընկալման ու պատկերման միմյանց հակառակ երկու կերպ: Անտոնիոնին արտահայտում է մի հավերժական ճշմարտություն՝ **մարդը մենակ է**, և նրա ֆիլմի համար այնքան կենսունակ հարցադրում էր՝ մեռածը հերոսուհուն սիրահարված ու մեռած գրո՞ղն է, թե՞ հերոսուհին ու ամուսինը, որոնց միայնությունը առավել քան մեռելային է: **Իսկ Մաթևոսյանը կողմ է այլ արվեստի՝ ոգեշնչող արվեստին, որը ոչ թե իրականության կեղծիքն է, իրականությունից ընտրություն արվածը, այլ կենդանի մարդն է, կյանքի համար պայքարող, ապրող մարդն է, որի աշխարհայացքային սկզբունքը մենքն է, միասինն է:**

Մաթևոսյանի արվեստի հայեցակարգը դա է՝ սկսած «Ահնիձոր»-ից, «Սկիզբը»-ից, պարզ պատկերումներից մինչև ամենաբարդ փիլիսոփայական գործերը՝ «Աշնան արևը» (կյանքի ամեն բոպեն ապրելու համար պայքարող ու այն սովորեցնող Ադունը), «Տերը» վիպակի հերոսը... Այսպես է նաև վիպակի հերոսի՝ ֆիլմի հետ քողարկված ու նաև անսքող մակարդակներում հակադարձումը: Մարդը մենակ է, այո՛, բայց նա ապրելու համար պայքարում է, դառնում է մենք, որն ավելի հզոր ու կամային է, քան ես-ը. «**Թռչուններից յուրաքանչյուրն ունի իր թևերը: Յուրաքանչյուր թռչուն կարող էր թևահարել իր թևերը և չվել ցրտերից առաջ Եգիպտոս: Յուրաքանչյուր թռչուն չի կարող չվել Եգիպտոս, որովհետև Եգիպտոսի տեղը չգիտի: Եգիպտոսի տեղը գիտի միայն երամը: Երամը մի մարմին է, այդ մարմինն ունի Եգիպտոսը գտնելու բնագրը: Եգիպտոսը գտնելու բնագրը չունի երամի մեջ մտած ոչ մի թռչուն: Այդ բնագրը միայն երամինն է: Երամը ցրվեց՝ բնագրը չքացավ, շաղված թռչունները մեկ առ մեկ վար թափեցին երկնքից Սև ծո-**

վում, Սիբիր, Սկանդինավիա, Բուդապեշտ, Կուրսկ, Աստրախան, Պաղեստին: **Չուի ժամանակ թռչունն իրեն տալիս է երամին, թռչունն իրեն կորցնում է երամի մեջ, թռչունն ինքը չքանում է, դառնում է երամ»** (էջ 34): Այստեղից է ահա, որ սկսվում է վիպակի հերոսի ընդդիմությունը Անտոնինի արվեստին, բայց սա մի կետում չի հատվում նաև սոցռեալիզմի արվեստին, որի բնույթը վիպակում հղվում է այսպես. **«Մեծ, համապետական, համաշխարհային նշանակություն տրվեց աճող սերունդը ռազմահայրենասիրական ոգով դաստիարակելու գործին: Ռազմահայրենասիրությունը պետք է բորբոքվի»** (էջ 46):

