

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

**ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ
3**

*Նվիրվում է
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ծննդյան 80-ամյակին*

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2016

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐԱՄՍԻՄՈՆՅԱՆ - ԵՊՀ հիմնադրամի կառավարիչ-ռեկտոր Բացման խոսք.....	5
ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյանի պատմափիլիսոփայությունը	8
ԺԵՆՅԱ ԶԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ «Բացակա» հերոսների գեղագիտական դերը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	34
ՎԱԶԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ Բանաստեղծականը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	61
ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Թուրքի կերպարը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ... 84	
ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Ծնակ-ինքնություն գոյաբանական հանգույցը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում.....	123
ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյան – Ստեփան Զորյան Երկու պատմվածքի գուգահեռ քննություն	135
ԱՇՈՏ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ Այլաբանությունը և խորհրդանիշը Հրանտ Մաթևոսյանի «Չեզոք գոտի» դրամայում	146
ՍԻՐԱՆՈՒՇ ԴՎՈՅԱՆ Նախնականի հնարավորությունը.....	159
ԱԼԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ Ծաղրածուի մետամորֆոզը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	169
ՎԱՀՐԱՄ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Արջապատումը որպես սուվերենության ամրագրում	191
ՍԵՎԱԿ ՂԱԶԱՐՅԱՆ Հրանտ Մաթևոսյան և Վասիլի Բելով.....	200

**«ԲԱՑԱԿԱ» ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳԵՐԸ
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

Խոսելով գրականության, մասնավորապես արձակի ստեղծման տեխնիկայի մասին՝ Հրանտ Մաթևոսյանը մատնանշում է իր նախընտրած արձակի առանձնահատկությունը՝ «...դանդաղ պատումի արձակը. գլխավորը չասող, էականը չմետաֆորող, բայց ամբողջը՝ գլխավորի մասին»¹: Սա սկզբունքն է՝ գեղագիտական ծրագիրը, որին հետևում է ծրագիրն իրականացնելու տեխնիկան. «Ամենից անհրաժեշտ բառերը պիտի գրես: Տարածության մեջ քեզ փակիր, քիչ ասա, ժամանակին լռիր, պատուգալի զգացողություն ունեցիր» (նույն տեղում): Իր բազմաթիվ հարցազրույցներում Մաթևոսյանը լրացրել է գեղարվեստական գործերում առկա «պատուգան», բացահայտել ստեղծագործական շատ գաղտնիքներ, դարձել իր իսկ լավագույն մեկնաբանը: Այսուհանդերձ, եթե ոչ «պատուգաններ», ապա ստեղծագործական որոշ նախասիրություններ, թվում է, լրացուցիչ մեկնաբանության կարիք ունեն: Այդ նախասիրություններից մեկը տվյալ պատումում գործողությունների ոչ անմիջական մասնակիցների անվան ու գործի հիշատակություններն են, հերոսների, որոնց մենք պայմանականորեն **բացակա** ենք անվանում, թեև նրանց գեղագիտական կարևոր դեր է վերապահված:

Տեսական գրականության մեջ այս տիպի հերոսներին անվանում են **արտաբեմական** և հիմնականում օրինակներ են բերում դրամատուրգիական ստեղծագործություններից: Կերպարի (խառնվածքի, բնավորության) բացահայտման համար, նկատում են տեսաբանները, պարտադիր չէ ծավալուն կոմպոզիցիա, կարելի է օգտագործել առարկայա-

¹ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Մայիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 58: Այս գրքից հետագա քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում:

կան աշխարհի միջոցները (հագուստ, ինտերիեր և այլն), ինչպես նաև արտաբեմական հերոսներ: Այդպիսի հերոսների նպատակահարմարությունը, ըստ տեսաբանների, նրանց պատկերման համար լրացուցիչ ջանք չգործադրելն է. «Պատկերման միջոցների հատուկ տնտեսամանր տարբերվում են **արտաբեմական** հերոսները (օրինակ՝ Չեխովի «Երեք բույր» պիեսում ոչ մեկ անգամ հիշատակվում է Պրոտոպոպովը, ով «փոքրիկ ռոման» ունի Նատաշայի հետ): Գործող անձի այս տեսակի յուրահատկությունը պատկերման բոլոր միջոցների առնչությունները ներառող, ավարտին հասցնող դերն է»²: Պիեսում Պրոտոպոպովը թեև գործողություններին անմիջականորեն չի մասնակցում, բայց գործող անձանց կողմից ընկալվում է իբրև բոլորին ծանոթ մի անձնավորություն, որին հեղինակը ներկայացնելու անհրաժեշտություն չի տեսնում: Նման օրինակներ կան նաև Ժամանակակից դրամատուրգիայում, որի դասական օրինակը Ս. Բեկկետի «Գողոթին սպասելիս» արսուրդային պիեսն է: Այստեղ անվերջ հիշատակվում է Գողոթյի անունը, որին սպասում են հերոսները, բայց որն այդպես էլ հանդես չի գալիս, գործողություններին չի մասնակցում: Ի տարբերություն Չեխովի պիեսի, որտեղ բոլորը գիտեին, թե ով է Պրոտոպոպովը, արսուրդ այս պիեսում հայտնի չէ, թե ինչ է իրենից ներկայացնում Գողոթն:

Սակայն **արտաբեմական** արտահայտությունը գրականագիտության մեջ կիրառվում է ոչ միայն դրամատուրգիական գործող անձի կապակցությամբ, դա ընդհանրապես վերաբերում է չգործող հերոսներին. «Սյուժեի կոմպոզիցիայի մակարդակում հնարավոր է «բեմական» և «արտաբեմական» էպիզոդների տարանջատում: Առաջինում պատմվում են անմիջականորեն կատարվող գործողությունների մասին, երկրորդում՝ այն իրադարձությունների, որոնք կատարվում են ինչ-որ տեղ «բեմի հետևում» կամ կատարվել են հեռավոր անցյալում»³: Սա, իհարկե, շատ ընդհանուր դիտարկում է, որը չի ներառում «արտաբեմականի» բոլոր հնարավոր տեսակները, բայց մատնանշում է ստեղծագործության մեջ սյուժետային անմիջական գործողություններին չմասնակցող հե-

² Введение в литературоведение, М., «Академия», под редакцией Л. М. Чернец, 2011, с. 222.

³ Введение в литературоведение, М., «Оникс», под редакцией Л. М. Крупчанова, 2009, с.212.

րոսների առկայության հնարավորությունը, քանի որ խոսքը իրադարձությունների մասին է, որ մարդու մասնակցություն է ենթադրում: Փորձելով ինչ-որ չափով արտաբեմականի գաղափարը չկապել անմիջականորեն բեմի հետ, քանի որ այն ընդհանրապես ունի տեսադաշտից և պահից դուրս լինելու նշանակությունը, մենք պայմանականորեն նման վիճակում հանդես եկող հերոսներին անվանում ենք **բացակա**: Նման հերոսներ մենք ունենք նախամաթևոսյանական արձակում և իբրև օրինակ այստեղ կարող ենք հիշատակել Արմենակի կերպարը Նար-Դոսի «Մահը» և Ասպրամի կերպարը Մուրացանի «Գևորգ Մարգալետունի» վեպերում:

Հերոսի խնդիրը անմիջականորեն կապված է գրողի դավանած գրական ուղղության և կիրառած ժանրի հետ: Կարելի է ասել, որ ռեալիստ Նար-Դոսին չի հաջողվել իր վեպում շատ թե քիչ շոշափելի դարձնել իր իդեալ հերոսին, որը սովորից դուրս չի գալիս, միս ու արյուն չի ստանում և տեղ չի գտնում ռեալիստական հոգեբանությամբ ստեղծված մյուս հերոսների շարքում: Պատճառներից մեկը թերևս Արմենակի գործի մշուշոտ լինելն է, նրա մասին կենդանի հիշողության պակասը, այսինքն՝ տեսադաշտից դուրս մտացածին հերոսի մարմնավորման դժվարությունը: Մուրացանի ստեղծած Ասպրամի կերպարն ավելի տպավորիչ է, նրա հմայքի զգացողությունը շատ ավելի զգալի է ցավի, խանդի, կարոտի ու կորստի, մեղքի ու վրեժի այն ցավագին ապրումներից, որ ունենում են Աշոտ Երկաթն ու Յիլկ Ամրամը, որոնց հիշողություններում Ասպրամը, թեև սակավաթիվ դրվագներում, ներկայանում է իր սիրով, գեղեցկությամբ ու տառապանքով: Հավանաբար սխալված չենք լինի, եթե այս հանգամանքը կապենք Մուրացանի ռոմանտիզմի հետ, որին բնորոշ են իրադարձությունների ու զգայությունների բեռնացումն ու չափազանցությունը, այդ թվում՝ Ասպրամի տևական հմայքը:

Միանգամայն այլ է Մաթևոսյանի **բացակա** հերոսների պարագան, և դա ուղղակիորեն կապված է գրողի գեղագիտության, նրա գրողական ձեռագրի, այն միջավայրի հետ, որտեղ գործում են նրա հերոսները, որոնք էլ պարբերաբար և ըստ անհրաժեշտության հիշում են բացականերին: Նախ՝ սկսենք նրանից, որ Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները՝ թե՛ ներկաները, թե՛ բացակաները, ծնակուտյան միջավայրից են, որտեղ բո-

լորն իրար ճանաչում են, բարեկամ են, ազգական, հարևան, իրար հետ հաշտ են կամ անհաշտ, կռվում են, հաշտվում, ինչպես իրական կյանքում, ինչպես ցանկացած գյուղում: Այս մարդկանց միջավայրում, նրանց միջև, հիշողության ու գիտակցության մեջ իբրև ներկայություն կան և՛ նրանք, որ հեռացել են կյանքից, և՛ նրանք, որ կան հեռվում և հազար ու մի թելերով կապված են ներկա մարդկանց առօրյա կյանքի հետ: Հետևաբար՝ չգործող հերոսները, թեև բացակա, բայց անժանոթ չեն Ծնակուտի մարդկանց: Եվ այստեղ, կարելի է ասել, գործում է տեսաբանների նշած «տոնտեաման» օրենքն այն առումով, որ բացականերին ներկայացնելու անհրաժեշտություն չի առաջանում:

Կա նաև Մաթևոսյանի գեղագիտությանը բնորոշ ավելի խորքային մի երևույթ: Նա իդեալ հերոսներ չի փնտրում և չի ստեղծում, որովհետև «Յուրաքանչյուր իրական մարդ դարերի աշխատանք է, հազար տարվա գոյություն, ծնակուտցի ցանկացած մարդու մեջ շեքսպիրյան ողբերգություն կա, շիլլերյան ճախրանք, տոլստոյական մաքրություն, էլ ինչո՞ւ պիտի մարդ հորինեն, կյանք հորինեն»⁴: Նա չի հորինում, և ընթերցողին է մնում նրա հերոսների ամբողջությունից դրվագ առ դրվագ ամբողջացնել այս կամ այն տեսակի կերպարի բնութագրական գծերը: Ծնակուտում մարդիկ աշխատում են, արարում, քարից հաց քամում, կքում են հոգսերի տակ, հաղթում կամ պարտվում, բայց իրենցից դուրս իդեալ չեն փնտրում, գրքերի օրինակելի հերոսներին չեն հետևում, իրենց վարքի կանոնները քաղում են իրենց համար հասկանալի մարդկային հարաբերություններից և ոչ ոքի չեն սրբացնում: Այսպես, թե այնպես, բոլորն էլ ունեն իրենց մեծ ու փոքր մեղքերը, նրանք ընտրություն են կատարում, ընդունում կամ մերժում են սրա կամ նրա թերությունն ու թուլությունը: Օրվա տպավորություններից, մեղքի զգացումից ու նաև արատներից փորձում են ձերբազատվել իրենք իրենց ու ուրիշների վրա ծիծաղելով, լիցքաթափվելով ու մաքրվելով: Եվ դա՝ ինքնաբերաբար, առանց արիստոտելյան կատարսիսի գիտակցության, բնական մղումով: «Գյուղում ենք, մեր տոհմի մեջ ենք: Իսկ տոհմեցիները ծաղրածուներ են, ամեն մեկը մի գյուղ կծիծաղեցնի: Իսկ երբ մի տեղ ենք հավաքվում բոլոր տոհմե-

⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 371: Այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում:

ցիներս՝ ծիծաղեցնելու ուժը մեծանում է այն հարաբերությամբ, ինչ հարաբերության մեջ է հարյուր առանձին զինվորների հարվածային ուժը հարյուր զինվորանոց վաշտի հարվածային ուժի հետ»⁵: Ծիծաղը մաքրող ուժ ունի, իսկ երբ այն միանում է թատրոնի հետ՝ ուժը կրկնապատկվում է, որովհետև, ինչպես Շիլլերն էր ասում, թատրոնը սովորեցնում է անբռնադատ կերպով, առանց պարտադրելու: Եվ այս ծիծաղահանդես երեկոները նաև յուրօրինակ դասեր են, գուցե նաև դերասանության, բայց առաջին հերթին լեզվի, լավի ու վատի և, իհարկե, նաև մարդկային կերպարի օրինակ են ձևավորում: Սա իր հերթին բխում է Մաթևոսյանի գրական դավանանքից, այն է՝ **ականջալուր լինել կյանքի կենդանի խնորումներին, ոչ թե գրական հերոսներին փնտրել կյանքում, այլ կյանքի մարդկանց դարձնել գրականության հերոս:**

Իհարկե, ռեալիզմի հիմքում ընկած սկզբունքն է կյանքից դեպի գրականություն գնալը, բայց եթե դասական ռեալիզմում կյանքի ընտրությունը կատարվում է, այնուամենայնիվ, որոշակի գաղափարական դիրքերից, Մաթևոսյանի պարագայում, չժխտելով այս պահը, նկատում ենք, որ նա գրականություն է դարձնում **չտրոհված, բազմաշերտ** կյանքը, որի ծալքերում առկա են նաև իրար ժխտող գաղափարներ: Պետք չէ նոր տարածքներ փնտրել՝ նոր հերոսներ գտնելու հույսով. նրանք կան հավերժական ժամանակի բոլոր հատվածներում և աշխարհի ցանկացած անկյունում: «Համոզված եմ, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին հնարավոր է պատասխանել՝ առանց Ծմակուտից դուրս գալու, բառացիորեն չհեռանալով Ծմակուտից: Վստահ եմ՝ յուրաքանչյուր Ծմակուտ իրենով ներկայացնում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը» («Ես ես եմ», էջ 206): Հիշատակելով իր ժամանակի հայ և օտար գրականության մի քանի նմուշներ՝ Մաթևոսյանը գրում է. «Մրանք գրականության ամենակեր տերմիտից՝ գրքայնությունից փրկված պատառիկներ են: ...Խոսքը վատ գրքերից գալու դեմ չէ և լավ գրքերից գալու մասին չէ, լավ գրքերը նույնպես գրքեր են,– խոսքն առհասարակ գրքերից գալու դեմ է: Խոսքն այն մասին է, որ լավ ու վատ գրքերը խցկվում են մեր ու մեր իրականության արանքը, ճշգրիտ՝ մեր և մեր արանքը, նրանք մեզ օտարում

⁵ **Հրանտ Մաթևոսյան**, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2006, էջ 5: Այս աղբյուրից հետագա քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում:

են մեզմից, մեր հորը մենք տեսնում ենք ըստ Հովհաննու, ըստ Մարկոսի և ըստ Մատթեոսի, այլ ոչ թե ըստ մեզ...» («Սպիտակ թղթի առջև», էջ 203): Ավելորդ է ասել, որ խոսքն այստեղ ոչ թե ընդհանրապես գրքերի դերի ու նշանակության, այլ գրքերի հիման վրա ստեղծվող գրականության մասին է: Գուցե այդ է պատճառը, որ Մաթևոսյանն իր հայտնաբերած հերոսին, իրադրությունը, խնդիրը, որը գրքային ուրիշ մեկին չի հիշեցնում, կրկնողաբար տեղավորում է իր գեղարվեստական տարածքում, կարելի է ասել՝ սեփականության իրավունքով:

Ծնակուտյան ասքի հերոսները մի պատումից տեղափոխվում են մյուսը, բոլորը գիտեն բոլորի կենսագրությունը, ուստի յուրաքանչյուր առանձին պատումի մեջ հիշատակվում է այս կամ այն հերոսի կյանքի մի դրվագը, որը ծանոթներին հիշեցնում է նրանց իմացածը, անծանոթներին ստիպում կապ ստեղծել ներկա պահի և պատմվող դրվագի միջև: Առանձնահատուկն այն է, որ Մաթևոսյանի ստեղծած պատումներում որևէ հերոսի կենսագրությունը հիմնականում չի ավարտվում. այն շարունակվում է կամ, ավելի ճիշտ, լրացվում է ուրիշ գործերում, ուստի հերոսներից շատերի կենսագրությունը կարելի է դրվագ առ դրվագ հավաքել տարբեր պատումներից և ամբողջացնել: «...Իմ բոլոր հերոսները իմ ապագա բոլոր գործերի մշտական բնակիչներն են: Նրանք բոլորը միասին ժողովուրդ են, եթե բեմ պատկերացնենք՝ ֆոն, խոռ. բեմառաջը տրված է հիմա երկու-երեք հոգու, իսկ ժողովուրդը երգում կամ ողբում է և կամ ուղղակի նայում, մի խոսքով՝ անընդհատ կա: Հետո գլխավոր կերպարը կարող է անցնել խոռ, և խոռից կարող է բեմառաջ ելնել մեկ ուրիշը: Նրանք պիտի միմյանց հարսանիքի մասնակցեն, իրար թաղեն, իրարու օգնեն ու մխիթարեն» («Ես ես եմ», էջ 271): Այս կերպ Մաթևոսյանն ստեղծում է իր բնագիրը, համատեքստը, որը բաղկացած է բազում տեքստերից, ինչպես կառուցվածքաբաններն են ասում՝ տեքստ տեքստի մեջ՝ ամբողջության մեջ՝ մեկ միասնական տեքստ: Հենց այս հանգամանքն է, որ հարաբերական է դարձնում **բացակա** հերոսի գաղափարը, որովհետև նա, ներկա չլինելով տվյալ տեքստում, առկա է համատեքստում: Այս հանգամանքը ուղղակիորեն առնչվում է նաև ինտերտեքստին՝ միջտեքստայնությանը: Եթե ընդհանրապես միջտեքստայնության պարագայում մենք գործ ունենք այլ հեղինակներից արված

անանուն ու անչակերտ քաղվածքների, անանուն հղումների հետ, ապա Մաթևոսյանի դեպքում՝ սեփական հերոսների հետ, որոնք մի պատումից մյուսն են տեղափոխվում իրենց կենսագրության կամ արարքների որոշակի բեռով:

Մաթևոսյանի ստեղծած կերպարների կամ այս պարագայում բնավորությունների ու խառնվածքների մեջ կան այնպիսիները, որոնց անունն անվերջ հիշատակվում է մարդկանց գրույցների կամ խոսքի մեջ: Այդ հերոսներն ապրում են պատմողների հիշողության մեջ, նրանց ներքին մենախոսություններում: **Օրինակ՝ Իշխանը, Ավետիքը, Արմենակը, հորաքույր Մանիշակը** և էլի ուրիշներ ապրում են Աղունի հիշողության և խոսքի մեջ, **Տիգրանը՝** Շուշանի և Ռոստոմի խոսքի մեջ և այլն: Հիշատակված բոլոր հերոսները հավասար դեր չունեն Մաթևոսյանի համատեքստում, նրանց մեջ առանձնանում են հատկապես Իշխանն ու Տիգրանը՝ իրենց կամային բնավորությամբ, և Արմենակը՝ ավելի դրական հատկանիշներով, բայց բնավորության պակաս կենդանի գծերով: Մասնավորապես Իշխանն ու Տիգրանը (ի դեպ, այս անունների միասին թվարկումը պայմանավորված է նրանց խառնվածքի նույնությամբ) մարդկանց հիշողություններում կրավորական դեր չունեն. ընթերցողն այնպիսի տպավորություն է ստանում, որ նրանք կենդանի են և ուր որ է մարմին կառնեն ու կդառնան գործողությունների մասնակից: Սա ևս պատահական չէ, այստեղ ևս գործում է գրական մի որոշակի օրինաչափություն. հիշվում են ինչ-որ առումով կարևոր մարդիկ՝ անկախ նրանց սոցիալական դիրքից: Այս առումով հետաքրքրական դիտարկում է անում գրականագետ Լ. Վ. Չերնեցը. «Ստեղծագործության հիմնական գործողություններին պերսոնաժի չմասնակցելը ոչ հազվադեպ յուրահատուկ նշան է նրա կարևորության՝ իբրև հասարակական կարծիքի, հեղինակային բարոյաբանության (резонер) արտահայտչի, խորհրդանիշի և այլնի»⁶: Եթե ոչ հասարակական նշանակալիության առումով, ապա իրենց դուստրերի և ընդհանրապես ժառանգների համար Իշխանն ու Տիգրանը անվիճելի հեղինակություն են: Այդ հերոսները չեն մնացել անցյալում, և դա շնորհիվ Մաթևոսյանի պատմելու արվեստի: Մեր գրականագիտության մեջ հաճախ է Մաթևոսյանին վերագրվում գիտակցու-

⁶ Введение в литературоведение, М., 2000, с. 258.

թյան հոսքի կամ ներքին մեծախոսության տեխնիկա: Բայց այստեղ կա մի էական, եթե ոչ տարբերություն, ապա առանձնահատկություն: Հիշողություններին տրվող մաթևոսյանական հերոսները ոչ մի բուպե չեն կարվում ներկայից, որովհետև նրանց հուշերը խաղաղ, հովվերգական բնույթի հուշեր չեն, այլ արդյունք են ներքին ու արտաքին կռվի: Այստեղ կա մի կարևոր հոգեբանական պահ ե: Ո՛չ Աղունը, ո՛չ էլ Շուշանը խաղաղ սրտով չեն հիշում իրենց հայրերին: Նրանք ներքին կռիվ ունեն և՛ իրենք իրենց հետ, և՛ շրջապատի հետ: Նրանց ագրեսիվությունը կապված է ներքին ու արտաքին չհաղթահարված հակասությունների հետ: Նրանք, թեև ոչ ներկա գտնվող, բայց **հոգեբանական հենարանի կարիք ունեն** իրենց ճշմարտությունը հաստատելու համար: Իսկ ճշմարտությանը դժվար է հասնել:

Գոստոնակու պոետիկայի առումով հետաքրքրական դիտարկում է անում Մ. Բախտինը: Բերելով «սոկրատյան երկխոսությունների» օրինակը՝ Բախտինը բացատրում է սոկրատյան մեթոդի էությունը, ըստ որի՝ մենակ հնարավոր չէ հասնել ճշմարտության. «Ճշմարտության որոնման երկխոսական եղանակը հակադրվում էր պաշտոնական մեծախոսությանը, որ հավակնում էր պատրաստի ճշմարտության տիրապետմանը, նաև հակադրվում էր մարդկանց միամիտ ինքնավստահությանը, որ մտածում են, թե իրենք ինչ-որ բան գիտեն, այսինքն՝ ինչ-որ ճշմարտությունների տեր են: Ճշմարտությունը չի ծնվում և չի գտնվում առանձին մարդու գլխում, այն ծնվում է համատեղ ճշմարտություն փնտրող մարդկանց միջև, նրանց երկխոսական շփման ընթացքում»⁷: Իհարկե, Աղունի ու Շուշանի դեպքում ուղղակի իմաստով երկխոսության պահը բացակայում է, բայց ամեն դեպքում նրանք գործ ունեն երկխոսության երկրորդ կողմի **արդեն հայտնած** տեսակետների հետ, որ նրանց համար հոգեբանական հենարանի դեր է կատարում: Այստեղ երևան է գալիս Մաթևոսյանի արձակի և կերտած հերոսների մի էական առանձնահատկությունը եւ. դա նախատիպերի առկայությունն է, ինչին մենք դեռ կանդորադառնանք:

⁷ Միխայիլ Բախտին, Գոստոնակու պոետիկայի խնդիրները, Ստեփանակերտ, 2012, էջ 136:

«Աշնան արև»-ում Ադունն ինքն իր և շրջապատի հետ կռվելով՝ ներքին խոհրդ արտաքին աշխարհ է դուրս բերում և Իշխանի կամ Արմենակի օրինակը, ըստ նպատակահարմարության, հակադրում շրջապատին: Նույնը կարելի է ասել Շուշանի մասին՝ «Տաշքենդ» վիպակում, երբ նա Տիգրանի անունով կռվում է շրջապատի դեմ: Այս եղանակով գործողություններին չմասնակցող հերոսները մտնում են մարդկանց գիտակցության մեջ կամ վերհիշվում են նրանց կողմից: Եվ քանի որ նրանք չեն մնում իրենց հիշող հերոսների ներքին մենախոսությունների շրջանակներում, այսպես ասած, «դուրս են գալիս» արտաքին աշխարհ, կարելի է ասել, դառնում են ենթադրյալ երկխոսության բացակայող կողմ: Նրանք լրացնում են իրենց հիշատակող հերոսուհիների կերպարները և նրանց միջոցով վերականգնվում են համայնքի ընդհանուր հիշողության մեջ: Հատկապես երկրորդ դեպքում **բացակաները դառնում են այն շաղախը, միացնող այն գործոնը, որը միասնական հիշողություն, միասնական անցյալ է տալիս Ծմակուտի մարդկանց, նրանց դարձնում է իրականության չափ շոշափելի մարդկային հանրություն, համայնք:** Այս կերպ Մաթևոսյանը միաժամանակ մի քանի խնդիր է լուծում՝ հարստացնում է խոսող (հիշող) կերպարները և ամբողջացնում է համայնքի նկարագիրը: Անշուշտ, մարդկային հարաբերությունների այս որակի ստեղծումը շատ ավելի կարևոր է, քան աշխարհագրական տարածքի նույնությունը, կենցաղի նմանությունը կամ Ծմակուտ անվան հաճախակի հիշատակությունը:

Հիշատակված անունների շարքում առանձնահատուկ է Իշխանի ու Ավետիքի դերը, թեև վերջինիս, այսպես կոչված, **բացակա-ներկայությունը** ավելի քիչ տեղ է գրավում: Բայց այստեղ հարցը գրաված գեղարվեստական տարածությանը չի վերաբերում. Ավետիքի դերը կարևորվում է իբրև Իշխանի հակոտնյա: Նրանք խորհրդանիշի բարձրացված հակոտնյա կերպարներ են, որոնք ընթերցողին ընտրության հնարավորություն են ընձեռում, տալիս են վարքագծի օրինակ: Մաթևոսյանական արձակի ընթերցողը կամա թե ակամա հայտնվում է կյանքի նկատմամբ երկու տարբեր դիրքորոշումների արանքում և ինքն իրենից անկախ ստիպված է լինում նախապատվություն տալ մեկին կամ մյուսին: Ինչպես Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները, Իշխանը և Ավետիքը միագիծ չեն.

լավն ու վատը նրանց մեջ միախառնված է, ուստի ընթերցողը չի կարող անվարան ու անվերապահ իր համակրանքն արտահայտել: «Բայց եթե ուզում եք պաշտպանությունը կառուցել բոլոր օրենքներով, այսինքն՝ հեղինակային մտահղացման ու ցանկության հաշվառումով, մի մոռացե՛ք՝ ինչ ոչ մի ստեղծագործության մեջ չկան միայն արդարներ ու միայն մեղավորներ» («Ես...», էջ 212): Ցանկացած լավ ու վատ մարդու մեջ միջին որակի մարդուն տեսնելու սկզբունքը հաստուկ է հետմոդեռնիզմի գրականությանը, որն իր համար հերոս է ընտրել միջին եվրոպացուն, սակայն կարելի է ասել, որ մեզանում հետմոդեռնիզմի գրականության այս կամ այն չափով արմատավորումից էլ առաջ Մաքսոսյանը մարդու մեջ լավն ու վատը ներդաշնակելու ճանապարհով էր հասնում միջինին, բայց նրա միջինը մոխրագույն-անգույն չէ, այլ ցայտուն գույների ոչ այնքան ներդաշնակություն, որքան կողք կողքի գոյություն: Օրինակ՝ Իշխանի մեջ հավասար ուժգնությամբ ընդգծված են թե՛ նրա չարիք գործելու սովորականությունը (ընդհուպ մինչև մարդ սպանելը), թե՛ նպատակալացությունն ու աշխատասիրությունը: Պատճառը թերևս նախատիպերից է գալիս, որոնք կենդանի, իրական մարդիկ են՝ հեղինակի պապերը, որոնք բնականից այնքան լիարժեք են, որ հեղինակային երևակայության համար շատ քիչ տեղ են թողնում: Ընդհանրապես նախատիպերը կարևոր դեր ունեն Մաքսոսյանի արձակում, շատերը, այդ թվում և պապերը, իրենց իսկական անուններով են հանդես գալիս նրա երկերում: ԵՊՀ-ի ուսանողների հետ հանդիպման ժամանակ գրողը խոստովանել է, որ ինքը միշտ աշխատում է նախատիպերով. «Առանց նախատիպերի հնարավոր չէ» («Ես...», էջ 254): Պետք է նկատել, որ այս վավերականությունը ոչ միայն օգնում, այլև խանգարում է հեղինակին, և այս հարցն ունի լրացուցիչ բացատրության կարիք: «Ի սկզբանե էր բանն...» ինքնանկարի փորձում, որը սկզբնապես տպվել է դեռևս 1985 թ. «Գարուն» ամսագրում, գրողը հիշատակում է իր Իշխան և Ավետիք պապերին՝ մորապապ Իշխանին ներկայացնելով իբրև «ձեռնահաս», հորապապ Ավետիքին իբրև շատ աշխատասեր մարդկանց: Նախորդ և հետագա բոլոր գործերում այս պապերը պահում են վավերական անունները և խառնվածքին բնորոշ գծերը: Միայն Իշխանի ձեռնահասությունը վերածվում է ամենակարողության կամ ամեն ինչ կատարելու ընդունակու-

թյան, իսկ Ավետիքի աշխատասիրությունը՝ խեղճության ու անկարողության: Այսինքն՝ գրողի միջամտությամբ այս հերոսները հայտնվում են կեցության ու վարքագծի տարբեր բևեռներում: Բայց այստեղ անհրաժեշտ է ևս մի վերապահում, որը կասկածի տակ է դնում Իշխանի **բացակա** լինելու հանգամանքը:

Այլա Մարչենկոյի հետ ունեցած հայտնի հարցազրույցում Մաթևոսյանը խոստովանում է, որ մոր պատմածների հիման վրա է ստեղծել Իշխան պապի կերպարը. «Ահա և ես փորձելով փրկվել ինքս ինձնից, **կառչեցի մորս պատմածից** (Ընդգծ.՝ – Ժ. Բ.). ինչպես է իր հոր վրա, որից ես հետո «ծեփեցի» իմ Իշխանին, ինչ-որ մեկը կրակել գերեզմանաքարխաչքարի ետևից» («Ես...», էջ 218): Այնուհետև իրական-վավերական Իշխանին մոտ կերպարը նա ստեղծում է «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում, որը ժամանակին լույս չի տեսնում: Այն տպագրվեց 2006 թ., այսինքն՝ գրողի մահվանից չորս տարի հետո: Այս վիպակում, որտեղ Իշխանը գլխավոր գործող անձերից մեկն է, թեկուզ թռուցիկ, բայց ներկա է նաև Արմենակը: Այս վիպակը «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հետ պետք է տպագրվեր «Օգոստոս» ժողովածուում, բայց, ինչպես վկայում է գրողը («Ես...», էջ 316), չստացվեց. «Առաջին գիրքը 67-ից առաջ պիտի լիներ: Շարեցին ու շարվածքը թափեցին...»: Հետագայում ևս գրողը այդ գործը առանձին չտպագրեց, բայց նրա ինչ-ինչ դրվագներ իրենց արտացոլումը գտան այլ երկերում: Չտպագրեց նաև հոգեբանական առումով այդ փուլից հեռացած լինելու պատճառով. «Ես «աճեցի» այդ ռոմանտիկ սյուժեից այնքան արագ, որ վիպակն ավելի շուտ ծերացավ, քան ես կհասցնեի կեսին...» («Ես...», էջ 212): Այս գործում, որը, ըստ գրողի վկայության, անավարտ է («Սկսել եմ ու չեմ ավարտել...»), Իշխանը լիարժեք գործող անձ է, իսկ արդեն «Աշնան արև» վիպակում չգործող հերոս է, հիշողություն: Մաթևոսյանը փորձում է չկորցնել մի անգամ ստեղծած հերոսին և նկատի ունենալով «Աշնան արև» վիպակը՝ ասում է. «... Այդ վիպակում զգացնել է տվել, թեպետ շատ հպանցիկ, մի հին գործի մտահոգումը (նկատի ունի «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակը – Ժ. Բ.): Հետևանքն այն եղավ, որ Մաթևոսյանը **իր համար հայտնի, ընթերցողին անհայտ** Իշխանի բնավորության գծերը մաս-մաս պատկերեց հետագա ստեղծագործություններում իբրև խիստ կամային,

ազբեսիվ, բռնակալ, զավթող, գռվող, բայց և աշխատող, կամային, ճկուն, ստեղծող, նպատակասլաց մի անձնավորության: Պատկերեց, բայց ուրիշի խոսքի միջոցով: Կերպարի շարունակական հիշատակությունը հետագա գործերում հուշում է, որ նա կարևոր դեր ունի գրողի գաղափարախոսության մեջ:

Իշխանի մասին ամենից շատ խոսում է նրա աղջիկ Աղունը «Ծաներ» վիպակում, որը ավելի շատ մեկ դերասանի համար գրված մենախոսություն է հիշեցնում, և «Աշնան արև» վիպակում: Թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ վիպակներում հերոսուհու խոսքը երկու նպատակի է ծառայում՝ բնութագրվում է ոչ միայն հերոսը, որի մասին խոսվում է, այլև նրան բնութագրողը, որի խոսքի երանգը մատնում է նրա վերաբերմունքը: Սա ավելին է, քան եթե գրողն իր կողմից ներկայացներ: Այս դեպքում համադրվում են երկու վարքագիծ, ներկայացնողը ինքնաբնութագրվում է ըստ իր շեշտադրած, արժեքավորած հատկանիշների: «Պեժն աչքը կոխելի՞ր՝ իմ հերն աչքը չէր ճախ: Իմ հերը կնայեր, կտեսներ ու կպահեր աչքերի ետևում: Իմ հերը չէր մոռանում, իմ հերը մեծ պաշարի տեր էր: Ոսկու պես, ոսկու պես, իր պահած ոսկու պես աչքառ էր ելնում իմ հոր հիշողությունը, մեկ թաքցվում, բայց երբեք չէր կորչում, երբեք, մի բուռ մարմնի մի ծալքում պահված էր, տեղն եկավ՝ սրբած թրի նման դուրս էր քաշում իմ հերը իր հին հաշիվները»⁸: Հոր վարքագծի օրինակները բազմաթիվ են, որոնցից արված եզրահանգումները ամբողջացնում են նրա կերպարը: Բայց հոր կերպարը Աղունը ինքնանպատակ չի ընդգծում. **դա իբրև այլընտրանքային տարբերակ է ներկայացնում որդու համար, հակադրության եզր**: Հակադրվում են երկու պատկերը՝ Ավետիքն ու Իշխանը, երկու հակոտնյա խառնվածքներ, երկու ոչ գործող անձեր, որոնցից մեկի օրինակը պետք է նախընտրելի լինի որդու համար: «Ուրիշի համար՝ մեղու, պատվաստ, կացնի կոթ, ուրիշի համար՝ սել, ամուսնացած եղբոր փոխարեն՝ բանակ, եղբոր բանտարկված տղայի համար՝ կառավարչի մոտ կռռի – նա ասածո լավությունն էր էս ամբողջ գյուղին...» (Էջ 432): Սա Ավետիք պապն է: Որդու ժառանգածը Ավետիքի էությունն է, որը հունից հանում է մորը: «Քո պապ Ավետիքի քնա՛ծ, դանդա՛ղ, բա-

⁸ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Ծաները, Եր., 1978, էջ 433-434: Հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում:

րի՜, էն էլ ես ինչ իմանամ բարի՞ թե վախկոտ չեղած մի պուտ արյունը էդ ո՞նց կարողացավ կտրել մերանի պես քո մեջ Իշխանի տված էն կատարի վարար արյունը, անդադար, խաբեբա, շողոմբոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, զնգուն-զվարթ-ավազակ առնառուտի արյունը քո մեջ էդ ո՞նց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից» (էջ 433): Ի դեպ, գեղարվեստական այս տպավորությունը զուգորդվում է գրողի վավերական հուշ-գնահատականով: Ավետիք պապին համեմատելով Հանո Սահյանի «Պապի» հետ՝ Մաթևոսյանը գրում է. «Ահա իմ պապն էլ պատկանում էր մարդկանց այդ ցեղին՝ մարդիկ, որ գիտեն հողի հետ խոսել: Նրա դեմքը, չգիտեմ ինչու, չեմ հիշում, չնայած երբ նա մահացավ, տասնհինգ տարեկան էի: Բայց լավ հիշում եմ նրա այգին, որ մնաց էր եվրոպացի նատուրալիստների մաքուր ու մանրամասն ակվարելներին՝ գեղեցիկ, խնամված մարգեր, վարդի մի քանի թուփ: ... Վերջերս սկսել եմ նկատել, որ բնագոյաբար ջանում եմ, որ ձեռագիր էջս այնքան հստակ-գեղեցիկ լինի, ինչպես պապիս այգին, որ պահպանվել է իմ մանկական հիշողություններում...» («Ես...», էջ 207-208):

Այստեղ մենք գործ ունենք բազմաշերտ իրողության հետ: Նախ՝ ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ աղջիկը հոր մասին խոսելիս օգտագործում է ամենաբացասական որոշիչները՝ խաբեբա, վրիժառու և այլն, այսուհանդերձ, նրա համար նախընտրելին այդ խաբեբան է և ոչ բարի ու խղճով սկեսրայրը, ընդ որում՝ այստեղ հարազատական զգացումները էական չեն, որովհետև անգամ դատերը բոբիկ ոտքերով ձյան վրա քայլելիս տեսնելուց հետո էլ Իշխանը նրա համար կոշիկ չի առել, թեև կարող էր, և աղջիկն էլ նրան հաճախ անեծքով է հիշում՝ (հատկապես մորը սպանելու համար). «...Ինքը երեք օրական է եղել, իր հայր Իշխանը խփել է իր քաղցր մայր Շողեթին, և իր մայրը այդպես էլ հանգել է, և նրա կուրծքը սառել է իր բերանում և իրեն պահել է իր բարի տատը և օր չի տվել դարպասեցի իր մերացուն»: Առհասարակ Ադունի կյանքը Իշխանի տանը եղել է աննախանձելի. «Ասում էի իջնեմ քաղաք, գնամ հարցնելով-հարցնելով գտնեմ ախպորս աշկերտության տեղը, իրար ձեռից բռնենք ու գնանք կորչենք էս Իշխանից, էս Վանքերից, էս

մերացվից»⁹: Այսուհանդերձ, Ադունը յուրացնում է իր հայր Իշխանի կյանքի փիլիսոփայությունը, այն է՝ «մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն»: Գող, խաբեբա ու թալանչի Իշխանը, այնումենայնիվ, ամենևին էլ զուրկ չէ թե՛ ծնողական, թե՛ մարդկային զգացմունքներից: Երբ բարուրի մեջ գտնվող երեխայի համար Ադունը հորից օգնություն է խնդրում, հաջորդ օրն իսկ առավոտյան Իշխանը քսան մետր կտոր է ուղարկում, իսկ երբ երիտասարդական տարիների Իշխանի գազազած արյունը փոքր-ինչ հանդարտվում է, Իշխանը, չհանդուրժելով Արտաշ որդու անբարո ու խուլիզանական վարքը, նրան «զինկոմի ձեռքը տվեց. –Ուղարկիր ճակատ» («Նանա...», էջ 73): Դա հեշտ քայլ չէր հոր համար, քանի որ «Հիմա տանը որդի չունեիր: Հայկազը խփվել էր մինչև պատերազմը, Վարդանը կայարանում մեռավ, իսկ Ոսկանը, կանխելով ծանուցագիրը, կամավոր մեկնեց ճակատ: Արտաշը վերջինն էր» (նույն տեղում): Իշխանի համար հեշտ չէ, նրա մեջ կռվում են հայրական սերը և մարդկային արժանապատվության զգացումը: Եվ Իշխանը գլուխը բարձր էր բռնում՝ սրտում խեղդելով հայրական սերը, որ լեզու էր հանում՝ չար սատանայի պես խաղում էր նրա հոգու հետ: «Լինի՛ լավը լինի, լավը չկա՝ վատը չեմ ուզում,– համոզում էր իրեն Իշխանը,– վատ էիր, Արտաշ, շատ էիր վատ, իմ արևը, հողի վրա մանգալու տեղ չունեիր: Ես մեղավոր չեմ, Արտաշ, իմ արևը»,– գրում է Մաքևոսյանը (Նույն տեղում): Տարիքի հետ Իշխանն զգում է իր սխալները և խոստովանում: Երբ հին ծանոթը հարցնում է, թե «Իշխան, դեռ գողանո՞ւմ ես», չպահեցի, ճիշտն ասացի, ասաց. «Եթե վաղուցվա ծանոթներ չէինք եղել՝ ես քեզ կախել կտայի, Իշխան» («Նանա...», էջ 64): Թոռն էլ է համամիտ անծանոթի հետ՝ պապն իսկապես, կախվելու արժանի է՝ «Քե՛զ էլ կկախես , պապ, որ չշարունակես կյանքը հարամել...»: Ծերացած Իշխանը հաշվի չի առնում իր մասին թոռան կարծիքը և ուրախությամբ ասում է. «Աշխատել եմ ու կաշխատեմ քեզ համար, տղա ջան: –Իշխանն արտասուքները սրբեց: –Ճիշտ է, բալիկ ջան, թալան էլ է եղել, բայց թալանով ապրուստ չի լինի, աշխատել եմ: Աշխատում եմ, մի գյուղի չափ աշխատում եմ: Ապրուստս քեզ, բալիկ ջան...» (նույն տե-