Ինքը՝ Մաքևոսյանը, դեմ է նաև սրան. իր հողվածներից մեկում նշում է, որ իր մեջ միշտ ընդդիմություն է եղել սոցմշակույթի նկատմամբ. **«Իմ մեջ օպոզիցիա կար սովետական մշակույթի հանդեպ ու էդ օպոզիցիան տարածվեց «Իվանի մանկությունը» ֆիլմի վրա: Լավ չընկալեցի: Մի քիչ թշնամանքով էի տրամադրված էդ տեսակ արվեստի, պատերազմի թեմայի, դաժանության նկատմամբ: Եվ, առհասարակ, ձեռագիր կարծես թե էն չէր, ինչ որ Անտոնինիի, արևմտյան մշակույթի սքանչելի ձեռագիրն էր: Ի փառս Անդրեյի պիտի ասեն, որ հետագայում իմ վերաբերմունքը սրբագրվեց, նրա էդ գործի նկատմամբ իմ վերաբերմունքը սրբագրվեց: Տարիներ հետո առիթ եղավ, հեռուստացույցով նորից նայել ֆիլմը և տեսա, որ ֆիլմը փրկված ֆիլմ է և սքանչելի ֆիլմ է, հոյակապ ֆիլմ է: Ֆիլմը դիտվեց նոր տեսանկյունից, ես տեսա, որ ահա պատերազմի էդ ամբողջ թոհուրոհի մեջ, այնուամենայնիվ, զոհ է դառնում անտեր, որք երեխան՝ ճակատագրի ամբողջ դաժան հարվածի տակ բացարձակապես մենակ է թողնված մանուկը, ու նա պիտի պատասխան տա»⁵:**

Սոցռեալիզմի նկատմամբ ընդդիմությունը տեքստում բացահայտվում է հեղինակ-հերոսի և սոցմշակույթի դեմքերից մեկի՝ Վաքսերգի երկխոսության մեջ: Երկխոսության ընթացքում նորից վիպակին մոնտաժվում է կինոսցենար՝ Մնացականյանի սցենարը, որի քննարկումը հենց պարզ է դարձնում սոցմշակույթի և Մաքևոսյանի արվեստի բաժանման կետերը և դրա պատճառները: Վաքսերգի համար արվեստի կարևոր սկզբունքն այն է, որ սոցիալիստական հասարակությունը միշտ հաղթող է՝ «ռուսական սովետական բանակը պիտի հաղթեր», իսկ արվեստի ներկայացուցչի խնդիրը դա ցույց տալն է: Ելնելով այս սկզբունքից՝ Վաքսերգը քննադատում է Մնացականյանի ֆիլմի սցենարը՝ կանանց բացակայության պատճառով, և որ հովիվը սարից իջնում է գյուղ՝ կին տեսնելու համար, իսկ սոցիալիստական աշխարհայացքը պահանջում է, որ իր երկրի համար գործ անողը անսահման նվիրված լինի իր գործին, հետևաբար՝ պետությանը. **«Քեզ հետ միասին մենք կարծում ենք, Մնացականյան, որ նրանք սարից չեն իջնում, մի քիչ աղմուկ է լինում, բայց նրանք իրենց գործը շատ են սիրում և շարունակում են ոչխար արածեցնել մաքուր հովերի մեջ սառն աղբյուրների մոտ: Մի՞թե վատ է աղբյուրների մոտ, հը՞...»** (էջ 56-57): Եվ ըստ այս սկզբունքի՝ փառաբանության ոգով սցենարի փոփոխությունը դառնում է սցենարի հաղթանակի համար նախապայման, իսկ ընդդիմությունը՝ կյանքի արտահայտություն, սցենարի տապալում. **«Հազար ինը հարյուր քառասունմեկից մինչև հազար ինը հարյուր քառասունութվականը ես կերել եմ ձմռանը կարտոլ, ամռանը՝ խոտ, մեկ ամիս՝ տավարի կոշտ քուսպ, երկու շաբաթ՝ ոսպի քուսպ, մեկ անգամ՝ ամերիկյան ձվածեղ-ամերիկյան օգնությունը եղել է մեր ծախսերի կես տոկոսի կես տոկոսը: Հանդում քաղցից ու-**

5 Տե՛ս Մաքևոսյան Գր., Սպիտակ թղթի առջև, էջ 285:

շաքափ եղավ ամենալավ հնձվոր Վանին,- բայց ես ինչի՞ց բռնեմ և այս մարդուն ինչպե՞ս պատասխանեմ...» (էջ 57): Ուրեմն Մաթևոսյանը դնում է առանց պայմանականությունների արվեստի խնդիրը, կյանքը իր բազմաբովանդակ, լայն ու ընդգրկուն խնդիրներով, մարդկային հոգեբանության ամենաուրբ արծարծումներով՝ բացառելով ընտրյալի կամ էլիտայի խնդիրը: Դա բացահայտվում է նաև մեկ այլ նյութի ներմուծմամբ՝ մոնտաժվում է հերոսի մեկ այլ վիպակի սյուժեն, որ կարճ ձևակերպվում է այսպես. «Մեր գյուղացի մի ծերունի կնոջ մահից հետո հաց չի կերել և տասնհինգ օր հետո ինքը իրեն մահացրել է:

- Որ ի՞նչ:

- Որ՝ հավատարմություն, որ՝ կենդանական սեր, որ՝ հին գյուղի մարդ-աստված» (էջ 72):

Մրան հավելվում է ևս մի պատում գյուղացի երեխայի մասին, որը հաստատում է մաթևոսյանական հայացքը՝ մարդը մեռնակ չէ, և իր այս ամենը՝ որպես աշխարհայացք, հերոսը ի վերջո ձևակերպում է այսպես. «Իմ անհատականությունը,- ասացի ես,- ես վերցրել եմ բոլորովին այլ մարդկանցից, մարդու բոլորովին այլ տեսակից, այն տեսակից, որ եթե չէր աշխատել՝ հացից ամաչում էր, եթե իր մտածածը չէր՝ ասում էր «ասում եմ, ասվել է», եթե գործից, ընկերությունից, թշնամությունից անտղամարդ էր ելել՝ իրեն արժանի չէր համարում կնոջ ծոցը մտնել, կնոջ վայելքին արժանանալու գործ անելուց հետո էր կին տեսնելու և վերմակի տակ կնոջ կոնքին խփելու էր որպես իր հպարտ կրծքին: Եվ՝ բոլորովին այլ այլ մարդիկ, մարդու բոլորովին մի այլ տեսակ, այն տեսակը, որ պահանջում ու խժռում է և պահանջելուց ու խժռելուց բացի ոչինչ անում, որ ամեն մի հաշիշամուլ փայքրոտի իրավունք է տալիս դանակը ձեռքին կնոջից պարզև պահանջելու, ինձ քաշքշում, մանրացնում, իմ անհատականությունը կեղտոտում է, իսկ ես չեմ ուզում տալ, ինչպես որ ինքը չի ինձ որևէ լավ բան տվել, ես թաքցնում եմ և թաքցնելու եմ- սա առուփա՞յս է: Իսկ նա խուզարկում ու գտնում է: Գտնում, էժանացնում, կեղտոտում ու դեն է գցում- դա իմ կյանքի պաշարն էր, բայց իրեն մի օր պետք եղավ» (էջ 74):

Մրանք վիպակին մոնտաժված տարրերն են, որոնց՝ վիպակ թափանցման ընթացքն արդեն նկատելի է դառնում բուն վիպակի վերլուծության ժամանակ: Առաջին դրվագը բուն տեքստին մոնտաժվում է որպես զգայարանորեն ընկալվող տարր. այն խոսք է, բայց հեղինակային, որը նկարագրում է, և այն ընկալվում ու պատկերացվում է երևակայությամբ: Ֆիլմի մոնտաժը շարժում պատկեր է, որովհետև ֆիլմ է, սակայն սա էլ ընկալվում է զգայարաններով և դառնում մտքի առարկա, բուն տեքստը մաքուր լեզվատեքստ է, որը ոչ թե նախորդ պատկերի նման վիրտուալ է, այլ՝ խոսքային: Մինևույն ժամանակ նախորդ կտորները բուն վիպակին մոնտաժելով՝ հեղինակը դրանց ներքին ինքնին իմաստը վերիմաստավորում է արդեն գլխավոր կադրի հետ առնչություններում: Եթե վիպակը պայմանականորեն համարենք գլխավոր կադր, ապա մնացած թույլ ազդեցության կադրերը, ասենք՝ պատմվածքը և ֆիլմը, երկրորդային պլանից թափանցում են առաջին պլան՝ վիպակի բուն սյուժե, ոչ կադրային զգացողությունը փոխանցում լեզվատեքստի միջոցով, ասենք, վիպակը քննարկում է ֆիլմը և թափանցվում պատմվածքով:

Մոնտաժի արտաքին այս ձևին վիպակի բուն սյուժեի ծավալման ընթացքում փոխարինում է սյուժեի ավելի ինտելեկտուալ տարբերակը: Հերոսի կյանքը և նրա

հարաբերությունները Եվա Օզերովայի և իր կնոջ հետ մի քանի շառավիղներով հղվում է ֆիլմի սյուժեին, պատմվածքին: Հասմիկը հերոսի կինն է, նրա հետ ի՞նչ հարաբերությունների մեջ է հերոսը: Այդ մասին, ինչպես ֆիլմում, ոչ թե պարզապես ասվում, այլ զգայարաններով հաղորդվում է: Արմենակ Մնացականյանը Եվա Օզերովայի մեջ կիրք ու քաղաքացի կին է փնտրում, որը հղվում է ֆիլմի հերոսի ու հարուստի աղջկա միջև ծագած ակնթարթային կրքին, իր կնոջ մեջ չնկատածը վիպակի հերոսը փնտրում է Եվայի բաց ոտքերում, ներկված շրթունքներում, որին զուգահեռ անցում է իր կնոջ մտապատկերը՝ իր կինը շրթներկ չի օգտագործել: **«Մտերմության նման, կնոջական ընծայաբերման նման, որբանոցի տղային տրված ժպիտի նման՝ իմ ձեռքերում մի պահ քնքշացավ նրա մուշտակը, անկողնի պես՝ մուշտակը նրան իր մեջ առավ, զոհաբերվող ցլիկի արյան համ զգացի, այդ կնոջ հեշտ ու պինդ ու կառուցիկ.. կառուցիկ... կառուցիկ... կառուցիկ... քայց ինձ սաստիկ դուր եկավ ցլիկի զոհաբերման պատկերը, որճաքարե տաճար, հարավային աշուն, տորվոդ խաղող, ցորնաթուխ տղաներ, ձգված ձիեր աշնան արևի մեջ և դանակի կարծր շեղբ: Հաջորդ վայրկյանին մուշտակը մուշտակ էր, այդ կինը՝ ասպիրանտ Օզերովա, ես հագնում էի իմ կոշտ վերարկուն և գուրգուրում «զոհաբերվող ցլիկ արյան տաք համ» բառախումբը»** (էջ 104):

Վիպակում կնոջ նկատմամբ սառած վերաբերմունքի վկայությունը դառնում է փոքրիկ հեռագրատեքստը, որն ինքնաբուխ արտահայտման պահին անկիրք է, բայց վերջնականորեն մշակվում է, որ տգեղ չլինի ու կնոջը չնեղացնի, բայց, ի տարբերություն ֆիլմի հերոսի, Արմենակն ապրում է ընտանեկան ջերմության վերհուշը, նրա գիտակցության և ենթագիտակցության մեջ միշտ խաղում են հուշերը, և տեսլաժապավենի նման անընդհատ անցնում են իր ընտանեկան ու առհասարակ կյանքի դրվագները՝ մոր ոտքի հետևից՝ ամենագաղտնի թաքստոցից հորն է ժպտում փոքրիկ աղջնակը: Նա միայնակ չէ, թեպետ կնոջը սիրում է, երբ նրա մոտ է, իսկ Եվա Օզերովայի մոտ կնոջ նկատմամբ վերաբերմունքը փոխակերպվում է, նա դառնում է իր երեխաների մայրը:

Անտոնիոնիի հերոսի հետ զուգահեռում, որքան էլ թվացյալ նման, բայց միայնության հարցը հաղթահարված է վիպակի հերոսի կյանքում. նա ապրում է, ստեղծում է՝ ապրելով իր ստեղծած յուրաքանչյուր պահն ու կտորը, պայքարելով դրա համար, իսկ Անտոնիոնիի հերոսը անգամ իր ստեղծագործական կյանքը կեղծիքով է ապրում, այսինքն՝ մենակ, քանի որ գիտի՝ իր հասցեին հնչեցված խոսքերը սոսկ քաղաքավարական են: Եվ դա կախված չէ այն բանից՝ արժեք ունի՞ իր գրածը, թե՞ ոչ. դա արևմտյան մշակույթի վկայությունն է՝ կեղծ քաղաքավարությանը ու արիստոկրատիզմով շաղախված, որից խորշում ու փախչում է հերոսի կինը: Իսկ Մաթևոսյանի հերոսը ապրում է կյանքով, նա մենակ չէ, եթե անգամ մենակ է, մենակ չէ, նրա հետ են իր հուշերը, որոնցում անգամ փալաս-փուլուսը տեղ ունեն. **«Տղայիս խմորե անատամ ժպիտը բացվեց օրորոցում, աղջիկս թաթերի վրա դուրս գնաց,- որպեսզի ախպերիկը քնի, դառնա մեծ ախպերիկ, միասին տապկնոցի խաղանք,-արդուկի սեղանին հակված՝ ընտանիքի այդ դաշինքը ժպիտով գուրգուրեց Հասմիկը, խոհանոցի տաքության մեջ թեյամանը չխկչխկում էր, և ինձ պարուրեց կաթի մանկահոտը»** (էջ 122): Սա կարծես հեղինակի հոգեբանության հաշտեցումն է ֆիլմին տրված իր ամփոփում-եզրահանգմանը:

Վիպակի վերջը ևս հիշեցնում է ֆիլմը. Արմենակը մտնում է հյուրանոց, և նրան հյուրանոցի իր համարում դիմավորում է մի կին: Տղամարդը նայում է այդ կնոջը,

որը գայթակղում է իրեն. «Նրա մագերը խշշացին: Նա այդ գիտեր և մատների ծայրով թիլիկ-միլիկ շոյեց մագերը: Նա գիտեր նաև, որ կիսաբաց շրթունքներով ու հնազանդ հայացքով տակնիվեր նայելը ինչ-որ մի ուրիշ տպավորություն է անում» (էջ 150): Այնուհետև պատկերվում են հերոսի զգացողությունները. «Քարձրահարկերի ու սառը մշուշի միջով ես ինձ գյուղ էի քշում, գյուղի, մեր դռան ու այգու պատկերը տեսնում էի, բայց չէի կարողանում մտնել ու մնալ այդ պատկերի մեջ: Ես մանրամասներ էի փնտրում՝ որպեսզի կառչեմ ու մնամ գյուղում: Հասնիկն արդուկ էր անում, թեյամանը երգում էր, իմ կամ տղայիս մասին մտածելով Հասնիկը ժպտում էր արդուկի սեղանի վրա – աղոտ՝ դա երևաց ու անցավ, իսկ ես այստեղ էի և իմ թիկունքում սրա լայն ծնկներն էին» (էջ 150-151):

Ամփոփելով՝ կարող ենք ասել, որ կինոտեսիկական Մաթևոսյանի պոետիկայում և հատկապես «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում խաղում է էական դեր, որը հարստացնում է արձակը նոր հնարքով, դառնում ինտելեկտուալ արձակի ցայտուն մնուշ, տեսական առումով հարուստ հեղինակային ինտերտեքստերով, որոնք հղում են նաև Մաթևոսյանի այլ տեքստերին հենց կինոմտածողության, էպիզոմի և տեսական հարցադրումների առումով, ստանում բովանդակային մի այնպիսի տեքստ, որ արձագանքում է դարի խնդիրներին ու միաժամանակ՝ դա ներկայացնում տարբեր մշակույթները կրողների հոգեբանության մեջ ու աշխարհայացքում:

Մոնտաժման հնարքով հնարավորինս մանրամասն մեկնաբանվում է Մաթևոսյան ստեղծագործողի աշխարհայացքային ընկալումը՝ արվեստի էպիկական ընդգրկունության անհրաժեշտությունը, լայն ու խոր հարցադրումները. «Պիտի ասեմ, որ «Անդրեյ Ռուբլյովը» կյանքում իմ տեսած մեծագույն ֆիլմերից մեկն է: Էսքան տարիներ են անցել, բայց տպավորությունը բոլորովին չի խամրել: Վերջերս նայեցի ֆիլմը և դարձյալ հրաշալի էր: Ես ուղղակի եղ ֆիլմի գերին եմ: Ոչ մի վերապահություն չեմ ընդունում, ֆիլմում ոչ մի հանելու բան չկա: Դա միջնադարյան Ռուսաստանի էպիկական սքանչելի պատկերն է, որի փիլիսոփայությունն ու ուղղվածությունը նույնպես ուղենշային է»⁶, իսկ հետո դա դարձնում իր արվեստի հիմնական սկզբունքը. «Անդրեյի (Տարկովսկու-Ա.Խ.) հարցազրույցներից մեկին եմ ծանոթ, Մոսկվայի համալսարանի ուսանողության հետ հանդիպման արձանագրությունն եմ կարդացել: Մքանչելի էր: Կարծես ուսանողների հետ ես էի խոսում, իմ պատասխաններն էին տված: Մքանչելի էր և այն, որ ինչ որ ես չէի, ինքն էր՝ կինոգործիչ, բայց եթե կինոգործիչ լինեի, կուզեմայի անել էն, ինչ ինքն էր անում, ինչ որ ես էի անում: Նոր էր և իմ մտածողության մարդ էր: Ճիշտ էն էր անում, ինչ որ ես էի անում: Անշուշտ, տարբերություններ պիտի լինեին: Օրինակ, ես այդքան սիմվոլիկային չէի տրվի»⁷:

Եվ պետք է նշել նաև, որ Տարկովսկու էպիզոմի մաթևոսյանական բացարձակացումը լիովին պատճառաբանվում է. Մաթևոսյանի ամբողջ արձակը հայկական կյանքի միջոցով մարդու տիեզերական արժեքայնացումն է, և այս առումով գուգահեռները ակնհայտ են Տարկովսկու ֆիլմերի աշխարհայացքի ու Մաթևոսյանի արձակի միջև: Մաթևոսյանի համար արվեստի ընդհանուր ու խոր հարցադրումները ամենամեկանն են. անգամ մասնավոր դեպքերում նա գտնում է ընդհանուրը, մարդկայինը, կյանքը: Մրանով է պայմանավորված Մաթևոսյանի առավել

6 Նույն տեղում, էջ 287:
7 Նույն տեղում, էջ 289:

ջերմագին ու ջատագովական վերաբերմունքը արվեստի այնպիսի գործերի նկատմամբ, որոնցում առավել քան տեղ ունի էպիկականությունը՝ Թումանյան, Բակունց, Մնձուրի ու Չարենց: Իսկ մոնտաժը փաստորեն այս դեպքում նպաստում է ոչ միայն արձակը տեխնիկապես հարստացնելուն, այլև վեր հանելու այն հարցադրումները, որոնք հուզում են Մաթևոսյան արվեստագետին:

Summary

MOUNTING IN THE NOVEL OF HRANT MATEVOSYAN “THE ALIVE AND THE DEAD”

On the base of Michelangelo Antonioni’s movie “The night”

Ala A. Kharatyan

A new technical trick in the literature – the semantic-structural use of montage in the novel “The Alive and The Dead” by Hrant Matevosyan is expressed in the article. The article also analyzes and reveals the co-penetrating of the two arts due to which Matevosyan’s prose has become quite a different phenomenon in the classical art by the means of enriching the possibilities of prose, acquiring a great intertextuality, as well as raising the readers’ standards. Some elements of the famous Italian director Michelangelo Antonioni’s film “The Night” are revealed with the help of montage. The novel has a complicated montage technique: on one hand the plot of the film has twisted into the literal text, on the other hand another plot has been involved in the novel, the author of which is the novel’s protagonist, and on the third hand quite another element is merged into the novel – the personal life of the protagonist and the features of Antonioni’s film which are outwardly similar but inwardly different. By analyzing the novel’s difficult elements it has been displayed that as a united text the novel expresses Matevosyan’s world outlook and his attitude towards the art and it is also a guiding principle to understand his aesthetic concept.