⁹ **Հրանտ Մաքևոսյան**, Երկեր երկու հատորով, հ. II, Եր., 1985, էջ 258: Հետագա քաղվածքների էջերը տեքստում:

դում, էջ 64): Իհարկե, «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակում Իշխանը գործող անձ է, բայց միայն այստեղ, հետագա գործերում կա միայն նրա հուշը:

Իշխանին խորթ չէ անգամ հայրենիքի զգացումը: Ասում ենք՝ անգամ, որովհետև սեփական շահին հետամուտ, հաշվեհարկատու ու գործնական մարդկանց համար, որպես կանոն, հայրենիքը երկրորդ պլանում է: Տարիների հեռվից Իշխանը ցավով է հիշում. «Իսկի չեմ մոռանում. տասնինը թվի խառը տարին մի ընկեր ունեի, մի երկու ամսվա ծանոթ: Էդ խառը տարիներից չկարողացավ դուրս գալ, կորավ: Չկա: Ասաց. «Իշխան, աշխարհում թուրքուհայ կա, կռիվ կա, գնանք Ղարսը պաշտպանենք. գոնե մի անգամ մարդ եղած լինենք»: Դեհ, գնանք, գնանք»: Բայց պարզվում է, որ թեև թուրքը ուր որ է, քաղաք է մտնում, բայց ժողովուրդը թալանում է զինվորական պահեստը, և ով ինչ կարողանում է, առնում է ու փախչում: Ջահել պորուչիկը չի կարողանում կանգնեցնել փախչողներին և ինքնասպան է լինում, իսկ թալանչիների ամբոխի վերածված ժողովրդի պետքն էլ չէր պորուչիկը, միայն մեկը թեքում է ճամփան և վերցնում սպանվածի նագանը... Այն, որ դա մնացել է Իշխանի հիշողության մեջ, և նա ցավով է հիշում այդ դեպքը, վկայությունն է այն բանի, որ ոչինչ մարդկային խորթ չէ Իշխանի հոգում, և զուգահեռաբար, ի դեմս թալանող և փախչող ամբոխի, մարդիկ ընդհանրապես զերծ չեն ստոր մղումներից: Կարևորն այն է, որ Մաթևոսյանի ստեղծած կերպարը կենդանի անձ է, որի մեջ իրար են խառնված սևն ու սպիտակը, չարն ու բարին, լավն ու վատը, և կյանքի տարբեր հանգամանքներում ջրի երես են դուրս գալիս այդ հատկանիշներից մեկն ու մեկը: Այս բնականության մեջ է Մաթևոսյանի կերտած կերպարների տևական հմայքը և ընթերցողների՝ նրանց նորից ու նորից անդրադառնալու ցանկությունը:

Ավետիք-Իշխան հակադրությունը ընթերցողին ևս մղում է ոչ միայն ճշտելու սեփական վարքագիծը, այլև այդ հակադրության տեսանկյունից գնահատելու հասարակության վերաբերմունքը այս կամ այն հարցի նկատմամբ: Նման եզրակացության հիմք տալիս է Մաթևոսյանի հարցազրույցներից մեկի վերնագիրը՝ «Ինքդ պետք է որոշես՝ Իշխանն էս, թե Ավետիքը», ընդ որում՝ այդ ընկալումը գալիս է հարցազրույցը վարող Անահիտ Աղամյանից (վերնագիրը գրողի պատասխանն է լրագրողի

«Ավետի՞քն ենք, թե՞ Իշխանը» հարցադրմանը): Սա նշանակում է, որ ընթերցողի համար այս երկու անուն-խորհրդանիշները երկու տարբեր արժեհամակարգերի կրողներ են, և նա ինքը պետք է իր տեղը որոշի նրանց միջև: Սակայն գրողը չի մնում կրավորական վիճակում, նա որոշակիորեն ուղղորդում է ընթերցողին: Լրագրողի այն հարցին, թե «Մեր միջի աղտը, աղբը չպիտի՞ հանենք, պիտի հանդուրժե՞նք, ներե՞նք... Ավետի՞քն ենք, թե՞ Իշխանը...», գրողը պատասխանում է, թե Ավետիքն էլ, Իշխանն էլ մենք ենք, որ մենք պիտի մեզ պաշտպանենք. «Ուրեմն ուժեղ եղիր, քոնը ուրիշին մի տուր: Ինչքան տվեցիր, տանելու են: Տարան՝ ուժեղանալու են, ուժեղացան՝ քամահերելու են: Հիմա դու որոշիր՝ Իշխանն ես, թե Ավետիքը...» (Ես..., էջ 121): Եթե շատ որոշակի է հերոսների աշխարհընկալումը և նրանց կյանքի դավանանքը, ապա նույնը չի կարելի ասել այս հերոսների նկատմամբ գրողի հստակ վերաբերմունքի մասին:

Այն տպավորությունն է, որ կարծես հեղինակն ինքն իրեն ճշտում է ընթացքում և ընթերցողին էլ մղում է վերլուծության՝ թե հերոսի, թե սեփական հոգու խորքը նայելու: Մի կողմից՝ Մաթևոսյանը դատապարտում է Իշխանի բնավորությունը՝ «Իսկ գիշատիչները՝ «իշխանները» մանրացել են, միաժամանակ՝ բազմացել, շատացել են, ինչպես մոլախտերը կամ ճնճուկները» («Ես...», էջ 209), այսինքն՝ Իշխանը գիշատիչ է, մյուս կողմից՝ նույն այդ Իշխանը հարգանք է թելադրում իր նկատմամբ՝ իբրև ուժեղ բնավորություն, ինչը գրողի նախասիրությունն է. «Ինձ ընդհանրապես գրավում են ուժեղ խառնվածքները, կրքերի բախումը, կյանքի լարված դրամատուրգիան» (նույն տեղում, էջ 215): Եվ այսպես, քանի որ միայն սև ու սպիտակ չէ մարդը, միանշանակ չէ նաև գրողի վերաբերմունքը: Մաթևոսյանի գրական գործերում այս խորհրդ-դանիշ - հերոսների հակադրությունը շատ է բացահայտ, կարելի է ասել, հրապարակախոսական մերկությամբ, ինչը ոչ իր, այլ Պ. Սևակի («ում խոսքի կեսը կռիվ էր»), առիթով Մաթևոսյանը ինչ-որ տեղ արդարացնում է. «Եթե քննադատությունն ասած լիներ սա ով է, էսինչն ով է, մյուսն ով է, լավը վատից ջոկեր և գորշությունը չտիրապետեր՝ Սևակն այդքան դասատու չէր լինի» («Ես...», էջ 431):

Ինչ վերաբերում է իր ստեղծած կերպարների հակադրությանը, ապա հարցազրույցներում Մաթևոսյանը շտկում, սրբագրում է իրեն՝ ձգտելով ժողովրդի բաժանարար գծերը եթե ոչ միացնել, ապա մոտեցնել: Լրագրողի այն հարցին, թե «Ձեր իսկական պապը Ավետի՞փն էր, թե՞ Իշխանը», Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Ես «Ծառերի» երկրորդ մասն էի գրելու, որտեղ երրորդ, անկողմնակալ մեկը վերապատմելու էր նույն դեպքերը, որտեղ տականքը դաշնակցելու էր ուժին, և նրանք միմյանց չէին ոչնչացնելու, այլ համատեղ էլ ապրելու էին» (նույն տեղում, էջ 467): Այսինքն՝ գրողը չի ուզում արհեստականորեն ոչնչացնել կյանքի բազմերանգությունը և գնահատականներ տալով՝ ստեղծել անգույն մի հարթություն: Նա իր կոչումը տեսնում է «գյուտի հրճվանքն ու ճանաչման հրաշքը» ապրելու միջոցով «իրականությունն արվեստ դարձնելու» մեջ: Նա ճանաչել ու ընթերցողին է հանձնել մարդկային խառնվածքի տեսակներ, մնացյալը ընթերցողի գործն է:

Նշված այս երկու կերպարների վրա կարելի էր այսքան կանգ չառնել, եթե նրանք չունենային իրենց տարբերակները, որոնց կարելի է տոհմաձառով շարունակել, ինչպես՝ Ավետիփ-Միմոն-Արմենակ... կամ՝ Իշխան-Արտաշ-Աղուն... Ուղղակի նրանք բնավորություններ են, խառնվածքներ, որոնց տեսակը շարունակվում է:

Կան ուրիշ շատ հերոսներ ևս, որոնց դերը սկսում և վերջանում է, ասենք, «Օգոստոս» ժողովածուի պատմվածքներում, բայց նրանցից ոմանց անունը (օրինակ՝ Անդրոյիմը) հետագա գործերում հիշատակվում է (հատկապես Ալիսո ձիու հետ կապված), թեև նա գործողություններին չի մասնակցում: Ի դեպ, այս առումով հոգեբանական մի հետաքրքիր պահ կա: Այն ընթերցողը, որն անձանոթ է այդ անվանն ու նրա հետ կապված պատմությանը, պահանջ է գզում «Օգոստոս» պատմվածքը կարդալու: Սա, կարելի է ասել, մի խայծ է, որով Մաթևոսյանը ընթերցողին ներքաշում է իր ստեղծագործական աշխարհ:

Մի հերոսի միջոցով մյուսին բնութագրելով՝ գրողը կարծես իրենից հեռացնում է հեղինակային ուղղակի վերաբերմունքի անհրաժեշտությունը, որն ավելի շատ ռոմանտիզմին էր բնորոշ: Իշխանը միջոց է Աղունի համար՝ կյանքի նկատմամբ իր դիրքորոշումն արտահայտելու, Մաթևոսյանի համար՝ կենսակերպի ու մարդկային վարքագծի տարբե-

րակները ներկայացնելու: Աղունի համար Իշխանի մեջ ընդօրինակելին ոչ թե խաբեությունն ու սպանությունն են, այլ կամային վարքագիծն ու աշխատասիրությունը, ակտիվ վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ և լավ ապրուստի ձգտումը: Աղունը մերժում է կրավորական կեցվածքը, և դա ակնհայտ է դառնում երկու չգործող, բացակա հերոսների հակադրությունից. «Ասում եք սեր, ասում եք սիրում եք: Սիրում եք, քանի որ կծելու, կտրելու, գրկելու, ատելու տղամարդկություն չունեք,– դուք վախենում եք ատելուց: Դուք ձեր սերը թաշկինակ եք անում, կապում աչքներիդ, որովհետև վախենում եք բաց աչքով նայել ու ատել – հանկարծ կտեսնեն, որ ասում եք ու կտան կապանեն: Մի վախեցեք, մեռնելը դժվար է, ուզենաք էլ՝ չեք մեռնի, մի անգամ ձեր գլխի հետ թող իրենց բռունցքն էլ ցավի- տեսնեն մյուս անգամ կխփե՞ն. տղամարդու պես մի անգամ կանգնեք՝ թող ձեզ գոռով ծալեն, դուք մի կոտրվեք՝ թող ձեզ գոռով կոտրեն – մյուս անգամ տեսնեն կկոտրե՞ն, կծալե՞ն, կմոտենա՞ն» («Ծառերը», էջ 433):

Հարց է առաջանում. մի՞թե գրողի համար անվերապահորեն ընդունելի են հերոսուհու այս դատողությունները, որոնք հանգում են կյանքում ամեն գնով իր տեղը հաստատելուն: Ըստ երևույթին՝ ոչ: «Աշնան արև» վիպակում կա գրեթե ուշադրության չարժանացած մի փոքրիկ դրվագ. վիճում են Փիլոյի Արուսն ու Աղունը: Ըստ Արուսի՝ չարժե ամբողջ կյանքում տառապել մի փոքր ավելի լավ ապրելու համար, կարելի է բավարարվել եղածով. «Իմ տղերքին ես տվել եմ առողջություն ու մի ձեռք անկողին: Իմը իմ Փիլոն է, էսօր երկուսով երկու հավ ենք կերել: Իսկ էդ միմի ձեռք անկողինն էլ իգուր եմ տվել: Ի՞նչ է եղել – աշխարհը լե՞ն, որ կողմ նայում ես՝ ապրուստ ու կյանք է թափած: Դու ծիծաղելու սիրտ ուզիր» (հ. 2, էջ 40):

Իհարկե, գրողը որոշակի հեզմանքով է վերաբերվում նաև Փիլոյի Արուսի գոյության կերպին՝ նրա փնթիությանն ու անհոգությանը, բայց այդ խնդիրը առայժմ դուրս է մեր հարցադրումից: Ինչպես հաճախ, այս դեպքում էլ Արուսի «փիլիսոփայությունը» հատատվում է մի ուրիշ **բացակա** հերոսի՝ հորաքույր Մանիշակի օրինակով. «Հիվանդ, ջղային կին է Աղունը (ի դեպ, հենց սա էլ ամեն գնով հարստության հասնելու արդյունքն է – Ժ. Ք.), բայց ախր ինչպես չասի, որ նրա հորաքույր Մանի-

շակը էս լույս աշխարհ էր մտել աստծու անեծքը սև ամալի նման գլխին, մի ամուսին Հաղպատ էր կորցրել, մեր հորեղբորը՝ էստեղ. աչքներիս առաջ երեք որբ Դսեղա աղջիկը թողեց, հինգ երեխա՝ շարմաղ Ներսեսը... Բայց էս ամբողջ Ծմակուտում նրա ընտանիքից լավ հյուրատուն կա՞ր – նանի շուրջը կազմակերպված մի պուճուր պետություն էր (հ. 2, էջ 40): ...Քո հորաքույր Մանիշակի հացը մի անգամ կտրում էին ու հարյուր տարի չէին մոռանում: Նրա հացում աղ կար: Քո լեզուն քո թշնամին է» (նույն տեղում, էջ 41): Գրողն իր եզրակացությունները չի պարտադրում ընթերցողին, բայց ամեն դեպքում հորաքույր Մանիշակի կենսակերպը չի քննադատվում, չի մերժվում: Սա կրկին հաստատում է սկզբում մեր արած դիտարկումը, այն է՝ գյուղացիները բարոյականության իրենց դասերը քաղում են համազյուղացիներից, իբրև կենդանի օրինակներից, եթե անգամ նրանք վաղուց չկան, չեն մասնակցում գործողություններին, բայց վիպական հերոսների հիշողության մեջ ապրում են իրենց լավ ու վատ արարքներով: Թերևս ճիշտ կլինի ասել՝ գրողն է ապրեցնում նրանց՝ տեղավորելով մի ստեղծագործությունից մյուսը, երբեմն կրկնելով, երբեմն էլ ավելացնելով նրանց բնավորության մի նոր հատկանիշ: Այս հերոսների մշտական ներկայությունը Մաքևոյանի արձակում երկու բան է հուշում: Նախ՝ նրանք հաստատում են Ծմակուտի՝ իբրև գեղարվեստական միասնական տարածքի ամբողջականությունը, որի մշտական բնակիչն են իրենք և երկրորդ՝ լավի ու վատի չափանիշ են, մարդկանց հիշողության մեջ հետք թողած մարդիկ, բարոյական առումով այլընտրանքային տարբերակ, որի հնարավորությունը, ի դեպ, գրողը չի ժխտում:

Դատելով իրենց բացակա հայրերին բնութագրող դուստրերից ու որդիների խոսքից՝ կարելի է ենթադրել, որ նրանց համակրանքը կամային և ակտիվ հերոսի կողմն է: Նման մի կերպար-խառնվածք է Տիգրանը, որը հանդես է գալիս, ավելի ճիշտ՝ նրա մասին խոսվում է «Տերը» և «Տաշքենդ» վիպակներում: Առաջինում նա անտառապահ է, երկրորդում՝ միլիտետ, առաջինում որդեգիրն է հիշում նրան, երկրորդում՝ աղջիկը:

Տիգրանը գյուղական մասշտաբի իշխանավոր է, որի ձեռքին պատժելու ուժ կա, նա ևս խիստ է, անզիջում, կոպիտ, բայց, ի տարբերություն

Իշխանի, պետության շահն է պաշտպանում անտառապահ եղած ժամանակ, թեև իրեն հանձնած գործը համարում է սեփական՝ դրա բոլոր հնարավոր հետևանքներով: «Անտառս գողանում են՝ դրանից էլ մի տեսակ են»,– ասում է Տիգրանը: ««Ո՞վ է գողանում», հարցնում էինք».

«Վիչացած ժողովուրդը», ասում էր. «անտառը քո՞նն է», հարցնում էինք.

«Իմն է,– պատասխանում էր,– մեծանաս մեծ տղա դառնաս՝ քեզ են տալու»» (հ. 2, էջ 489): Այստեղից, իհարկե, դժվար է եզրակացնել, թե անտառապահը սեփականե՞լ է պետականը, թե՞ պետականը խնամում է սեփականի պես: Իհարկե, սեփականել չէր կարող, ժամանակները, բարեբախտաբար, թույլ չէին տալիս, հետևաբար նա պետականը խնամում էր սեփականի պես, մի հատկանիշ, որ հետո անցնում է նրա որդուն՝ Ռոստոմին: Ահա այս որդու նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մեջ էլ երևան է գալիս Տիգրանի առավելությունը Իշխանի նկատմամբ: Եթե Իշխանը, մեղմ ասած, սրտացավ չէ առաջին կնոջից մնացած իր երեխաների՝ Աղունի և Ոսկանի նկատմամբ, ապա Տիգրանը զարմանալի հոգատար է անտառի մատուռից գտած երեխայի նկատմամբ: Անտառի մատուռում անձրևից պատսպարված Տիգրանը խորանի առջև, սև շալի մեջ փաթաթած մի նորածին է գտել, բերել է տուն և մոր ու կնոջ դիմադրությունը հաշվի չառնելով՝ պարտադրել է պահել երեխային. «Անտառապահը մոռցացել՝ «հա՛ատ», տեղից թռել, աղջկա ձեռքից մեզ առել տվել է ծծնոր (իր կնոջ – Ժ. Ք.) գիրկը. «Համարիր, որ Տիգրանը դանակով ձախ ծիծրդ կտրել ու գցել է շների առաջը, մինը քո լակոտինն է, մինը էս սրբինը, իմացա՞ր» (հ. 2, էջ 489): Կնոջը դիմելու եղանակից արդեն պարզ է, որ այս Տիգրանն էլ մի բարի պտուղ չէ, բռնակալ է, բայց նրա այդ բացասական հատկանիշը անհամեմատ մեղմանում է նրա մարդասիրական արարքի հանդեպ: Եվ հերոսների հետագա խոսք ու զրույցից էլ պարզ է դառնում, որ նա դաժան էր վատ արարքի դեպքում: «...Անտառապահ, ավազակի դեմ ավազակ և խոնարհի առաջ հնազանդ մեր հերացուն՝ մշտապես յափնջավոր-ձիավոր- հրացանավոր»,– հիշում է նրա տղացու Ռոստոմը: Հետո Տիգրանը արծվի պես թևերը փռում է նոր որդու վրա և ամեն գնով պաշտպանում նրան: Երբ օրերից մի օր մայրը գաղտնի երևում է և ցանկանում է որդու հետ խոսել, իսկ քույրը գոռում է, թե գնչուն փորձում է երեխային գողանալ, «... անտառապահը հանկարծ «-

հա՛ւատ» մռնչաց ու պատշգամբից այդպես սպիտակ շապիկ-վարտիքով, բահի կոթը ձեռքին դուրս թռավ: Անմիջական շարունակությունը չենք հիշում – հիշում ենք, որ դիմացի այգիներում տղամարդիկ բղավում էին՝ «Տիգրանին բռնեցեք, Տիգրանին», ու անտառապահը սպիտակ շապիկ-վարտիքով վագում էր, կարծես թե օտար այդ կինն էլ երևաց» (նույն տեղում, էջ 490): Ու ամենևին էլ պատահական չէ, որ Ծմակուտի անտառապահ Ռոստոմը, որին Մաթևոսյանը «Տեր» է անվանում, տեր՝ պետական ունեցվածքին, պահապան Ծմակուտի ու անտառի գոյությունը, ինչը բազմիցս վտանգի տակ է դնում նրա առողջությունն ու երբեմն էլ ֆիզիկական գոյությունը, շարունակողն է հոր՝ Տիգրանի գործի: Իսկ դա արդեն մեր օրերում քաջության ու սկզբունքայնության դրսևորում է, որովհետև նման մարդիկ ողբերգականորեն մեռակ են մնացել: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ քույրը նրան ասում է. «Ո՛րք ջան, գորքդ կորցրել մեռակ ես մնացել, ցա՛վդ տանեմ, Սարգսանց Տիգրանի հիշատակ ջան» (հ. 2, 592): Այստեղ արդեն Մաթևոսյանի վերաբերմունքը, եթե կարելի է ասել, տիգրանականության նկատմամբ ավելի տեսանելի է ու դրական: Հայրենիքը, ժողովրդին ու պետականությունը պահելու համար դեռ դաժանության անհրաժեշտությունը կա, որովհետև ժողովուրդը, ինչպես Ծմակուտի գյուղացիները, փորձում է ամեն կերպ շրջանցել օրենքը սեփական օգուտի համար, իսկ Ռոստոմի նմանները, ովքեր շարունակում են Տիգրանի գիծը, հայտնվում են Դոն Կիխոտի ողբերգազավեշտական վիճակում:

Իր դաժանությամբ հանդերձ՝ Տիգրանն անհաշտ է անբարոյականության նկատմամբ: «Տաշքենդ» վիպակում, երբ նրա աղջկա՝ Շուշանի կապը Սիրուն Թևիկի հետ պարզվում է, «նրա միլիցիա հայրը կարմիր ձիու վրա գազագեց. «Հա՛ւատ, ջինսը... նավթ լցնեմ վառեմ»: Այսուհանդերձ, Տիգրանը ևս, իր որոշ դրական հատկանիշներով հանդերձ, շատ հեռու է իդեալ լինելուց: Նա կատաղի է, սեփական շահին հետամուտ, թշնամու կամ թշնամի կարծեցյալի նկատմամբ աններող: Երբ նրա աղջիկ Շուշանը որդուն պաշտպանելու, ծմակուտցիներին վախեցնելու և հոր դաժանությունը բորբոքելու համար նրան հայտնում է, որ նրա նմանակին գյուղում նեղացրել են, Տիգրանը, առանց ստուգելու ճիշտն ու սխալը, գազագում է և լցվում վրեժի գգացումով. «Կենտրոնում դևը

«հա՛տ, նանը, կվառեն» մռնչաց, աչքերն ու գլուխը մթնեցին...» (հ. 2, էջ 346): Սակայն այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ կարծես Տիգրանին վերագրված բնավորության բացասական գծերը Մաթևոսյանին բավարար չեն թվում, և նա Շուշանի խոսքի մեջ մի հավելյալ, ավելի սարսավելի մեղք էլ է ավելացնում Տիգրանի հաշվին: «Մեսրոպ» պատմվածքից հայտնի է, որ Մեսրոպին իր ազգասիրական հայացքների համար իշխանության ձեռքն է հանձնում Լևոնը, ինչի հետևանքով Մեսրոպը հայտնվում է Սիրիոյում: Բայց ահա «Տաշքենդ» վիպակում այս արարքը Շուշանը վերագրում է հորը՝ առանց մեղքի ու ավստասանքի զգացումի, ընդհակառակը, իբրև ուժի և ուժեղության դրսևորում. «...Աստված մեզ էս է ստեղծել՝ էս ենք, մեր հորեղբայր Մեսրոպին մեր Տիգրան հերը մատնել աքսոր է դրկել ու էդ է» (հ. 2, էջ 348): Շուշանի խոսքի մեջ նույնիսկ հպարտություն կա հոր արարքի համար: Հոգեբանորեն Շուշանին հարկավոր էր ընդգծել հոր ուժը և աններող բնույթը, ու, հնարավոր է, որ այլ պարագայում նա նույնիսկ թաքցներ իր այդ միտքը (ի դեպ, այստեղ ևս նա այդ մասին բարձրաձայն չի ասում, այլ խոսում է կամ մտածում է ինքն իր համար), բայց այստեղ նրան պաշտպանվելու առումով պետք էր հոր դաժանությունը: Փաստորեն՝ իր վարքագծով, որոշ դրական կողմերով հանդերձ, Տիգրանը կարծես հետ չի մնում Իշխանից: Այս մարդկանց ուժն ու համբավը խղճի վրա հիմնված չէ: Թերևս այս կերպ գրողն զգուշացնում է նրանց օրինակին հետևելու գայթակորությունից կամ, ինչպես ասում են էքզիստենցիալիստները, ընտրությունը մարդու իրավունքն է, նրան է տրված այդ հնարավորությունը: Գրողն այն կարծիքին է, որ ոչ ոք կատարյալ չէ, հետևաբար բարոյականության դասերը պետք է գիծ առ գիծ վերցնել բոլորից, այդ թվում՝ նրանցից, ովքեր սպրում են ժողովրդի կենդանի հիշողության մեջ:

Անշուշտ, կարիք չկա բոլոր բացակա հերոսներին մեկ առ մեկ քննելու, նրանք շատ են, բայց կա ևս մեկը, որին անտեսել չի կարելի: Դա Արմենակն է: Մի փոքր այլ է Արմենակի պարագան: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ ընթերցողը տասնամյակներ շարունակ ծանոթ չի եղել «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վիպակին և գուցե այսօր էլ ոչ բոլոր ընթերցողներին է ծանոթ, իսկ այնտեղ ոչ միայն Իշխանը, այլև Արմենակը, թեև թուուցիկ, բայց գործող հերոս է, ուստի նրա բացա-

կա լինելը ևս պետք է ընդունել որոշակի վերապահությամբ: Բացի հիշյալ վիպակից, մյուս ստեղծագործություններում **այս անունով հերոսը** հիմնականում հիշվում է իբրև Աղունի որդի, նրա խոսքի մեջ: Ժամանակ առ ժամանակ մայրն է այս կամ այն առիթով հպարտությամբ խոսում որդու մասին, նրան համարում ոչ միայն կայացած, այլև շնորհալի մարդ: «...Ախպորդ ցավը տանեմ: Երգում էլ է, գրում էլ է, ծիծաղում էլ է, լավ-լավ ընկերներ էլ ունի...»,– ասում է նա փոքր որդուն («Աշնան արև», 2, էջ 8): Եվ կարևորն այն է, որ որդու կայացման գործում նշանակալից է համարում հատկապես իր դերը. «Ահա իմ մայրական սիրտն ասում է, որ Արմենակը արձան է ունենալու: Նրա գրելու շնորհքը Վանքերից է գալիս ինձանով. ես Վանքերի աղջիկ եմ, իմ հայր Իշխանը ասող-խոսող մարդ էր, իսկ Ծնակուտի կողմը բերանը կապած է... Արձանը պետք է դնել Վանքեր: Բայց մի արձան էլ պետք է դնել հին գոմատեղը. այստեղ Աղունը տանջանքով մեծացրել է Հովհաննես Թումանյանի և Արտաշես Արզումանյանի նման մարդու» (հ. 2, էջ 42): Իհարկե, ինչքան էլ թեթև հեզմանքով ասված լինեն այս խոսքերը, դրանց մեջ գրողի ինքնագնահատականի երանգը ևս կա. ի վերջո, բոլոր մեծ գրողներն էլ՝ Պուշկինից Չարենց, խոսել են իրենց մոնումենտի մասին: Բայց վերադառնանք մոր բնութագրությանը: Արմենակի լավ մարդ լինելու հանգամանքը Աղունը ոչ միայն ծագումնաբանորեն է կապում իր հետ, այլև համարում է իր դաստիարակության արդյունքը. «Զո մեր Արուսը ձեզ բորել է՝ ահա թե ով եք դուք, ես Արմենակին ծեծել եմ՝ ահա թե ով է նա» (հ. 2, էջ 77): Այն, որ Արմենակը թղթակցություններ է գրում, շրջկոմի քարտուղարների է քննադատում, նրանից վախենում են, իհարկե, մոր սրտովն է և հպարտության պատճառը, բայց քանի որ Աղունը մաքսիմալիստ է, այդքանը նրան չի բավարարում: Ըստ էության ճիշտ կլինի ասել, որ Արմենակի մասին խոսակցությունները ավելի շատ խոսողին են բնութագրում, քան Արմենակին: Աղունի, ոչ թե Արմենակի երազանքն է կյանքի կենտրոնում ու ղեկավար պաշտոնի լինելը, ու թեև նա գիտակցում է, որ «մի Հայաստան է, մի ժուռնալիստների միություն», և Արմենակն այդ միության անդամ է, բայց մտածում է. «Չէ, կուսակցության գծով էր գնալու՝ բոլորը դողային ու հարգեին» (հ. 2, էջ 10): Եվ քանի որ Աղունի երազանքները բավականաչափ եսասիրական են ու նաև որոշակիորեն ագրեսիվ, իսկ Ար-

մենակն այս առումով նրա երազանքները չի իրականացրել, ուրեմն որդին ավելի հումանիստ է, մոր ցանկացածին հակառակ՝ ավելի խղճով: Հատկանշական է, որ Աղունը դժգոհ է որդուց, որովհետև խոստացել է օգնել համազրուղացուն: Գյուղացիներից մեկը թոշակի հարցով գնացել է որդու մոտ, նա ասել է՝ տեսներեք: Զրուցակցի այն հարցին, որ եթե ձեռքից գալիս է, ինչո՞ւ չօգնի բարեկամներին, Աղունը տրտմջում է, թե տղան հորն է քաշել ուրիշներին օգնելու իր պատրաստակամությամբ և ավելացնում է. «Եթե իմ արյունից մի կաթիլ մեջը կա, գոմը նա չպիտի մոռանա» (հ. 2, էջ 38): Իր իսկ սարքած բարի ու գթասիրտ Արմենակի կերպարի միջոցով Աղունը կյանքի իր սկզբունքներն է հաստատում հակադրության միջոցով: Ապրած տառապանքների պատճառով նրա մեջ վրեժի թույն է կուտակվել, և նա ուզում է, որ որդին խեղճ ու համակերպվող չլինի. «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա» («Ծառերը», էջ 431): Աղունն իր «փիլիսոփայությունը» հիմնավորում է հորից ստացած դասերով՝ «Իմ հեր ու քո պապ Իշխանը ... մի անգամ կիսաբերան ասել է ուսի վրայով իմ մերացվին հացի փող շարտելու պես, ու ես ասում եմ. մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն: Քեզ կուլ են տվել ու գովում են, զավակս, քեզ կուլ են տալիս: Ասում ես խիղճ, բայց խիղճը գիտե՞ս երբ է գեղեցիկ – երբ զազանի մեջ է: Քոնը խիղճ չի, խեղճություն է» (նույն տեղում, էջ 432): Իշխանի դասերը յուրացրած աղջիկը մտածում է, որ ճիշտ է, մաքուր անունը շատ կարևոր է, բայց «աշխարհը լիքը հեշտ գործ է - պիտի դառնայիր ղեկավար աշխատող: Կյանքը մի անգամ է լինում ու պիտի կենտրոնում լինել: Իսկ որ ճիշտ ասենք՝ ինձանից հետո ջրհեղեղ» (հ. 2, էջ 43): Իհարկե, պետք է խոստովանել, որ Արմենակի կերպարն այնքան կենդանի չէ, ինչպես ասենք Իշխանինը կամ Տիգրանինը, Արմենակն ուղղակի միջոց է, որին գովելով կամ քննադատելով՝ Աղունն իր երազանքներն է երևան հանում՝ մոր երազանքը որդու ճակատագրի վերաբերյալ, որ նրա մտապատկերում հյուսվում է իր տեսած, իր համար երազանք մնացած մարդկանց կերպարանքով: «Արմենակը Արտաշես Արգունանյանի պես էր լինելու՝ սև կոստյումը հագին երբեմն գյուղ գար, գյուղացիները նայեին մի քիչ հեռվից, իսկ Արմենակը նրանցից ոմանց բարևեր ձեռքով» (հ. 2, էջ 43):

Սակայն հենց Արմենակի կերպարի օրինակով կարելի է ևս մեկ առանձնահատկություն նշել հերոսների հարաբերական բացակայության առումով, որ մենք նպատակահարմար ենք համարում այս պարագայում անվանել հերոսների **այլակեցություն**: Ի՞նչ է դա նշանակում: Նշանակում է, որ ուրիշների խոսքի մեջ բնութագրված հերոսը, ինչպիսին Արմենակն է, մի այլ ստեղծագործության մեջ ներկա է կամ ուրիշ անունով, կամ նախկինում ուրիշի խոսքից հայտնի կարգավիճակից տարբեր ուրիշ կարգավիճակով, կամ կենսագրության տարբեր փուլերում: Ընդհանրապես Մաթևոսյանը չի ժխտում իր գործերի կենսագրականությունը և դա սկզբունքորեն ճիշտ է համարում: Անմիջապես էլ նկատենք, որ դա զուտ անհատական, սուբյեկտիվ տեսակետ է, որ ոչ բոլոր գրողներն են բաժանում, թեև կան նաև նրա նման մտածողներ (օրինակ՝ ամերիկյան գրող Թոմաս Վուլֆը կամ ֆրանսիացի տեսաբան, կենսագրական դպրոցի հիմնադիր Սենտ-Բյովը): «Կա, իհարկե, և սովորական գրողականություն, այսինքն՝ այն, ինչ ստեղծվել է տեսածի, նկատածի, լսածի հիման վրա, հասկանալի է՝ վերափոխված ու լրացված, երևակայությամբ հարստացված ու խտացված: Բայց կա և ուղղակի կենսագրականություն: Ասենք Սիմոնը՝ Ադոնի ամուսինը («Աշնան արև»), շատ բան ունի իմ հորից: Ինչպես և Եղիշը...» («Ես ... », էջ 204), – խոստովանում է գրողը: Թվարկումը շարունակվում է և այստեղ, և ուրիշ առիթներով, ուրիշ հարցազրույցներում: Այսպես, «Կայարան» պատմվածքի հերոս Հրանտ Քառյանը իր մանկավարժական կրթությամբ, թղթակցի կարգավիճակով, անվանափոխված կուրսեցի հերոսներով, գյուղական ծանոթ միջավայրի վարքուբարքով, մինչև անգամ Ղազախից նոր եկած բեռնատար ձիու հիշատակությամբ, միանգամայն հանգիստ տեղավորվում է Ահնիձոր-Ծմակուտյան միջավայրում՝ իբրև այնտեղից դուրս եկած կրթված մի անձնավորություն, որի կերպարային հատկանիշները համընկնում են Արմենակի հետ: Իսկ «Խումհար» վիպակի հերոս Արմեն կամ Արմենակ Մնացականյանի նույնությունը հեղինակի հետ ավելի ակնհայտ է: Բացի այն, որ Մոսկվայում սցենարական կուրսերի ուսանող Արմեն Մնացականյանի կենսագրության այս փաստը համընկնում է գրողի կյանքի հետ, որ վիպակում հերոսի հիշողություններում կամ այս և այլ փաստարկներում տարրալուծվել են

Մաթևոսյան գրողի «Պատիժը», «Մեսրոպ» և այլ պատմվածքների սյուժետային դրվագները, և նրան էլ դիմում են իբրև Արմենակ Սիմյոնովիչ (հասկանալի է՝ իբրև Սիմոնի տղա), որ նա նույն տղան է, ով Վանաձորից կայարան գնալիս ոտքերը ցրտահարել էր, և ով գյուղից ծանրոց է ստանում հոր՝ Սիմոն Մնացականյանի անունից, և այդ Սիմոնը որդու մտքում հիշվում է մատիտն ականջին տախտակ տաշելիս, պարզ է դառնում միանգամից մի քանի ճշմարտություն: Այն է՝ Արմենակը, Արայիկը («Սկիզբը»), Հրանտ Քառյանը, Արմեն Մնացականյանը և այլ պատմվածքների հերոսներ նույն անձն են, և այդ տարբեր անձնավորումները նույն Մաթևոսյանի կերպարային տարբերակներն են տարիքային տարբեր իրավիճակներում ու այլազան կենսական իրադրություններում: Այսինքն՝ բնավորության և խառնվածքի տարատեսակ, որ գրողը հետևողականորեն արտահայտում է իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ և հնարավորություն է ստանում նրան դիտարկելու տարբեր կողմերից: Սակայն ասվածը չի նշանակում կերպարի վավերական ճշգրտություն, այլ նրա մեջ թաքնված հնարավորությունների ու հավանականությունների բացահայտում գրողի երևակայության սահմաններում: Այս հիմքի վրա է, որ լրագրողի այն հարցին, թե «Կհանդիպի՞՞ ընթերցողը 60-ամյա Արմեն Մնացականյանին», Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Չեմ կարող ասել, որովհետև իմ գործերն այնքան էլ իմ մասին չեն: ... Ինձանից որոշ բաներ, իհարկե, կան, բայց երբեք բնորդն ու նկարն իրար չեն կրկնել» («Ես...», էջ 345): «Այնքան էլ»՝ նշանակում է, որ, այնուամենայնիվ, նաև իր մասին են: Սա խոսում է ևս մի առանձնահատկության մասին, այն է՝ արձակագրի ստեղծած կերպարները ամբողջանում են աստիճանաբար, ուստի դժվար է նրանց մասին դատել միայն մեկ ստեղծագործությամբ:

Թերևս կարելի է ստանալ այն տպավորությունը, որ մենք աստիճանաբար հեռացանք բացակա հերոսներից դեպի նրանց իրական նախատիպերը, բայց խորքում, իրականության մեջ բացակա ու ներկա հերոսները նույն խմբանկարից են, և նրանց արմատները միանում են նախատիպերի մեջ, ուստի նրանց անտեսելը դառնում է անհնարին: Ի վերջո, նաև նախատիպերի առկայությունն է օգնում այդքան կենդանի դարձնել իր, այդ թվում՝ նաև բացակա հերոսներին:

Ի դեպ, այսպես կոչված կերպարի այլակեցության այլ տարբերակի մենք կարող ենք հանդիպել նաև «Տաշքենդ» վիպակում, որտեղ բացակա հերոս Տիգրանի աղջիկը, որդեգիրը և թոռները, յուրաքանչյուրը յուրովի, կրում է նրա բնավորության այս կամ այն հատկանիշը՝ դժբախտաբար, որոշակի այլասերումով: Այստեղ ևս ընթերցողի առջև բացվում է հետազոտության ևս մի հետաքրքրական դաշտ: Հետևելով մաթևոսյանական հերոսների աճին ու ճյուղավորումներին՝ հեշտությամբ կարելի է ստեղծել նրանց տոհմաբանությունը: Օրինակ՝ Արմենակը մի ճյուղով սերում է Սիմոն, Ավետիք հիմքից, մյուս ճյուղով՝ Ադուն, Իշխան հիմքից, և հասկանալի է, որ եթե բացակայող պապերը չհիշվեին իրենց լավուվատ արարքներով, նրանց սերունդների նկարագիրը թերի կմնար:

Ի դեպ, այս հանգամանքը մի ջրբաժան գիծ է անցկացնում 60-ականների սերդի և հետմոդեռնիստների գրականության միջև, որը կարելի էր և այստեղ չհիշատակել, եթե չլիներ գուտ գրականագիտական մի հանգամանք: Իրենց տոհմաբանությամբ, կենսագրությամբ ու այլ կապերով կապված հերոսների միջոցով Մաթևոսյանը իսկապես ստեղծում է մի հավելյալ, բայց ամբողջական աշխարհ, որն ապրում է իրական աշխարհի օրնաչափություններով և որտեղ տեսանելի են երևույթների ներքին ու արտաքին պատճառները: Հետմոդեռնիստական գրականության մեջ ամեն ինչ տեղի է ունենում **հիմա և այստեղ**, ուստի կարևոր չեն անցյալն ու ապագան, նաև միջավայրն ու նրա մարդիկ:

Մաթևոսյանի գրականության հետ յուրաքանչյուր շփում երևան է հանում իրար կապակցված հարցադրումների մի ամբողջ շղթա, որի յուրաքանչյուր օղակի առանձին քննությունը, այնուամենայնիվ, բավարար չէ գրողի գեղագիտության ամբողջական ընկալման առումով: Մեր դիտարկումները ևս հաստատում են Մաթևոսյանի արձակի պոետիկայի ամբողջական ուսումնասիրության և նրա համատեքստի՝ տարբեր մեթոդական տեսանկյուններից քննության անհրաժեշտությունը: