

ԿԻՆ, ՊԱՏԵՐԱԶՄ, ԽԱՂԱՂՈՒԹՅՈՒՆ

Կոնստրուկտը և դրա (չ)հաղթահարումը հայ գրականության մեջ



Երևան, 2025



**ԿԻՆ, ՊԱՏԵՐԱԶՄ,
ԽԱՂԱՂՈՒԹՅՈՒՆ.
ԿՈՆՍՏՐՈՒԿՏԸ ԵՎ ԴՐԱ
(Չ)ՀԱՂԹԱՀԱՐՈՒՄԸ
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

ՀՏԴ 821.19.0:316(082)
ԳՄԴ 83.3(5Հ)+60.5գ43
Կ 490



ԵՎՐԱՍԻԱ
ՀԱՄԱԳՈՐԾԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՒՆԱԴՐԱՄ



Ֆինանսավորվում է
Եվրոպական միության կողմից

Խմբագիր՝ Անի Կոչոյան
Վերստուգող խմբագիր՝ Գևորգ Տեր-Գաբրիելյան
Ծրագրային թիմ՝ Իզաբելլա Սարգսյան,
Նիկոլայ Հովհաննիսյան, Սամվել Խաչատրյան
Շապիկի նկարը՝ Անաստասիա Կաչանովայի

Կ 490

«Կին, պատերազմ, խաղաղություն. կոնստրուկտը և դրա (չ)հաղթահարումը հայ գրականության մեջ»։ Վերլուծական ակնարկների և հոդվածների ժողովածու / Մ. Արշակյան, Ա. Դանիելյան, Ս. Բալդրյան, Ե. Եղիազարյան, Ա. Խառատյան, Հ. Համբարձումյան.— Եր.: Եվրասիա համագործակցություն հիմնադրամ, 2025.— 392 էջ

Ժողովածուի վերլուծական աշխատությունները գիտահանրամարտային կերպով ներկայացնում են կնոջ, պատերազմի և խաղաղության բազմաշերտ փոխհարաբերությունները, ինչպես դրանք արտացոլվել են հայ գրականության և բանահյուսության տեքստերում։ Գիտական մարքի և գեղարվեստական տեքստերի խաչմերուկում նորարարական տեսակետից քննական վերլուծության են ենթարկվում գրական գործերի և բանահյուսության միջոցով փոխանցվող, աշխարհայացք ձևավորող և վարքականոններ թելադրող պատկերացումները կնոջ դերի և նշանակության մասին։ Գրքում արծարծվում են կանանց և տղամարդկանց, մայրերի և որդիների հարաբերությունների նրբությունները պատերազմի և խաղաղության համատեքստում՝ ինչպես դրանք արտացոլվել են հայ գրականության մի շարք տեքստերի մեջ։ Ժողովածուն հարուստ չլրեմարան է, որ ընթերցողին կօգնի հասկանալ կանանցից հայ հասարակության մեջ ակնկալվող գործառնությունների և վարքի պատմական դինամիկան, փոփոխությունն ու զարգացումը պատերազմի (և առհասարակ ճգնաժամի), ինչպես նաև խաղաղ կյանքի իրադրություններում՝ ինչպես դրանք արտացոլվում են հայ գրականության մեջ։

Այս հետազոտությունն իրականացվել է Եվրոպական միության աջակցությամբ՝ «Խաղաղության մշակույթներ» ծրագրի շրջանակներում։ Հետազոտության բովանդակության համար պատասխանատու է Եվրասիա համագործակցություն հիմնադրամը։ Բովանդակությունը կարող է չհամընկնել Եվրոպական միության տեսակետների հետ։



Սույն հեղափոխությունը մաս է կազմում «ԵՀՀ համալսարան» խորագրի ներքո հրապարակվող ձեռնարկների շարքի՝ պատերազմ և խաղաղություն (ՊԽ) թեմայով։ Շարքն ընդգրկում է զրույցներ չորս ծավալուն թեմաների վերաբերյալ։

Քննադատական մտածողություն (ՔՄ)

Պատերազմ և խաղաղություն (ՊԽ)

Քաղաքացիական հասարակություն (ՔՀ)

**Կրթություն, պատմության մեթոդաբանություն,
մշակույթ և արժեքներ (ԿՊՄՄԱ)**

ՀՏԴ 821.19.0:316(082)
ԳՄԴ 83.3(5Հ)+60.5գ43

ISBN 978-9939-896-63-2 (տպագիր)
ISBN 978-9939-896-64-9 (էլ. հրատ.)

© Եվրասիա համագործակցություն հիմնադրամ, 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան	7
Ներածություն	14
Մհեր Արշակյան. Լուսինե Խառատյանի կանայք	18
Բանալի բառեր	18
Մաս առաջին. «Անմոռուկի փակուղին»	18
Առաջաբան.	18
«Սահմանային պատում». Կոնստրուկտիվիզմի զոհերը	19
«Սարի հակառակ կողմը». Գողոյին սպասելիս	24
«Այդ ձմերուկահոտ ամառը». Դևերը	26
«Ծովը». «Մայրիկը»	29
«Karabakh Meat Market». Սիզիփոսի առասպելը	33
«Մանասը». Լույսը թունելի վերջում	36
Վերջաբան առաջին մասի	38
Մաս երկրորդ. Սիրիավեպ	41
Դամասկոս	43
Հալեպ	47
Աիշա	50
Հետազոտություն	52
3+3.	61
Կարդալու վերջաբան	62
Արմինե Դանիելյան. «Թաքավորի ախչիկ ու ուր ասքյները». Ռազմիկ կնոջ կերպարը հայ ժողովրդական հեքիաթներում	67
Բանալի բառեր	67
Ներածություն	67
Հրաշապատումի պոետիկան	68
Գրականության ցանկ.	121

**Սոնա Բալդրյան, Էլեն Մանգասարյան. Օրորոցայինը և
գինվորի երգը որպես ցավի երկխոսություն.**

Ֆեմինիստական վերլուծություն	124
Բանալի բառեր	124
Ներածություն	124
Եզրակացություն	152
Գրականության ցանկ.	153
Հավելված 1.	156

**Ելենա Եղիազարյան, Նանե Առաքելյան. Կնոջ կերպարը
պատերազմի և խաղաղության համատեքստերում ըստ
Րաֆֆու ստեղծագործությունների**

	157
Բանալի բառեր	157
Ներածություն	157
Կին հերոսները և կանանց կերպարները գեղարվեստական գրականության մեջ	159
Ազգային ազատագրական պայքարը և Րաֆֆու ստեղծագործությունը	164
«Սամվել»	166
«Խենթը»	185
«Ջալալեդդին»	205
Սոցիալական թեմաներով ստեղծագործություններ	212
Պարսկահայերի կյանքը Րաֆֆու ստեղծագործություններում	214
«Գեղեցիկ Վարդիկը»	215
«Անբախտ Հռիփսիմեն»	220
«Կուսագրություն»	226
«Խաչագողի հիշատակարանը»	228
«Հարեմ»	236
Թիֆլիսահայերի կյանքը Րաֆֆու ստեղծագործություններում	246
«Չաիրումար»	249
«Մինն այսպես, մյուսն այնպես»	275
«Ոսկի աքաղաղ»	282

Հետգրություն.	289
Գրականության ցանկ.	290

Այա Խառատյան. Ազգային գաղափարախոսությունից մինչև պատերազմի ապամարդկայնացում	292
Բանալի բառեր	292
Ներածություն	292
Ազգային նախագիծը Վարուժանի պոեզիայում	299
Պատերազմը և կինը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ	313
Մանուկի պատումը	316
Կնոջ ներսից հանուն կնոջ	323
Պատերազմի վատը	327
Եզրակացություն	334
Գրականության ցանկ.	337

Հայկ Համբարձումյան. Որբևայրուց մինչև «Շրջազգեստով Ստալին». պատերազմը և կանայք Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում	338
Բանալի բառեր	338
Ներածություն	338
Սրբուհիներ.	341
«Զավթիչներ».	346
Վարիչուհին	348
«Շրջազգեստով Ստալին».	351
Տախերը	358
Եվ ուրեմն	361
Գրականության ցանկ	364

Համառոտագրեր	365
Abstracts	370

Հեղինակների մասին	374
About The Authors	377

Խմբագիրների մասին	380
About the Editors	381
ԵՀՀ ծրագրային թիմի մասին	382
About the EPF Program Team	383
«ԵՀՀ համալսարան» խորագրի ներքո հրապարակված այլ նյութեր	384
Publications Under the ‘EPF University’ Heading	387

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Սույն ժողովածուն հերթական իրագործումն է Եվրասիա համագործակցություն հիմնադրամի (ԵՀՀ) ռազմավարական նպատակադրման՝ դիտարկել ժամանակակից արժեքների արտացոլումն ու բեկումը հայ գրականության մեջ: Առաջին նման ծրագիրն իրագործվեց 2011 թվականին՝ Շվեդիայի կառավարության ֆինանսավորմամբ, և նվիրված էր արտահայտման ազատության և ժողովրդավարության արժեքների քննությանը հայ գրականությունում: Դրա արդյունքն էին մի շարք նորարարական հրապարակումներ, ի թիվս այլոց՝ Զապել Եսայանի արձակի՝ ժամանակակից Հայաստանում առաջին հետազոտությունը, «բանակային գրականության»՝ հայ գրականության պատմության մեջ նոր ֆենոմենի քննությունը, ինչպես նաև փարիզյան և վաթսունականների երևանյան «բոհեմների» համեմատությունը: Հաջորդ ձեռնարկումը «Հանդուրժողականության և անհանդուրժողականության դրսևորումները հայ գրականության մեջ» ժողովածուն էր (2017)², որն անդրադառնում էր հայ գրականության խոշոր մասին՝

¹ Տե՛ս այստեղ. <https://epfarmeria.am/hy/program-portfolio/media-programs/freedom-of-expression-and-democracy-in-armenian-literature>

² Տե՛ս այստեղ. Համբարձումյան, Հ., Միրզոյան, Վ., Ավդալյան, Լ., Հովսեփյան, Ն., Քումունց, Մ., Ներսիսյան, Լ., Մկրտչյան, Գ., Գաբրիելյան, Ա., Նիկողոսյան, Ա., Խոջայան, Կ., Դավթյան, Ա., Նեղոյան, Ա., Զալոյան, Վ., Մելիքջանյան, Ս., (Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Նեղոյան, Ա., Զալոյան, Վ., Սարգսյան, Ի., Մարգարյան, Ա., Սեֆերյան, Ն., խմբ) (2017). Հանդուրժողականության ու անհանդուրժողականության դրսևորումները հայ գրականության մեջ. <https://epfarmeria.am/hy/document/Manifestations-of-Tolerance-and-Intolerance-in-Armenian-Literature>

էպոսից, Աբովյանով, Նար-Դոսով մինչև քյադթուի կերպարը հայ ժամանակակից գրականությունում: Ժողովածուն հովանավորվել էր Նիդերլանդների կառավարության կողմից, նրանում քննադատաբար քննվում էին նաև գրականության և պատմության դպրոցական դասագրքերը:

Այս մոտեցման նպատակն է՝ արդիականացնել հայ գրականության քննությունը, հավակնելով լցնել անջրպետը գրականության երկրպագուների ու հետազոտողների և քաղաքացիական հասարակության ներկայացուցիչների ու կառույցների միջև, բանավեճեր մակաբերելով այն հարցերի շուրջ, թե արդյոք հայ հասարակությունն ինչպես է արտացոլել ժողովրդավարության, արտահայտման ազատության, հանդուրժողականության, բռնության բացառման և նման արժեքներն իր դարավոր ժառանգության մեջ, ինչո՞ւ է այդպես արտացոլել և ինչպես է այդ ժառանգությունը ներկայացնում նոր սերունդներին:

Սա ենթաուղղություն էր ԵՀՀ ավելի ընդլայնված ռազմավարության, որն ընդգրկում էր Հայաստանում բռնության³ և քրեական⁴ մշակույթները և այլ ակտուալ խնդիրներ հասցեագրող հետազոտություններ և գործողություններ, քննարկում պատմության միֆականացումը, ատելության խոսքը, քննադատական մտածողության բացակայությունը, ֆորմալ կրթության համակարգային ճգնաժամը և այլն:

Ձեր առջև է այժմ գրականությանն անդրադարձի միջոցով խնդիրների հետազոտման երրորդ արդյունքը՝ կնոջ, պատերազմի և խաղաղության փոխհարաբերությունների վերհանումը, ինչպես

³ Օրինակ՝ այս հետազոտությունը. Հովակիմյան, Գ., Սմբատյան, Հ., Պետրոսյան, Դ., Ավագյան, Յ., Խուրշուդյան, Շ., (Տեր-Գաբրիելյան, Գ., խմբ.) (2020). Բռնության մշակույթը Հայաստանում. <https://epfarmenia.am/hy/document/Culture-of-Violence-in-Armenia>

⁴ Օրինակ՝ այս հետազոտությունը. Թադևոսյան, Ա., Մարգարյան, Ն., (2023). Քրեական («գողական») խոսվածքի բառարան. <https://epfarmenia.am/hy/documents/dictionary-of-armenian-criminal-slang>

որ դրանք արտացոլվել են հայ բանահյուսության և գրականության տեքստերում: Գիրքը հովանավորվել է Եվրոպական միության կողմից:

Այս հետազոտությունների կարևորությունը պայմանավորված է մի շարք հանգամանքներով: Կտրուկ կերպով ավարտվեց խաբուսիկ և անկայուն խաղաղության ժամանակաշրջանը, և տարածաշրջանն ու աշխարհն առերեսվում են պատերազմի շատ ավելի դաժան իրադրությունների, քան նախորդ տասնյակ տարիներին: Հասարակական ճշմարտություն ու արժեք է դարձել կնոջ և տղամարդու իրավահավասարությունն ու դրա համար պայքարն այնկերպ, ինչպես չէր եղել երբևէ առաջներում⁵: Կանանց օբյեկտավորումը հակամարտություններում և գործորդային դերակատարումը խաղաղության հասնելու ճիգերում հասկանալը դարձել է ոչ միայն աշխարհի խոշոր մասի, հատկապես՝ ժողովրդավարական սեգմենտի, այլև Հայաստանի ռազմավարական առաջնայնություն: ՀՀ Կառավարությունը հաստատել է ՄԱԿ-ի Անվտանգության խորհրդի «Կանայք, խաղաղություն և անվտանգություն» թիվ 1325 բանաձևից բխող Գործողությունների ազգային ծրագիրը՝ դառնալով ՄԱԿ-ի 80-րդ անդամ պետությունը, որն այդ խնդիրները հասցեագրող Գործողությունների ազգային ծրագիր ընդունեց⁶: Բայց պատերազմը միշտ արժեքների և մոտեցումների հետընթաց է. այն հասարակությունները մղում է կրկին դառնալ պահպանողական, ոչ լայնախոհ, զգուշավոր, առաջադիմականությունից խուսափող, պատրանք է ստեղծում՝ իբր պատմությունը կրկնվում է: Այդպիսի ազդեցություն ունեցան հայ հասարակության վրա 2020 թվականի 44-օրյա պատերազմն ու 2023 թվականի՝ Արցախի հայաթափումը: Այստեղից՝ կարիքը. անաչառ կերպով դիտարկել, թե ինչ դրական և բացասական

⁵ Կանանց և տղամարդկանց հավասար իրավունքների և հավասար հնարավորությունների ապահովման մասին Օրենքը՝ <https://www.arlis.am/DocumentView.aspx?DocID=83841>

⁶ «Կանայք, խաղաղություն և անվտանգություն» օրակարգը Հայաստանում՝ <https://womennet.am/armed-conflict/page19422055.html>

դասեր են տրամադրում հայ գրականությունը և բանահյուսությունը պատերազմի և խաղաղության իրադրություններում ընդգրկված կնոջ դերակատարության վերաբերյալ, ինչպես օբյեկտավորման՝ այնպես էլ գործողայնության: Հեքիաթների, օրորոցայինների, զինվորի երգի ու Րաֆֆու՝ գրքում նորովի դիտարկված տեքստերը ներկայացնում են կնոջ ստորադասման, շահագործման և անլուր գոյատևման տխուր համայնապատկեր, թեև պարունակում են նաև հակառակի, մաքառման առանձին օրինակներ: Գիրքն ակներև է դարձնում, որ գրականությունը՝ հավատարիմ հասարակական մոտեցումներին համահունչ լինելու իր առաքելությանը, նորանոր կերպեր է գտնում՝ խնդրականացնելու հասարակական կարծրացած կոնստրուկտները: Գրքի գլխավոր փաստարկն է դառնում, որ գրականության զարգացման դինամիկան արտացոլում է հոռի իրականությունը վերափոխելու՝ հասարակական պայքարը:

Ժամանակակից, դասական թե ժողովրդական բանահյուսության տեքստերի սույն հանդիպադրումն իր մեջ պարունակում է շատ անակնկալներ: Լինի դա Լուսինե Խառատյանի արձակը, Հրանտ Մաթևոսյանինը թե Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի բանաստեղծությունները, մենք տեսնում ենք, ինչպես են հեքիաթներում, բանահյուսության մեջ և Րաֆֆու ստեղծագործություններում արտահայտված՝ կնոջ ստորադասումը, պատերազմի՝ որպես տղամարդու գործի գովերգումն ու անխուսափելիությունը ժամանակակից տեքստերում աստիճանաբար տեղի տալիս ավելի նրբերանգային վերաբերմունքի, պարտադրված հասարակական կարծրատիպերից ազատագրվելու՝ ավելի ու ավելի կտրուկ հրամայականով:

Կարծրատիպային կոնստրուկտները պնդում են, որ պատերազմն անխուսափելի և հարատև ճակատագիր է (հատկապես՝ հայ ժողովրդի ճակատագիր), որ թշնամին հավերժ է և միշտ նույնը, որ կինը դրա զոհն է կամ մարտիկ, որ խաղաղ կյանքը

շահագործման և կնոջ ճնշման անհեռանկար իրադրություն է, որ իշխանությունը պիտի լինի բուրգային, մարդը՝ ընդամենը գործիք, «թնդանոթի միս», և որ կինը, բացի հերոս-ռազմիկ լինելուց կամ զինվոր ծնելուց ու մեծացնելուց, այլ արժեք չունի: Այդ հարացույցի շրջանակում բացակայում է մարդկանց՝ խաղաղությանը ձգտելու, խաղաղությունը կառուցելու գործառույթը՝ որպես կյանքի կարևոր մաս, և կանանց գործորդային դերակատարումն այդ ասպարեզում և ավելի լայն՝ կյանքի բոլոր ասպարեզներում:

Ժողովածուում նաև ընդգրկեցինք Հայկ Համբարձումյանի հոդվածը: Թեև այն չի գրվել որպես սույն նախագծի մաս, սակայն կիզակետորեն քննարկում է ժողովածուի վերնագրային թեման: Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում հայտնաբերվում է մի առանձնահատուկ կերպար՝ դաժան իշխանավոր կնոջ ռեալիստական կերպարը: Րաֆֆու իշխանավոր կանանց հետ կարելի է համեմատություն անցկացնել, թեև դրանք մեծ մասամբ այսօրվանից ավելի միանշանակ են թվում կամ պատմավեպերի հանգամանքում՝ հորինված են: Իսկ այս կերպարը, Մաթևոսյանի գրական հավատամքին համահունչ՝ կյանքից վերցված է և, իհարկե, հակասական: Համբարձումյանը բացահայտում է «չարի» սոցիալական ազդեցության մեխանիզմը՝ ինչպես էր բարոյական խեղաթյուրումը դառնում հնարավոր և կերպարների համար ցանկալի: Այդ մեխանիզմի հատկանիշներից են, օրինակ՝ երբ հերոսուհին ասում է, որ բռնության ենթարկվողն իր ազգականը չէ, քանի որ ինքն ինքը չէ՝ կուսակցությունն է խոսում տվյալ պահին (իրականում սեփական շահից ելնելով է բռնաճնշում ազգականին), կամ երբ Մաթևոսյանը ցույց է տալիս իշխի ու բռնության այլ արդարացումները՝ դրանց էրոտիկացումը (պատանի Ռոստոմն էրոտիկ զգացում է տածում վարիչուհու հանդեպ), կամ՝ երբ գյուղի իդեալիստորեն «հովվերգական» համարվելիք մշակույթի պատկերը կտոր-կտոր է լինում «քաղաքակրթական»՝ խոշոր կայսրական իշխի գործողությունների պատճառով (ասենք՝ զինակոչի), չքավորության ու սովի համընդհանուր ֆոնին... կամ՝ իշխն ու բռնությունն արդարացվում են կարգապահության կարիքը

մեջբերելով (թվում է, անհայտ է՝ ինչպես կազմակերպել համայնքն առանց բռնության, մանավանդ թե պիտի շահագործելու, քամելու համար կոնսոլիդացնես) կամ սուտ թասիբի արժեքի տեսակետից (ուրիշների թե վերևների առջև ամոթ է «մեր լուման» չներդնենք)... Բռնության մշակույթի սոցիալական տարածման, ասես կաշուն համավարակի այս հատկանիշներն ի մի բերելու շնորհիվ Մաթևոսյանի անողոր ռեալիզմի վերլուծությունը ցուցադրում է սոցիալական պրոցեսների մաթևոսյանական մեկնաբանության բացատրական ուժը, գիտականության աստիճանի հասնող ճշգրտությունն ու նշանակությունը:

Գրքի նյութը հարստագույն է, և ամեն ընթերցող իր համար կհայտնաբերի օրինակների դրասանգներ ու դասեր, ծանրութեթև անելով անլուր և մաքառող անցյալը և ըմբոստ ներկան պատկերող ստեղծագործությունների ասելիքը. ինչպես ձգտել խաղաղության, ինչպես կառուցել արդար հասարակություն, ինչպես վերափոխել կնոջ ավանդաբար ստորադաս և աղավաղված դերը Հայաստանի նոր՝ անկախ և գործորդային հանրապետությունում:

Երեք ծրագիր՝ ավելի քան տասնյակ տարիների ռազմավարության բաղադրամասեր, երեքն էլ՝ հովանավորված Եվրոպայի կողմից: Այս համագործակցությունը դրդում է մեզ՝ ԵՀՀ այսօրվա և նախորդ տարիների կոլեկտիվին ո՛չ միայն շնորհակալ լինել այդ աջակցության համար՝ հայաստանյան քաղաքացիական հասարակության, կրթվողի, մտածողի անունից, այլև ևս մեկ փաստարկով ցուցադրել, որ հայաստանյան մշակույթը խորքայնորեն եվրոպական է, և մեր համագործակցությունը՝ բնական: Գիրքը ցույց է տալիս, որ խաղաղությունը, բռնության բացառումը, հանդուրժողականությունը, կանանց ազատությունն ու իրավահավասարությունը և նման այլ արժեքներ ո՛չ թե թելադրված են Արևմուտքի կողմից և օտար՝ հայաստանյան հասարակությանը, այլ անքակտելիորեն կապված են զարգացմանը, առաջադիմությանն ու բարգավաճմանը՝ համաշխարհային մասշտաբով: Դրանք ոչ թե «գեոքաղաքական»,

բւեռացնող արժեքներ են, այլ՝ համաշխարհային, ձևակերպվող և կենսականացող՝ այն հասարակությունների կողմից, որոնք ձգտում են ինքնիշխան, կայուն և խորքային ժողովրդավարության, նորարար վերելքի ու սկզբունքային խաղաղության:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Պատերազմի մասին խոսելը հեշտ չէ՝ ո՛չ պատերազմի ժամանակ, ո՛չ հետո, ո՛չ էլ առհասարակ. դրա մեջ մեր գիտակցությունից վեր և ենթագիտակցությունից ներքև զայրույթ, տառապանք, ավստոսանք ու վախեր կան՝ տարրալուծված և միմյանց միահյուսված: Եվ դրա մասին խոսելը մարդկանց անխուսափելիորեն հիշեցնում է կորուստների մասին:

Պատերազմ տեսած մարդը, ասում են, երբեք էլ նույնը չի լինում. նա կարծես ինչ-որ մի տեղ պատերազմի և ներկայի արանքում է մնացել՝ հաճախ այդպես էլ չտեղավորվելով ներկայի շարժունության մեջ: Այդուհանդերձ, շատ կարևոր է խոսել պատերազմի մասին՝ որպես «մեզ համար անհարմար պահերի հետ» պարտադիր առերեսում, որպես մարդու սիրտը քերող և կրծող կծիկի քանդման հենակետ, որից հետո գուցե կարելի կլինի կյանքը շարունակել և կյանքի շարժունակությունն ընկալել և ընդունել, գուցե նաև՝ ողջունել:

Պատերազմի դիսկուրսը սովորաբար տղամարդկանց մասին է, իսկ կինը հաճախ մնում է պատերազմի լուսանցքից այն կողմ՝ որպես «անտեսանելի», թեև հանուն արդարության ևս մեկ անգամ հիշենք և հստակ նշենք՝ տղամարդիկ և կանայք պատերազմներից տուժում են հավասարապես, բայց և տարբեր կերպ: Այդուհանդերձ, կանանց սովորաբար հիշում են որդեկորույս, սգացող մոր կարգավիճակում. մոր, որը պիտի ուժ ունենա (չգիտես՝ որտեղից) և շարունակի ապրել, և կնոջ կարգավիճակում, որը կորցրել է մարտի դաշտում իր ամուսնուն, որը պիտի (չգիտես՝ ինչու) սփոփվի, որ ամուսինը հերոսացել է: Պատերազմի դիսկուրսը շարունակում է լուռ մնալ բոլոր մյուս

կանանց մասին: Վերլուծական ակնարկների և հոդվածների այս ժողովածուն կենտրոնանում է հենց այդ «անտեսանելիների» վրա՝ փորձելով վեր հանել այն բախումն ու շարժումը, որոնք ցույց կտան պատերազմի ներգործությունն աղջիկների և կանանց կյանքերի վրա, որտեղ կանայք պատերազմի ժամանակ և հետո թե՛ առաջնորդ են ու զոհ, թե՛ առաջամարտիկ ու հերոս, թե՛ պատերազմ վերապրած ու խաղաղության ջատագով, որտեղ կանայք մայր են, քույր, դուստր և պարզապես սովորական մի կին:

Կանանց դիմակայության, տոկունության, խիզախության, ճկունության, ապրելու, արարելու, սիրելու, հիշելու մասին պատմությունները միահյուսվում են հեղինակների վերլուծություններին, որոնք փորձում են ընթերցողի առաջ շերտ առ շերտ բացել և վերաձևակերպել պատերազմի և կանանց մասին եղած պատկերացումները, կանանց փորձառությունները այրիշխանական կարգերում՝ գրական-ստեղծագործական, ժողովրդական-բանահյուսական, պատմամշակութային համատեքստերում:

Պատերազմի և կանանց մասին խոսելու համարձակությունն այստեղ իրենց վրա վերցրել են հետազոտողները, որոնցից յուրաքանչյուրն իր դիրքավորվածությունից փորձում է խոսել անխոսելիի մասին և տեսանելի դարձնել այն, ինչը անտեսանելի է թվում: Նրանցից մի մասը դա անում է՝ էմոցիաները մի կողմ թողած՝ քննադատական մոտեցմամբ, մյուս մասը էմոցիաները՝ աշխատության դինամիկայի մեջ միահյուսած:

Հետազոտող-հեղինակների մի մասը պատմողական (նարատիվային) ոճով շարադրում է, նկարագրում, քայլ առ քայլ բացելով, ինչ-որ տեղ քննադատաբար քանդելով և գնալով առաջ: Մյուս մասը ավելի հերմենտիկ ոճով է շարժվում. գնում է, գնում, ընթերցողին էլ իր հետ տանում, հետո ընթերցողի ձեռքից բռնում է և հետ գնում, ինչ-որ մասի վրա կանգնում, մտածում, վերանայում, վերափոխում, վերաշարադրում ու արդեն փոխակերպված ընթերցողի հետ շարունակում վերստին գնալ

առաջ: Հետազոտողների մի մասն էլ ուղղակի տակնուվրա է անում ընթերցողի ներաշխարհը՝ իր համարձակությամբ, պարզությամբ և ուղղախոսությամբ: Այս հետազոտական աշխատանքները կարծես ինքնախոսություններ են. հեղինակները որոշակի ճշմարտություններ բացահայտելուց և դրանք իրենք իրենց խոստովանելուց հետո հանգստանում են և միայն հետո կարողանում դրանցով կիսվել մյուսների՝ ընթերցողների հետ:

Այս հավաքածուն ներկայացնում է վերլուծությունների մի խաչմերուկ, որտեղ միահյուսվում են վաղ և ոչ վաղ անցյալները, ժամանակակից մարտահրավերները, ակադեմիական միտքը, քննադատական հայացքները, ստեղծարարությունը և պատերազմի ու կնոջ փոխհարաբերությունների բազմաշերտությունը, կոնստրուկտը և դրա (չ)հաղթահարումը՝ պատմական, սոցիալական, մշակութային և գրական ստեղծագործությունների դիտանկյան տակ:

Այսպես, Միեր Արշակյանն ապահովում է մուտքը դեպի ժողովածու և դեպի ընթերցանություն: Նա սկսում է Լուսինե Խառատյանի ստեղծագործության կանանց կերպարների վերլուծությամբ՝ անդրադառնալով ազգային և սեռային կոնստրուկտներին: Հաջորդ հեղինակը՝ Արմինե Դանիելյանը, վերլուծում է ռազմիկ (հերոս) կնոջ կերպարը հայ ժողովրդական հեքիաթներում՝ ցույց տալով հայկական մշակույթի մեջ կնոջ դերի ձևավորման, ձևակերպման ու դրսևորման հակասական դինամիկան: Սոնա Բաղդյանի ու Էլեն Մանգասարյանի հոդվածը հաջորդում է Ա. Դանիելյանի տեքստին: Նրանք ներկայացնում են մայրերի և որդիների միջև ընթացող, լողացող երկխոսությունը՝ հիմնվելով օրորոցայինների և ռազմական երգերի ֆեմինիստական վերլուծության վրա: Ելենա Եղիազարյանն ու Նանե Առաքելյանն անդրադառնում են կանանց տարբեր կերպարներին Րաֆֆու ստեղծագործություններում՝ բացահայտելով այդ կերպարների բազմաշերտությունը, միևնույն ժամանակ՝ բարդությունը: Ալա Խառատյանը ներկայացնում է

ազգային գաղափարախոսությունների ազդեցությունը
պատերազմի ապամարդկայնացման գործընթացում:

Համոզված եմ, որ այս աշխատություններն իրենց ներդրումն են
ունենալու ոչ միայն ակադեմիական մտադարանում, այլ նաև
պատերազմի մասին նոր եթե ոչ դիսկուրսներ, ապա
նարատիվներ խթանելու հարցում:

Որպես խմբագիր՝ ես հատուկ խնամքով, հոգատարությամբ և
հարգանքով եմ վերաբերվել այս տեքստերին, և որտեղ միտքը
պարզ չի եղել, փորձել եմ բերել հստակություն և պարզություն՝
պահպանելով հեղինակների ասելիքն ու ոճը, որոշ տեղերում,
որտեղ ռիթմը դանդաղել է, փորձել եմ դինամիկան հետ բերել:
Այն մասերում, որտեղ եղել են հեղինակների հետ լեզվական կամ
բովանդակային «անհամաձայնություններ», նախապատվությունը
տվել եմ, իհարկե, հեղինակներին. դա իրենց ասելիքն է, իրենց
ուղերձն ընթերցողին:

Սիրելի ընթերցող, հեղինակները համարձակություն են ունեցել
գրելու պատերազմի մասին և նրանք քեզ են փոխանցում այդ
համարձակությունը. դու նույնպես նույնքան համարձակ եղիր,
որքան որ նրանք, սկսիր ընթերցել, մի վարանիր և շարունակիր
ընթերցել մինչև վերջ՝ «ինչու» և «ինչպես» հարցադրումների
ներքո:

Անի Կոչոյան

ՄՀԵՐ ԱՐՇԱԿՅԱՆ. ԼՈՒՍԻՆԵ ԽԱՌԱՏՅԱՆԻ ԿԱՆԱՅՔ

Քանալի բառեր

Լուսինե Խառատյան, կոնստրուկտ, կին, անմոռուկ, Սիրիա

Մաս առաջին. «Անմոռուկի փակուղին»

Առաջաբան

Լուսինե Խառատյանի «Անմոռուկի փակուղի» իրադարձություններն, ինչպես ասում են, տեղի են ունենում քթիդ տակ, թեպետ ձգվում են Նյու Յորքից մինչև Բիշքեյ: Գիրքը գրված է մտերմիկ, բանավորի աշխույժ շնչառությամբ և խորքում ունի դեպքերի աբսուրդի սուր ճառագայթում: Այս գրքում ոչ ոք բարձրաձայն չի ծիծաղում, բայց ծիծաղն ամենուր է: Ծիծաղն ինքնին թեմայի մեջ է, թեպետ պատմություններն ուրախ չեն:

Լուսինեի պատմվածքներում էքզիստենցիալ խնդիրներ չկան: Այսինքն, մարդուն չեք տեսնի սահմանային իրավիճակներում: Մարդը չի հաղթահարվում: Դա բացատրվում է հավանաբար նրանով, որ գրողը երբեք իրականություն չի հորինում: Չնայած դրան, փոքր-ինչ էքզիստենցիալ աշխուժություն կա «Լարսի թակարդ»-ում, որը մի դժբախտ կնոջ պատմություն է, որն, ի վերջո, կյանքի հետ լեզու է գտել, բայց նախկինի նման ոչ մի բանի վրա իշխանություն չունի: Նրան՝ պերիֆերացի այս աղջկան,

փախցրել են, կարելի է ասել՝ նույնիսկ բռնաբարել են, այսինքն, չեն հարցրել՝ ուզում է, թե չի ուզում, ամուսնացրել են, իր տասրոպեանոց սեքսն արել է, մինչև դեպքերը հասցրել են... ռուս-վրացական սահմանին գտնվող Լարսի միջանցք: «Սիրիավեպ»-ում Լուսինե Խառատյանն այսպիսի մի կնոջ ճակատագիրը կբացի նշտարը ձեռքին՝ խորքերը տակնուվրա անելով, կնոջ շահիրճադեական փորձությունների բոլոր սցենարները բաց խաղաքարտի պես մեր դիմաց շարելով: Ինչն է խանգարում «Լարսի թակարդ»-ի հերոսուհուն համարել էքզիստենցիալ հերոս՝ նրա ներսում ոչ մի դիմադրություն չի առաջացել, նա ընդունել է իրերի վիճակը հենց սկզբից: «Անմոռուկի փակուղի»-ում հերոսուհիները «հագեցած» են պատասխանատվությամբ, թեպետ փորձությունների նրանց պաշարը քիչ է հատվում նրանց... կանացիության հետ: «Լարսի թակարդ»-ի հերոսուհին բացառություն է:

Լուսինե Խառատյանի պատմվածքները կարծես բանավիճեն միմյանց հետ և լինեն միմյանց բովանդակային ստնտուն: Նրանցում միանգամից երկու կոնստրուկտ կա՝ ազգությունը և կինը, կոնստրուկտներ, որոնք էլ կազմակերպում են դեպքերի հետագա զարգացումը:

«Սահմանային պատում». Կոնստրուկտիվիզմի զոհերը

«Անմոռուկի փակուղի» գրքի առաջին գործը կոչվում է «Սահմանային պատում»: Ինչու՞: Որովհետև մարդը հնարված կոնստրուկտի զոհ է, ինքը կեղծել է իր էքզիստենցիան, իրենից դուրս է մղել այն ու դրել ազգության մեջ: Մարդը սահմանված է, սահմանված մարդուն պատմվածքի «ողնաշարային» կերպարը՝ ռուս Ալեքսանդր Բարիսիչը, ասում է **կոնսպրուկտ**:

Լուսինեն մեզ է թողնում էքզիստենցիալ կեղծիքի բացահայտումը: «Սահմանային պատումը» Մեդրիում ձևակերպվող կոնստրուկտներից դուրս ծավալվող էքզիստենցիալ բախումների արտահայտման տարածքն է, որտեղ ոչ մեկը ոչ մեկի փորը չի

թափում, բայց բոլորը գիտեն, որ իրենք սահմանված են ոչ թե մարդկությանը, այլ՝ ազգությանը: Պատմվածքը սկսվում է կոնստրուկտ ջարդելու փորձից.

«- Այսօր ես գեր, սևամորթ կին եմ: Ասողը վաթսունն անց, բարձրահասակ, նիհար, ճաղատ, սպիտակ, սկանդինավյան արտաքինով տղամարդ էր՝ մոխրագույն ջինսով ու սպիտակ սպորտային շապիկով, որի վրա բնապահպանական թեմաներով ինչ-որ բան էր գրված»:

Մենք դեռ չգիտենք, թե ինչ է կծել այս տղամարդուն՝ Ալեքսանդր Բորիսիչին, նման բան հայտարարելու համար: Բայց հեղինակը արդեն առաջին իսկ նկարագրությամբ ջարդում է «գեր, սևամորթ կնոջ» կոնստրուկտը՝ նիհար, ճաղատ, սպիտակ: Հետո հեղինակը փոքրիկ մի շտրիխ է ավելացնում այս իրավիճակին՝ «2008-ի սեպտեմբերն էր, ռուս-վրացական պատերազմը նոր էր ավարտվել»: Իսկ իրեն «գեր, սևամորթ կին» հռչակողը ռուս է, որը Հայաստանի ծայր հարավում ուսումնասիրում է ադրբեջանահայ փախստականների երազները:

Ինչ է պատմում «Սահմանային պատումը»: Արշավախումբը Մեղրիում ուսումնասիրում է Ադրբեջանից փախած հայերի երազները: Այդ մարդիկ, պարզվում է, երազում տեսնում են իրենց այսօրվա տների նախկին տերերին.

«Երազը պատմողների կարծիքով այդ տանտերերը կարողում են ու գալիս իրենց տուն-տեղը տեսնելու»:

Հենց այստեղ էլ «ավարտվում» է արշավախմբի աշխատանքը: Կարինեն «վերջինն» է, որ պատմվածքի սկզբից կարողանում է ներկայացնել արշավախմբի թիրախներից մեկի երազը.

«Երեկ Աղարայում մի բաքվեցի կին ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում էր իր տան նախկին տիրոջը: Ասում էր, որ տանտիրոջն ինքը երբեք չի տեսել, բայց որ սա իրեն 2-3 ամիսը մեկ այցելում է, հարցնում՝ նա վար, նա յոխ (ինչ կա, չկա - Մ. Ա.), պատերի մեջ ինչ-որ բան փնտրում»:

Վերջ: Այս պահից արշավախմբի ուսումնասիրության թիրախն ավարտվում է: Սկսվում է ինքնաուսումնասիրությունը: Սա այն է, ինչը Լուսինե Խառատյանն առավել ընդգրկուն բացելու է «Սիրիավեպ»-ում: Կարինեն դեռ չի ավարտել ալդարացի կնոջ երազի պատմությունը, «Երբ Գոհարը դիմում է Ալեքսանդր Բորիսիչին»:

«Երբ փոքր էի, միշտ նույն երազն էի տեսնում: Երազում ուշ գիշերն էր, ես մեր տանն էմ, մեկ էլ հանկարծ դուռն ասիավոր ուժեղ ծեծում են, համարյա ջարդում, ու ես միանգամից մտածում եմ, որ թուրքերն են, էկել են մեզ տանելու: Մտնում եմ սեղանի տակ: Դուռը ջարդվում և ու ներս են խուժում հիպոկրիան բանակի համազգեստով ու գերմանական կասկաններով ավտոմատով մարդիկ՝ ճիշտ և ճիշտ սովետական ֆիլմերում պատկերվող գեստապոյականների նման: «Հենդե հոխ, շնելե, շնելե», - ու ես ձեռքերս բարձրացրած դուրս եմ գալիս սեղանի տակից, բայց գլխումս մեխված և, որ դրանք թուրքերն են ու սա ինձ տանելու են ամբարում վառեն»:

Մինչդեռ Գոհարն անգամ ցեղասպանության զոհ հարազատ չունի, ինքն էլ բոլոր կողմերից արևելահայ:

Ալեքսանդր Բորիսիչն ի սկզբանե գիտի, թե ինչի հետ գործ ունի՝ նա գործ ունի «կոնստրուկտ» մտածողության հետ: Այսինքն, ինչ հագուստով կամ ազգությամբ էլ գա թշնամին, նա միշտ թուրք է: Գլխավոր գործը հայկական պրոպագանդան է արել: Ալեքսանդր Բորիսիչն ասում է, որ այս երազը կոնստրուկտիվիզմի արդյունք է, քանի որ հայերը տարիներով կառուցել են իրենց թշնամու կոնստրուկտը:

Ինքը՝ Ալեքսանդր Բորիսիչն էլ է կոնստրուկտի թիրախ: Երբ նա պատմվածքի սկզբում իրեն համարում է «գեր, սևամորթ կին», նա ասում է՝ փորձեք մարդուն դիտարկել առանց կոնստրուկտի: Բայց ռուս-վրացական պատերազմը նոր է ավարտվել: 2008-ի

օգոստոսին ոչ մի վրացի չի ուզում գործ ունենալ արշավախմբի ղեկավար Ալեքսանդր Բորիսիչի հետ:

Այս «կոնստրուկտը» ջարդվում է նաև պատմվածքի դրվագներից մեկում, երբ երկու ֆինն բանակցություններ են վարում Ագարակի պղնձահանքի ազգությամբ վրացի կառավարիչների հետ՝ իմանալով, որ գործարանի սեփականատերերը ռուսներ են:

Այս պատմվածքի բոլոր հերոսները յուրովի «հազեցնում» են կոնստրուկտը՝ Վազգենը՝ մեղրեցի պատմաբանը, որը նախկինում *«ակտիվ ուսխորհուրդ, արհմիություն և ուսանողական այլ կառույցներում ընդգրկված, կոնֆերանսներին զեկույցներով հանդես եկող, դասերին միշտ պատրաստ ու քաղաքականապես չսթրվող երիտասարդ»* էր, լրիվ բացել է՝ մեզ նման զտարյուն համարյա չի մնացել, ռուսական բանակի համազգեստով մի հայ հպարտանում է ռուս ժողովրդով, որի բանակի կազմում աթխազների հետ «կզցրել» է վրացիներին. *«Արա, ես ռուսի ցավը տանեմ: Արա, որ դրանք չլինեն, մենք ապրողը չենք»*: Վազգենը մարդու դեմքին թոնոլ կոնստրուկտ է, որովհետև ինքը արիացի է: Ազգային արժանապատվությունը Մեղրիի այդ մի մատ հողակտորի վրա բռնացնում է անգամ վրացի Քեթիին, որը սրճարանում արշավախմբի անդամ Նարեկի հետ նարդի է խաղում, մինչ ռուսական բանակի սպայական համազգեստով երկու ռուս, երկու հայ, որոնցից մեկի հագին նույնպես ռուսական համազգեստ է, մտնում են սրճարան ու կոնյակ հյուրասիրում հավաքվածներին. *«Российская армия уговяет»*.

«Կողքի սեղանի վրացիները (պղնձահանքի ղեկավարներն են - Մ. Ա.) խոսքները մեկ արած դուրս եկան»:

Բայց նրանք ոչ միայն դուրս են գալիս, այլև Քեթիին են ստիպում դուրս գալ սրճարանից՝ նրան կոչ անելով, որ հայրենիքի հանդեպ հարգանք դրսևորի: Ալեքսանդր Բորիսիչն այստեղ միակն է, որն իր վրա է «հավաքում» կոնստրուկտի հակակառուցողականությունը՝ նա մի մինիմիստիկ է, որը գիտի աղմկահարույց բոլոր կոնֆլիկտների ակունքը՝ ինքդ քեզ

ուրիշներից վեր դասելը: Նա չի խոսում Հիտլերից, չի խոսում Վլադիմիր Պուտինից, նա եկել է զցելու հակակոնստրուկտի սերմը: Որովհետև այդ սերմի բացակայությունը իրենց երազները պատմող փախստականների ճակատագրի մեջ է, նրանք Ադրբեջանում տուն են կորցրել հայ լինելու պատճառով, Գոհարի երազի գերմանացիները միշտ թուրք են, որովհետև եթե եկել են սպանելու, ուրեմն թուրք են:

Լուսինեն պատմվածքի վերջում հանճարեղ լուծում է գտնում քանդելով ամբողջ «կոնստրուկտիվիզմը»: Նարեկն իր հայկականության մի վերկոնստրուկտիվ փաստարկ ուներ՝ երևանյան հիվանդությունը: Մինչդեռ Բորիսիչը պարզում է, որ դրանով հիվանդանում են նաև թուրքերն ու արաբները:

Բորիսիչը դնում է կոնստրուկտիվիզմի հաղթարձանին պակասող վերջին քարը՝ բոլոր ազգերը կոնստրուկտ են, այսինքն, «մարդը էս կամ էն ազգի ոչ թե ծնվում է, այլ՝ դաստիարակվում»՝ ծնողները, միջավայրը և պետությունն են «կառուցում» ազգին: Ալեքսանդր Բարիսիչն առաջարկում է կոնտրկոնստրուկտ, որտեղ ազգություն չկա, և որի էությունը հետևյալն է՝ ես այն եմ, ինչ ինձ զգում եմ: Սա բառերի հետ խաղ է և բառախաղ: Կոնստրուկտը քարացած բառն է: Քարացած բառերն ամենից շատ են սազում թշնամու կերպար ստեղծելուն, կամ մինչև բառերը չքարացնես, թշնամու կերպար չես ստանա: Կոնստրուկտը փակուղի է: Ահա Ալեքսանդր Բորիսիչի ակնարկը:

Պատմվածքի վերջում Նարեկը երազ է տեսնում, որն ի դեպ արշավախմբի ուսումնասիրության թեման էր՝ ուրիշների, մասնավորապես փախստականների երազները: Ինքը 6-7 տարեկան երեխա՝ պապի հետևից ընկած սինդրիկի որոնումներով: Ամենամատղաշ ու համով սինդրիկը ծյան տակ էր լինում: Մանկությունը դառնում է հակակոնստրուկտիվիզմի լավագույն ապաստարանը, և բնությունը նրա լավագույն «մարգարեն» է: Նարեկի երազում կյանքով անցած ոչ մի մարդ չկա, պապը սոսկ մանկության մասնիկ է: Հաջորդ առավոտյան բարմենը Նարեկին ասում է.

«Ամեն երեկո ես ձեր բոլոր քննարկումները լսել եմ: Նայի, հա, եթե հանկարծ Մեղրիի հարցը բանակցություններում նորից շոշափվի ու ստեղ մի բան նենց չգնա, ես գիտեմ ում փնտրեմ»:

«Սարի հակառակ կողմը». Գողոյին սպասելիս

«Սահմանային պատում»-ին հակադրվում է «Սարի հակառակ կողմը» պատմվածքը, որը հեղինակը ներկայացնում է որպես կարճամետրաժ ֆիլմ: Այստեղ կոնստրուկտն արդեն ինքնապահպանման բնագոյ է խաղում:

Երեք հայ ու մեկ գերմանացի մեքենայով մտնում են Իգդիր, ճանապարհին հայերի կողմից *«Արևելյան Անապոլիայում գազանաբար սպանված ավելի քան մեկ միլիոն թուրք ժողովրդի հիշատակը հավերժացնող հուշարձան»* է: Իսկ հուշարձանի տակ մի քանի սենյակ հատկացված էր թանգարանին: *«Հուշահամալիր թանգարանը ստեղծվել է Ալիևների ընտանիքի ֆինանսական աջակցությամբ»:* Ինչպե՞ս մտնել, որ ներսում գլխի չընկնեն, որ այցելուները հայեր են: Պետք է ներկայանալ գերմանացի, հատկապես, որ ուղևորներից մեկը՝ Քրիսը, գերմանացի է: Դա տարբերակ չէ, *«սրանց ամեն երկրորդը Գերմանիա գաստերբայտեր է եղել կամ ուզում է լինի, բա որ հետներս գերմաներեն խոսան, ռնց ենք տակից դուրս գալու»:* Գուցե հոլանդացի: Կրկին տարբերակ չէ, որոշում են, որ Քրիսը մնում է գերմանացի, բայց Թիֆլիսում աշխատող, իսկ երեք հայերը դառնում են նրա վրացի աշխատակիցները:

Հուշահամալիր-թանգարանում մեր հայ հյուրերը փորձում են առերեսվել իրենց նախնիների «գազանություններին»: Նրանց վրա թանգարանի միակ աշխատակիցն առանձնապես ուշադրություն չի էլ դարձնում: Պատմվածքի սյուժեն այսպիսին է՝ տղամարդը «բժախնդրորեն» արթնանում է, սափրվում ու պատրաստվում մեկնել աշխատանքի, նա հուշահամալիրի

գլխավոր աշխատակիցն է, իսկ նրա թանգարանի օրվա գլխավոր հյուրը՝ Մեհրիբան Ալիևան: Ամբողջ սյուժեում աշխատակցի սպասումն է: Գողոն այդպես էլ չի գալիս: Փոքր մարդը մնում է իր ծավալների մեջ, նա այսօր ոչնչով աչքի չընկավ:

Իսկ հայ այցելուները: Նրանք ըստ էության փորձում էին առերեսվել պատմության «չպատմված» կողմին: Հակառակի պես պարզվում է, որ թանգարանի արժեքավոր ունեցվածքը՝ զոհերի գանգերի մարդաբանական տիպը հայկական է ու դա փորձել է ապացուցել «նիսանի հայ վարորդը», որն իր գլուխը պահել է գանգերի մոտ դա ապացուցելու համար:

Այս պատմվածքը «պատմություն» ստեղծելու և այդ պատմությամբ «հակապատմության» հետ կռիվ տալու մասին է: Այստեղ դուք չեք գտնի կռիվ դրվագներ: Այստեղ նույնիսկ «պատմությունը» կասկածի տակ առնելու միակ դրվագը (Նիսանի վարորդի «փորձաքնությունը») գրեթե հավասարեցված է զվարճանքին: Այս պատմվածքը «կոնստրուկտի» կործանիչ «արժանապատվության» մասին է՝ թուրք ժողովուրդը թույլ չի տա, որ իրեն ներկայացնեն որպես ցեղասպանություն իրականացրած ազգ, ինքը կներկայացնի ցեղասպանության իր տարբերակը, որում իսկական գազանները հայերն են:

Լուսինե Խառատյանը չի պատմում, շարտում է այս պատմությունը այն աստիճան, որ այստեղ նույնիսկ գույներ չկան: Չորս զբոսաշրջիկ մտել է Թուրքիա, պարզ երևում է, որ պատմվածքում հակաթրքականության ոչ մի կանխատրամադրվածություն չկա: Եվ «ֆալոսատիա» հուշարձանի տակ Ալիևների ընտանիքի փողերով կառուցված հուշարձանը նրանց զգուշացնում է՝ դուք կոնստրուկտի տարածքում եք: Եվ մեր հերոսներն առաջարկում են իրենց հակակոնստրուկտը՝ գուցե գերմանացի ներկայանանք, գուցե հոլանդացի: Նրանք իրենց ներսում հայ-թուրքական սահմանը բացած զբոսարջիկներ են, նրանք եկել են տեսնելու Թուրքիան, նրա մարդուն: Եվ տեսնում են՝ գյուղեր, գյուղաքաղաքներ, բենզալցակայաններ, էշեր, սայլեր, տրակտորներ, ջիպեր, միհարկանի կավաձեփ տներ՝ խոտած

տանիքներով ու արբանյակային ավեհավաքներով, մոտոներ, կարմիր դրոշ, մշակված դաշտեր, անմշակ դաշտեր...

«Այդ ձմերուկահոտ ամառը». Դևերը

«Այդ ձմերուկահոտ ամառը»-ում առաջին անգամ միախառնվում են կոնստրուկտը և կինը: Այս պատմվածքից սկսած մենք մտնում ենք Լուսինե Խառատյանի կանանց աշխարհ, թեպետ «Karabakh Meat Market» պատմվածքում արդեն գործ ունենք Ուբերից իջնող ամերիկացի աղջկա հետ, որն առանձին աշխարհ է, բայց այս պատմվածքում հեղինակը, այսպես ասած, թեթևասահ մի կնոջ՝ Հայկանուշի պատմությամբ կոնստրուկտից անցնում է կնոջը:

«Ըհհհ,- հաճույքից տնքաց Հայկանուշը»:

«Այո, ինքը Հայկանուշը Թուրքիայում է՝ Անթալիայում, և իր մարմնի հետ խաղում է թուրք մերսողը և դա այնքան հաճելի է, որ կուզեր հավերժ լիներ»:

Հայուհի Հայկանուշը իդեալական իրականության մեջ թերթում է անցյալի էջերը՝ մեկը մեկից տգեղ, ծանր, ջլատող, ապրելու կամքի ամբողջ ծուծքը քամած: Բայց ահա ինքը Թուրքիայում է՝ Անթալիայայում, և նրա մարմնի հետ խաղում է թուրք մերսողը: Նույնիսկ այս տղան հընթացս համբուրում է նրան.

«Տալըդ տեսներ, իր փոխարեն ամոթից գեպինը կմտներ. հերիք չի կրծքերը բացել ա անծանոթ տղամարդու առաջ, հերիք չի էդ տղամարդը թուրք ա, հլա ինքն էլ անամոթաբար տնքում ա: Պապն ու տալըդ ադրբեջանահայ էին»:

Լուսինե Խառատյանը պատմվածքի հենց սկզբից «բացում» է հայ-թուրքական սահմանը, որովհետև կինը՝ Հայկանուշը, հաղթում է ազգությանը, գրգիռները քայլում են սեփական պայծառացումների հետևից ու, կարճ ասած, Հայկանուշն իր մեջ արդեն բացել է հայ-թուրքական սահմանը: Թուրք մերսողը, առանց այս կնոջ անցյալի դրվագները ենթադրելու, իր գործն է

անում: Նա ներկայի պատասխանատուն է: Հատկապես որ հայուհի Հայկանուշին մերսողը երևում է մկանուտ ու ուժեղ մի տղամարդ: Այստեղ արդեն կոնստրուկտն ընդհանրապես պարտված է: Թուրք տղամարդը ապաստարան է, որտեղ հայ կինը պատսպարվում է Աշոտից, Վարդանից, ծմբուկահոտ ամռանից, Վռուբեյից, Վարդանի դևերից: Մինչդեռ ինչքան լավ էր սկսվել ամեն ինչ:

«Հայկանուշի մանկությունն անցավ գրքերի մեջ: Կարդում էր ամեն բան: Կարդում էր ինքնամոռաց: Ամբողջ օրը գրքերի հետ էր, երկխոսությունների մեջ տո կոմսուհի դե Մոնսորոն էր, տո Մարգո թագուհին: Մի քիչ որ մեծացավ, հերոսուհիները փոխվեցին, հիմա արդեն Նասրասյա Ֆիլիպովնան կամ Նասրաշա Ռոստովան էր»:

Հեղինակը շատ աննկատ է ակնարկում, որ Հայկանուշը ապրում է մի դիվական անեծքի մեջ, կյանքի գրեթե ամեն դրվագում իր հետ կյանքի բոլոր կապվածությունները՝ Վարդանը, Աշոտը, սերերը, գրքերը, հորաքույր Արփենիկը ասես այդ անեծքի իրականացումները լինեն: Դիցուք, իր ու Վարդանի (որին Հայկանուշը հանդիպում է Դամասկոսում ուսանելու տարիներին ու սիրահարվում - Մ. Ա.) միակ ընդհանուր սերը Վռուբեյի «Դևն» է:

«Այնքան անսպասելի ու տարօրինակ չարք էր (Վռուբեյի Դևը - Մ. Ա.)՝ ամբողջ աշխարհից հոգնած, կորած, մոլորված, ասես մարդկանց ասում էր՝ ինձ հանգիստ թողեք: Աշուտը (Հայկանուշի եղբայրը, որը ամեն հանցանքի գնում էր, որ հոր երեսը չտեսներ, ատում էր - Մ. Ա.) նման էր այդ չարքին: Վարդանն էլ էր նրան նման»:

Կարճ ասած, մի փակ շրջանի մեջ է ապրում: Ահա ինչու է կապվածություն չենթադրող միակ արարածը՝ թուրք մերսողն այդքան այլաշխարհային թվում Հայկանուշին, ասես դիվականության միակ այլընտրանք: Թուրք մերսողի մատները դառնում են խարիսխ: Իսկ ի՞նչ տղամարդ էր տեսել այս կինը: Առաջինը նույնիսկ ինցեստի է նման.

«Կլիներ 4-5 տարեկան, երբ Աշոտը նրան փակեց ննջարանում, իջեցրեց իր շավարն ու տրուսիկը, ապա Հայկանուշին մոտ կանչեց, բարձրացրեց շրջագգեստը, իջեցրեց տրուսիկն ու ասաց. «Հայկուշիկ, տես սառը կոճակս». ապա կոճակը փորձեց կոճկել Հայկանուշի կոճկանցքին: Աշոտն այդ ժամանակ 12-13 տարեկան էր: Հայկանուշը բան չհասկացավ, բայց Աշոտը կարգադրեց, որ ոչ ոք չպիտի իմանա: Եվ, իհարկե, ոչ ոք չիմացավ»:

Այս ինցեստն էլ հենց սկզբնավորում է անեծքը՝ Հայկանուշն այլևս երբեք սեքսով չի զբաղվելու: Ամեն-ամեն ինչ չստացված է նրա կյանքում: Անթափան այդ ամենի պատասխանն է, վրեժը: Իր ամբողջ կյանքի վրեժը Թուրքիայում է՝ անթալացի մի մերսողի ձեռքում, որը սեր չի տալիս, բայց կտրում է կյանքից: Հեղինակը կոնստրուկտ է ջարդում մի կնոջ ձեռքով, որն այդպես էլ չի դադարում իրեն հայ զգալ, որն ապրում է կյանքի բոլոր նախապաշարմունքները, այդպես էլ չի կարողանում բղավել իր կյանքի անհաջողությունները, որն ամբողջ էությամբ կրում է Աշոտի տևական ինքնասպանության բոլոր դրվագները և այդպես էլ չի այցելում նրան, երբ Տուրքիսպանսերում վերջինս մեռնում է ՁԻԱՀ-ից ու կրկին մեղքի զգացում ունենում.

«Այդ ամառվա ձմերուկահոտ մեղքը հիմա մի ահռելի հսկա էր՝ Վոուբելի չարքի կերպարանքով»:

Եվ ոչ ոք, աշխարհում ոչ ոք չկա, որ այդ աղջկա միջից վանի դևերին: Նա հո իր աչքով տեսել է, թե ինչպես է Վարդանի միջից Մաալուլայի հոգևորականը քշել միանգամից երկու չարքի.

«Ես դրանք հանեցի: Բայց, եթե հանկարծ մեկը վերադառնա, իր հետ յոթին կբերի»,- ասում է այդ հոգևորականը:

Այդ ձմերուկահոտ ամառը հենց այն ամառն է, երբ Հայկանուշն իրար զլուխ է հավաքում իր միջի բոլոր դևերին: Հիմա ինքն արդեն ամփոփ դժբախտության կրող է, շրջել է ամբողջ աշխարհով, եղել Վենետիկում, Փարիզում, Թուրքիայում,

Իտալիայում, Եգիպտոսում, նույնիսկ Կիսլովոդսկում, թվում է, թե դժբախտ զգալու բան էլ չկա: Բայց ամեն երկրից մի մագնիս է բերել սառնարանի համար, ու աչքին խփում է միայն դրանցից մեկը՝ արնագույն, միլիմետրանոց դրոշը, որ *«ծածանվում էր Բոսֆորը պատկերող մագնիսի վրա»:*

«Մի վայրկյանում սառնարանից պոկեց մագնիսն ու աղբամանը նետեց»:

Ինչ է անում Հայկանուշը՝ նա մնում է իր դռների հետ: Նա տնից հանում է իր գլխավոր Դևին՝ թուրք մերսողին, որի մասին հիշեցնում է արնագույն, միլիմետրանոց դրոշը, որ *«ծածանվում էր Բոսֆորը պատկերող մագնիսի վրա»:* Բայց մյուս կողմից սա Հայկանուշի վերահավատարմությունն է կոնստրուկտին՝ եթե ինքն իրենից ոչինչ չի ներկայացնում, գոնե ինչ-որ բան կարող է նշանակել այն իրականության համար, այն տարածության համար, որում ապրում է: Այսինքն, ինքը հայ է: Դեն նետելով թուրքական մագնիսը՝ Հայկանուշը «փակում» է հայ-թուրքական սահմանը, որը գրգիռներով էր բացել:

«Ծովը». «Մայրիկը»

«Ծովը» պատմվածքի գործողությունները կրկին Թուրքիայում են «խլվում», կրկին բաղնիքում, բայց այս դեպքում՝ համամ կոչվող բաղնիքում, որտեղ քիսաչին 60-ին մոտ, կնճռոտ դեմքով կին է *«ու հիվանդ ուրքերն այնքան ծոված, որ արանքով գնդակ կանցներ»:*

Լուսինե Խառատյանը շարունակում է ֆրանսիացի գրող Աննի Էռնոյի նման պատմել իրենից դուրս գտնվող, այսպես ասենք, իր հետ չհատվող աշխարհի իրականությունը: Չհատվել բառը երկիմաստ է, քանի որ հեղինակը անցնում է այդ աշխարհի միջով, կարելի է ասել՝ այդ աշխարհը չկա, քանի դեռ Լուսինե Խառատյանը չի պատմել նրա մասին: Բայց ինքը չի հատվում այդ աշխարհին, որովհետև այնտեղ հիմնական դերակատարները պայմանականություններն են, որոնք ինքը՝ հեղինակը, չունի: Եվ,

այնուամենայնիվ, Խառատյանը գրում է ինքնապատումի թերթնությամբ այն իմաստով, ասես իրադարձությունը հավաքել է բոլի մեջ:

«Ծովը» պատմվածքի հերոսուհին՝ Լիլիթը, նրա՝ Լուսինեի «կանանցից» ևս մեկն է: Նա մի աղջիկ է, որը առանց մոր աշխարհի կեսը ման է եկել, մի ամբողջ տարի մեն-մենակ ապրել է Նյու Յորքում (Լիլիթի կերպարում առանց մեծ ջանքերի կարելի է ճանաչել «Սիրիավեպի» Աստղիկին այն տարբերությամբ, որ Լիլիթը որևէ մասնագիտությամբ չի ներկայանում): Մեծ քաղաքներում Լիլիթն իրեն զգում է ձուկը ջրում: Ինքը սիրում է մեծ քաղաքները, որտեղ.

«ձուկում եմ միլիոնավոր մարդկանց հոսքին, դեմքս կորցնում է դ մարդկանց մեջ»:

Այս պատմվածքի Ծովը Ստամբուլն է, «ես ընդամենը հապիկ եմ, կաթիլ էդ մարդկային ծովում»: Բայց դրաման «աշխատացնողը» մայրն է, որը հյուրանոցում սպասում է դստերը, մինչ դուստրն իր ընկերուհու՝ Անուշի հետ գնացել է համամ, որտեղից դուրս գալուց հետո մտել են մի տեղ թեյ խմելու: Ստամբուլում այսպիսի անհոգությունը մայրը չի հասկանում.

«Ախր ինչպե՞ս չէին հասկանում (Լիլիթն ու Անուշը - Մ. Ա.), որ այդ թշնամական քաղաքում մենակ այս ուշ ժամին չի կարելի ման գալ: Գրասեղանին իրար վրա դարսված էին գրքերը՝ ցեղասպանության հուշագրություններ, որոնք մայրը հեմը Ստամբուլ էր բերել»:

Մոր աչքին ամբողջ Ստամբուլը յաթաղանավոր թուրք է, որը հենց հայ զոհի է սպասում: Իսկ Լիլիթը աշխարհի ամենամեծ քաղաքներից միայն Մոսկվայից է սարսափում: Պատճառը պարզ է.

«Էդ միակ քաղաքն է, որտեղ ես մարդկանցից վախենում եմ: Ավելի շուտ՝ ոչ թե մարդկանցից, այլ՝ մարդապաշտությունից, մարդկային անտարբերությունից, իմ՝ իրենցից արարեղվելուց»:

Հենց այս «իմ իրենցից տարբերվելուց»-ի մեջ է պատմվածքի հանգուցալուծումը: Մայրը կոնստրուկտի «երկրպագու» է, Լիլիթը՝ մարդկային ծովում անէանալու: Եվ հիմա ինքը մի քաղաքում է, մայր, որտեղ սնանկանում է «Անլուելի Զանգակատունը», որտեղ չի կարելի մտնել նախապաշարմունքներով: Ստամբուլը գլոբալիզացիայի քուրա է: Այստեղ ոչ միայն հայ-թուրքական սահմանն է բաց, այստեղ նաև ջնջված են մարդկային տարբերությունները, այստեղ նույնիսկ գիշերվա ու ցերեկվա տարբերությունն է անգամ ջնջված:

Բայց իսկապէս մեր հերոսուհին այդքան հակապայմանական է: Բանն այն է, որ ինքն էլ վախեր ունի, ու այդ վախերը կրկին տարածվում են մարդկանց վրա: Բայց դրանք «կոնստրուկտային» վախեր չեն, Լիլիթը զգվող է, ինչպես «Ավիատոր» ֆիլմի դի Կապրիոն:

«Ուրիշի խմած բաժակով ջուր չէր խմի, մինչև ճաշն ուտելը միլիոն անգամ կսրուգեր գդալը, սպասքը... հանրային վայրում զուգարան գնալիս դուռը ձեռքով չէր բացի, միլիոն անգամ լվացվելուց հետո սրտում միշտ կասկած կմնար»:

Ահա ինչու է մայրը ցնցված՝ «դի Կապրիոն» գնացել է հանրային բաղնիք: Այո, մայր, դու չէիր ասում՝ կյանքը մեր վախերը հաղթահարելու մասին ա: Հեղինակը ձեռագործական ճշգրտությամբ փորձում է ցույց տալ, թե որտեղից է Լիլիթի այս հակապատկերությունը իր մոր համեմատ, ինչու է պտուղը ծառից այսքան հեռու: Լիլիթը մոր վախերի շարունակությունն է, հեղինակը այդ հատվածը պատմում է բառին վիճակված թեթևությամբ, ոչ թե պատմում է, այլ ասես փոխանցում տելեպատիկ լուծությամբ՝

«Մայրն ամեն օր վախենում էր: Սկզբից վախենում էր, որ ժամանակից շուտ կմահանա, Լիլիթն անտեր կմնա: Էդ վախն այնքան մեծ էր ու այնպես ուժգին, որ չորսապ օգնության մեքենան համարյա ամեն գիշեր Լիլիթենց բակում էր... Հիմա էլ, երբ աղջիկն արդեն մեծ էր, մոր հիմնական վախը նրա

*համար բեռ չլինելն էր: Մի՞թե մոր կյանքն այդ վախերի շուրջ
չէր կառուցված»:*

Գուցե հենց այս պատմվածքն է իրական առիթը ասելու համար, թե ինչու՞ է ժողովածուն, որտեղ ամփոփված են մեր քննության թիրախում գտնվող գործերը, կոչվում «Անմոռուկի փակուղի»: Այս ժողովածուն «կռիվ» է՝ պատմության նստվածքի դեմ: «Անմոռուկը» անցյալն է, որը բռնել է ներկայի կոկորդից, ահա ինչու է համանուն պատմվածքի հերոսը նկարչության ուսուցչի հարցին, թե ի՞նչ ես անում, գրեացի առոգանությամբ պատասխանում.
«Անցյալն եմ քանդում»: Էլին՝ պատմվածքի հերոսը, իմաստավորում է ուզում, նա ուզում է հասկանալ՝ փակուղուց դենն աշխարհի կամ: Էլին անցյալը քանդում է, որպեսզի ժամանակը գնալու տեղ ունենա: Ժամանակը խցանված է Անմոռուկի փակուղում, որտեղ ծնվել է համանուն պատմվածքի հերոսը և որտեղ.

*«...երեխաները մանկուց ծեր էին: Նրանց մարմնի և ուղեղի
ծալքերը հավասարապես կնճռուր էին»:*

«Ծովը» պատմվածքի մայրը Անմոռուկի փակուղու ծնունդ է, այդպիսին է «Սահմանային պատում»-ի պատմաբան Վազգենը, ի վերջո այդպիսին է մնում «Այդ ձմերուկահոտ ամառ»-ի Հայկանուշը: «Ծովը»-ի Լիլիթը չի ուզում խցանվել: Նա չի ուզում իր մոր նման մնալ նույն տարիքում, որտեղ նարատիվը միշտ մեկն է. «Այդ թշնամական քաղաքում (Ստամբուլում - Մ. Ա.) մենակ այս ուշ ժամին չի կարելի ման գալ»:

Լիլիթը գոյության մեծ հավակնություններ չի բղավում, նա ուզում է լինել աշխարհի ու իրականության օրինաչափ մասնիկը, նա չի ուզում լուվել որևէ վախի մեջ, որը խանգարում է տեսնել ապագայի ամբողջ գունապնակը: Ինչպե՞ս նա դա ասի իր մորը: Նա սիրում է Ստամբուլը, նա ուզում է ազատագրվել, եթե նույնիսկ դրան չի հետևելու տիեզերական որևէ նվաճում: Նա անգամ սիրո մասին չի բղավում: Որովհետև դեռ ուզում է իր սեփական ոտքերով չափել աշխարհի տարածականությունն ու նրա հետ իր սեփական

միասնականությունը: Անցյալը նրա համար էքզիստենցիալ փորձության շտեմարան չէ և նույնիսկ եթե՝ է, նա դա երբեք չի փաթաթի «թռչնի» իր մղումների վրա:

«Karabakh Meat Market». Սիզիփոսի առասպելը

Ամբողջ պատմվածքը «լեռան գագաթից ընկնող ժայռի» պատմություն է: Հերոսուհին Լոս Անջելեսում է հենց այն օրերին, երբ Ղարաբաղում ապրիլին սկսվում է ընդամենը չորս օր տևող պատերազմը: Ամբողջ պատմվածքում հերոսուհին իր վզին կախված «կոնստրուկտի» հետ է՝ փոքր երկրի, որն ավելի շուտ նման է փակուղու: Ահա ինչու Լոսինե Խառատյանի բոլոր հերոսներն այս գրքում ճանապարհներին են: Սյուժեն պատմության տակն է, դեպքերը ծավալվում են փակուղուն զուգահեռ: Ընդհանրապես փակուղին այս գրքում ամենուր է, առաջին պատմվածքից մինչև վերջին պատմվածք: Ամենակարևորը՝ այդ փակուղու բոլոր «զոհերը» կին են: Ինչու՞: Որովհետև բոլորն էլ ոչ թե քարն են հրում գագաթ, այլ քարը գրկած են գագաթ բարձրանում: Նրանք ոչինչ դեն չեն նետում իրենց սրտից: Հայկանուշը աշխարհին է ոտքի տակ տվել, բայց մտքից չի հանում, որ «թուրքը մնում է թուրք»:

Վերադառնանք «Karabakh Meat Market»-ին: Պատմողը Լոս Անջելեսից վերադառնում է Երևան: Գլենդելի «Հիլթոն» հյուրանոցից նրան օդանավակայան պիտի հասցնի Ուբեռը՝ ամերիկյան առցանց տրանսպորտային ընկերության տաքսին, որի վարորդը «ծիտ» է: Ահա թե ինչպես է հեղինակը նրան նկարագրում.

«Մուգ կապույտ ջինսը գրկել էր ամուր ու գրավիչ կազմվածքը, իսկ ճեփ-ճերմակ քաթանն շապիկն ընդգծում էր գեղեցիկ կրծքերը, ցույց տալիս երկար վիզը: Բաց շագանակագույն խոպոպներն անփույթ հավաքված էին և թևերով մեկ տարածված մեծ ու փոքր պեպենները ճիշդ խոպոպների գույնն ունեին: Արևային ակնոցը փակում էր աչքերը, բայց փոխարենն ընդգծում հյութեղ ու գրավիչ շուրթերը և փոքրիկ, պեպենուր քիթը»:

Մենք արդեն զգում ենք, որ ամեն նկարագրության մեջ պատմողը կորցնում է իրեն, այսինքն, հայտնաբերում է իրեն չհերիքողը, ամեն բառի հետ պատմողն ավելի կին է դառնում: Պատմվածքի սկզբից պատմողը հերոսուհի չէ, պատմվածքի վերջում նա դառնում է հերոսուհին, երբ փակուղու «վարակը» մեկուսացնում է նրան այն մտքից, որ շուտով կթողնի Լոս Անջելեսը:

«Ու ուզում էի մնալ հենց այդտեղ, այդ մեքենայում, ու նրա հետքել, քշել: Ու որ չլինի փակուղի, շրջափակում, սահմանդ օվկիանոսը լիներ, փոխես քաղաքներն ու ամեն քաղաքի հետը՝ սեռող, գույնդ, տեսակդ»:

Լուսինե Խառատյանը վերջապես «հավատամք» է շարադրում: Այնտեղ, որտեղ վերադառնում է ինքը, այսինքն, Երևան, սեռը, գույնը, տեսակը նույնքան փակուղային են: Լուսինե Խառատյանը խոսում է կնոջ մասին, նա հակադրում է Ուբեռի վարորդին ու վերադարձող կնոջը: Վերջինս ընդառաջ է գնում սեռին, գույնին ու տեսակին, մինչ Ծիտը ամենուր ծիտ է ու ամենևին կարևոր չէ, թե ինչ սեռի, գույնի ու տեսակի: Նա Ամերիկայում մտածում է հոլիվուդյան դերասան դառնալու մասին, ընդ որում հիմքեր ունի. «Ուբեռի վարորդ չի, է, հուրի փերի ա»: Նա կարիք չունի մտածելու կին լինելու մասին, նա մի երկրի ներկայացուցիչ է, որտեղ փակուղիներ չկան, որի պատմությունը միայն ընդլայնում է հորիզոնները, ապագան: Նա կարիք չունի փորփրել անցյալը, մտածել խաղաղության մասին, մտնել որևէ մեկի կոնստրուկտի մեջ: Եվ ահա թե ինչպես է առաջին դեմքով պատմողը ներկայացնում Ուբեռի վարորդի առաջին իսկ գործողությունը.

«Փերին բացեց բազաժնիկը»:

Ըստ իս, սա ամբողջ գրքի ամենաուժեղ նախադասությունն է: Հեղինակը մեր ամբողջ ուշադրությունը բևեռում է մեկի վրա, որը հեքիաթից է իջել, ընդ որում ցույց է տալիս, որ փերին անգամ «տեղյակ չէ», թե ինչ ծիտ է, մեզ բոլոր նշաններով, բժախնդրությամբ, կարելի է նույնիսկ պնդել՝ ինքնակեղեքմանը հանձնված, ներկայացնում է մի պայմանական Օդրի Հեփբըրնի,

ու հանկարծ. «Փերին բացեց բազաժնիկը»: Լուսինե Խառատյանի հերոսուհին այս նախադասությամբ ներկայացնում է Ամերիկան: Մի երկրում, որտեղ փերին «բազաժնիկ» է բացում, ոչ թե կյանքի ծանրության մասին է խոսքը, այլ՝ ընտրության թեթևության: Պարզ երևում է, որ այս աղջիկը միջին վիճակագրական ամերիկացի է, որն իր ներսում փակել է կին լինելու բոլոր հարցերը, որովհետև այդպիսի հարց ուղղակի չկա: Պոստմոդերնիստական թեթևությամբ հեղինակը կանգնում է հեքիաթի առաջ որպես հայելու ու սկսում կորցնել իրեն նրա մեջ: Որովհետև այլընտրանքը փակուղին է, որը տեսանելի է նույնիսկ Ամերիկայում: Այսինքն, Ամերիկայում անգամ տեսանելի է գրեթե մի Հյուսիս-Հարավ ունեցող Հայաստանը, որտեղ վերադառնալու է հայ հերոսուհին.

«Մեծ երկիր եմ ուզում: Ուզում եմ, որ հավանական մայրուղիները շար ու բազմազան լինեն ու ոչ միայն հյուսիս-հարավ»:

«Karabakh Meat Market»-ը հեղինակի ամենացավաշատ գործն է, թեպետ Խառատյանն այն պատմում է ուրախ: Ոչինչ մեզ չի խանգարում մտածել, որ հեղինակը այս պատմվածքի բոլոր տողերի վրա եփել է իր երկար տարիների «մաքուր հայկական» մտահոգությունները, ոչինչ չի խանգարում մտածել, որ կինն ընդհանրապես «Անմոռուկի փակուղի» գրքում իր տեղը չի գտնում այն պարզ պատճառով, որ շատ լավ «գիտի» իր տեղը՝ մի դեպքում դա Քեթին է, որին վրացիներն են թելադրում, թե ինչ զգացումներ ունենա ռուս տեսնելիս, մեկ այլ դեպքում, ասենք, «Մանասը»-ում, հենց պատմողն է, որը Բիշքեկ մտնելու պահից բոլորի մեջ բռնարարի է տեսնում, մի ուրիշ դեպքում Լիլիթն է, որը բոլորից լավ գիտի իր անելիքը, բայց նրա «ժայռը» մայրն է, մայրն է նրա փակուղին և վաղ թե ուշ դա կարող է դեֆորմացնել Լիլիթին:

«Մանասը». Լույսը թունելի վերջում

«-Деточка, а вы откуда?»

- Из Армении,- հոգնած պատրասխանեց Արփինեն:

- Аааа... А у вас тоже Путин президент?»?

«Դեպքերը» ծավալվում են Ղըրղզստանի մայրաքաղաք Բիշքեկում: Արփինեն այստեղ է եկել Մոսկվայից ու հենց օդանավակայանում պարզում է, որ Ղըրղզստանի ամերիկյան ռազմաբազան ու «Մանաս» օդանավակայանը նույն բանն են: Սա գրքի «ամենաարկածային» գործն է: Այստեղ հերոսուհին տաքսի նստելու պահից մինչև հյուրանոց հասնելը մինչև վերջ կին է, քանի որ ամբողջ ճանապարհին մտածում է, որ տաքսիստն իրեն բռնաբարելու է:

«Մի քանի րոպե լուռ քշելուց հետո վարորդը, որը միջին տարիքի ոչ ղրղզական արտաքինով տղամարդ էր, հարցրեց.

- А вы откуда?»

- Из Армении,- պատրասխանեց Արփինեն:

Մի քանի րոպե տևած մթությանն ու լռությանը հետևեց վարորդի հաջորդ նախադասությունը.

- А я из Азербайджана.

Արփինեն լարվեց: Միտն եկավ, որ ոչ աշխատող հեռախոս ունի, ոչ էլ պարկերացում, թե ուր է գնում»:

Հերոսուհին մի քանի վայրկյանում դառնում է «Գուրգեն Մարգարյան»: Հիմա նա սպասում է վատագույնին: Եվ այս ֆոնին ասես կացնի իջնող հարված դառնա վարորդի հաջորդ նախադասությունը. «Никому не доверяйте»: Իսկ Արփինեի աչքի առաջով արդեն անցնում են Սումգայիթի ջարդերը, այն կինը, որին մերկ իջեցրել էին բակ, խոշտանգել, բռնաբարել: Լուսինե Խառատյանը ոտքը չի էլ քաշում նատուրալիզմի «գազից».

«Հարկապես մի միտք հանգիստ չէր տալիս. զոհերից մեկի հեշտոցը խրած երկաթի կտորը: Հեշտոցը լարվեց, սեռական շուրթերն ամուր սեղմվեցին ու փակեցին հեշտոցամուկը: Փաստորեն հեշտոցով են վախենում...»:

Պարզ է, չէ, որ ադրբեջանցի վարորդը Ուբեդի ծտի հակապատկերն է, այստեղ նույնիսկ ադրբեջանցու արտաքին գծերը նկարագրելու «առողջություն» չկա: Հերոսուհին դառնում է սեփական կոնստրուկտի անեծքը: Նա երբեք չի մտածի, որ ադրբեջանցին իր նման մեկն է: Նա վերցնում է հայ-ադրբեջանական «դարավոր» պատմությունը ու դրա վրա հավաքում ադրբեջանցի վարորդի կերպարը: Հերոսուհին ոչնչացնում է մարդուն իրնթացս, բառացիորեն ճանապարհի վրա: Եվ հանկարծ.

*«Վերջապես կանգնեց մի բարձրահարկ շենքի բակում:
Վարորդն իջեցրեց ճամպրուկը, իսկ Արփինեն դուրս թռավ
մեքենայից: Վարորդը գրպանից մի թղթի կտոր հանեց:*

*- Никому не доверяйте,- թղթի վրա ինչ-որ բան գրեց ու
մեկնեց իրեն,- у меня мамка армянка. Звоните, с мамой
пообщаетесь»:*

«Իդիլիան» ավարտված է: Թունելի վերջում երևաց լույսը: Կինն ամբողջ ընթացքում սևեռվել էր դիմացինի կոնստրուկտի՝ ադրբեջանցի լինելու փաստի վրա, իսկ նա, այնուամենայնիվ, հայ էլ է: Կինը կորցրել էր աշխարհի հետ բոլոր կապերը, շարժվող մեքենան թվում էր մի փակուղու մեջ խցանված, իսկ ադրբեջանցի վարորդը, պարզվում է, գործ ունի հարազատ հոգու հետ: Այսինքն, բոլոր ադրբեջանցիները Սաֆարով չեն: Ահա թե ինչպես է «Մանասը»-ում ջնջվում հայ-ադրբեջանական սահմանը:

«Անմոռուկի փակուղին» կյանքը չի զգեստավորում, ընդհակառակը, մերկացնում է կյանքը: Եվ ահա այդ մորեմերկ մարմնի վրա տեսնում ես բնական դրամաներ, որոնք կարծես սպասում են իրենց իրացմանը՝ Արփինեն չէր վազում դեպի այդ.

դրաման, բայց այն տեղի ունեցավ: Ադրբեջանցի վարորդը լուծեց հայ-ադրբեջանական թնջուկը՝ ոչ մեկին մի վստահիր, ոչ թե՛ մի վստահիր հային, թուրքին, ադրբեջանցուն, տղամարդուն, քրիստոնյային, մուսուլմանին:

Վերջաբան առաջին մասի

Ինչն է ընդհանուր «Անմոռուկի փակուղին» գրքի բոլոր հերոսների մեջ՝ նրանք մի ընդհանուր փախուստ են, նույնիսկ երբ վերադառնում են: Գլխավոր հերոսներն ընդհանրապես իրենց տեղում չեն մնում: Լուսինե Խառատյանը բոլոր գործերում իրար է խառնում փախուստն ու փնտրտուքը: Ինչո՞վ են տարբերվում փախչողները փնտրողներից՝ փախչողները սեփական անցյալ չունեն, նրանք կարծես ուզենան ամենուր կարգի բերել իրենց անցյալը: Փնտրողներն իրենց հաշիվները փակել են անցյալի հետ, ինչպես «Karabakh Meat Market»-ի ծիտ վարորդը: Այս պատմվածքը պատմողը մեծ քաղաք է ուզում, ուզում է առանց պատերազմի երկիր, առանց սահմանների աշխարհ է ուզում, որովհետև, երբ ինքը Լոս Անջելեսում էր, Սուրբ Մոնիկայի փեշերը գրկող Խաղաղ օվկիանոսի ափին, Ղարաբաղում պատերազմը սրվեց: Ծիտը՝ Uber-ի վարորդը, ոչինչ չգիտի Ղարաբաղի պատերազմի մասին, մեր կողմերի հետ կապված նրան հուզող միակ հարցը՝ իսկ Երևանը Ստամբուլից շատ հեռու է:

«Սահմանային պատում»-ի հերոսներից ոմանք բառացիորեն փախած են, բայց նրանց հետապնդում են երազները, վրացիները փախչում են ռուսներից: Փախուստի մեջ ինչ-որ առողջ բան կա, փոխարենը անառողջ են նրանք, որոնք մնում են՝ ռուսի զինվորական համազգեստ հագած հայ զինվորականը, պատմաբան Վազգենը: Այս գործում մնացողները կամ քարացած մարդիկ են, կամ ուրիշի կայսերականության մեջ ապաստանածներ: «Այդ ձմերուկահոտ ամառը»-ի Հայկանուշը անընդհատ փախչում է իր անցյալից, որտեղ բազմաթիվ ֆլիրտներ կան ու ոչ մի սեքս, միակ սեքսն ունեցել է եղբոր հետ... հինգ տարեկանում: Անցյալը Հայկանուշի փակուղին է, դա նաև

«Ծովը» պատմվածքի հերոսուհու՝ Լիլիթի մոր փակուղին է: Պատահական է, որ Լուսինե Խառատյանը գիրքն անվանում է «Անմոռուկի փակուղի»: Հայաստանում անմոռուկը 2015-ին Ցեղասպանության խորհրդանիշ էր այն իմաստով, որ ոչ ոք այդ ոճիրը չի մոռացել: Լուսինեն ակնարկում է, որ այն, ինչը չի մոռացվել, ի վերջո վերածվել է փակուղու, մեզ է դարձրել փակուղի: Հենց սա է, որ «Karabakh Meat Market»-ի պատմողին, որը վերադառնում է Սանտա Մոնիկայից, վերադարձնում է գազաթ բարձրացրած քարը, սա է պատմողին դարձնում Սիզիփոս: «Մանասը»-ում հերոսուհին արդեն իր սեփական կոնստրուկտի զոհն է, կրկին օտար ճամփեքին, այս դեպքում Բիշքեկում գտնվող հերոսուհին, չգիտի, թե ինչ սպասի տեղացիներից:

«Անմոռուկի փակուղին» ոչ մի ակնթարթ շունչ չքաշող իրականության մասին է, որտեղ անգամ ճակատագիրը գոյություն ունենալու շոայլությունը չունի: «Անմոռուկի փակուղու» բոլոր հերոսները կարծես ապրում են նախնական կյանքով, չանվանված կյանքով, այդ կյանքում ասես նույնիսկ համակեցության օրենքները դեռ չեն ընդունել: Ինչ-որ փնթի բան կա բոլորի կյանքում, ահա ինչու «Սահմանային պատում»-ի Ալեքսանդր Բարիսիչը զվարճանում է հայկական իրականության կոնստրուկտներից՝ մարդիկ համակեցության օրենքներ չունեն, բայց ճզմված են կոնստրուկտների մեջ:

Խառատյանի պատմվածքները մի չպատմված տողատակ ունեն՝ դա պատերազմի չպատմվող երակն է: Պատերազմը պատմվածաշարի անանուն, ստվերային, բայց ամբողջությամբ հասցեագրված հերոսն է: Պատերազմն է գծում «Սահմանային պատումի» կոնստրուկտը: Այս պատմվածքի փախստական կին հերոսները երազներում ասես խաղաղություն մուրան: Նրանք դեռ ավարտված չեն համարում հայ-ադրբեջանական հակամարտությունը ու այդ ավարտը անընդհատ թափառում է նրանց երազներում: Պատերազմն է վրացի Քեթիին առերեսում ռուս-վրացական հակամարտության հետ կապ չունեցող Մեդրիի

սրճարանում «ռսատիպ» զինվորականների հանդեպ վարքի որոշակի կանոններ սահմանելու պարտքի հետ: Քեթին հեռացել է այդ պատերազմից, բայց պատերազմը նրանից չի հեռացել: «Սարի հակառակ կողմը» պատվածքում հայ-թուրքական պատերազմի հեռավոր արձագանքն անգամ չկա, բայց հնարավոր չէ երեք հայով մտնել Թուրքիա ու չհիշել, որ այդ իրականության հետ հակադրությունը նախասահմանված է, հատկապես, որ պատմվածքի պասիվ հերոսներից մեկը Մեհրիբան Ալիևն է: «Այդ ծմերուկահոտ ամառ»-ի հերոսուհին կռիվ ունի իրեն հետապնդող հիշողության հետ՝ այդ կռվի մյուս հերոսը թուրքը չէ, ադրբեջանցին է, բայց պատմվածքում ոչ մի ադրբեջանցի չկա: Հայկանուշը թուրք մերսողի ձեռքերի մեջ իր մարմնով կարծես հատեցնում է ամբողջ տարածաշրջանը, ինքն արդեն կռիվ չունի: Ինչհիմ: Որովհետև իր կռվի հերոսները գտարյուն հայ են՝ Աշոտը, Վարդանը: Այստեղ պատերազմը չի տեղավորվի, ավելին ոչինչ չի ավելացնի: «Ծովը» պատմվածքի հերոսուհին ինչ-որ իմաստով Հայկանուշի շարունակությունն է, բայց ի տարբերություն Հայկանուշի, նրան հիշեցնող կա (պատմվածքի հերոսուհու՝ Լիլիթի մայրն է), թե որտեղ է գտնվում ինքը՝ Ստամբուլում: Այսինքն, գուցե դու՝ կռիվ չունես, բայց քեզ հետ կռիվ ունեցողը կա, արթուն է: «Karabakh Meat Market»-ում պատերազմը ծվարել է հենց վերնագրում: Այս անունով խանութը գտնվում է Լոս Անջելեսում: Հերոսները հեռանում են քաղաքից, թվում է, թե՛ պատերազմի օջախից: Բայց բուն օջախը այնտեղ է, որտեղ վերադառնում են՝ Հայաստան, որը քառօրյա պատերազմի մեջ է Ադրբեջանի հետ: Ուստի այստեղ մենք արդեն գործ ունենք խաղաղության ցնցումների հետ: Պատահական չէ, որ գլխավոր հերոսը մի գեղեցկուհի է, որի ուշքն ու միտքը Հովիվուդ ներխուժելն է ու հայտնի դերասանուհի դառնալը: Այդ գեղեցկուհին խաղաղության դեմքն է, որը պատմվածքի հերոսներին «ուղեկցում» է պատերազմ: «Մանասը»-ում ճանապարհորդող հերթական հերոսուհու տաքսու վարորդը ադրբեջանցի է. մի հրաշք մարդ, բայց դա ոչինչ չի նշանակում, որովհետև պատերազմը այստեղ ողնաշար է՝ կոկորդիները չեն

կրծվում, բայց զգոնությունը կա: Այս պատմվածքաշարի հերոսուհիներից ոչ մեկը մեծամիտ չէ, թեպետ ոմանք ունեն չիրացրած հավակնություններ: Բայց բոլորի մեջ լավ օրվա համար խնամված փախուստ կա: Փախուստ ինչի՞ց՝ իրենց բովանդակության որակի վրա ազդած պատերազմից, որի ծայնը չկա, որը նույնիսկ հեռվում չէ, բայց անընդհատ զրնգում է ասես հիշեցնելով, որ ինքն իր վերջին խոսքը դեռ չի ասել: Ահա պատմվածքաշարի ընդհանուր գիծը՝ պատերազմն իր վերջին խոսքը չի ասել: Ու այդ վերջին խոսքի տագնապը կանանց սրտում է, քանի որ տղամարդիկ ավելի ի վիճակի են ապրել իրենց կյանքով, ստեղծել իրենց հերոսներին, գրել իրենց մետանառատիվները և, մի խոսքով, նույնիսկ հաշտ համերաշխ ապրել պատերազմի հետ կողք-կողքի:

Մաս երկրորդ. Սիրիավեպ

«Սիրիավեպը» բացառիկ խորամանկ ստեղծագործություն է, երևի նմանը չունի հայ արձակի պատմությունում: Խորամանկության փակագծերը կբացվեն վերջում, քանի որ մենք, ի վերջո, դետեկտիվի հետ չէ, որ գործ ունենք, երբ «սպանությունը» հենց սկզբից գալիս է բեմի առաջնամաս: Խորամանկությունը վեպի կառուցվածքի մեջ է, երբ գրեթե անկիրք, բայց հետևողական լեզվով հեղինակը շարադրում է կուռ դեպքեր, որոնք սկզբից մինչև վերջ ենթադրում են միմյանց:

Այս վեպը լույս է տեսել 2022-ին, սակայն այդ տարվա հունվարի 5-ին վեպից մի հատված («Աիշա» գլուխը) «Գրանիշ» էլեկտրոնային կայքում լույս է տեսնում «Սիրիական նովել» վերնագրով: Լուսինեն այն կարծիքին է, որ աշխարհը ստեղծվում է գրականության մեջ: Այս վեպը համաքայլ է գոյություն ունեցող աշխարհի հետ այն իմաստով, որ վեպը գրված է, ինչպես ասում են, ինտերակտիվ լեզվով:

Սա մի գործ է, որտեղ վիստում են իրավիճակի հետ հաշտ ու «խաղաղ» հերոսները: Այն միաժամանակ էքզիստենցիալ ու

արկածային գրականության նմուշ է: «Էքզիստենցիալը» կրկին այստեղ մազե կամրջի վրայով քայլող եզրույթ է այն իմաստով, որ հերոսների հակաէքզիստենցիալությունը սահմանափակված է խաղի կանոններով, որոնց հետ համընթաց է յուրաքանչյուրի ուղին: Թերևս, բացառությամբ Աիշայի: Բայց ամեն ինչ՝ սկզբից:

Հայաստանցի երեք հետազոտող կին աշխատանքի բերումով այցելում են Սիրիա ամերիկյան դրամաշնորհով: Այդ հետո սիրիական հետախուզության ղեկավարը կբացահայտի, որ դրամաշնորհը ոչ մի կապ չունի Ամերիկայի հետ և որ այն տված կազմակերպությունը գրանցված է Կիպրոսում: Բոլոր դեպքերում փողը տրված է, ուղևորությունը՝ ուժի մեջ: Նրանք արդեն Երևանում ունեն որոշակի պայմանավորվածություններ, որոնք նրանց՝ այդ կանանց պիտի օգնեն դուրս չգալ իրենց բոլորովին օտար պետության սահմանած խաղի կանոններից.

«Երկիր մուտք գործող ցանկացած մեկին առնում են տոտալ կանտրոլի տակ,- նկատեց Շուշանը»:

Այսինքն, հետազոտող կանայք արդեն գիտեն, որ իրենց հետազոտությունների առարկա երկիրը Ֆինլանդիա կամ Չեխիա չէ, այստեղ նույնիսկ կին լինելը կարող է հարցեր առաջացնել:

«Արևելք ա, հազար ու մի բան կարա պատահի: Մենք էլ՝ կին...»:

Կրկին Շուշանն է ասում: Իսկ ովքեր են մյուս երկուսը՝ Էսթերը և Աստղիկը: Հենց վերջինս էլ պատմում է գրքի իրադարձությունները: Պետք չէ ասել, որ Դամասկոս մտնելու պահից նրանք անմիջապես հայտնվում են Սիրիայի հատուկ ծառայությունների ուշադրության ներքո: Եվ այնպես չէ, որ գրքի մի մեծ հատվածում այդ փաստը որոշում է դեպքերի հետագա ընթացքը: Կանանց Դամասկոսում դիմավորողը Բահան է, որին «մեր» կանայք «գիտեն» դեռ մինչև Սիրիա թռնելը՝ Աստղիկի զարմիկը՝ Արայիկն է խորհուրդ տալիս կապվել նրա հետ.

«Ինքը շատ հոգաւար է: Անցյալ տարի քրոջս անգամ մի քանի ամիս իրանց տանն ա պահել»:

Իսկ ինչո՞ւ էին այս կանայք թոչում Սիրիա, ի՞նչ ունեին այնտեղ հետազոտելու: Աստղիկը մանրամասնում է.

«Ուզում էինք հետազոտել Լիբանանի ու Սիրիայի հայկական համայնքները: Ազգագրական հետազոտություն՝ հարցազրույցներով ու ներգրավված դիտարկմամբ: Նպատակը՝ հասկանալ համայնքի տոնածիսական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունները Սիրիայի և Լիբանանի միջավայրի ազդեցությամբ»:

«Ուզում էինք հետազոտել»: Այս ձևակերպումը գեղարվեստական ծուղակ է, որն, ի տարբերություն այլ ծուղակների, իր մեջ բանալի ունի: Չմոռանանք, որ գործ ունենք նաև արկածային ստեղծագործության հետ, իսկ առանց ծուղակի արկածային ոչինչ չես կառուցի: Եվ ինչպես արկածային գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում, հենց ծուղակի մեջ էլ ամփոփված է ելքը:

Դամասկոս

Նկատենք, որ «Սիրիավեպ»-ում այս երեք կանայք ասես որպես օտար օրգանիզմ լինեն՝ ազատ թոքերով, աշխարհ տեսածի աչքերով, մարդիկ, որոնք իրենց ամուսիններին ու երեխաներին թողել են Հայաստանում ու մեկնել արևելյան մի երկիր, որտեղ դեպքերի հետագա ընթացքը նրանց իշխանության տակ չէ: Արևելքի առաջին նշաններից մեկը, որը, այսպես ասենք, տոտալիտարիզմի խորքային հիգիենայի բաղադրիչն է երեք կանանց աչքում, Բահայի տան լոգարանն է.

«Երբ արթնացանք (Բահայի ու Ասմայի տանը - Մ. Ա.), արևն արդեն բարձր կախված էր երկնքում և վառում էր: Քրտինքի մեջ կորած էինք: Հերթով ցնցուղվեցինք: Անհնար էր չնկատել լոգարանի կեղտոտ սալահատակը: Մազեր սև ու փայլուն

*սալիկների վրա: Կարճ ու երկար: Կեղտոտ սրբիչներ:
Առավոտյան սրբիսառնոց: Տնցուղի տակ կանգնած
կոկորդոման ասես հաստ, երկար, սև մազափունջ լիներ:
Խեղդվում էի: Աչքիցս չէին հեռանում Ասմայի
մազածածկույթից ազատված թևերն ու կնոջ մաքրության
մասին ճառերը՝ քաղցր օծանելիքով համեմված»:*

Թվում է, թե ինչ կապ ունի այստեղ Արևելքը կամ տոտալիտարիզմը: Բանն այն է, որ Ասման՝ Բահայի կինը, նպատակներ չունի, Լուսինե Խառատյանն Ասմայի կերպարում ցույց է տալիս արևելյան կնոջ՝ իր պարտքի մեջ փակված կյանքը: Այդ կյանքում Դամասկոսից դենն աշխարհ չկա, այդ կյանքը որևէ ճանփաբաժան չունի, Ասման չի կարող մտածել ավելի լավ կյանքի մասին, եթե անգամ դրա պատկերացումն ունի: Ասման իր տան մեջ անգամ չգիտի, թե հանուն ում լինի ավելի հիգիենիկ: Նա իր կյանքի ամենազլխավոր քայլն արել է՝ ամուսնացել է և ավարտել կնոջական հնազանդության ցիկլը: Ահա ինչու նա միայն հյուրեր է ընդունում, իսկ ինքը նույնիսկ հյուր լինելու շոայությունը չունի: Նա նույնիսկ իրեն չի կարող թույլ տալ մտածել ավելի լավ ու հիգիենիկ տան մեջ ապրելու մասին: Ընդհուպ չի կարող զարմանալ, թե երեխաներ ունեցող այս կանայք առանց իրենց ամուսինների ինչ գործ ունեն Սիրիայում: Չի կարող մտածել՝ ոչ թե որ հոգու խորքում համաձայն է այս հայ կանանց «սանձարձակության» հետ, այլ ուղղակի դա իր ասելու բանը չէ: Բահան՝ տոտալիտարիզմի այդ պահապանն իր արևելյան «բնական» անմիջականությամբ ինքն է զարմանում:

«- Իսկ ինչի՞ մասին են մտածում ձեր ամուսինները: Ինչպե՞ս կարելի էր այդքան փոքր երեխաների մայրերին թողնել միայնակ ճանապարհորդել: Ո՞վ է խնամում երեխաներին:

- Տափիկները,- ասաց էսթերը,- մենք հեփազոտողներ ենք և ամուսնանալիս կարծում են մեր ամուսինները դա լավ գիտակցել են:

- Ախ, Արևմուտք, Արևմուտք,- շարունակում էր Բահան»:

Իսկ Բահայի հայ ընկեր Րաֆֆին, ընդհակառակը, հենց հայաստանցի կնոջ հետ է ուզում ամուսնանալ.

«Նրանք ամուսնուն ոչ մի պահանջ չեն ներկայացնում: Բա չէ, սիրիացի կանայք, մինչև ամուսնանալը մի հսկայական ցուցակ են դեմ տալիս, առնվազն երեք բանալիով տան, մեքենայի և ամառանոցի: Եթե տղամարդը չի կարողանում՝ բանի պետք չի»:

Րաֆֆին բացում է սիրիացի կնոջ ցանկությունների մատյանը: Այնտեղ իրավունքներ չկան, այնտեղ «հետազոտող» չկա, այնտեղ սեփական ազատություն չկա, կա միայն անհոգություն, ընդհուպ սիրո կարիք չկա: Եվ այդ կարիքը չկա «մեր» Րաֆֆիի ցանկություններում: Րաֆֆին ընտանեկան խաղաղություն է ուզում, բայց սեփական «խաղի կանոններով», առանց պահանջների կին է ուզում: Րաֆֆին ուզում է, որ ինքը լինի «սիրիացի այն կինը», որը թելադրում է, թե ինչպիսին պիտի լինի իր ամուսինը.

«- Ինձ համար մի կարգին աղջիկ կճարե՞ք,- հարցրեց Րաֆֆին,- հազար անգամ եկա Հայաստան, ոչ ոք դուրս չեկավ: Կարգվելուս ժամանակն էլ շուտով կանցնի:

- Ուզածդ ինչ ա որ,- հարցրեց Շուշանը:

- Դե որ ակտիվ, ուրախ, աշխատող, չղժգոհող, սիրուն աղջիկ լինի»:

Չմոռանանք, մեր հետազոտողները եկել են դիտարկելու Լիբանանի ու Սիրիայի հայկական համայնքները, մինչդեռ դեռ համայնքներից առաջին հայ մարդուն չեն հասել, իսկ հետազոտությունն արդեն սկսված է: Սիրիական աշխարհին ինքն է բացվում Աստղիկի, Էսթերի և Շուշանի առաջ: Նրանք չեն եկել փորձությունների հետևից, նրանք արկածներ չեն փնտրում, թեպետ գիտեն, որ գործ ունեն քաղաքացիական մի շարք

իրավունքներից կաղող պետության հետ: Այս աղջիկների «տեսարժան վայրերը» մարդիկ են, որոնք սեփական իրավունքներից չեն խոսում, այլ՝ սխրանքներից: Հարությունը, որի հետ Աստղիկին, Էսթերին ու Շուշանին ծանոթացնում է Բահան, նախկին ահաբեկիչ է, հետախուզման մեջ է և Սիրիայից դուրս գալ չի կարող, Սիրիան, ըստ Բահայի, հոգում է նրա անվտանգության մասին: Հետազոտողներին Հարությունի մոտ է բերել Բահան: Հարությունը պատմում է, թե ինչ «սխրանքների» է ձեռք զարկել, պատմում է իր մասնակցությամբ իրականացված ահաբեկչությունների մասին, որոնց պատճառով նրան թիրախավորել են հակառակորդները, բայց սպանվել է կինը: Շուշանը հիացած է Հարությունի կերպարով, նա անպայման պետք է ստորագրի Շուշանի որդու լուսանկարի վրա:

«Դուք և ձեր նման մարդիկ,- ասում է Շուշանը,- իր համար իսկական հերոսներ եք»:

Կյանք չէ, այլ՝ հովվերգություն: Հետազոտող կանայք Հարությունի հետ հանդիպումը չէին էլ փնտրել: Բայց իրենց աչքերով տեսան ԱՍԱԼԱ-ի մարտիկի, որի կազմակերպության մասին լեգենդներ էին լսել: Եվ ազարակը, որտեղ խոսում են Հարությունի հետ, կոչվում է ԱՍԱԼԱ, որն արաբերեն նշանակում է արմատ: Ազարակը պատկանում է Բահային, որը Դամասկոսում հետազոտողների միակ ուղեկիցն է: Եվ հանկարծ.

«Րաֆֆին շար պարզ բացատրեց, որ Բահան Մուխաբարաթի աշխատակից է՝ սիրիական հեղափոխական ծառայության»:

Բարեբախտաբար գրքի հերոսները պետք է լքեն Դամասկոսը և գնան Հալեպ: Մինչդեռ Բահան խորհուրդ չի տալիս՝ «*եթե ինձ չլսեք ու գնաք, պարասխանալությունը ձեր վիզը*»: Բահայի փորագավն այն է, որ հետազոտողները Հալեպում մարդկանց տներ չգնան, այսինքն, հատուկ ծառայությունների հսկողությունից դուրս չգան: Իսկ քանի դեռ մեր հերոսները Հալեպ չեն հասել, միջանկյալ փորձենք հասկանալ, թե ինչպես է Լուսինե Խառատյանը զարգացնում դեպքերը: Հատկապես հետաքրքիր է

այն փաստը, որ հեղինակն այս գործը գրել է վավերագրական լեզվով, նա կարծես ոչինչ չի հորինում, դեպքերի վրա բացարձակ իշխանություն չունի, արկածային գրականության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ հերոսներն իրենք են ներքաշվում դեպքերի մեջ, նրանք ուղղակի ընտրություն չունեն: Ուշադրություն պետք է դարձնել այս հանգամանքին՝ նրանք դեպքերի վրա իշխանություն չունեն մի երկրում, որտեղ ազատություն չկա: Նրանք Բահայի «բռնապետության» ներքո են, որին, ի դեպ, Էսթերն անզգուշորեն ասում է, թե իրենց հետազոտությունն իրականացվում է «ԱՄՆ-ից մի լավ հայ բարերարի» փողերով:

«Ես ու Շուշանը կայծակնահար իրար նայեցինք, դեռ երևանում որոշել էինք ԱՄՆ անունը չգրալ»:

Մինչդեռ Էսթերը իր ընկերուհիների տագնապները չունի, նրա համար ԱՄՆ անունը հիշելը նույնն է, ինչ ցանկացած այլ երկրի հիշելը: Մեր հետազոտողների միջև առաջանում է առաջին ճեղքը՝ Աստղիկն Էսթերին մեղադրում է Բահային չափից դուրս շատ տեղեկություններ տրամադրելու մեջ, իսկ նա՝ Աստղիկին ու Շուշանին՝ իրենց Մուխաբարաթի դուռը բերելու համար: Հերոսներն ասես ներքաշված լինեն ճակատագրի մեջ, կարծես թե ոչինչ դեռ տեղի չի ունենում, բայց, Սահյանի բառերով ասած, մի տեսակ տագնապ կա, որ չես ասի ոչ մի բառով: Լուսինե Խառատյանը դեպքերը զարգացնում է հետազոտողների ճանապարհին հանդիպած ցանկացած հերոսի մեջ քլթքլթացող լարվածություններով, բոլորը ինչ-որ բան կիսատ են ասում, բոլորը զգուշանում են: Լեզուն Լուսինեի միակ հենարանն է տոտալիտարիզմի կողպված դռների հետևում մնացած ասելիքը փակագծերից դուրս բերելու համար:

Հալեպ

Հալեպում հետազոտողների գլխավոր հյուրընկալը տիկին Վարդին է՝ հիսունն անց, շատ գործունյա ու նախաձեռնող, կարճ

կտրած խարտյաշ մագերով, ուղիղ դիմագծերով, ճերմակամաշկ, արագաշարժ մի կին: Հալեպում նա է հայաստանցի հետազոտողների աշխատանքների կազմակերպման պատասխանատուն:

«Ի դեպ, հենց տիկին Վարդին էր կազմակերպել մեր հրավերը մի ազդեցիկ անձնավորության միջոցով, որին առհասարակ չգիտեինք»:

Հալեպում Աստղիկը, Էսթերը և Շուշանը ավելի մեծ հնարավորություններ են ունենում հայ համայնքի հետ շփվելու: Միանգամից այստեղ իմանում են, որ հայ համայնքը Սիրիայում ներկայացվում է իր եկեղեցու միջոցով, կուսակցությունները հանդես են գալիս մշակութային, մարզական կամ հասարակական կազմակերպությունների անվան տակ, *«սուրիական օրենքը կարգելե հայկական կուսակցությունները Սուրիայեն ներս»:* Ի դեպ, Դաշնակցությունն առանձնապես լավ հեղինակություն չունի այստեղ, կամ, ավելի ճիշտ, իր հեղինակությունը պահում է հայկական հարցով մտահոգ այլ կառույցներին փնտվելով:

Ամեն ինչ կարծես թե հալած յուղի նման է ընթանում հետազոտողների համար: Քիչ առաջ նրանք դժոճ-փչողների փողոցում հանդիպել են հայկական համայնքից մի ընտանիքի հետ, որի տանտիրուհին՝ Անին, իր մասին մեկ նախադասությամբ ասում է. *«Ամբողջ օրը տունի գործերով եմ: Մաքրություն, ճաշ, երեխաներ: Հալեպ ծնած մեծացած եմ»:* Անիի ամուսինն արաբախոս կաթոլիկ ընտանիքից է: Թերևս այսքանը: Կարծես թե ոչինչ չի կատարվում: Չհաշված՝ Շուշանի ավերգիան, որը պարոն Վարդանը փորձում է կանխել մետրոնիդազոլով: Մինչդեռ Շուշանին հենց այդ դեղը չի կարելի որպես բալասան: Ու դա թանկ է նստում Շուշանի վրա: Չհաշված նաև այն, որ Անիի տնից Հալեպի բերդ ուղևորվելով Աստղիկը մի պահ կորցնում է իր խմբին: Երբ նրան գտնում են, բանն արդեն բանից անցած է լինում՝ խմբին հրավիրում են Մուխաբարաթ՝ հասկանալու համար, թե նրանք ինչո՞վ են զբաղված Հալեպում: Տիկին Վարդին ցնցված է.

«- Կյանք մը հոս ապրած եմ, անոնց քով չեմ գացած: Աս ինչ փորձանք էր»:

Մուխաբարաթը սիրիական ԿԴԵ-ն է: Հարցաքննողը գնդապետ է, նրբանկատ մի մարդ, որն ուզում է հասկանալ՝ արդյո՞ք աղջիկներն իրենց հետազոտությամբ չեն վտանգում սիրիական պետականության սյուները: Սկիզբը, համենայնդեպս, հովվերգական-նախատինքային է.

«Գնդապետը ժպտաց, մեր կողմը թեքեց սեղանին դրված լուսանկարը.

- Թոռս է: Ամեն օր աշխատանքից հետո նախ իրեն եմ այցելում: Դժվարանում եմ հասկանալ՝ ինչպե՞ս կարող է մայրը երեխային մի քանի շաբաթ թողնել հանուն պտույտի»:

Բոլորի անունից խոսում է Աստղիկը: Նա ազնվորեն ասում է, թե ինչ տներ են այցելում (հիշենք Բահայի հրաժեշտի հորդորը՝ մարդկանց տներ չգնաք), ինչ են ուզում իմանալ.

«- Իսկ ինչ նպատակով եք մարդկանց տուն գնում,- հարցրեց Մուխաբարաթի գնդապետը:

- Ուզում ենք տեսնել ինչպե՞ս են ապրում:

*- Ձեզ կենցաղային պայմաններն են հետաքրքրում... (...)
պարտադիր է տները գնալ: Կարող եք պարզապես զրուցել մարդկանց հետ և նրանք կպատմեն:*

- Գուցե: Բայց աչքով, վիզուալ տեսնելն ուրիշ է: Օրինակ, տներում Արարատի նկարը կա: Կամ հայկական կոնյակ, որոշ տներում՝ հայկական եռագույնը»:

Ինչ է պարզվում: Բահան աղջիկների մասին զեկուցագիր է գրել Մուխաբարաթին, որ նրանք ԱՄՆ-ի ու Իսրայելի լրտես են: Այդ մասին աղջիկներին ասում է Նա, այս վեպի ամենախորհրդավոր մարդը, որը նրանց Պահապան հրեշտակն է, Սիրիայում տեղաշարժվելու աներևույթ այցեքարտը: Նա անուն չունի, նա

կիսաԳողո է, կաֆկայական Դոյակի տեր ու տնօրեն, որի մասին վեպի առաջին էջերից խոսում են, սպասում են, հույսեր են կառուցում, իսկ Նա չկա ու չկա: Եվ ահա Նա հայտնվում է: Ու հանկարծ պարզվում է, որ աղջիկները լուրջ խնդիրներ ունեն Սիրիայում.

«Ձեր մասին գրված զեկուցագիրը շատ լուրջ է: Փաստացի ձեր այցելությունն իսկապես ֆինանսավորվում է ԱՄՆ-ից: Ձեր հրավերում այլ բան է գրված: Ու էս երկու փաստերն իրար հետ համադրելը բավարար է, որ դուք հայտնվեք զնդանում ու այլևս երբեք արևի երես չտեսնեք»:

Ու հիմա սկսվում է պայմանական փախուստը Սիրիայից, պայմանական, որովհետև նրանք տեղաշարժվում են Սիրիայի մեջ, գնում են Ղամշլի, քրդաբնակ մի քաղաք, որտեղ մուտքի իրավունք է պետք:

Աիշա

Աիշան լիբանանցի մուսուլման աղջիկ է: Նրան բռնաբարել է իր մաթեմատիկայի տխեղձ ուսուցիչը և դրանով հարկադրել ամուսնության: Այլապես եղբայրները սպառնում էին հաշվեհարդար տեսնել երկուսի հետ էլ: Աիշան փախչում է տնից ու նետվում առաջին պատահած ավտոմեքենայի տակ: Հենց Նրա ավտոմեքենան է դա լինում: Աիշան ի տարբերություն «Լարսի թակարդը» պատմվածքի հերոսուհու, անում է իր «քայլը»՝ փախչում է բռնարարից: Բայց դա ամբողջն է, ինչ նա կարող է անել: Փախուստը նրա առաջին ինքնուրույն քայլն է, վերջինը կլինի մեքենայի անիվների տակ նետվելը: Դա կոչվում է ընդառաջ գնալ ճակատագրին, որը միշտ ենթադրում է մահ («Մահը ճակատագիր է դարձնում մարդու կյանքը». Անդրե Մորուա): Բայց Աիշան հրաշքով է փրկվում: Աիշան իր միջից փորձում է մաքրել ճակատագրի «խաղի կանոնները», նա դառնում է կամյուական իմաստով էքզիստենցիալ հերոս այն տարբերությամբ, որ որևէ փորձությունից գաղափար չունի:

Տեսեք, վիպական այս գիծը հետազոտության չի տրվում, Աիշայի ողբերգությունը ոչինչ չի կարող ավելացնել կամ պակասեցնել «Հայաստանէն եգաձ տիկնանց» «ի պաշտոնե» ուսումնասիրություններին: Բայց Աիշան այս ստեղծագործության հպանցիկ աստղն է, որը ևս մեկ շտրիխ է ավելացնում Նրա՝ վեպի ամենախորհրդավոր մարդու, կերպարին: Մենք հասկանում ենք, որ Նա փաստորեն ապրում է ռիսկերի մեջ: Ոչ մեկին հայտնի չէ, թե իրականում ինչով է զբաղված Նա, հետքերը կորցնելու համար թուրք-իրաքա-սիրիական սահմանին գտնվող Ղամշլիում Նա սիրամարգեր է աճեցնում, որպեսզի, ինչպես Աիշան է ասում, գլխի չընկնեն, թե իրականում ինչով է զբաղվում: Այսինքն, նրա խորհրդավորությունը երկաթե փականքի տակ է: Բայց «Հայաստանէն եգաձ տիկնանց» համար Նա կբացի բոլոր փակագծերը:

«Կրեսնեք, շար շուրով այս տարածաշրջանում իրավիճակը լարվելու է: Այդ պարագայում այստեղ տարբեր բանակներ կառաջանան: Իսկ մենք հայերի, ասորիների և քրդերի հիմքով կստեղծենք մերը՝ Արևմտյան Հայաստանի պաշտպանության բանակը Սիրիայի և Թուրքիայի տարածքում,- ասում է սիրամարգեր պահող Նա:

- Իսկ իմ համար կկուվի այդ բանակը:
- Սկզբում հանուն Սիրիայի ինքնիշխանության: Հեյո՛ կերևա:
- Այդ ամենը ֆանտասմագորիա է,- ասաց էսթերը»:

Ահա այսպիսի տեսիլքներ խնամող մարդու պաշտպանությունն է «վայելում» Աիշան: Նա աղջկան արգելում է արևի լույսի տակ փողոց դուրս գալ, աղջկան հարկադրում է ընդունել քրիստոնեություն, իր առանձնատանն ընդունել հյուրերին: Արդյո՞ք Աիշան դժբախտ է այսպիսի հովանավորության արդյունքում: Ոչ: Բայց նա որոշակիության ծարավ մարդ է: «<(Հակոբ)+Ա (Աիշա)=?>»: Հենց այս հարցական նշանն է փորագրում Աիշան հետազոտողների գիշերակացի տան

տանիքի դռան կողքի պատին փորագրված «Հ+Ա» գրության վերջում:

«Սիրիավեպի» հեղինակը մի հետաքրքիր կիրառու է օգտագործում ամբողջ վեպում՝ առաջնային բոլոր կերպարներին նա ոչ այնքան ներկայացնում է, որքան նրանց շուրջը հյուսում փակագծեր: **Նա**, Աիշան այդպիսի կերպարներից են: Միակը, որը որպես «փակագիծ» բացվում է այս վեպում, Բահան է: Բայց այդ քողագերծումը նույնպես հասկանալի է՝ եթե Բահան չբացահայտվի, այս գրքում տոտալիտարիզմը կհաղթի: Այդպիսի մարդը խորհրդավորության իրավունք չունի: Հետազոտողները շատ արագ են բաժանվում բոլորից, որոնց հետ հանդիպում են: Նրանցից ոմանք պատմում են իրենց գրեթե ամբողջ կյանքը, ինչպես Աիշան, Աբու Հակոբը, Գեներալը կամ Հարությունը, որի անունը իսկական չէ: Բայց բոլորը ամբողջ փակագծագերծումով հանդերձ չեն կորցնում իրենց խորհրդավորությունը: Եվ խորհրդավորության այս շքահանդեսի պսակը Նա է, կիսաԳողոն, որն, ի վերջո, գալիս է ու պատմում ավելին, քան «Հայաստանէն եգաձ տիկնայք» կսպասեին լսել նրանից:

Աիշայի դեպքում միակ որոշակին այն է, որ այսպիսի մարդու հետ նա չի կորի: Բայց նրա գլխին անընդհատ կախված է լինելու եղբայրների «Ֆեթվան»՝ գտնել ու սպանել:

Հետազոտություն

Աստղիկը, Շուշանը և Էսթերը Սիրիա են եկել առաջին հայացքից պարզ առաջադրանքով՝ բացահայտել հայկական համայնքի աշխարհը՝ իրականացնել *«ազգագրական հետազոտություն՝ հարցազրույցներով ու ներգրավված դիտարկմամբ»*:

Նրանք բացահայտում են Սիրիայում «խցանված» մարդկային աշխարհներ, որոնք պետք է իրենց ներքին «նիստուկացր» համապատասխանեցնեն պետական նիստուկացին, որում գրեթե ներաշխարհային ոչինչ չի մնում: Նույնիսկ երբ Աբու Հակոբի կամ

Հարությունի նման պատմում են ամենևին հայկականության հետ կապ չունեցող ինչ-որ սխրանքների մասին, դրանք մեծ հաշվով ներկայացնում են ոչ մի կողմից քննություն չբռնած փիլիսոփայությունների լույսի ներքո: Մարքսիստ են նրանք, կոմունիստ, ազգայնական, թե դաշնակցական, ծախ են, թե աջ՝ նրանք փակ շրջանակի մեջ են, ոչ մի այլ գաղափար չի շոշափել իրենց համոզմունքների խոցելիությունն ու անխոցելիությունը:

Նրանք իրենց փիլիսոփայությունների մեջ գնալու տեղ չունեն: Չկա մի գաղափար, որը ներաշխարհային իմաստով կբազմապատկի նրանց, ահա ինչու Րաֆֆին մեր հետազոտողների հետ չի խոսում իր սեփական աշխարհից, նա ներկայանալու աշխարհի չունի, այստեղ ոչ ոք գրեթե ներկայանալու աշխարհի չունի: Լուսինե Խառատյանն ուղղակի հրաշալի է ցույց տալիս առանց սեփական աշխարհի մարդու ողբերգությունը, ընդ որում՝ պատմելով այդ մարդու մասին ու հնարավորություն տալով, որ այդ մարդը ներկայանա: Լուսինե Խառատյանն, ի վերջո, սիրիահային չի ներկայացնում, նա ներկայացնում է տոտալիտար հային: Հայտնի բան է, որ տոտալիտար մարդը այն մարդն է, որի մեջ որոշակի չէ բռնակալը կամ զոհը, նա իրերի դրությունն ընդունած մարդն է:

Հեղինակը մեծ ջանքեր չի գործադրում այդ մարդկանց աշխարհ մտնելու ու այնտեղից դուրս գալու առումով, այսինքն, հետազոտության «նյութ» համարվող մարդիկ ի վերջո հետազոտողներին դուրս են մղում իրենցից, ու վեպը դա հրաշալի է ցույց տալիս՝ ոչ ոք մինչև վերջ չի ներկայանում: Բոլորն էլ ըստ էության մեկ զրույցի շրջանակում մատնում են իրենց կիսատությունը, նույն Րաֆֆին ավելի ամբողջական լինելու համար փնտրում է հայաստանցի կին, ինքն իր հերթին սիրիացի կնոջն է հետազոտել, որը մինչև ամուսնանալը մի հսկայական ցուցակ է դեմ տալիս, առնվազն երեք բանալիով՝ տան, մեքենայի և ամառանոցի: Բժիշկ պարոն Վարդանն ընդհանրապես անհաղորդ է Շուշանի ալերգիային, որի դեմ նշանակում է նույն կնոջը հակացուցված մի դեղ: Պարոն Վարդանը սրիկա չէ, պարոն

Վարդանն ուղղակի չի կարող երկու մարդու մեջ տեսնել երկու մարդ՝ նա մարդուն մոտենում է տոտալիտարիզմի ձեռագրով, հիվանդությունը չի կարող «անհատականություն» ունենալ:

Ամբողջ վեպի մեջ երկու անհատականություն կա՝ **Նա** և Աիշան, երկուսն էլ վեպ են «մտնում» Լիբանանից, այն երկրից, որտեղ հետազոտողներն ի վերջո չեն գնում, որովհետև դեռ պետք է Սիրիայից ողջ և անվնաս դուրս գան: **Նա**-ն ինքնին խորհրդավոր արարած է, իսկ ցանկացած խորհրդավոր արարած մեծ է իր հետազոտողից: Իհարկե, հետազոտողները Նրան իրենց ծրագրի մեջ ներառելու խնդիր չեն դրել, որովհետև Նա միակն է, որն ինքն է թելադրում խաղի կանոններ, թեպետ ապրում է վտանգների մեջ: Նա-ն միակն է, որ բառացիորեն վտանգում է իր կյանքը, դիցուք, Սիրիա հրավիրելով հայաստանցի երեք հետազոտողի:

«Սիրիավեպը» պատմում է սահմանափակ գործիքներով մարդու ներաշխարհը փորփրելու մասին: Նրանք փորձում են անհատականություններ կորզել մի իրականությունից, որտեղ նույնիսկ անուն ունենալը պարտադիր չէ: Նրանք կողմնակի աչք են, օտար օրգանիզմ, ահա ինչու կարող են ընդհուպ թունավորվել ազգային խոհանոցի կերակուրից: Նրանք գիտեն, որ մարդկանց հետ ամեն հանդիպման ճանապարհին ականներ են դրված, Մուխաբարաթը աչք չի կտրում այդ ճանապարհի ոչ մի միլիմետրից, բայց Աստղիկը, Շուշանը և Էսթերը այդ ճանապարհով քայլում են ինչպես ականներ որսացողները, որոնք սակայն դրանք վնասազերծել չեն կարող:

Ըստ էության մեծ փորձությունների միջով են անցնում Աստղիկը, Շուշանը և Էսթերը այն իմաստով, որ այդպես էլ մինչև վերջ որոշակի չէ, թե ինչն է իրենց կարելի և ինչը՝ ոչ: Նրանք անհանգիստ են, նրանք չգիտեն, թե արդյո՞ք ականը կայաթի այնտեղ, որտեղ չկա: Սա է Սիրիան: Նրանք եկել են հետազոտելու մի փակ աշխարհ, որտեղ բաց լինելն ինքնին փորձություն է:

Պատահական է, որ հետազոտողների, այսպես ասած, ողիսևայան ուղին նրանց բերում է Քեսապ, որտեղ նրանք վերջապես մի փոքր

Հայաստան են կառուցում իրենց շուրջը, այսինքն, զգում են իրենց ականներից հեռու: Գուցե պատահական է, բայց Լուսինե Խառատյանը «հասունացրել» է Քեսապը, ութսուն տոկոսով հայերով բնակեցված այդ «նախապատմական» քաղաքը, որտեղ դեռ Տիգրան Մեծի օրոք են ապրել հայերը: Այստեղ է, որ նրանք վերջապես շունչ են քաշում փակ աշխարհի «հետևողական» ծանրությունից ու եփում իրենց բորշչը: Որից հետո որոշում են իրացնել վերջապես գտած թեթևությունը: Նրանք խաղ են խաղում, որը կոչվում է «Անկեղծություն»:

«Նստում էին շրջանով, լուցկի վառում և այն իրար փոխանցում: Ում վրա լուցկին հանգչեր, մյուսները նրան մեկական հարց էին տալիս: Պայմանն այն էր, որ մասնակիցները ցանկացած հարցի պետք է անկեղծ պատասխանեին»:

Այս խաղն ամեն ինչ դնում է իր տեղը: Վերջապես մենք հասկանում ենք, թե որտեղ է «խորամանկել» Լուսինե Խառատյանը: «Սիրիավեպում» հետազոտողների առաքելությունն ամենևին այն չէ, որի մասին հեղինակը գրում է՝ «ազգագրական հետազոտություն՝ հարցազրույցներով ու ներգրավված դիտարկմամբ»: «Սիրիավեպը» բոլորովին այլ բանի մասին է: Դա այն է, ինչը, դիցուք, Շեքսպիրը դուրս է բերում «Մակբեթից»՝ արտաքին մարտահրավերներից դեպի ներքին մարտահրավերներ, այսինքն, արտաքին աշխարհից անցում դեպի ներքին աշխարհ: Եվ ահա մեր հետազոտողներն անկեղծանում են.

«- Սիրիայում եղած ընթացքում ինչի՞ մասին ես ամենաշատը մտածել,- հարցրեց Էսթերը: Շուշանը լուռ էր: Երկմտում էր: Հեյո գինին քաշեց գլխին ու ասաց.

- Որ քեզ հետ էլ երբեք ճամփա չեմ գնա:

Ջարմանքից գինին թռավ Էսթերի կապիկը: Ես սկսեցի նրա մեջքին խփել:

- Էսա կբացատրեմ: Կարող ա դու ճիշտ ես: Դու մեզնից, ինձնից որ հաստատ, դուխով ես, չես վախենում ոչ մի բանից: Բայց անտանելի ես: Դու ոչ մի պայմանավորվածություն չես պահում: Հասկանում եմ՝ ինքնուրույն լինելը և ցանկացած հարցում փարբերվող կարծիք ունենալը լավ է, բայց ոչ էս իրավիճակում: Ես կգերադասեի, որ ստեղծված իրավիճակում մենք կարողանայինք իրար հարյուր փոկոսով վստահել, ոչ թե անընդհատ սպասել, թե մեկս մյուսին երբ կքցի:

- Բայց ես ձեզ չեմ քցել,- ասաց Էսթերը:

- Դեռ ոչ: Միայն ես անընդհատ էդ պահին եմ սպասում: Մենք որոշում ենք Ամերիկայի մասին ոչինչ չասել, և ահա դու Բահային տեղում պատմում ես: Որոշում ենք ջնջել բոլոր ձայնագրությունները, չէ՞, դու պիտի անպայման պահես: Ու ես չգիտեմ, չեմ կարող կանխատեսել, թե քո հաջորդ որոշումը որը կլինի: Մի խոսքով, եթե շանս ունենայի, քեզ հետ ռազվեդկի չէի գնա... Մենք վրանգի մեջ ենք, իսկ ես ուզում եմ անփորձանք երեխաներիս մոտ վերադառնալ»:

Հասկացա՞ք: Շուշանը դարձավ հետազոտության օբյեկտ: Ու հընթացս նա «մերկացնում» է Էսթերին, որը ոչ մի պայմանավորվածություն չի պահում: Հարցն այն չէ, որ Էսթերը պատրաստ չէ իր ընկերուհուց լսել այսպիսի բաներ: «Սիրիավեպի» հեղինակը բոլորովին ուրիշ «հետազոտություն» է մեզ առաջարկում: Նա, ըստ էության, ամբողջ վեպում առաջին անգամ ընթերցողին ներքաշում է ինքնաճանաչողության օբյեկտ դառնալու մի գեղարվեստական հնարքի մեջ: Իսկ Էսթերն ինչ ունի ասելու.

«- Քո հերթն է, հարցրու,- ասաց ինձ Էսթերը:

- Այստեղ երազներ տեսնո՞ւմ ես: Ինչ ես տեսնում:

- Անցյալ գիշեր ինչ-որ կաշմառ էր: Երազումս Բահայի հետ սեքս էի անում: Հեյո՛՛ Նրա հետ: Հեյո՛՛ խմբակային: Իբրև գիտեմ, որ Բահան ՍՊԻԴ ունի: Բայց դա ինձ հետ չի պահում,- ասաց ու սկսեց բարձր ծիծաղել:

- Իսկ ռՊ մեկի հետք էր ավելի հաճելի,- հարցրի ես:
- Դա արդեն երկրորդ հարցն ա, կարող ես տալ, եթե մի կռուզ էլ գնանք,- ասաց Շուշանը: Հաջորդ լուցկին Հսթերի վրա հանգավ:
- Դե հիմա դու ասա՝ Սիրիայում եղած ընթացքում ինչի՞ մասին ես ամենաշարք մտածում:
- Որ ուզում եմ բաժանվել:
- Այո: Ահագին ժամանակ մտածում էի այդ մասին: Բայց ոչ այս խորությամբ: Այս ճամփորդությունն ինձ ցույց տվեց՝ ինչի համար եմ ծնվել: Ես արկածներ եմ ուզում: Ադրենալին: Ամուսնուցս վաղուց հաճույք չեմ ստանում: Ոչ անկողնում, ոչ կյանքում: Նա անտանելի ծանծրալի ու կանխատեսելի է: Ես գիտեմ նրա ամեն հաջորդ խոսքն ու արարքը: Դրայվ չկա, հասկանում եմ: Ու էսպես պառավում եմ: Աիշայի կյանքն անգամ ավելի լավն է, քան իմը: Էն փորձությունները, որոնց միջով նա անցել է, նրան ուժեղացրել, փոխել են: Իսկ իմ կյանքն ասես գծած ճանապարհ լինի՝ «ա» կետից «բ» կետը հասնելու համար: Տուն-աշխատանք-ճաշ-երեխաներ-վազք-ամուսին անվերջ շրջապտույտ: Երբեմն անգամ երեխաներիս եմ արում»:

Էսթերը ըստ էության ցույց է տալիս, թե ինչ է իսկական հետազոտությունը: Նա ընդհանրապես այս խմբի **Ուրիշն** է, ամենաանվրդովը, Էսթերի վրա դժվար է իշխանություն ունենալ, թեպետ ինքը պատրաստ է խաղալ ընդունված նորմերով: Բայց ինքն իրեն երբեք չի դավաճանի: Ինչու՞: Որովհետև հոգու խորքում ինքը դրայվ թելադրող է: Ահա ինչու հաճախ է խախտում պայմանավորվածությունները, իսկ երբեմն էլ սեփականն է առաջարկում:

«- Ինչի՞ց ես ամենաշարք վախենում,- հարցրեց Շուշանը Աստղիկին:

- Յավից,- ասացի ես,- ֆիզիկական ցավից: Էս ամբողջ պատմության մեջ էլ ինձ վախեցնում ա հնարավոր կտրանքների գաղափարը: Էդ մտքից պատրաստ եմ ամեն բան էն գլխից պատմել ու ընդունել, միայն չտանջեն:

- Դե էդ հարցը քեզ էլ տանք: Իսկ ինչի՞ մասին ես ամենաշատը մտածում էս քանի օրը:

Շառագունեցի: Բայց ուզում էի, չէ՞, կիսվել, ասել էդ մասին:

- Գեներալի: Չեմ հասկանում, չեմ կարող բացատրել, բայց ծգում ա ինձ: Անգամ երազում եմ տեսնում:

- Դու՞ էլ ես սեքս անում,- ծիծաղեց Շուշանը:

- Չէ, բանը դրան չի հասնում, բայց... անընդհատ ուզում եմ: Բանն էլ էն ա, որ զինվորականներն ինձ երբեք չեն գրավել: Իսկ հիմա... Չգիտեմ, գուցե շարունակական լարվածությունից ա:

- Հիմա որ գար ու առաջարկեր, կքնեիր հետը,- հարցրեց Էսթերը:

- Տենց ուղիղ: Չէ... Դժվար... Ես բարիերներ ունեմ, որոնք հաղթահարել չեմ կարողանա»:

Հետազոտությունների շրջանակը փակվում է: Նրանք մերկացել են: Այս խաղը դառնում է մի ռիտուալ, որը նրանց, ավելի կոնկրետ, Աստղիկին բացում է աստվածային առաքելության առաջ: Հետազոտությունը մարդու աշխարհից տեղափոխվում է աստվածային աշխարհ: «Սիրիավեպն» ավարտեց մարդկանց: Փոխվում են հարթությունները: Աստղիկը հրաշալի է նկարագրում այդ փոփոխությունը.

«Ես միշտ դուրս եմ մտնում: Ասում էի ինքս ինձ: Աշխարհը տունս է, պապյանս էլ ամենուր հետս եմ քարշ տալիս: Ինչու՞ կյանք մտնում, աշխարհ մտնում, իսկ դուրս ելնում կամ դուրս գալիս: Տնից: Ինչու՞ է ծնունդը աշխարհ բերում, իսկ մահը՝ տանում: Մի խոսքով, այսուհետ ես դուրս միայն մտնելու եմ: Չէ՞ որ այն, ինչ դրսում է, նաև ներսում է»:

Աստղիկի մոտ մի ամբողջ մետաֆիզիկական հեղաշրջում է տեղի ունենում: «Սիրիավեպը» սահուն գնում է մետաֆիզիկական մի աշխարհ, որտեղ հետազոտելու անսպառ նյութ կա: Եվ այդ նյութի թեման բացում է սիրիական հետախուզության ղեկավարը, նա, որն «ի պաշտոնե» ամենամոտն է այս աշխարհի գաղտնիքներին: Նա Աստղիկին ասում է.

«- Հասկանում եք, ես վստահ եմ, որ հայերն ի վերուստ իրենց վրա դրված դեր ունեն: Առաքելություն: Պահպանել ու հսկել Աստվածներին: Սրբազան գիտելիքը: Պատահական չէ, որ նրանք սրբազան լեռների ու սարերի փեշերին են բնակվում: Արարադը նրանցից վերցրին: Սակայն դրախտի պռունկը՝ Դերսիմը, դեռ նրանց հսկողության տակ է: Գուցե փոխակերպված նրանց, բայց նրանց»:

Աստղիկն ականջներին չի հավատում, որ այսպիսի բան կարող է լսել: Մի ամբողջ պետության հետախուզության ղեկավարից: Իրականում զարմանալու բան չկա: Տոտալիտար աշխարհներում ավելի հակված են մետաֆիզիկական թեմաներին: Որովհետև գիտությունը միշտ դժվար է գտնում իրեն այդպիսի երկրներում: «Սիրիավեպում» սրա ակնարկը չկա: Ավելին, Գեներալը Քեսապի հյուրանոցից Աստղիկին տանելով սիրիա-թուրքական սահմանի գյուղերը բացահայտելու, որոնցում կամ հայեր են ապրել, կամ դեռ ապրում են, խոսում է այդ կողմերում հայերի հատուկ առաքելության մասին.

«- Ես ձեզ հենց էնպես չէի պատմում սակրալ լեռների ու հայերի մասին,- ասաց Գեներալը,- հասկանում եք, դուք՝ հայերդ, պահապաններ եք: Պահապաններ, որոնք չեն հասկանում ինչն են պահպանում: Դուք գիտելիքին չեք տիրապետում: Եվ երևի դա պետք էլ չէ: Ի վերուստ ձեր վրա դրված դերն այդ գիտելիքը պահպանելը, թարգմանելն ու փոխանցելն է: Միայն չեմ հասկանում՝ ինչպես կարող եք թարգմանել՝ առանց հասկանալու՝ ինչ եք թարգմանում»:

Գեներալը խորամանկ պլաններ ունի՝ հետազոտող Աստղիկի միջոցով մերձենալ հայերի հնարավորություններին: Գեներալն

արդեն իսկ սկսել է փնտրտուքները «Հայաստանէն եգաձ տիկնանց» առկա հանդիպումներում: Նա պետական գաղտնիքներ չի փնտրում, երբ մտերմաբար հարցաքննում է Աստղիկին, նա փնտրում է **սակրալ** գաղտնիքներ: Ոչինչ, որ, ի վերջո, Աստղիկը և խումբը այդ գաղտնիքներից հեռու են և ընդհանրապես հեռու են որևէ գաղտնիքից, բայց նրանք օրգանապես են ընդունակ կրելու կամ կլանելու գաղտնիքը, նրանք հայ են, նրանց օրգանիզմը, ըստ Գեներալի, կարող է վերցնել ու փոխանցել աստվածների հաղորդածը (սա վերլուծաբանի, այսինքն, իմ ձեռամբ, Կոնստրուկտի փառաբանում չէ, այլ թե ինչպես է Կոնստրուկտը սակրալ դառնում մի իրականությունում, որտեղ ազատություն չկա. ժամանակակից առասպելները պարարտ հող են գտնում տոտալիտար ուղեղներում): Գեներալը կատակելու տրամադրություն չունի: Բայց Սիրիայի ամենաուժեղ մարդկանցից մեկը որևէ գործիք չունի նախ մոտ լինելու այդ գաղտնիքներին, երկրորդ՝ համոզել համագործակցել նրան, որը «կարող» է ամենամոտը լինել: Ինչ է անում Գեներալը, նա գերաբաժնորում է Աստղիկին իր կոնստրուկտի միջոցով, ասես նրան սիրիական հատուկ ծառայություններին «ինտեգրելու» մետաֆիզիկական մեթոդն է փորձում:

Վերջ: Այս ամենը կարող է վերածվել խելագարության: «Հայաստանէն եգաձ տիկնայք» այլևս այն չեն անում, որի համար եկել են Սիրիա: Հեռանալու ժամանակն է: Եվ նույնիսկ Լիբանան գնալու մասին պետք է մոռանալ: Այլապես ինչ է նշանակում՝ օգնեք հասկանալի դարձնել Դերսիմը, բացատրել այն, թարգմանել, ընկալելի դարձնել այլոց համար: Այնպես չէ, որ Աստղիկը կասկածներ չունի, գուցե իսկապէս ինչ-որ բան հասկանալու կարիք կա, որն ընկալման ավանդական եղանակներով մեզ տրված չէ.

«Գուցե ապագան ավելի՞ն գիտի այսօրվա մասին, քան անցյալը: Արանքներում մնացածը: Հա, ես արանքներում մնացածն եմ՝ ոչ այս կողմ, ոչ այն կողմ, ոչ ազգագրագետ, ոչ

*պարմաբան, ոչ քաղաքագետ, ոչ գործակալ, ոչ անցյալամետ,
ոչ ապագայամետ»:*

Ի վերջո՝ ի՞նչ: Գեներալը միակը չէ, որ «պարտվում» է այս վեպում: Այս վեպում հաղթողներ չկան: Այս վեպում գլխավորը ապրելն է: Ապրել նրանց մեջ, որոնք կործանում են մարդկանց, որոնք փնտրում են աստվածներին ու նրանց գաղտնիքները, որոնք ոչ մեկին ոչինչ չունեն պատմելու, որոնք պատմելուց «աղերսում» են իրենց կարևորությունը, որոնք ուրիշ աշխարհ չգիտեն էլ:

3+3

Այսպիսով վեպում մենք ունենք կանանց երկու գիծ. գծի մի կողմում հետազոտողներն են՝ Շուշանը, Էսթերը և Աստղիկը, մյուս կողմում՝ Ասման, տիկին Վարդին և Աիշան: Առաջին երեքը, այսպես ասենք, ազատ աշխարհի «թևերով» (Կիպրոսում գրանցված, բայց ամերիկացի հայ բարերարի փողերով) ապրող երեք կին են, երկրորդ երեքի համար Սիրիայից դենն աշխարհ չկա (ոչ որպես դրախտ, այլ՝ բանտ), Ասման նույնիսկ Դամասկոսից դուրս չի եկել: Առաջին երեքը գիտեն ինչ է տոտալիտարիզմը, երկրորդ երեքն ապրում են այն: Առաջին երեքի համար կին լինելը նրանց ամբողջ «գործունեությունը» չէ, երկրորդ երեքը կին լինելուց բացի ուրիշ «առաքելություն» չունեն: Առաջին երեքին ոչ ոք չի կարող իր տեղը ցույց տալ, երկրորդ երեքի տեղն «ըստ էության» ցույց են տվել ծնված օրից: Առաջին երեքի թիկունքում սեփական պետության մեջ հետապնդման սպառնալիք չկա, երկրորդ երեքի կյանքում այդ հետապնդման վտանգն ամենօրյա է: Առաջին երեքը Սիրիա են եկել խաղաղության միջից, երկրորդ երեքը «նստած» են վառողի վրա:

Բայց ընդհանրացնող բաներ էլ է կան: Նրանք բոլորն էլ փխրուն խաղաղության ներկայացուցիչներ են: Հատկապես իրենց ներքին աշխարհում: Այդ աշխարհից դուրս Ասման, տիկին Վարդին և Աիշան ոչինչ չեն որոշում: Ահա ինչու հիվանդությունն այդպիսի դրսում «անհատականություն» չունի ու դեղը միշտ մեկն է:

Վեպի մի դրվագում մենք տեղեկանում ենք, որ «այս փարածաշրջանում իրավիճակը լարվելու է»: Այս կանխատեսման հեղինակը Գեներալն է: Վեպի հեղինակը սրա զարգացումը չունի, սա ֆոնային տագնապ է: Դեպքերի զարգացումը վեպից դուրս է: Բայց ընթերցողն աղոտ հասկանում է, որ ինքն իր համար պատասխան չտվող խաղաղությունը այստեղ ոչինչ չի որոշում, նրա փոխարեն բոլոր որոշումները կայացվել են: Ընթերցողն աղոտ տեսնում է, որ սիրիացի այս կանայք հաջորդ օր չունեն, Սիրիայում ոչ ոք չունի այդ օրը: Գեներալի այդ կանխատեսումը քույրեր ու ճակատագրակից է դարձնում Շուշանին, Էսթերին, Աստղիկին, Ամային, տիկին Վարդին և Աիշային: Հերոսների գլխավոր արկածն առջևում է: Դա պատերազմն է, որը ժանտափստի բացիլի նման արդեն մտել է տարածաշրջան:

Կարդալու վերջաբան

Այս վեպը, փորձենք ամփոփել, իրականում նոր խոսք է գրականության մեջ այն իմաստով, որ Լուսինե Խառատյանը արկածային պատմությունը դարձնում է հողեղեն: Բայց այդ արկածայնությունը վերաբերում է իրենց՝ հետազոտողներին, բոլոր մյուս հերոսները պարզապես կերպարներ են՝ և Աբու Հակոբը, և Հարությունը, և Բահան, և տիկին Վարդին, և նույնիսկ Նա, որը հենց այդ արկածայնության այցեքարտն է վեպում:

Վեպի վերջում Աստղիկը Էսթերի տան համակարգչային էկրանին հայտնաբերում է նրա նամակը: Դա մի հանելուկային, Ստանիսլավ Լեմի «Սոլյարիսի» մոտիվներով գրված նամակ է, որը գրեթե աստվածային առաքելության մասին է: Ըստ էության՝ նամակ այն մասին, որ դրա հեղինակը ապագայից է գործուղվել ներկա հասկանալու համար այն նախատիեզերական ժամանակները, «երբ հնագետները չէին կարողանում ֆիզիկապես տեղափոխվել ժամանակի մեջ, և անցյալի մասին նրանց պարկերացումները ձևավորվում էին հողի ու փոշու մեջ երևակայությանը զոռ տալով»: Նամակի հեղինակը ապագայի գործակալն է մի իրականությունում, որին ինչ-որ ախտ է պատել:

«Տիեզերական Օվկիանոսի խորհուրդը որոշեց, որ ես պետք է ներկայով զբաղվեմ: Այսինքն, այն ժամանակով, որպես էի, ոչ թե այդ ժամանակի հնադարով»:

Էսթերը այս աշխարհ է եկել մի իրականությունից, որը մեր ժամանակների ախտաբանությունը չունի: Սա ի վերջո նամակ է, թե ինչպես են տապալվում առաքելությունները: Այս մեկի մեջ Տիեզերքի մատն է խառը՝ Տիեզերական Օվկիանոսը՝ Ամենաբանականությունը նրան ուղարկել է մեր օրեր, համարյա ինչպես Աստծո Որդին է գալիս: Կարճ ասած նրան ուղարկում են մարդկանց աշխարհ, այսինքն, մեր օրեր՝ «*հասկանալու, թե այդ վայրենի ժամանակներում ինչպես էին ապրում մարդիկ*»: Նամակը «գուժում» է, որ այդ մտքից նամակի հեղինակի շուրջը թիթեռներ են հայտնվում՝ միջատներ, որոնք ապագայի աշխարհում այլևս չկային, քանի որ «*նրանք այլևս պետք չեն կատարյալ աշխարհում, մեր պապերը դրանցից հեշտությամբ ձերբազատվել էին, որ իրենց թևիկների մի թեթև շարժումով չխախտեն մեր աշխարհի անսահման ներդաշնակությունը*»: Նամակի հեղինակը, պետք է նկատենք, թիթեռների ի հայտ գալով պատմում է սիրո զգացման մասին, նա վերաճնդի զգացում ունի ախտերի աշխարհ ուղևորվելու մտքից: Ապագան չունի պատասխանը այն հարցի, թե մարդիկ ինչպես են ապրել առանց կատարելության: Իսկ դրա համար հնազետ է պետք: Ու նրան գետեղում են այս աշխարհ: Ձեռտեղում բառը վեպի ամենասկզբից է գալիս, երբ ռուսախոս Էսթերը Դամասկոսի հայկական համայնքի հետ հանդիպման առաջին օրը ասում է, թե ովքեր են իրենք՝ «*խումբ մը սպեղծած են, մեզ էլ այնպեղ զերեղած են*»:

«Հենց էսպեղ սիրեցի «զերեղել» բառը: Գրքերում զերեղված, շրջանակված, փայտացած փառեր ու բառեր: Ձե(տեղ)ված լեզու: Գիտելիք: Երևի տեղն էր պարծառը: «Տեղ»: Այն(տեղ), այս(տեղ): Տեղից կարևոր ոչինչ չկա: Տեղն է թրթռացնողը: Այդ միակ որոշակին այդ տիեզերական անորոշության մեջ: Անգամ ժամանակն անտեղի է, եթե չկա տեղի որոշակիություն: Եվ դուք ինձ որոշակի տեղ եք ուղարկել: Տեղ,

որտեղ ես երբեմն անտեղի եմ: Անպատեհ, ինչպես Շուշանն ու Աստղիկն են ասում: Ի հեճուկս ֆիզիկայի օրենքների: Ժամանակի ու տարածության մասին: Տեղ, որտեղ ես կամ: Իմ տեղն այս մեռած լեզուն է (ներկայի, ախտի լեզուն - Մ. Ա.): Որում ես զետեղված եմ»:

Էսթերի համակարգչային նամակը սիրո խոստովանություն է անկատար աշխարհին: Վեպի բոլոր էջերում նա մի անվրդով, ամեն ինչ տակն ու վրայից իմացողի խաղաղությամբ աղջիկ է, նա երբ ուզում է՝ անկեղծ է, երբ ուզում է՝ լռում է, նա կարելի է ասել՝ գիտի սկիզբն ու վերջը: Նա չի կարող իջնել մանրամասների աստիճանին, նա չգիտի, թե ինչ է խուճապը, եթե դա անձնական առողջության մասին չէ: Էսթերը միակն է, որը փորձում է կատակել, երբ Ղամշլիից վերադառնալու ճանապարհին կրակում են **Նրա** մեքենայի վրա, այսինքն, Նրա հանդեպ մահափորձի ակամա թիրախներից է դառնում հետազոտական խումբը: Ահա թե որտեղ է ի հայտ գալիս արկածայինը բառի ամենադասական իմաստով: Փաստորեն ամեն ինչ չէր ավարտվել Սիրիայից ողջ ու առողջ վերադառնալով, փաստորեն արկածայինն այն չէր, որ Սիրիայի ամեն միլիմետրի վրա նրանք քայլում էին մազե կամրջով: Կամ ավելի ճիշտ դա արկածայինն էր, որից հետո սկսվում է ֆանտաստիկը:

Հեղինակը այս նամակով խոստովանում է մի տապալված և միաժամանակ սիրելի առաքելության մասին: Նամակով Աստղիկը տեղեկանում է, որ հանձին Սիրիայի, իրենք ոտք են դրել այնտեղ, որտեղից սկզբնավորվել է լեզուն: Եվ եթե Էսթերի այս նամակի իրականությունը հնարավոր է, ինչո՞վ հնարավոր չէ Գեներալի ասածը, ըստ որի «*հայերն ի վերուստ իրենց վրա դրված դեր ունեն: Առաքելություն: Պահպանել ու հսկել Աստվածներին: Սրբազան գիտելիքը: Պատահական չէ, որ նրանք սրբազան լեռների ու սարերի փեշերին են բնակվում*»: Այստեղ հարց է առաջանում՝ արդյո՞ք նամակի հեղինակը՝ Էսթերը, իր Կոնստրուկտը գերաբժնորում է Սիրիայում ապրած փորձությունների ֆոնին: Հազիվ թե: Էսթերի նամակը սիրո

խոստովանություն է այս աշխարհին, որտեղ ամեն ինչ հնարավոր է: Հնարավոր է և առաջին լեզվի էպիկենտրոն Սիրիան, և սրբազան գիտելիքի ապաստարան Հայաստանը: Նամակը կարծես կտակ լինի մարդկությանը, որ՝ այլ աշխարհ չի լինելու, պետք է սիրել ու արժևորել այս մեկը:

Նամակի վերջում Էսթերը (կամ նամակի հեղինակը) դիմում է սիզիփոսյան արարքի: Եթե հիշում եք, ըստ հունական դիցաբանության վարկածներից մեկի, Սիզիփոսը կնոջից վրեժ լուծելով աստվածներին խնդրում է կարճ ժամանակով իրեն Հադեսից վերադարձնել երկիր: Կինը բառացիորեն է կատարում մահամերձ Սիզիփոսի կամքը՝ չթաղել իրեն և մահից հետո նրա մարմինը նետել հրապարակ: Երբ աստվածները կարճ ժամանակով կյանք են շնորհում, Սիզիփոսը հրաժարվում է վերադառնալ Հադեսի աշխարհ: Նամակի հեղինակը նույնպես հրաժարվում է վերադառնալ:

«Այս նամակով ես անջապովում եմ Տիեզերական Օվկիանոսից ու մնում այստեղ: Նրանք (մենք) սիրում են (ք) բազմակետրե: Իսկ մեր (ձեր) կետադրության մեջ բազմակետրերը բացակայում են: Եվ, իսկապես, ու՞մ են դրանք պետք, եթե այդտեղ ոչինչ բազմակետրերով չի ավարտվում... Եվ ուրեմն ես ուզում եմ մերկացնել լեզուն, դադարկել, իմաստազրկել այն, թողնել անպաշտպան»:

Ինչ է նշանակում «մերկացնել լեզուն, դադարկել, իմաստազրկել այն, թողնել անպաշտպան»: Նամակից դատելով մարդիկ լեզվի հետ արել են խելքներին փչածը: Այդ լեզվով մեղադրում են, գաղափարախոսություններ են հնարում, այդ լեզվով սպանում են, այդ լեզուն ապրում է մարդու փոխարեն: Իմաստազրկել լեզուն նշանակում է նախ այն ազատագրել «կոնստրուկտներից», որոնք ժամանակակից լեզվի ախտն են: Իմաստազրկել լեզուն նշանակում է ունենալ մի իրականություն, որտեղ գրականությունն ավարտել է իր գործը: Կամ, որ նույնն է, վերադառնալ այն իրականություն, որտեղ դեռ լեզուն չկար, բայց այնպես, ինչպես աստվածանշյան Անառակ որդին է վերադառնում յուր հորական

տունը, երբ ոտքի տակ էր տվել աշխարհը ու չափազանց շատ իմաստներ էր կրում իր մեջ: Այդպիսի իմաստազրկված լեզվի մեջ հաղթում է մարդկային հավասարությունը: Պատահական չէ, որ նամակում էսթերը հիշում է, թե ինչպես են թվային ժամանակների սկզբում սպանվում մի շարք լեզուներ, *«օրինակ, կոմունիզմի լեզուն: Այդ լեզվով պատմում էին ապագան, որն այդպես էլ չեկավ: Պատմում էին այն տեղը, որտեղ չհասան»*: Նամակի հեղինակը հրաժարվում է վերադառնալ, քանի որ գիտի, թե ինչպես «որակազրկել» մահացու լեզուն: Այդպիսի լեզվի կարիքը կա, այդպիսի լեզուն դեռ պետք է ազատագրի Աիշային, այսինքն, դառնա իրավունք, որտեղ ոչ մի եղբոր մտքով չի անցնի ունենալ սպանելու իշխանություն:

**ԱՐՄԻՆԵ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ.
«ԹԱՔԱՎՈՐԻ ԱԽՉԻԿ ՈՒ ՈՒՐ ԱՍՔՅՆԵՐԸ».
ՌԱԶՄԻԿ ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀԱՅ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ**

Բանալի բառեր

Ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթ, ռազմիկ կնոջ կերպար, պատերազմի առասպելացում, հավաքական հիշողություն, այլաբանական գաղտնիմաստ, անխուսափելի սեռափոխություն, հերոսուհու ծայնագրկում:

Ներածություն

Կնոջ թուլությունը պատկերելը հայկական բանահյուսության հիմնական մոտիվներից է: Ռազմի դաշտում կինը ծայնագրկ է (որոշ դեպքերում ստիպված է այդպիսին ձևանալ), նա գրեթե միշտ հպատակվում է տղամարդուն: Կնոջ ուժը և հմտությունները հաճախ անընդունելի կամ աններելի են, պատումի զարգացման ընթացքում նա կամ ստիպված է խորամանկել կամ փոխակերպվել տղամարդու: Ժողովրդական պատումներում այս երևույթն ունի իր պատմամշակութային հիմքերը, որոնք պահպանվել են առ այսօր՝ ենթարկվելով տարբեր տիպի մուտացիաների: Միևնույն ժամանակ հայկական հեքիաթի հերոսուհին հաճախ խաղաղության հաստատման գրավականն է ու նախաձեռնողը:

Սույն աշխատությունը նվիրված է կին հերոսի կերպարի ուսումնասիրությանը և բացահայտմանը պատերազմական համատեքստում, ըստ հայ ժողովրդական հեքիաթների:

Հրաշապատումի պոետիկան

Բոլոր ժամանակներում բանահյուսությունը ծառայել է որպես տվյալ ազգության և մշակույթի ճանաչման բանալիներից մեկը: Հայկական հրաշապատում հեքիաթը բացառություն չէ: Այն թույլ է տալիս, որ բացահայտվեն հասարակության մեջ ընդունված և գուցե շարունակվող արքետիպերի սոցիոպատմական հիմքերը: Բանահյուսությունը պատերազմի սարսափները քողարկում է սիրահար զույգերի, արբունքի տարիքի պատանիների, թագավորի քմահաճույքների հետևում՝ ընթերցողին թողնելով որոշ ծածկագրված հուշումներ, որպեսզի վերջինս վերձանի թաքնված նրբիմաստները: Եվ նույնիսկ այդ պատառիկներն են օգնում պատկերացում կազմել հեքիաթը հեղինակած ժողովրդի մտածելակերպի, աշխարհայացքի, պատմական ու սոցիալական զարգացման, արժեքահամակարգի ձևավորման մասին:

Համաձայն վերջին հետազոտական տվյալների՝ ամենահին հեքիաթը, որը մինչ օրս դեռ պատմում են, կարդում և վերահրատարակում, 6000 տարեկան է: Այլ կերպ ասած՝ հեքիաթները գոյություն են ունեցել այն պահից ի վեր, երբ հայտնվել են առաջին պատմողն ու առաջին ունկնդիրը: Բանահյուսությունը մարդկության գիտակցության անբաժանելի մի մասն է, որտեղ կարող ենք արտատպված գտնել մշակույթների փոխակերպումների բոլոր հետքերը: Հրաշապատում տեքստում մոգականի ու անհավանականի կողքին տեղ գտած առօրյա, սովորական տարրերի շնորհիվ հեքիաթները դառնում են ժողովրդի ամենօրյա կյանքին ռելևանտ: «Տարօրինակի ու ոչ այնքան տարօրինակի համադրության արդյունքում... գուցե հեքիաթները գոյատևել են հազարամայակներ շարունակ»¹:

Ընթերցողը համեմատաբար հեշտ է ընդգրկվում հեքիաթի աշխարհի մեջ հենքային գիտելիքների և պատումի համատեքստի զուգակցման կիրառուկի շնորհիվ: Հեքիաթի աշխարհը կարող է

¹ Shultz 2016.

ճանաչելի լինել ոչ միայն սյուժեի, կերպաների կամ իրադարձությունների շնորհիվ, որոնք երբեմն չափազանց տարօրինակ ու խճճված են, այլ հույսի, հաղթանակի, արդարության ակնկալիքի և մարդու սպասումներին հարազատ այլ հատկանիշների շնորհիվ (ներառյալ՝ բացասական զարգացումների, հոռի իրադրությունների), որ պարունակում է հեքիաթը²: Այս հատկանիշները դարձնում են հրաշապատում հեքիաթը հանրամատչելի, և նրա ազդեցությունը՝ հարատև, նույնիսկ եթե այն պատմելու կամ լսելու միջավայրը ժամանակի ընթացքում փոխվել է, իսկ բարոյախրատական ուղերձը՝ արժեզրկվել:

Այդուհանդերձ, որոշ տեսաբաններ պնդում են, որ հեքիաթների երկարակեցությունը պայմանավորված է ոչ թե անցյալի փորձը պահպանելու ձիրքով, այլ ներկա ժամանակներում ընթերցողի պահանջները բավարարելու ճկուն հմտությամբ³: Այդ իսկ պատճառով ամենևին էլ զարմանալի չէ, որ «անհանգիստ ժամանակներում» հեքիաթները հաճախ ծառայում են որպես քարոզչության հզոր գործիք: Պետք է նկատել, որ դրանք նաև անփոխարինելի սպեղանի են ետպատերազմական հետևանքներին ու վնասներին անդրադառնալիս⁴: Հաճախ պատերազմը ստեղծում է իր ուրույն «դիցաբանությունը». հրաշապատում աշխարհը թույլ է տալիս, որպեսզի պատերազմի բերած բռնությունը, հավաքական տառապանքը, վիշտը, տրամվան ներկայացվեն հուզական և կողմնակալ գունավորմամբ:

Ժողովրդի հավաքական տրամվան հոգեբանական արձագանք է տրամատիկ իրադարձություններին, որոնք իրենց հետքն են թողել հասարակության որոշ խմբերի կամ համայն ազգի վրա (պատերազմ, հետապնդումներ, զանգվածային ճնշումներ, պետական ահաբեկչություն): Նման փորձառությունը կարող է

² Heerspink 2012.

³ Buttersworth, Abbenhuis 2017.

⁴ Feuerverger 2010.

արթնացնել հավաքական հույզեր և հանգեցնել հասարակական վարքագծի կամ մշակույթի փոխակերպման⁵: Սակայն հարկ է հիշել, որ հավաքական տրավման անհատական տառապանքի կամ տրավմատիկ իրադարձությունների անմիջական արտացոլանքը չէ. այն մեծապես հիմնված է դրանց խորհրդանշանային մեկնության և հասարակության երևակայության արգասիքների վրա:

Ազգային տրավման հաճախ կարող է պարարտ հող նախապատրաստել արմատական, ծայրահեղական հայացքների ձևավորման և արդարացման համար: Թեմայի հետազոտողները համընդհանուր կարծիքի են, որ արմատականացումը բազմապատճառ և բազմաստիճան երևույթ է. այն իր մեջ ներառում է զգայական, ռացիոնալ, ճանաչողական և վարքային տիրույթներ⁶: Օրինակ, չի կարելի անտեսել այն փաստը, թե որքան հեշտությամբ է հեքիաթը պերճազարդում պատերազմը և առհասարակ ռազմական գործը, եթե հարցը վերաբերում է ազգակառուցման կամ ազգապահպան խնդիրներին՝ երբեմն դրսևորելով անթաքույց ծայրահեղական դիրքորոշում:

Համընդհանուր վիշտը արտատպված է հասարակական հիշողության մեջ՝ վերածվելով որոշակի հավաքական գիտելիքի, որն էլ իր հերթին պարբերաբար համալրվում է ու խմբագրվում հասարակության մեջ տեղի ունեցող տարբեր երևույթների ազդեցության արդյունքում⁷: Ըստ այդմ՝ պատմական որևէ իրադարձություն, փոխակերպվելով պատումի, ստանում է լրացուցիչ հուզական գունավորում, իմաստային նոր նրբերանգներ, ձեռք է բերում խրատական շեշտադրում: Ասվածի վառ օրինակ կարող են ծառայել հենց բանահյուսական հեքիաթները, որոնք հավաքական հիշողության «խաղաքարերն» են:

⁵ Center for Substance Abuse Treatment 2004.

⁶ Buljubasic, Hola 2021.

⁷ Buljubasic, Hola 2021.

Հավաքական հիշողությունը հասարակության մեծամասնության կողմից ընդունելի և սերնդեսերունդ փոխանցվող իրողության մեկնությունն է, որը «ճշմարտացվում» է ավանդույթների, բանահյուսության, արվեստի միջոցով⁸: Այստեղ չափազանց մեծ է դեր է կատարում հավաքական պատումը (նարատիվը): Վերջինիս օգնությամբ անցյալի փորձառությունը վերածվում է արդի հնչեղությամբ և իմաստային նոր շեշտադրությամբ օժտված պատմությունների: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ գրեթե բոլոր ժամանակներում, ի պատասխան հավաքական տրավմայի, ծնվում են հրաշապատում հեքիաթներ, ֆենթազի տեքստեր, առակներ ու լեգենդներ: Ասվածի ամենահայտնի օրինակներից, թերևս, կարելի է համարել Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին գրված *Կապիտան Ամերիկայի* մասին կոմիքսը: Նորաստեղծ սուպերհերոսը ներկայանում էր որպես քաջության, արդարության, անձնազոհության մարմնավորում: 1941 թվականի մարտին տպագրված առաջին կոմիքսի շապիկին Կապիտան Ամերիկան ջախջախիչ հարված էր հասցնում Հիտլերի դեմքին: Այն վաճառվեց մոտ մեկ միլիոն օրինակով՝ դառնալով համաշխարհային ֆենոմեն⁹: Պատկերազարդ տեքստն ուներ հստակ առաքելություն. ջնջելով իրականության և մտացածինի սահմանագիծը՝ այն նախապատրաստում էր ամերիկացիներին մոտալուտ պատերազմին և վստահեցնում, որ հաղթանակն անխուսափելի է:

Հրաշապատում հեքիաթներում պատերազմը «ժանյակապատված» է ազգային խորհրդանիշներով, պատկերային այլաբանություններով ու փոխաբերություններով: Բռնության ու ավերի պատճառները երբեմն ներկայացվում են որպես անխուսափելի իրադարձություն, փոխկապակցված սխրանքների շարան, որոնք գլխավոր հերոսը պետք է հաղթահարի իր գործի երջանիկ ավարտը գտնելու համար: Լեզվական մակարդակում հրաշապատում տեքստն օգտագործում

⁸ Volkan 2013.

⁹ Donnelly 2015.

է բառային բազմիմաստության ողջ հարստությունը, բարբառային յուրատիպ շրջասույթներն ու լեզվաոճական հատկանիշների ողջ ներուժը, ինչի մասին կարելի է պատկերացում կազմել բառարանային նույնիսկ հպանցիկ քննության շնորհիվ.

«Պատերազմ - 1. Չինված ուժերով ընդհարում՝ կռիւ, որ մղում է մի ազգ, մի պետութիւն ուրիշ ազգի, պետութեան դէմ մկ մի երկրի ժողովրդի մի մասը միւսի դէմ՝ ծագած վէճը զէնքի ոյժով լուծելու նպատակով: 2. Միանուագ ընդհարում՝ կռիւ երկու զինված բանակի մէջ. ճակատամարտ, մարտ: 3. Պայքար, որ մղվում է մի բանի դէմ՝ նրան ոչնչացնելու նպատակով: 5. Հակառակ զգացումների ընդհարում, հակամարտութիւն, հոգեկան կռիւ»:

(Մալխասեանց 1945, էջ 61)

«Պատերազմ - 1. Երկու կամ մի քանի պետությունների՝ ժողովուրդների՝ ցեղերի միջև տեղի ունեցող զինված կռիվ: 2. Մարտ, ճակատամարտ: 3. Պայքար, կռիվ: 4. Ներքին՝ հոգեկան կռիվ, հակառակ զգացումների պայքար՝ հակամարտություն: 5. Դիմադրություն»:

(Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, 1980, էջ 170)

«Պատերազմ - 1. կռիվ, մարտ, զինակռիվ, ռազմ, խազմ, գուպար: 2. Ճակատամարտ, կռիվ, զինամարտ: 3. Ռազմարշավ: 4. Պայքար, կռիվ, ոգոր, ոգորում: 5. Կռիվ, պայքար (ներքին, հոգեկան): 6. Ծեծկռուք»:

(Սուքիասյան 2009, էջ 917)

Հարկ է շեշտել, որ աշխատությունն ամենևին նպատակ չունի բացասական լույսի տակ ցույց տալ հայ բանահյուսական հեքիաթներում թաքնված ներիմաստների բազմաձայնությունը: Մեջբերված օրինակները դիտարկվում են որպես փաստական, պատմական նյութ, որը պարունակում է բազմաթիվ գաղտնագիր

հուշումներ: Ենթարկելով հրաշապատում տեքստերը իմաստառճային վերլուծության և արդյունքները զուգադրելով պատմական իրադարձությունների հետ՝ հնարավոր է դառնում ուրվագծել ռազմիկ կնոջ կերպարը, որ գոյություն է ունեցել ավելի քան հարյուր տարի առաջ հայ մարդու գիտակցության մեջ և որոշ փոփոխություններով պահպանվել է առ այսօր:

Սույն աշխատության փաստական նյութը վերցված է «Հայ ժողովրդական հեքիաթներ» ակադեմիական հրատարակության 18 հատորներից (1956-2017). այն ընդգրկում է հրաշապատում հեքիաթներ՝ գրի առնված պատմական Հայաստանի տարբեր շրջաններից: Նկատելի է՝ այն բնակավայրերն ու հեքիաթասացները, որոնք անմիջականորեն մասնակցել են պատերազմական գործողություններին, ավելի հաճախ են անդրադառնում ռազմական թեմատիկային, քան այլ տեղանքներից հավաքված հրաշապատում տեքստերը: Օրինակ, Արարատյան դաշտավայրի հեքիաթներում գլխավոր չարագործները ստախոս վաճառականներն են, ուրիշի հարսին աչք դնող թագավորները, անկուշտ տերտերները, խմոր ուտող երեխաները և այլն:

Այդուհանդերձ, երբեմն հանդիպում ենք հեքիաթների, որտեղ հրաշապատում ակնարկների վերձանումն առանձնապես մեծ ջանք չի պահանջում: Որպես օրինակ կարելի է քննել Տուրուբերանի (Մուշ-Բուլանըխի) «Ներսոյի հեքիաթը»: Այստեղ հեշտությամբ նկատելի են կռիվների հետևանքով թուրքական քաղաքում ապրող հայերի, պանդխտության, սուլթանի բանակում ծառայելու, քրիստոնյա-մուսուլման հակադրության թեմաները: Այս հեքիաթը պատմում է Ներսոյի մասին, որին երկու ավագ եղբայրները խաբում են, զրկում ժառանգությունից ու խորամանկությամբ վռնդում հորական տնից.

«Դու մեր յըմնուց պզտիկն իս, ո՛չ դպրեր իս, ո՛չ քրտինք թափի, քըզի ժառանգութեն չը հասնի»:

(Հարությունյան 1967, էջ 41)

Հուսահատ հերոսը ճամփա է ընկում ու որոշ ժամանակ անց հայտնվում է ինչ-որ թուրքական քաղաքում:

*«...կերթա, կերթա, կը հասնի թուրքի սուլթանի քաղաք.
քաղաք մըսի, մեկ անեզր ծով, դես ժուռ գիկա, դեն ժուռ գիկա,
խան մե կը գտնա, ըդոր մեկ քոշեն կը սթըրվորի: Մըջ էդ
զերզամա խանին, շար շալակտարներ կապրեն՝ մշեցի,
վանեցի, սվազցի, էրզրումցի, Եսիմ, հազար տեղից, էկած են
խարիթութեն, դատին բանին, բալքի քանիմ փարա ճամպին
տուն՝ իդարա էին»:*

(Հարությունյան 1967, էջ 42)

Հեքիաթի հերոսն ընկերանում է մշեցի գաղթական մի ծերունու հետ, շալակատարի՝ բեռնակրի գործ է սկսում անել, որպեսզի սովից չմեռնի: Մի օր էլ սուլթանը հայտարարում է զորահավաք, քանի որ ոմն Ուռումի թագավորը հարձակվել է իրենց քաղաքի վրա: Ներսոն պատկերացում չունի՝ ով է թշնամին, ինչու է հարձակվել, ինչու է պատերազմ սկսվել. հերոսի միջոցով հեքիաթը ցույց է տալիս ռազմաճակատում հայտնված զինվորների անտեղյակությունը, սահմուկելի իրավիճակից խուսափելու նրանց անկարողությունն ու հուսահատությունը:

«- Սաֆարբիրլիք է, սաֆարբիրլիք: Ուռումի թագավորը թալեր է վըր մըզի, կոհվ գուզե: Սուլթանի հրաման է՝ զենք վերցնող թըղ յիգա, կանի քոշկ ու սարի յառջև, զենք վերցու, էրթա կոհվ: Սաֆարբիրլիք է, սաֆարբիրլիք:

- Ուռումն ինչ է,- կը հարցու Ներսոն:

- Ուռումն ազգ է,- կըսե հավոր:

- Թո՛ղք է, թե՛ քրիստոնա:

- Քրիստոնա է, ուր խաչ մեր խաչի պես է, մինակ քիչ մե օգոր:

Չարեն ինչ... Կռիվ, ինչ կռիվ՝ իմալ էրկու սար զարկվին յիրար, թոփ կը թնդա, թվանք կը պորթա, թուր կը ճեվա, արուն յելի, զջանդըկներ կը քշե տանե»:

(Հարությունյան 1967, էջ 44)

Ներսոն գերի է ընկնում, սակայն հակառակորդները, տեսնելով, որ տղան քրիստոնյա է, նրան չեն տանջում, չեն սպանում: Ավելին, զարմանում են, թե ինչու է կռվում համակրոն զինվորների դեմ, և առաջարկում են միանալ իրենց: Ռազմաճակատում Ներսոն դրսևորում է իրեն որպես քաջ և համաձակ զինվոր, ինչի համար էլ թագավորը նրան պարգևատրում է շքանշաններով: Սակայն հեքիաթի տեքստից հասկանալի է, որ ժողովուրդը դրանց մեծ ուշադրությունն չի դարձնում. պատերազմի արյունալի դեպքերից և անթիվ զոհերից հետո բոլորը վերադանում են իրենց առօրյա հոգսերին:

«- Դու յորի՞ն իս յելի մեր դեմ կռիվ, ա՛ռ զու թվանք, զարկ ա՛նօրեն թուրքին:

- Կը զարկի՛մ ու վոլա աղե՛կ կը զարկի՛մ, անջախ է ֆուրսանդ յընկի իմ ձեռ, - կըսե Ներսոն:

Ներսոն է՝ կը մտնա կռիվ, շար կպորըճութեն կէնա, կռիվն օր կը վերջանա՝ կը տանին մըր Ուռումի թագավոր: Թագավոր ըդոր դռնից քանի՛մ նշաներ կը կախե, կը վերցու մըջ ուր քռկ ու սարին՝ ուր պաշտպան զինվորներու մեջ:

Հմա Ներսոն վըր ըդոց ըսկի չո՛ւրախնա, ընդոր ուշք ու միտք դըխ հալվոր շալակտարն է: Կապրի՞, թե՛ մեռեր է, էրկիր պոփ էրթեր՝ գնա՛ց, մնա՛ց, ո՛ր գինա»:

(Հարությունյան 1967, էջ 44)

Հրաշապատում աշխարհին, անշուշտ, ունի իր կանոնները. հեքիաթը պետք է միշտ երջանիկ ավարտ ունենա: Այսպես, Ներսոն դառնում է քաղաքի թագավոր, վերամիավորվում իր

հոգևոր հայր դարձած ծերունու հետ, ներում եղբայրներին, բաժանում իր հարստությունը հարազատների միջև, և ամեն բան բարեհաջող է ավարտվում:

Պատերազմի կամ ռազմական գործողությունների մասին հիշատակումներ կարելի է տեսնել նաև հեքիաթների վերջին հատվածում: Ավանդական փակող բանաձևերի փոխարեն (*Աստվածանե իրեք խնձոր կաթի. մինն՝ ասողին, մինը լսողին, մինն էլ՝ ալամ ըշխարհին: Մեր էն վա.րթա.վ լիզյը բըխչան իրեք փոնջ վարթեր քըղեցե. մին փոնջը՝ ըսողեն, մին փոնջը՝ լըսողեն, մինն էլ՝ էս հա.քյա.թնին լո.ւս աշխարք քըցողին: Ուրանք խասան ուրանց մուրազին, մենք լէ՛ մեր մուրազին:*) հեքիաթասացն ավարտում է իր խոսքը խաղաղության բարեմաղթանքով: Ասվածը կարելի է նկատել, օրինակ, Պարսկահայք նահանգի տարբեր շրջանների հեքիաթներն ընդգրկող ժողովածու մեջ: Այսպես, «Կեռթնուկ խանզադեն» հեքիաթի սյուժեն քաջ ծանոթ է շատերին: Ճակատագրի նախախնամությամբ թագավորի կրտսեր որդին ամուսնանում է խոսող գորտի հետ: Ամեն գիշեր գորտը վերածվում է գեղեցկուհու, իսկ լույսը բացվելու պես կրկին հագնում է երկկենցաղի իր մորթը: Հերոսը որոշ փորձություններ հաղթահարելուց հետո թովչագերծ է անում իր ընտրյալին ու հայտնաբերում է, որ աղջիկը հարևան երկրի թագավորի դուստրն է: Հեքիաթն ակնարկում է, որ երկների միջև կարող են վեճեր ծագել, ինչպես հարսանիքի ընթացքում թագավորների միջև գժտություններ են պատահում, սակայն կարևոր է, որ ամեն ինչ ավարտվի հաշտությամբ:

«Հըրսընքիցը եղը հաներ թաքավորը կա.լիս ա խնամի թաքավորի կուշտը, թա.՝ տո.ւ փեսիցըս գո.ւմա.ն էրկու տղա էլ ունես, իսկը ինձ մինըճար մին ախճիկ ունի, էն էլ քու հարսն ա տա.ռել, թող փեսես կա. իմ թախտին նստի, տղորցըտ մինին էլ քու թախտը տո՛ւ, թող յոլա քինա.ն:

Թաքավորը տենըմ ա, որ խնամին դո.ւզ մըսլըհաթ ա անըմ, կուճի տղին առոք-փառոք ղըրկըմ ա հանոր տունը, ո.ւրա. մեծ տղին նըստըցնըմ ո.ւրա. թախտին:

*Էրկու թագավորությունի դաթըմը էլ կոհվ-դալմադալ չի ինըմ,
ապրըմ են հաշտ ու հաղաղ, ջան ասըմ են, ջան լսըմ:*

Հաղաղություն ինի մեր աշխարքին էլ»:

(Հայրապետյան 2017, էջ 485)

«Էս էլ սըհենց մնալու չի» հեքիաթը կարճիկ այլաբանական մի պատմություն է: Աղքատ մի մարդ որդուն պահելու հնարավորություն չի ունենում, խնդրում է մեծահարուստ մեկին որդուն աշխատանքի ընդունել որպես ծառա: Մեծահարուստը շատ է տանջում տղային, հաց չի տալիս, ամբողջ օրը ստիպում է արտում վարուցան անել: Մի օր էլ երկրի թագավորը մահանում է ու ժառանգ չի թողնում: Ավանդույթի համաձայն՝ բաց են թողնում մի աղավնի. ում գլխին իջավ թռչունը, նա էլ դառնում է թագավոր: Բախտը ժպտում է աղքատի տղային, նա դառնում է երկրի բարի ու արդար ղեկավարը: Միայն հեքիաթի վերջում մեկ տողով հիշատակվում է թագավորի մահից հետո երկիրն ավիրած թշնամին և պատերազմի հետևանքները:

*«Թաղըմ են թաքավորին, վրեն քար քաշըմ, քարին էլ կիրած.
«Էս էլ սըհենց մնալու չի»:*

*Շապերն են կա.լիս, անց կենըմ անցավոր ախշարքիցը, ով էլ
կարթըմ ա թաքավորի տապանաքարին կիրածը, կըլո.խը
տո.ւրո.ւր ա տալիս, ծիծաղըմ, քինըմ:*

*Մին օր էլ թշնամու ղոշունը մըննըմն ա էս երգիրը, բարբադ
անըմ:*

*Տապանաքարն էլ ա հողին հըվասարըվմ ու էտ պոլորից
մինակ էս գրո.ւցն ա մընըմ, որ պերանից պերան աս կենալով
հըսել ա մեզ»:*

(Հայրապետյան 2017, էջ 531)

Անդրադառնանք կնոջ կերպարին այն հեքիաթներում, որոնք ունեն «ռազմական» մոտիվ: Հայ ռազմիկ կանանց կերպարն

ակնհայտ տարբերվում է, օրինակ, հնդկական կամ լատինամերիկյան բանահյուսություններում հանդիպող կին հերոսներից: Թեև նրանք ընդունակ են միայնակ պաշտպանել իրենց թագավորությունը, նրանք ամենևին ամազոնուհիներ չեն: Այդուհանդերձ, հայ ժողովրդական հեքիաթներում ռազմիկ կանայք օժտված են հրաշապատում հերոսին հատուկ բազմաթիվ հատկանիշներով: Նրանք քաջ են, հավատարիմ, ճարպիկ, հանուն իրենց երկրի ու թագավորի պատրաստ են անձնազոհության: Չինվորի կերպարը ամբողջական են դարձնում թեմատիկ պարտադիր առարկաները կամ օգնականները՝ զորեղ թուրը, կացինը, երբեմն ամբողջական զինվորական հանդերձանքը (զրահ, վահան), անդավաճան ձին և այլն: Կին հերոսին երբեմն կարող է հետևել նվիրյալ զինվորներից կազմված բանակը: Հանդիպում են հեքիաթներ, որտեղ բոլոր մարտիկները կանայք են:

Հայ ժողովրդական հեքիաթների» 14-րդ հատորում, որը նվիրված է պատմական Մեծ Հայքի Վասպուրական ազգագրական շրջանին, կարող ենք գտնել «Ջան-փոլատը» հեքիաթը: Հեքիաթը պատմում է թագավորի և նրա երեք դուստրերի մասին.

*«Էսա թագավորն ունի իրեյք խապ խուրն-խրեղեն աղջիկ:
Աղջկերաց որն որ փսնասս՝ չուրես չխմես՝ ինոր իրեսն վեր
իրիշկաս. աղջիկ մի՛ ասե, ջեյրան, սարի մարալ աս»:*

(Գևորգյան 1999, էջ 496)

Մի օր վեզիրները տեղեկացնում են թագավորին մոտալուտ աղետի մասին. Ջան-փոլատ («ջանն է էրկաթե, խոզյին պողպատե») անունով թշնամու մասին, որ արդեն բնաջնջել է մյուս թագավորությունները և սպառնում է իրենց երկրին.

*«Թագավոր ապրած կենա, կասեն որ մեյ խապ Ջան-փոլապ
կա մեր երկրից դեն. ինչ կանդար զոռպա թագավոր էլնի՝
կսպանի, ինոր մալ ու մյուլք, քյոշկ ու սարեն զըմեն կառնի,
զապար կանի, փնով-փեղով կջնջի»:*

Թագավոր էսա կարա-խաբար որ կլսի՝ ախն ու կպռնի, մալու-մոութ կինի կամ-կասաֆաթի մեջ, թիյսի ու մոութ կկախի, կնստի ուր էօդեն»:

(Գևորգյան 1999, էջ 496)

Երկաթե հրեշը վերահաս պատերազմի փոխանվանական խորհրդանիշն է: Այսպես հրաշապտում տեքստի ընթերցողը գլխի է ընկնում սպասվող արյունալի իրադարձությունների մասին, ինչպես նաև զարհուրելի հակառակորդի նկարագրության ետևում թաքնված սարսափի: Թագավորի ավագ և միջնեկ աղջիկները հրաժարվում են սատարել իրենց հորը, և ստացված լուրերը, կարծես, ամենևին չեն մտահոգում նրանց.

«Թու՛, ես գիտի թե իմ տատին ուզող էր իկե. Ինչ կանեմ Զան-փոլար , խորեմ ուր գլլող»:

(Գևորգյան 1999, էջ 496)

Օգնության է հասնում կրտսեր դուստրը, ով խոստանում է հորը հաղթել թշնամուն և «աշխար կա.զա.տեմ»: Դստեր խնդրանքով և յուրատիպ պահանջների համաձայն՝ հայտարարվում է զորահավաք.

«Թագավորու հրամանն ի, ինչ կանդար որ խորոտ աղջիկ կա էսա քյադաքյ՝ բյություն էլ թող գան, ժողովեն թագավորու խաս-բաղջեն. չէկողի մախը մախ ի:

Ամր կանի, բերել կուտա քյառսուն ձեռք լաճու խալավ, սաթրա-փանթոլ. քյառսուն խապ շմշիր թուր, քյառսուն խապ խողխապե կալխան, քյառսուն կամա, քյառսուն ջուխտ նալչալու զջմա, հմեն բանից քյառսունական ձեռք. որ թամամ էլավ՝ խագյուց հմեն աղջկանցն էլ: Էն մեկել առավոտուն հա. զրվան, կանչիցին աստված, գնացին: Շապ գնացին թե քիչ՝ էն էլ աստվածն ի խաբար»:

(Գևորգյան 1999, էջ 497)

Թագավորության քառասուն ամենագեղեցիկ աղջիկներից կազմված կամավորական ջոկատը՝ զինված թրերով, դաշույններով, դանակներով, տղայի զգեստներ հագած, մեկնում է ճակատամարտ: Հայ ժողովրդական հեքիաթներում սա հազվադեպ հանդիպող տեսարան է:

ՀԺՀ հատոր 14-ի ծանոթագրություններից տեղեկանում ենք, որ սույն հեքիաթը տպագրվել է ըստ ««Վանա սագ» հաաքածոյք Վասպուրականի ժողովրդական երգերի, հեքեաթների, առածների, հանելուկների, օրհնութիւնների և անէծքների» երկրորդ մասի, որը ժողովել է Գէորգ Շերենցը 1899 թվականին: Այս սուղ տվյալները թույլ են տալիս կռահել, որ մեր առաջ բանահյուսական բացառիկ նմուշ է, ամենայն հավանականությամբ հրաշապատում հնարքների միջոցով այն ակնարկում է կանանց ինքնապաշտպանական խմբերի մասին, որոնք ստեղծվում էին անցյալ հարյուրամյակների ընթացքում Վան-Վասպուրական և հարակից տարածաշրջաններում:

«Թագավորի աղջիկն իր «ասքյարներով» շարունակում է իր առաքելությունը, չնայած ճանապարհին հանդիպող (ռազմա) գերիները զգուշացնում են հերոսուհուն, որ դեռ ոչ մի տղամարդու չի հաջողվել հաղթել երկաթե թշնամուն: Զան-փոլապն ինքն էլ է զարմանում զինվորների քաջությամբ. «Ախրը էսա ինչ մարդ ի, որ ջասարաթ արե, իկե իմ վերեն. յան շատ կտրիճ ջանավար ի, յան շատ քյոթի-պլգագ ի»:

(Գևորգյան 1999, էջ 498)

Տեղ հասնելուն պես՝ աղջիկը թրով մի հարված է հասցնում թշնամու վզակոթին, և տեսնելով, որ հակառակորդը փովեց գետնին, կարծում է, թե սպանել է, ու համայն աշխարհին հայտնում է այդ ուրախալի լուրը: Ողջ թագավորությունը նշում է կնոջ հաղթանակը.

«Աղջիկ, իրեսդը սիվտակ. տյու մեր ազատիչն էլար. ծլես ու ծաղկես:

*Թագավորն ի, որ խրերաց խաթրի խամար բերան կբանա, մի
շապ էշխով, ուրախ սրտով կպատմի:*

*- Իշխաններ, վագիր-վուգիրներ, պյուք իմացայք, որ իմ
պզրիկ աղջիկ էսա քյանի օրեր ինչ ճոշ կտրծուրեն արաց,
ժողվեց ուր աղջիկ ասքյոներ, կնաց Ջան-փոլապի վերեն, մեյ
դարբով զարկեց Ջան-փոլապն սպանեց, ձիկ էլ ազատեց,
ձեզիկ էլ խեպ. իմ աչքն էլ լուս, ձերն էլ»:*

(Գևորգյան 1999, էջ 499)

Երեք օր անց Ջան-փոլատը ուշքի է գալիս և որոշում է՝ ինչ գնով էլ
լինի, անպայման գտնել իր հակառակորդին ու վրեժ տեսնել:
Ամիսներ շարունակ որոնելով, հարցուփորձ անելով, ոսկի, արծաթ
բաժանելով՝ երկաթե հրեշը վերջապես հայտնաբերում է իրեն
հաղթած հերոսուհուն և փորձում է խորամանկությամբ տիրանալ
աղջկան: Նա հրապարակավ հայտնում է իր սիրո մասին և
թագավորից խնդրում է նրա դստեր ձեռքը: Այս պահից ի վեր
հեքիաթի սյուժեի զարգացումը ստանում է նոր ընթացք: Քաջ
զինվոր, համարձակ առաջնորդ, կտրիճ հրամանատար աղջկա
կերպարին գալիս է փոխարինելու թագավորի անտրտունը,
խոնարհ, հնազանդ աղջիկը, հենց ինչպիսին կանայք հաճախ
պատկերվում են հայ բանահյուսության մեջ: Նրանց
ճակատագիրը հաճախ որոշում են տղամարդիկ՝ անկախ կնոջ
կամքից կամ ցանկություններից:

*«- Թագավորն ապրած կենա, էն քյո ասած ու պատմած Ջան-
փոլապը գյո ես եմ. աղորթ ի, քյո աղջիկպ մենակ իմ մսե վիզն
ի կտրե, էրկթե վիզս ուր տեղն ի. ամա ես էլ շապ ու շապ
զարմացեր եմ ինոր կտրծուրենի վերեն, թե էպա ինչ ջասարաթ
էր, որ էն իմ սընորն անցավ, էկավ խասավ չյում դուռ: Ես ինոր
խաթրին, ընոր սիրուն աշխրե աշխարհ, երկրե երկիր եմ
ինկե, անջախ-անջախ կնդեր եմ իմ զոռբեն: Մկա ինչ կասես,*

*թագավոր ապրած կենա, քեյզնից խնդիրք ունեն, որ քյո
աղջիկը տաս ձիկ:*

*Թագավորը որ կտիսնա Ջան-փոլատի մա.րպութեն, ինոր
տված կտրիճ-կտրիճ ջուղաքներ՝ կասի.- Թե աղորթ որ դու էն
կտրիճես, իմ աղջկան բաբաթ դոչաղութեն ունես. քեզ
կուրբան էլնի իմ աղջիկ»:*

(Գևորգյան 1999, էջ 499)

Յոթ օր, յոթ գիշեր շքեղ հարսանիք են անում, և թագավորը իր
դստերը ամուսնացնում է թշնամու հետ, ով դեռ վերջերս ահ ու
սարսափ էր տարածում աշխարհով մեկ: Եթե մինչ հիմա կտրիճ
մակդիրով բնորոշում էին թագավորի աղջկան, ապա այսուհետ
այդպես անվանում են «հրեշին»: Հերոսուհին, որ մի մեծ գործ էր
առաջնորդում և երկրի միակ պաշտպանն էր, հանկարծակի
դառնում է անօգնական և ծայնագուրկ.

*«...Կտանի աղջկա ծամերը կկախի ա.ռքից, ճելան-ճելան
ջանդակը կէրթա կուգյա, մարդ մադաթ չկա որ ազատի»:*

(Գևորգյան 1999, էջ 500)

Հեքիաթը փորձում է նրան զրկել բոլոր այն հատկանիշներից և
ձեռքերումներից, որոնք, ըստ համընդհանուր համոզմունքի,
հարիր չեն հայ կնոջը:

Երբ Ջան-փոլատը գնում է ցախ հավաքելու ու մենակ է թողնում
մագերից կախված հերոսուհուն, հայտնվում է Չաչալ-բագրգյանը:
Վաճառականը խղճում է աղջկան, կտրում է կապանքները և
տանում իր տուն: Պարզվում է, որ, տարածված ավանդույթի
համաձայն, վաճառականի դուստրերը թաշկինակներ են գործում
ու կախում են տան դարպասից: Անցորդ տղաները, եթե
հավանում են թաշկինակը, ամուսնանում են այն գործած աղջկա
հետ: Հեքիաթի հերոսուհին էլ է գործում չտեսնված, չլսված

գեղեցկության մի թաշկինակ, որը գրավում է այդ քաղաքի թագավորի տղայի աչքն, և այսպես թագաժառանգը ընտրում է իր կողակցին: Թեև աղջիկը պարբերաբար փորձում է զգուշացնել նորաթուխ ամուսնուն իրեն հետապնդող թշնամու մասին, նրա հորդորները որևէ զգալի ուշադրության չեն արժանանում: Եվ մի գիշեր էլ Ջան-փոլատը գտնում է հերոսուհուն.

«Ջան-փոլատը շարք քյազգրությունով կասի ինոր.- Աղջիկ, էլի էլի, մի վախենա, ես քե բան չեմ ասե. էլի էրթանյք քյո գյլոխս լվանամ, գիտեմ որ շարք կեղտոտվեր ես:

Աղջիկն էլ, աստված ուր խեյրն էր, մուր օրերը մեյ խապ խուրն-խրեղեն լաճ տղա էր բերեր. տղեն կուլա, մերը կուզի ծիծ տալ. կասի.- Աման Ջան-փոլատ, մի քիչ դադրի, չյում իմ տղին կշտացնեմ, ապա երթանյք, թող քյո խոսքն էլնի»:

(Գևորգյան 1999, էջ 501)

Կրկին միայնակ հայտնվելով թշնամու դեմ՝ աղջիկը վերագտնում է իր ուժն ու համարձակությունը: Հրաշապատում տեքստը ևս մեկ անգամ անթաքույց ակնարկում է կնոջ հաճախ անտեսանելի քաջությունն ու անկոտրում կամքը, երբ վտանգն անխուսափելի է, երբ մահը մոտ է, երբ թշնամին հարձակվում է: Մեկ հարված հասցնելով երկաթե հրեշի վզին՝ հերոսուհին սպանում է նրան, հպարտորեն պատմում է իր հաղթանակի մասին ամուսնուն, խոստովում է, որ ինքն էլ է թագավորի աղջիկ, և հեքիաթը ստանում է իր տրամաբանական երջանիկ ավարտը:

Նույնանման մոտիվ ունեցող հեքիաթ կարող ենք գտնել նաև ՀԺՀ 12-րդ հատորում (Գևորգյան, 1984), որն ընդգրկում է պատմական Հայաստանի Տուրուբերան (Տարոն) նահանգի չորս գավառներից մեկի՝ Մշո դաշտի ժողովրդական հեքիաթները: «Յոթ գողեր և թագավորի ախչիկ» հեքիաթը պատմում է մի թագավորի մասին, որն ուներ երեք զավակ ու մեկ դուստր: Այստեղ թագավորության անվտանգությանն ու խաղաղությանը սպառնում են գողերը.

*«Հ'ըմնօր գողեր կիզան կմտնին գէդոր խագինեն կթալնին,
կառնին կէրթան, ինչ խըդար պահապան կդնե, չըն կառնա
բռնի»:*

(Գևորգյան 1984, էջ 411)

Պարբերաբար կրկնվող ավարառու արշավների միջոցով հեքիաթը ստեղծում է թշնամու հարձակումներից կեղեքված, տառապյալ ժողովրդի պատկերը, որտեղ տղամարդիկ (այս դեպքում՝ թագավորի տղաները) ոտքի են ելնում պաշտպանելու իրենց երկիրը, սակայն նրանց ջանքերը չեն պսակվում հաջողությամբ: Հենց այս իրադրությունում կանայք իրենց ձեռքը գենք են վերցնում: Թագավորի աղջիկը հասկանում է, որ միայն ինքը կարող է փրկել իրենց թագավորությունը, և հնարամիտ տարբերակ է մշակում թշնամու դեմ մարտնչելու համար. դարպասների մոտ փոս է փորում, ինքն էլ թաքնվում է դռան ետևում, ու, երբ գիշերը գաղտագողի հայտնվում են թշնամիները, մեկ առ մեկ հաշվեհարդար է տեսնում յուրաքանչյուրի հետ, որը որ հանդգնում է գլուխը դարպասից ներս մտցնել: Դժվար չէ կռահել, որ սա ինքնապաշտպանական ջոկատների կամ մեկնագնացների հրաշապատում նկարագրությունն է: Հատորյակի ծանոթագրությունների համաձայն՝ հեքիաթը գրի է առնվել 1915 թվականին, այն բանահավաքին պատմել է «Մշո Բրդի թաղեցի 40-ամյա, անգրագետ Կարապետ Հովհաննիսյանը: Ասացողը իր ծննդավայրեն գաղթելով, վեց տարի ապրել է Պոլսում, Բուլղարիայում, Ռուսաստանում և զբաղվել է որմնագործությամբ»¹⁰ : Այդ տարիներին տարածաշրջանում ծավալվող ռազմական դաժան իրադարձությունները չէին կարող չարտացոլվել նաև բանահյուսական տեքստերում: Այս հեքիաթը վերոնշյալի փայլուն օրինակ է.

*«Էդոնց քուրն ասեց.- Հ'էսօր դորն իմն է, ըստիաղ ես կելնիմ
կէրթամ:*

¹⁰ Գևորգյան 1984:629:

Հ'էլավ առավ զուր թուրն ու գնաց խազինի դռան հ'երև հորըմ
փորեց, զհող լըցեց հ'էլավ ուր չոքեր, կանավ դռան հ'երև:
Մեկ լէ տեսավ, կես գիշեր էղավ, դռան ճրոռոց էկավ.
համարմիմ' բացեց զֆուռն ու մտավ ներս: Օր մտավ ներս,
զթուր թալեց զգլուխ կտրեց, հըլոտնեց զջանտակ, թալեց մըջ
հորուն: Էնդոր հ'երև էն մեկել էկավ, զէն լէ հըմալ էրեց, վել
հասըլ զվեցի գլուխ լէ կըտրեց, զջանդըկներ լըցեց հորու մեջ,
զգլխըներ քաշեց ուր դին:

Էկան տեսան օր վեց հարամու գլուխ կտրուկ թալուկ է
խազինի դռան հ'երև, վեցին տարան հորեցին: Ձեն հ'ընկավ
աշխըրքի մեջ, թե չասիս' «Թագավորի ախշիկ վեց հարամու
գլուխ է կտրի»:

(Գևորգյան 1984, էջ 411)

Ավագակների կրտսեր եղբայրը մագապուրծ փախչում է աղջկա
պատրաստած թակարդից, և քանի որ չէր կարող ուժով հաղթել
հերոսուհուն, որոշում է դիմել խարդախության: Ծպտված, շքեղ
հանդերձանքով գալիս, կանգնում է թագավորի այգու մեջտեղը ու
խնդրում թագավորի դստեր ձեռքը: Թագավորն էլ, թեև ամենևին
չի ճանաչում հանկարծակի հայտնված օտարին, միևնույն է,
համաձայնում է անակնկալ առաջարկին, քանի որ համոզված է՝
ինչ տղա էլ լինի, ավելի լավն է, քան ցանկացած աղջիկ.

«Թագավորն ասեց.- Էդ ինչ մեծ մարդ է օր զիս կկանե, ախրը:
Հ'էլավ էկավ, տեսավ թագավորական շորերով մարդըմ հ'իջեր է
ուր ծիուց, բռներ է զուր ծին ու կանե: Բարև տվեց, բարև առավ,
հ'ընցավ վըր աթոռքին նստավ: Ասեց.- Տղա, ինչ կուզիս:

Ասեց.- Բան չըմ հ'ուզի, էկեր իմ զքու ախշիկ կուզիմ ընծիկ:

Թագավորն իշքեց էդ տղի քեզ ու քիսբաթին, ասեց».- Իմանլ
տղեմ էդնի օր ախշկան չարժե,- տվեց գնաց»:

(Գևորգյան 1984, էջ 412)

Հեքիաթի հերոսուհին փաստացի երկրի միակ պաշտպանն է, պատումի ընթացքից դատելով՝ միայն նա է ապահովում ժողովրդի անվտանգությունը, հետևաբար անփոխարինելի է: Այդուհանդերձ, հետագա իրադարձությունները, որքան էլ անտրամաբանական թվան, ցույց են տալիս հակառակը: Անհանգիստ ժամանակներում կնոջ դերը կարևոր է, երբեմն նույնիսկ կենսական անհրաժեշտություն ունի, նրա հաղթանակները անգնահատելի են և երկրի պարծանքն են, բայց գրեթե բոլոր մյուս դեպքերում տղամարդու՝ առավել ևս հոր խոսքը վճռորոշ է: Աղջիկը ճանաչում է իր նոր «խնամակալին», բայց համաձայնում է հոր որոշման հետ, ու ինքն իրեն մատնում է բախտի քմահաճույքին, միևնույն ժամանակ չի կորցնում իր համարձակությունը, չի վախենում, շարունակում է սպառնալ թշնամուն.

«Էկան, շար էկան, թե քիչ, տղեն ասեց ախչկան.- Դու զիս կճանչնամ»:

Ախչիկն ասեց.- Հորի՞ չըմ ճանչնա, ֆըլան հարամեսներու ախպերն իս:

Ասեց.- Դու հ'իսնե չըս վախենա:

- Չէ,- ասեց,- հորի՞ կվախենամ, աստծով զքիկ էնդոնց խեչ կդնիմ:

Տղեն ասեց.- Քու հոր հողու մեջն է, էնքի հըմալ մեծ-մեծ կխոսաս:

Կերթան քիչըմ տեխ, մեկ լէ տղեն կասե.- Ախչի՛, հ'սնե չըս վախենա:

Ախչիկն կասե.- Հորի՞ կվախենամ, ես զքու վեց ախպեր սպաներ իմ, կառնաս դու լէ սպանե զիս, աստով զքզիկ լէ էնդոնց կուշտ կդնիմ»:

(Գևորգյան 1984, էջ 413)

Այստեղ հեքիաթը մեզ հայտնում է ավագակների կրտսեր եղբոր անունը՝ Բաքրի Ֆարհատ. սովորաբար հրաշապատում տեքստերում հերսոները չունեն անձնանուններ, սակայն պատահում են բացառություններ, ինչը մատնացույց է անում կերպարների նշանակությունը: Մի քանի օր ճամփա գնալուց հետո Բաքրի Ֆարհատը որոշում է կապել աղջկան ծառին և ուժով տիրանալ նրան: Սակայն թոհուրոհ է սկսվում, կապած ձեռքերից մեկը փախչում է, ավագակը վազում է ետևից, այդ պահին էլ ճանապարհով քարավան է անցնելիս լինում: Աղջիկն աղիողորմ աղաչում է քարավանապետին փրկել իրեն.

«Ախչիկ յալվամիշ-յախամիշ կէղնի քարվան բաշուն.- Քու բախտն եմ հ'ընկի, հարամիմ բերեր զիս էդա տեխ օր մորթեր, ձիանք փախան գացին, գնաց հ'ետըս ուրանց, զիս հարծըկեք, տարեք ձըր հետ»:

(Գևորգյան 1984, էջ 413)

Քարավանապետը խղճում է աղջկան ու, թաքցնելով նրան ամենածեր ծիուն բարձած բեռների մեջ, փախցնում է նրան: Մի օր էլ մոտակայքով անցնում է այդ երկրի թագավորի տղան, տեսնում է աղջկան, սիրահարվում ու հայտարարում թագավորությունով մեկ, որ ամեն գնով պետք է ամուսնանա նրա հետ: Ամենայն հավանականությամբ, դեպքերի նման հերթագայությունը այլաբանորեն նկարագրում է գերեվարված կանանց ճակատագիրը: Պահպանվել են բազում պատմություններ, երբ կանանց վաճառում էին, առևանգում, նվիրում և այլն: Ինչպես արդեն ասվել է, դաժան իրականությունն այլաբանորեն արտացոլվել է բանահյուսական տեքստերում:

Հերոսուհին մի քանի պայման է առաջադրում. նախ, թագավորի տղան պիտի կառուցի ապարանք՝ պողպատե դռներով ու սանդուղքներով, հետո բակում երկու գամփռ շուն կապի, և առանց կնոջ համաձայնության ոչինչ տուն չբերի:

«Ախջիկն ասեց.- Կէրփաս թագավորի տղին կասիս, իմ ախջիկ կասե. «Ընծիկ հըմալ քոշկ ու սարա մը շինե, օր դռներ պողպատ էղնին, ուր թարանճեքը յայլի չարխով բացվին ու խփվին, բակի մեջ մեկ ասլան մեկ դին կապուկ, մեկ խաբլան լէ՛ մեկ դին: Մեկ լը բանըմ օր կառնե բերե տուն, չուր հ'իսնե չհարցրու, չբերե տուն»:

Քարվան բաշին հ'էլավ, էկավ թագավորի տղին ասեց:

Թագավորի տղեն ասեց.- Թե էդ է, էդի խոլայ է»:

(Գևորգյան 1984, էջ 414)

Թագավորի տղան շուտափույթ կատարում է սիրեցյալի բոլոր պահանջները և նվաճում է նրա սիրտը: Նորաթուխ ամուսինը շուկայից պարբերաբար ինչ-որ ապրանքներ է գնում, բայց ստիպված է լինում վերադարձնել բոլոր գնումները. կինը ոչ մեկին հավանություն չի տալիս, քանի որ դեռ սպասում է ավագակի մոտալուտ վրեժին: Մի անգամ թագավորի տղան գնում է մի աքլոր ու առանց կնոջը տեղեկացնելու գիշերը թողնում է իրենց ապարանքի բակում: Պարզվում է՝ թռչունն իրականում կերապարանափոխված ավագակն է, որ երկար փնտրտուքներից հետո վերջապես գտել է թագավորի աղջկան: Հեքիաթը այս պահին կնոջը կրկին վերածում է յուրատիպ փրկչի ու ապարանքի միակ պաշտպանի, շեշտադրում է նրա հերոսական անկոտրում ոգին, հեռուն տեսնելու ունակությունը, զգոնությունը: Անխոս, ապարանքը հրաշապատում փոխանունության օրինակ է, կինը դժվարին պահին պատրաստ է պաշտպանել իր ընտանիքը, իր տունը, երկիրը, ժողովրդին:

«Կիշքե օր կես գիշեր եղավ, մեկըմ բացեց զդուռն ու էկավ ներս, իշքեց տեսավ օր՝ ուր հարամին: Քաշեց զթուր, ասեց.- Զքու իրկա գլուխ կկտրիմ, էլ ճար չկա:

Կինի գինք թալեց վըր օտաց.- Քու բախտն իմ հ'ընկի, զիմ իրիկ մ'ըսպանի, ինչ կուզիս ընծիկ էրե: Օր ասեց՝ «Զքու իրիկ չըս հ'ուզի օր սպանիմ, հ'ընկի հ'առեջ ու էրթանք»:

(Գևորգյան 1984, էջ 415)

Ամուսնու կյանքը փրկելու համար աղջիկը համաձայնում է հեռանալ թշնամու հետ, սակայն բաց չթողնելով ոչ մի վայրկյան՝ դիմում է վերին ուժերի օգնությանը ու ավազակին մեկ հարվածով ցած է գլորում սանդուխից: Վրա են հասնում գամփռ շները և բզկտում են նրան.

«Ասլան բռնեց ու խաբլան էրեց հազար կտոր. ինք լէ երկու հոգով էր, օր զարկեց տվեց ցած, ասեց.- Մեռնիմ քզիկ բոզ ծիավոր հալվոր, իմ փորու միջուն ինչ օր էղնի, քզիկ մաքաղ պիտի կտորիմ»:

(Գևորգյան 1984, էջ 415)

Աղջիկը խոստանում է զոհաբերել իր առաջնեկին և ինը ամիս հետո նա դուստր է ունենում: Երբ երեխան մեծանում է, դառնում է չորս-հինգ տարեկան, հայտնվում է մի ծերունի, ով հիշեցնում է հեքիաթի հերոսուհուն տարիներ առաջ մատուցված ծառայության մասին: Վերջինս հարգելով իր խոստումը՝ բացատրում է դստերը, որ այսուհետ ծերունին է նրա հայրն ու նա պետք է հեռանա անձանոթի հետ.

«Ախչիկն դարձավ էկավ, մորն ասեց.- Նանե, գացի հ'աղբուր ջուր կբերենք, լըցի զփարչ, դարցա կիգենք, հալվորըմ կանուկ էր վըր ճամբուն, ասեց. «Ախչի, գնա քու մոր ասե, ուր խոսքի տերն է»:

Մերն ասեց.- Գնա՛ ասե, իմ խոսքի տերն իմ, լաո՛, դու էնդոր ախչիկն իս, դու պզտիկ էր, բերեց տվեց հ'իս պահեցի, հմկա մեսցեր իս, էկեր է կտանե:

Հալվորն ասեց.- Մադամ օր դու մեր ուր խոսքի տերն է, գնա, աստծու աչք էղնի վըր քզիկ, օր ծիծղաս՝ քու հ'երեսներուց վարդ ու ռեհան թափի, հ'իլաս՝ զքու մադեն էնիս՝ բուք ու բորան էղնի, զքու գլուխ օր լվանան խաշխընին, քու գլխու ջուր օսկի ու արծաթ դառնա»:

(Գևորգյան 1984, էջ 415)

Հրաշապատում ժանրի կանոնների համաձայն՝ դրական կերպարը անխուսափելիորեն հաղթանակում է, իսկ անցած փորձությունների դիմաց նա միշտ պարգևատրվում է: Ծերունին դատերը վերադարձնում է մորը և օրհնում է երեխային. երբ նա ծիծաղի, դեմքից անուշաբույր ծաղիկներ թափվեն, երբ լաց լինի, շուրջբոլորը բուք սկսվի, իսկ երբ գլուխը լվանա, ջուրը դառնա ոսկի ու արծաթ: Հետո հեքիաթի սյուժեն սկսում է զարգանալ երեխայի շուրջ, նա վերածվում է պատումի գլխավոր հերոսուհու, որ ճակատագրից ստանում է վտանգների, փորձանքների ու գայթակղությունների իր չափաբաժինը:

Միևնույն հեքիաթախմբին պատկանող ևս մեկ հրաշապատում տարբերակ կարող ենք գտնել նաև ՀԺՀ ակադեմիական հրատարակության 4-րդ հատորում: «Ախչիկն ու հարամբաշին» հեքիաթը մի հարուստ ընտանիքի մասին է (հարուստ, փողատեր ընտանիքը այլ հեքիաթներում հանդիպող թագավորության մշակութային նույնիմաստ տարբերակներից), որի վրա հարձակվում են ավազակները: Ընտանիքի հայրը հանկարծ նկատում է, որ օրեցօր իրենց ունեցվածքը պակասում է, թեև տան դուռն ու տանիքը միշտ կողաված են (այլաբանորեն կարելի է հասկանալ՝ երկրի սահմանները ամուր են, սակայն թշնամին, միևնույն է, շարունակ հարձակումներ է կատարում): Դուստրը խոստանում է հորը պաշտպանել իրենց հարստությունը և նրանից ընդամենը մի լավ թուր է խնդրում: Հետո հագնում է տղամարդու հանդերձանք, կապում զենքն ու զրահը և դուրս է գալիս «ռազմաճակատ»: Անողորք կոտորում, գլխատում է իրենց տան վրա հարձակված քառասուն ավազակներից երեսունիննին, միայն մեկին է հաջողվում մազապուրծ ու վիրավոր փախչել, այն էլ որովհետև աղջկա ձեռքը հոգնում է:

«Ախչիկը կը հագնի էրիկ մարթու հալավը, կը կապե սիլահները վրեն, թուրն ու թվանքը կը կապե զը վրեն, կէրթա հոր տնեն հեռու մե սև քարըմ կա, էն սև քարի կուշտ կը նստի զը: Կը նստի ու կը բաքի էդ տեղ: Կաշե օր լաղումի մեջեն, քարի տրկեն մե գլոխըմ ելավ, իրոր ճիտը կը զարկե,

մեմ էլ ելավ, ինորն էլ կը զարկե: Խուլասա, քառսունն էլ գելին, եռսունուինի ճիտն է կը զարկե, եռսունը հարամի կը սպանե: Մնա կը մեկը: Մեկին էլ, աչկա թըր կը դադրի, ինոր գրլոխը յարալու կ'էնե, ինոր թըր յարալու կ'էնե, ինոր ճիտը յարալու կ'էնե, ու էն մեկը չի մեռնի, էն մեկը փախի գը: Կը փախի ու կ'էրթան»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 283)

Վիրավոր ավագակը, տպավորված մի ամբողջ բանակի հաղթած աղջկա քաջությանը և ուժով, որոշում է անպատճառ տիրել այդ հերոսուհուն.

«Ախչիկ դու արիր, ես մնացի: Դու մե փախկն էիր, եռսունուինը մարթու գլոխը կերար: Ընծի օխտ փողով յարալի էրիր»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 284)

Բուժում է վերքերը, փոխում է հագուստն ու, վերցնելով հիսուն ոսկի, գնում է աղջկա հորն այցելության: Ընտանիքի անդամներից նրան ոչ ոք չի ճանաչում: Հաջորդ օրը տանում է հարյուր ոսկի ու ընտանիքի հորը հայտնում իր ցանկությունը՝ ամուսնանալ նրա դստեր հետ, բայց խոստովանում է, որ հեռու է ապրում, աղջկան պետք է իր հետ տանի: Հայրը համաձայնում է անձանոթի հետ ամուսնացնել իր դստերը, որը, ինչպես հերթական անգամ նկատում ենք, անզուգական ռազմիկ է և ունեցվածքի միակ պաշտպանը: Հեռու տանելով աղջկան ընտանիքից և հայրենի հողից՝ ավագակը խոստովանում է, որ պատրաստվում է վրեժ լուծել աղջկանից.

«Կըսե.- ես էն մարթն եմ, օր եռսունը ընկերըս սըպանիր դու, ընծի յարալի էրիր, ես քեզի բերեր եմ օր դու միսիդ կրակ դընեմ ու քեզ վառեմ, օր իմ սիրտըս ըռհաթի, դու գիտես օր ես քեզ առնեմ պիտի, հ'արընտեր:

Բերեւ էդոր կը չըփոխցու ու ձեռքըն ու ոտքը կը կապե, կը ցքե հը մերու մեջը, ինք կէրթա օր չոր փեպ ջընդե: Կէրթա, աշխկա քովեն կը հեռենա»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 284)

Սյուժեի իրադարձություններն ընթանում են արդեն մեզ ծանոթ եղանակով. այդ պահին մոտակայքով մի քարավան է անցնում, քարավանապետը նկատում է գերեվարված աղջկան, ազատում է կապանքներից, բերում է տուն ու ամուսնացնում իր զավակներից մեկի հետ: Կես տարի անց աղջիկը խնդրում է իր ամուսնուն ու սկեսրայրին ծովի մեջ մի դոլյակ կառուցել, որպեսզի թշնամին, որ դեռ չի համակերպվել կնոջը պարտվելու հետ, չգտնի իրեն:

Այդ ընթացքում ավազակն աշխարհով մեկ փնտրում է հերոսուհուն, բայց ոչ մի տեղ չի գտնում: Պատահական հանդիպած մի տարեց կին մատնում է ծովի մեջ կառուցված դոլյակի գաղտնիքը: Նկատենք, որ բացասական հերոսներին սովորաբար օգնում են կանայք. ըստ երևույթին, ժողովրդական հավատամքի համաձայն՝ կանայք ավելի ընդունակ են մատնելու, դավաճանելու, գատնիքները բացահայտելու կամ էլ, ըստ կարծրատիպի, շատախոսելու և այդ ընթացքում ասելու ավելին, քան պետք է այդ պահին ասել: Ավազակը դարբնին պատվիրում է կառուցել փայտե երկար սանդուղք, որի օգնությամբ գիշերը, երբ բոլորն արդեն քնած են և աղջկան ոչ ոք չի կարող օգնել, հասնում է դոլյակի դռանը: Հուսահատ հերոսուհին օգնության է կանչում սուրբ Սարգիսին և երգվում է մատաղ անել իր դեռ չծնված երեխային.

«Ախչիկը կըսե.- Մեռնիմ քեզի սուրբ Սարգիս, դու իմ հիմդըդիս հասնիս, ընծի էս հարամեցեն ազապես, իմ փորինըս մանչ էղավ քեզի մաւաղ տամ, ախչիկ էղավ, քի քեզի մաւաղ տամ:

Էդպեղ ս. Սարգիսը կը հասնի, էդ հարամու լերթին մե թաքսնուկըմ կը զարկե, էդ հարամին ոտները կը պրծի,

*նարըվըներեն հարի ծավի փակը մեկը գընկնի, գընկնի կեղնի
կտոր-կտոր»:*

(Մկրտչյան 1963, էջ 285)

Կնոջը լիակատար, վերջնական հաղթանակ տանելու համար պետք է տղամարդու աջակցությունը՝ թեկուզ գերբանական ուժերի, հրեշտակների կամ սրբերի տեսքով: Միայն արական սեռի կերպարը կարող է օժտված լինել այն բոլոր հատկանիշներով, որ անհրաժեշտ են չարին տապալելու համար, թեև հրաշապատում տեսքով երբևէ չի նշում՝ դրանք ինչ հատկանիշներ են: Տարիներ անց սուրբ Սարգիսը գալիս է իրեն խոստացված մատաղը ստանալու համար («Մերըդ ընծի մե մատաղըմ է ըսե, թող տա»): Արդեն մայրացած հերոսուհին բացատրում է իր տասներկու տարեկան դստերը, որ այսուհետ նա «պատկանում» է իրենց տան շեմին հանկարծակի հայտնված անծանոթին («Դու ես էնոր մատաղը, գընա»): Նվիրվածության, հավատարմության և հնազանդության համար սուրբը օրհնում է երեխային և վերադարձնում է մորը.

«Կ'ըսե.- Ախշի, մերըդ փվեց, դու էկար, չնեղեցար, թե չես էրթա: Քու մորըդ մափաղը դաբուլ էղավ, դարձի գնա քու մորըդ քով: Լա՛ս՝ քարե կարկուտ թափի երկնուց, ծիծաղես՝ դեսթե գյուլ թափի երկնուց, օր լողանաս՝ գըլխուդ ջուրը օսկի կըտրի»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 287)

Հեքիաթի երկրորդ հատվածը նվիրված է արդեն հասակ առած դստերը: Նրա գերբնական ունակությունների ու աննկարագրելի գեղեկության մասին լուրերը հասնում են թագավորի տղայի ականջին: Տղան գլուխը կորցրած սիրահարվում է աղջկան, սակայն չար ծառաները հարսանիքից առաջ գողանում են հերոսուհու աչքերը, փոխարենը՝ ուրիշին են փորձում ներկայացնել իբրև արքունական հարսնացու: Բարի մի հովիվ օգնում է կույր աղջկան, աղբյուրի կախարդական ջրի շնորհիվ

վերականգնում է տեսողությունը, կեղծիքը բացահայտվում է, և ամեն ինչ բարեհաջող է ավարտվում, ինչպես պահանջում է հրաշապատում ժանրը:

Մուշի հեքիաթներին նվիրված ժողովածուի մեջ ընդգրկվել է «Իրեք օտնեն ծիավոր ախչիկ» հեքիաթը, որը պատմում է ռազմիկ կնոջ մեկ այլ տարատեսակի մասին: Թագավորը ծանր հիվանդանում է և մահից առաջ իր մոտ է կանչում երեք զավակներին ու կարգադրում երեք չգնալ Մշո սար: Եղբայրները ժողով են անում, ավագը հայտարարում է, որ չի պատրաստվում ենթարկվել հոր խոսքին, ու ճամփա է ընկնում: Տեղ հասնելուն պես հիանում է տեսածով՝ շողշողուն արև, ծաղկուն այգի, երաժշտություն է հնչում: Բայց հանկարծ երկինքը պատվում է գորշ ամպերով, փոթորիկ է բարձրանում, հայտնվում է երեք ոտանի ձիով ծիավորը ու առևանգում է թագավորի որդուն:

«Հէլավ մեծ տղեն գնաց: Գնաց տեսավ օր բաղ ու բաղչա, արև ու բարև, դոլ ու զուռնեն կզարկե: Ասեց. «Իմ հեր ճանավարութեն կէներ, չուզեր օր մենք հ'իգենք զէդա տեսնենք»:

Հեղըմ լէ տեսավ օր մութ ամպըմ հ'էլավ, թոզ ու դումանըմ էրեց, էնդիեն հ'էլավ իրեք օտնեն ծիավորըմ, թալեց զտղեն թարկին, առավ ու գնաց»:

(Գևորգյան 1984, էջ 376)

Մեկ շաբաթ սպասելուց հետո միջնեկ եղբայրը որոշում է հետևել ավագ եղբոր օրինակին և ճամփորդել դեպի արգելված սարը: Նույն բանը կրկնվում է նաև նրա հետ. հայտնվում է սարսափազդու ծիավորն ու իր հետ տանում թագավորի երկրորդ տղային: Հերթը հասնում է կրտսեր եղբորը, նա էլ է խախտում հոր պատգամն ու գնում եղբայրների ետևից: Ճանապարհին մի ալևոր մարդ է պատահում. հրաշապատում աշխարհի օրենքների համաձայն՝ գլխավոր հերոսը դժվարություններից կամ փորձություններից առաջ սովորաբար հանդիպում է յուրատիպ

օգնականների՝ իմաստուն ծերունիների, բարի կախարդների, խոսող կենդանիների և այլն: Նրանք բացահայտում են այն գաղտնիքներն ու հնարքները, որոնք թույլ են տալիս հերոսին հաղթանակել և, ամենակարևորը, ողջ մնալ:

«Հալվորն ասեց.- Աղեկ կտրիճ մանո՛ւկ, մադամ օր զքու պապու խրապ չըս վերցուցի, ես խրապըմ կիտամ քզիկ, զիմ խրապ վերցու, բըլե չվախենաս: Հալվորն ասեց.- Լաո՛, դու կէրթաս, հանդե իրեք օտնեն ձիավորըմ կիգա քո հ'առեջ՝ չվախենաս, զքզիկ չտեսնա, կէրթա կմտնի ուր րուն, էնի ախչիկ է, գնա գողտուկ հ'եպւեն, մտի ձիու հ'եպւ: Ախչիկ կհ'իջնի ձիուց, կհ'էնի վի, կէրթա հանե զուր հալվըներ, շոգոեր է, օր ըռհաթի, քանի զուր հալվըներ ու զուր շապիկ չհաներ է, ուրեն չմոտենաս, օր հանեց զուր շապիկ, դու կհ'էնիս, գողտուտիկ հեպւանց կբռնիս զծամեր: Չըս թողի, ինչ օր կասե՛ չալվընաս. եք օր ասեց. «Հացն ու գինին, տեր կենդանին մըր մեջ վկա թըղ էղնի, ես քզիկ, դու ընծիկ», նոր՝ կթողիս»:

(Գևորգյան 1984, էջ 376)

Գլխավոր հերոսը վերջապես իմանում է երեք ոտանի ձիով ձիավորի գաղտնիքը՝ ձիավորը աղջիկ է: Ըստ ծերունու՝ նրան կարելի է հաղթել միայն խորամանկությամբ, երբ աղջիկը վայր է դրել զենքերը, երբ վերջին շապիկն էլ է հանել հագից, մերկ է ու անպաշտպան: Այս հեքիաթը հուշում է, որ աղջկան հաղթելու համար պետք է նախ տիրել նրա մարմնին, հարկ եղած դեպքում բռնի ուժով հնազանդեցնել, ինչից հետո կինը դառնում է անզոր:

Տղան հետևում է ծերունու խորհրդին, գնում է ձիավոր աղջկա ետևից, սպասում է մինչև նա մի կողմ է դնում իր զենքն ու զրահը, մնում է «ադամու կաշով», ամուր բռնում է աղջկա մագերից ու այնքան երկար բաց չի թողնում, մինչև վերջինս չի երդվում տրվել տղային: Արդեն պարտված, տանջված, հոգնած աղջիկը խնդրում է իր նոր ամուսնուն թույլ տալ գլուխը դնել նրա ծնկներին ու մի քիչ քնել:

«Ախչիկն ինչ էրեց, ասեց.- Տղա՛, թող զիս, կանոնիմ զքզիկ,-
տղեն անկաճ չէրեց:

Ախչկա ճար կտրավ, ասեց.- Հացն ու գինին, տեր կենդանին
վկա թըղ էղնի մըր մեջ, օր ես քզիկ, դու՛ ընծիկ,- նոր թողեց:

Առան զիրար: Ախչիկն ասեց տղին.- Ախը՛ր, դու զիս շապ
չարչրեցիր, դիր զքու չոք, քիչըմ զիմ գլուխ դնիմ վրեն,
պառնիմ քնիմ, ըռհաթիմ»:

(Գևորգյան 1984, էջ 378)

Քնած աղջկա գլուխը շոյելիս թագավորի տղան մի խուրճ բանալի
է գտնում, բացում է այգում թաքնված հարյուրավոր դռները, ու
դրանց ետևում հայտնաբերում բոլոր այն տղամարդկանց, ում
գերեվարել էր ձիավոր աղջիկը, ներառյալ՝ իր երկու եղբայրներին:
Դռներից մեկն էլ բացելուն պես տեսնում է ինչ-որ կանացի
շապիկ, իսկույն հայտնվում է աղջիկն ու զգուշացնում է իր նոր
ամուսնուն, որպեսզի հանկարծ շապիկի հետ չխաղա, այլապես
քամին այն ծովը կնետի, ու տղան մեկընդմիջտ կկորցնի իրեն:
Արդեն հաղթանակած և չափազանց ինքնավստահ տղան
պատասխանում է, որ եթե աղջիկը մի շապիկի պատճառով պետք
է կորչի, ապա թող հենց հիմա հեռանա և անմիջապես նետում է
հագուստը ջրի մեջ:

Հեքիաթի այս հատվածում հզոր, ասիազդու, անպարտելի
հակառակորդից կինը վերածվում է հնազանդ, ենթակա կողակցի:
Սակայն եթե հեքիաթի զարգացման այս հատվածում նա չի
մասնակցում «ռազմական գործողություններին», ապա այժմ
դրանք սկսում են ծավալվել հանուն նրա և հանուն նրա սիրո:

Ջրի մեջ ընկած շապիկը քամին քշում, տանում է հարևան
թագավորություն, որտեղ թագավորի տղայի հարսանիքն է
ընթանում: Բայց երբ շապիկն ընկնում է փեսացուի գլխին, նա
մոռանում է իր հարսնացուին ու խելակորույս սիրահարվում է
հագուստի տիրոջը, չնայած չգիտի, թե ով է: Շուրջբոլորը
հարցուփորձ են անում և պարզում են, որ շապիկը երեք ոտանի

ծիով ձիավոր աղջկանն է: Մի ամբողջ զորախումբ է գնում աղջկան բերելու, սակայն վերջինիս ամուսինը հանում է իր ամենակարող թուրն ու կոտորում բոլորին՝ խնայելով միայն մեկի կյանքը, որպեսզի վերջինս լուր հասցնի իր երկրի թագավորին, թե աղջիկն այժմ արդեն պաշտպան ունի: Սիրահարված տղան ևս հիսուն զինվոր է ուղարկում, սակայն նրանք բոլորը զոհվում են:

«Ձիավոր գնաց, ասեց.- Ալ ու քեֆյան հմլա էղավ, գացինք օր զախչիկ բերինք, անաստված ձիավորըմ քաշեց զթուր, հ'ընկավ մեջ մի, ջարդեց, զիս մինակ թողեց, ասեց. «Գնա, քու աղին ասե, էդոնք անջախ ակրատ էղան ընծիկ, կեսօր թըղ ճամբե հ'իգա»: Թագավորի տղեն հ'էլավ, հիսուն ձիավոր լէ ճամբեց, ասեց.- Գացեք, բալքիմ դուք առնեք ու հ'իգաք:

Ձիավորսանք օր էկան, տղեն բռնեց, զըմեն լէ սպանեց, մեկ հատ թողեց, քակեց զակոնք շարեց ճակատ, ասեց.- Գնա, քու աղին ասե, էդ օր կճամբե բուռնութի չէղնի ընծիկ, մարդ էլ կա, թըղ ճամբե հ'իգա:

Ձիավորն էկավ ասեց: Պառավըմ հ'էլավ գնաց, ասեց թագավորի տղին. «Թագավոր ապրած կէնա, մեղք ինչ քու ասկըրներ կիտաս ջարդել, էլ մարդ մը՝ ճամբի էրթա, ես կհ'էնիմ էրթամ, առնիմ հ'իգամ»:

(Գևորգյան 1984, էջ 379)

Տարիքն առած մի կին է հայտվում, որ խորհուրդ է տալիս թագավորի տղային ապարդյուն չկոտորել իր զորքը և վերջ դնել արնահեղությանը: Նա նաև խոստանում է ինքնուրույն զողանալ աղջկան ու բերել իրենց թագավորություն, բայց միայն մեկ պայմանով, այն է, եթե իրեն թույլ տան առաջին գիշերն անցկացնել առևանգված աղջկա հետ:

«Թագավորի տղեն ասեց.- Օր դու էրթաս առնիս հ'իգաս, խուրճիմ՝ օսկի կիտամ քզիկ:

Պատասխան ասեց.- քու խուրճի քզիկ թըղ էղնի: Մինակ քենե կի'ուզիմ օր բերի, էն հ'առջին գիշեր քու ծոցք պառկելու տեղ հ'իզա իմ ծոց պառկի:

Թագավորի տղեն ասեց.- Թըղ էղնի, դու գնա բի, հ'առջին գիշեր քու ծոցք թըղ պառկի»:

(Գևորգյան 1984, էջ 379)

Ծեր կինն իրագործում է խոստումը: Գալիս, գտնում է երեք ոտանի ծիով ձիավոր աղջկան և նրա ամուսնուն: Հարկ է նշել, որ «երեք ոտանի ձիավոր» բնորոշումը, վերածվելով որոշակի անտոնոմասիայի, ամենևին չի արտացոլում իրականությունը, աղջիկն այլևս աշխարհով մեկ հայտնի ռազմիկ չէ, նա զենքերը վաղուց ցած է դրել: Ծեր կնոջը հաջողվում է վաստակել ամուսինների վստահությունը, և երբ վերջիններս թուլացրել էին իրենց զգոնությունը, առևանգում է աղջկան, իսկ տղայի թուրը նետում է ծովը: Թուրն առնականության խորհրդանիշն է ոչ միայն գրականության մեջ, այլև պատկերային արվեստի մի շարք ճյուղերում: Առանց դրա տղամարդը կորցնում է իր ուժը, հմտությունները, ինքնավստահությունը, հմայքը: Այդպես հեքիաթի հերոսը ուժասպառ ընկնում է գետնին ու ոտքի չի ելնում, մինչև նրա հանկարծահաս քույրերը չեն գալիս օգնության: Մինչդեռ առևանգված աղջիկը սպառնում է ինքնասպան լինել, քանի որ ոչ մի դեպքում չի ամուսնանա իր նոր երկրպագուի հետ: Հաղթահարելով ևս մի շարք փորձություններ՝ թագավորի տղան վերագտնում է իր թուրը (քույրերից մեկը լողորդ էր և ծովի հատակից դուրս է հանում զենքը), հետևաբար նաև իր կորովն ու քաջությունը, ետ է բերում կնոջը, և հեքիաթը ստանում է իր պարտադիր երջանիկ վերջաբանը:

Ինչպես պնդում է հեքիաթաբան Ջ. Զայպսը, հեքիաթները կարևոր ուղեկիցներ են, կամ ինչպես Զայպսն է անվանում, «այլաշխարհներ» են հասարակությանը հուզող խնդիրներն ու

հոգսերն ուսումնասիրելու համար¹¹: Հրաշապատում տեքստերը հնարավորություն են մարդկանց ընձեռում հեշտությամբ խոսել առավել խոցելի հարցերի մասին: Այստեղ մեծ պատերազմները վերածվում են յուրօրինակ առասպելագրությունների, իսկ դրանց թողած վերքերն ու հետևանքերը ներկայացվում են որպես անխուսափելի փորձություններ, որոնք հերոսը պիտի հաղթահարի հետագայում անհոգ կյանքի արժանանալու համար:

«Հայ ժողովրդական հեքիաթների» գիտական հրատարակության 9-րդ հատորն ընդգրկում է պատմական Հայաստանի Բագրևանդի գավառի (Ալաշկերտ) և Մանազկերտի ու Բաղեշի (Բիթլիս) բնակավայրերի բանահյուսական հրաշապատումները¹²: Այս հատորի հարուստ բովանդակության մեջ առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի «Արմեն իշխանի հեքիաթը», որը վերցված է հայ մեծ ազգագրագետ և բանահավաք Երվանդ Լալայանի «Մարգարիտներ հայ բանահյուսության» ժողովածուից: Բանահավաքը հեքիաթի տողատակին նշում է.

*«... Պարմեց 1912 թվականին Բազարջուղ գյուղում
ալաշկերտցի Բարսեղ Սահակյանը, հիսնամյա անգրագետ
ծերունին, որի ծնողները գաղթել են Ալաշկերտի Համսկանա
գյուղից... Այժմ Բարսեղը երկրագործությամբ է պարապում և
ձմեռները հաճախ հեքիաթներ է ասում թե՛ այս և թե՛ այն»:*

(Տարոնցի 1968, էջ 595)

Հեքիաթը պատմում է թագավորի հավատարիմ նազիր Արմեն իշխանի մասին: Տասներկու տարի նվիրյալ ծառայությունից հետո իշխանը թույլտվություն է խնդրում թագավորից որոշ ժամանակով թողնել իր պաշտոնը, վերադառնալ տուն և ամուսին գտնել իր երեք դուստրերի համար: Քանի որ չունեի զավակ, Արմեն իշխանը որոշում է փորձել դստրերից յուրաքանչյուրին, ձեռքը զենք է տալիս և ուղարկում է որսի, որպեսզի այդ կերպ ընտրի իր արժանի ժառանգին: «Հաղթողին» խոստանում է կտակել իր

¹¹ Zipes 2006.

¹² Տարոնցի 1968:

տունը, իսկ մյուսներին՝ ամուսնացնել: Առաջինը գնում է ավագ դուստրը՝ Ջանազանը:

«Վերուց թե.- Ջանազան, կարա՞ն էթա մե ավի միս բերես ուտեմ, տուն կտակ էնեմ քու գլխի վրա. մեկել էրկու աղջիկ կարգեմ:

Ջանազանը մե թվանք վերուց գնաց սար օր ավ էնա, բերա հոր համար:

Հերը արաբի լգաբ հագավ, թուր վերուց ձեռ, հ'եպուց գնաց, մեշի մեջ աղջկա հ'առեց կտրեց:

Ըսեց.- Շան որդի ավագակ, էս սարի ապուռ տարեր ես, էստեղ թալանություն կէնիս:

Աղջիկն ասեց, թե.- Ես մե ծերունի ունիմ, էկեր եմ ավի միս տանեմ:

Հերը թրի կալնով զարկեց աղջկա վզին, աղջկա խելք գնաց, ընկավ գետին: Հերը ետ դարձավ էկավ տուն»:

(Տարոնցի 1968, էջ 87)

Ծպտված հայրը ուղևորվում է աղջկա ետևից, ներկայանում որպես տեղանքի պաշտպան և մեղադրում է թալանի մեջ: Սակայն չստանալով ցանկալի պատասխան, դիմադրություն, հակահարված, հավանաբար ի նշան փորձության ծախողման՝ այնքան ուժեղ է հարվածում դստերը, որ վերջինս ուշագնաց է լինում: Նույնը կրկնվում է միջնեկ դստեր՝ Ջարմանազանի հետ: Հերթը հասնում է կրտսերին՝ Հերիքնազանին: Նա չի վարանում հարվածել, դիմադրել ծպտյալ հորը, նրա ձեռքը չի դողդոջում «անձանոթ» ծերունու վրա թուրն իջեցնելիս: Թեև աղջիկը հետո լաց է լինում, քանի որ խիղճը սկսում է տանջել, այնուամենայնիվ, հեքիաթը մեզ փոխաբերաբար ներկայացնում է երկրի ապագա հերոսին, պաշտպանին, զինվորին, որ հարկ եղած պահին զենք կվերցնի առանց երկմտելու:

«Հերը մե թրի կալնով ուզեց զարկել աղջկան, աղջիկ թվանքի ղոնդախ քցեց դեմ, էրկու անգամ զարկեց, աղջիկը հա դեմն առավ, ծեռը չի վերուց թե՛ մենծ մարդ ա: Մեկել օր հերը հ'ուզեց օր զարկե, թվանքի ղոնդախով էնպես զարկեց հոր վզին, օր ուշաթափ էղավ, ընկավ:

Նստավ հորը վրեն լաց, լաց թե ընծի էլ էնպես ծերունի հեր կա, մեկ լե պըրի զարկա իմ հոր խեղը տանա»:

(Տարոնցի 1968, էջ 88)

Փորձության միջից պատվով դուրս եկած դստերը՝ Հերիքնազանին, հայրը կարգադրում է տղայի հանդերձներ հագնել, ներկայանալ թագավորին որպես իշխանի ժառանգ ու շարունակել իրականանցնել հոր պարտականությունները: Թեև թագավորը սկզբում տարակուսում է՝ «Արմեն իշխանին իրեք աղջիկ կեր, տղա չըկեր», սակայն հետո համաձայնում է, քանի որ տեսնում է՝ իր գործով նոր նազիրը գերազանցում է հորը: Մի քանի ամիս անց թագավորի աղջիկը սիրահարվում է հեքիաթի զգեստափոխ հերոսուհուն՝ «Ես կը մեռնիմ, պետք ա առնիմ Հերիքնազանին»: Նրա ուշադրությունը գրավելու և դստերը օգնելու նպատակով թագուհին հիվանդ է ձևանում, և աղջկան ուղարկում են յոթ կաթիլ անմահական ջուր բերելու, այլապես խոստանում են կտրել նրա գլուխը: Այն պահից իր վեր, երբ աղջիկը ներկայանում է որպես տղամարդ, նրան կոչում են որդի, նրան դիտարկում են որպես թագավորի աղջկա հավանական փեսացու: Հեքիաթը մեզ հուշում է, որ անպայման տեղի է ունենալու սեռափոխություն, աղջիկն իրապես պիտի դառնա տղա, որպեսզի իրադարձությունները զարգանան «բնականոն», ընդունելի օրինաչափությամբ:

Իրեն բախտ վիճակված փորձությունների ճանապարհին Հերիքնազանը կանգ է առնում աղբյուրի մոտ, որպեսզի մի քիչ հանգստանա: Հանկարծ տեսնում է՝ երեք աղավախներ են իջնում ջրի մոտ ու կերպարանափոխվում են երեք փերիների: Հերոսը

գողանում է նրանցից մեկի հագուստն ու դրա դիմաց փերուց պահանջում է մի շիշ անմահական ջուր:

«Իմաստուն էր, ըսեց.- Արմեն իշխանի որդի Հերիքնազան, իմ լղաբս բե, տուր, էն քաղաք օր խանգարվեր ա, պետք ա քեզնով լուսավորվի:

Հերիքնազան վերցուց, թե.- Քեզնե կուզեմ մե բուդիկա անմահական ջուր:

Փարին վերցուց, թե.- Հերիքնազան, աստծուց խնդիր կէնեմ, թե տղա ես՝ դառնաս աղջիկ, աղջիկ ես՝ դառնաս տղա:

Հերիքնազանը էտ տեղ դարձավ տղա»:

(Տարոնցի 1968, էջ 89)

Հրաշապատում սյուժեի սկզբից մինչև վերջ անցնում է այն միտքը, որ հոր իսկական ժառանգ կարող է լինել միայն որդին, հմուտ զինվորի և ընտանիքի պաշտպանի դերը պիտի ստանձնի տղամարդը, անհավանական սխրանքներ կարող է կատարել միայն արական սեռի հերոսը: Արդեն սեռափոխված Հերիքնազանը ստանում է անմահական ջուրը, ետդարձի ճանապահին ևս մի քանի փորձության միջով է անցնում, մի քանի կռիվների է մասնակցում, մարտնչում է հրեշտակների հետ, հարևան երկրի թագավորին օգնում է լույս ու խաղաղություն սփռել իր ժողովրդի համար, երկու բեռ ոսկի է վաստակում ու վերադառնում տուն: Իր հաղթանակների դիմաց որպես պարգև թագավորն ու թագուհին իրենց աղջկան ամուսնացնում են Հերիքնազանի հետ, ու բոլորը երջանիկ ապրում են:

Նույն մոտիվը կարող ենք տեսնել նաև ՀԺՀ 4-րդ հատորում, որն ընդգրկում է Շիրակի դաշտավայրի, նրա շրջակայքի, ինչպես նաև պատմական Հայաստանի Բասենի, Էրզրումի ու Ջավախքի ժողովրդական հեքիաթները¹³: «Հյումմեյի խարախ»

¹³ Մկրտչյան 1963:

հրաշապատումը մի մարդու մասին է, ով ուներ երեք աղջիկ: Մի օր, երբ թագավորը զորահավաք է հայտարարում, այս մարդը չափազանց տկար է լինում բանակում ծառայության անցնելու համար: Մեծ աղջիկը նկատում է հոր տրտմությունն ու խոստանում է գնալ նրա փոխարեն: Սա շատ տարածված սյուժե է, որը ծանոթ է նույնիսկ ոչ մասնագետ ընթերցողներին, այն կարելի է հանդիպել բազմաթիվ մշակույթներում, ունի բազում մեկնություններ՝ հեղինակային փոխադրումներից մինչև դիսնեյան անիմացիա:

Հայրը տեսնում է բոլոր պատրաստությունները («Առավոտու ելան հայրը գնաց քաղաքը, ախշկան հագուստներ պատրաստեց, ամեն ինչովը, ձին գենք, փամփուշտները, ամեն մեկը իր տեղ պատրաստ էղավ»), օրհնում է դստերը և ուղարկում զինվորական ծառայության: Այնուհետև վերցնում է գենքն ու զրահը, հեծնում է ձին և սլանում առաջ, որպեսզի կտրի աղջկա ճամփան: Ըստ երևույթին՝ հայրը ծպտված է լինում, քանի որ դուստրը չի ճանաչում նրան և վախենում է.

«Ախշկան հ'առաջը կտրեց,- Ճամփորթ,- ըսավ,- պատրաստ կեցի, յան ես քեզի պիտի ըսպանեմ, յան դու ինձի պիտի ըսպանես:

Ախշիկ չկրած դիմավորվե, ետ փախավ: Ախշիկ մինչև տուն գալուն, իրեն հայրը իրմե թեզ էկավ, նստավ: Ախշիկն էլ էկավ իրեն տունը:

Ախշկան հարցրեց թե.- Ախշիկ, ինչի էկար:

Ըսավ.- Ճանապարհին մեկմ դիմավորեց, ուզեց ըսպանել ինձի, փախա ետ էկա»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 220)

Դուստրը խոստովանում է, որ վախեցել է, ինչը անչափ վշտացնում է հորը. աղջիկը պատրաստ չէ դառնալ զինվոր, պատրաստ չէ ստանձնել ծնողի փոխարեն վերջինիս

պարտականությունները, հետևաբար չի կարող լինել արժանի ժառանգ: Հաջորդը իր ծառայություններն առաջարկում է միջնեկ դուստրը: Նա նույնպես պատրաստակամություն է հայտնում հոր տեղը բանակ գնալ: Հայրը կրկին օրհնանքով և անհրաժեշտ պաշարով ճանապարհում է իր երեխային («Առավոտուն հայրը գնաց քաղաք, ամեն պատրաստություն տեսավ ախչկան՝ զենքը, փամփուշ»), բայց հետո ետևից ձիով գնում է, որպեսզի ստուգի դստեր համարձակությունն ու ոգին: Ավագ քրոջ պես միջնեկն էլ է վախենում անձանորթից ու շտապում է վերադառնալ տուն: Հերթը հասնում է կրտսեր աղջկան: Հեքիաթի բնագրում գրված է «պզդիկ ախպեր». միանգամից նրան սկսում են դիմել արական գոյականով, այսպես ընթերողին, կարծես, հուշում են սյուժեի զարգացման վերջնակետը: Ակնարկում են, թե երեք քույրերից որ մեկն է ավելի ուժեղ, քաջ, որ կարող է դառնալ լավ զինվոր, որ կարող է զենք վերցնել ձեռքը: Այս անգամ ևս հայրը տեսնում է բոլոր պատրաստությունները ու փորձում է իրագործել իր խորամանկ ստուգարքը, սակայն կրտսեր աղջիկը չի երկյուղում, ետքայլ չի անում, ավելին, դիմադրություն է ցուցաբերում՝ պատրաստ լինելով ընդունել մարտահրավերը:

«Գնաց. հրացան, փամփուշ մե գյուրզմ առավ, բերեց ախչկան թասլիմ էրավ:

Առավոտուն ախչիկը փամփուշները կապեց, թվանքը կռնակը ձգեց, գյուրզը ձեռք առավ, հոր ձեռքը պաքեց, հերն էլ իրեն աչքերը պաքեց.- Գնա՛մ, աստված հեփդ ըլլի,- ըսավ:

Հերը էկավ իրեն Կուն, իրեն զենքը առավ, ձին հեծավ, քյասար ճամփով էկավ, ճանապարհի վրա կտրեց: Որ ախչիկն օր մոտեցավ, հերն ըսավ.- Ճամփորդ, մոխքյամ կեցի, որ ես պիտի քեզե ըսպանեմ, յան դու ինձի: Քեցե ախչկա վրա զարգելու, ախչիկը օրեն հ'ամուր պայեց, հերը չկըրցավ բանմ էնել:

Ախչիկն ըսավ.- Ճամփորթ, հիմա դու՛, սրեն քուկն է, մոխքյամ կեցի:

Ախջիկը վըրեն քշեց, հեր ըսավ.- Ախջիկ, մի ըսպանի, ես քու հայրդ եմ»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 221)

Հեքիաթը հասնում է իր զարգացման կիզակետին, երբ հերոսը ստանում է կախարդական «գործիքներ»: Հայրական տուն լքած հերոսի ու առաջին փորձությունը հաղթահարած հերոսի միջև հսկայական տարբերություն կա: Այժմ նա հստակ հասկանում է իր առաքելությունն ու գիտակցում է, որ ի վերջո հաղթանակելու է¹⁴: Նվիրագործման ճանապարհին հաղթահարելով առաջին փորձությունը՝ աղջիկը շարունակում է իր ուղին, թեև չգիտի՝ ուր է պետք գնալ: Այստեղ նրան օգնության է հասնում կախարդական ձին. հանկարծ լեզու է առնում ու պատմում է, որ արահետներից մեկը անցնում է վայրի անտառների ու սարերի միջով՝ տանելով դեպի Նեմրուֆ թագավորի քաղաքը: Հետագա իրադարձություններում հերոսուհին պասիվ դեր է կատարում, հիմնական գործն անում է նրա կախարդական օգնականը՝ հասցնում է հեռու երկրներ, կռվում է թշնամու դեմ, ելք է գտնում տարբեր ծուղակներից ու փորձանքներից: Պրոպը պնդում է (1998), որ օգնականը հերոսի ուժի և ունակությունների դրևստրումն է: Խոսող կենդանին հուշում է աղջկան, թե ինչ պետք անել, որպեսզի նրանք երկուսով ողջ-առողջ իջնեն քաղաք. պարզվում է՝ թագավորը խոստացել է իր դստերն ամուսնացնել սարից իջնող առաջին մարդու հետ:

«Ըսավ.- Այս ճամփեն ֆիլան տեղը կերթա, այս ճամփեն էլ ֆիլան տեղը կերթա, այսինչ ճամփեն էլ Նեմրուֆ թագավորի քաղաքը կերթա: Էս ճամփեն վայրենի քարիմ գլուխ գելլե, որ Նեմրուֆ քաղաքը կերևա: Նեմրուֆ թագավորը ըսել է թե. «Ով որ էս քարեն իջնի, ախջիկս էնոր տամ պիտի»:

¹⁴ Пропп 1998.

Ձին ելավ զուց, ըսավ.- Ինսան, ինչի կմտածես, դու էս վայրենի տաթերը ինչի վըռընդե, մինչև իմ գլխու թափեցես յումրուզի պես բուղթիրաքլամիշ ըլլե, ածի ուզանգին զարգ, օր փորիս մեջը աղիքներս կտրտին, յա ես քարեն կու ցքեմ ինձի, յա սաղ կու մնանք, յա կու մեռնինք»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 222)

Թագավորին լուր է հասնում, որ սարից մի մարդ է իջել քաղաք, և իր խոստումի համաձայն՝ նա կանչում է այդ մարդուն և իր դստերն ամուսնացնում նրա հետ: Այս պահից ի վեր՝ հերոսուհուն դիմում են միայն «մարդ» կոչականով, նրան վերաբերվում են որպես տղամարդու, միայն հեքիաթի վերջին հատվածում մի փոքր անդրադարձ է տեղի ունենում գլխավոր կերպարի սեռափոխանակությանը: Հրաշապատում աշխարհում այն պահին, երբ աղջիկը ձեռքը զենք է վերցնում և ապացուցում է, որ արժանի է մարտիկ լինել, նա կորցնում է, երբեմն ժամանակավորապես, իր իգական հատկանիշները: Այս հեքիաթում, ըստ երևույթին, փոխակերպվել է նաև գլխավոր կերպարի արտաքինը, կրտսեր աղջկանից նա վերածվել է ամուսնության պատրաստ հասուն տղամարդու: Սակայն այստեղ միակ խնդիրը ֆիզիոլոգիական է: Թագավորի աղջիկը գանգատվում է մորը, թե ամուսինը չի կատարում իր ամուսնական պարտականությունները՝ ամեն գիշեր նորապսակ կողակիցների միջև դնելով իր թուրը:

«Կանչեցին մարթուն, էղածին պես խոսան, մարթն էլ ընդունեց, ամեն գործերը տեսան: Ախչիկը տարան օդեն, մարթու հետ, օր թե պառկեցույին:

Երեք օր ետև մերը էկավ ախչկան տեսնելու, ախչիկը թթված, պռունկները կախած: Ճակապը փոթ տեսավ, մերը ըսավ.- Ինչի էրեսդ թթված, պռունկներդ կախված, ճակատիդ փոթ:

Ախչիկն ըսավ.- Մեր, թե օր ըսեմ՝ չ'իլլի, չըսեմ՝ չ'իլլի:

- Ախշիկս ըսե:

- Ամեն գիշեր իմ մարթը ուր թուր օրթըլաղը կու դնե, կըսե՝ քու միսդ իմ միսին չը դիպի:

Մերը հերստտելով դուրս ելավ, գնաց թագավորի քով, թագավորին ըսավ.- Մե ախշիկս ունեի, էման մե վայրենի մարթում փվիր օր ախշկանս ըսեր է թե. «Թե օր միսդ մսիս դիպի, քեզի կը մորթեն գու»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 223)

Հիասթափված փեսայից՝ թագավորն ու արքունական խորհրդականները մի շարք դժվարին, գրեթե անիրագործելի փորձություններ են հորինում հեքիաթի հերոսի համար («Ես քեզ Հյումմեի խսրափի Դերի սարը պիտի ճամփեմ», «Ես քեզի Չամ-Չրաղին պիտի դրկեմ»): Օգնական ձիու օգնությամբ նա հաղթահարում է բոլոր դժվարությունները և ելք է գտնում անելանելի իրավիճակներից: Այդպիսի մի իրավիճակում էլ դեր, տանով տալով հերոսի հետ մենամարտը, անիծում է նրան ու մաղթում, որպեսզի նա փոխի սեռը: Սակայն այս համատեքստում դևի խոսքերը հնչում են որպես օրհնանք: Նա դառնում է «իսկական» տղա, տեսքտի մեջ հստակ նշվում է, որ փոխվում է նրա կառուցվածքը, նրան վերջապես հաջողվում է կենակցել թագավորի աղջկա հետ.

«Մեկ էլ, դևն տեսավ օր ճար չկա, անիծեց ըսավ.- Մանչ ես ախշիկ ըլլիս, ախշիկ ես՝ մանչ ըլլիս:

Մարթն ազատվավ, էկավ հեծավ ձիուն: Ճամփեն Հյումմեի խսրափը հարցրեց թե.- Ինսան օղլի ինչ տեսակ ես դու:

Ըսավ.- Ինչ կը հարցնես:

Ըսավ.- Քու առածդ քան կա՞:

Ըսավ.- Ես իմ առաջ յոխլամիշ կենեմ, իմ առաջ դամիշմ կա:

*Ըսավ.- Դու քու մուրադիդ հասար, մարթ, ամեն մարթ իր
մուրադին հասնի»:*

(Մկրտչյան 1963, էջ 226)

Գուգարքի (Լոռի) հեքիաթների շարքում կարդում ենք «Տղա դարձող ախչկա հեքիաթը» հրաշապատումը: Առաջին իսկ տողերից ընթերցողին մատուցվում է հեքիաթի ուղերձը. արական և իգական սեռերի միջև տարբերակում ենք կարևորն ու ոչ կարևորը, արժանին ու ոչ այնքանը (կարևորը, իհարկե, տղան է): Պատումը բացող տեսարանը, ըստ երևույթին, բավականին տարածված իրողությունն էր այն ժամանակշրջանի (և ոչ միայն) հայկական գյուղերի կյանքում: Մի աղքատ մարդ պանդխտության մեկնելուց առաջ հղի կնոջը կարգադրում է անպայման որդի ծնել, այլապես կսպանի նրան էլ, երեխային էլ: Կինն էլ աղջիկ է ունենում: Եվ երբ ամուսինը տուն է վերադառնում միայն տասներկու տարի անց, մայրը ստիպված խաբում է, թե երեխան մահացել է, տղայի շորեր է հագցնում դստերը ու գաղտնի ճանապարհ է դնում:

*«Ըլել ա, չի ըլել' մի քյասիբ մարդ, դա ըբխա ունեցիլ չի, ինքը
դարիբություն գնալու ա էլել, կնիկն էլ էկու ֆոքիս ա ըլել:*

*Կնկանն ասել ա.- Թե տղա ըլի, էտ ա լավ, թե ախչիկ ըլի,
կգամ քի էլ կսպանեմ, ախչկան էլ:*

*Ասել ա ու գնացել էտ մարդը: Կնիկը խտոր ա ընկել, բերել
ախչիկ: Էդ Ախչիկը մենձացել ա, դառել տասներկու
տարեկան, նոր հերը էկել ա: Մերը Ախչկանը պահել ա, որ
հերն էկել ա:*

Մարդը հարցրել ա.- Ի՞նչ բերիր:

Ասել ա.- Տղա բերի, մեռավ:

Ասել ա.- Դե՛, լավ պրծար:

*Ռիգունը մթանը Ախչիկը էկել ա, որը դուրս ա կանչել ու ասել,
թե.- ես գնալ կորչիլ պըտիմ, տու ծծերդ պաչեմ ու գնամ:*

*Մերը ծծերը հանում ա, Ախչիկը պաչում ա ու պտուկը կծում,
պոկում, մի մեջ փթաթում, գնում տղի շոր հագնում ու
փախչում»:*

(Նազինյան 1977)

Հեքիաթը, զգեստափոխելով հերոսուհուն, կարծես հնարավորություն է ընձեռում նրան ավելի «մեծ բախտի» արժանանալ, մեծ երջանկության հասնել: Այն պահից ի վեր, երբ աղջիկը ստանձնում է հակառակ սեռի դերակատարությունը, նա գրեթե երբեք չի վերադառնում իր սկզբնական «վիճակին»: Սեռափոխության մոտիվ պարունակող հեքիաթներում հազուադեպ անփոխարինելի գործիք է, այն անմիջապես ջնջում է իգականության բոլոր հետքերը, և հրաշապատում տեքստի գլխավոր դերակատարը մեզ է ներկայանում միանգամայն նոր, անճանաչելի արտաքինով: Սյուժեի այս փուլում աղջիկն իհարկե դեռ ամբողջովին չի դարձել տղամարդ, գալիք փորձությունները հաղթահարելու համար նրան անհրաժեշտ են օգնականներ: Ճանապարհին նա ջուրն ընկած մի երեխայի է փրկում, և անմիջապես հետո, իր բարի արարքի դիմաց, նրան մի ծերունի է հանդիպում, որը հուշում է, թե փրկյալ երեխան թագավորի տղան է: Ծերունին կարգադրում է հերոսուհուն վերադարձնել թագավորի որդուն և դրա դիմաց որպես պարգև ուզել բացառապես թագավորի սպիտակ ձին՝ անկախ թե ուրիշ ինչ իրեն կառաջարկեն:

Ձին ստանալու պես ծերունին հերոսուհուն հաջորդ կարգադրությունն է տալիս. հարևան երկրի թագավորը մի մեծ փոս է փորել, և ով թռչի փոսի վրայով, կամուսնանա թագավորի աղջկա հետ: Հարկ է նշել, որ հրաշապատում հեքիաթներում փորձությունների ուղարկող թագավորը երբեմն կարող է այլաբանորեն ակնարկել երկիրը կեղեքող բռնապետին: Քանի որ հերոսուհին արդեն ունի կախարդական ձին, նա առանց

դժվարության հաղթահարում է մահացու թոնիչքն ու դառնում է թագավորի փեսացուն: Սակայն ամուսնական առաջին գիշերը նրա ծպտյալ գաղտնիքը բացահայտվում է:

«Ախշիկը ծին նի էլավ, գնաց տեհավ, որ խանդակը լիքը ծիու ու մարդու ջանդակ ա լցված. շարերն են էկել, կարացել չեն թոնի, ընկել են խանդակը: Ախշիկը ծին ուզանգվեց, ծին թռավ, խանդակը անցավ:

Թքավորը կանչեց, ճակատը պաչեց ու ախշիկը տվուց: Օխտն օր, օխտը քշեր հրսանիք արին, կերան, խմեցին: Վրա ութ օրը թքավորի ախշիկը տեհավ, որ էտ տղեն ախշիկ ա, լաց ըլելեն գնաց մորը ասավ.- Ձեր փեսան ախշիկ ա:

Թքավերն ասավ.- Ինչ անեմ, ձեռովս սրպանեմ՝ ափսոս ա, դրկենք անմահական ջուրը բերելու, որ ընդի դևերը նրան փչացնեն»:

(Նազինյան 1977)

Հրաշապատում հեքիաթի հերոսուհին կրկին դիմում է ծանոթ ծերունու օգնությանը: Այժմ նա պետք է մեկնի ռազմի դաշտ, մարտնչի թշնամիների դեմ, որպեսզի դառնա իսկական տղա: Ծերունու խորհորդների և ցուցումների շնորհիվ նա գլխատում է յոթ դևերին, սպանում է Զմրութ դուշին ու կտրում է նրա թևերը, և ամենակարևորը, ստանում է արական սեռի օրգաններ: Հեքիաթը ավարտվում է դասական փակող բանաձևերով՝ ներկայացնելով հերոսուհու փոխակերպումը հակառակ սեռի կերպարի որպես մեծ պարգև: Ըստ հրաշապատում տրամաբանության՝ այժմ ավելի հիմնավորված է հերոսի թուր բռնելը, հրեշների դեմ մենամարտնելն ու, անխոս, հաղթանակելը:

«Ասավ.- Գնա՛, որդի, վախիլ մի՛, գնա թքավորին ասա քի մի ուղի տա, մեկ էլ մի գոմշի կաշի. կաշվումը կփթաթվիս, ծիու վրա կնստիս, ուղտն էլ հետդ կտանիս, մերու դրաղին կկապես, դու ծին կքշես, կերթաս: Որ դուշը սպանես, փորը ճղի պ.... կուլ տուր:

Ռիգունը գնաց իրա կնգա կուշտը, կնիկը վրեն ծիծաղեց:

- Հպարտանալու մի, որ անմահական ջուր բերիր, դշի թները բերիր, ինձ հըմա ավելի լավ կըլեր, որ խլնքոտ տղա ըլեր, քան թե մի դոչաղ ախշիկ:

- Տղան ասավ.- Բա տղա չեմ, ինչ եմ:- Չունքի տեհել էր, որ դշի պ.... կուլ տալու պես տղա էր դառել:

Աշխարհքը ըվին էտ ախշկան: Ռավոտը ուրախ-ուրախ վազեց մոր կուշտը, ասավ.- Աչքդ լիս, տղա ա դառել ձեր փեսեն:

Նրանք հասան իրանց մուրազին, դուք էլ հասնուք ձեր մուրազին: Չարին ընդի, բարին ըստի: Աստուծանե իրեք խնձոր վեր էկավ. մինն՝ ասողին, մինը՝ լսողին, մինն էլ ալամ աշխարքին»:

(Նազինյան 1977)

Ռազմիկ կնոջ մեկ այլ տարբերակի ենք հանդիպում «Պյուլպյուլին հեքիաթը» հրաշապատում տեքստը կարդալիս: Լինում է, չի լինում, մի թագավոր է լինում, ով մի այնքան շքեղ եկեղեցի է կառուցում, որ աշխարհի տարբեր անկյուններից մարդիկ գալիս են իրենց աչքով տեսնելու շինությունը: Սակայն մի օր ինչ-որ ծերունի մոտակայքով անցնելիս նկատում է, որ եկեղեցուն պակասում է միայն մի բլբուլ և այն կդառնա անգերազանցելի: Թագավորն իր երեք տղաներին հանձնարարում է ճամփա ընկնել և ինչ գնով էլ լինի, գտնել չնաշխարհիկ հավքը: Առաքելությունն իրականացնել հաջողվում է կրտսեր եղբորը: Հետևելով ստացված խորհրդին՝ տղան զարմանահրաշ թռչնանման մի սարք է կառուցում, նստում է մեջը ու թևերը թափ տալով հասնում է մինչև մի երկիր, որտեղ թագավորի պալատում ապրում է բլբուլը: Ոչինչ չկասկածող թագավորը, տեսնելով մեխանիկական թռչնին, շատ է ուրախանում, կարծում է, թե երկրորդ բլբուլն է հայտնվել, տանում է դնում իր աղջկա ննջարանի մեջ:

«Տղան ասոր ըսածին պես մտնի կը պյուպյուլին մեջը ու թռչի, կէրթա, կայնի կը մեկալ թագավորի աղջըկան փանչարան:

Ադ թագավորին աղջիկն ա շապ ըռնտիկ գըլլի, անպես ըռռնտիկ, օր արևին կըսես կը. «Ել, թե չը ես գեղեմ»: Աղջիկը պյուպյուլին տեսնի կը թե չը պնդըլուն չի գիտնա, թե ինչ էնե: Կանչե կը հորը, պյուպյուլը նես կառնեն, շաքրով հաց կուտեցնեն, մեկալ պյուպյուլին քովը դնեն կը»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 408)

Ի վիճակի չլինելով դիմադրել թագավորի աղջկա առասպելական գեղեցկությանը, ամեն գիշերը տղան դուրս է գալիս իր թռչող սարքի միջից, համբուրում է աղջկան ու կրկին զբաղեցնում իր թաքստոցը: Աղջիկը վեր է թռչում, սկսում է բղավել, օգնության է կանչում պալատականներին, բայց ոչ ոքի չեն գտնում: Նույնը կրկնվում է մի քանի անգամ, մինչև աղջիկը որոշում է քնած ձևանալ և բռնել գաղտագողի համբուրողին:

«Քիչըմ կանցնի, տղան ալի չի բաքլայե, չուքի համը բերանն է մնացե, գեղե պյուպյուլին միջեն կէրթա աղջըկա քովը, չոքի կ'օր պագնե, աղջիկը թևերը ցկե ճիտը, փաթթվի կը: Թեզըմ կրակ կէնե օր տեսնի, թե վեկ է բռնածը, կաշե օր, ինչ աշե, մե ջեյրանըմ, բոյով բուսով աղազադամ:

Մանչը փաթթվի կը անոր ու կըսես թե.- Դու իմա ես, ես քեզի համար եմ էկե:

Ադոնք քիչմ սիրվին կը, կաշեն օր լուսը բացվելու վրա է, կէնե օր ելլեն փախչին: Մանչը կըսես կե թե.- Արի էրկուսս ա իմ պյուպյուլիս մեջը նստինք, քու պյուպյուլդ ա առնինք ձեռերս ու թռչինք, էրթանք մեր տունը»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 409)

Անկարող լինելով դիմակայել հանկարծահաս կրքին՝ սիրահարներն առևանգում են թագավորի զարմանահրաշ հավքն

ու փախչում են: Աղջիկը նույնիսկ հուշում է տղային, թե ինչպես պետք է մենամարտի հրեշի դեմ, որ նրանց ետևից ուղարկում է զայրացած թագավորը՝ ցանկանալով վերադարձնել իր բլրովին: Այուժեի զարգացման երկրորդ փուլում գլխավոր հերոսին սպասում է մեկ այլ փորձություն՝ սեփական եղբոր դավադրությունը: Հերոսի ականջին լուր է հասնում, թե եղբայրը հարևան թագավորությունում մսխել է իր ողջ ունեցվածքը ու ինչ-որ մեկին ծառա է դարձել: Նա շտապ հասնում է օգնության, մարում է եղբոր պարտքերն ու հետը տանում տուն: Սակայն ճանապարհին շնորհակալ լինելու փոխարեն թագավորի ավագ որդին նախանձում է կրտսերի երջանկությանը ու ցանկանում է ամեն գնով տիրել նրա գեղեցիկ կնոջը: Նա խաբեությամբ նետում է եղբորը խորը փոսի մեջ, և հաղթանակած վերադառնում իր երկիր գողացված հարսնացուի հետ, զարմանահրաշ թոշունը ձեռքին:

«Պզտի ախպարը գուլա, կաղաչե օր իրեն հանե, ախպարը հեջ տեր չի ըլլի ու զոռով կառնե աղջկան, թոչի կէրթա տուն, այրուլայրուլ կուտա հորը: Հարը շափ կուրախնա, այրուլայրուլ կախե կը ժամը ու պապրաստութեն տեսնի կը, օր իրեն մանչուն պսակե բերած աղջկանը հետը:

Աղջիկը էկած օրեն նա կուտե, նա կը խոսի, մոթըվորած նստի կը վար: Հարսնեց օրն օր մոտենա կը, տղին մարը գուքա աղջկանը հարցնե կը թե.- Ինչի՞ ադպես խեղճցեր, կորկուրի ծագ ես կտռել:

Աղջիկը ալ չի համբիրե, բանա կը բերանն ու եղած չէղածը պատմե կը ու գուլա»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 410)

Երբ հարսնացուն պատմում է ողջ ճշմարտությունը, տեղի է ունենում անսպասելի մի բան: Թեև փրկարարական առաքելությունը ամենևին բարդ չէր, թագավորը աղջկան տրամադրում է մի ամբողջ բանակ: Եթե հեքիաթի սկզբում կովի

դաշտում գլխավոր դերակատարը տղամարդն էր, ապա հիմա կինն է ձեռքը զենք վերցնում ու զինվորների գլուխն անցած ազատում է իր սիրեցյալին: Հրաշապատումը առաջարկում է ևս մեկ պատճառ, թե ինչու կարող է կինը զինվոր դառնալ՝ հանուն սիրո: Տղային հորից հանելուն պես աղջիկը մեկ հպումով ամոքում է նրա բոլոր վերքերը, ավագ եղբայրը պատժվում է և աքսորվում թագավորությունից, բոլորն ապրում են հաշտ ու համերաշխ:

«Թագավորն օր ադ գիմանա, աղջկան ասկյար կուրա, օր էրթա բերե պզտի տղին: Աղջիկը ասկըրին գլոխը անցած կէրթա գտնի կը հորը, նես կաշե, տեսնի կը օր իրեն անուշ յարը մե կոխքին ընկած հոգուն հետ է: Ալ չի համբիրե սեր ու սեւկտայեն, սրտին կրակեն վար կը կախվի, հանե կը անոր դուս, ձեքը քսե փթած տեղերը կը սաղցնե, կառնե գութա տուն:

Հարը օխտը օր, օխտը գիշեր հարսնիք կէնե, աս էրկուսին պսակե կը, ետև օրթանջա տղին ծեծ, տնեն վոնե կ'ու իրեն թախտն ա կուրա պզտըրկին:

Անոնք հասան իրենց մուրազին, դութ ա հասնիք ձեր մուրազին»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 410)

Եթե հեքիաթում կինը ձեռքը զենք է վերցնում միայն ճարահատյալ, ապա ռազմիկ լինելը «իսկական» տղամարդու կոչումն է: Սեռահասուն տղան պետք է հմտորեն օգտագործի իրեն վստահված, ժառանգություն կամ պարզև ստացած զենք ու զրահը: Թուրը վեր պարզած նրա ձեռքը չի դողդոջում թե մարտի դաշտում, թե անտառում որս անելիս: Դեռ անտիկ գրականության մեջ որսը ներկայացվում էր որպես փառապանծ մենամարտ անվեհեր հերոսի և վայրի գիշատիչի միջև: Միևնույն ժամանակ բազմաթիվ տեսաբաններ առանձնացնում են որսի նկարագրության խորհրդանշանային գործառույթներն ու այլաբերական հագեցվածությունը: Որսորդությունը հաճախ

օգտագործվել է որպես պատերազմի փոխաբերություն, երբ հերոսը որսի է գնում սեփական գոյությունը ապահովելու, ընտանիքը պաշտպանելու, իր ուժն ու զորությունը ամրապնդելու համար: Հրաշապատումի «գրական» որսը հաճախ համեմատություն է հերոս-կենդանի արնահեղության և պատերազմի դաժանությունների միջև¹⁵:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում հեշտությամբ կարելի է նկատել վերը նշվածի ապացույցները: Տարիքն առնելուն պես հեքիաթի հերոսը պատրաստ է մենամարտել. զենքը ձեռքն է վերցնում ու գնում է որսի: Նման կերպաները անտոնոմասիայի ցայտուն օրինակներ են: Նրանք օժտված չեն հատուկ անուններով՝ Ավճի Շաբուրի տղեն, Ավչի-օլլի, և այլն՝ վերածելով որսորդությունը (ավը) ոչ թե զբաղմունքի, այլ արժանավայել կոչման: Պատերազմի այսպիսի մեկնության դեպքում կինը գրեթե երբեք չի հավակնում գլխավոր դերակատարության: Մետաֆորիկ որսորդության ընթացքում իգական սեռի կերպաները ունեն երկու գործառույթ՝ կամ հրաշապատում օգնական են, կամ պարզև, որին արժանանում է տղամարդը հաջողված «որսի» շնորհիվ:

Բասենի հեքիաթների ժողովածուի (1963) մեջ կարող ենք կարդալ որս-պատերազմ փոխաբերության հետաքրքիր մեկնություն առաջարկող «Աքաբ թագավոր» հեքիաթը: Աքաբ թագավորը սիրահարվում է մեկ ուրիշ թագավորի աղջկա, սակայն վերջինիս հայրը համաձայնում է կնության տալ դստերը, միայն եթե փեսացուն թռչունների ոսկորներից ապարանք կառուցի:

«Աքաբ թագավոր կ'ըսե.- Ես Արդյուկ Ազիզի թագավորի ախչիկը ուզեցի, էնիկ ինձի թաքլիֆաթըմ էրավ. «Թե հավքի օսկորներով երկինը սարայի մի կու շինես, ախչիկս կուտամ», ես ձեզի կանչեր եմ օր ձեզի բոլոր ջարթեմ, ձեր օսկրներով սարայի մի պիտի շինեմ»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 347)

¹⁵ Dunn 1980.

Իր նպատակին հասնելու համար Աքաբ թագավորը «պատերազմ» է հայտարարում թոչուններին: Նրանք էլ օգնության են կանչում Զումրուի Անդան անունով առաջնորդին, որը թեև ծեր, բայց դեռ ուժեղ ու տարիների փորձով թրծված արծիվ էր: Իմաստուն թոչունը թագավորին խրատաճառ է կարդում. շատ-շատ տարիներ առաջ, երբ արծիվը դեռ հինգ հարյուր տարեկան էր, երկնքում ճախրելիս հանկարծ պսպղուն մի բան է նկատում ցածրում: Տեսնում է ոսկուց աշտարակ են կառուցել: Իսկ երբ նստում է աշտարակի գմբեթին, մարդիկ սկսում են հիանալ նրա չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ, մի հսկա ուղտ են մորթում ու հյուրասիրում են արծվին: Անցնում է ևս հինգ հարյուր տարի: Արծիվ թագավորը հերթական անգամ դուրս է գալիս աշխարհով մեկ շրջելու: Բարձրից կրկին նկատում է փայլիլուն աշտարակը, բայց այն արդեն դարձել էր արծաթե: Մարդիկ նորից հիանում են գմբեթին թառած թռչնի գեղեցկությամբ, մի ոչխար են մորթում և մատուցում են թևաշաչ հյուրին: Եվս հինգ հարյուր տարի անցավ: Արծիվը տեսավ, որ արծաթը արդեն դարձավ թուջ: Իսկ աշտարակում ապրող մարդիկ, այս անգամ տեսնելով զորեղ թռչնին, շտապեցին վերցնել զենքերն ու որսալ նրան:

«... Հիմա Աքաբ թագավոր, լսեցի՞ր, օսկին արծաթ էղավ, արծաթը թուջ էղավ, ինսան էլ փիջ էղավ, ախզանըն թուջի, ինսանը փիջի; Ես հիմա կ'ըսեմ օր օսկին արծաթ էղավ, արծաթը թուջ էղավ, քու ասած շապր չէ, դու էսքան հոգևոր մարթականցը պիտի սըպանիս մեկ ախչկամ համար:

Աքաբ թագավորը թախտի վրա ետ ընկավ, մտածեց, մտածեց, օր ուր բանը կռապաշտի բան է, Զումրուի Անդային ըսավ.- Դուք հավքեր, բոլորովդ ազապ եք, ես ձեզի աֆ էրի:

Ինունք հասան իրենց մուրադին: Դուք էլ հասնիք ձեր մուրադին»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 349)

Ամբողջ հեքիաթը ինքնատիպ այլաբերություն է: Թռչունների երամն ու արծիվ թագավորը խորհրդանշում են հայ ժողովրդին. հարյուրամյակներ շարունակ հայերը ապրել են՝ շրջապատված լինելով «տարբեր աշտարակներում ապրող տարբեր մարդկանցով»: Եվ հիմա ինչ-որ թագավորի քմահաճույքով նրանց ցանկանում են բնաջնջել: Արծիվը չի հասկանում, թե ինչպես հանուն մեկ աղջկա սիրո կարելի է թույլ տալ այդքան արյունահեղություն: Հեքիաթն ամենայն հավանականությամբ անդրադարձ է կատարում Մեծ եղեռնին, երբ մարդիկ հանկարծ զենք վերցրին ձեռքներն ու սկսեցին սպանել: Հատկանշական է, որ հեքիաթը պատմել է կոտորածից փախած մի ծերունի: Ժողովածուի ծանոթագրությունների մեջ կարդում ենք.

«Պատմեց 1915 թվի նոյեմբերի 10-ին, Ալեքսանդրապոլում Նարմանի-Էսրեկ գյուղի բնակիչներից Հակոբ Սանոսյան անունով անգրագետը վաթսունհինգամյա ծերունին»:

(Մկրտչյան 1963, էջ 502)

ՀԺՀ 6-րդ ժողովածուի մեջ ներառված հեքիաթներն ուրույն դիտանկյունից են նկարագրում կին-կռիվ-թշնամի փոխհարաբերությունները¹⁶: Այստեղ զետեղված են պատմական Հայաստանի Արցախ և Ուտիք նահանգներից հավաքագրված բանահյուսական տեքստերը: Հեքիաթներից մեկը՝ «Քառասուն կացին» պատումն աչքի է ընկնում սաստիկ անսովոր սյուժետով և դաժանությամբ: Ծանոթագրությունների համաձայն՝ այն գրի է առնվել 1966 թվականին նախկին Կիրովաբադի շրջանի գյուղերից մեկում ոմն Խանում Խաչատրյանից, ում մասին որևէ այլ տեղեկություն չի հաղորդվում: Հեքիաթը՝ որպես ժողովրդի մտածելակերպի պատառիկ, այլաբանորեն ցուցադրում է գերի ընկած կնոջ դավաճան վարքի մասին կարծրատիպային համոզմունքը: Այս միտքը երկար տարիներ իշխել է հասարակության հատկապես պահպանողական շերտերում՝

¹⁶ Արրահամյան 1973:

պնդելով, որ թշնամու ձեռքն ընկած կինն ընդունակ է անարգ կամ նենգ քայլերի:

«Քառասուն կացին» հեքիաթի գլխավոր հերոսուհին մի կին է, ում դեռ նորածին հասակում ճանապահին գտնում է մի ընտանիք ու որդեգրում.

«Էտ ախճիկը, վեր մըծանում ա, մի օր տրա. խորթ մերը ասում ա. «Տո.ւ իմ հալալ ախճիկը չես: Քեզ քըթել եմ մեր բաղի ճմպի վրա: Ինձանից սավահի աշխարքի ըրեսին տո.ւ վեչ մի պա.ն չունես»:

(Աբրահամյան 1973, էջ 300)

Տարիներ անց հարևան գյուղից մի տղա սիրահարվում է նրան, տանում իր տուն, ամուսնանում են, ունենում մի դուստր ու մի զավակ: Երբ երեխաները յոթ-ութ տարեկան են դառնում, մայրը նրանց հետ գյուղից դուրս է գալիս զբոսնելու: Հանկարծ նրանց շրջապատում են քառասուն ձիավոր դաչաղներ՝ ավազակներ: Ավազակապետը նկատում է հերոսուհու գեղեցկությունը և դարձնում է իր կողակիցը:

«Ղաչաղների մեծը տեսնում ա, վեր շապ տո.ւրո.ն կընկի ա, ասում ա. «Ըսօրվանից տո.ւ իմ կընկին ես, ըստեղից էլ քեզ պըրծնիլ չկա»: Ղաչաղների մեծը էս կընգամը հու ըրախոնցը վեր ա ունում պիրում էս ծակ քեռծի մեչը: Մի օր, էրկու օր տրա.նք սըրտվերում են, ջան ասում, ջան լըսում:

Մի օր էլ դաչաղների մեծը էս կընգա.նը ասում ա. «Ես հվապում չեմ, վեր տո.ւ ինձ սիրում ես: Թա ուզում ես հվապամ, քընա. քո.ւ մարթին խա.փի պեր ըստեղ, ըսպանեմ, արխային ապրենք»:

(Աբրահամյան 1973, էջ 300)

Հեքիաթի համաձայն՝ կինը այնքան վատոգի էակ է, որ իրեն և իր երեխաներին գերեվարած անձի հետ ոչ միայն երջանիկ ապրում

է, այլև իր հավատարմությունն ապացուցելու համար գյուղից խարդախորեն դուրս է հրավիրում իր ամուսնուն և հանձնում է ավազակներին:

«Քնացել եմ հերանց: Ըրախեքը ընդեղ հիլ եմ ըրել եկել, վեր քեզ վեր ունեմ քյընա.նք: Մերս ասում էր, վեր քեզ կարոպել ա, ուզում ա տեսնի»:

(Աբրահամյան 1973, էջ 301)

Գիշերը ծառին շղթայված հայրն օգնության է կանչում իր երեխաներին: Առաջինը դիմում է դստերը, սակայն վերջինս չի ճանաչում հորն ու հրաժարվում է օգնել՝ ի տարբերություն որդու:

«Սուր ես ասում, իմ հերը էնա, հրեն իմ մոր ծոցումը քո.ւն ըլած», - պատասխանում ա ախճիկը, քյընո.ւմ քուն ըլում»:

(Աբրահամյան 1973, էջ 301)

Մինչդեռ որդին լաց է լինում և ընկնում է հոր ոտքերը, նա ավելի ազնիվ է, բացսիրտ և հավատարիմ, ինչը, ըստ հեքիաթի, պայմանավորված է նրա սեռական պատկանելությամբ: Ազատված հայրը վերցնում է դանակն ու սկսում է մեկ առ մեկ սպանել քնած ավազակներին: Վերջում հերթը հասնում է ավազակապետին և թշնամու սիրուհին դարձած կնոջը, ում համար հեքիաթի սյուժեն նախապատրասել է չափազանց անողորմ վերջաբան:

«- Տեսա քառասուն կացին, երեսունինը քյընա.գ, մինը մնաց: Էր մինը տո.ւ ես:- Խանչալը քաշում ա հու տրա. սերտն էլ խառնում: Էր վախտը կնիկը վեր ա կենում, մարթի վեպերը ընգնո.ւմ, ըղաչանք, պըղապանք ա անում, վեր իրան չըսպանի:

- Մինչով տո.ւ իսկական վրո.ւնի չտա.ռնա.ս, ես քեզ ըսպանողը չեմ,- ասում ա մարթը, տղին վեր ունում, ըրեղից տո.ւս կյա.լիս: Մեծ-մեծ քարեր ա պիրո.ւմ էս քերծի ծակը

*պինդ ծածկում, կընգա.նը հու ըղճկանը մեռելների կըշտին հիլ
անում, կյա.լիս տուն»:*

(Աբրահամյան 1973, էջ 302)

Դավաճանության համար հայրն ու որդին դատապարտում են մորն ու քրոջը սարսափելի տանջանքների՝ բանտարկում են քարե վանդակի մեջ: Քառասուն օր անց ետ են վերադառնում, որպեսզի տեսնեն, թե ինչ պատահեց նրանց: Հեքիաթը մեզ ցուցադրում է զարհուրելի մի տեսարան՝ մայրը, երկար ժամանակ մնալով առանց հացի ու ջրի, շրջապատված ավազակների դիակներով, փոխակերպվել է իսկական հրեշի, նրա կենդանական էությունը դուրս է պրծել, կերել է ամեն բան, ինչ գտել է՝ ներառյալ իր դստերը: Տեսածի հիման վրա՝ հայրը, կարծես, «իրավունք է ստանում» սպանել իր անհավատարիմ կնոջը: Հեքիաթն ամենևին չի հիմնավորում կանացի կերպարների վարքի կամ կերպարանափոխության շարժառիթները, բայց և միևնույն ժամանակ արդարացնում է նրանց կյանքն ավարտելու պատճառները:

Եզրակացություն

Կիրառված բառապաշարի, լեզվաոճական հնարների, հեքիաթի համատեքստի ուսումնասիրության շնորհիվ կարելի է տեսնել հայ կին ռազմիկ հերոսին, նրա գործառույթները մարտի դաշտում և դրանից դուրս: Հետազօծելով յուրաքանչյուր հեքիաթում թաքնված այլաբանական ակնարկներն ու գաղտնիմաստների փշուրները՝ հնարավոր է դառնում վերստեղծել և հավաքել մաս առ մաս հեքիաթապատումի նյութ դարձած դարաշրջանների պատկերը, արժեքների ու բարոյախրատական նորմերի զարգացման և պահպանման ուղին:

Տարբեր շրջաններից հավաքագրած հեքիաթները նախևառաջ ակնարկում են, որ ժողովուրդը ռազմիկ կնոջը չի դիտարկել որպես հերոս. ըստ տարածված կարծիքի՝ կինը ձեռքը զենք է վերցնում միայն ճարահատյալ, երբ սիրեցյալը, ընտանիքը,

երկիրը մնացել է անպաշտպան նոր հարձակումների առաջ: Սակայն նա չի վայելում միևնույն հարգանքը, ինչ արական սեռի զինվորները: Կնոջը նկարագրելիս հեքիաթը գործի չի դնում հայերենի հոմանիշային ողջ բառադարանի ճոխությունը: Կին փրկչի սխրանքները հեքիաթը հազվադեպ է փառաբանում, հաճախ էլ գովերգում է զուսպ կամ աղքատիկ բառապաշարով: Միաժամանակ ռազմիկ կինը, որը հաղթանակում է իր քաջության և հնարամտության շնորհիվ, չի պահանջում արժանավայել պարգև կամ հարգանք: Նա չի հրաժարվում իրեն հատկացված հնազանդ կնոջ, դստեր, քրոջ կամ մոր սոցիալական դերերից և հատկանիշներից: Ռազմական գործողությունների ավարտից հետո նրա ճակատագիրը կրկին որոշում են տղամարդիկ՝ ամուսինը, հայրը, ծախյալ հակառակորդները, աջակցող սրբերը և մոգական ուժ ունեցող գործող անձինք:

Ձեռք բերված վերլուծական արդյունքները թույլ են տալիս ավելի հստակ պատկերացում կազմել «պատերազմ - զինվոր - կին» հասկացության փոխառնչությունների մասին: Այն դուռ է բացում հետագա ավելի խորը, միջգիտակարգային քննությունների համար՝ շերտ առ շերտ վերծանելու կին զինվոր հերոսի սոցիալ-մշակութային փոխակերպումների շղթան, ինչպես նաև ռազմիկ կնոջ արդի մեկնության կարծրատիպային հիմքերը:

Գրականության ցանկ

1. Աբրահամյան, Ս. (խմբ.) (1973). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 6-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
2. Գևորգյան, Ս. (խմբ.) (1984). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 12-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
3. Գևորգյան, Ս. (խմբ.) (1999). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 14-րդ հատոր: Երևան. ՀՀ ԳԱԱ հրատ.
4. Հայրապետյան, Թ. (խմբ.) (2017). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 18-րդ հատոր: Երևան. ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.

5. Հարությունյան, Ս. (խմբ.) (1967). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 10-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
6. Ղարիբյան, Ա. (խմբ.) (1969). *Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան*: Երևան. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ.
7. Մալխասեանց, Ս. (1945). *Հայերէն բացատրական բառարան*: Երևան. Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ.
8. Մկրտչյան, Մ. (խմբ.) (1963). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 4-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
9. Նազիկյան, Ա. (խմբ.) (1977). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 8-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
10. Սուքիասյան, Ա. (2009). *Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան*: Երևան. Երևանի պետական համալսարան հրատ.
11. Տարոնցի, Ս. (խմբ.) (1968). *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, 9-րդ հատոր: Երևան. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.
12. Buljubasic, M., Barbora, H. (2021). *Historical Trauma and Radicalisation: How Can Intergenerational Transmission of Collective Traumas Contribute to (Group) Radicalisation?* Available at: <https://atlanticinitiative.org/wp-content/uploads/2021/10/Policy-Paper-Br.-2-ENG.pdf> (Accessed on 10 April 2024)
13. Buttersworth, S., Abbenhuis M. (2017). *War, Myths, and Fairy Tales*. Singapore: Springer Nature.
14. Center for Substance Abuse Treatment (2014). *Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services*. Rockville (MD): Substance Abuse and Mental Health Services Administration (US) Treatment Improvement Protocol Series, No. 57. Chapter 3, Understanding

the Impact of Trauma. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK207191/> (Accessed on 15 February 2024)

15. Donnelly, E. (2015). *A Hero for a Good War: Captain America and the Mythologization of World War Two*. University of Puget Sound. Available at: https://soundideas.pugetsound.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=history_theses (Accessed on 24 May 2024).
16. Dunn, H. D. (1980). *The Hunt as an Image of Love and War in Classical Literature*. Berkley. Available at: <https://www.proquest.com/openview/5cd6db518f784b6a85e25fc607a2f5b7> (Accessed on 10 February 2024).
17. Heerspink, D. (2012). No Man's Land: Fairy Tales, Gender, Socialization, Satire and Trauma During the First and Second World Wars // *Grand Valley Journal of History*, 1:1. Available at: <https://scholarworks.gvsu.edu/gvjh/vol1/iss1/1/> (Accessed on 18 March 2024)
18. Feuerwerker, G. (2010). Fairy Tales and Other Stories as Spiritual Guides for Children of War; An auto-Ethnographic Perspective // *International Journal of Children's Spirituality*, 15:3
19. Shultz, D. (2016). *Some Fairy Tales May Be 6000 Years Old*, *Science*, April. Available at: <http://www.sciencemag.org/news/2016/04/some-fairy-tales-may-be-6000-years-old> (Accessed 19 March 2024)
20. Volkan, V. (2013). Large-Group-Psychology in Its Own Right: LargeGroup Identity and Peace-making // *International Journal of Applied Psychoanalysis Studies*, 10, 210-246.
21. Zipes, J. (2006). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.
22. Пропп, В. Я. (1998). *Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Лабиринт.

ՍՈՆԱ ԲԱԼԴԻՅԱՆ, ԷԼԵՆ ՄԱՆԳԱՍԱՐՅԱՆ. ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆԸ և ԶԻՆՎՈՐԻ ԵՐԳԸ ՈՐՊԵՍ ՑԱՎԻ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ. ՖԵՄԻՆԻՍՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Բանալի բառեր

Օրորոցային, գինվորի երգ, կնոջ խոսքը, մոր և որդու երկխոսություն, ֆեմինիստական վերլուծություն

Ներածություն

Սույն հետազոտությունն ուսումնասիրում է օրորոցայինը և գինվորի երգերը որպես մոր և որդու միջև երկխոսություն ֆեմինիստական տեսանկյունից՝ վերլուծելով դրանք որպես գրական տեքստ և սոցիալական վերարտադրության գործիքներ բռնի հակամարտությունների վավերագրության համատեքստում: Օրորոցայիններն ուսումնասիրելու ընտրությունը պատահական չէ. սոցիալական վերարտադրության գործիչ-խնամակալները՝ կանայք, եթե նույնիսկ դրանց տեքստի հեղինակը չեն, ապա դրանց կողմից առաջ տարվող խոսույթի կրողն ու վերարտադրողն են, այսպիսով նաև որոշակի գործորդություն¹ ունեն՝ ի տարբերություն հայ գրականության մեջ տղամարդ հեղինակների կողմից գրված կին կերպարների:

Հասցեագրման տեսանկյունից օրորոցայինները հստակ գենդերային բաժանում ունեն. մայրը որդու և դստեր համար

¹ Տե՛ս անգլ.՝ “agency”:

երկու տարբեր երգեր է երգում: Որդու համար երգերը սովորաբար զգոնության կոչեր են «հայրենիքի առաջ պարտքի» մասին: Դրանք արտահայտում են կնոջ և անձնական հուզումները, և տարածված սոցիալ-մշակութային նորմերը: Անձնական մտահոգություններն ու հուզումները կապված են երեխային կորցնելու վախի հետ, իսկ սոցիալ-մշակութային նորմերը ենթադրում են հայրենասիրական գիտակցության վերարտադրություն: Այլ է մոր և դստեր երկխոսությունը. մայրը օրորոցայինի միջոցով աղջկան փոխանցում է իր՝ «կնոջ» դերը՝ այդպիսով նրան նախապատրաստելով ունկնդրից երգիչ անցմանը: Որոշ տարածաշրջանների մշակույթներում, այդ թվում՝ հայկական, տարածված են աղջիկ երեխաների մահը ցանկացող տեքստերով օրորներ:

Երբ որդին դառնում է «հայրենիքի պաշտպանության» տարիքի, երգչի և ունկնդրի տեղերը փոխվում են: Որդին ռազմի դաշտից երկխոսություն է սկսում մոր հետ՝ երգերի միջոցով կարծես պատասխանելով նրա օրորոցայիններին: Օրինակ՝ «Արի իմ սոխակ» երգում մոր՝ *«Բազեն որ եկավ, որդիս լռեցավ, ռազմի երգերի ձայնով քնեցավ»* օրորոցայինին որդին պատասխանում է *«Ձեռներս ծալած չեմ կարող նստել, ես կուզեմ կռվել, ես կուզեմ մեռնել»*² երգով: Այսպիսով, մոր և որդու միջև ձևավորվում է երկարատև երկխոսություն: Սակայն, եթե օրորոցայինում մայրը գործորդություն ունի, որդու երգերի հեղինակը հենց որդին է կամ այլ տղամարդիկ:

Այս հետազոտության շրջանակներում ուսումնասիրվել են շուրջ 500-ից ավելի օրորի և զինվորի երգ, որոնք պահպանվել են բանագիտական աշխատանքներում, ինչպիսին են Ռոզա Գրիգորյանի «Հայ մանկական բանահյուսություն. ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր» և Ալվարդ Ղազիյանի «Հայ ժողովրդական ռազմի և զինվորի երգեր» ժողովածուները³: Այստեղ ներկայացված են 10 օրորներից և 17 զինվորի երգերից

² Ղազիյան 1989 :33:

³ Գրիգորյան 1970:

հատվածներ: Կարևոր է նշել, որ այս հետազոտության շրջանակներում ուսումնասիրվել են բացառապես երկրորդային աղբյուրներ՝ բանագիտական աշխատություններ, որոնք մեծամասամբ իրականացվել և հրատարակվել են նախորդ դարում: Քանի որ տվյալ հետազոտությունները հիմնականում կենտրոնացել են 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի վրա, այնտեղ զետեղված երգերը չեն կրում մասսայական մեդիայի (հեռուստատեսության, սոցիալական մեդիա և այլն) ազդեցությունը, ինչը նշանակում է, որ դրանք, օրինակ, հայտնի երաժշտությունների հիման վրա ստեղծված երգեր չեն:

Մինչ տեքստերի վերլուծությունը իրականացվել են համապատասխան գրականության վերլուծություն և փորձագիտական հարցազրույց ազգագրագետի հետ՝ օրորի և զինվորի երգերի վերաբերյալ պատմական համատեքստին ավելի խորքային ծանոթանալու և փորձագիտական կարծիք ամրագրելու համար:

Հարկ է նշել, որ այս երգերի մեծամասնության երաժշտական կատարումները չեն պահպանվել: Սակայն այս հետազոտության նպատակը երաժշտության վերաբերյալ գնահատականներ տալը չէ, այլ տեքստերի վերլուծությունն է ֆեմինիստական դիտանկյունից՝ դրանք համապատասխան քաղաքական ու պատմական համատեքստերում դնելով:

Կարևոր է նաև նշել, թե հետազոտության համատեքստում «ֆեմինիստական վերլուծություն» ասելով հեղինակներն ինչ են հասկանում: Նրանք օրորը և զինվորի երգը դիտարկում են որպես սոցիալական վերարտադրման ծեսեր և գործիքներ: Ֆեմինիստական հետազոտությունները խնդրայնացնում են գիտելիքի ստեղծման հարցում պոզիտիվիստական մոտեցումները և քննադատաբար են վերաբերվում հետազոտությունների իրականացման ողջ գործընթացին՝ հետազոտական հարցերից մինչև վերլուծության փուլը⁴: Ֆեմինիստական վերլուծությունները

⁴ Hesse-Biber 2007.

չեն սահմանափակվում կանանց կենսափորձի վերլուծություններով, դրանք գենդերի, ռասայի և դասակարգի խաչմերուկում իրականացվող միջգիտակարգային հետազոտություններ են: Ֆեմինիստական տեսանկյունից վերլուծությունը նաև անդրադառնում է այն բացերին, որ վերլուծության ենթարկվող տեքստերը պարունակում են՝ փորձելով բացատրություններ տալ դրանց: Տեքստերը ապակառուցելով՝ մենք հասկանում ենք, թե ինչ են դրանք մեզ բացահայտում, ինչ է երևան գալիս և թե ինչ հակասություններ են առաջանում:

Այս հետազոտության նպատակն է քննադատաբար վերլուծել, թե ինչպես է օրորի և ռազմի երգերի միջոցով վերապրողների կողմից բռնի հակամարտությունների վավերագրում տեղի ունեցել: Հետազոտությունը նաև փորձում է քննադատական և ֆեմինիստական տեսանկյունից վերլուծել այն գենդերային դերերը, որ մայրը և իր զավակներն ունեն ընտանիքում և դրանից դուրս: Սա փորձ է անդրադառնալ այն հետազոտական բացերին, որ կան հայ բանահյուսության մեջ, քանի որ սույն աշխատանքը քննադատաբար է վերլուծում ընտանիքում կնոջ դերը և ռազմականացման կոչերը:

2021 թվականին մի շարք մարդաբանների և հոգեբանների կողմից իրականացված միջգիտակարգային հետազոտության⁵ մեջ նշվում է, որ երաժշտության ծագմանը և զարգացմանը երկու կարևոր հանգամանքներ են նպաստել՝ թշնամիների դեմ կռաւիցիաների ձևավորումը և երեխաների խնամքը: Սա հարցականի տակ է դնում երաժշտության ծագումնաբանության նախնական՝ զուգընկերոջը գրավելու մասին վարկածը: Ըստ նրանց՝ երաժշտությունը այս դեպքում ծառայում է որպես *արժանահավատ ազդակ*⁶ ունկնդրին, իսկ երաժշտության ծագման հիմքում են՝ 1) թշնամիների առակայության դեպքում խմբավորումների ուժի վերաբերյալ արժանահավատ

⁵ Bryant 2021.

⁶ Տես անգլ.՝ “credible signaling”:

տեղեկություններ փոխանցելը և 2) նորաձինների ու մանուկների հանդեպ հոգաժողություն տաձելը:

Հեղինակները պնդում են, որ հնում երաժշտությունը քաղաքական խմբավորումներ ձևավորելու համար էր, որոնք մինչև օրս էլ շարունակում են երևալ, օրինակ՝ ռազմական շքերթներում: Հայաստանում և աշխարհի մնացյալ պետություններում նման օրինակներ են Անկախության օրվան նվիրված ռազմական շքերթները:

«Նրանց հրապարակային կատարումը, որը ծխականորեն ու ֆիքսված պարբերականությամբ ներկայացվում և վերարտադրվում է խնամքով կազմակերպված զորահանդեսների, հրավառությունների և այլ միջոցառումների միջոցով, մի պահ ազգի երևակայական համայնքը միաձուլում է ազգի իրական համայնքի հետ»⁷
(անգլերենից թարգմանությունը հոգվածագրերի):

Այս երևույթի այլ օրինակ է բարձրաստիճան պետական պաշտոնյաների այցերի ժամանակ զինվորական նվագախմբի ելույթը: Անգամ չիրիդերների սպորտային պարը այս դասակարգման տակ կարող է դիտարկվել, քանի որ ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ մարդիկ ներդաշնակ երաժշտական ելույթը կապում են ցանկացած խմբավորման չափի և ուժի հետ⁸: Այսպիսով, երաժշտական կատարումն ուժ ցուցադրելու միջոց է:

Մեկ այլ արժանահավատ ազդակ է օրորը կամ օրորոցայինը, որը խնամքի ու հոգատարության կարիք ունեցող նորաձինն ու մանուկին ազդարարում է, թե, առաջին հերթին, որտեղ է իր խնամատարը, և թե ինչքան հետևողական է վերջինս: Մեկ այլ հետազոտության շրջանակներում Կալիֆորնիայի համալսարանի գիտնականները պարզել են, որ օրորոցայիններն օգնում են երեխայի սրտի աշխատանքը դանդաղեցնել՝ այսպիսով ազատելով

⁷ Tsang 2013 :39.

⁸ Bryant 2021.

նրան սթրեսից⁹: Այս մասին է նաև փաստում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող Անի Հակոբյանի հետ փորձագիտական հարցազրույցը.

«Օրորը ծնված մարդու առաջին կապն է արտաքին աշխարհի հետ: Նա անբարբառ, անգիտակից մանուկ է և իրեն հանդարտեցնելու համար անհիշելի ժամանակներից, երբ չկար էլ ազգության գաղափարը, մարդիկ հասկացան, որ լացող երեխայի համար ինչ-որ բան երգելով խաղաղեցնում ես նրան»:

Սևեջը և նրա գործընկերներն¹⁰ այս մոտեցմանը զուգահեռ զարգացնում են ևս մեկ այլ ուղղություն, համաձայն որի, երաժշտությունը նպաստում է սոցիալական մերձեցմանը և նույնիսկ էվոլյուցիոն գործոն կարող է դառնալ վստահության, համագործակցության, սոցիալական կապվածության հարցում: Այսպիսով, այս հետազոտության շրջանականներում օրորը և զինվորի երգն ուսումնասիրելը պատահական ընտրություն չէ. անհիշելի ժամանակներից երկու երգերն էլ մարդկային ամենանախնական զգայական ազդակներ են:

Բանահյուսությունը կազմված է երկու հիմքերից՝ երաժշտություն և խոսք: Այս երգերի երաժշտական կողմն ուսումնասիրելուց զատ, կարևոր է նաև հասկանալ խոսքը: Իրենց բնույթով թե՛ օրորը, թե՛ զինվորի երգը նման են բանավոր պատմության, քանի որ ելույթանման են: Զինվորի և օրորոցային երգերը հիմնականում փոխանցվել են բանավոր խոսքի միջոցով: Այս երգերը փոխանցում են պատմական և աշխարհագրական հիշողություններ, որոնք ժամանակակից աշխարհին չէին հասնի, եթե չլիներ ժողովրդական բանահյուսությունը, որը սերնդեսերունդ, «բերնեբերան» փոխանցում է այս հիշողությունները: Այս երգերը մեզ հնավորություն են տալիս հասկանալու, թե անձնական մակարդակում մարդիկ ինչ վերաբերմունք են ունեցել ժամանակի քաղաքական իրադարձությունների նկատմամբ:

⁹ Marder 2014.

¹⁰ Savage 2021.

«Հիշելը սոցիալական գործընթաց է. մենք ոչ միայն հիշում ենք իրադարձությունը, տեղը կամ անձին, այլև այդ հիշողությունը որոշակի ժամանակի, մարդկանց խմբերի և տեղերի համատեքստում ենք դնում»¹¹ (անգլերենից թարգմանությունը հոդվածագրերի):

Իրենց բնույթով թե՛ զինվորի երգը, թե՛ օրորն անցյալի հիշատակման ծիսակատարություններ են: Դրանց կորստի ու դառնության մասին տեքստերը որպես մշակութային հիշողություններ կարծես վավերագրում են բռնի հակամարտությունները, ինչպես գրում է Դրոժժևսկին. «Ազգերը հիշում են պատերազմի մասին, որպեսզի կապեն անցյալի պատումները ներկային¹²»: Այս ծիսակատարություններին մասնակցելով՝ անհատները (վեր)հաստատում են իրենց ազգությունը:

Նմանապես, շենքերը, երգերը, ինչպես նաև ուտելիքը ծառայում են որպես ազգային ինքնության զգայական ցուցիչներ: Եվ այս ծիսակատարությունների կրկնողական բնույթը ձևավորում է ազգային ինքնությունը: Մեթյու Ռոյն¹³ այս մասին գրում է, որ օրորները **մարմնավորված ծեսեր** են, որոնց կրկնությունը կատարողին հնարավորություն է տալիս կապ հաստատել թե՛ անցյալի, թե՛ ապագայի հետ՝ մտորելով, թե ով է եղել անցյալում, ով է պատրաստվում լինել ապագայում:

«Հիշատակման միջոցառումների և ծեսերի կրկնությունը կարևոր է իրադարձությունների անհատական մեկնաբանությունների միջև եղած տարբերությունները լողոզելու և միասնական, խիստ իդեալականացված, կոմպոզիտային պատկեր ստեղծելու համար: Հերագայում այս պատկերը սահմանում է ապագա հիշատակումների ընդհանրացված սոցիալական շրջանակը, և ժամանակի

¹¹ Drozdowski 2019 :271.

¹² Drozdowski 2019 :271.

¹³ Roy 2023.

ընթացքում անհատական հիշողությունները հակված են համապատասխանելու այս շրջանակին»¹⁴ (անգլերենից թարգմանությունը հոդվածագրերի):

Նախորդ դարերի օրորոցայինները սովորաբար անգիտակից երեխային են փոխանցում այն վախերը, որ մայրը զգում է, քանի որ համապատասխան առողջապահական ենթակառուցվածքների և երաշխիքների բացակայության, ինչպես նաև պատերազմների ու ռազմական գործողությունների համատարածության պատճառով մանկական մահացության աստիճանը բարձր էր: Օրորոցայինի նպատակով գրված երգերը հաճախ ուսումնասիրվում են կանանց հարաբերությունը պատմական հիշողությունների և բարդ անցյալի հետ հասկանալու համար¹⁵: Պատմականորեն օրորոցայիններն օգտագործվել են քաղաքական, ռասայական ու կրոնական բնույթի հակամարտությունների ու պատերազմների մասին տրավմատիկ հիշողություններ փոխանցելու համար¹⁶: Այսպիսի օրինակներ են 19-րդ դարից Կազակի օրորոցայինը, հրեական օրորոցայինները՝ նվիրված ջարդերին և տեղահանություններին, և ռոմա մարդկանց օրորոցայինները:

Այն, ինչ մենք հիշում ենք ներկայում, հիշում ենք ներկայի ու անցյալի իրադարձությունների հանրանկարում: Այն իմաստները, որ մենք տալիս ենք անցյալի իրադարձություններին ու զգացողություններին, կապված են ներկայում դրանց քաղաքական և սոցիալական ընկալումներին: Այս է պատճառը, որ հայկական համատեքստում հանդիպում ենք երկու տարբեր տեսակի զինվորի երգեր՝ հայդուկային և «սալդաթի», որտեղ առաջինի դեպքում կարևոր է Օսմանյան կայսրության բռնաճնշումների դեմ պայքարը, իսկ երկրորդի՝ խաղաղասիրական կոչերը: 19-20-րդ դարերի Արևմտյան Հայաստանի երգերում գերիշխում է գոյատևման թեման, իսկ

¹⁴ Drozdowski 2019 :265.

¹⁵ Textes et contextes. 2022.

¹⁶ Mackinlay 2008.

Արևելյան Հայաստանի գինվորի երգերում իշխում է սոցիալական գիտակցության ու անարդարության զգացումը:

Հայկական օրորներում կան սիրո, պատերազմի, պանդխտության երգերի տարրեր¹⁷: Օրորոցայինների յուրահատկությունն այն է, որ դրանց դժգույն տեքստը բախվում է երաժշտական էսթետիկայի հետ: Օրինակ, Մելիսա Բիլալն¹⁸ ուսումնասիրում է Հայոց ցեղասպանությանը հաջորդող տասնամյակներում Թուրքիայի հայերի հիշողության ձևավորումը և օրորոցայինը՝ որպես դիմադրության ձև՝ հիշողությունները պահպանելու և թուրքական պետության ժխտողականությունը հաղթահարելու համար: Բիլալը ներկայացնում է, թե ինչպես են Թուրքիայում ցեղասպանությունից հետո ողջ մնացած հայերի սերունդների՝ տան հետ կապված հիշողություններն արտացոլվում օրորներում: Նա խոսում է այն մասին, թե ինչպես են «համակեցության, հակամարտության, խտրականության, ունեզրկման, բռնության և տեղահանության փորձառությունները» կերտում տան գաղափարը: Ըստ Բիլալի՝ հայկական համայնքի համար օրորը սգավորի երգ է, որը միայն բանավոր ճանապարհով և գաղտնի պայմաններում կարող էր փոխանցվել, քանի որ թուրքական հանրապետության ժխտողական քաղաքականության հետևանքով գրավոր բանահյուսական տեքստերը ոչնչացվել էին, իսկ բանավորները՝ արգելված, ու դրանց կատարումը վտանգավոր էր: Նա նաև գրում է այն մասին, որ Հայոց ցեղասպանությունից հետո հայկական համայնքը որբահավաք առաքելությունների ժամանակ օրորն օգտագործում էր որպես գործիք՝ առևանգված հայ երեխաներին նույնականացնելու համար:

Անի Հակոբյանը փորձագիտական հարցազրույցի ժամանակ ներկայացնում է, թե ինչպես յուրաքանչյուր օրոր կարող էր վերածվել վկայության Եղեռնի մասին, քանի որ ամեն մի ընտանիք իր պատմությունը փոխանցում էր հաջորդ սերունդներին երգի միջոցով, այդ թվում՝ օրոր, պատմական երգ,

¹⁷ Գրիգորյան 2002:

¹⁸ Bilal 2019 :185-206.

կենցաղային երգ և այլն: Նա օրինակ է բերում մի նմուշ, որտեղ մազապուրծ եղած պապն իր թոռան համար օրոր է երգում և պատմում, թե ինչպես «թուրքերը եկան, գյուղ մտան, լացուկո՛՛ ամենուր, իսկ հետո բրինձարով՝ թրով, սպանեցին այդ երեխայի ծնողներին»: Ինչպես նշում է Հակոբյանը՝ «Սա ոչ թե ավելորդ պաթոս է պապու կողմից, այլ իր ցավն ու իր իմացած տեղեկությունը փոխանցելու միջոց, քանի որ այդ երեխան օրերից մի օր մեկ է հարցնելու է, թե ուր են իր ծնողները»:

Քանի որ պատմականորեն զինվորի և մոր դերերը գենդերային հստակ բաժանում են ունեցել, կանանց որպես ռազմական գործիչներ չեն ընկալում: Օրորը մասնավոր ոլորտին հատուկ ծես է, իսկ զինվորի երգը՝ հանրային: Սակայն երկու դեպքերում էլ պատմական իրադարձություններն են, որ ազդում են դրանց տեքստերի վրա: Պատմական իրադարձությունները տևական ազդեցություն ունեն մարդկային զգացմունքների և ընկալումների վրա, այս կերպ էլ ***մարմնավորված հիշողություններ*** են¹⁹

ձևավորում: Ինչ է նշանակում ***մարմնավորված հիշողություն*** մետաֆորը: Այն հղում է այն իրադրությանը, երբ հիշողություն ու ռեֆլեքսիա արտահայտելու իրավունքից զրկված մարդիկ (տան հարսը՝ մայրը, կամ մահվան ընդառաջ գնացող զինվորը) գտնում են մի ձև, մի ժանր, որպեսզի արտահայտեն, ամենասեղմ կերպով, այն ամենը, այն հաճախ տխուր իմաստները, որոնք այլապես իրավունք չունեն քննարկելու հասարակության մեջ և գուցե ևս չեն իրենց ներսում - արտահայտում են մարմնավորված ծեսի՝ օրորոցայինի և զինվորի երգի միջոցով - ժանրերի, որոնք անալալման մարմնական շարժման ուղեկցում են ենթադրում:

Եթե զինվորի երգը հանրային տարածքի արդյունք է և գործիք, ինչը դրան դարձնում է գրաքննության ենթակա, օրորոցայինը նույն խնդիրները չունի. դրա վերարտադրողը արդեն իսկ մասնավոր տարածքի կանոններին է հետևում: Սրա մի օրինակ է տարբեր մշակույթներում աղջիկ երեխաների համար մահվան սպառնալիքներով ու անեծքներով լի օրորների փաստը: Մայրն

¹⁹ St'u wuqj. 'embodied remembering':

այս ծիսակատարությանը մասնակցում է, քանի որ պարտավոր է դա անել. դա իրեն իր գենդերային ու սոցիալական դերն է պարտավորում:

Պատմականորեն, հատկապես ռազմի երգերի շուրջ պետական պատումը հեգեմոնիկ է եղել, ինչը հանգեցնում է **քաղաքական քեղահանության**, երբ հիշատակի ծիսակատարությունները քաղաքական պատվերի են վերածվում, քանի որ հիմնված չեն **մարմնավորված հիշողությունների** վրա, և դրանց փոխարինում է պետության կողմից ձևավորված նարատիվը:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ Ա օրորը, Ա զինվորի երգն արտահայտում են այն գենդերացված փորձառությունները, որ կանայք ու տղամարդիկ ունեն ընտանիքում՝ մասնավոր, ինչպես նաև հանրային ոլորտներում: Այս փորձառություններն էլ հանդիսանում են երգերի հեղինակների սուբյեկտիվության կարևոր բաղադրիչը:

* * *

Ըստ Ռոզա Գրիգորյանի²⁰ «Հայ օրորոցային երգերի ստեղծողը մայրն է, հայ կինը, որը օրորոցին կքած կարող է հանպատրաստից հորինել ու երգել»: Անի Հակոբյանը մեզ հետ ունեցած հարցազրույցի մեջ նշում է, որ «Կոմիտասը ասում էր, որ յուրաքանչյուր գեղջուկ ներդրում ունի ցանկացած երգի ստեղծման մեջ»: Ըստ Մատիկյանի²¹ Կոմիտասը համարում էր, որ ընտանեկան բարքերի ու սովորույթների պահպանողը կանայք էին, և այդ իսկ պատճառով մեծ ուշադրություն էր դարձնում վերջիններիս իր բանահավաք առաքելություններում: Չնայած նրան, որ մի շարք գիտական հետազոտություններ ցույց են տալիս, որ մայրերից բացի այլ օրորասացներ էլ կարող են լինել, սույն հետազոտությունը կենտրոնանում է հատկապես մայրերի

²⁰ Գրիգորյան 1970 :12:

²¹ Մատիկյան 2015 :204-9:

վրա, որպեսզի բացահայտի նրանց հարաբերությունները իրենց զավակների հետ: Մայրերը կամ օրորասացները «ակտիվ» և «ներգործող» են, իսկ ունկնդիր երեխաները նրանց հայեցողության տակ են՝ «կրավորական վիճակում»²²: Յոշիհիկո Իկեգամին²³, ուսումնասիրելով Ճապոնիայի ավանդական օրորացայինները, նշում է, որ օրոր կատարողը վերահսկում է ունկնդրի գործողությունները նույն կերպ, ինչպես կախարդն է հրապուրում և իր երգով փոխում իր թիրախի պահվածքը: Նմանապես, Ուոլթեր Ֆարբերը²⁴ բաբելոնական և ասորական օրորոցային երգերի իր ուսումնասիրությունում զուգահեռներ է անցկացնում լացող երեխային հանգստացնելու համար օգտագործվող «կախարդանքի» և բաբելոնյան մոգության կրոնական ավանդույթների միջև՝ նշելով նաև, որ օրորոցայիններն այս համատեքստում վերահսկող դեր ունեն:

Հասմիկ Մատիկյանը ներկայացնում է օրորոցայիններում օրորասաց մորը տրվող անվանումները. «Երեխայախնամ, երեխատաժ, երեխամայր, ծծմայր, ծննդկան, ծոցվոր, ճճմամ, ճժմայր, մամա, մամե, մանկաբեր, մանակագործ, մանկախնամ, մանկաճու, մանկամայր, մանկապահ, մանկապահապան, մանկատաժ, օրորոցկան»²⁵: Մատիկյանը գրում է. «*Օրորը, լինելով ժողովրդական բանավոր սրբեղծագործության տեսակ, հատկորոշվում է անանունությամբ և չի կրում հեղինակային անհատականության դրոշմ*²⁶»: Հեղինակը, սակայն, նաև նշում է բանահյուսական բնագրերի *տարբերակայնության* հատկությունը. ամեն անգամ, երբ մայրերը երգում են օրորոցայինը, նրանք դա անում են նորովի. ոչ մի ներկայացում նման չէ մյուսին թե՛ տեքստի, թե՛ երգելու, թե՛ հուզաարտահայտչականության տեսանկյունից: Սա նաև նշանակում է, որ այս երգերը մինչև բանագիտական աշխատություններում գրի առնվելը ունեցել ու

²² Մատիկյան 2015 :204-9:

²³ Yoshihiko 1986 :96-109.

²⁴ Farber 1990 :139-48.

²⁵ Մատիկյան 2020 :206:

²⁶ Մատիկյան 2020 :223:

շարունակում են ունենալ բազմաթիվ տարբերականներ՝ տարբեր բառերով և/կամ հնչերանգներով:

Այսպիսով, օրորոցայինը դառնում է պերֆորմանս և բնույթով շատ նման է այն բանավոր պատմությանը, որի հանդիսատեսը չունի գիտակցություն դրա ենթատեքստերը հասկանալու համար: Սրանից էլ հետևում է, որ օրորոցային կարող է դառնալ ոչ միայն այդ նպատակով գրված երգը, այլ նաև ցանկացած երգ և խաղիկ, որը երգիչը համարում է նպատակահարմար: Այստեղից էլ առաջանում են *ֆունկցիոնալ օրորոցայինները*:

Այս հետազոտության նպատակը պատմական ժառանգության վերաբերյալ ավելի քննադատական հետազոտությունների ու ուսումնասիրությունների քաջալերումն է, քանի որ հաճախ ոլորտի մասնագետներն իրենց վրա են վերցնում ազգայնական նարատիվներ վերարտադրելու պարտականությունը՝ խոչընդոտելով քննադատական գիտական գրականության ստեղծմանը:

Հայկական օրորոցայիններն ուսումնասիրելիս ակնհայտ է դառնում, որ մայրերի համար օրորոցայիններում առանցքային դեր ունի **երեխայի գովքը** (թեև, իհարկե, նախ և առաջ՝ արական սեռի երեխայի): Կարելի է ասել, որ դրանց թեմատիկան մեծ մասամբ հարում է այս տեսակին: Մանկիկն այդ պահին մոր համար դառնում է աշխարհի կենտրոնը, և օծում է նա իր մանկիկին ամենանվիրական բարեմաղթանքներով.

*«Նանի, բալա, նանի,
Քեզ դնեմ ոսկե օրոց,
Վրադ քաշեմ մարգրյոն ծածկոց»:*

Սա Վանի օրոր է, որի ծագումը հայտնի չէ: Մեկ այլ օրինակ է մինչև մեր օրերը հասած Ակնի օրորներից հետևյալը.

«Աղվոր ես չունիս խալապ²⁷,
Երթամ ղ՛վ բերիմ պե խալապ,
Երթամ լուսնկան բերիմ,
Լուսուն աստղերը պե խալապ»:²⁸

Ըստ մոր՝ երեխան այնքան անթերի է, որ իրեն հավասար խաղընկեր կարող են լինել աստղերն ու լուսինը, որոնք նա պատրաստ է բերել մանկիկի համար:²⁹ Այնուհանդերձ, եթե այս գովասանքը չափից դուրս է, երեխան նոր պիտակ է ստանում՝ «մոր փեշի տակ մեծացած» կամ «մոր պահած»³⁰:

Ըստ Բիլալի հետազոտության՝ նախորդ դարերում որոշ ընտանիքներում հայ կանայք չէին կարող խոսել, առավել ևս կարծիք արտահայտել ամուսնու ընտանիքի ներկայությամբ, իսկ Գրիգորյանը գրում է, որ հայ մոր համար օրորոցայինն իր հոգսերը արտահայտելու մի ձև էր, որտեղ նա մանուկին պատմում էր «**ընտանիքի անդամների փոխհարաբերությունների**, իր՝ մոր, կնոջ իրավագուրկ ու ճնշված վիճակը, անհավասար ու անսեր ամուսնության ողբը և այլն»³¹: Գրիգորյանը փաստում է, որ այս ստորադասված վիճակի հետևանքով կանայք հաճախ բացասաբար էին վերաբերվում իրենց ընտանիքի անդամներին, ինչն էլ արտահայտվում էր իրենց հյուսած օրորոցայիններում.

*«Խանում խաթուն մարդ ըլլենաս,
Խաս փանփրկին մորքուրդ ըլլենաս,
Տոլոխ քերող հորքուրդ չըլլենաս»:*³²

Ինչպես Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկան է նշել՝ օրորոցայինը թերապիա է հենց օրորասացի համար³³: Մնալով մենակ անբառ

²⁷ Թերություն, արատ:

²⁸ Գրիգորյան 1970 :50:

²⁹ Փորձագիտական հարցազրույց Անի Հակոբյանի հետ սույն հետազոտության շրջանակներում, 2024 թ.:

³⁰ Drozdowski 2019 :271.

³¹ Գրիգորյան 1970 :29:

³² Գրիգորյան 1970 :29:

³³ Lorca (1898-1936) - *On Lullabies*. <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/>

մանկիկի հետ՝ կինը իր մտքին ազատություն էր տալիս, ինչը չէր կարող անել առօրյա կյանքում: Այս մտքի թռիչքը հնարավորություն էր տալիս կանանց ստեղծագործել և օրորների մեջ զետեղել իրենց **հուզումները**, ապրումները, ինչպես նաև անձնական և ազգային ողբերգությունները:

*«Օրոր, օրոր, օրոր,
Սև հըլեր էն օր,
Չառնի ես քյո խոր,
Չառնի ես քյո խոր,
Չըլնի սգվոր.
Առա ես քյո խոր,
Ընկա էն խոր ձեր,
Չունեցա լավ օր,
Սև հըլեր էն օր,
Չառնի ես քյո խոր»:*³⁴

Սակայն ինչպես նշում է Անի Հակոբյանը³⁵, մայրը ժամանակ առ ժամանակ կրկնակներով (*նանի, րուրի, լալլայ* և այլն) գալիս է հետ օրորին՝ այսպիսով գալով հետ այն իրականություն, որը իրեն շրջապատում է:

Օրորը նաև աշխատանքային երգ է մոր համար: Քանի որ օրորը ի սկզբանե կնոջ գործի հետ է ասոցացվել, որոշ դիտարկումների համաձայն օրոր ասել են այն անհրաժեշտությամբ, ինչ անհրաժեշտությամբ հաց թխելիս են երգել³⁶: Երեխայի խնամքը կնոջ աշխատանքի անբաժանելի մասն է, որտեղ երեխային քնեցնելը և օրորոցային երգելը ինքնաբերաբար դառնում է ամենօրյա, պարբերական աշխատանք: Այն կնոջը ստիպում է և՛ իրեն, և՛ երեխային երազկոտ (մեղիտատիվ) վիճակի հասցնել,

Spanish/Lullabies.php.

³⁴ Գրիգորյան 1970 :30.

³⁵ Փորձագիտական հարցազրույց Անի Հակոբյանի հետ սույն հետազոտության շրջանակներում, 2024 թ.:

³⁶ Փորձագիտական հարցազրույց Անի Հակոբյանի հետ սույն հետազոտության շրջանակներում, 2024 թ.:

աշխուժացնել կրկնվող ու միապաղաղ գործընթացն ու ոգևորել «աշխատանքը կատարողին»:

Ի տարբերություն աղջիկ երեխայի՝ օրինակներ կան, երբ տղա երեխայի համար հարկ են համարում երգել նրա հոր, ընտանիքի և ազգի պատմությունը: Քանի որ մոր սրտում վախ կա, որ իր տղան կարժանանա հոր բախտին, եթե նա սպանվել է թշնամու կողմից, նա օրորի միջոցով զգոնության կոչ է անում: Մայրը հոր մասին վշտալի հիշողություններ է փոխանցում որդուն և միաժամանակ պատրաստում պայքարի: Մայրը որդու առողջությունը կապում է իր ընտանիքի բարօրության հետ. *«Մայրը սնում ու զորացնում է իր որդուն ոչ թե անձնական երջանկության համար միայն, այլև ընդհանուրի, իր ազգի ու ժողովրդի բարօրության համար»*:³⁷ Մայրը որդուն **վրեժխնդրության** կոչ է անում.

*«Դա շապիկն էն քաջ մարդուն, բալա ջան,
Որ քեզ հայր նա կոչվում էր, օրոր, օրոր բալա ջան:
Առավոտյան ժամը յոթին, բալա ջան,
Պատերազմում հայրդ սպանվեց, օրոր օրոր, բալա ջան,
Վրեժ, վրեժ չար ոսոխից, բալա ջան,
Խառնասորը քեզ կանչում է, օրոր, օրոր, բալա ջան»*:³⁸

Քանի որ օրորոցայինները նաև ֆունկցիոնալ են, **ռազմի երգը** նույնպես կարող է դառնալ օրորոցային: Այս դեպքում օրորոցայինը դադարում է քնեցնելու երգ լինել: Նման օրինակներ են «Զարթիր լաո» վերտառությամբ օրորները: Մայրը քնեցնում է և միաժամանակ մտքով զարթուն մնալու և վրեժխնդրության կոչեր է անում: Սրանք օրինակ են, թե ինչպես են ռազմի երգերը և օրորները միահյուսվում և միաժամանակ իրենց վրա վերցնում պատմական իրադարձությունների ազդեցությունը:

*«Զարթնիր, լաո՛, մեռնիմ քեզի
Զարթնիր, լաո՛, օգնե մեզի...*

³⁷ Գրիգորյան 1970 :15:

³⁸ Մատիկյան 2015 :207:

*Գնանք հասնենք մեր Հայաստան,
Մենք էլ փրկենք մայր Հայաստան»:³⁹*

* * *

Իսկ ահա **զինվորի երգը** ինչպես է երկխոսության մեջ մտնում և հանդես գալիս օրորոցայինին պատասխան.

*«Մանուկն օրորոցում հանգիստ չէր պառկած,
Խնդրում էր մորից. «Բազուկներս բաց.
Ես չեմ ուզում մնալ այս օրորոցում
Մինչ իմ եղբայրները լաց ու կոծ են անում...»⁴⁰
«Խորհրդավոր քնից զարթնեց
Հայ պատանին քրտնաթոր.
Աչքը բացեց և ինչ տեսավ
Նա՛ թաջերին զինավոր»:⁴¹*

Հայ ժողովրդական զինվորի երգերն արդյունքն են այն պատմական և սոցիալ-տնտեսական իրողությունների, որոնցում դրանք ստեղծվել են: Արևմտյան Հայաստանի համատեքստում դրանք հաճախ Օսմանյան կայսրության բռնաճնշումների դեմ պայքարին են նվիրված:

Զինվորի երգերում որդին հաճախ մորը հորդորում է, որ իր համար արցունքներ չթափի, քանի որ, եթե նույնիսկ կռվի դաշտում զոհվի, դա կլինի հայրենիքի պաշտպանության համար:

³⁹ Մատիկյան 2021 :238:

⁴⁰ Ղազիյան 1964 :74:

⁴¹ Ղազիյան 1964 :74:

«Քսան Կարի կերակրեցի,
 Մինչ հասակդ այդ առիթ,
 Բարձր հասակիդ մայրդ մեռնի,
 Դուն էլ քո ազգիդ մեռիր»:⁴²

«Հասակս քսան Կարուց անց կացավ,
 Սիրտս վրեժով լիքը լցվեցավ,
 Չեմ ուզում տեսնել եղբայրս թշվառ,
 Ես կուզեմ կռվել, ես կուզեմ մեռնել»:⁴³

«Լացով չենք կարող փրկել Հայաստան,
 Մայրիկ, ինձ պետք է ձի, սուր, հրացան,
 Ձեռներս ծալած չեմ կարող նստել,
 Ես կուզեմ կռվել, ես կուզեմ մեռնել»:⁴⁴

«Նանի, նանի, նանարան,
 Նանար, նի, նի, նանարա,
 Մայրիկ, զենքերս զիս տու
 Քույրիկ, զենքերս զիս տու,
 Հայաստան գնալու եմ
 Մայր Հայաստան փրկելու եմ.
 Ես Արամն եմ, քաջ Արամ,
 Ազգիս համար զոյվեցա»:⁴⁵

Զինվորի երգերում մոր մասին հիշատակումներն անընդհատ են՝
 «Մեր մայրերուն սուրբ կաթի տեղ/Կաթիլ-կաթիլ արյուն
 քամենք...»⁴⁶՝ ասվում է Զեյթունի ազատագրական շարժման
 ժամանակից երգում: «Մայրիկ, ես գնում եմ, դուն կեցիր բարով»
 ասելով՝ որդին մորը պատվիրակում է հոգ տանել իր սիրած կնոջ
 մասին: Ղազիյանը գրում է. «[Զինվորի երգերում] բանակային
 կյանքը, պատերազմական իրադարձությունները ներկայացվում
 են անհատի հուզաշխարհում բեկված, իմաստավորվում

⁴² Ղազիյան 1964 :102:

⁴³ Ղազիյան 1964 :103:

⁴⁴ Ղազիյան 1964 :35:

⁴⁵ Գրիգորյան 1983 :209:

⁴⁶ Ղազիյան 1964 :73:

մարդկային ճակատագրի վրա թողած ազդեցության
դեսակետից⁴⁷»:

«Մայրիկ ջան, մայրիկ,
Ինչի՞ բերեցիր,
Բալուկ էրեցիր,
Ասքար դրկեցիր,
Հավ պահե յարս,
Մինչի իմ գալս»:⁴⁸

Որդին նաև ողբում է իր կորցրած կյանքը, որի առանցքային մասն է մայրը: Մահվան վերահաս վտանգի դեպքում որդին փորձում է հանրային աշխարհի դժբախտություններից մորը/ծնողներին պաշտպանել.

«Ոչինչ չասեք անբախտ մորս,
Խաբար չտաք պառավ հորս,
Ծածուկ կասեք մեծ ախպորս»:⁴⁹

Մյուս կողմից, զինվորի համար պատերազմին մասնակցելը անմահանալու մի ձև է.

«Կռվի մեջ մեռավ իմ պապ,
Այդ կերպ մահն է անուշ մրափ,
Ես ալ կուգեմ մահը մեջ կռվի,
Որ իմ անունս անմահ գրվի»:⁵⁰

Արևմտյան Հայաստանի ռազմի երգերում նկատվում են նաև
**լարվածություններ գյուղական և քաղաքային
բնակչությունների միջև.**

«Տավորիկի զավակ եմ դորդ,
Քաղքըցու պես չեմ թուլամորթ,

⁴⁷ Ղազիյան 1964 :43:

⁴⁸ Ղազիյան 1964 :43:

⁴⁹ Ղազիյան 1964 :45:

⁵⁰ Ղազիյան 1964 :83:

*Սարի զավակ, քարի որդի,
Հին քաջ հայոց եմ մնացորդ»:⁵¹*

Եվ մոր, և որդու երգերը պարբերաբար մեզ ցույց են տալիս, թե ովքեր են «**ուրիշները**»՝ ոսոխը, թշնամին, օտարը: Այս սահմանազատումները ոչ միայն ազգային հիմքով են (Օսմանյան կայսրության համատեքստում թուրքը, քուրդը և այլն), այլ նաև **կրոնական պատկանելիության** շեշտմամբ է արվում.

*«Կեցցե գրիգորյան հավապը,
Հայ պահել է իր ժողովուրդը,
Ոչ մի կրոն աշխարհիս վրա,
Չունի ազապ ոգին սորա»:⁵²*

Զինվորի երգերում նրա քույրը, կինը կամ սիրած աղջիկը ուղղակի կերպարներ են, որոնց հետ պատմական իրողությունները՝ ռազմական գործողությունները, տեղի են ունենում, և նրանց կյանքը մեծ հաշվով իրենց տղամարդկանցից է կախված: Այստեղ մայրերը ծայն չունեն երգելու՝ ինչպես իրենց որդիները չունեին օրորոցում: Ավելին, ռազմի երգերում մայրն այլևս ֆիզիկական անձ չէ, այլ հավաքական կերպար՝ որպես հայրենիքի՝ «մայր Հայաստանի».

*«Հայ տիկինը ստիպում է ամուսնուն գնալ,
Պատերազմի դաշտին վըրա վերք տալ՝ ստանալ:
Քընքուշ կյանքը ծանր է թվում հայ օրհորդին,
Զեն ի ձեռին սիրտ է տալիս հայոց քաջերին:
[...]
Ալ բավ լացիր, Մայր Հայաստան, երկիրդդ փառաց,
Քու զինվորներդ միշտ կտրիճ են, որչափ ալ քաղցած»:⁵³*

Օրորը մոր՝ մայրենի լեզուն է, իսկ ռազմի երգը՝ հոր՝ հայրենի: Մայրերի լեզուն անձնական է, հայրերինը՝ կարգապահություն

⁵¹ Ղազիյան 1964 :83:

⁵² Ղազիյան 1964 :70:

⁵³ Ղազիյան 1964 :100:

վերահաստատող: Օրորը վիճարկելը դժվար է, քանի որ կոլեկտիվ գործողություն չէ, ռազմի երգը վիճարկելը դժվար է, քանի որ, էլիտայի կողմից հովանավորված լինելով, այն հեգեմոնիկ դիրք ունի:

* * *

Արևմտյան Հայաստանից անցում անելով Արևելյան Հայաստան՝ տեսնում ենք, որ, երբ ցարական իշխանությունները հայերի համար զինծառայությունը պարտադիր են դարձնում 1887 թվականին, ի հայտ են գալիս նոր զինվորի երգեր՝ լի խաղաղասիրության կոչերով:

Ըստ Ղազիյանի՝ *«զինվորագրությունը համեմարվում է հողմահաված աշնան թողած ազդեցության հետ»*:⁵⁴ Այն լի է սոցիալական արդարության համար կարոտով, քանի որ զինվորը տեսնում է, որ հարուստները կարողանում են ազատվել ծառայությունից, իսկ ինքը՝ որպես աղքատ խավից՝ «քյասիբ»⁵⁵, իրեն նման ճոխություն չի կարող թույլ տալ: Զինվորի կամ «սալդաթի» երգերը, ինչպես դրանք հայտնի էին հանրության մեջ, պատասխան են սոցիալական անարդարության զգացողությանը, որ տիրում էր այս շրջանում: «Սալդաթ»⁵⁶ ռուսերեն բառի օգտագործումը պատահական չէ, քանի որ այն սահմանազատում է հայդուկներին պարտադիր ծառայության մեջ գտնվողներից:⁵⁷

*«Աշխատողները կռիվ կացին
Տուն ու խիզան անտեր մնացին»⁵⁸:
«Անուշ մերիկ, դարդ մի էնե,
Նազլի հարսիդ ազիզ պահե,*

⁵⁴ Ղազիյան 1964 :80:

⁵⁵ Աղքատ:

⁵⁶ Ռուս.՝ солдат - զինվոր:

⁵⁷ Ղազիյան 1964 :81:

⁵⁸ Ղազիյան 1964: 81:

Չուրի աստված ինձ ազատե»:⁵⁹

«Մի լա մայրիկ, մի լա քույրիկ

Հայրենյաց սիրուն

Շատերի հետ, ես էլ թափում եմ արյուն»:⁶⁰

Զինվորի երգը նման է պանդուխտի երգին, սակայն, եթե պանդուխտը վերադառնալու հույս ունի, զինվորի երգը աչքի է ընկնում հոռետեսությամբ: Ըստ Ղազիյանի՝ «Երգերը պատերազմը բնորոշում են մերթ որպես մի աշխարհավեր «զուլում», մերթ որպես «... սև ու սուվի օրեր», մերթ համայն աշխարհը սասանող մի «որոտում», մի «կրակ»:⁶¹

Եվ օրորում, և այսպիսի՝ պարտադրված զինվորագրման զինվորի երգում որպես աշխատավորներ՝ և մայրը, և որդին դժգոհում են իրենց պարտադրված սոցիալական և գենդերային դերերից: Սրանք նաև թույլ են տալիս խորհել իրենց սոցիալական դիրքի մասին: Եթե որոշ օրորները մոր՝ նոր միջավայրում չհարմարվելու խնդիրն են բարձրացնում, «սալդաթի» երգը նահապետական գյուղացի պատանու՝ խորթ ու անձանոթ միջավայրում պայքարելու մասին է: Օրինակներ կան, որոնցում երկուսն էլ կարոտով երգում են իրենց «հայրական» տնից հեռու լինելու մասին:

Նկատենք, թե ինչպես ազգային ազատագրական շարժումների երգը վերափոխվում է Երկրորդ համաշխարհային զինվորի երգի ստորև ներկայացված օրինակով.

«Մի լար մայրիկ, մի լար,

Լացողը ես եմ,

Կարմիր գլուխի դեմ

Կայնողը ես եմ»:⁶²

⁵⁹ Ղազիյան 1964: 81:

⁶⁰ Ղազիյան 1964: 85:

⁶¹ Ղազիյան 1964: 85:

⁶² Ղազիյան 1964: 82:

Մի լար մայրիկ, մի լար քույրիկ,
Լացողը ես եմ,
Գերմանացու թուփի առաջ
Գնացողը ես եմ»:⁶³

* * *

Պետությունը կամ կայսրությունը պատճառ են դառնում **պետական ինստիտուտների կողմից պատվիրված ռազմի երգերի** ստեղծման: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ գրված ռազմի երգերն ավելի ինստիտուցիոնալ բնույթ են կրում, թեև ակնհայտորեն ոգեշնչված են ժողովրդական երգերից: Ստորև մի հատված «Մարտակոչ» վերնագրով 1941 թվականի ռազմի երգից.

«Մայրեր ալեվարս, քույրեր դեռափի
Եվ հարսնացուներ դուք սիրագորով,
Հոգիս զգում է զարկը ձեր սրտի,
Իմ սիրտն է լեցուն ձեր ցասման հրով:
Դուք, որ դեռ երեկ մանկան սնարին
Անուշ հանգստի երգն էիք հյուսում,
Կամ քնքուշ փարած ձեր սեզ սիրածին
Սիրո առագաստ էիք երազում,-
Այսօր ծովացած զայրույթով լեցուն,
Նրան եք նեպում մարտակոչը ձեր,
Այն դժոխասիրտ սևին արնասուն,
Որ պղծեց հողը մեր երջանկաբեր» (Իեդինակ՝ Աղավնի):⁶⁴

Այս տեսակ քաղաքական պատվերները, ինչպես արդեն նշվեց, նպաստում են **քաղաքական տեղահանության**, քանի որ հանրային կարծիքը միաձուլում են և միատարր ներկայացնում, մարդուն զրկելով ազատ արտահայտվելու և վարվելու՝ իր մեջ

⁶³ Ղազիյան 1964 :51:

⁶⁴ Աղավնի 1942 :3-4:

հավասարակշռված լինելու հնարավորությունից: Ընդհանուր համաձայնության բացակայության պայմաններում, ինչը միշտ է այդպես **մարմնավորված հիշողությունների** մթնոլորտում, պետության դերն է միասնականության պատրանք ստեղծել, պարտադրել իրեն ձեռնտու նարատիվները:

Աշխարհում երկրորդ համաշխարհայինից հետո գրված զինվորի երգերի մեծամասնությունը **պատերազմին չմասնակցածների** կողմից է գրված⁶⁵: Սակայն ոչ միշտ է, որ պետական նարատիվն է գերիշխում պատերազմին չմասնակցածների կողմից գրված երգերում. դրանք նաև կարող են պարունակել խաղաղասիրական ու հակապատերազմական թեմատիկա:

* * *

Հայ օրորոցային երգերի բովանդակությունից հետևում է, որ նախատեսված ունկնդիրը մեծամասամբ որդին է: Իսկ երբ մայրը երգում է դստեր համար, նա պատկերացնում է վերջինիս ապագան՝ նկարագրելով, թե ինչ օժիտ պիտի նրա համար պատրաստի, երբ նա ամուսնանալիս լինի⁶⁶: Այդ օժիտի մի մասն էլ օրորոցն է, որը խորհրդանշում է մոր վերարտադրողական աշխատանքի և խնամքի էստաֆետան աղջկան փոխանցելը: Դստեր համար երգը նաև երևակայական նշանաձի մասին է, իսկ վերջինիս առնականությունը պարզևատրություն է՝ ինչպես զարդերը և թանկարժեք իրերը:

*«Էսման աղջիկ վո՛վ ունի,
Ականջն օսկի օղ ունի,
Սադափե օրոցք ունի,
Հուլունե դըխըր ունի,
Օրոր՝ ըսեմ, քունի ունի.
Էսման աղջիկ վո՛վ ունի,*

⁶⁵ Murdoch 1990.

⁶⁶ Գրիգորյան 1983:

*Զուր-զարդարանք շապ ունի
Բմբուլ կակուղ բարձ ունի,
Կըտրիճ նըշանած ունի,
Օրոր ըսեմ քուն ունի»:⁶⁷*

Աղջկան ուղղված օրորներում նույնպես կան գովասանքի տարրեր, ինչպես օրինակ՝ Սեբաստիայի շրջանից այս օրորից հատվածը.

*«Աղջիկը ծով-ծով աչեր է,
Մանչն երեսն հաչեր է,
Հասնողն հասեր, առեր է,
Չի հասնողն ալ պարեն ընկեր սարկեր է»:⁶⁸*

Ըստ Հակոբյանի՝ աղջկան ուղղված օրորները չեն պարունակում պատմական իրադարձություններ՝ «սուր պատմական սյուժեներ»։ Ռոզա Գրիգորյանը գրում է. «Ի տարբերություն աղջկան նվիրված երգերի, ուր գովքն ընթանում է նկատելի զսպվածությամբ, որը ունի իր հասարակական-սոցիալական պատճառները, տղայի գովերգումը կրում է ավելի ջերմ բնույթ, նրա վրա դրվում է են լուրջ պարտականություններ», մինչդեռ աղջիկ երեխա ունենալու դեպքում ծնողներին մխիթարել են և ասել, որ «աղջկա տիրոջ դունչը հուսի կտա»:⁶⁹

Գրիգորյանի ազգագրությունը փաստում է, որ տարածված դեպք էր, երբ հասարակական խարան է հետապնդել այն հայ կանանց և հատկապես գյուղացի կանանց, որոնք աղջիկ երեխա են ունեցել։ «Տղան,- գրում է Գրիգորյանը - ըստ ժողովրդական պատկերացման, «տան ներսի պարն է, իսկ աղջիկը՝ դրսի»:⁷⁰ Հետաքրքրական են այստեղ հանրային և մասնավոր ոլորտներին զուգահեռ առաջացող տան «ներսի» և «դրսի» պատերի

⁶⁷ Գրիգորյան 1983:

⁶⁸ Գրիգորյան 1983 :76:

⁶⁹ Գրիգորյան 1983 :15:

⁷⁰ Գրիգորյան 1983 :18:

հասկացությունները: Օրորասացը կարոտում է իր տունը, մինչդեռ այնտեղ նրան իրենցից մեկը չեն համարում⁷¹:

Պատահական չէ, որ հասարակության մեջ կանանց ստորադասված լինելու պատճառով էլ աղջիկ երեխաների մայրերն անգամ նրանց մահ ցանկացող տեքստերով օրորներ են երգել, ինչպես օրինակ.

*«Նահ-նահ-նահ, նաներ լաճիկ,
Գըրոդը գեյր փաներ աղջիկ,
Տերփերը գեյր փաներ աղջիկ,
Ժամհարը գեյր հողեր աղջիկ,
Աղջիկ հող, հողն ի վերեն,
Մեկ փափակիկ սալն էլ վերեն,
Որ մեկ մարդ կուլեր վերեն»:⁷²*

Աղջկա մահվան սպասումը, կանչը, իհարկե, մոր ողբն է, ցույց է տալիս մոր ողբերգության խորքը. նրա կարծիքով՝ այսպիսի կյանքի դեպքում (և աղջկան սպասող կյանքի) աղջիկն ավելի լավ է չլիներ կամ մեռներ:

Գրիգորյանը վկայակոչում է ռուսական, ուկրաինական, օսեթական և չեչենական ազգագրության մեջ հանդիպող նմանատիպ օրինակներ: Ռուսական համատեքստում շատ են երեխայի և հատկապես աղջիկ երեխայի նկատմամբ սպառնալիքներ պարունակող օրորները⁷³, որի մի օրինակ է.

⁷¹ Հնդկաստանի հյուսիսում բնակվող Սումի Նագա էթնիկ խմբի կանայք բազում օրորոցայիններ ունեն, որոնք նկարագրում են իրենց միայնությունը՝ նոր ընտանիքում և նոր տանը՝ առավել ևս հեռու վայրում ամուսնանալու դեպքում: Այս երգերը արտացոլում են կանանց վրա դրված պահանջկոտ դերերը ավանդական սումիական հասարակության մեջ՝ ընդգծելով ընտանիքի աջակցության կարևորությունը և այն մարտահրավերները, որոնց բախվում են կանայք, ովքեր ամուսնանում են իրենց գյուղերից հեռու. «հայրական» տան կորուստը և կարոտը, ամուսնու տանը օտար լինելը և ընտելանալը: Տես Sandeep 2022 :13-18.

⁷² Գրիգորյան 1983 :18:

⁷³ Aché 1990 193-204.

«Նանիկ, նանիկ, դու քնիր,
Կուգես այսօր էլ մեռիր,
Վաղը կլինի սաստիկ ցուրտ.
Կտանեն գերեզմանատուն,
Կողբանք, լաց կլինենք,
Գերեզմանում կթաղենք»:⁷⁴

Աշխարհի տարբեր տարածաշրջանների օրորոցայիններում մահվան սպառնալիքներ կան. դա սովորաբար ծնողի հոգնածության և կյանքի դժվարությունների արտացոլք է:

Սակայն հայկական համատեքստում այս տեսակ օրորները հիմնականում ուղղված են դստերը: Գրիգորյանը այս տեսակ օրորոցայինների գոյությունը երկու պատճառներով է բացատրում՝ նահապետական բարքերը և սոցիալ-տնտեսական վիճակը: Նա գրում է, թե ինչպես աղջիկ մանուկների լացին ընտանիքի անդամները պատասխանում էին անեծքներով՝ «*Չո՛ռ, կոլորակ գերեզման դնեմ քեզ, իսկի չճոջանաս*»⁷⁵: Գրիգորյանը սա բացատրում է նրանով, որ գյուղական համայնքներում տղա երեխային որպես ապագա ապրուստ վաստակողի են դիտարկել, իսկ աղջիկ երեխային դիտարկել են որպես ավելորդ մեկը, որը, մինչույն է, լքելու է ընտանիքը և նույնիսկ օժիտի կարիք է ունենալու:

Սեփական կյանքից հոգնած՝ մայրը երեխային մահ է ցանկանում, որովհետև ցանկություն ունի իր ճակատագրից նրան ազատելու: Մայրն աղջկան «ավելի լավ» բախտ է ցանկանում հանդերձյալ կյանքում, քանի որ նա դա այս կյանքում չի ունենալու:

Օրորոցային արտացոլում է, թե որ կյանքներն էին համարվում արժանի գոյության, իսկ որ կյանքերը՝ ոչ: Հայրիշխանական ընտանիքում կինը և աղջիկ երեխան հաճախ ընկալվում էին որպես անպետք ավելցուկ: Ըստ Գրիգորյանի՝ մայրերը աղոթում

⁷⁴ Գրիգորյան 1983 :18:

⁷⁵ Գրիգորյան 1983 :19:

էին Սուրբ Աստվածածինն, որպեսզի իրենց աղջիկ զավակ չտա⁷⁶: Ավելի քննադատ ֆեմինիստական դիտանկյունից, մայրը աղջիկ երեխայի նկատմամբ ֆիզիկական և հոգեբանական բռնության հարցում պարզապես հայրիշխանության պասիվ կամակատար չէ: Նա նույնպես դրա ակտիվ մասնակիցն է և մասնավոր տարածքում՝ ընտանիքում, երեխային ամենից մոտը, հետևաբար նաև առաջինը, ով նրան կարող է վնաս հասցնել: **Մորը որպես հայրիշխանության գործակալ** դիտարկելով՝ կարող ենք տեսնել, թե ինչպես են նրանք դառնում ընտանեկան բռնության շղթայի մի մասը: Եթե հայրը և մյուսները մորը ֆիզիկական և հոգեբանական բռնությունների ու ճնշումների են ենթարկում, մայրն իր զայրույթն ու անարդարության զգացողությունը կարող է արտահայտել միայն մեկի՝ երեխայի վրա, այն էլ՝ իգական սեռի երեխայի, նույնացնելով իր ու երեխայի կյանքերը:

Թուրքիայի ծագումով հայ գիտնական Լեռնա Էքմեքչիօղլուն⁷⁷ Օսմանյան կայսրության ու հայության հարաբերությունները դասակարգում է հետևյալ կերպ. օսմանյան հանրային տիրակալը՝ պետությունը, ճնշում էր գործադրում հայկական հանրային ոլորտի վրա՝ համայնքային կառույցների, որտեղ մեծամասամբ տղամարդիկ էին ներկայացված, իսկ հայկական հանրային ոլորտը ճնշում էր իր մասնավորին՝ ընտանիքին: Համայնքում կանանց սեռականությունը բարձր հսկողության տակ էր հայապահպանության նպատակով: Իսկ ընտանիքում ամենից ճնշվածն աղջիկ երեխան է: Բռնության այս շղթան հետագայում արտահայտվեց այն ողբերգական իրադրություններում, երբ սեռական բռնություն վերապրած աղջիկ դեռահասները **կրկնակի գոհականացման** էին ենթարկվում համայնքային կառույցների կողմից, որովհետև հրաժարվում էին Հայոց ցեղասպանության ընթացքում սեռական բռնության ենթարկվելուց հետո ծննդաբերել⁷⁸:

⁷⁶ Գրիգորյան 1983 :19:

⁷⁷ Ekmekçioğlu 2016.

⁷⁸ Ekmekçioğlu 2013 :522-53.

Այսպիսով, մոր՝ աղջկան ուղղված անեծքներն ինքնահրականացող մարգարեություններ էին. եթե մանկիկը վաղաժամ չմահանա, ապա կապրի այնքան, որ մոր դժբախտ ճակատագրին արժանանա (կամ էլ ավելի դաժան):

Եզրակացություն

Դիտարկելով որդու և դստեր համար օրորոցայինները և զինվորի երգը, դժվար է չնկատել մահվան թեմատիկայի ընդգծվածությունը: Մահվան հետ կապված վախերը բարձրաձայնելիս կատարողները փոխանցում են իրենց դժբախտությունը: Թե՛ օրորը, թե՛ զինվորի երգը հայ ժողովրդի համար հաճախ բռնությունը վավերագրելու միջոց են եղել: Այս հետազոտությունը և՛ մորը, և՛ զավակներին որպես հայրիշխանական պետական ու հասարակական **իշխի** գենդերային դերերի ու դասակարգային բռնաճնշումների ենթակա է դիտարկում: Հարազատների կորստի, տեղահանության, ունեզրկման, մահվան թեմաներն այսպիսի երգերը մահվան բալլադներ են դարձնում:

Այս հետազոտությունը 19-րդ դարի և 20-րդ դարի առաջին կեսի օրորոցայինում ու զինվորի երգում արտացոլված մոր կերպարը վերլուծեց որպես թե՛ գենդերային, թե՛ դասակարգային տեսանկյունից իրավազուրկ և ունեզուրկ մեկին, ում անձնական հուզումները ու հույզերը միայն կարող էին արտահայտվել անգիտակից զավակների առաջ: Չխլելով մորից իր գործորդությունը՝ նաև քննարկեցինք նրա դերը երեխաների՝ հատկապես դուստրերի նկատմամբ ընտանեկան բռնության մեջ:

Պատերազմի ենթակա որդին ռազմի դաշտից երգեր է հյուսում, որտեղ մոր կերպարն ավանդաբար կենտրոնական է: Այդ երգերը դառնում են յուրահատուկ երկխոսություն՝ օրորոցայինների հետ: Ժողովրդական երգերի երկու ժանրն էլ ցույց են տալիս, ինչպես է սոցիալական անարդարության գիտակցությունն ազդում այն բանահյուսության վրա, որ ժողովուրդը ստեղծում էր:

Դստեր համար օրորը, ի տարբերություն տղա մանկիկի օրորի, լի է զսպվածությամբ: Ապշեցուցիչ են, թեև օրինաչափ՝ այն երգերը, որոնցում արտահայտվում է մոր թշնամական վերաբերմունքը դստեր նկատմամբ: Մոր օրորոցայինին անմիջականորեն առնչվում է մոր լուծությունը՝ որպես բանավոր խոսքի կարևոր մաս: Ի տարբերություն լուծյան, օրորոցայինն ու զինվորի երգը, որպես **մարմնավորված հիշողություն**, արտահայտում են մարդու՝ իր ազատություններից զրկված, ինքն իր ներսից **տեղահանված** լինելը՝ լինելը ոչ այն, ինչ նա կլիներ այլապես:

Գրականության ցանկ

1. Աղավնի (1942). *Ռազմի երգեր*. Խմբ.՝ Զարյան Նաիրի. Երևան: Հայպետհրատ. << ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարան. <https://arar.sci.am/dlibra/publication/345866/edition/318588/content>.
2. Գրիգորյան, Ռ. (1970). *Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր*. Խմբ.՝ Նազինյան Ա. Մ.. Երևան: ԳԱ հրատ.: <http://arar.sci.am/dlibra/docmetadata?id=352733>.
3. Գրիգորյան, Ռ. (1983). Վիպական, Հայրենասիրական և զինվորի երգեր // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսումնասիրություններ*: <http://arar.sci.am/dlibra/docmetadata?id=336082>.
4. Գրիգորյան, Ռ. (2002). *Հայ մանկական բանահյուսություն: Ժողովրդական օրորոցային և մանկ. երգեր*, Խմբ.՝ Հարությունյան Սարգիս. Երևան:
5. Ղազիյան, Ա. (1964). *Հայ ժողովրդական ռազմի և զինվորի երգեր*. ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր Հասարակական Գիտությունների:
6. <https://arar.sci.am/dlibra/publication/120058/edition/109286>.

7. Ղազիյան, Ա. (2020). *Հայ ժողովրդական ռազմի և զինվորի երգեր*. ՀԽՍՀ ԳԱ Հրատ., Երևան, 1989.
8. Մատիկյան, Հ. *Քանահյուսական օրորոցային տեքստի արարման միջավայրը*: <http://arar.sci.am/dlibra/docmetadata?id=261579>.
9. Մատիկյան, Հ. (2015). *Օրորասացի կերպարը անգլալեզու և հայկական քանահյուսական օրորոցային տեքստերում*, ՀՀ ԳԱԱ Հրատ. 18, 204-9:
10. Մատիկյան, Հ. (2021). *Օրորոցայինը որպես արթնացումի տեքստ քանահյուսական և հեղինակային մրաժիրում*. ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի Հայագիտական Հետազոտությունների Կենտրոն. Գիտական Աշխատություններ 24, no. 3, 236-45, էջ 238 <https://arar.sci.am/dlibra/publication/323992/edition/297032>
11. Ռամկական մրմունջներ (1904). *Ժողովրդական երգեր և պարերգեր*, խմբ.՝ Ա. Բրուստեան:
12. Achte, K., Fagerström, R., Pentikäinen, J., Farberow, N. (1990). Themes of Death and Violence in Lullabies of Different Countries // *OMEGA - Journal of Death and Dying* 20, no. 3 , pp. 193-204. <https://doi.org/10.2190/A7YP-TJ3C-M9C1-JY45>.
13. Bilal, M. (2019). Lullabies and the Memory of Pain: Armenian Women's Remembrance of the Past in Turkey // *Dialectical Anthropology* 43, no. 2, pp. 185-206. <https://doi.org/10.1007/s10624-018-9515-8>.
14. Brian, M (1990). *Fighting Songs and Warring Words: Popular Lyrics of Two World Wars*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203007921>.
15. Bryant, G., Hagen, E., Krasnow, M., Mehr. S. (2021). Origins of Music in Credible Signaling // *Behavioral and Brain Sciences* 44. <https://doi.org/10.1017/S0140525X20000345>.

16. Drozdowski, D., Waterton, E., Sumartojo, Sh. (2019). Cultural Memory and Identity in the Context of War: Experiential, Place-Based and Political Concerns // *International Review of the Red Cross* 101, no. 910 pp. 251-72. <https://doi.org/10.1017/S1816383119000110>.
17. Ekmekçioğlu, L. (2013). A Climate for Abduction, a Climate for Redemption: The Politics of Inclusion during and after the Armenian Genocide // *Comparative Studies in Society and History* 55, no. 3, pp. 522-53.
18. Ekmekçioğlu, L. (2016). *Recovering Armenia: The Limits of Belonging in Post-Genocide Turkey*. Cambridge University Press.
19. Hesse-Biber, N., LinaLeavy, Sh. (2007). *Feminist Research Practice*. SAGE Publications, Inc., <https://doi.org/10.4135/9781412984270>.
20. Lorca, Garcia (1898-1936) - *On Lullabies*. Accessed March 10, 2024. <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.php>.
21. Mackinlay, E. (2008). *Methodological Challenges amidst Musical Food for the Soul: Reflections on Singing Lullabies as a Mother*.
22. Marder, J. (2014). *Why Are so Many Lullabies Also Murder Ballads?*. PBS NewsHour. <https://www.pbs.org/newshour/science/many-lullabies-murder-ballads>.
23. Roy, M. (2023) Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood // *Textes et Contextes*, no. 18-1. <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4118>.
24. Sandeep, G., Vinitoli Zhimo, V. (2022). Understanding the Lullabies as a Source of Women Voice in Sumi Naga Tribe of Nagaland 29, pp. 13-18.

25. Savage, P. E., Tarr, B., Schachner, A. (2021). Music as a Coevolved System for Social Bonding // *Behavioral and Brain Sciences* 44. <https://doi.org/10.1017/S0140525X20000333>.
26. Tsang, R., Taylor, E. (2013). *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-Building: Ritual and Performance in the Forging of Nations*. Routledge.
27. Walter, F. (1990). Magic at the Cradle. Babylonian and Assyrian Lullabies // *Anthropos* 85, no. 1/3, pp. 139-48.
28. Yoshihiko, I. (1986). The Lullaby as Magic: a Textual Analysis of Traditional Japanese Children's Songs // Tokumaru Yoshihiko and Yamaguti Osamu (eds.) *The Oral and the Literate in Music*, pp. 96-109. Tokyo: Academia Music Ltd.

Հավելված 1

Փորձագիտական հարցազրույց					
Փորձագետը	Կառույց	Հարցազրույցի թեման	Հարցազրույցի անցկացման ամսաթիվ	Վայրը	Տևողություն
Անի Հակոբյան	ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ	Հայ օրորոցայինները	Փետրվարի 24, 2024	ՀՀ ԳԱԱ	00:56:27

ԵԼԵՆԱ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ, ՆԱՆԵ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ. ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԵՎ ԽԱՂԱՂՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏԵՐՈՒՄ ԸՍՏ ՐԱՖՖՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

Քանալի բառեր

Հայ գրականություն, Րաֆֆի, կին, կնոջ կերպար, ֆեմինիզմ, գենդերային դերեր

*«Եթե «կինը է մարդկայնի ընկերության գլխավոր
քաղաքակրթիչ տարերքից մեկը», - որպես ասում են
գիտնականները,- ուրեմն պետք է լավ ուսումնասիրել նրան»:
Րաֆֆի*

Ներածություն

Հայ գրականության շտեմարանում Րաֆֆու ստեղծագործություններն անվիճելիորեն մեծարժեք են, տալիս են 19-րդ դարում Կովկասում տեղի ունեցող հասարակական-քաղաքական հոսանքների և սոցիալ-մշակութային վերափոխումների ուրույն պատկերը: Հեղինակը պատկերում է սոցիալական անարդարությունը, ազգային ինքնության և մշակութային պահպանման կարևորությունը և սուր քննադատության ենթարկում իր ժամանակների իշխող համակարգերը: Գիտական մեծ ուշադրություն է հատկացվել գեղարվեստական խոսքի բնագավառում Րաֆֆու նորարարություններին և բարեփոխումներին (նա նոր մակարդակի բարձրացրեց հայ արձակագրությունը): Նրա ստեղծագործությունները շարունակում են սիրված մնալ

հանրության կողմից և բազում քննարկումների առիթ են տալիս: Սակայն նրա ստեղծագործությունների գենդերային և ֆեմինիստական ենթաշերտերի ուսումնասիրությունը դեռևս զգալիորեն թերի է: Այս հետազոտությունը միտված է լրացնելու այդ խոշոր բացը՝ ֆեմինիստական մոտեցմամբ և բազմակողմանիորեն ուսումնասիրելով Րաֆֆու ստեղծագործությունները:

Րաֆֆու ստեղծագործությունների մանրամասն ուսումնասիրությունն այս աշխատանքում նպատակ ունի բացահայտելու կնոջ կերպարի արտահայտվածությունը և կին հերոսներին բնորոշ հիմնական գծերը՝ փնտրելով դրանց այդպիսի պատկերման հնարավոր պատճառները: Հետազոտության նպատակն է վերլուծել և նորովի ներկայացնել Րաֆֆու հիմնաքարային ստեղծագործություններում կնոջ կերպարի արտահայտվածությունը, կենցաղում գենդերային դերերի բաշխումը, վեր հանել սոցիալական աղետների, պատերազմական դրության կամ դրա սպառնալիքի հետևանքով հասարակության լայն շրջաններում կնոջ հանդեպ ձևավորված վերաբերմունքի, այդ ժամանակաշրջանում արդեն իսկ արմատավորված կարծրատիպերի, կնոջ կաղապարացված կերպարի և գենդերային խտրականության դրսևորումները:

Հաշվի առնելով այս հետազոտական աշխատանքի ծավալը՝ մեր խումբը նախապատվությունը տալիս է որակական նկարագրական մեթոդին՝ ելնելով հետևյալ դրույթերից.

- Որակական մեթոդը հնարավորություն է տալիս աշխատել տվյալների ավելի մեծ պաշարի հետ (ընտրվել են Րաֆֆու 10 ստեղծագործություններ, որոնցից մի քանիսը պատմավեպեր են)՝ ապահովելով կանանց կերպարների բազմակողմանի ուսումնասիրությունը:
- Որակական հետազոտությունը նպաստում է սոցիալ-մշակութային ազդեցությունների ուսումնասիրմանը, որոնք

էլ Րաֆֆու ստեղծագործություններում ձևավորում են կանանց հոգեբանությունը և վարքագիծը:

- Որակական նկարագրական վերլուծությունը թույլ է տալիս բացահայտել կանանց կերպարների օրինաչափությունները, որոնք տալիս են ժամանակաշրջանի գենդերային պատկերը:

Կին հերոսները և կանանց կերպարները գեղարվեստական գրականության մեջ

Ովքեր են հերոսները (ոչ թե գրքի, այլ կյանքի): Այս հարցը շատ տարբեր քննարկումների, տեսակետների և կարծրատիպերի հիմք կարող է լինել: Դեռ մանկուց կարդալով տարբեր ստեղծագործություններ՝ մենք ստանում ենք «հերոսի» մեր կերպարը և այն արժեքները և հատկանիշները, որոնք պիտի ունենա հերոսը: Հասարակությունը անվանակոչում է հերոսներ, և այդ հերոսները երբեմն դուրս են գալիս ստեղծագործություններից՝ գրականությունը փորձում է ներկայացնել այդ հերոսներին:

Հերոսների մեջ մենք չենք տեսնում միայն դերային մոդելներ, որոնց կցանկանանք նմանվել, այլ նաև տեսնում ենք մեզ համար պաշտպաններ: Նրանց հուսալիությունը հանգստացնող ազդեցություն է ունենում մեզ վրա, տալիս է ինքնավստահություն, որ շնորհիվ նրանց բարի գործողությունների՝ մեր աշխարհը դառնում է ոչ այդքան խոցելի, ավելի ապահով և ավելի բարեխիղճ: Այդ ուժեղ, անվախ մարդիկ (հիմնականում՝ տղամարդիկ) դարձնում են աշխարհն ավելի լավը:

Հերոսները «գերմարդիկ» են, արժանի են հիացմունքի և ճանաչման: Այս սահմանումները մեզ բերում են այն մտքին, որ ավելի խելամիտ կլինի հրաժարվել «հերոսուհի» եզրույթից, իսկ «հերոս» եզրույթը դարձնել գենդերային չեզոք եզրույթ բոլորի համար, իսկ եթե համատեքստում կարևոր է ընդգծել հերոսի կին

լինելը, կարող ենք ասել «կին հերոս»։ Անցյալում «հերոս-հերոսուհի» տարբերակումն օգնել է կոնկրետ սահմանել տղամարդ և կին հերոսների կարողությունները, տարբերությունները, կոնկրետ սպասելիքներ և որոշակի արդարացումներ ձևակերպել։ Ժամանակի ընթացքում աշխարհում զգալիորեն փոխվել են այն որակները, որոնք պիտի ունենային տղամարդ և կին հերոսները, սակայն շատ միլիտարիզացված, վնասակար առնականության ներքո և անընդհատ պատերազմող երկրներում հերոսների գաղափարը և որակական հատկանիշները հիմնականում քիչ են փոխվել։

Հերոսներից ոմանց հիմնական հատկանիշը ֆիզիկական ուժն էր, իսկ մյուսները, ելնելով կարծրատիպերից, ամեն ինչ կատարում էին կամաց և գաղտագողի, սակայն էլի կարողանում էին գտնել ստեղծարար և ոգեշնչող լուծումներ։ Ներկայումս շատ են փոխվել գեղեցիկի մասին մեր պատկերացումները, սակայն պետք է ընունել նաև, որ մենք դեռ շատ կաղապարված ենք ընկալում գեղարվեստական կերպարների վարքը, որը հիմնված է բինար կողերի վրա, որոնք միֆերի, հեքիաթների և գեղարվեստական գրականության հիմքում են։

Ըստ այդ կարծրատիպի՝ տղամարդիկ կատարում են ազնիվ և անվախ արարքներ, դրանցով դառնում հայտնի հերոսներ, իսկ կանայք, միայն գեղեցիկ խոսքեր ասելով, մնում են ետնաբեմում։ Կին հերոսները պիտի գեղեցիկ ելույթներ ունենան, իսկ տղամարդիկ ցույց տան իրենց ուժը և հաստատեն իրենց իշխանությունը։ Եվ երբեմն կանանց ելույթները ոչ թե լինում են հանրային, այլ մասնավոր տարածքներում և կամ ուղղվում են կոնկրետ մեկ անհատի։ Այդպիսի օրինակ է Շահրազադի կերպարը, որ փրկում է կանանց՝ իր խոսքի և հնարամտության շնորհիվ։¹

Արդեն 18-19-րդ դարերի գեղարվեստական ստեղծագործություններում արտացոլված կենցաղային և

¹ The Arabian Nights Entertainments, November 18, 2006, <https://gutenberg.org/cache/epub/19860/pg19860-images.html>, [Accessed 18.03.2024]:

առօրեական կյանքի վերլուծությունը ցույց է տալիս գրականության մեջ ներկա կանացի կերպարների բազմազանությունը: Հեղինակները բացահայտում են կնոջ էությունը նրա տարբեր մարմնավորումների միջոցով՝ հարսի, մոր, քրոջ, կնոջ, դստեր, ընկերոջ և այլ կերպարներով: Յուրաքանչյուր անհատական պատկեր պարունակում էր հատուկ բնութագրեր և հատուկ որակներ: Դիտարկենք այն աղբյուրները, որոնք հանգամանորեն քննել են գրական ստեղծագործությունների մեջ արտահայտված կնոջ կերպարը:

Ռուս գրականության մեջ կանանց կերպարների հիմնական տեսակները որոշելու փորձ կատարել է Յուրի Մ. Լոտմանն իր «Զրույցներ ռուսական մշակույթի մասին. ռուսական ազնվականության կյանքն ու ավանդույթները» աշխատանքում²: Գիտնականն առանձնացնում է 18-19-րդ դարերի ռուս գրականության մեջ պատկերված կանանց երեք հիմնական տեսակներ. առաջինը «քնքուշ սիրող կնոջ կերպարն է, որի կյանքն ու զգացմունքները կոտրված են», երկրորդը՝ «դիվային կերպար, որ համարձակորեն ոչնչացնում է տղամարդկանց կողմից ստեղծված աշխարհի բոլոր ավանդույթները», երրորդը՝ «տիպիկ գրական առօրյա կերպար՝ կին հերոսուհին»: Բնորոշող հիմնական գիծը կնոջ սխրանքի և տղամարդու հոգևոր թուլության միմյանց հակադրումն է:

Վալենտինա Ն. Կարդապուցևան, հիմք ընդունելով Յուրի Մ. Լոտմանի առաջարկած դասակարգումը, առանձնացնում է կնոջ կերպարի երեք հիմնական տեսակ՝ «ավանդական», «հերոսուհիներ», «դիվային»: Նա առաջին տեսակը դասակարգում է որպես «քնքշորեն սիրող կանայք, որոնք ունակ են անձնագոհության՝ հանուն ուրիշների»:

Նման կանայք շատ էմպատիկ են, ընդունակ են կարեկցանքի և անձնագոհության: Ըստ Կարդապուցևայի՝ երկրորդ տեսակի հերոսուհիները նրանք են, որոնք հաղթահարում են ցանկացած

² Лотман 1994 :399.

դժվարություն կամ խոչընդոտ և տղամարդու հետ հավասար կատարում են սխրագործություններ: Կանանց երրորդ տեսակը «դիվայինն» է, և ըստ Կարդապոլցևայի՝ նա, ով համատեղում է «Աստվածամոր» և «սողունականի» հատկանիշները:

Մարատ Շ. Մուխոնկինը հետազոտել է Մ. Գորկու ստեղծագործություններում կանանց կերպարներները:³ Նա ուշադրություն է հրավիրում այն բանի վրա, որ գրողը պատմվածքների ռեալիստականությունը փորձել է համեմել որոշակի ռոմանտիզմով՝ կանացի կերպարի կիրառմամբ: Հետազոտողն ընդգծում է կանացի դիմանկարի օգտագործումը՝ առանցքային կերպարի ռոմանտիկ «աուրան» ուժեղացնելու համար, որը ձեռք է բերվում, օրինակ, բարդ սոցիալական իրականության մեջ կանանց հետ ուժեղ հակադրության միջոցով:

Օլգա Սիվովան իր՝ «Կնոջ կերպարը արծաթե դարաշրջանի պոեզիայում» վերլուծության⁴ մեջ նշում է, որ այդ դարաշրջանում սերը շատ կարևորվում էր կնոջ կողմից՝ որպես հատուկ արժեքային համակարգի բաղադրիչ: Ալեքսանդրա Հվանը խոսել է Բունինի և Կուպրինի աշխատանքներում կանանց կերպարների մասին:⁵ Հետազոտողը նշել է, որ իր ստեղծագործություններում կանացի կերպար կերտելիս Ի. Ա. Բունինը կենտրոնանում է նրա գեղեցկության ամբողջականության, խորհրդավոր առեղծվածի և ընդհանուր առմամբ եթերային էության վրա, ինչը բնորոշ է արծաթե դարաշրջանի պոետիկայի կանացի իդեալին: Իսկ Կուպրինը կնոջ կերպարը համադրել է «հրեշտակի» հետ, որն իր կողակից տղամարդուն պահում էր սեփական սիրո օգնությամբ, փրկում նրան և տղամարդու համար դառնում երկնքի և երկրի միջև կապը:

Ելենա Կորժովան իր՝ «Կյանքի կողմնորոշումների ուղեցույց. անհատականությունը և նրա կյանքի ուղին գեղարվեստական

³ Мухонкин 2007 :172.

⁴ Сивова 2002 :163.

⁵ Хван: 2002 :164.

գրականության մեջ»⁶ հետազոտությունում բնութագրում է կյանքի պասիվ դիրք ունեցող անձինք՝ Նանան (Է. Ջոլա, «Նանա») և Օլգա Սեմյոնովնան (Ա. Պ. Չեխով, «Սիրելի»), կյանքի ակտիվ դիրք ունեցող կերպարներ՝ անձանոթ (Ս. Յվայգ, «Նամակներ անձանոթից»), Կատերինա Իվանովնա (Ֆ. Մ. Դոստոևսկի, «Կարամազով եղբայրներ»), Աննա Կարենինա (Լ. Ն. Տոլստոյ, «Աննա Կարենինա»), Կարմեն (Պ. Մերիմե, «Կարմեն»): Հաջորդ հակադրություններն են շրջակա միջավայրի հետ հավասարակշռության հասնելու ձգտող կերպարները՝ Սքարլետ Օ'Հարա (Մ. Միտչել, «Քամուց քշվածները») և այն կերպարները, որոնք ձգտում էին խախտել հավասարակշռությունը շրջակա միջավայրի հետ՝ Տատյանա Լարինա (Ա. Ս. Պուշկին, «Եվգենի Օնեգին»), Կատերինա (Ա. Ն. Օստրովսկի, «Ամարոպ»): Եվ վերջին հակադրությունը՝ իրավիճակային-ամբողջական անձնավորություններ, որ ցույց են տալիս քայլերի որոշակի կողմնորոշվածություն՝ կախված կյանքի հանգամանքներից (Օլգա Իվանովնան Չեխովի «Թռի-վռի» գործում) և ներքին անհատականության ամբողջությամբ կերպարներ, որոնք գիտեն՝ ինչ են ուզում և վստահ են իրենց արժեքներին, մտքերին և կարծիքին անկախ իրավիճակից, ինչպես՝ Սոնյա Մարմելադովա (Ֆ. Մ. Դոստոևսկի «Ոճիր և պատիժ»), Ելենա Ստախովա (Ի. Ա. Տուրգենև, «Նախօրեին»):

Պալուդին նշում էր, որ պետք է հաշվի առնել, թե ինչպես են արտացոլվում սոցիալական պատկերացումները կնոջ առանձնահատկությունների և ակնկալվող վարքի մասին, ինչ գենդերային կարծրատիպեր են հանդիպում արվեստի ստեղծագործության մեջ: Նշվում է, որ ամենատարածվածը գենդերային կարծրատիպերի երեք խումբն են՝ *առնականության վերսուս կանացիության վերաբերյալ կարծրատիպեր, տղամարդկանց և կանանց ընտանեկան դերերի բաշխման վերաբերյալ կարծրատիպեր և կարծրատիպեր, որոնք որոշում են տղամարդկանց և կանանց աշխատանքային դերերի բաշխումը*:⁷

⁶ Коржова 2004 :480.

⁷ Палуди 2003 :384.

Հյուզի աշխատանքում⁸ նշվում է ստեղծագործությունը կառուցվածքային երեք շերտերի բաժանելով ուսումնասիրության մեթոդը: Առաջին շերտն է՝ պատկերներ-մանրամասներ, դրան հաջորդում է երկրորդ շերտը, որը կազմված է այդ պատկեր-մանրամասներից, որոշակի տրամադրություններից և քայլերից, որոնք զարգանում են ժամանակի ընթացքում: Հաջորդ շերտը բաղկացած է հանգամանալից պայմաններից և կերպարներին բնորոշ պատկերներից, որոնք իրենց դրսևորում են կոնֆլիկտներում:

Այսպիսով, կեցության հայեցակարգը, որը իրականության կուտակային և միասնական պատկեր է, ձևավորվում է երրորդ շերտում ներառված պատկերներից:

Ազգային ազատագրական պայքարը և Րաֆֆու ստեղծագործությունը

Րաֆֆին հայ գրականության մեջ առաջիններից էր, որ անդրադարձավ արևմտահայության կյանքին: Հեղինակը ոչ միայն ներկայացրել է Արևմտյան Հայաստանում տիրող սոցիալական դրությունը, այլև վերլուծել է այն՝ փորձելով գտնել արմատական պատճառները և տալով հնարավոր լուծումները: Պատճառներն ակնհայտ էին. օսմանյան կառավարության հայատյաց, հայահալած քաղաքականությունը, թշնամական վերաբերմունքը քրիստոնյաների նկատմամբ, հարկային չափազանց ծանր քաղաքականությունը, քրդերին և օսմանահպատակ մյուս ժողովուրդներին հայերի դեմ տրամադրելը և այլն:

Այս պայմաններում Րաֆֆին առաջարկում էր զինել արևմտահայ ողջ բնակչությանը և անցնել համազգային ապստամբության: Նա դատապարտում է հայերի հնազանդությունը և լռությունը և առաջ է քաշում ապստամբության ծրագիր: Հեղինակն այս ամենը

⁸ Hughes 2014 :11-15.

ներկայացրել է իր ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսների միջոցով («Ջալալեդդին», «Խենթը», «Կայծեր»):

Իսկ ղվ էր կինն արևմտահայ իրականության մեջ, ինչ տեղ էր զբաղեցնում հասարակության կենցաղավարության կազմակերպման գործում՝ ըստ Րաֆֆու գրականության: Րաֆֆին մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում արևմտահայության նիստուկացի և վարքուբարքի մասին՝ անդրադառնալով բազում հարցերի, ինչպիսիք են տաճկահայերի նկատմամբ կրոնական և քաղաքական բռնաճնշումները, երկրում տիրող սոցիալական ծանր կացությունը, բնակչության կոտորածները և այն:

Պատմական և մշակութային այս հարուստ տեղեկությունները համադրելով՝ փորձենք վեր հանել ժամանակի արևմտահայ կնոջ կերպարը՝ ըստ Րաֆֆու: Կփորձենք պարզել, թե ինչպես էր, Րաֆֆու ստեղծագործության մեջ արտացոլված՝ Արևմտյան Հայաստանում տիրող սոցիալ-տնտեսական և հասարակական-քաղաքական դրությունն ազդում կանանց մտածելակերպի, վարքագծի և հոգեբանության վրա:

Րաֆֆին իր ստեղծագործություններում անդրադարձել է ոչ միայն 19-րդ դարի ազգային ազատագրական պայքարին, այլև 4-րդ դարում մղված պայքարին՝ ընդդեմ պարսից կրոնի և ուժացման: «Սամվել» պատմավեպը նա գրել է 1884-1886 թթ.: Հիմնական դրդապատճառն էր 1884 թ. փետրվարի 16-ի՝ ցարական կառավարության հրամանով ծխական դպրոցները եկեղեցու իրավասությունից հանելու և պետական մարմինների տնօրինությանը հանձնելու որոշումը: Ծխական դպրոցներում ուսուցումը պետք է դառնար ռուսերեն:⁹ Ուժացման քաղաքականությունը պայքարի մեծ ալիք է բարձրացնում: 1885 թ. փակվում են բոլոր ծխական դպրոցները, Երևանի, Թիֆլիսի, Աստրախանի, Արցախի և Շամախիի թեմերի բոլոր ծխական դպրոցները դադարում են գործելուց: Հենց այս դեպքերն էլ Րաֆֆուն դրդում են գնալու պատմության խորքերը՝ ելքեր փնտրելու:

⁹ Խալաթյան 2022:

Առաջին հերթին նա օգտվել է հայ պատմիչների հաղորդած նյութերից, այնուհետև լրացուցիչ նյութերից՝ նույն ժամանակահատվածի հարևան ժողովուրդների պատմությունից, որոնց հետ հայերը եղել են սերտ շփումների մեջ: Պատմավեպը, ըստ Րաֆֆու, ոչ թե չոր ու ցամաք փաստեր պիտի պատմի անցյալի մասին, այլ պիտի ներկայացնի հին ժամանակների իրական կյանքը՝ վերականգնանալով: Պատմավեպում պիտի լինեն կանանց կերպարներ, «հասարակ մարդկանց» կերպարներ, այսինքն, իրապատում բովանդակությունը կարևոր է պատմավեպի համար, թեև Րաֆֆին ինքը ռոմանտիզմի մեթոդը լայնորեն օգտագործել է իր գրական երկերում:

«Սամվել»

Րաֆֆին «Սամվել» պատմավեպում մեզ տանում է 364-400 թթ., ներկայացնում է Հայաստանի օրհասական վիճակը, երկիրը՝ անկման շեմին, և հայրենական մեծ պայքարը՝ երկիրը չկորցնելու համար:

Ստեղծագործության առաջաբանում հենց խոսվում է պատմության մեջ մի մոռացված տարրի՝ կնոջ մասին: Րաֆֆին հենց սկզբից հաստատում է, որ չի կարող լինել վեպ առանց կնոջ, և նշում է, որ *«մենք» դարեր շարունակ չենք նկատել և խոսել նրանց մասին: «Ինչ էր հայ կինը, որպես ամուսին, ինչ էր նա, որպես մայր, ինչ դեր էր խաղում, որպես ընտանիքի և հասարակության անդամ, - այդ մենք չգիտենք»*:¹⁰ Րաֆֆին իր շրջանի շատ քիչ գրողներից էր, որ բարձրաձայնում, գրում և հրապարակում էր կանանց մասին՝ լրացնելով այն բացը, որ եղել է դարեր շարունակ:

Վեպի երրորդ գլխում («Գուժկան»)¹¹ հեղինակը նկարագրում է Սամվելի արտաքինը՝ մոտ 25 տարեկան երիտասարդ, որի աչքերում նշմարվում էր մի անբացատրելի վրդովմունք, իսկ շուրթերին՝ սրտի խորին խռովություն: Այդ խռովությունն ու

¹⁰ Րաֆֆի 1963 :6:

¹¹ Րաֆֆի 1963 :23:

վրդովմունքն էին գուցե հենց այն շարժիչ ուժը, որ հետագայում պետք է օգներ Սամվելին «փրկել» հայրենիքը՝ սպանելով սեփական հորն ու մորը: Իսկ ղվ էր Սամվելի մայրը:

Վեպում ճակատագիրը շատ գեղեցիկ և խորհրդավոր կերպով է կապել հերոսներին: Կապերի կիզակետում է Սամվելի մայրը՝ Տաճատուհին: Տաճատուհին Արծրունիների տոհմից էր, Մերութան Արծրունու քույրն էր և իր մեջ հավասարապես կրում էր գոռոզությունը և հպարտությունը, որը նա տաժում էր բոլորի հանդեպ, նույնիսկ՝ Որմիզդուխտի, որը Վահան Մամիկոնյանի երկրորդ կինն էր: Իրականում այս հարաբերության մեջ ենթարկվողը պիտի լիներ Տաճատուհին, քանի որ Որմիզդուխտը Շապուհի՝ պարսից արքայի քույրն էր: Հենց Որմիզդուխտի հանդեպ սերն էր, որ Վահան Մամիկոնյանին ավելի պինդ կապեց պարսից լեզվին և աշխարհին:

Ինչպես հավաստում է Րաֆֆին, «*Բազմակնությունը հայոց նախարարների մեջ սովորական երևույթ էր. բացի օրինավոր կանանցից, նրանք պահում էին և բազմաթիվ հարճեր*»:¹² Այս դեպքում Վահանի՝ Որմիզդուխտի հետ ամուսնությունը բավականին ընդունված էր Տաճատուհու կողմից, քանի որ Տաճատուհին տարված էր պարսկական մշակույթով, լեզվով և այն գերադասում էր հայկականին: «Կնոջ խորհուրդը» գլխում Սաթենիկը նկարագրում է Տաճատուհուն հետևյալ կերպ. «...*նա կին չէ, նա հրեշ է*»¹³ ցուցադրելով այն ատելությունը, որ կար Վահան Մամիկոնյանի տիկնոջ հանդեպ:

Աշխենը վեպի դրական, հայրենասեր կերպարներից է, մարմնավորում է կատարյալ երիտասարդ կնոջ տիպարը, որում միահյուսվում են սերը և հավատարմությունն իր սիրեցյալի՝ Սամվելի նկատմամբ, և սեփական երկրի. անգամ սերը երկրի հանդեպ ավելի առաջնային է և կարևոր: Աշխենն իր ծնողների առաջին երեխան է, որը կրում է ն արական, ն իգական

¹² Րաֆֆի 1963 :85:

¹³ Րաֆֆի 1963 :150:

հատկանիշներ՝ փորձելով պահել դրանց մեջ հավասարակշռությունը: Այսինքն, Աշխենի վրա դրված է կրկնակի բեռ. ոչ միայն համապատասխանել ժողովրդի մեջ առավել ընդունված և տարածված կանացի հատկանիշներին, այլև լինել մարտական և հայրենիքի համար պայքարող «արու զավակ», որին ծնողները տվել էին «այրական կրթության¹⁴»: Սամվելն իր ամենահայտնի խոսքերում անգամ փաստում և շեշտում է սեփական երջանկությունը զոհաբերելը հանուն երկրի բարօրության:

«Եվ այս րոպեում, երբ իմ հայրենիքը մեծ փազնապի մեջ է, երբ թշնամին յուր բոլոր անգթությամբ կանգնած է մեր գլխին, - այդ օրհասական րոպեում քո սերը, նազելի Աշխեն, որպես մի պահապան հրեշտակ, վառում է իմ սիրտը անձնազոհության հրով, մղում է ինձ դեպի վրանգը...դեպի կոտորածը...դեպի արյունը...Կանցնի՜ փոթորիկը, կլռե՜ զենքի շառաչունը, կգա՜ երջանիկ օրը, և վաստակած զինվորը կհանգչի սիրած կուրծքի վրա...»:¹⁵

Աշխենը Սամվելի համար շատ փխրուն, բայց միևնույն ժամանակ շատ ուժեղ կին է, այստեղ մենք նորից տեսնում ենք այն երկակի ստանդարտները, որոնք պահանջվում են վեպի գլխավոր կին հերոսից: Աշխենն այն հրեշտակն է, որին պիտի փրկեր Սամվելը¹⁶:

Որմիզդուխտի աչքերում Աշխենը կարծես ռազմի դիցուհի լինի, որ իր նժույգով իջնում է լեռներից: Աշտիշատի վերջին տոնախմբության ժամանակ, երբ նախարարների որդիները բաժանվել են խմբերի և պիտի մականախաղ խաղան, Աշխենը նույնպես մասնակցում է և մրցում իր սիրեցյալի՝ Սամվելի հետ. նրանք հաղթում են: Այս մրցման ժամանակ էլ հենց Աշխենին

¹⁴ Բաֆֆի 1963 :262:

¹⁵ Բաֆֆի 1963 :121:

¹⁶ Բաֆֆի 1963 :124:

նկատում է Որմիզդուխտը, հետո արդեն իր դայակի հետ քննարկում է Աշխենին և նկարագրում նրան հետևյալ կերպ.

«Նա հայտնվեց, ինչպես մի դիցուհի, և յուր հայտնվելով նոր ուժ, նոր ջերմություն ներշնչեց խաղին: Գեղեցիկ էր այդ մանկահասակ օրիորդը յուր սքանչելի զրահավորության մեջ: Կուրծքը պատած էր պողովարյա ոսկենկար լանջապատով. պղնձյա փոքրիկ սաղավարտը շողշողում էր արևի ճառագայթներից, շողշողում էին և նրա ոսկեգույն գիսակները, որ ծածանվում էին երկաթի մեջ սեղմված թիկունքի վրա»:¹⁷

Որմիզդուխտի պատմության մեջ մեծ թախիժ և նախանձ կա: Որմիզդուխտը որպես «մրցանակ» շնորհվել էր Վահան Մամիկոնյանին, դա չէր կատարվել Որմիզդուխտի կամքով: Իսկ հիմա արդեն Որմիզդուխտն ուղղակի հիշում է իր խորթ որդու և նրա սիրեցյալի միասնությունը՝ համարելով դա Աշխենի մրցանակ: Իհարկե իր և Աշխենի այդ մրցակցությունը զարգացման հնար և տեսանելիություն չուներ, քանզի, ինչպես արդեն նշել էր Րաֆֆին՝ Որմիզդուխտն ուներ ծով բարություն. նա զոհում է սեփական երջանկության համար պայքարելը հանուն իր սիրելիի՝ Սամվելի հնարավոր երջանկության:

Իսկ Րաֆֆին «Արտասուքի աղբյուրը» գլխում Աշխենին, որը եկել էր իր սիրելիին մնաս բարով ասելու, նկարագրում է հետևյալ կերպ.

«Զինված էր նա: Հոր անդրանիկը լինելով, նա փոխարինում էր և՛ տղայի, և՛ աղջկա: Այդ պատճառով ծնողքը տվեցին նրան այրական կրթություն, թեև Ռշտունյաց օրիորդները իրանց քաջությամբ ետ չեն մնում տղամարդկանցից: Գլխին դրած ուներ ոսկենկար սաղավարտ, մեջքը սեղմել էր պողպատյա զրահի մեջ, աջ ձեռքում կրում էր մի թեթև նիզակ: Այդ գինավառության մեջ նմանում էր նա Աթենաս-Պալլասին, որ

¹⁷ Րաֆֆի 1963 :135:

*կարծես եկել էր այցելություն գործելու քարացյալ Նիորեր
արքայասուրենրից գոյացած աղբյուրին»¹⁸*

Այսպիսի աստվածային կերպարանք ունի Աշխենը Րաֆֆու արձակում: Այստեղ ևս մենք համոզվում ենք, որ Աշխենն այն կնոջ կերպարն է, որը, ըստ Րաֆֆու, կամ բացակայում էր հայոց պատմությունից, կամ էլ մենք չգիտեինք նրա գոյության մասին: Հենց այդ կանանց պակասը Րաֆֆուն դրդեց գերբնական և ռոմանտիկ գրականության ժանրին համապատասխան չափազանցությամբ ներկայացնել իր վեպի կանանց կերպարները: Միթե բոլոր կանայք պիտի լինեն ինչպես Աշխենը: Րաֆֆին չի վախեցել մեկ հարթության վրա դնել Աշխենին և Սամվելին, սակայն Աշխենը, ինչքան էլ հավասար էր կանգնած Սամվելին, միևնույն է ավելի «ցածրահասակ» էր և ենթակա: Միևնույն է, ինչքան էլ նրանց Րաֆֆին դներ մեկ հարթության վրա, նրանք հասարակության աչքերում չէին կարող լինել հավասար: 19-րդ դարի մշակույթն իհարկե պիտի բացառեր նման հավասարությունը պատկերել: Բայց չէ՞ որ սա Րաֆֆու պատմավեպն էր, որտեղ նա ուտոպիստական պատումով և կերպարներով փորձում էր կանխորոշել Հայաստանի ճակատագիրը դեռ 4-րդ դարում, որն էլ իր հետևից կբերեր ավելի լավ ապագայի և ներկայի՝ արդեն Րաֆֆու ապրած դարաշրջանում: Այն պայքարը, որ Սամվելը տանում էր պարսիկների դեմ, կարծես Րաֆֆու երանելի պայքարն էր, որը պիտի տարվեր հայերի կողմից 19-րդ դարում միաժամանակ մի քանի թշնամիների դեմ: Կարելի է ասել, որ կերպարների այդ մասամբ հավասարության մեջ անհավասարության պահը պահպանելով, Րաֆֆին ռեալիստ էր:

«Արտասուքի աղբյուր» գլխում մի մեծ վիշտ կա երկու հերոսների համար էլ, և այդ վշտի և կորստի ապրումից նրանք չեն կարող փախչել:

¹⁸ Րաֆֆի 1963 :262:

«Թե՛ Սամվելը և թե՛ Աշխենը՝ երկուսն էլ լուռ էին, այն սրտապոչոր լռությամբ, որ տեղի է ունենում հոգեկան խորին հուզմունքների ժամանակ: Երկուսն էլ հիացած կերպով նայում էին միմյանց վրա, և, կարծես, խոսք էին որոնում իրանց զգացմունքները արտահայտելու»:¹⁹

Սամվելն առաջինը խոսեց, այդ խոսքը ափսոսանք և արդարացում էր պարունակում: Ափսոսանք, որ երկուսն էլ կորուստ են ունեցել. Սամվելը՝ հորը, Աշխենը՝ մորը: Բայց Աշխենը ոչ թե փոխաբերական իմաստով էր կորցրել մորը, այլ ուղիղ, և կորցրել էր հենց Սամվելի հոր և քեռու կողմից կատարվածի արդյունքում: Սամվելը հենց ինքն էր փորձում արդարանալ հոր փոխարեն, որն էլ հենց ընդհատվում է Աշխենի միջամտությամբ: Աշխենն անձնուրաց հավատում և վստահում է Սամվելին՝ արդարացնելով նրան ցանկացած դեպքում: Եվ այդ արդարացումը Սամվելին տանում է կատարելության ոչ միայն Աշխենի աչքերում, այլև ըստ հեղինակի նպատակադրման՝ պիտի տանի նաև ընթերցողի աչքերում:

Եվ Աշխենի այս մոտեցումը Սամվելի կողմից մեկնաբանվում է հետևյալ կերպ.

«Ես գիտեմ, թե որքան բարի ես դու, Աշխեն, ես գիտեմ, թե որքան բարձր ես դու հասարակ մահկանացուներից: Ինձ հայտնի է, որ քո անսահման սիրո մեջ՝ ամեն հանցանք իմ կողմից ինքնըստինքյան կոչնչանա որպես մի դյուրավառ նյութ՝ կրակի սպառող բորբոքման մեջ»:²⁰

Սամվելի հանկարծակի հայտնվելը սյուժեի անհրաժեշտ մաս է. Աշխենը քիչ տեղեկություն ունի այն իրադարձություններից, որոնք կատարվում են երկրում: Բայց Սամվելը բացում է Աշխենի առաջ ողջ ճշմարտությունը, պատմում իր հոր և քեռու կատարածները: Աշխենը միանգամից դառնում է պասիվ դիտորդ, որ կարող էր միայն ասել «մնաս բարով» իր սիրեցյալին և սպասել նրա

¹⁹ Բաֆֆի 1963 :263:

²⁰ Բաֆֆի 1963 :264:

վերադարձին: Խաթարվեց «տղամարդ կնոջ» կերպարի տրամաբանությունը:

Հանդիպումն ավարտվում է Սամվելի հետևյալ խոսքով.

«Այժմ կասեմ քեզ, սիրելի Աշխեն, թե ինչու՞ համար եկա կամ ու՞ր եմ գնում: Երկու սիրելիներդ դրած են իմ առջև. մեկը վրանգի մեջ գտնվող հայրենիքը, մյուսը վրանգի մեջ գտնվող կինը՝ դու: Երկուսն էլ ինձ համար հավասար չափով պաշտելի են... Բայց իմ զգացմունքները դժվարացնում են ինձ վճել, թե ի՞նչին պետք է նվիրել առաջին զոհը: Ահա՛, իմ սրտագին ըղձերը, իմ ամենաջերմ փափագները թափում եմ քո առջև, սիրելի՛ Աշխեն, դու ցույց տու՛ր ինձ ճանապարհը, թե դեպի որը գնամ»:²¹

Այստեղ կարող ենք տեսնել պատերազմի և պայքարի ռոմանտիզացումը, ընտրության արդեն իսկ կանխորոշված լինելը և սիրեցյալի մանիպուլատիվ գործողությունը, որն Աշխենին արդեն իսկ թողել է առանց ընտրության: Եվ Աշխենը, ունենալով ընտրության միայն մեկ տարբերակ, որը կհամապատասխաներ իր կերպարի ամենավառ հատկանիշին, բնականաբար՝ իր երկիրը սեփական շահերից և երջանկությունից վեր է դասում և ոգևորված ձայնով պատասխանում.

«Դեպի հայրենիքի փրկության գործը... Դու ինձ արժան չես լինի, Սամվել, եթե քո արյունը չխառնես այն անբավ հեղեղների հետ, որ պիտի թափվի մեր աշխարհի ազատության համար: Եվ ոչ ես արժան կլինեմ քեզ, եթե նույնը չանեմ...»:²²

Այստեղ Աշխենի կերպարը վերադառնում է իր տրամաբանությանը. նա հայտնում է նաև իր որոշման մասին, որն է՝ իր զորքի մի մասով միանալ Փառանձեմ թագուհու զորքերին և պայքարել թագուհու հետ: Այս խոսքերն Աշխենը հայտնեց որպես

²¹ Բաֆֆի 1963 :265-266:

²² Բաֆֆի նախորդ հղումը:

սեփական ընտրություն. նա ոչ թե գնում է ապաստան փնտրելու, այլ պայքարելու հայրենիքի համար, ինչպես և իր սիրեցյալը:

Սամվելը հայտնում է Աշխենին, որ նրանք կհանդիպեն Փառանձեմ թագուհու ամրոցում:

«Մենք կրեսնվենք հայոց տիկնոջ բանակում: Այն ժամանակ, ես հույս ունեմ, սիրելի Աշխեն, երբ առաջին անգամ կհանդիպենք միմյանց, դու կհամբուրես իմ ճակատը և կասես. «դու արժանի ես ինձ», և այդ կլինի իմ վարձատրությունը այն վրանգավոր ձեռնարկության համար, ուր հայրենյաց նախանձախնդրությունը մղում է ինձ...»:²³

Երկուսի հեկեկանքին միանում է «արտասուքի աղբյուրը»՝ խորհրդանշելով այն թախիծը, որը պատել էր ոչ միայն նրանց, այլև ողջ երկրին:

Թախծալի հանդիպմանը հաջորդում է Աշխենի մոր՝ Համազասպուհու դժբախտ ճակատագիրը ներկայացնող գլուխը՝ «Համազասպուհին»: Գլուխը սկսվում է Փավստոս Բուզանդի աշխատությունից մի հատվածի մեջբերմամբ, որտեղ պատմվում է Համազասպուհու ծագման, Վահանի և Մերուժանի հրամանի, նրա կյանքի վերջին թուրքերի և մահապատժի մասին: Համազասպուհին՝ Վահանի քույրը, արդեն եղբոր պատանդն էր Վանա միջնաբերդում: Միջնաբերդի սրահներից մեկում, որտեղ մի օր նստած է եղել Շամիրամ թագուհին, փակված էր Ռշտունյանց տիկինը՝ Համազասպուհին: Ռաֆֆին Համազասպուհուն ներկայացրել է հետևյալ կերպ.

«...Քնած էր նա, այնպիսի մի անուշ և խաղաղ քնով, որ խիստ հազիվ անգամ բարի ոգիները պարզվում են մահկանացուներին... Գեղեցիկ դեմքը հրդեհի տաքությունից շառագունել էր: Քրտինքի մի քանի մարգարիտներ փայլում էին պարզ ճակատի վրա, որ պսակված էր սև գանգուրներով: Վարդագույն շրթունքներն երբեմն հազիվ նշմարելի կերպով

²³ Ռաֆֆի 1963 :241:

ցնցվում էին, և մի թեթև ժպիտ յուր բոլոր հրապուրանքով վազում էր սիրուն դեմքի վրա: Ծանր շնչառությունը ամեն անգամ բարձրացնում էր նրա հարուստ կուրծքը, որի վրա հանգչում էր պարանոցի գոհարազարդ մանյակը: Երկու ձեռքերի հողանի բազուկների ոսկյա ապարանջանների հետ կցած էին երկու երկաթյա օղակներ, որ միանում էին մի կարճ շղթայի երկու ծայրերի հետ: Ուրքերից մեկը նույնպես շղթայած էր: Այդ դրության մեջ նմանում էր նա մի բանտարկված հրեշտակի, որի հանցանքը հենց յուր անմեղության մեջն էր կայանում»:²⁴

Համազասպուհին անաչառորեն է խոսում իր ամուսնու՝ իր կնոջը փրկելու եկած Ռշտունյաց իշխան Գարեգինի արշավանքի մասին: Համազասպուհին չհավատաց Վահանին, երբ վերջինս ասաց, որ քաղաքի վրա հարձակվել են իր ամուսնու զորքերը, տեսնելուց հետո էլ կինը սկսեց արդարացնել և բացատրել, որ այդ քայլի միակ պատճառն ինքն է: Այս գլխում Համազասպուհու կերպարի գլխավոր նպատակը, որ Րաֆֆին փորձել է փոխանցել մեզ, Համազասպուհու խրատն է՝ ուղղված Վահանին: Հազասպուհին կարծես թե կերտում է մոր կերպարը, որ փորձում է Վահանին ետ պահել իր նպատակներից և օգնել նրան: Չնայած նրան, որ Համազասպուհին Վահան Մամիկոնյանի եղբոր աղջիկն է, բայց մենք տեսնում ենք դերերի փոփոխում: Համազասպուհին ստանձնում է այն մարդու կերպարը, որ պիտի նախատեր Վահանին բոլորի փոխարեն: Համազասպուհու հարցերին, թե ինչու՞ է ինքը շղթայակապ և պատանդ այդ բերդում, Վահանը պատասխանում է.

«...Կյանքի մեջ, մանավանդ պեպությունների կյանքի մեջ, լինում են այնպիսի դառն հանգամանքներ, երբ հայր, մայր, քույր, եղբայր կամ օտար - բոլորը հավասար են և հավասար կերպով են պարտվում, երբ խոչընդոտ են դառնում մի մեծ ձեռնարկության իրագործմանը, որի մեջն է հասարակաց

²⁴ Րաֆֆի 1963 :275:

*բարին, որից կախված է նրա ապագա երջանկությունը: Մենք՝
թե՛ ես և թե՛ Մերուժանը, - ծառայում ենք այդ գործին...»:²⁵*

Այս խոսքերը բարկացնում են Համազասպուհուն, նա սկսում է անիծել Վահանին.

*«Ամհթ քեզ, Վահան, որ ամոթալի գործով արապավորում ես
Մամիկոնյանների պայծառ հիշատակը... Թո՛ղ այն օրը սև
լիներ, երբ դու աշխարհ եկար... Թո՛ղ քո մայրը քո փոխարեն
մի կտոր քար ծնած լիներ, և ոչ քեզ նման մի պատրիժ և
պատուհաս Հայոց երկրի համար...»:²⁶*

Համազասպուհու անեծքները դառնում են ավելի լայն և ավելի
մեծ՝ բխելով արդեն ժողովրդի անունից.

*«Ուրիշ խոսքերի արժանի չես դու, Վահան: Նա՛, որ թողնում է
մայրենի եկեղեցին, և պարսից հեթանոսական կրոնն է
աշխատում փարածել յուր հայրենիքում, - նա՛, որ դավաճանում
է յուր թագավորին և պարսից բարբարոսական
իշխանությունն է կամենում հաստատել յուր հայրենիքում,-
նա՛, որ կրակով և արյունով ոչնչացնում է հայրենի երկիրը,-
նա միայն անեծքի է արժանի, Վահան: Կանիծեն քեզ
հազարավոր մայրեր, որ պիտի զրկվին իրանց որդիներից...
կանիծեն քեզ հազարավոր ամուսիններ, որ պիտի այրի
մնան... կանիծեն քեզ հազարավոր քույրեր, որոնց
եղբայրները պիտի ընկնին ներքին կռիվներում... կանիծեն
քեզ հազարավոր մանուկներ, որ պիտի որբ մնան... կանիծեն
քեզ ապագա սերունդը, քանի որ կհիշե չար մարդու
գործերը...»:²⁷*

Համազասպուհին պնդում է, որ Վահանի ու Մերուժանի
պատճառով են տեղի ունենում խռովությունները, ծավալվում է
պայքար, համախմբում՝ նրանց հաղթելու համար: Եթե Վահանը

²⁵ ԲաՖՖի 1963 :277:

²⁶ ԲաՖՖի 1963 :278:

²⁷ ԲաՖՖի 1963 :278:

ցանկանում էր վրեժ լուծել Տիրան և Արշակ արքաներից, որոնք «լավ» թագավոր չեն եղել իրենց երկրի համար, ուստի, համարում է Վահանը, պետք էր ջնջել այդ տոհմը, քանի որ ըստ Վահանի՝ «...օձից ծուկն չի ծնվի, և ոչ գայլից գառն»²⁸: Սակայն Վահանից ծնվել է Սամվելը: Կրոնական խնդրի շուրջ բախումը նույնպես այստեղ ձևակերպվում է. Համազասպուհին պնդում է, որ սխալ է դավանափոխությունը, հրաժարումը քրիստոնեությունից, իսկ Վահանը նշում է, որ կարելի է հասնել հաղթանակի միայն կրոնափոխությամբ, որն էլ կտանի դեպի երկու ժողովուրդների միավորում և ապահով կյանք: Այս հակասությունների մեջ Վահանը նաև նշում է՝ «Միշտ փկարները հեղուկում են հզորներին: Մենք փկար ենք, իսկ նրանք գորավոր»²⁹: Այսինքն նրա աշխարհայացքը հիմնված է թույլի՝ ուժեղին անվերապահորեն հպատակվելու գաղափարի վրա, ենթարկվողի և իշխողի բևեռային բաժանման:

Սյուժեի այս գիծն ավարտվում է Վահան Մամիկոնյանի կողմից Ռշտունյանց իշխանուհու դաժան սպանությամբ: Այս կերպ Վահանը կարծես փորձում է ազատվել այն անեծքներից, որոնք ուղղվեցին իր դեմ հասարակության կողմից և որոնք ձևակերպեց Համազասպուհին: Սպանելով քրոջը, դարձնելով դա հանրային դիտարկման ակցիա, նա հույս ունի անհետացնել իրեն տրված գնահատականները, պարտադրել իր թեզը՝ որ ով որ տվյալ պահին ուժեղ է՝ նա է հաղթում, և դրա դեմ միջոց չկա:

Համազասպուհու սպանությունից և Վանա ամրոցի գրավումից հետո վեպի գործողությունների կիզակետում է հայտնվում հաջորդ կնոջ՝ Մերուժանի մոր, Վահան Մամիկոնյանի քրոջ կերպարը: Գլխի վերնագիրն արդեն իսկ բավական խոսույն է. «Ուրացողը յուր տան շենքի վրա»³⁰: Սկզբում Մերուժանի մայրը ներկայանում է սգավորի կերպարով, տկարացած և մտամոլոր: Գլխում արտահայտված են կին կերպարների ներգրավվածությունը և

²⁸ Բաֆֆի 1963 :280:

²⁹ Բաֆֆի 1963 :282:

³⁰ Բաֆֆի 1963 :293:

դերը Մերութանի ընդունելության և նրա նկատմամբ վերաբերմունքի հարցերում: Մերութանի քույրը՝ Շավասպուհին, չնայած քաջատեղյակ էր եղբոր արարքներից և ընտրությունից, անհամբեր սպասում էր և միակ ուրախ անձն էր, որ սպասում էր Մերութանին: Շավասպուհին շատ կարևոր կերպար է, պատահական չէ, որ Տաճատուհին նրան ընտրել էր որպես Սամվելի ապագա կին, թեև բոլորին քաջ հայտնի էր Սամվելի և Աշխենի փոխադարձ սերը: Մերութանի և Շավասպուհու մայրը Վահան Մամիկոնյանի հարազատ քույրն էր, և այն ամուսնությունը, որը նախատեսվում էր Տաճատուհու կողմից, նորից խառնելու էր արդեն իսկ խառնված ազգակցական արյունները: «Մոտ խնամությունները այդ ժամանակ սովորական էին հայոց մեջ, մանավանդ նախարարների տների մեջ»³¹: Մինչ Մերութանի գալը նրա մայրը մտածում էր՝ ինչպես պիտի ընդունի իր որդուն, ինչպես պիտի արձագանքի: Մերութանի մորը տանջում էր վախը. նա կընդունի որդուն, կօգնի նրան «չար» ճանապարհից դուրս գալ, կօգնի քավել իր սխալները և վեջապես կների նրան, բայց արդյո՞ք նրան կների և կընդունի ժողովուրդը: Նույն մոտեցումն էր արտահայտում Համազասպուհին՝ փորձում էր մտքափոխ անել Վահանին: Այս ընտրությունների և ներանձնային կոնֆլիկտների մեջ կարևոր են առճակատվող կողմերը: «Մայրերը» մեծ ակնկալիք ունեին, որ կկարողանան «ուղղել» իրենց մոլորյալ որդիներին, հետ կանգնեցնել նրանց սխալ ճանապարհից, հարթել ստեղծված վիճակները: Բայց ընտրություն կատարողն է, որ որոշում էր կայացնում, և այդ որոշման վրա ոչ ոք չի կարողանում ներգործել:

Մերութանի կինը՝ Վահանդուխտը, այն կերպարներից էր, որի զգացմունքների և ապրումների մասին խոսվում է մանրամասն: Վահանդուխտն ուներ երկու երեխա, որոնք սպասում են հոր վերադարձին, կարոտում նրան: Իսկ Վահանդուխտը պայքարում է ինքն իր տարամետ զգացումների հետ. մի կողմից՝ սերն ամուսնու հանդեպ, մյուս կողմից՝ ամուսնու արարքները:

³¹ Բաֆֆի 1963 :296:

Հիմնական նարատիվն ընդգծում է ևս մեկ անգամ՝ հայ կինը պիտի պետության բարօրությունը վեր դասի սեփական երջանկությունից: Վեպում հիմնական կերպարները այդպես էլ գործում են, սակայն ինչքան էլ Րաֆֆին ռոմանտիզմի ներկայացուցիչ էր, նա ներդնում է այս կերպարներում հավաստի զգացմունքներ և ապրումներ, օրինակ՝ ինքնասպանության փորձ: Փորձն այդ ընդհատվում է հրեշտակի միջամտությամբ, բայց այդ որոշման փոփոխությունը Վահանդուխտը մեկնաբանում է հետևյալ կերպ. «Ո՛հ, նա չարժե, որ ես մեռնեմ նրա համար... Նա, այդ դավաճանեց յուր հայրենիքին, բայց դավաճանեց և ինձ...»:³² Այս ներքին կոնֆլիկտը շատ էր դժբախտացրել Վահանդուխտին: Մակերեսորեն թե դիտարկենք՝ Րաֆֆին խանդն ինքնասպանության որոշումից հետ կանգնելու պատճառ է ներկայացնում, բայց միայն խանդը չէ, որ հետ է պահում կնոջն այդ քայլից: Նա գիտակցում է, որ ամուսնու քայլերի հիմնական դրդապատճառը պարսից շահի՝ Շապուհի քրոջ հանդեպ կիրքն է: Այսինքն կնոջ պատճառով մարդ կարող է դավաճանել ազգին և կրոնին: Վրդովված կինը վճռում է. «...Ո՛հ, ի՛նչ, չարժե մեռնել նրա համար... իսկ նա՛ ինձ համար արդեն մեռած է...»: Այս մտորումներից հետո Վահանդուխտը վճռում է հագնել սև զգեստ և աղախինի հարցին, թե ինչու սև, պատասխանում է՝ «այսօր սուգի օր է, Սիրանույշ...»:³³

Պատմավեպի այս գլուխը շարունակվում է Մերուժանի՝ քաղաք մուտքով: Քաղաքում ոչ մի շունչ և ցնծություն չկա: Քաղաքադռների մոտ Մերուժանը տեսնում է սև պաստառներ և դրոշակներ, որոնք դրվում էին միայն թաղման արարողությունների ժամանակ: Այսպես են ընդունում Մերուժանին Հաղամակերտում: Մերուժանին տան վերնահարկից դիմավորում են մայրը, քույրը և կինը: Մերուժանը մերժված է բոլորի կողմից, և երեք կանայք՝ նրա կյանում ամենակարևոր մարդիկ, խորհրդանշում են մերժվածությունը: Հեղինակը սիմվոլի

³² Րաֆֆի, 1963 :302:

³³ Րաֆֆի, 1963 :303:

միջոցով ցույց է տալիս հիերարխիկ բարոյական տարբերությունը. կանայք՝ վերնատանը, Մերութանը՝ ներքևում: Պատկերն ամբողջացվում է Մերութանի մոր խոսքերով, որն արդեն ձևակերպում է Մերութանի ընտրությունը և պատասխանատվությունը՝ թողնելով նրան երկընտրանքի առաջ, որի ելքն իրականում բոլորն էլ քաջ գիտակցում են:

Վեպի կին կերպարներից է Սաթենիկը՝ Մուշեղ Մամիկոնյանի կինը: Նրա մասին առաջին անգամ մանրամասն խոսվում է «Կնոջ խորհուրդը» գլխում, որտեղ Մուշեղ Մամիկոնյանը՝ հայոց սպարապետը եկել էր իր կնոջից խորհուրդ հարցնելու: Սաթենիկի և Աշխենի կերպարների միջև երբեմն տարվում են զուգահեռներ, սակայն Սաթենիկի դեպքում տեսնում ենք ավելի արտոնյալ դիրք, որը բխում էր նրա ընտանեկան կարգավիճակից: Սաթենիկի խորհուրդն ընդունվում է Մուշեղի կողմից, այն է՝ թշնամու դեմ պայքարում նախարարների կանանց և երեխաներին ապաստանելն էր բանակում՝ ամուսինների և հայրերի կողքին:

«...Այդ դեպքում, թե մեզ համար և թե բոլոր նախարարների կանանց համար՝ ավելի հարմար է բանակի մեջ ապաստան գտնել: Մենք մեր օրորոցներով կշրջենք բանակի հետ և մեր ձեռքով կդարձանենք մեր ամուսինների վերքերը»:³⁴

Պատմավեպի սյուժեն տանում է դաժան պատկերների. կարդում ենք պատմություններ կանանց խոշտանգումների մասին: Դրանք իրագործվել են մի քանի տղամարդկանց ուժի և իշխանության հաստատման ցանկության պատճառով: Իշխանության ձգտելու պատճառով նրանք հորինել են մի շարք նարատիվներ, որոնք օգտագործում են կանանց և այլ խմբերի վրա՝ փորձելով հասնել իրենց նպատակներին բոլոր միջոցներով: Րաֆֆին այդ փառամոլության ձգտումը և դրա հետևանքները ժողովրդի համար շատ մանրամասն է ներկայացրել: Այդ գծի մեջ մենք կարող ենք տեսնել, իհարկե, Շապուհին, որն արդեն ինքն էր եկել

³⁴ Րաֆֆի 1963 :151:

Հայաստան, որպեսզի վերջնական հարթեր այն բոլոր
խնդիրները, որոնք չկարողացան հարթել Վահանը և Մերուժանը:

Շապուին իր արշավանքի ընթացքում հավաքել է բազմաթիվ
գերիներ, և այդ գերիների մեջ աչքի է ընկնում կանանց խումբը:
Մինչ Շապուին հրաման էր տվել ավերել Սուրբ Հովաննես վանքը,
քանի որ այնտեղ նախկինում եղել էր Արամազդի մեհյանը,
հրապարակում հերթով դուրս էին բերում մերկացված կանանց:
Այդ կանայք այն նախարարների տիկիներն էին, որոնք
նախընտրել էին հեռանալ և չհանձնվել Շապուին, սակայն նրանց
այդ քայլը մենակ և անպաշտպան էր թողել այդ կանանց, քանի որ
նրանց հիմնական պաշտպաններն ամուսիններն էին, որոնց
ձեռքում էր կենտրոնացած զորքը և իշխանությունը, իսկ կանանց
լքելը հավասարազոր էր նրանց մահապատժի դատապարտելուն:

Շապուին կանանց օգտագործում է որպես գործիք՝ վրեժ լուծելու
այն իշխաններից, որոնք նրան չհանձնվեցին: Մյուս կողմից՝
Րաֆֆին ցույց է տալիս, որ ամուսիններն ու որդիները սխալ են
կատարել՝ անպաշտպան թողնելով կանանց:

Շապուի առաջարկն իր բանակում և երկու հայ իշխանների
մոտ առաջացնում է հիացմունք: Դահիճները մեկը մյուսի
հետևից շամփրում են ազնվական տիկնանց մարմինները:
Կանանցից խոսք է ասում միայն Սյունաց Անդովկ իշխանի կինը՝
նախատում է Շապուին: Այսպիսի նախատինքները բնորոշ են
տարիքով մեծ կամ սոցիալական բարձր դիրք ունեցող կանանց.
նրանք իրենց համբավը վաստակել են տարիների ընթացքում:
Սյունաց Անդովկ իշխանի կինը Վահան Մամիկոնյանի
հորաքույրն է, բացի այդ նա նաև Արշակ թագավորի կնոջ՝
Փառանձեմ թագուհու մայրն է: Այսինքն, նրա դիրքը և տարիքը
նրան հնարավորություն են տալիս արտահայտելու պարսից
արքային ուղղված իր հանդիմանանքը որպես հավաքական
մոտեցում: Երկխոսության մեջ իշխանուհին հիշատակում է նաև
երկու հայ իշխաններին՝ որպես ոչ հուսալի հենարան Շապուի
համար:

«...Դրանք երկուսն էլ դժբախտաբար իմ ազգականներն են, բայց եթե բնավ չլինեին, ես ավելի երջանիկ կհամարեի ինձ: Որքան դրանք հավատարիմ մնացին իրանց հարազատ թագավորին, այնքան և հավատարիմ կմնան քեզ...»:³⁵

Իշանուհուն դաժանաբար սպանում են, հետո Շապուիը հրամայում է սպանել Սյունաց տոհմի աղջիկներին, իսկ տղաներին դարձնել ներքինի, որպեսզի նրանց տոհմից այլևս ոչ մի ժառանգ չմնա:

Շապուիի հաջորդ քայլն Արտագերս ամրոցի գրավումն է. այնտեղ ամրացած են հայոց թագուհի Փառանձեմը և նրա համախոհները: Ամրոցը հայտնի է իր անառիկությամբ, այդ անառիկությունը խորհրդանշում է Փառանձեմ թագուհու անառիկությունը: Թագուհուն ձերբակալելով՝ Շապուիը վստահ է, որ գրավում է ամբողջ Հայաստանը: Վեպում կան Փառանձեմի կերպարի շատ տարբեր նկարագրություններ ու բնորոշումներ, բայց ամենատարածված միտքն այն է, որ թագուհին անգամ արքայի գերեվարումից հետո չվախեցավ ու չհանձնվեց, այլ համառորեն շարունակեց պայքարել. նա Հայաստանին արժանի թագուհի էր: Փառանձեմը, ինչպես և վեպի մյուս կանայք դրսևորում են իրենց վեհությունը, նրանց սոցիալական դիրքն ու արտոնությունները նույնպես դա են խորհրդանշում, սակայն պատերազմական դրության մեջ Փառանձեմն ամեն կերպ փորձում է ցույց տալ, որ հավասար է իր ժողովրդին, նրանցից մեկն է: Փառանձեմին տրված է այն համառությունը, որը նկարագրվում է վեպում՝ վերագրվելով բոլոր սյունեցիներին: Ահա Շապուիի խոսքերը՝ ուղղված թագուհուն.

«Դու՛, որ այդքան գեղեցիկ ես, փրկին, քեզ համար, որ Արշակ թագավորը այն աստիճան խելագարվեցավ, որ յուր դժբախտ եղբորորդու, Գնելի արյունը թափելով, քեզ հափշտակեց նրա ձեռքից,- դու՛, փրկին, ավելի նազելի կլինեիր, եթե այդ սքանչելի գեղեցկությանդ հետը՝ փոքր-ինչ խելք ու

³⁵ Րաֆֆի 1963 :332:

խոհեմություն ունենայիր: Բայց սյունեցուն չէ տված խելքը, չէ տված և խոհեմությունը: Նրան տված է վայրենի կոպտությունը և անսանձ հպարտությունը միայն: Նրա սիրտը, նրա միտքը, յուր լեռների ապառաժների նման, կոշտ է և անզգա»:³⁶

Փառանձեմը Շապուհին ընդունել էր արժանավայել, պատրաստվել էր, ինչպես հարկն է: Թագուհու արտաքինը բավականին մանրամասն է ներկայցնում Րաֆֆին՝ ցույց տալով, որ անկախ թշնամական հարաբերություններից՝ թագուհին Շապուհին վերաբերվում էր որպես այլ երկրի արքա և հարգում էր նրա դիրքը, չնայած որ ի պատասխան այդ կերպ չէր վարվում Շապուհը: Հանդիպումը դրական արդյունք չի տալիս, «չարն ու բարին» չէին կարող համաձայնության գալ. նրանցից մեկը պիտի հաղթեր:

Այնուհետև թագուհին խոսում է դիվանագիտական կապերի մասին Բյուզանդիայի հետ՝ հիմք ընդունելով միայն դրա քրիստոնյա լինելը: Նա Մուշեղ Մամիկոնյանին, որ հայոց սպարապետն էր, հրամայում է գնալ և Բյուզանդիայից Հայաստան բերել իր որդուն՝ Պապ թագավորին: Փառանձեմը բավականին վճռական է և ավելի կտրուկ, քան մյուս կերպարները, և այդ հատակնիշները պայմանավորված են թագուհու դիրքով և պատասխանատվությամբ: Արտագերսի պաշարման ժամանակ թագուհին, խոսելով սեփական մարտիկների հետ, նշում է, որ իր հույսը մարտիկներն են և Աստված: Այն նրբությունը, որով խոսում է բոլորի հետ Փառանձեմը, միաժամանակ ի ցույց էր դնում նաև նրա անվեհեր մարտական ոգին, որը ձգտում է ավարտի հասցնել այդ պատերազմները և վերադարձնել խաղաղությունը: Փառանձեմն իդեալական մարդու կերպար չէ: Նա իր կյանքում կատարել է տարբեր քայլեր, որոնք մեծ ազդեցություն են թողել ոչ միայն իր, այլև շրջապատի և երկրի վրա:

³⁶ Րաֆֆի 1963 :336:

Մինչ Մուշեղը գնացել է բերելու հայոց արքայորդուն, Արտագերս ամրոցն օր օրի սակավամարդ է դառնում: Հույներն անընդհատ առաջարկում են շարունակել դիմակայությունը, իսկ թագուհին փորձում է ամեն գնով պահել Արտագերսի անառիկությունը: Նրանք կարողանում են մնալ պաշարման մեջ տասնչորս ամիս, որի վերջին ամիսը ծանրագույնն է: Շատ շատերը մահացել են կամ սովից, կամ ժանտախտից: Մնացել են միայն Փառանձեմ թագուհին, նրա երկու աղախինները և Որմիզդուխտը՝ Շապուի քույրը և Մերուժան Արծրունու ապագա կինը: Որմիզդուխտն արդեն երկար ժամանակ է մնացել ամրոցում փակված թագուհու հետ և սկսել է ընդունել նրան որպես մայր կամ խնամակալ: Որմիզդուխտը չգիտի՝ ինչ ճակատագիր է սպասվում նրան, ում հետ շուտով պիտի ամուսնանա, և ինչի համար է այս պատերազմը: Փառանձեմը պատմում է նրան ամբողջ ճշմարտությունը՝ հույս ունենալով ինչ-որ կերպ ազդել կնոջ մտքերի և ապագայի վրա: Որից հետո մենք տեսնում ենք Որմիզդուխտի բնավորության գծեր, որոնք անհայտ էին մնացել ողջ պաշարման ընթացքում: Այն ժամանակ, երբ արդեն պարսիկներն իմացան, որ ամրոցում մարդ չի մնացել, և Մերուժանը սլացավ «փրկելու» իր սիրելիին, Որմիզդուխտը ոտքի կանգնեց և որոշեց եղբոր զորքերին անձամբ հրամայել արյունահեղությունը դադարեցնել: Երբ Մերուժանը մտնում է սենյակը, որտեղ նստած են թագուհին և Որմիզդուխտը, նա դիմում է կնոջն այն կոչով, որ եկել է իրեն փրկելու չար թագուհու ճիրաններից: Սա Որմիզդուխտին խիստ բարկացնում է, և նա ուղղակի արհամարհում է Մերուժանին, ծառային հրամայում է իրենց տանել Տիգրոն՝ թույլ չտալով, որ Մերուժանն իրենց նույնիսկ մոտենա:

Որմիզդուխտը բավականին ընտելացել է հայ միջավայրին և մարդկանց. նա հասկանում է իրեն թշնամի համարվող ժողովրդին և կարծես դառնում նրանցից մեկը: Այս կնոջ որոշումները մեծ նշանակություն ունեն վեպի սյուժեի կառուցման գործում:

Որմիզդուխտը բավականին պատահական էր դարձել Վահան Մամիկոնյանի տան անդամը: Տուն, որտեղ նա իրեն զգում էր

ավելորդ՝ չնայած իր նկատմամբ տաճած հարգանքին և ուշադրությանը: Բաֆֆին Որմիզդուխտին նկարագրում է որպես ավելի մանկահասակ և նազելի կնոջ, որի շրթունքներից կաթում էին անմեղությունը և հեգությունը, իսկ աչքերը խոսում էին նրա ծով բարության մասին: Որմիզդուխտը, չնայած «հեթանոս» է և, ավելին, պարսից արքայի քույրը, Բաֆֆու կողմից պատկերվել է որպես խոհեմ և ուշիմ կին, որն օգնում է Սամվելին և կատարում «ճիշտ» ընտրություն: Վեպի մի շարք հատվածներ ընթերցելիս կարելի է կարծել, որ Որմիզդուխտն սիրում է ոչ թե իր ամուսնուն, այլ ամուսնու որդուն, որի հետ նրանք համարյա հասակակից են: Որմիզդուխտի սերը դեպ Սամվելը նկատում ենք «Նոր տեղեկություններ» գլխում տեղի ունեցող դեպքերի ժամանակ, երբ Որմիզդուխտը պատմում է Սամվելին Վահան Մամիկոնյանի և Մերուժան Արծրունու՝ հայոց բոլոր իշխաններին ձերբակալելու պլանների մասին: Նրա որոշումները ճակատագրական են, ինչպես օրինակ՝ Սամվելին Վահանի և Մերուժանի պլանների մասին պատմելը և Փառանձեմ թագուհուն մահից փրկելը:

Ինչպես հայտնի է, պատմավեպն ավարտվում է Սամվելի կողմից իր ծնողների սպանությամբ: Սակայն այդ ավարտը տարբեր կերպ է մեկնաբանվում: Մի կողմից Սամվելը, լինելով հերոս, չխնայեց անգամ սեփական ծնողներին, որ դավաճանել էին իրենց երկրին: Այսինքն այս տեսանկյունից Սամվելը դառնում է այնպիսի հերոսի կերպար, որը հանուն գաղափարի պատրաստ է ամենաանասելի հանցանքի, որն անելիս նա թաքցնում է այն մեծ վիշտը և կորուստը, որը զգում է: Հաջորդ մեկնաբանությունը, որը սկսել է հայկական հասարակության մեջ ավելի շրջանառվել վերջին շրջանում՝ Սամվելի՝ անվերապահորեն ծնողասպան լինելն է: Այսինքն, հանրությունն այսօր այս քայլը սկսում է մեկնաբանել որպես անթույլատրելի: Այն, որ վեպը և նրա հերոսները պատմականորեն ուղղակիորեն գործիք են եղել «ցանկալի» հանրային կարծիքի ձևավորման համար՝ էլ ավելի է սրում այս մեկնաբանությունը: Բաֆֆին ներկայացնում է իդեալականացված կերպարների, նրանցից սպասումների և նրանց պարտականությունների մասին իր պատկերը: Կերպարներ,

որոնց կարիքը, ըստ Րաֆֆու, ուներ Հայաստանը 19-րդ դարում: Րաֆֆին ընդգծում է պատմական փորձից ծնված եզրակացության կարևորությունը հայ ժողովրդի համար: Միևնույն ժամանակ, Սամվելի կերպարի մեկնաբանությունների ամբողջությունն ավելի անմիանշանակ և բարդ է դարձնում պատումը, որն էլ, գեղագիտական առումով, նրա հարատևության երաշխիքներից է: Համարվում է, որ այս վեպով Րաֆֆին ձգտում էր հայ ժողովրդին դրդել ազգային-ազատագրական պայքարի: Սակայն վեպի ողբերգականությունը, մնալով գեղարվեստի սահմաններում, բերում է այն հետևության, որ Րաֆֆին ձգտում էր այդ էֆեկտին հասնել բուն վեպով, միևնույն ժամանակ չթաքցնելով այդ ճանապարհին սպասվող արհավիրքները՝ օնթոլոգիական և բարոյական:

Վեպում պատկերված՝ կանանց դրական կերպարներն ազգային-պետական շահը վեր են դասում անձնականից: Զոհելով սեփական ես-ը հանուն հայրենիքի՝ նրանք հերոսանում են, «անմահանալով»: Բայց նրանք զոհում են անձնական երջանկությունը հանուն հաղթանակի, որը գուցե չի գալու: Եվ այս խնդիրը դառնում է վեպի ժամանակակից քննարկումների առանցքը:

«Խենթը»

«Խենթը» առաջին անգամ լույս է տեսել «Մշակ» թերթում 1880 թ., իսկ առանձին գրքով՝ 1881 թ. Շուշիում: «Խենթում» Րաֆֆին ամբողջ ուժով առաջ է քաշել թուրքական բռնակալության դեմ հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական ակտիվ պայքարի հարցը և ընդգծել հայ ժողովրդի նկատմամբ Ռուսաստանի առաջադիմական դերը: Վեպի նյութը վերցված է 1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի և Բայազետի ու Ալաշկերտի հայերի ազատագրական կռիվների ու գաղթի դեպքերից: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Վարդանը, իրական անձնավորություն է, որի նախատիպը եղել է Սամսոն անունով մի քաջարի ու հայրենասեր մարդ: Վարդանը վեպում հանդես է գալիս որպես իր անձնական

սերն ու շահերը ժողովրդին, ընկերոջը, գաղափարին զոհաբերող մարդ, որն իր ընկերոջ՝ Սալմանի հետ ձգտում է արթնացնել ժողովրդի գիտակցությունը՝ ազգային-ազատագրական և ներքին հարստահարիչների դեմ պայքարի համար:

Վիպական գործողությունների կիզակետում հայտնվում է տանուտեր Խաչոյի բազմանդամ ընտանիքը, որը Ալաշկերտի գավառի Օ... գյուղում իր խաղաղ, բարեկեցիկ կյանքն էր ապրում: Րաֆֆին իր ճոխ լեզվով և ոճով մեկ ընտանիքի պատմության միջոցով ցույց է տալիս ժամանակի արևմտահայի նահապետական կյանքը՝ իր բարքերով: Հեղինակը մանրամասն ներկայացնում է նահապետական ընտանիքի տունը, այգին, տնային տնտեսությունը, թե՛ տղամարդկանց և թե՛ կանանց:

*«Ամեն օր վառվում էին նույն թոնիրները, ամեն օր պապրաստվում էր կերակուրների նույն քանակությունը: Եվ ծերունու ժրաջան հարսները մի թուպե հանգստություն չունեին: Պեպք էր ամենի մասին հոգ տանել, պեպք էր ամենին գոհացնել... Ահա այնպեղ, բալում հարսներից մեկը կովերին և ոչխարներին է կթում. մյուսը փոքրիկ օջախի վրա կաթ է տաքացնում մածուն շինելու համար. երրորդը պանիր է մակարդում, չորրորդը հարում է խնոցին կարագ պապրաստելու համար: Նրանց շուրջը վազվզում են բազմաթիվ երեխաներ և խաղում են նորածին գառների ու հորթերի հետ: Քանից է նայել այդ գյուղական բախտավորության վրա: Մանուկ և գառնուկ, երկուսն էլ աճում են միասին,- երկու հարսություններ, որոնցմով ուրախանում է, որոնցով պարծենում է գյուղացին»:*³⁷

«Իսենթում» շատ են կանանցի և կանանց կենցաղի և առօրյայի կազմակերպան տեսարանների նկարագրությունները: Կանանց վրա դրվում էին բազում ծանր պարտականություններ. նախքան արևածագն արթնանալը, թոնիրը վառելը, նախաճաշ պատրաստելը (կանայք նաև իրավունք չունեին սնվելու և քուն

³⁷ Րաֆֆի 1963 :100:

մտնելու տղամարդկանցից շուտ), օրվա համար պատրաստություն տեսնելը և այլն: Կանայք երբեք իրավունք չունեին ճաշի նստելու ընտանիքի տղամարդկանց կամ հյուրերի հետ, ճաշում էին միայն իրենց սեռակիցների ներկայությամբ, միայն «կանանոցում», բոլորի աչքից հեռու, քանի որ տղամարդու կամ հյուրի ներկայությամբ սնվելը կնոջ համար համարվում էր անպատվություն:

Ժամանակի հայ հասարակության համար կար նաև մեկ այլ բնորոշ հատկանիշ: Կանանոցում կյանքը երբեք կանգ չէր առնում, կանայք ու հարսները անընդհատ շարժման մեջ էին: Եվ չնայած ծայրաստիճան զբաղվածությանը՝ կանանոցը՝ որպես հասարակական և ընտանեկան կառույց՝ շարունակում էր անջատված մնալ տղամարդկանց առօրյայից՝ վարելով իր առանձին կյանքը, որտեղ գլխավորը սկեսուրն էր, իսկ նրա բացակայության դեպքում՝ ավագ հարսը:

«Հայ ընտանիքի այդ կտրված, առանձնացած և տղամարդի հասարակությունից անջատված բաժինը ոչինչ մասնակցություն չունի, թե ինչ են խոսում, ինչ բանի վրա են մտածում տղամարդիկը...Տանուրերի օդան, այդ գյուղական կլուբը, դեռ մատչելի չէր կանանց հասարակությանը»:³⁸

Կանանց արգելվում էր մասնակցել կարևոր որոշումների կայացմանը, դրանց քննարկմանը, որևէ հարցի վերաբերյալ բարձրաձայն կարծիք հայտնելը: Իսկ եթե անգամ կանայք որևէ միտք էին արտահայտում, դա մնում էր կանանոցի սահմաններում, չէր տարածվում տղամարդկանց շրջանում: 19-րդ դ. Արևմտյան Հայաստանում բացառապես տիրում էր հայրիշխանական համակարգ, որը ոչ միայն սահմանափակում էր կանանց իրավունքները, այլև ծանրացնում կանանց ուսերին դրված բեռը:

³⁸ Րաֆֆի 1963 :204:

Վեպում բազմաթիվ են կին կերպարները՝ տանուտեր Խաչոյի հարսները, նրա աղջիկները՝ Լալան (նույն ինքը Ստեփանիկը) և Սոնան, Սուսանը, Վառվառեն, Զուլոն, Խուրշիդը, Ջավոն և այլք։ Լալան տանուտեր Խաչոյի կրտսեր դուստրն է, սակայն բոլորը նրան ճանաչում են որպես տղա՝ Ստեփանիկ անունով։ Լալայի պատմությունը հասկանալու համար պետք է իմանալ անցյալում Սոնայի հետ կատարված տխուր եղելությունը։ Սոնան տանուտեր Խաչոյի ավագ դուստրն էր։ Երբ լրանում է նրա 16 տարեկանը (*«Առհասարակ գյուղացին աղջկան երկար չէ պահում, աշխատում է շուր ազատվել նրանից, որ իրան շար զբաղեցնում է։ «Աղջիկը այն տեսակ պտուղ է, որ հասնելու ժամանակ փչանում է»,- ասում է գյուղական առածը»*:³⁹), ամեն կողմից սկսում են աղջկա ձեռքը խնդրել։ Պատճառը ոչ միայն այն էր, որ տանուտեր Խաչոն հարուստ էր, այլև այն, որ Սոնան չափազանց գեղեցիկ էր։ Սակայն օրերից մի օր Սոնան գնում է բանջարի և այլևս չի վերադառնում։ Գյուղացիները սկսում են հյուսել բազում պատմություններ նրա անհետացման գերաբերյալ։ Մի քանի շաբաթ անց Խաչոյի տանը հայտնվում է մի քուրդ՝ բերելով աղջկա մարմինը։ Սոնայի հետ կատարվածը պարզ է դառնում քրդի պատմածից, որի համաձայն՝ նրան դաշտից առևանգել է մի քուրդ ազնվական։ Սոնան իր պատիվը փրկելու համար ապարոշի ոսկիներից մի քանիսը տալիս է մի պառավի, որ իր համար թույն ճարի։ Աղջիկները հարկադրաբար դիմում էին ինքնասպանության՝ ելնելով հասարակության կողմից ընդունված նորմերից։ Այդ նորմերը կանանց թողնում են առանց ընտրության, կանայք պարտավորվում են իրենց անձը զոհել՝ չգրված օրենքները՝ ընտանիքի պատիվը պահպանելու համար։ Դիմելով ինքնասպանության՝ կանայք նաև փորձում էին այդ կերպ դիմագրավել իրենց նկատմամբ գործադրվող բռնությանը։ Թուրք, քուրդ կամ պարսիկ բեկերն ու խաներն առևանգում էին հայ կույս աղջիկների, և դա հաճախ բերում էր աղջկա սպանությանը կամ ինքնասպանությանը։ Նույն վիճակն է Րաֆֆու «Գեղեցիկ Վարդիկը» պատմվածքում։

³⁹ Րաֆֆի 1964 :329:

Մահվանից հետո աղջկա մարմինը չի կարողանում հանգրվան գտնել: Քրդերի կրոնական մոլեռանդությունը և հայ առաքելական եկեղեցու սնահավատությունը արգելում են աղջկա մարմինն ամփոփել թե՛ քրդական, թե՛ հայկական գերեզմանատնեում: Քրդերը պատճառաբանում են, թե Սոնան մինչև վերջին շունչը ասել է. *«Ես քրիստոնյա եմ, ես հավատս չեմ փոխի»*⁴⁰: Իսկ առաքելական եկեղեցին պնդում է, *«թե նա ինքնասպան է եղել, անօրենի ձեռքումն է մեռել, չէ խոստովանվել, չէ հաղորդվել և այլն, տերտերները թույլ չեն տալիս նրան թաղել հայոց գերեզմանատնում»*⁴¹: Այդ է պատճառը, որ Սոնայի մարմինն ամփոփվում է հայրական տան բակում:

Լալայի ծնվելուց հետո նրա մայրը՝ Ռեհանը, Սոնայի կորստի ցավին չդիմանալով, շուտով վախճանվում է: Իսկ տանուտեր Խաչոն, որը մինչև անգամ սնահավատության հասնող բարեպաշտ, աստվածավախ և ազնիվ մարդ էր, նման մի պատահար կանխագուշակում է նաև երկրորդ դստեր համար: Ծերունու մտահոգությունն արդարացված է: Լալան, երբ Վարդանի հետ նստած է Սոնայի գերեզմանի մոտ, այսպես է բնութագրում արևմտահայ կնոջ ծանր դրությունը. *«Այստեղ աղջիկ լինելը աստուծո պարիժն է... մի հանցանք է... մանավանդ սիրուն աղջիկ լինելը...»*⁴², և իր խոսքերը հաստատելու համար բերում է իր ընկերուհիներից մեկի դառը կյանքի օրինակը.

«Դու, ասում էր մայրը, մեր գլխին մի պատուհաս կբերես... Մայրը չէր թողնում Նարգիսին, որ նա իր երեսը լվանա, որ մազերը սանդրե և միշտ պատառոտած հագուստով էր պահում: Վերջը քրդերը տարան Նարգիսին: Քանի օր առաջ ես տեսա նրան, սխ, որքան տղեղացել էր... Ասում էր, Ստեփանիկ, շատ վատ է քրդին կին լինելը... և լաց էր լինում...»:⁴³

⁴⁰ Րաֆֆի 1962 :142:

⁴¹ Տես նախորդ հոդումը:

⁴² Րաֆֆի 1962 :176:

⁴³ Տես նախորդ հոդումը:

Հայրիշխանական համակարգի չգրված օրենքները կանանց սահմանափակում են, կաղապարացնում նրանց՝ պահանջելով լինել տղամարդուն հնազանդ, անձնվեր, ընտանիքին և կրոնին հավատարիմ, բռնության զոհ: Րաֆֆին առաջ է քաշում այն տեսակետը, որ լեզվի, կրոնի, մշակույթի և ընդհանուր ազգապահպանության համար գերակա դերը պատկանում է կնոջը՝ ընտանիքի մորը, այլ ոչ թե հորը, քանի որ կանայք, բանտարկված մնալով կանանոցում և անտեղյակ լինելով արտաքին աշխարհից և երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքից, կարողացել են պահպանել ազգային դիմագիծը: Կանայք չափազանց սուր մոլեռանդությամբ ատում են մահմեդական կրոնը և այն ամենը, ինչ կապված է թուրքական տարրի հետ: Մինչդեռ տղամարդիկ իրենց վարքագծով ավելի ազատ են, մինչև անգամ խոսում են թուրքերեն: Ըստ Րաֆֆու՝

«Որքան տղամարդը թուրքերի ազդեցության տակ խարդախված է, փչացած է, որքան նա կորցրել է իր հայկական ինքնությունությունը, այնքան կինը պահպանվել է մաքուր, պահպանվել է իր բարք ու վարքի բարոյական անարարության մեջ... Այսպիսով անգիտակցաբար պահպանվում էր մի մշտական հավասարակշռություն: Տղամարդի կորստի տեղը լցնում էր կինը»:⁴⁴

Նման իրադրությունն էր պայմանավորում այն, որ ընտանիքում խիստ գաղտնի էր պահվում Ստեփանիկի՝ աղջիկ լինելը: Այդ մասին գյուղում գիտեին երեք հոգի: Սակայն կարևոր է հասկանալ, ինչպես էր հոր որոշումն ազդում դստեր վրա:

Քանի որ բոլորը ճանաչում են Լալային որպես տղա, բնականաբար ոչ մեկը չէր գալու նրանց տուն՝ Խաչոյից դստեր ձեռքը խնդրելու: Իսկ Խաչոն մտադիր էր դստերն ամուսնացնել մի այնպիսի մարդու հետ, որը կարողանար նրան հեռացնել երկրից ու պաշտպանել: Նա աչք ուներ Թոմաս էֆենդու վրա, կարծում էր, որ նա, լինելով հեղինակավոր, օրինավոր և ազնիվ

⁴⁴ Րաֆֆի 1962 :204-205:

մարդ, իր դստերը կպահեր ինչպես հարկն էր: Մինչդեռ Լալան Թոմաս էֆենդու նկատմամբ խիստ բացասական վերաբերմունք ուներ, ինչը միանգամայն հիմնավորված էր: Վարդանը, երբ Խաչոյի և էֆենդու հետ օդայում ճաշի են նստած, ամենքի առաջ պատռում է Թոմաս էֆենդու դիմակը՝ ցույց տալով նրա իրական դեմքը: Սակայն ծերունագարդ տանուտիրոջ վրա առավել ծանր տպավորություն են գործում Վարդանի հետևյալ խոսքերը.

*«Կասը Կեղ պսակվել ես, կին ես առել, քո կնիկները թողել ես և այսպեղ կրկին ուզում ես ամուսնանալ... Դու չես հետևում թուրքերի սովորությանը... Բայց ես կասեմ, որ թուրքը հազարապատիկ ազնիվ մարդ է, քան քեզ նման հայը, որովհետև դու ոչ հայ ես և ոչ թուրք...»:*⁴⁵

Էֆենդին խորին արհամարհանքով է խոսում կանաց մասին, և երբ թուրք հիսնապետը նրան հարցնում է՝ քանի կին ունի, ժպիտով պատասխանում է. «*Էջից հարցրին քանի կնիկ ունես, նա ցույց տվեց ամբողջ նախիրը*»:⁴⁶ Նա կնոջը վերաբերվում է որպես մի գեղեցիկ առարկայի, զվարճանքի աղբյուրի. ավելի գեղեցիկը գտնելու դեպքում պատրաստ է թողնել նախորդը և վազել հաջորդի հետևից:⁴⁷

Լալան ու Վարդանը վաղուց էին միմյանց նկատմամբ զգացմունքներ տածում, սակայն երբևէ ոչինչ ցույց չէին տվել մինչև այն պահը, երբ Վարդանը խոստովանեց, որ սիրում է նրան և մինչև անգամ գիտի այն տարաբախտ պատճառները, որոնք ստիպել էին Խաչոյին իր դստերը քողարկել տղայի հագուստով: Թեպետ Լալան չափազանց զգուշավոր է, սակայն «*արտահայտում էր այն խորհրդավոր հատկանիշները, ինչ որ հատուկ են կնոջ, ինչ որ ծածկել չէ կարող հասակ առած աղջիկը...*»⁴⁸: Վարդանի նվերն ընդունելուց հետո «*այժմ, կարծես, նրա այրական հագուստը այրում լիներ նրա մարմինը: Նա աղջիկ*

⁴⁵ Բաֆֆի 1962 :159:

⁴⁶ Բաֆֆի 1962 :240:

⁴⁷ Բաֆֆի 1962 :242:

⁴⁸ Բաֆֆի 1962 :152:

էր, ցանկանում էր աղջկա նման հագնվել, ցանկանում էր կին լինել... Նա դեռ զգում էր իր շրթունքի վրա Վարդանի ջերմ համբույրները, և նրա ականջներին դեռ զարկում էին երիտասարդի քաղցր խոսքերը»⁴⁹: Նրան ծանծարագրել է իր կեղծ, ծպտյալ տղայությունը, սակայն նա անկարող է որևէ բան որոշելու: Լալան սոսկ հնազանդվում է հոր և եղբայրների որոշումներին:

Աղջկան նաև չափազանց տհաճություն է պատճառում այն հանգամանքը, որ ամեն անգամ Թոմաս էֆենդին պահանջում էր ի համար չիբուխ պատրաստել՝ պաճառաբանելով, թե իր ձեռքով պատրաստածը համեղ է լինում: Եվ ամեն անգամ, երբ էֆենդին գալիս է իրենց տուն, նա թաքնվում է, սակայն հայրը կանչել է տալիս, որ անձամբ վառի Թոմաս էֆենդու ծխամորճը: Իսկ երբ Լալան տեսնում է Վարդանի հաղթանակն այն մարդու նկատմամբ, որին ողջ հոգով ատում էր, Վարդանը Լալայի աչքում ավելի է բարձրանում և առավել համակրելի դառնում:

«կնիկները սիրում են տղամարդի մեջ տեսնել մեծություն, գերազանցություն և զորության անհամեմատ առավելություն: Նրանք հիանում են, երբ տղամարդի մեջ նկատում են մի հատկություն, որ բարձր էր կանացի ուժից», գրում է Րաֆֆին:⁵⁰

Էֆենդին Լալային փորձում է տիրանալ խաբեության և շանտաժի ճանապարհով: Օգտվելով տանուտեր Խաչոյի միամտությունից՝ բանտարկել է տալիս Խաչոյին, նրա որդիներին՝ Հայրապետին և Ապոյին, Վարդանին և պարոն Դուդուկյանին: Ամեն կողմից Խաչոյի ձեռքերը կապելով՝ նա հույս ունի հորից խնդրել դստեր ձեռքը և ստանալ նրա համաձայնությունը: Սակայն ծերունազարդ տանուտերը գերադասում է մեռնել, քան թե էֆենդուն աղջիկ տալ:

Բացի Թոմաս էֆենդուց՝ Լալայի վրա աչք ունի նաև քուրդ Ֆաթթահ բեկը: Թոմաս էֆենդու նման նա ևս միշտ պահանջում է, որ իրեն սուրճը մատուցի Լալան: Սակայն այս դեպքում հարցին

⁴⁹ Րաֆֆի 1962 :162:

⁵⁰ Րաֆֆի 1962 :163:

միջամտում է Ֆաթթահ բեկի կինը՝ Խուրշիդը: Խուրշիդը կտրականապես դեմ է, որ բեկը նոր կին բերի, և իր աղախնի միջոցով լուր է ուղարկում Սառային՝ առաջակելով Լալային հեռացնել երկրից:

Երբ մեծ եղբայրը՝ Հայրապետը, տեղեկանում է գալիք վտանգի մասին, եղբայրներին հավաքում է, որ քննարկեն ու վճռեն՝ ինչ պիտի անեն: Եղբայրները ողջ գիշեր վիճում են՝ այդպես էլ չգալով ընդհանուր հայտարարի: Հայրապետը խորին վշտով է նկարագրում հայության և հայ կանանց դրությունը.

«...մենք գեղեցիկ աղջիկներ ենք հասցնում, նրանք [քրդերն] են վայելում մեր աղջիկների սերը... Ինչ որ գեղեցիկ է, ինչ որ լավ է, մեզ համար չէ... մեզ համար են պահված բոլոր տղամարդկությունները, որովհետև մի լավ բանի արժանավորություն չունենք...»⁵¹

Եղբայրներից մյուսը՝ Ապոն, առաջարկում է մինչև վերջ պաշտպանել քրոջը, մեռնել, քան թե քրոջը քրդի ձեռքը տալ: Սակայն եղբայրներից մի քանիսը առարկում են Հայրապետի և Ապոյի խոսքին.

«Մենք պիտի մեռնենք, այն էլ մի աղջկա համար, ու մեր երեխաներին անտեր պիտի թողնենք, դա ի՞նչ խելք է...մեկ քույր ունենք, թող չլինի, դա մեծ ցավ չէ. ինչու՞ մենք մեր գլուխը պետք է մահի տանք նրա համար»:⁵²

Հայ ընտանիքի համար աղջիկ զավակն արժեք չէ : Մինչ Հայրապետը և Ապոն փորձում են եղբայրներին հասկացնել, որ չի կարելի Լալային տալ քույր բեկի ձեռքը, եղբայրներից մյուսը հարցը դիտարկում է գործնական տեսանկյունից՝ հակադարձելով, թե այդպիսով իրենք կունենան Ֆաթթահ բեկի նման փեսա, անուն կհանեն հասարակության մեջ, հայերը կվախենան իրենցից և այլն: Այս տեսարանը բավականին նման է Րաֆֆու «Անբախտ

⁵¹ Րաֆֆի 1962: :137:

⁵² Րաֆֆի 1962 :138:

Հոփսիմեն» պատմվածքին, որտեղ Հոփսիմեի ծնողներն ուզում են իրենց դստերն ամուսնացնել մելիքի հետ այն բանի համար, որ հասարակական դիրք ու անուն ձեռք բերեն, և մարդիկ իրենցից վախենան: Քույրը եղբայրներից մի քանիսի համար սոսկ բեռ է կամ սոցիալական դիրք ամրապնդելու միջոց:

Սակայն քանի որ սկսվում էր ռուս-թուրքական պատերազմը, Ֆաթթահ բեկը զբաղված է զինվորական պատրաստություններով, ինչն առժամանակ նրա ուշադրությունը շեղում է Լալայից: Օգտվելով առիթից՝ Խուրշիդն իր աղախնի միջոցով փորձում է կազմակերպել Լալայի փախուստը: Երբ Սառան ամուսնուն ասում է, որ Վարդանը կարող է փրկել Լալային և հեռացնել Արևմտյան Հայաստանից, Հայրապետն ուրախանում է: Հայրապետն ու Սառան ողջունում են այն հանգամանքը, որ Լալան ու Վարդանը սիրում են միմյանց, և որ Վարդանը պատրաստվում է փախցնել Լալային, մինչդեռ

«խեղճ մարդիկ ուրիշ ժամանակ իրանց աղջկան կնահապատկեն, կսպանեն, եթե գիտենային, որ նա գաղտնի տեսություններ է անում մի տղամարդի հետ, որ դեռ իր ամուսինը չէ: Իսկ այժմ ակամա խոնարհվում էին դառն հանգամանքների առջև»:⁵³

Սառան արդարացնում է Վարդանի՝ Լալային փախցնելու մտադրությունը՝ պատճառաբանելով՝ «Ի՞նչ կա, թող փախցնե, թող տանե, ավելի լավ, եթե նա չտանե, անօրեն քուրդը խո կտանե»⁵⁴: Ընտանիքում առանց հոր համաձայնության երբևէ ոչ մի որոշում չի կայացվել, այժմ սակայն հանգամանքները ստիպում են Հայրապետին ու Սառային կտրուկ որոշումներ կայացնել՝ առանց Խաչոյի գիտության:

Ինչպես «Սամվել» վեպում, այստեղ էլ վեպի հերոսը սիրած աղջկա վերստու հայրենիքի հարցում կանգնում է երկընտրանքի առջև: Եվ Վարդանը, և՛ Սամվելն ընտրություն են կատարում երկու

⁵³ Բաֆֆի 1962 :182:

⁵⁴ Բաֆֆի 1962 :182:

թանկագին գաղափարների միջև, և երկուսի ընտրությունն էլ կանգ է առնում հայրենիքի ազատության գաղափարի վրա:

«Այժմ նա գիտեր, թե ինչ պետք էր անել:- Ընկերի սերը հաղթեց կնոջ սերին:- Ընկերի կորստյան մեջ սպանվում է գաղափարը, հարստահարված և թշվառ գյուղացու ազատության գաղափարը, որի մեջ բովանդակվում էր ոչ միայն Լալայի, այլ շատ հազարավոր կնիկների պատիվը և փրկությունը: Ինչո՞ւ միայն Լալայի համար հոգալ, ինչո՞ւ թողնել ընդհանուրը և մասնավորի երևից ընկնել...»:⁵⁵

Վարդանն ընկերոջ ազատության մեջ տեսնում է ողջ ազգի ազատությունը:

Այնուհետև, երբ Բայազետի բերդը պաշարված է, Վարդանին հաջողվում է խենթի կերպարանքով ճեղքել պաշարումը և դուրս գալ բերդից: Նամակը գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասովին փոխանցելուց հետո Վարդանն ուղևորվում է Օ... գյուղ՝ Լալային ազատելու: Սակայն նրա աչքի առաջ են փռվում հայկական գյուղերի ծխացող ավերակները: Ալաշկերտի գավառի ողբերգական եղելությունները Վարդանին հայտնի են դառնում հովիվների, քուրդ տանտիկնոջ և Խուրշիդի աղախնի՝ Ջավդի միջոցով: Գավառի բնակչության մի մասին թուրքերը կոտորել են, իսկ մյուս մասը բռնազաղթեցվել է Արևելյան Հայաստան: Խուրշիդին բարեբախտաբար հաջողվել է Լալային, Սառային և Սառայի երկու երեխաներին անցկացնել Ռուսաստանի սահմանը:

Ծանր է իրավիճակը նաև Արևելյան Հայաստանում. բազում արևմտահայ գաղթականներ՝ կին ու երեխա, ծեր ու ջահել, ամենքը սովալլուկ, կիսամերկ ընկած են Վաղարշապատի վանքում: Ամեն օր տասնյակ մարդիկ են մեռնում: Սառան ծանր հիվանդ է, գուցե մեռնի: Լալային մտահոգում է Սառայի և նրա քաղցած երեխաների ճակատագիրը: Լալան պատրաստ է

⁵⁵ Րաֆֆի 1962 :260:

աշխատել, որպեսզի պահի եղբոր կնոջն ու երեխաներին, սակայն ինքը ևս ծանր հիվանդ է և անկարող է որևէ բան ձեռնարկել:

Բազում փնտրտուքից հետո Վարդանին հաջողվում է իմանալ Լալայի տեղը, սակայն նա այդպես էլ չի կարողանում տեսնել Լալային, միայն տեղեկանում է նրա մահվան մասին: Սովը, հիվանդությունը, սիրեցյալի, ընտանիքի և հայրենիքի կորուստը սպանում են Լալային:

Չհաշտվելով ազատագրական պայքարի գաղափարի անկման և Լալայի անդառնալի կորստյան հետ՝ Վարդանը երազում տեսնում է ազատ և անկախ Հայաստանը: Վարդանի երազած Հայաստանում Լալան նրան ողջունում է ժպիտը դեմքին՝ առանց ամոթխաժության, որ բնորոշ էր հայկական գյուղերի կանանց ու աղջիկներին: Այստեղ աղջիկները ևս իրավունք ունեն կրթություն ստանալու, և Լալան, ավարտելով ճեմարանը, կրթությունը պիտի շարունակի համալսարանում՝ սովորելով բժշկություն: Միթե դա այն չէր, ինչի համար պարոն Դուդուկյանը այդքան պայքարում էր: Վարդանի երազած Հայաստանում աղջիկները չեն ամաչում օտար հյուրերի առաջ հայտնվելուց և նրանց հետ խոսելուց:

Վեպի մյուս առանցքային կանանցից է տանուտեր Խաչոյի ավագ հարսը՝ Սառան: Երբ Լալայի ծնվելուց հետո Ռեհանը մահանում է, տնային գործերի կառավարումը ստանձնում է ավագ հարսը: Նա ամբողջ գյուղում հռչակված է որպես խելացի տանտիկին: Խաչոն ինքը հաճախ դիմում է ավագ հարսին խորհրդի համար, կանանոցի մյուս հարսներն ու աղջիկները ենթարկվում են նրան⁵⁶:

«Տարիների ընթացքի հետ, գավառական կիներ, երբ հնանում է, երբ կորցնում է իր կանացիությունը, այն ժամանակ ստանում է մի տեսակ առնականություն, այն ժամանակ միայն մարդ է դառնում և խառնվում է մարդկային հասարակության մեջ: Նրան այդ հասակում կարելի է տեսնել, նրա հետ կարելի

⁵⁶ Րաֆֆի 1962 :127-128:

*է խոսել: Նա այլևս կին չէ, այլ իրան կոչում է ամենի
«մայրիկը»: Եվ այսպես, կինն այն ժամանակ միայն մտնում է
իր հասարակական դերի մեջ, երբ պառավում է...»:⁵⁷*

Սառան՝ որպես ընտանիքի ավագ հարս, պատասխանատու է նաև ամենքի ապահովության համար: Վտանգի պահին տանուտեր Խաչոն Սառային է թողնում բոլոր հարսներին և երեխաներին իրենց հայրական տներն ուղարկելու և տան թանկագին իրերը թաքցնելու գործը:

Սառայի համար իր տան ամեն մի անկյունը և ամեն մի իր երեխայի նման թանկ է: Սառան խորին սիրով էր վերաբերվում տան սպասքին: Երբ թուրքերը սկսում են տնից հանել զանազան իրեր և միմյանց միջև բաժանել, նա ճիգ է գործադրում թուրք գափթիայի (ոստիկանի) ձեռքից պղնձե կաթսան խլելու համար: Ոստիկանը դաժանաբար հարվածում է նրա կրծքին:⁵⁸

Սկեսրոջ մահվանից հետո Սառան մեծացրել էր Լալային՝ չզանազանելով նրան իր զավակներից: Նա Լալային վերաբերվում էր մայրական գթով, և Ֆաթթահ բեկի՝ Լալայի հետ ամուսնանալու մտադրությունը ծանր տպավորություն է թողնում Սառայի վրա: Սառան իր ամուսնու հետ ջանք չի խնայում՝ Լալային վտանգներից պաշտպանելու համար:

Խուրշիդի հետ հանդիպումից վերադառնալիս Հայրապետը հարցնում է Սառային. «Տղա՛ է, թե՞ աղջիկ», որին Սառան պատասխանում է՝ «տղա է»:

«Այդ ռամկական հարց ու պատասխանը նշանակում էր, թե ծնունդը որ սեռին է պատկանում, այսինքն՝ տեսության հեղինակնքը ուրախալի է, թե տխուր, որովհետև գյուղացու հասկացողությամբ տղան ուրախություն է նշանակում, իսկ աղջիկը տխրություն»:⁵⁹

⁵⁷ Բաֆֆի 1964 :376:

⁵⁸ Բաֆֆի 1962 :245:

⁵⁹ Բաֆֆի 1962 :165:

Գաղթի ճանապարհից հետո երբ Լալան մահանում է, ուժակոտոր Սառան «կարծես, նա ուրախ լիներ, կարծես, նա հենց այդ էր ցանկանում, որ մեռնի Լալան, որ հանգստանա նա, որ ազատվի այդ աշխարհից, ուր նրա համար լավ օր չէր մնացել...»:⁶⁰ Դաժան հարվածները նրա մեջ սպանել են ապրելու ցանկությունը.
«Կցանկանայի քեզ հետ թաղվել, իմ նազելի Լալա...»:⁶¹

Երկրորդական կին կերպարներից են վարպետ Պետրոսի կինը՝ Սուսանը, և աղջիկը՝ Վառվառեն: Նրանք վեպում երևան են գալի այն ժամանակ, երբ Թոմաս էֆենդին որոշում է այցելել նրանց տուն և այնտեղ գիշերել: Թոմաս էֆենդին իրեն հյուրընկալող ընտանիքներին պատահական չէր ընտրում.

«գլխավոր պայմանները, որ համապատասխանում էին նրա պահանջներին, դրանք էին, որ տան տերը աղքատ և փոքր ինչ հիմար լիներ, և եթե հիմար չէր, պետք է գոնե խմելու հետ սեր ունենար... և ամենագլխավորն այն էր, որ պետք է տան մեջ գտնվեր մի գեղեցիկ կանացի դեմք, որի վրա նայելը զվարճություն պատճառեր նրան»:⁶²

Նա թեև ձևացրեց՝ չգիտեր վարպետ Պետրոսի՝ տնից բացակա լինելու հանգամանքը, սակայն դիտմամբ էր ընտրել այդ տունը, քանի որ աչք ուներ Պետրոսի կրտսեր դստեր՝ Վառվառեի վրա:

Երբ գզիրը էֆենդու գալու մասին լուրը հաղորդում է տանտիկնոջը, նա միանգամայն անակնկալի է գալիս և պատասխանում. «մարդս տանը չէ, ինչպե՞ս կարող եմ ընդունել էֆենդուն»:⁶³ Ուստի Սուսանը խնդրում է դրացի Օհոյին, որ էֆենդուն ընդունելու ժամանակ գա, որպեսզի տանը տղամարդ լինի: Երբ էֆենդին ժամանում է, նրան սպասարկում է գզիրը, քանի որ տանը ո՛չ ծառա կար, ո՛չ չափահաս տղա, իսկ կանայք,

⁶⁰ Բաֆֆի 1962 :350:

⁶¹ Բաֆֆի 1962 :351:

⁶² Բաֆֆի 1962 :218-219:

⁶³ Բաֆֆի 1962 :218:

սովորության համաձայն, չեն մոտենում տղամարդկանց»:
Սուսանը և Վառվառեն միայն լուռ գլուխ են տալիս հյուրին:

Պատվավոր հյուրին ընդունելու համար Սուսանը և Վառվառեն պատրաստում են համեղ կերակուրներ: Սակայն Էֆենդին չէր եկել սնվելու: Նա հրամայեց, որ Վառվառեն, իբր թե հին աղաթի համաձայն, գլուխը դնե իր ծնկներին՝ թանկագին ընծա ստանալու համար: Իսկ երբ բոլորը արբել էին արդեն, Էֆենդին անցնում է գործի:

«Այն գիշեր ինչ էր պատահել,- աստված գիտե: Բայց առավոտյան Վառվառեն շափ փխուր էր, և արտասուքը խեղճ աղջկա աչքերից մի քանի օր չէր ցամաքում...»:⁶⁴

Էֆենդին առաջին անգամը չէր, որ նման կերպ էր վարվում: Այդ հասարակության մեջ կինը, որին բռնաբարել են, պիտակավորվում է, մինչդեռ տղամարդու արարքը մնում է անպատիժ: Արդյունքում Վառվառեն փորձում է ինքնասպան լինել: Փորձը կանխվում է: Վառվառեին կախաղանից ազատելուց հետո Սուսանը ասում է.

«Վառվառե ջան, դու ինչու էիր սպանում քեզ... դու ինչով էիր մեղավոր... թող աստված պարժե անզգամին»:⁶⁵

Վեպի երկրորդային կին կերպարներից է գյուղի քահանա տեր Մարութի հարսը՝ Զուլուն: Լալայի ու Սառայի փախուստի ժամանակ իրավագուրկ Զուլույի որոշումից շատ բան է կախված:

«Նրան սպառնում էր մի ծանր պատրասխանապովություն, եթե ինքը թաքստի տեղ կտար այդ հանցավորներին, որոնց հանցանքը նրա մեջն էր միայն, որ կին էին...»:⁶⁶

Սակայն նա օգնում է Լալային և Սառային, քանի որ քաջ տեղյակ էր, թե ինչ կլինեի, եթե նրանք ընկնեին թուրքերի ձեռքը:

⁶⁴ Բաֆֆի 1962 :225:

⁶⁵ Բաֆֆի 1962 :253:

⁶⁶ Բաֆֆի 1962 :274:

Երբ տեր Մարութը թողնում է սեղանը՝ տանը շաքար փնտրելու համար, Թոմաս էֆենդին պահը բաց չի թողնում և ասում է Զուլոյին. «*Դու ինքդ «մազա» ես..., «մազան» էլ ի՞նչ կանենք*»: Այս խոսքը վիրավորում է հարսի արժանապատվությանը, և Զուլոն պատասխանում է նրան՝ «*Լի՛րք*»:

*«Հայ կինը ամեն նեղության համբերող է, ամեն վիրավորանքի առջև լուռ է, բայց երբ դիպչում են նրա պատվին, այն ժամանակ նա անհամբեր է դառնում»:*⁶⁷

Տեր Մարութը, այդպես էլ չգտնելով շաքարը, դիմում է հարսին, սակայն հարսի պատասխանին, թե շաքարն օգտագործել է երեխայի համար զովացուցիչ ըմպելիք պատրաստելու համար, քահանան բացականչում է.

*«Թո՛ղ զահրումար խմեր, թող լեղի խմեր... Դու չէ՛իր իմանում, որ շաքարը հյուրի համար էր, հիմա ի՞նչ անենք»:*⁶⁸:

Քուրդ կանայք թեև վեպում առանցքային դեր չունեն, սակայն նրանց որոշումները կարևոր են գլխավոր կերպարների համար: Վեպում տեսնում ենք երեք քուրդ կանանց՝ Ֆաթթահ բեկի կնոջը՝ Խուրշիդին, նրա աղախնին՝ Ջավահիրին, և վերջինիս քրոջը:

Խուրշիդը քրդերի շեյխի աղջիկ էր, իսկ շեյխի իշխանությունը տարածվում էր քրդական բոլոր ցեղերի վրա: Ի դեմս Խուրշիդի՝ պատկերված է ազնվատոհմ կին, որը ուներ խիստ արտահայտված տոհմական հպարտություն: Բեկի՝ նոր կին բերելու ցանկությունը նա չի ընդունում, քանի որ դա նսեմացնում է իր և իր հոր հեղինակությունը: Նա նաև աչքի է ընկնում իր անձնվեր սիրով դեպի իր երեխան: Չնայած խիստ բարկությանը՝ Ֆաթթահ բեկի հետ վիճելիս նա իր կանացի հպարտությունը մի կողմ է դնում և շտապում դեպի լացող երեխան: Թեև նա արհամարհանքով է խոսում հայերի մասին (այս են վկայում Խուրշիդի խոսքերը. «*Ես չեմ ների, որ շեյխի աղջկա տիկնությունը*

⁶⁷ Տես նախորդ հոլումը:

⁶⁸ Րաֆֆի 1962 :275:

բաժաներ մի պիղծ հայ աղջիկ»⁶⁹), սակայն իր ուզածին հասնելու համար աղախնի միջոցով օգնում է Լալային: Ամեն ջանք գործադրում է բեկի մտադրության մասին Սառային տեղեկացնելու համար: Վերջում, երբ սկսվում են կոտորածները և Ալաշկերտի գավառի հայության գաղթը, Խուրշիդն է իր հավատարիմ մարդկանց միջոցով փրկում Լալային ու Սառային՝ նրանց անկացնելով Ռուսաստանի սահմանից ներս:

Խուրշիդի հավատարիմ և մտերիմ աղախինը Ջավահիրն է, որին Խուրշիդը կարճ կոչում է Ջավո: Առաջին հայացքից միամիտ թվացող մանկահասակ աղջիկն իրականում ճարպիկ է և խորամանկ: Նա նվիրական սիրով ու հավատարմությամբ է վերբերվում իր տիկնոջը՝ կատարելով նրա բոլոր պատվերները, ինչի դիմաց որպես պարգևատրում ստանում է Խուրշիդի հին զգեստները: Բնավորությամբ համարձակ է և անվախ և հանգիստ կարող է անգամ գիշերով երկար ճանապարհ կտրել՝ տիկնոջ հանձնարարությունը կատարելու համար: Նրա ջանքերի շնորհիվ է, որ Լալան ու Սառան հասան Արևելյան Հայաստան:

Վեպի մեջ հանդիպում ենք քուրդ և հայ կանանց համեմատությունների.

*«...այդ քաժերի [հայ աղջիկների] սիրտը կարծես շուշայից է շինած, հենց որ դիպչում ես, իսկույն կոտրվում է: Բայդ մերոնք [քուրդ աղջիկները], աստված է վկա, քարե սիրտ ունեն, գայլի, գազանի ճանկը զգի, էլի չեն լաց լինի: Ես համբերել չեմ կարող, երբ կնիկները լաց են լինում, կարծես, արտասուքը նրանց է տված»:*⁷⁰

Հայ կինը չէր կարող իր տանն օտար մարդու հյուրընկալել, երբ ամուսինը տանը չէր: Հայ կանանց արգելվում է խոսել տուն այցելած հյուրերի հետ, հատապես եթե հյուրը տղամարդ է: Հայ կինը պարտավորվում է ամենքի առաջ ներկայալ հավուր պատշաճի հագնված (դեմքը քողով ծածկել, այնպիսի հագուստ

⁶⁹ Րաֆֆի 1962 :127:

⁷⁰ Րաֆֆի 1962 :118:

կրել, որ ծածկի ողջ մարմինը և այլն), մինչդեռ քրդուհին (խոսքը Ջավդյի քրոջ մասին է, որի տանը հյուրընկալվել էին Վարդանը և Թումաս էֆենդին) մեծ հոժարությամբ ընդունում է Վարդանին և էֆենդուն այն ժամանակ, երբ կեսգիշերից արդեն բավական անցել էր: Քրդուհին անգամ հյուրերի առաջ հանդգնում է հայտնվել միայն մեկ շապիկով, որը հասնում էր մինչև մերկ սրունքները: Վարդանի ուշադրությունն է գրավում այն, որ քուրդ կինը հյուրի ներկայությամբ անկողին է մտնում.

«Այժմ հասկանում եմ, թե ինչու մարդկության առաջին զույգը բոլորովին մերկ էր ապրում, նրանք սկսեցին ծածկվել այն ժամանակ, երբ զգացին, թե ինչ բան է մեղքը: Այդ ժողովուրդը դեռ չգիտե, թե ինչ բան է մեղքը...»:⁷¹

Քուրդ զինվորները հայ աղջիկներին առևանգելու երևույթը համեմատում են ոչխար գողանալու հետ⁷²: Առևանգված կանայք ենթարկում են բռնի դավանափոխության, ֆիզիկական ուժի շահագործման, հոգեբանական ճնշման և ֆիզիկական բռնության: Հեղինակը մանրամասնորեն ներկայացնում է մուսուլմանների վերաբերմունքը քրիստոնյաների նկատմամբ: Հայերին համարելով «գյավուր» (անհավատ)՝ մուսուլմաններն այն կարծիքին են, թե հայը

«պեյք է մի քրքրված, բարակ գույրի ունենա կապած մեջքին, որ հազելու ժամանակ տասը տեղից կտրատվի...Հայը սիրուն կնիկներ ունենալու ևս իրավունք չունի, որովհետև «գավուր» է, որովհետև ինչ որ գեղեցիկ է, ինչ որ լավ է, պեյք է մահմեդականի սեփականություն լինի...»:⁷³

Զինվորները, մտնելով և խուզարկելով տանուտեր Խաչոյի կանանոցը, առավել ուշադրություն են դարձնում Խաչոյի հարսներին, քան թե բուն խուզարկությանը: Յուրաքանչյուրը գննում է հարսների արտաքինը, և դրսում խոսակցության

⁷¹ Բաֆֆի 1962 :304:

⁷² Բաֆֆի 1962 :117:

⁷³ Բաֆֆի 1962 :235:

Ժամանակ միմյանց հետ կիսվում են տպավորություններով, թե ով ո՞ր հարսին է հավանել: Նման վարքագիծը հեղինակը մեկնաբանում է հետևյալ նախադասությամբ. «*Կին եղած տեղը մահմեդականը ամեն բան մոռանում է*»:⁷⁴

Վարդանը և պարոն Դուդուկյանը ցանկանում էին գյուղում բացել օրիորդաց դպրոց՝ աղջիկների կրթությամբ զբաղվելու համար: Սակայն ժողովուրդը յուրաքանչյուր նորարարություն ընկալում է որպես սատանայի միջամտություն, և հենց այս մոլուցքն էլ հոգևորականության ձեռքում դառնում է գործիք: Տեր Մարութն աղջիկներին կրթելը որակում է սատանայական մեղք՝ վկայակոչելով Աստվածաշունչը, քանի որ.

*«Սողոմոն իմաստունը և Հովհաննես Մկրտիչը կնիկներին անիծել են, որովհետև մի կին Հովհաննես Մկրտչի գլուխը կտրել տվեց...Սամսոն մարգարեի մահվան պատճառն էլ մի կին դարձավ: Ադամին էլ Եվան խաբեց և դրախտից դուրս գցել տվավ, մի խոսքով, իր քարոզի մեջ զանազան այս տեսակ վկայություններ բերելով տեր հայրը հաստատեց, որ աղջիկներին կարդացնելը վրանգավոր է, որովհետև նրանք շատ բան կսովորեն և սատանա կդառնան»:*⁷⁵

Գյուղի հոգևոր առաջնորդի նման խոսքերը մեծ ներգործություն ունեն անգրագետ ու խավարամիտ ամբոխի վրա: Սակայն քահանայի ճառի իրական պատճառը մտավախությունն է, թե օրիորդաց դպրոցը հարված կհասցնի իր և իր փեսայի գործունեությանը:

Հեղինակը ներկայացնում է, թե ինչպես են կանայք արձագանքում աղջիկներին կրթության տալու առաջարկին: Նախ և առաջ՝ վարժապետ կարող է լինել միայն տերտերը, որը պաս է պահում, եկեղեցի գնում և այլն: Գյուղացիները երեխաների կրթությունը պարոն Դուդուկյանին հանձնելը ոչ միայն խորթ են համարում,

⁷⁴ Բաֆֆի 1962 :234:

⁷⁵ Բաֆֆի 1962 :208:

այլև մեղք:⁷⁶ «Աղջիկը ինչ կանն կարդալը, աղջիկը խո տերտեր կամ վարդապետ չի դառնալու»⁷⁷, - ասում է Խաչոյի հարսներից մեկը: Նման կարծիքի պատճառը կանանց մտահորիզոնի սահմանափակությունն էր, հասարակական գործերին չմիջամտելը, տիրող հայրիշխանական կարգերը:

Ըստ վեպի՝ «Ոչինչ այնքան չէ ուրախացնում գյուղացի կնոջը, որպես երաժշտությունը, որին նա շատ կարոտ է մնում, միայն ձմեռը հարսանիքների ժամանակ լսելու բախտ ունենալով»:⁷⁸ Տղամարդիկ, ի տարբերություն կանանց, ազատ էին և հյուր ընդունելու, և հյուր լինելու, երկու դեպքում էլ նրանք հնարավորություն էին ստանում լսելու և տեսնելու երգեր ու պարեր: Ըստ Րաֆֆի տեղեկությունների՝ կանայք հարսանիքների ժամանակ չէին կարող պարել տղամարդկանց ներկայությամբ, պարում էին բոլորի աչքից հեռու՝ մեկ սենյակում հավաքված և սենյակի վարագույրներն իջեցրած:⁷⁹ Ուստի կանանց ուրախությանը տղամարդիկ ականատես չէին լինում:

Երբ տանուտեր Խաչոյի տանը խուզարկություններ են, նա Սառային հանձնարարում է հարսներին երեխաների հետ հեռացնել:

«Տան հարսներին տարել էին դրացիների և ծնողների մոտ: Այսպիսի դեպքերում, երբ մի տան վրա մեղադրանք է դրվում և նա գտնվում է զինվորների հսկողության ներքո, կնիկներին հեռացնում են տնից... Եվ ամեն անգամ, երբ գյուղացին այս տեսակ հյուրեր է ընդունում, միշտ ստիպված է իր հարսին, կնոջը և աղջկան, իր հյուրի կրքերից ազատ պահելու համար, գիշերը դրացու տունը ուղարկել, եթե հյուրը այնքան բարի կլիներ, և իր սուրը տան տիրոջ կոկորդի վրա դնելով, չէր

⁷⁶ Րաֆֆի 1962 :207:

⁷⁷ Րաֆֆի 1962 :206:

⁷⁸ Րաֆֆի 1962 :222:

⁷⁹ Րաֆֆի 1964 :375:

*բռնադատի նրան, որ կնոջը տանը պահե իրան հյուրասիրելու
և ծառայություն անելու համար»:⁸⁰*

Ի տարբերություն «Ամավել»-ի, որտեղ ռոմանտիկ պաթոսն է գերիշխում, «Խենթը» վերադառնում Բաբային ռեալիստորեն է պատկերում հայ համայնքն ու հայ և այլազգի կանանց վիճակը: Ռոմանտիզմը հատկացվում է միայն անձամբ Խենթին: Եվ ռեալիզմը նոր հարցեր է բարձրացնում, ինչպես, օրինակ, որքանով էր հայ կնոջ վիճակը պայմանավորված հայ համայնքի՝ ընդհանրապես իրավագույրի լինելով:

«Ջալալեդդին»

1877-78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի ընթացքում, երբ արևմտահայությունը տուժում էր սուլթանական Թուրքիայի քաղաքականությունից և քրդական ցեղերի ասպատակություններից, աստիճանաբար հասունանում և զարգանում է ազգային-ազատագրական շարժումը: Հենց այս իրադարձությունների արձագանքը Բաբայի «Ջալալեդդին» վիպակն է:

«Ջալալեդդինը» առաջին անգամ լույս է տեսել «Մշակ» թերթում 1878 թ., այնուհետև առանձին գրքով հրատարակվել է Մոսկվայում 1884 թ.: Սովետական իշխանության տարիներին այն ևս հրատարակվել է մի քանի անգամ և՛ առանձին գրքով, և՛ Բաբայի հատորներում: «Ջալալեդդինը» գրվել է 1877-78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակ Աղբակի գավառի հայերի կոտորածի և դրա հետևանքով տեղի ունեցած գաղթի ազդեցության տակ: Վիպակում Բաբային, նկարագրելով քրդական շեյխ Ջալալեդդինի ավերիչ արշավանքը, միաժամանակ բարձրացնում է թուրքական կառավարության և զանազան շեյխերի դեմ զինված ազատագրական պայքար մղելու անհրաժեշտության հարցը:

⁸⁰ Բաբայի 1962 :262:

Գլխավոր հերոսը Սահրատն է, որը 10 տարվա դեգերումներից հետո վերադառնում է հայրենիք, երբ լսում է գավառում տեղի ունեցած արյունալի կոտորածների լուրը: Կոտորածները քուրդ շեյխ Զալալեդդինի արշավանքների արդյունքն էին:

Հայրական խրատները («*Մենք հայեր ենք, մեր գլուխը պետք է միշտ ցած ծռած լինի, մեր լեզուն միշտ մունջ պետք է լինի և մեր ձեռքը պետք չէ, որ բարձրանա օտարի գլխի վրա...*»), որոնք Սահրատը համարում էր հայության կոտորածների ու կործանման բուն պատճառը, անընդունելի էին նրան: Ըստ նրա՝ հայը զենքը ձեռքից վայր դնելու իրավունք չուներ, և վատությանը պետք էր պատասխանել վատությամբ: Սահրատը հայության դժբախտ վիճակի ամենամեծ մեղավորը համարում էր հենց հայերին, որոնք իրենց հնազանդությամբ և լռությամբ բորբոքում էին քուրդ և թուրք փաշաների հայատյաց քաղաքականությունը: Հայության ծանր կացությունն առաջացնում էր Սահրատի զայրույթը: Նա առաջարկում էր զենքը ձեռքին կռվել թուրք և քուրդ հարստահարիչների դեմ, թույլ չտալ նրանց խլել հայ գյուղացու արդար վաստակը, սակայն այս գաղափարները մերժվում են ժամանակի հայ հասարակության կողմից, և նա՝ որպես անառակ որդի, վտարվում է հայրական տնից ու հարազատ գյուղից: Հեռանալով հայրական տնից, նա զբաղվում է ավազակությամբ: Ավազակության երևույթը Սահրատը բացատրում է հետևյալ կերպ.

«Ավազակությունը մարդկանց մեջ զանազան գույներով և շապ անգամ զեղեցիկ ծրարներով է հայտնվում. դու պատրառիր արդարքին կեղևը, և կտեսնես միջուկը ավազակություն է, և ավելի ոչինչ»:

Երբ նա վերադառնում է հայրենիք, նույնիսկ չի էլ մտածում երկրի փրկության մասին, քանի որ կարծում է՝ անակարող է անգամ ինքն իրեն փրկելու: Նրա միակ նպատակն իր սիրեցյալին փրկելն է:

Այս գործում նույնպես Րաֆֆին մեր ուշադրությունն է հրավիրում կնոջ կերպարի վրա: Տղամարդկանց կողմից կնոջ նկատմամբ վերաբերմունքը ներկայացվում է այսպես.

«Քաջերի սրտում, կանանց վերաբերյալ, բացի սերից կա և մի ուրիշ զգացմունք, ... դա այն զգացմունքն է, որ ցամաք խոսքերով բացատրել անկարելի է: Դա կնոջ նվիրագործությունը հարգելու մի կիրք է, որի համար հելլենները ամբողջ տասը տարի կռվեցան Տրոյայի պարիսպների տակ» :

Հայրիշխանական հասարակության կողմից սրբազնացվում է մոր կերպարը և կնոջ՝ մայրանալու ունակությունը: Կնոջ մայրությունը համարվում է նրա պսակը և միակ առաքելությունը:

Ֆեմինիստական գաղափարախոսության տեսանկյունից այս երևույթը սահմանափակում է կնոջ գործառույթները՝ դնելով կնոջը մայրության կաղապարի մեջ: Հասարակության կողմից դրվատանքի էին արժանանում կնոջ նվիրվածությունը դեպի իր ընտանիքը, ամուսինը և զավակները: Իսկ այն կանայք, որոնք ամուսնացած չէին (չնայած խիստ հազադեպ էր պատահում, որ 18-20 տարեկան աղջիկը ամուսնացած չէր լինում, և եթե այդպիսիք լինում էին, նրանք խուլ ու մունջեր կամ մտավոր խնդիրներ ունեցողներն էին) կամ ամուսնությունից հետո ինչ-ինչ պատճառներով այդպես էլ չէին կարողանում երեխա ունենալ, հայտնվում էին հասարակության ուշադրության և քննադատության կենտրոնում:

«Ամուլ կինը պատրիվ չունի որպես ընտանիքի, նույնպես և հասարակության մեջ. նրա վրա նայում են որպես չբերք կովի վրա»:

Այն կանայք, որոնք ծնում էին շատ երեխաներ (մասնավորապես՝ տղա), հարգանք էին վայելում և հասարակության, և ընտանիքի անդամների կողմից: Հաճախ կարելի էր լսել՝ «Ես տասն տղամարդի մայր եմ»:

Քանի որ մայրը համարվում էր սրբություն, ուստի օտար տղամարդու կողմից կնոջ նկատմամբ ցանկացած ոտնձգություն համարվում էր սրբապղծություն: Պատահական չէ, որ Սահրատը, լսելով, որ քրդերը գերի են տարել Ասլիին, առավել տխրում է ոչ

թե սիրելիի կորստյան փաստից, այլ նրանից, որ այժմ նա գտնվում է անօրեն քրդերի ձեռքում:

Ասլին Սահրատի սիրեցյալն է, այն միակ լուսավոր կետն է, որ մնացել է Սահրատի կյանքում: Վիպակում Ասլին ներկայացվում է որպես հրեշտակ, որ *«ոգևորեց նրան սրբազան հափշտակությամբ. նա կրկին կենդանացրեց վանական ժանտափսից մեռած սիրտը, և փրկարար ձեռքով խավարից դուրս քաշեց նրան և ձգեց լույս աշխարհ...»*:

Ասլին գյուղի տանուտերի դուստրն էր: Երբ գյուղը ենթարկվում է քուրդ հրոսակների ասպատակություններին, նրա հայրը սպանվում է, իսկ ինքը գերեվարվում է:

Քրդերի շեյխը՝ վկայակոչելով մեծն Մուհամմեդին ու Ալլահին՝ ազատություն է շնորհում զինվորներին՝ հայերի նկատմամբ ամեն վայրագություն գործելու համար:

«Բոլոր գավուրները պիղծ են աստուծո առջև: Նրանց կայքը, կյանքը, ընտանիքը և ամեն ինչ, որ պատկանում է անհավաստներին, աստված մատնում է ձեր ձեռքը: Հափշտակեցե՛ք, կողոպտեցե՛ք, այրեցե՛ք և կոտորեցե՛ք, որքանով կլիանա ձեր սիրտը: Ավարը և իր կրոնի թշնամիների արյունը աստված հալալ է անում սուրբ պատերազմի զինվորներին»:

Ստեղծագործության սկզբում Րաֆֆին ընթերցողի ուշադրությունն է հրավիրում քուրդ շեյխի ճառին.

«Երբ որ ձեզանից մեկը թողնելու լինի պատերազմի դաշտը, այն ժամանակ աստված կգայրացնե կնոջ սիրտը, որը կանգնած չադրի մուտքի առջև, կընդունե իր տղամարդին այս խոսքերով. «Գնա՛, հեռացի՛ր, դու իմ այրը չես: Ինչո՞ւ չեն տեսնվում քո վերքերը, ինչո՞ւ դու մենակ դարձար, ո՞ր են քո ընկերները. հեռացի՛ր, նա իմ այրը լինել չէ կարող, որ անպատվեց իր զենքերը»: Չկա մի ավելի դառն բան, քան

*կնոջ հանդիմանությունը, բայց աստուծո զգվանքը
սարսափելի է»:*

Ալաշկերտի ու Բայազետի հայության ջարդերից ողջ մնացածների մի մասը գերեվարվում է, մյուս մասը՝ գաղթում Պարսկաստան:

Մոլեռանդ զինվորներին թույլատրվում է ազատորեն տնօրինել քրիստոնյա հայերից հափշտակված ավարը և գերիների ճակատագիրը: Բնակչության ամենախոցելի և անպաշտպան խմբերը՝ կանայք, ծերերն ու երեխաները, ընկնում են մինչև ատամները զինված քուրդ և թուրք զինվորների ձեռքը: Չինվորները, ըստ իրենց ցանկության, կարող են նրանց սպանել, վաճառել, կնության առնել (միայն դավանափոխությունից հետո), օգտագործել որպես տան աղախին և այլն:

«Եթե ձեր վեր առած գերիներից՝ ձեր սրտերին հաճելի կլինի ընտրել կնիկներ կամ աղջիկներ հարճ անելու մտքով, եթե դուք ծառայացնելու համար կընտրեք պատանի ստրուկներ ձեր ձեռքը ընկած գավուրներից, աստված չէ արգելում ձեզ, միայն այն ժամանակ, երբ նրանք կընդունեն Իսլամը: Իսկ եթե հաստատ մնացին իրանց մոլորության մեջ, ձեզ թույլ է տրվում սպանել: Զուգավորությունը ուղղափառի մի անհավատի հետ, արգելում է աստված: Իսկ ծերերին, թե նրանք կին լինեն և թե այր, խնայել չկա: Անհավատությունը նրանց մեջ ամրացած է իրանց ցամաք ոսկորների նման»:

Ուստի հայ կանայք ստիպված էին կամ ընդունել մահմեդականություն, կամ մեռնել որպես հավատարիմ քրիստոնյա:

Ի նշան հաղթության՝ մուսուլման ասպատակներն ի տես բոլորի ցուցադրում են կանանց ներքին հագուստը՝ ամրացնելով նիզակների ծայրերին:

«Դա բարբարոսության ամենախայտառակ մի ցույցն է, որ պարկեշտ կանանց ողջախոհությունը բռնաբարելուց հետո, դեռահաս կույսերի անմեղությունը խախտելուց հետո,

*չարագործը, որպես պարծանք իր անբարոյականության,
որպես հաղթանակի նշան, նրանց ամոթո ծածկույթը ցցում է
իր նիզակի գլխին, ցույց տալու համար, թե ինքը խղճի և
ազնվության դեմ մի գործ է կատարել...»:*

Սահրատի մտահոգությունն այն էր, որ Ասլին ևս կարժանանար նման բախտի, սակայն Սահրատը, ինչպես Րաֆֆու այլ հայրենասեր հերոսները (Վարդանը, Սամվելը), հայրենիքի բարօրությունը գերադասում է անձնական երջանկությունից: Սահրատի փոխարեն իր սիրած աղջկան փրկելու է գնում մտերիմ ընկերը՝ Մըստոն: Վերջինս բազում փորձություններից հետո ի վերջում կարողանում է գտնել իր ընկերոջ սիրեցյալին. նա գտնվում էր քուրդ շեյխի բանակում՝ գերիների վրանում: Ըստ Մըստոյի հաղորդած տվյալների՝

«Հարյուրի չափ կնիկներ ու աղջիկներ ինքը շեյխը ընտրել է իր համար. մի քանի վրաններ լիքն են, որ կազմված են իր վրանի մոտ»:

Նաև քուրդ զինվորներից յուրաքանչյուրն իր հետ որպես ավար բերել էր մի քանի հայ աղջիկ, որոնց մեծ մասին վաճառում են:

*«Մարդ չկա, որ մի քանի հայ բերած չլինի, շարերին
վաճառում են, ուշնեցի հրեաները գնում են, որ տանեն կրկին
հայերի վրա ծախեն: Շատ էժան է, մի աղջիկը մի արծաթ
մեջիդիայով (1 ռուբլի 20 կոպեկ) կարելի է առնել»:*

Սահրատը վճռում է փրկել Ասլին: Սակայն երբ նրանք հասնում են Ղանլի-Դարայում տեղակայված քրդական զորքերի վրաններին, նրանց առջև բացվում է մի սահմուկեցուցիչ տեսարան:

«Պարում էին կանայք: Նրանք բազմաթիվ էին, և մինը մյուսի ձեռքից բռնած, կազմել էին մի երկայն շարք, որ շղթայի նման պտրվելով, ձևացնում էին մի մեծ բոլորակ:...Ջահերի մոտ, բոլորակի միջնավայրում, նստած էին տղամարդիկ և

*դժոխային ոգևորությամբ նայում էին կանանց մերկ
շղթայակապի վրա, որ անդադար շրջում էր նրանց շուրջը»:*

Կանանցից շատերը թուլանում ու ընկնում էին գետնին: Նրանց աղաղակները, լացուկոծն ու զայրույթն ավելի էին գրգռում քուրդ տղամարդկանց: Նրանք գոռում էին, գոչում, ծափահարում և ընտրում իրենց ցանկություններին համապատասխան մի կույս աղջիկ՝ նրա վրա նետելով ձեռքի թաշկինակը: «Մարդը, գազան դարձած, կեղեքում, էր, մահացնում էր իր նմաններին»:

*«Մարդկային անգթությունների մեջ չկա մի ավելի սարսափելի
բան, քան թե այն, երբ անմեղ ողջախոհությունը զոհվում է
կապաղի բռնաբարության: Այսպիսի անգթության մեջ
ընդունակ է մարդը միայն, բայց գազանները և անասունները
ավելի բարոյական են իրանց էգերի վերաբերությամբ»:*

Սահրատը, իր ընկերների հետ ականատես լինելով այս պատկերին, որոշում է փրկել հայ կանանց անարգված պատիվը.
«Այս կնիկներից ամեն մեկը նույնքան մեր ցավակցության արժանի է, որքան Ասլին»: Ասլին փրկելու գործը նորից իր վրա է վերցնում Մըստոն: Բարեբախտաբար նրան հաջողվում է ազատել Ասլին:

Սահրատն ու իր ընկերները նետվում են կովի: Կանայք միանում են կատաղի կովին այն ժամանակ, երբ գիտակցում են, որ մարտը մղվում է իրենց ազատության և պատվի համար: Կանացի բարկությունը և վրեժի ծարավը էլ ավելի են բորբոքում արյունալի կռիվը.

*«Սարսափելի բան է կնոջ մոլեգնությունը, երբ առաջ է գալիս
անձնական վրեժխնդրությունից: Այսպիսի բռնությունը կինը
մոռանում է իր կնությունը. նա դառնում է մահվան հրեշտակ և
սկսում է իր ձեռքը մխել այն սրտի մեջ, որը անարգաբար
ուրքի տակ տվեց իր պատիվը...»:*

Կանայք, որոնք մշտապես սքողված էին եղել հեզության և հնազանդության քողի տակ, այժմ վրեժ են առնում իրենց անարգանքի համար:

Սահրատը ծանր վիրավորվում է, նրա ընկերների մեծ մասը գոհվում են: Վեպն ավարտվում է Սահրատի մահվամբ: Նա մահանում է Մըստոյի վրանում իր քույրերի, եղբոր ու սիրեցյալի կողքին: Մըստոն որոշում է վրեժ լուծել իր հավատարիմ ընկերոջ մահվան համար:

Ինչպես և նախորդ քննարկած գործերում՝ ավարտը ողբերգական է, սակայն պայքարի կարիքը՝ ընդգծված: Եվ «Խենթ»-ի համեմատ ավելի է ընդգծված այն, որ հայ կնոջ վիճակը, վարքն ու բարքը գուցե հետևանք էին ամբողջ համայնքի, ամբողջ ժողովրդի ստորացված կարգավիճակի: Հեղինակը նաև ցույց է տալիս, որ և՛ վաղ անցյալի՝ իր հորինած իրադրություններում, և՛ իր ժամանակակից կյանքի դրվագներում թշնամու անողոք և անարժանավայել վերաբերմունքը դեպ կանայք նույնն է, և դա ամրապնդում է այն թեզը, որ տարածաշրջանում դարերի ընթացքում քիչ բան է փոխվել:

Սոցիալական թեմաներով ստեղծագործություններ

Սոցիալական թեմայով ստեղծագործություններում վիպասանը ցույց է տալիս քաղաքային «ապականված» կյանքի և իբր «արդար շահասիրության» վրա կառուցված առևտրային հարաբերությունների հրեշավոր կողմերը.

«Մեզանից առաջ դեռ ոչ մի վիպասան ուշադրություն չէր դարձրել մի մոայլ դասակարգի վրա, որ խավարի մեջ կեղեքում էր յուր զոհերին, և անհագ վամպիրի նման ծծում էր նրանց արյունը: Դա էր հարստահարիչ վաճառականների և վաշխառուների հասարակությունը, որ ոսկու փայլով սնգուրել էր յուր դեմքը և մեծ հարգանք էր վայելում: Մենք պատրանեցինք նրա ոսկեղեն դիմակը, մենք ցույց տվինք նրա այլանդակությունը, երբ գրեցինք «Ոսկի աքաղաղը», «Ուխտյան միանձնուհին» և «Անմեղ վաճառքը»». գրել է Րաֆֆին իր՝ «Վիպագրությունը ռուսահայերի մեջ» հոդվածում:⁸¹

⁸¹ Րաֆֆի 1889:

Րաֆֆու գրվածքներում ներկայացվում է 19-րդ դարի հայ հասարակությունը (ըստ որում՝ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ)՝ իր բազմակի դրսևորումներով: Հեղինակը սոցիալական թեմայով ստեղծագործություններում սոցիալական բողոքը զուգակցում է ազգային բողոքի հետ: Հայ գրականության մեջ նա առաջիններից էր, որ կապեց իր ժամանակաշրջանի սոցիալ-հասարակական և ազգային խնդիրները՝ փորձելով ցույց տալ այդ կապի հնարավոր արմատները և գտնել լուծումներ:

Րաֆֆու երկացանկում բազմաթիվ են սոցիալական բնույթի ստեղծագործությունները, ինչպես՝ «Ոսկի աքաղաղ», «Մինը այսպէս, միւրը՝ այնպէս», «Զահրումար», «Գեղեցիկ Վարդիկը», «Անբախտ Հռիփսիմեն», «Կուսաագրություն», «Ուխտյալ միանձնուհի», «Անմեղ վաճառք», «Տնային փեսա», «Ով էր մեղավոր», «Սովը», «Մի օրավար հող» և այլն: Այս և այլ ստեղծագործություններում Րաֆֆին արծարծում է խղճի և բարոյականության հարցեր, ցույց տալիս «փշացած, անբարոյականացած հասարակության» իրական դեմքը, մատնանշում դրա հիմքում ընկած սոցիալական անարդարությունները, կեղեքումները, հայության գրեթե համատարած աղքատությունը, հետամնացությունը, անգրագիտությունը և սեփական ժողովրդի նկատմամբ անտարբերությունը: Այս համտեքստում հեղինակը բացահայտում է նաև ժամանակի *հայ կնոջ կերպարը*, վեր հանում պատերազմական դրության և դրա սպառնալիքի հետևանքով կնոջ հանդեպ ձևավորված վերաբերմունքի, այդ շրջանում արդեն իսկ արմատավորված կարծրատիպերի, կնոջ կաղապարացված կերպարի և խտրականության դրսևորումները:

Գրողն իր սոցիալական ստեղծագործություններում հիմնականում անդրադարձել է պարսկահայերի և թիֆլիսահայերի կյանքին՝ տալով դրա բազմակողմանի և համապարփակ պատկերը:

Պարսկահայերի կյանքը Րաֆֆու ստեղծագործություններում

Րաֆֆին, ծնված լինելով Պարսկաստանի Սալմաստ գավառի Փայաջուկ գյուղում, մշտապես մոտ է եղել պարսից ժողովրդին, լեզվին և հասարակությանը, իսկ պարսկահայերի ողբերգազական կյանքի թեման Րաֆֆուն հուզել է դեռ պատանեկության տարիներից: Վիպասանը մեծ վարպետությամբ և խորին կսկիծով է պատկերել պարսկահայերի կյանքը.

«Պարսկահայք մահահրավեր քնով ննջած են տգիտության խավարի սեավ քողին տակ, և չկա այն ազգասեր ոգին, որ կարողանա զարթուցանել նրանց խորին թմրությունից: Պարսկաստանի վիճակավոր առաջնորդն, փոխանակ մին օգնություն անելու, ինքն մեծամեծ չարյաց պատճառ լինում է: Ես շատ զարմանում եմ, որ այդպիսի անհոգ հոգևորականներու իշխանության ենթադրյալ ժողովուրդներն ինչպես մինչև ցայժմ չեն կորցրած յուրյանց ազգությունն. մանավանդ Պարսկաստանում, այլազգաց տերության մեջ...»⁸²

Դարաշրջանի հայության սոցիալական կյանքի և կենցաղավարության վերաբերյալ համակողմանի ուսումնասիրություն իրականացնելու համար առաջնահերթ է Րաֆֆու ստեղծագործության ուսումնասիրությունը՝ այս համատեքստում ներառելով նաև բնակչության սոցիալ-տնտեսական կյանքի կազմակերպման ոլորտում դերերի գենդերային բաշխումը:

Հեղինակը բազմաթիվ ստեղծագործություններում պատկերում է *«պարսկահայոց կյանքը յուր բոլոր ավերված և այլանդակված կերպարանքներով»*: Այս մոտիվներով են գրվել *«Գեղեցիկ Վարդիկը»*, *«Անբախտ Հռիփսիմեն»*, *«Կուսաագրություն»*, *«Մի*

⁸² Րաֆֆի 1964 :501:

օրավար հող», պատմվածքները, «Հարեմ» վիպակը, «Սալբի» պատմավեպը և այլ ստեղծագործություններ: Սույն աշխատանքում կանդրադառնանք դրանցից մի քանիսին՝ փորձելով բացահայտել դրանցում կին կերպարների դինամիկան:

Հեղինակը մեծ ուշադրություն է հատկացրել իր ստեղծագործություններում կանանց կերպարների առկայությանը և բազմազանությանը: Նա իր երկերը համեմել է պատմական, սոցիալ-տնտեսական և մշակութային հարուստ տեղեկություններով, որոնք նպաստում են ոչ միայն կանանց կերպարների վերաբերյալ ճիշտ վերլուծություններ անելուն, այլև նպաստում են ժամանակաշրջանի մասին ճշգրիտ պատկերացում կազմելուն:

«Գեղեցիկ Վարդիկը»⁸³

«Գեղեցիկ Վարդիկը» պատմվածքը 19-րդ դարի պարսկահայ գյուղացիության օրհասական վիճակի արձագանքն է, այն արտացոլում է այդ ժամանակաշրջանի սոցիալական և ազգային-կրոնական խնդիրները: «Գեղեցիկ Վարդիկը» Րաֆֆու՝ պարսկահայության կյանքը ներկայացնող լավագույն ստեղծագործություններից է, գրվել է 1872 թ. Թիֆլիսում: Առաջին անգամ տպագրվել է «Մշակում» 1872 թվականի հունիսի 1-ի և 8-ի 21-րդ և 22-րդ համարներում: 1955 թ. պատմվածքը հրատարակվել է հեղինակի երկերի տասնհատորյակի առաջին հատորում:

Պատմվածքը յուրովի է բացահայտում ժամանակի պարսկահայ կնոջ խոհերը, ապրումները և պակտկերացումները հասարակության և պարսից իրականության մեջ կնոջ

⁸³ Պատմվածքի վերնագիրը տարբեր աղբյուրներում հիշատակվում է տարբեր կերպ՝ «Գեղեցիկ Վարդիկը» կամ «Գեղեցիկ Վարդիկը»: Հաշվի առնելով անվան ժամանակակից ընկալումը, որը գերազանցապես կապվում է «վարդ» ծաղկի հետ և նրա փառաբանական ձևն է, նախապատվությունը տալիս ենք «Գեղեցիկ Վարդիկը» տարբերակին: Աճառյան 1962 :112:

դերի մասին: Րաֆֆին այս ամենը մեզ ներկայացնում է հերոսների երկխոսությունների, մտքերի ու մենախոսությունների միջոցով:

Պատմվածքի գործողությունները ծավալվում են Ատրպատականի Ուրմի նահանգի հայաբնակ գյուղերից մեկում, ուր խաղաղ ապրում էր Հայրապետն իր ընտանիքով: Նա համագյուղացիների համեմատ ավելի բարվոք կյանքով էր ապրում, քանի որ ուներ ավելի շատ աշխատող ձեռքեր (խոսքը կնոջ, որդիների, հարսների և դստեր մասին է): Դեպքերի կենտրոնում հայտնվում է Հայրապետի տասնյոթամյա դուստրը՝ Վարդիկը, որին գեղեցկության համար անվանում էին Գեղեցիկ Վարդիկ:

Վարդիկը մարմնավորում է ժամանակի երիտասարդ աղջկա կերպարը. նա տան փոքր զավակն էր և միակ դուստրը: Րաֆֆին մեծ վարպետությամբ է նկարագրել Վարդիկի արտաքինը.

«նա ուներ բարձր և ուղիղ հասակ, բնականից փափուկ, քնքուշ, սպիտակ, բայց արևից այրված և գորշ թշեր: Նա ուներ սևորակ, նշածն աչքեր, սև սաթի նման գանգրահեր գիսակ: Նա ուներ կցած աղեղնաձև հոնքեր և վարդի թերթիկների նման նուրբ, բայց արևից խանձված շրթունք: Նրա սևուկ դեմքը կրում էր յուր վրա բոլոր անկեղծ և անխարդախ գեղեցկությունքը վայրենի գծագրության»⁸⁴:

Մեր առջև պատկերանում է գեղեցիկ, ժիր և աշխատասեր աղջիկ: Նա ամեն առավոտ արթնանում է բոլորից շուտ՝ նախքան արևածագը, ջուր բերում, օգնում մորը և եղբոր կանանց տնային գործերում և որպես բեգար⁸⁵ աշխատում գյուղատեր խանի դաշտերում: Բազում երիտասարդ աղջիկներ ստիպած էին ձրի աշխատել պարսից խանների և բեկերի հողերում՝ նրանց ֆերրաշների (պարսիկ իշխանավորի ծառա) անմիջական հսկողության ներքո: Նրանց գյուղատիրոջ ֆերրաշը

⁸⁴ Րաֆֆի 1962 :486:

⁸⁵ Գյուղացիների ձրի աշխատանք կալվածատերերի համար՝ ճորտատիրական իրավունքի պայմաններում:
Աղայան 1976 :184:

«անասունների նման» քշում էր դեպի խանի բրնձի դաշտերը: Պատմվածքը ցույց է տալիս հայ աշխատավոր կնոջ ուժի շահագործումը պարսից վերնախավի կողմից: Հայ կանայք թեև ստրուկներ չէին, սակայն պարտավորվում էին ծրի աշխատել պարսից խանների ու բեկերի հողերում:

Վարդիկը բրնձի դաշտում իր ընկերուհիներից մի փոքր հեռու էր աշխատում (այդպես էր որոշել ֆերրաշը), երբ նրան է մոտենում գյուղատեր խանի կրտսեր որդիներից մեկը, որը աչք ուներ Վարդիկի վրա: Պարզամիտ գեղջկուհուն վրդովում է խանի որդու՝ իր հետ ամուսնանալու և այդպիսով բախտավոր լինելու անպարկեշտ առաջարկությունը, որին Վարդիկը պատասխանում է՝ *«ես քրիստոնյա եմ, իսկ դուք թուրք, ինձ չէ կարելի սիրել ձեզ»*:⁸⁶ Խանի որդին մինչև անգամ առաջարկում է Վարդիկին դավանափոխ լինել և մերժում ստանում. *«Ոչինչ բախտավորություն, ոչինչ երանություններ չեն կարող բաժանել ինձ իմ հավաքքեն»*:⁸⁷ Հայ շինականի համար ազգային արմատներից և կրոնից հեռանալուն ուղղված ցանկացած քայլ ընկալվում էր որպես դավաճանություն և խարանում էր ողջ տոհմի անունը: Խանի որդին փախցնում է Վարդիկին, երբ նա ուշ երեկոյան ավարտում է իր աշխատանքը և անտառի ճանապարհով պատրաստվում է տուն գնալ: Տանելով Վարդիկին իր ապարանքը՝ խանի որդին փորձում է բռնի տիրել նրան՝ սպառնալով հակառակ դեպքում կոտորել ծնողներին, եղբայրներին և ողջ տոհմը: Աղջիկը կանգնում է երկընտրանքի առջև՝ կամ իր կյանքը, կամ ընտանիքին: Ամուսնանալով թուրք խանի հետ՝ նա հավերժորեն կխարաներ իր ընտանիքի անունը, նրա ծնողները և եղբայրները կդառնային հասարակության կողմից քննադատության առարկա: Ելնելով սոցիալ-հասարակական նորմերից, չցանկանալով պղծել ընտանիքի անունը՝ Վարդիկը իրավիճակի միակ լուծումը համարում է ինքնասպանությունը. *«Մահը կազապե ինձ քո ձեռքեն...»*. այս են

⁸⁶ Բաֆֆի 1962 :490:

⁸⁷ Բաֆֆի 1962 :490:

լինում Վարդիկի վերջին խոսքերը: Հենց այդ օրն էլ քաղաքային բաղնիքների խողովակներից մեկն է նետվում Գեղեցիկ Վարդիկի արնաշաղախ մարմինը:

Հասարակական կարծիքն ու նորմերը կանանց կյանքում որոշիչ դեր են խաղում. կանայք պարտավորվում էին բարձր պահել ընտանիքի պատիվը և իրենց հեռու պահել օտար տարրերի հետ հաղորդակցությունից՝ այդպիսով փորձելով զերծ պահել հայությանը ուժացման վտանգից:

Հասարակությունը սահմանափակում է կանանց ընտրության հնարավորությունը, շղթայում նրանց, արգելում գործել սեփական ցանկություններիին ու մղումներին համապատասխան: Այս պայմաններում, ինչպես գրում է վիպասանը, «*աղջիկը միշտ իրան այն դալար ծառի դրության մեջ է զգում, որ առանց նեցուկի իսկույն ցած կընկնի*⁸⁸»: Կանայք անզոր են առանց արական սեռի հովանավորության, աղջկա համար նախքան ամուսնությունն այդ հովանավորը հայրն է, ամուսնությունից հետո՝ ամուսինը: Արդյունքում կանայք իրենց ամբողջ կյանքում թե՛ հայրական տանը և թե՛ ամուսնու ծնողների տանը մնում են տղամարդկանց ստվերում:

Պատմվածքի կարևոր կանանցից է Վարդիկի մայրը՝ պառավ Նազլուն: Նա ևս ամեն առավոտ արթնանում է արևածագից առաջ, վառում թոնիրը և անցնում իր առօրյա տնային գործերին: Հասարակությանը բնորոշ է ընտանիքի սոցիալական-տնտեսական կյանքի կազմակերպման բնագավառում գենդերային դերերի խիստ արտահայտված բաժանումը. տնայնագործական աշխատանքները համարվում են միայն կանացի, իսկ արհեստագործական աշխատանքները՝ միայն տղամարդկային: Եվ այս երկուսի միջև կա անանցանելի պատնեշ: Կանանց պարտականությունն էր միշտ արթնանալ ամենքից շուտ և քնել ամենքից ուշ՝ ողջ օրվա ընթացում ծառայելով ամուսնուն ու ընտանիքին:

⁸⁸ Րաֆֆի 1964 :326:

Նազվուն ծեր և փորձված կին է և խստորեն քննադատում է պարսից վերնախավի կողմից հպատակ ժողովուրդների շահագործումը:

«Ինչ է մեր կյանքը... Ինչ բանի պետք է նա... միայն նրա համար պիտի ապրինք, որ տունով, տեղով, որդիներով և աղջիկներով բանենք և գործենք խանի համար.....մեզանից ավելի բախտավոր չեն արդյոք վայրենի անասունները. նրանք խան չունին, բեկ չունին, աղա չունին, նրանք ազատ են, նրանց առաջ միշտ բաց է աստուծո սեղանը...»:⁸⁹

Այստեղ սոցիալական բողոքը միահյուսվում է ազգային բողոքին: Երբ Վարդիկը երեկոյան տուն չի վերադառնում, առաջինը մայրն է, որ կանխագուշակում է եղելությունը և շտապեցում որդիներին գնալ և փնտրել քողջը:

Պատմվածքի գործող անձանցից է նաև Վարդիկի ընկերուհի Նարգիսը: Նարգիսի և Վարդիկի մի քանի թույլ տևած երկխոսության միջոցով Րաֆֆին մեզ է փոխանցում սնոտիապաշտ գյուղացիների պարզունակ պատկերացումները քրիստոնեության և իսլամի, ինչպես նաև սնոտիապաշտական հավատալիքների մասին.

«նրանց [մուսուլմանների] բերաններում կրակում կարմրացրած երկաթե գերաններ են կոխում, և գլխներին նույնպես կրակում կարմրացրած երկաթե արախչիներ են դնում...նրանք այրվում են, բայց մոխիր չեն դառնում, որ մնան ու երկար այրվին, բայց քրիստոնյայի փառքը արքայության մեջ է»:⁹⁰

Զրույցի ընթացքում Վարդիկը և Նարգիսը միմյանց են պատմում այստեղից-այնտեղից լսած բազում պատմություններ, թե ինչպես

⁸⁹ Րաֆֆի 1962 :487:

⁹⁰ Րաֆֆի 1962 :494:

«մահմեդական մեռելները գիշերներով դուրս են գալիս գողից (գերեզմաններից) և շան լակոտների կերպարանքով, կանգնում են ճանապարհների վրա, հաչում են»:⁹¹

Եկեղեցին, որն անկախ պետականության բացակայության պայմաններում համախմբող դերակատարում էր ստանձնել, հորինել և բնակչության շրջանում տարածել էր բազմաթիվ սնոտիապաշտական պատմություններ, որոնք զերծ կպահեին հայությանը իսլամ ընդունելուց ու «թրքացումից»: Այս շինծու պատմությունների տարածման գործում պակաս դերակատարում չունեն նաև հետամնաց հայ հասարակությունը. գյուղական բնակավայրերում այդ պատմությունները, բերնեբերան փոխանցվելով, ավելի էին չափազանցվում և մեծ տարածում գտնում:

Այս պատմությունները միտված էին պաշտպանելուն հայությանը հնարավոր «թուրքացումից», «պարսկացումից» ու դավանափոխությունից: Նման պատմությունների տարածումը նպատակահարմար էր, քանի որ հակակրանք էր առաջացնում քրիստոնյաների շրջանում՝ ընդդեմ մուսուլմանների:

Րաֆֆին ցույց է տվել ժամանակի հայ հասարակության մեջ կնոջ իրական դերը: Հասարակությունը կնոջից պահանջում է լինել ազգասեր, հայրենասեր, ընտանեւեր, հավատարիմ քրիստոնյա, անձնագոհ, ինչպես նաև լինել հոգատար մայր, կին և դուստր, անընդհատ աշխատող, պաշտպանությունը՝ թերի, ինչի արդյունքում էլ ամրապնդվում են կնոջ ու հասարակության կադապարված վարքն ու կարծիքները:

«Անբախտ Հռիփսիմեն»

«Անբախտ Հռիփսիմեն» Րաֆֆու՝ պարսկահայության կյանքը ներկայացնող ստեղծագործություններից է՝ գրված 1872 թ.: 1955 թ. պատմվածքը տպագրվել է հեղինակի երկերի տասհատորյակի

⁹¹ Րաֆֆի 1962 :493:

առաջին հատորում, ինչպես նաև տեղ է գտել «Պատմվածքներ» ժողովածվում (Երևան, 1961 թ.):

Րաֆֆին ներկայացնում է սոցիալական անարդարությունների, ազգային-կրոնական բռնաճնշումների, հասարակական նորմերի, ֆեոդալական հետամնացության պատճառով մարդու կործանման սարսափելի ողբերգությունը:

Պատմվածքի գործողությունները ծավալվում են Պարսկաստանի Տ... գյուղում: Վաղ առավոտյան մահտեսի Հակոն տուն է մտնում ու ուրախ-ուրախ կնոջը աչքալուսանք տալիս լավ լուրի կապակցությամբ. *«Մելիքը միտք ունի մեր Հռիփսիմեի վրա պսակվել»*⁹² Լուրը խորին հրճվանք է պատճառում կնոջը՝ Մարթային: Մինչ Հակոն և իր կինը ուրախանում էին այդ լուրից և հպարտանում, որ *«աստված մեզ տվել է գեղեցիկ Հռիփսիմեն, որի պատճառով հարուստ փեսա կունենանք և մենք էլ գուցե կհարստանանք»*, Հռիփսիմեի եղբայրը՝ Սյրեփանը, առարկում է՝ *պատճառաբանելով*.

«մելիքն ինչ է...դիցուք թե փող շատ ունի, ինքն մեծ մարդ է. բայց վաթսուն տարեկան ծերացած և փորած մարդ է... Հռիփսիմեն պիտի գնա նրա եթիմներին (որբերին) մայրություն անե...»:⁹³

Ստեփանի այս հիմնավորմանը ծնողները պատասխանում են.

«մեզ բավական է միայն, որ նրա նման մի մարդ մեզ փեսա է դառնում, ...նա կօգնե մեզ գյուղի գործերում, մեզ թև ու թիկունք կդառնա, գյուղացիքը մեզնից կվախենան, մեր ցանքի ջուրը չեն կտրի, մեր արտերը չեն փչացնի: Խանը մեզանից ավելի հարկ չի կարող առնել, մի խոսքով, նա մեզ ամեն չարից կպահպանե...»:⁹⁴

⁹² Րաֆֆի 1962 505:

⁹³ Րաֆֆի 1962 507:

⁹⁴ Րաֆֆի 1962 507:

Եվ, իրոք, մեկիքը հասակավոր մարդ էր, իսկ Հռիփսիմեն՝ 17 տարեկան: Հռիփսիմեի ծնողները փաստացի պասրաստվում էին վաճառել իրենց աղջկան՝ հարստություն և գյուղացիների շրջանում հեղինակություն ձեռք բերելու համար: Կինը դառնում է գործիք իր սեփական ծնողների համար: Հակոյի ու Մարթայի այս քայլը ոչ միայն չի հանդիպում գյուղացիների հանդիմանությանը, այլև գյուղացիները նրանց աջքալուսանք են տալիս և նախանձում: Րաֆֆին սոցիալական բողոքը զուգակցում է ազգային բողոքի հետ: Ելնելով սոցիալական անարդարություններից, սոցիալական ծանր կացությունից՝ բազմաթիվ հայ ընտանիքներ իրենց նորատի աղջիկներին նրանց կամքին հակառակ կնության էին տալիս տեղի հարուստ մեկիքներին՝ հուսալով այդպիսով ամրապնդել իրենց ֆինանսական դրությունը և ձեռք բերել հեղինակություն:

Հայկական գյուղերում սովորություն էր աղջկան վաղ տարիքում ամուսնացնելը, դեռահաս աղջիկը հարս էր գնում ամուսնու տուն՝ առանց ամուսնուն ճանաչելու և սիրելու: Ամուսնությունից հետո էլ կինը չէր սիրում իր ամուսնուն, ոչ էլ ամուսինը՝ կնոջը: Նրանց կապը պարզապես ընկալվում էր որպես ամուսնական պարտականություն: Դեռ մանկուց աղջիկ երեխային այնպես էին դաստիարակում, որ նա սիրո մասին մտածելու ժամանակ չունեի⁹⁵: Դեռ հայրական տնից աղջիկը ծանրաբեռնված էր ընտանեկան հոգսերով, մոր տնային գործերն ու պարտականությունները կիսելով, իսկ ամուսնությունից հետո այդ բեռը կրկնապատկվում էր: Այն աղջիկները, որոնք, այնուամենայնիվ, ունեին սիրեցյալներ (հայկական գյուղերում նրանց թիվը շատ չէր), թիրախավորվում էին հասարակության կողմից և պիտակավորվում որպես անբարո կին, եթե փորձում էին հասնել անձնական երջանկության:

Ալեքսանը՝ Հռիփսիմեի սիրեցյալը, Հռիփսիմեի և մեկիքի հենց նշանադրության օրն է Ստեփանից տեղեկանում կատարվածի մասին և անմիջապես բերում զենքերը, հարձակվում մեկիքի վրա,

⁹⁵ Րաֆֆի 1964 327:

սրով ծանր վերք հասցնում նրան: Սակայն մելիքի ծառաներին հաջողվում է բռնել Ալեքսանին և բանտարկել նրան:

Հռիփսիմեի ծնողների՝ սեփական դստեր զգացմունքների և երջանկության նկատմամբ անտարբերությունը Ստեփանին ստիպում է դիմել վճռական քայլերի, քանի որ նա ընտանիքում միակն էր, որ աջակցում էր սիրեցյալներին և դեմ էր ծնողների ձեռնարկած «շահավետ գործարքին»: Ստեփանը որոշում է բանտից ազատել Ալեքսանին, հարսանիքի գիշերը փախցնել Հռիփսիմեին և նրանց ուղարկել օտար երկիր:

Ազգային-սոցիալական սերտաճած կարծրատիպերը Հռիփսիմեին կանգնեցնում են երկընտրանքի առաջ. մի կողմում ծնողներն են, որոնց նա անկեղծորեն է սիրում, մյուս կողմում՝ անձնական երջանկությունը և սիրեցյալը: Նա գիտակցում է, որ Ալեքսանն այնքան փող չունի, որքան մելիքը, սակայն չի ցանկանում անձնական երջանկությունը զոհել՝ հանուն ծնողների ֆինանսական դիրքի բարելավման: Բայց այն հասարակության մեջ, որտեղ նա է ապրում, ուր կինը զրկված է ծայնի և ընտրություն կատարելու իրավունքից, կանանց՝ երջանկության հասնելու գրեթե բոլոր փորձերը դատապարտված են անհաջողության: Ծայրահեղ հայրիշխանական, բռնության վրա հիմնված հասարակության մեջ կարևոր որոշումների կայացումը երբեք կանանց չի վերապահվում, կանայք միշտ կատարողի դերում են, քանի որ *«տղամարդը միշտ իրան բարձր է դասում կնկանից և միշտ այն համոզմունքն ունի, թե «կնկա ծամը երկայն է, բայց խելքը - կարճ»*: Տղամարդը կատարյալ տեր է, իսկ կինը հպատակ»:⁹⁶

Հռիփսիմեն խորին ցավով, արցունքն աչքերին է լքում հայրական տունը՝ հուսալով մեկ այլ տեղ կառուցել երջանկություն: Դա փախուստ է ոչ միայն հայրական տնից և ծնողներից, այլև ողջ հասարակությունից, որ զրկում էր կնոջն անգամ սեփական կարծիքն արտահայտելու իրավունքից: Այս համատեքստում

⁹⁶ Բաֆֆի 1964 :337:

դիպուկ է Ռաֆֆու բնութագրումը, երբ նշում է, որ աղջկա վարքի լավագույն չափանիշն էր համարվում.

«Այնքան լավ աղջիկ է, որ միսը կտրես, ձայն չի հանի»:⁹⁷

Սակայն Ստեփանի ձեռնարկն ունենում է ողբերգական վախճան: «Արդար շահասիրության» վրա կառուցված հետամնաց հասարակությունը դատապարտում է երջանկությունը: Մելիքը, իմանալով նրանց մտադրությունների մասին, սպանել է տալիս Ալեքսանին՝ այդպիսով փորձելով հարցը լուծել.

«Ա՛խ, Հռիփսիմե, ինչու դու չես սիրում ինձ... շուտով ես քո մտքի ցնորքը դեպի մյուս աշխարհը կուղարկեմ... այն ժամանակ դու ստիպված կլինես սիրել ինձ... սիրել և մանկացնել իմ սպիտակ ալիքները...»:⁹⁸

Ալեքսանի սպանությունից հետո Հռիփսիմեի կյանքն իմաստագրվում է: Այս ամենից հետո Հռիփսիմեն խելագարվում է.

«Օրիորդը հառաչեց և ընկավ գետին.... Քանի օրից հետո, պաքառոտած շորերը հագին, կիսամերկ և խառնված մազերով մի աղջիկ վազ էր տալիս դաշտերում: Ստեփանը կամենում էր բռնել նրան և չէր կարողանում: Աղջիկը վազեց և վազեց վերջապես ընկավ մի թարմ հողադամբարանի վրա, ուր դրած էր անբախտ Ալեքսանի մարմինը: Այդ աղջիկը դժբախտ Հռիփսիմեն էր: Խղճալին ցնորված էր արդեն...»:⁹⁹

Հակոն և Մարթան սիրում էին իրենց դստերը, սակայն ամենևին կարևորություն չէին տալիս այն հանգամանքին, որ Հռիփսիմեն սիրում է Ալեքսանին, և որ մելիքը տարեց մարդ է: Նրանց համար դա պարզապես լավ հնարավորություն էր գյուղացիների մեջ անուն հանելու և սոցիալական դիրքը բարելավելու համար: Նրանք ակնկալում էին, որ աղջիկը պիտի զոհեր իրեն ընտանիքի դրությունը բարելավելու համար: Երբ Մարթան, լսում է Ալեքսանի

⁹⁷ Ռաֆֆի 1964 :326:

⁹⁸ Ռաֆֆի 1962 :513:

⁹⁹ Ռաֆֆի 1962 :516:

անունը, ասում է «Մելիքին ինչպես փոխենք մի գյաղայի հետը¹⁰⁰», իսկ Հակոն՝ «Նա մելիքի դռան շունը չէ կարող լինել¹⁰¹»:

Հայության նկատմամբ ազգային ճնշումների, բնակչության դժվարին կացության և ֆեոդալական կարգերի պայմաններում ծնողներն ամուսնությունները դիտարկում էին որպես շահավետ գործարք:

Պատմվածքի մյուս կարևոր կին կերպարն ընտանիքի հարսն է՝ Զավահիրը: Նա ևս այն կարծիքին էր, որ Հռիփսիմեին մելիքի հետ ամուսնացնելը մեծ բախտավորություն կլիներ և Հռիփսիմեի, և ողջ ընտանիքի համար. «Գժվել ես, աղջի, մելիքի նման մարդը քեզ վրա պսակվի, դու չես ուզի, այդ ինչ խելք է¹⁰²»: Զավահիրն իր տեսակետը հիմնավորում է հետևյալ կերպ. «Հո՛ղը սարսաղ գլխիդ... Գիտե՛ս, ինչ շորեր կհագցնի քեզ, գիտե՛ս, ինչպես կպահե քեզ¹⁰³»: Ընդհանուր առմամբ, ըստ Րաֆֆու, ժամանակի կանայք ավելի միտված էին իրենց տան աղջիկներին հարուստ ընտանիքի որդիներին կնության տալու, քան հայրերը:

«Մայրը, որպես կին, ավելի լավ է հասկանում կնոջ պահանջը. որոնում է արժանավոր փեսա, ցանկանում է, որ նա հարուստ լիներ, կամ գոնյա ապահովված դրություն ունենար: Հայրը ցանկանում է զգել առաջին հանդիպողի ձեռքը, միայն թե ինքն ազատվի: Ամենից ավելի շտապում են եղբայրները, եթե կային հասած եղբայրներ, որովհետև մտածում են, թե «քույրը նրանց բախտի վրա էր նստել, մինչև նրան գլխից ուղի չանեին, իրանք չէին կարող պսակվել»: Բայց մայրն ավելի փորձված է. նա աշխատում է ընտրությունների մեջ չսխալվել»¹⁰⁴

Ֆեոդալական հետամնացությունը, կրթության պակասը, համատարած անգրագիտությունը, ծանր կյանքը ոչնչացնում են

¹⁰⁰ Րաֆֆի 1962 :507:

¹⁰¹ Րաֆֆի 1962 :507:

¹⁰² Րաֆֆի 1962 :509:

¹⁰³ Րաֆֆի 1962 :509:

¹⁰⁴ Րաֆֆի 1964 :348:

սիրո ցանկացած դրսևորում, պայմանավորում մարդկանց ճակատագրերը: Այս է Րաֆֆու «Գեղեցիկ Վարդիկը» և «Անբախտ Հռիփսիմեն» պատմվածքների գերակա գաղափարը:

«Կուսագրություն»

«Կուսագրություն» պատմվածքը Րաֆֆու՝ պարսկահայության կյանքը ներկայացնող ամենահայտնի ստեղծագործություններից է՝ գրված 1872 թվականին: Մելիքզադե ստորագրությամբ լույս է տեսել «Մշակի»՝ նույն թվականի հոկտեմբերի 26-ի համարում: Հեղինակի մահից հետո կինը՝ Աննա Րաֆֆին, 1893 թվականին «Կուսագրությունը» զետեղում է «Վեպիկներ և պատկերներ» ժողովածուի երկրորդ հատորում (Թիֆլիս): Ավելի ուշ՝ 1913 թվականին, պատմվածքը լույս է տեսնում «Պարսկական պատկերներ» ժողովածուում (Վիեննա): 1949 թվականին պատմվածքը հրատարակվել է Րաֆֆու երկերի ժողովածուի եռահատոր հրատարակության առաջին հատորում: Պատմվածքը տպվել է նաև «Մշակի» 1872 թ. 42-րդ համարում:

Այուժեն կառուցվում է Պարսկաստանի հայաբանակ Ս. գյուղի ընտանիքներից մեկի շուրջը: Ընտանիքի դուստրը՝ Նազանին, ուներ աստվածային գեղեցկություն.

*«Նա նմանում էր նույն ժամուն անտառային
հավերժահարսերից մինին, որի գեղեցկությամբ
կհափշտակվեր նույն ինքն Ապոլոնը, եթե հանդիպեր
այնտեղ»:¹⁰⁵*

Նազանիի սիրեցյալը՝ Թոմասը, Նազանիին խնդրում է միասին փախչել, քանի որ լուր էր ստացվել, որ հաջորդ օրը խանի կուսագիրները մտնելու են իրենց գյուղ՝ շահի համար գեղեցիկ աղջիկներ ընտրելու¹⁰⁶: Սիրեցյալների վախն այն էր, որ կուսագիրները կընտրեին Նազանիին՝ իր գեղեցիկ արտաքինի

¹⁰⁵ Րաֆֆի 1962 :500:

¹⁰⁶ Րաֆֆի 1962 :501:

համար: Սակայն Նազանին կանգնում է բարդ ընտրության առաջ. հասարակական կարծիքի ազդեցությունը չափազանց մեծ է կանանց որոշումների վրա.

«չեմ կարող իմ ծնողքը թողնել նախադիրքի տակ, որ մեր գյուղի աղջիկները ծիծաղելով ասեն. «Նազանին յուր փեսայացուի հետ առուփախ գնաց»»:¹⁰⁷

«Ինչո՞ւ աստված քեզ գեղեցիկ ստեղծեց, ինչո՞ւ դու չմեռար քո խանձարուրի մեջ... գոնյա դու այսօր զոհ չէիր լինիլ անօրեններին...Ա՛խ, դու քո այլանդակության մեջ դարձյալ գեղեցիկ ես»:¹⁰⁸ (Նման դրվագ կա նաև «Խենթը» վեպում:)

Նազանիի մոր՝ Եղիսաբեթի խոսքերը խորին տառապանք են պատճառում, աղջիկը, լսելով մոր խոսքերը, փորձում է ինքնասպանություն գործել, սակայն մայրը ձեռքից խլում է խենջարը (դաշույնը): Երբ կուսագիրներն ընտրում են Նազանիին և մի հույն օրիորդի, չորս զինված ձիավորներ անակնկալ հարձակվում են ֆերաշների վրա և փախցնում Նազանիին: Մի ամսից հետո Տաճկաստանի Մոկաց աշխարհի մի գյուղում տեղի է ունենում Նազանիի և Թոմասի հարսանիքը: Սակայն Նազանիին փախցնելու վրեժը պարսիկ խանը լուծում է ամբողջ գյուղից:

«Քանի թուպեից հետո Ս... գյուղը կորավ ծխի մեջ և հրդեհն սկսեց ճարակել խեղճ շինականների խրճիթները: Խանի բարկության պատիժը լրացավ»:¹⁰⁹

Պատմվածքը գաղափարական և բովանդակային առումով շարունակում և լրացնում է նախորդ երկու ստեղծագործություններին, բայց գործողություններն այլ հանգուցալուծում են ստանում: Եթե «Անբախտ Հռիփսիմեն» և «Գեղեցիկ Վարդիկը» ավարտվում են գլխավոր հերոսների՝ Վարդիկի և Հռիփսիմեի կործանմամբ, այստեղ գլխավոր հերոսը՝

¹⁰⁷ Բաֆֆի 1962 :502:

¹⁰⁸ Բաֆֆի 1962 :502:

¹⁰⁹ Բաֆֆի 1962 :504:

Նազանին, կարողանում է փախչել իր սիրեցյալի հետ՝ հասնելով երջանկության գյուղի կոտորածի հաշվին:

«Խաչագողի հիշատակարանը»

Րաֆֆին 1856 թ.-ից սկսել է տեղեկություններ հավաքել վեպը գրելու համար, 1870 թ. սկսել է գրել : Րաֆֆին այսպես է ներկայացնում խաչագողին. խաչագողը հակասական անձնավորություն է, նա և խելացի է, և տգետ, և բարի է, և չար, և լույս է, և խավար: Նա հակադիր բևեռների միավորում է: Խաչագողի՝ բառարաններում ամենաշատ հանդիպող բացատրությունը հետևյալն է.

*«խաչ գողացող. ճարպիկ խաբեբայ, որ արեղայ ձևանալով և երկրէ երկիր շրջելով ամեն տեսակ կեղծիքներ ու խաբեբայութիւններ կատարում է հարստանալու նպատակով»:*¹¹⁰

Չենք հանդիպել խաչագող կանանց մասին հիշատակում. խաչագող են դառնում տղամարդիկ: Ըստ վեպի խաչագողների հիմնական բնակավայրը Սավրա գյուղն էր՝ Սալմաստ գավառում: Րաֆֆին նկարագրում է այն խայտաբղետ կյանքը, անցուդարձը, տարբեր մշակույթների խաչմերուկը, որը ներկայացնում էր Սավրա գյուղը: Ընթերցողներին Րաֆֆին տանում է դեպի խաչագողների ընտանեկան կյանքը՝ նկարագրելով Սավրայի բնակիչներին: Րաֆֆին գրում է.

*«Պարսկաստանի հայերի 1827 թվի գաղթականներից հետո, թեև Սավրա գյուղի բնակիչների մեծ մասը, որպես ցույց տվի վերևում, տեղափոխվեցան դեպի Երևանյան նահանգը, բայց Սավրայի մեջ դարձյալ մնացին մի քանի հարյուր տուն խաչագողներ և մնում են մինչև այսօր»:*¹¹¹

¹¹⁰ Մալխասյանց 1944 :876:

¹¹¹ Րաֆֆի 1955 :314:

Րաֆֆին մեծ ջանքեր է թափել՝ խաչագողների կյանքի մասին Սավրա գյուղի կանանցից բանավոր պատմություններ լսելու և հավաքելու։ Որոշ ժամանակ բնակվել է գյուղում։

Ինչպիսին էր այդ գյուղում կյանքը, ինչպիսին էր սավրացի կինը, որ ապրում էր այդպիսի տղամարդկանց հետ։ Կանայք սպասման մեջ էին. անգամ երբ հայտնի էր դառնում իրենց ամուսինների մահը, կանայք միևնույն է, սպասում էին։ Երբ տղամարդիկ անժամկետ հեռանում էին, տարիների սպասումը կանանց ստիպում էր իրենց վրա վերցնել ընտանիքի պատասխանատվությունը՝ դառնալով ընտանիքի և հայր, և մայր։

«Սավրեցի կնոջ մի այսպիսի վիճակը փոխել է նրա ոչ միայն բնավորությունը, այլև նրա հասարակական դրությունը։ Սավրեցի կինը ինքը տղամարդ է, երբ նրա ամուսինը տանը չէ։ Նա Սալմաստա մյուս գյուղերի կնիկների նման փակված կյանք չէ վարում։ Նա ավելի աշխարհային մարդ է։ Նրա վրա է դրած բոլոր հոգսը, բոլոր ծանրությունը ընտանիքի, որովհետև տղամարդը տանը չէ։ Նա մինչև անգամ մասնակցում է իրանց գյուղային հասարակության բոլոր գործերի մեջ, որպես են՝ հարկերի բաշխումը, ջրի հերթով բաժանելը, վարը վարելը, ցանքը ցանելը, մի խոսքով, լցուցանում է գյուղական տնտեսության բոլոր պահանջները։ Երևակայեցեք մի այսպիսի կնոջ դրությունը, որը գերդաստանի մայր է, որը ապրում է Ասիայում, որի գործունեությունը ընտանեկան շրջանից դուրս կարող է հանդիպել հազար ու մեկ փորձանքների...»¹¹²

Սավրացի կանանց ոչ մի այլ տեղ և ոչ ոք չէր հասկանա և ընդունի։ Նրանք սովորել էին ապրել այդ օրենքներով, կրել պատասխանատվություն։

Այդպիսի իրավիճակում էր նաև գլխավոր հերոսի մայրը՝ Նազանին, որ վաղուց իր ամուսնու մասին լուր չունեի, բայց

¹¹² Րաֆֆի 1955 :309:

մերժում էր այլ հարաբերություններ՝ հանուն իր զավակների: Այս ընտանիքում հոր դերը ստանձնել էր քավոր Պետրոսը, որը հայտնի էր գյուղում, ներկայացվում էր որպես հարգված, օրինավոր, աստվածապաշտ մարդ:

Երեխաների կյանքի սցենարները ձևավորվում են ընտանիքներում: Այդպես էր ձևավորվել նաև Մուրադի կյանքը: Դեռ մանկուց նա մտածում էր. *«մի, երբ կլինեք, որ ես էլ մեծանայի, գնայի օտար աշխարհ և դրանց նման փող վաստակեի...»*:¹¹³ Պատմություններն արկածների և «հեշտ» գումարների մասին հրապուրում էին նրան վաղ տարիքից: Սակայն Մուրադի մայրը չէր երազում այդպիսի ապագա իր զավակների համար: Հաճախ նախատում էր որդուն սին երազանքների համար: Բաֆֆին Նազանիին ներկայացնում է որպես հոգատար մոր, որ փորձում է որդուն հետ պահել հոր ընտրած ճանապարհից: Նազանին Վանից էր, այդ պատճառով էլ շատ դեպքերում նրան բարկացնում էին գյուղի բարքերը և սովորույթները: Քավոր Պետրոսի խորհրդով Նազանին որդուն համոզում է դառնալ դարբին, աշխատել արդար և այլ բանի մասին չմտածել:¹¹⁴

Մուրադի կյանքը հանկարծակի փոխվում է, երբ քավոր Պետրոսը նրան հանձնարարում է իր տված բանալու նման բանալի պատրաստել, և Մուրադը բանալու վրա դնում է դարբնոցի վարպետի նշանը: Պետրոսը հատուկ նպատակով էր նման գործ հանձնարարել Մուրադին՝ թալանելու մեծահարուստներից մեկի տունը: Այդ դեպքից հետո ձերբակալվում են դարբնոցի վարպետը և աշակերտները: Մուրադը փախչում է, հանդիպում է հասակակից տղաների, որոնք գրեթե ապրում էին խաչագողների կյանքով: Ձերբակալվելու վախը նրան ստիպում է մնալ այդ տղաների հետ, իսկ որոշ ժամանակ անց ընտելանում է և դառնում այդպիսի մեկը: Այդ ժամանակ Մուրադը դեռ խաչագող չէր դարձել, սկզբում նա

¹¹³ Բաֆֆի 1955 :318:

¹¹⁴ Բաֆֆի 1955 :322:

ապրում էր որպես ավագակ, որ ուղղակի ապրուստ հայթայթելու համար իր ընկերների հետ փոքրիկ գողություններ է կատարում:

Երբ Մուրադին հայտնի դարձավ, որ իր վարպետին ձերբակալել են իր պատրաստած բանալու պատճառով, նա որոշեց գտնել քավոր Պետրոսին, որպեսզի անձամբ պարզի այդ տեղեկությունների իսկությունը: Մուրադը վերադառնում է գյուղ, գնում է փնտրելու քավոր Պետրոսին, չի գտնում, որից հետո շտապում է հանդիպելու իր նշանածին՝ Սառային: Մուրադին Սառայի հետ նշանել էր մայրը, սակայն երիտասարդները իրավունք չունեին հանդիպելու և խոսելու, քանի դեռ քահանան նրանց այր ու կին չէր հայտարարել: Սառան խաբեց հորը, չասաց, որ նա և Մուրադը գիշերը միասին են անցկացրել, քանզի վախենում էր կորցնել պատիվը և «մաքուր» լինելու համբավը:¹¹⁵

Սակայն ինչքան էլ կանայք շատ դեպքերում ստանձնել էին տղամարդու դերը, նրանք միևնույն է ստորադասված էին և չէին համարվում տղամարդկանց հավասար: Երբ Սառայի հայրը դիմեց աղջկան, որպեսզի նա գնա և կանչի Մուրադի մորը, արտահայտվեց հետևյալ կերպ.

*«գնա խնամի Նազանիին կանչի այստեղ. չասես Մուրադը եկել է, ասա միայն, թե հայրս կանչում է: Ո՞վ գիտե, կնամարդ է, սիրտը բարակ կլինի, կարելի է որդու անունը լսելով, սկսե զանազան անզգույշ ծայներ բարձրացնել և հարևանների ուշադրությունը յուր վրա կդարձնե»:*¹¹⁶

Մուրադի մայրը հանդիպեց որդուն, իր դժվարությունների համար մեղադրեց Մուրադին: Իհարկե, Նազանին հույսեր էր կապում որդու հետ, առավել ևս՝ ամուսնու մահից հետո: Ընտանիքի հետ հանդիպումը սրեց Մուրադի մեղքի զգացումը: Այն ավելի է խորանում, երբ տեսակցության է գալիս քավոր Պետրոսը, որը կարողանում է նրան համոզել, որ նա ականա դարձել է մեղսակից և պիտի միանա իրեն, հեռանա հայրենի գյուղից՝ մեղքերից

¹¹⁵ Բաֆֆի 1955 :340:

¹¹⁶ Բաֆֆի 1955 :342:

մաքրվելու, ճգնելու համար: Ելք չկա. Մուրադը հարկադրված է հրաժեշտ տալ Սավրային և հարազատներին: Մուրադի մտքում միայն մի բան է. «...Բայց միթե փչացած էի ես»¹¹⁷: Մուրադի այդ հռետորական հարցը մնաց անպատասխան: Նա պատրաստվում է մեկնել, առանց որևէ բան ասելու Սառային, որ Մուրադի մեկնելու մասին իմացել է նրա քրոջից: Սառան վիրավորված է, իսկ Մուրադն առանց բացատրելու ուղղակի տեղեկացնում է, որ մեկնում է անժամկետ: Այսպիսին է Սառայի արձագանքը.

*«Ես քեզ կսպասեմ, ես քեզ չեմ մոռանա... Ես քեզ միշտ կսպասեմ... Եթե մինչև տասն տարի, քսան տարի էլ հետ չգալու լինես, ես դարձյալ կսպասեմ քեզ»:*¹¹⁸

Իսկ Մուրադի մայրն իր վերջին խոսքում հիշեցրեց որդուն, որ այսուհետև նրա ուսերին է դրվում ողջ պատասխանատվությունը և ընտանիքի, և իր մոր դժբախտ լինելու համար՝ համեմատելով Մուրադին իր հոր հետ:

*«Հայրդ գնաց օտար աշխարհի և կորանվ, Մուրադ, ...Այժմ դու ես մնացել քո հոր օջախի միակ հույսը... մի մոռացիր, թե ի՞նչքան թշվառություններ կրեցինք մենք... մի մոռացիր, որ դու անբախտ մայր ունես և որք մնացած քույրեր... Մեր ամենի հույսը քեզ վրա է դրված, Մուրադ, աշխատիր, որ մեզ խղճության մեջ չթողնես»:*¹¹⁹

Պանդխտության մեկնելուց առաջ հուսահատ մայրը դիմում է որդուն.

*«Մուրադ, դու մեր երկրում անունդ կտրեցիր... կեղծ դրամ դարձար... դու այլևս այստեղ չես միսսվի...- Այդ խոսքերի մեջ խառնված էր և մոր սրտի կսկիծը և մի դառն հանդիմանություն, որի նմանը մինչև այսօր լսած չէի նրանից»:*¹²⁰

¹¹⁷ Բաֆֆի 1955 :354:

¹¹⁸ Բաֆֆի 1955 :356:

¹¹⁹ Բաֆֆի 1955 :358:

¹²⁰ Բաֆֆի 1955 :353:

Դժվարին է Մուրադի անցնելիք ուղին, նա չի էլ պատկերացնում իր ճամփին հանդիպելիք փորձանքները, իր կատարելիք հարկադրված սպանությունները, գողությունները: Արդեն յոթը տարի է անցել, ինչ Մուրադը հեռացել է ծննդավայրից և դարձել պանդուխտ: Փոխվել է Մուրադը. անմեղ և բարի երիտասարդից բան չէր մնացել. դարձել էր գործիք քավոր Պետրոսի ձեռքում: Ընտելացել էր այդ կյանքին, բայց երբեմն ինքն իրեն հարց է տալիս, թե ինչը ստիպեց իրեն այդքան փոխվել: Նրա գլխում անընդհատ պտտվում է մեղադրական խոսքը՝ սեփական անձի նկատմամբ: Այդ մեղքի զգացումն ավելի խորացավ, երբ ստացավ մոր ուղարկած նամակը: Նամակում մայրը շարունակում է մեղադրել որդուն այն բոլոր դժվարությունների համար, որ իրենք կրում են.

*«Մուրադ, այդպես են վճարում զավակները փոխարենը այն կաթի, որով մայրը սնուցանում է որդուն... Դու մոռացար, բոլորը մոռացար... Դու մոռացար դժբախտ մորդ և թշվառ քույրերիդ... Դու մոռացար Սառային, որ մինչև այսօր էլ սիրում է քեզ... որին դու ևս մի ժամանակ սիրում էիր...»:*¹²¹

Մայրը դեռ երկար ժամանակ չէր կարողանալու բաց թողնել որդուն՝ փորձելով այդպես լրացնել ամուսնու նկատմամբ ունեցած բարկությունը: Սոսիալական ծանր կացությունը, հասարակության ճնշումները, ապրուստի միջոց հայթայթելու դժվարությունը Նազանիին ստիպում են որպես փրկիչ դիտարկել սեփական որդուն:

Մուրադը հաճախ է տեսնում երազներ իր ծննդավայրի, ընտանիքի և Սառայի մասին: Սառան նրա երազներում շատ է փոխվել և գեղեցկացել, բայց նաև հեռացել իրենից: Մուրադը վախենում է, որ Սառան իրեն այլևս չի ընդունի:

Թափառումների ճանապարհին նրա կյանքում հանդիպում է մի այլ կին՝ գնչուհի Նենեն, որը դառնում է նրա նեցուկը, հույսը և

¹²¹ Բաֆֆի 1955 :406:

սերը: Մուրադը փրկում է Նենեի կյանքը, և գուցե աղջկա երախտագիտությունն ու պարտքի զգացումն էր, որ դարձան Նենեի և Մուրադի կապի հիմքը:

Իմանալաով, որ Նենեն որբ է և հալածվել է այլ խաչագողների կողմից, Մուրադը փորձում է օգնել նրան: Սակայն Մուրադին քաղոր Պետրոսը հանձնարարում է սպանել Նենեին. դա առաջին հանձնարությունն էր, որ Մուրադը չկատարեց: Երիտասարդը թաքցրեց աղջկան ծովեզրում ապրող մի ալևոր զույգի տանը, որոնք խոստացան հոգ տանել Նենեի մասին, մինչ Մուրադը կվերադառնա և կտանի նրան: «Քավոր Պետրոսը ինձ սովորեցրեց արել, ոչնչացնել, բայց Նենեն սովորեցրեց սիրել, բարիք գործել»:¹²² Ակամայից նա համեմատում է Սառայի հանդեպ ունեցած իր սերը Նենեի հանդեպ տաժաժ սիրո հետ: Այդ զգացմունքները բոլորովին տարբեր են:

*«Ես Սառային էլ էի սիրում. այժմ նույնպես սիրում եմ իմ մանկության բարեկամին: Բայց հանգամանքները բաժանեցին մեզ, տարիները ահագին անդունդ փորեցին մեր մեջ. մենք անջապվեցանք... Սառան ինձ երևում էր այն բանի նման, որպես երեխային երազումը կտային մի խաղալիք և նա կուրախանար, բայց հենց որ զարթնում է քնից, սկսում է տխրել, որ այն խաղալիքը այլևս չունի...»:*¹²³

Սառայի հանդեպ ունեցած զգացմունքները երազային էին, այդ հարաբերությունները նրանք չէին ընտրել: Իսկ ավելի հասուն տարիքում, կյանքի փորձություններով անցած Մուրադը հանդիպել է Նենեին: Նենեի հետ հարաբերությունները արդեն երկուսի ընտրությամբ են, բայց երկուսի համար էլ կա երկրորդային շահ: Նենեն ցանկանում է փրկվել այդ դժոխսային կյանքից, իսկ Մուրադը՝ ազատվել խաչագողի առօրյայից: Նենեն այնքան է նվիրված Մուրադին, որ հետևում է մինչև Սիրիի՝ փնտրելով ճանապարհներ՝ հանդիպելու կալանված Մուրադին: Այն

¹²² Բաֆֆի 1955 :480:

¹²³ Բաֆֆի 1955 :480:

համառությունը, որը բացահայտվում է Նենեի կերպարում, գուցե Ռաֆֆին չի գտել հայ կանանց մեջ, որովհետև հայ կինը ավելի ճնշված և ենթակա է եղել:

Աքսորում Մուրադին պատում են կասկածները, և նա սկսում է մտածել, որ գուցե արժանի չէ այդ կնոջ սիրուն.

«Որքան մխիթարական լիներ իմ դժբախտության տխուր ժամերում տեսնել իմ մուր Նենեին, որքան սիրարժան լիներ նրա ծայրահեղ անձնագոհությունը, այսուամենայնիվ, ես մտածում էի. «միթե ես արժեմ դրան... ինչու է մեղավոր այն անմեղ աղջիկը, որ տանջվում է մի չարագործի համար... ինչու՞ ես ձգեցի նրա սրտում այն սրբազան կայծը, որ այնքան բոցավառվեցավ, մինչև խելքից հանեց նրան... ինչու՞ ես խլեցի նրա հանգստությունը...»»¹²⁴

Մեղավորության զգացումը, որ Մուրադին ներարկվել է մոր կողմից, հետապնդում է նրան Նենեի հետ հարաբերություններում նույնպես: Մուրադն իրեն արժանի չի համարում ոչնչի: Ռաֆֆին, ստեղծելով հայ կանանց առաքինի, անձնագոհ կերպարներ, չի մոռանում նաև այլազգի կանանց, լավագույն օրինակը Նենեն է՝ գնչու, որի երախտագիտության զգացումը

Նենեն հետևում է Մուրադին արքորի ճանապարհին, հնարներ որոնում նրան հանդիպելու և միանալու: Նենեի կերպարում Ռաֆֆին ներդրել է այն բոլոր հատկանիշները, որոնք, ցավոք, հայ կանայք չէին կարող դրսևորել այդ պայմաններում. հայ կինը կաշկանդված էր:

Հետաքրքիր կերպար է Սանամը, որի մասին իմանում ենք «Ավազակապետ» անվանվող երիտասարդի պատմությունից: Ղարադաղում ապրող երկու մելիքները, փոխանակ միմյանց սատարելու, պայքարելու պարսիկների դեմ, ամեն ինչ անում են իրենց անունը բարձրացնելու համար: Մելիքներից մեկը դիմում է ստոր քայլի՝ դստերը՝ Սանամին, երկրորդ կնոջ դրդմամբ

¹²⁴ Ռաֆֆի 1955 :512:

(հարազատ մայրը մահացել էր) պարսիկ խանի հետ ամուսնացնելուն: Սանամը, որ նվիրված է իր հավատքին, լեզվին և ազգին, ընդդիմանում է ծնողների որոշմանը և փախուստի է դիմում տան սպասավորի հետ, որը սիրում է իրեն: Սանամը ծնողին ընդդիմանում է, ասելով՝ «*թե որ սպանեք, թե որ կտրապեք ինձ, էլի այն կասեմ՝ պարսիկի կին չեմ դառնա, հոգիս չեմ կորցնի...*»:¹²⁵ Րաֆֆին Սանամի հորը նկարագրում էր հետևյալ կերպ. «*Հայրը նայում էր յուր աղջկա վրա, որպես յուր նժույգներից մեկի վրա, որ շար անգամ ընծայում էր այս և այն խանին, նրանց բարեկամությունը գրավելու համար*»:¹²⁶

Այսպիսով հայ կինը, լինելով ավանդապաշտ, հեզ և խոնարհ, հաճախ դառնում է գործիք ծնողների, ամուսնու և այլ հարազատների համար:

«Հարեմ»

«Փունջ» ժողովածուի առաջին հատորյակի առաջաբանում Րաֆֆին գրում է. «... «*Հարեմը*», «*Սառան*», և «*Ղուլլութանին*» մեր Պարսկաստանում եղած գրվածներիցն է, երբ արդեն վերադարձած էինք մեր հայրենիքը»:¹²⁷ Ըստ երևույթին, Րաֆֆին այս վիպակը գրել է 1869 թ.¹ երկրորդ անգամ Պարսկաստանում լինելուց հետո:

«Հարեմը» Րաֆֆու տպագրված առաջին ծավալուն ստեղծագործությունն է, այն մեծ տարածում է ստանում: Վեպը թարգմանվում է տարբեր լեզուներով: Հարեմները և արևելյան մշակույթում կանանց վիճակի մասին խոսելն ընդունված չէին 19-րդ դարում: Րաֆֆին բացում է շատ դռներ և կատարում հարցադումներ, որոնք մարդիկ ուղղակի չէին կարող թողնել առանց ուշադրության: Օրինակ՝ ինչ էր կատարվում պարսկական հարեմների ներսում, ինչպես էին ապրում կանայք հարեմներում,

¹²⁵ Րաֆֆի 1955 :550:

¹²⁶ Րաֆֆի 1955 :549:

¹²⁷ Րաֆֆի 1955 :589:

ինչ իրավունքներ ունեին, արդյո՞ք ունեին իրավունքներ, և վերջապես՝ ինչ ճակատագրեր էին ունենում: Րաֆֆին փորձել է խոսել այս մասին, կատարել ուսումնասիրություններ, փնտրել տարբեր աղբյուրներ հարեմների և դրանց կառուցվածքների մասին:

Րաֆֆին մեծ ուշադրություն է հատկացրել ֆեոդալական կարգերին, քննադատել է դրանք: Վեպի հիմքում դրված է բռնությունը, որ պարբերաբար գործադրվում էր կանանց նկատմամբ, որոնք ստրկացվում են մի քանի անգամ շատ քան տղամարդիկ:

*«Նա լավ գիտե, որ թե՛ «հարեմխանաներում» և թե՛ նրանցից դուրս ժողովրդի մի զգալի մասը - կինը - կատարելապես իրավազուրկ է, ուրնահարված է իբրև մարդ և ամեն քայլափոխում զոհաբերվում է բռնակալների սահման չունեցող կրքերին»:*¹²⁸

Րաֆֆին «Հարեմ» վիպակի սյուժեն նմանեցնում է Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» ստեղծագործությանը: Պարսկաստանից վերադարձած Մեխակը՝ Քյարիմ-բեկը, իր զինընկերների հետ կռվում էր պարսիկների դեմ: Այս պատկերը շատ նման է «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոս Աղասու պայքարին՝ թուրքերի դեմ:

Վեպը սկսվում է Պարսկաստանի մայրաքաղաք Թավրիզում ապրող իշխանի՝ Շահզադեի ապարանքի նկարագրությամբ: Ապարանքը բաժանված է երկու մասի՝ դրսի տուն և ներսի տուն: Դրսի տան մեջ են իշխանի դիվանխանան, հյուրանոցը, ծառաների կացարանը և ներքնում՝ բանտը: Երկրորդ մասում է հարեմխանան՝ կանանց կացարանը: Այն բաժանված է տարբեր մասերի և յուրաքանչյուր հատված ունի իր հարեմը, իսկ հարեմներն ունեն իրենց աղախինները և մինչև տասը տարեկան տղա սպասավորներ: Հարեմխանան ունի լճակներ՝ ավազե ափերով, տարածքում ծառեր են: Լճակներում երբեմն լողում են

¹²⁸ Րաֆֆի 1955 :11:

հարեմի կանայք, իսկ տեսարանին վերնատնից հետևում է իշխանը: «Նա հիանում է... գրգռվում է... բորբոքվում է... և բախտավորեցնում է մինին այն գեղեցկուհիներից...»: ¹²⁹

Ապարանքի նկարագրությունից հետո գրողը մեր ուշադրությունը հրավիրում է մի երկխոսության, որը տեղի է ունենում Ալմաստի (Ջեյնաբ-խանումի), որ ազգությամբ հայ է, և իր աղախնի՝ Մարջանի (Հուդիի) միջև: Ալմաստն իշխանի ամենասիրելի կինն է, իշխանը նրան պահում է արծաթի, ոսկու և այլ թանկարժեք իրերի մեջ: Բայց Ալմաստը երջանիկ չէ, երբ նրան հիշեցնում են իր «բարձր դիրքը» և ամենասիրելին լինելը, նա պատասխանում է պարսկական առածով՝ «Է՛հ, ինչ կանեմ ոսկի լազանն, երբ նրա մեջ արյուն պետք է թքեմ»: Ալմաստը խոսակցությունը տանում է դեպի իր սիրո պատմությունը: Նախ հարցնում է աղախնին՝ արդյոք նա տիրուհուն հավատարիմ է: Ստորակարգվող ֆեոդալական մոդելն ընդգծվում է, երբ Մարջանը փորձում է խոսել իր հավատարմության մասին.

«...Մարջանը քո ոտքերի փոշին է, նա քո ստրկուհին է, որպես կարող է նա չսիրել և հավատարիմ չմնալ քեզ: Թո՛ղ Ալիուղուլֆուղարն իմ սիրտը կտոր-կտոր անե, թող ես զրկվիմ Մուհամմեդի լույսից, թո՛ղ Շիմրին և Եագիդին տված նզովքներն իմ գլխին թափվին, եթե ես ծուռն աչքով նայեմ դեպի քեզ»: ¹³⁰

Մարջանը պատմում է իր գերեվարության, սիրելիին կորցնելու և իր ցեղակիցների մահը տեսնելու պատմությունը, դա Ալմաստին հիշեցնում է իր կյանքը, որն էլ նա պատմում է Մարջանին որպես հեքիաթ: Այս հեքիաթի միջոցով Րաֆֆին պատմում է օրորացախազի (բաշիքյարթմա) ավանույթի մասին, ինչն ընտրության հնարավորությունից զուրկ լինելու մասին է: Երեխաների ապագան և ճակատագիրը արդեն իսկ որոշվում էր նրանց ծնողների կողմից՝ կանխորոշելով նրանց կյանքը:

¹²⁹ Րաֆֆի 1955 :400:

¹³⁰ Րաֆֆի 1955 :401:

«Մեխակը և Ալմաստը ծնվել էին իրանց մայրերից մի օրում և մի ժամում: Դեռ նրանց ականջները չէին լսել առաջին ծայնն օրորոցի երգի, երբ նորածինների ծնողը վճռեցին նրանց ապագան. նրանք օրհնեցին Ալմաստի և Մեխակի ամուսնական նշանադրությունը: Երեխաների օրորոցի դաստակից քարշ էին տված ուլունքներով զարդարված խաղալիքների մի-մի շարք, որոնց մեջ անցուցած էին մի-մի հատ մատանի: Այդ մատանիներն էին նշաններ նրանց ծնողաց ուխտադրությանը... Երեխայքը մեծանում են: Մատանիներն օրորոցի խաղալիքից դառնում են նրանց մատների զարդարանք, մինչև պատանին և օրիորդը հասկանում են նրանց նշանակությունը, հասկանում են և սիրում են միմյանց...»:¹³¹

Շարունակելով պատմությունը՝ Ալմաստը նկարագրում է իր և Մեխակի պատահական հանդիպումը քաղաքի պարտեզներից մեկում: Նրանք ճանաչում են իրար, նորից սեր խոստովանում, և Մեխակը պատմում է, թե ինչպես է դարձել Քյարիմ-բեկ և առերես ուրանալով քրիստոնեությունը՝ ծառայության է անցել իրեն գերեվարած պարսիկ զորապետի մոտ: Չնայած որ այս սերը և զույգի կայացումը սեփական կամքով չէր եղել, Րաֆֆին այն նշում է որպես «փրկություն», քանի որ օրորոցախազը պետականությունից զուրկ ժողովուրդների դեպքում էթնիկ պահպանմանն ուղղված տարբերակ է: Եվ հիմա արդեն այս կապն է, որ նրանց պիտի օգնի նորից միավորվել և փախչել գերությունից:

Սիրո, բաժանության և իր տիրուհու «ընդհատված» պատմությունը Մարջանի գլխում մի միտք է հղացնում. օգնել սիրեցյալներին նորից հանդիպել միմյանց: Մարջանը, օգտվելով Ալմաստի վիճակից, օգնության դիմաց խնդրում է իրեն ազատել գերությունից: Մարջանը ծանոթ է Պարսկաստանում հայտնի միֆերին և պատմություններին: Մարդկանց սնահավատությունն օգտագործելով՝ փորձում է կազմակերպել Ալմաստի և Քերիմ-բեկի

¹³¹ Րաֆֆի 1955 :404:

հանդիպումը հենց տիրուհու սենյակում: Խորամանկությամբ խաբում է ներքինապետին, որը կասկածի տակ չի դնում դևերի, չարքերի և ջինների մասին պատմությունը՝ իբր այդ արարածները գրավել են տիրուհուն, և պետք է փրկել նրան: Որպես փրկություն Մարջանը խոսում է մի կախարդի մասին, որը իշխում է դևերին և աստղեր է իջեցնում երկնքից¹³²:

Մարջանն իր հաջողության մասին շտապում է պատմել իր տիրուհուն և նշում է, որ այս գործում նրանց կարող է օգնել նաև Սայիդը՝ Ալմաստի սենեկասպաս ծառան: Մարջանը շատ լավ հասկանում է, որ իր տիրուհին պատրաստ է ամեն ինչի՝ հանուն իր սիրեցյալի, ուստի նա ազատություն կշնորհի բոլորին, միայն թե հասնի իր ուզածին: Սայիդը և Մարջանը սիրում են միմյանց, և ազատ կյանքով միասին ապրելու ձգտումը նրանց մղում է անել՝ ինչ հնարավոր է:

Մինչ Մարջանը փորձում է տեսակցության ծրագիրը կազմել, Մեխակը փորձում է ազատվել իր զորապետի՝ Սեր-Ասքերի ծրագրերից: Մեխակին է սիրահարվել զորապետի տասնվեցամյա աղջիկը՝ Մահին: Այդ սիրո մասին հայտնի է դառնում ծնողներին, և Սեր-Ասքերը որոշում է ամուսնացնել նրանց, և ի նշան հավատարմության՝ Մեխակը ժառանգելու է նրա ողջ ունեցվածքը: Բայց Մեխակին հարստությունը չէ, որ հետաքրքիր է, իր սիրելիին տեսելուց հետո նա միայն մտածում է նրան փրկելու և ազատելու մասին: Մեխակը որոշում է դիմել խորամանկության և Սեր-Ասքերին ասում է, որ մարտի դաշտում փրկվելուց հետո երդում է տվել դառնալ հաջի և չի կարող ամուսնանալ, քանի դեռ չի այցելել Մեքքա: Զորապետը Մեխակին տալիս է ծառաներ, օգնականներ Մեքքա գնալու համար, բայց մինչ Մեխակին բաց թողնելը, խոստում է վերցնում, որ ամուսնությունը լինելու է Մեխակի վերադարձից հետո, նա հետ չի կանգնի իր խոստումից:

Մի քանի ճակատարգրեր մեկ օրում կապվում են իրար, և արդեն հետ քայլի հնարավորություն չկա: Մարջանը գնում է Մեխակի

¹³² Րաֆֆի 1955 :415:

մոտ, պատմում ամեն ինչ, որպեսզի տղամարդը հավատա նրան, աղախինը ցույց է տալիս Ալմաստի ոսկե խաչը: Նրանք որոշում են, թե ինչպես պիտի Մեխակը մտնի տիկնոջ սենյակ՝ առանց մատնվելու:

Սիրեցյալներ միանում են: Հանդիպման ընթացքում Ալմաստը խոսում է իր դժվարությունների մասին հարեմում.

«...Այստեղ ոսկուց, արծաթից և թանկագին գոհարներից է կազմվում անբախտ հարեմի գերեզմանը... թիրմա շալերից է կարվում նրա պատանը... և նա թաղվում է զարդարած դահլիճների փակված պատերի մեջ...»¹³³

Հարեմներում կանանց հետ վարվում էին ինչպես իրի հետ, նրանք զրկված էին թե՛ սեփական կարծիք ունենալուց, թե՛ բազմաթիվ ազատություններից: Հարեմի գլխավորը՝ ներքինապետը, կանանց հետ շատ վատ էր վարվում, կաշառակեր էր և փառամոլ: Այստեղ քիչ չեն եղել ինքնասպանությունները կամ խելագարությունները, կանայք ապրում են հիմնականում իրենց կամքին հակառակ, գերիի կարգավիճակով:

«- Շատ անգամ հուսահատությունը մինչ այն աստիճան տիրում էր ինձ, որ ես պատրաստվում էի ինձ խեղդելի կամ որևիցե թույնով հանգստացնել սրտիս դարդերը: Բայց միշտ մի աներևույթ ձեռք կարծես արգելում էր ինձ, երբ մտածում էի, թե ես քրիստոնյա եմ, թե իմ դիակը կդրվի մահմեդական գերեզմանատնում...»¹³⁴

Մեխակը լուռ լսում է կնոջ պատմությունը, որից հետո կինը խնդրում է նրան ազատել գերությունից: Որոշում են նորից հանդիպել Ալմաստի մանկության ընկերուհու՝ Սալմեի տանը, որ նույնպես գերեվարվել էր և ամուսնացել մի պարսիկ ավազակապետի հետ:

Մարջանը նորից ցույց է տալիս իր գիտելիքները և ներքինապետին խաբելով հայտնում է չիլայի՝ մեկ այլ սնահավատ

¹³³ Բաֆֆի 1955 :428:

¹³⁴ Բաֆֆի 1955 :429:

ավանույթի մասին: Չիլան գրքում մեկնաբանվում է հետևյալ կերպ.

«Չիլա պարսից չքիլ բառից է, որ նշանակում է քառասուն կամ քառասնյակ: Դա խորհրդական օրերի մի թիվ է, որ գործ են դնում կախարդներն յուրյանց հմայքների մեջ և դերվիշները իրանց ճգնությունների օրերը այդ թվով են որոշում: Այդ սնահավատությունն երևում է Հայաստանի և Պարսկաստանի հայերի մեջ. կանայքը ծնունդից հետո քառասունը են պահում, այսինքն մինչև քառասուն օր փակված են մնում յուրյանց օթյակում»:¹³⁵

Ըստ ծրագրի՝ Ալմաստը չափտի դուրս գա իր սենյակից 40 օր, և նրա մոտ չափտի թողնեն ոչ մեկին: Շաբաթը մեկ անգամ Ալմաստը կախարդի հանդերձանքով դուրս է գալիս պալատից և գնում Սալոմեի տուն՝ հանդիպելու սիրեցյալին: Երկու հայ կանայք, հանդիպելով, նստում են զրուցելու: Մինչ Մարջանը կկանչեր Մեխակին, նրանց մեջ սկսվում է խոսակցություն երեխաների մասին:

*«- Դու դեռ երեխա չունեն, Ալմաստ:
- Չունեմ, Սալոմե, և չէի ցանկանա ունենալ:
- Ինչու՞:
- Մենք ախար քրիստոնյա ենք, Սալոմե, բայց մեր որդիքն այսպեղ պարսիկներ կծնվեն...»:¹³⁶*

Սալոմեն ունի մեկ որդի, ամուսնացած է մի ավազակի հետ, որի կերպարը Սալոմեի մտքերում բավականին փոխվել է: Այժմ պարսիկ բռնարարը նրան ներկայանում է որպես բարեխիղճ և ազնիվ մարդ, որը սպանեց իր մոր և եղբորը սպանողին: Բայց հորն էր իրական պատճառը, որ այդ պարսիկ ավազակը սպանեց իր ընկերոջը: Հատված Սալոմեի պատմությունից.

¹³⁵ Բաֆֆի 1955 :433:

¹³⁶ Բաֆֆի 1955 :439:

«...Երբ մուտքը պատեց, երբ զինվորների կրակները վառվեցան, ամեն ձորի միջից, ամեն քարի տակից, ամեն թուփի միջից լսվում էին ողորմելի ծայներ: Դրանք անմեղ կույսերի մրմունջներն էին, որոնց անողորմ գազանները բաժանում էին իրանց մեջ: Հերթը հասավ ինձ: Դու հիշու՛մ ես, Ալմաստ, որ ես ասեցի, թե ինձ գերի անողներն երկու հոգի էին, նրանց մեջ վեճ բացվեցավ իմ մասին ու վճռեցին իմ վրա վիճակ ձգել: Վիճակը դուրս եկավ նրան, որ սպանեց Սոսիկոյին ու մորս մայրները կտրեց: Ա՛խ, որքան ապուշ էի ես այդ գազանին: Բայց էն մյուսն, որ ավելի բարեսիրտ էր երևում, չբավականացավ վիճակով: Նրանց մեջ սկսվեց կռիվը: Խենջարները շողացին, իմ աքեյին գլորվեցավ գետին: Ես մնացի զոհ մեկելին: Դեռ իմ այժմյան ամուսինն է, սիրելի Ալմաստ»:¹³⁷

Ալմաստը չի կարողանում հասկանալ, ինչպես է Սալոմեն սիրում իրեն առևանգած ավազակին: Ալմաստի հարցին, Սալոմեն պատասխանում է.

«Սիրում եմ, Ալմաստ ջան, որովհետև նա իմ աչքի առջև մորթեց այն գազանին, որ սպանեց իմ եղբայրը և կտրեց մորս մայրները»:¹³⁸

Այստեղ աշխատել են Սալոմեի պաշտպանական մեխանիզմները, նրա հոգեկանը ինչ-որ կերպ պիտի արձագանքեր կատարվածին, հաշտվեր այն ամենի հետ, ինչ տեղի էր ունեցել: Ուստի նա մեղմացրել և արդարացրել էլ իր ամուսնու կերպարը և կատարած քայլերը՝ ինչ-որ կերպ հարմարվելու համար:

Ալմաստը միակը չէ այդ հարեմում, որ ունի սիրեկան, կանայք դիմում էին տարբեր քայլերի, որպեսզի չմատնվեին, և նրանց գաղտնի հարաբերությունները շարունակվեին: Հարեմի իշխանուհիներից մեկը նույնպես ուներ սիրեկան, որը հասկանում էր հարեմխանայի կանանց ողորմելի դրությունը: Միրզա-Շաֆին

¹³⁷ Բաֆֆի 1955 :442:

¹³⁸ Բաֆֆի 1955 :443:

երիտասարդ երաժիշտ և բանաստեղծ է, որ սիրային կապի մեջ է իշխանուհիներից մեկի հետ: Վիպակում նա կարեկցանքով մտածում է այդ կանանց մասին.

*«հրքան անբախտ արարածներ իրանց սիրողների գրկիցը
խլված, բանտարկվել են այդ վանդակի մեջ: Եթե նրանց
բոլորի արտասուքը միախառնվեին, այդ ահագին
պարիսպները կխորտակվեին նրանց հոսանքի առջև...»:*¹³⁹

Սիրզան երբեմն զվարճացնում է իշխանին, և անուղղակիորեն իր երգերից մեկը ավարտում է շատ դիպուկ խոսքերով.

*«Իշխանը ուներ պաշտոն արքունի,
Եվ գեղեցկուհի կանայք բազմաթիվ,
Նրա հարեմում ստրուկ, ներքինի
Չունեին բնավ համար և հաշիվ:*

*Նրա կանայքը փակված են ողջուն
Երկաթով պատած՝ ամուր վանդակում,
Բայց «սերը» հզոր է քան բռնություն,
Նա յուր վանդակը է միշտ խորտակում...»*

Կանայք ամեն քայլի դիմում են՝ կոծկելու իրենց հարաբերությունները և մինչև անգամ հղիությունը, կամ ուղղակի խաբում են երեխայի հոր ինքնության մասին: Այդպիսի դեպքերից ևս նկարագրվում է. տատմերը հարեմի կանանցից մեկի ծննդաբերության ժամանակ բոլորին հանում է սենյակից: Երեխայի ծնվելուց հետո տատմերը վերցնում է նրան (նա սևամորթ էր և ուներ ավելի աֆրիկյան տարածաշրջանին բնորոշ դիմագծեր), տանում և առավոտյան բերում է նրա փոխարեն սպիտակամաշկ երեխա:¹⁴⁰ Այդ երեխան բավականին սիրելի է իշխանի կողմից, և իշխանը հպարտանում է իր խանումով, որ իրեն այդպիսի գեղեցիկ զավակ է պարգևել: Երեխաների առքուվաճառքը և դավաճանությունները կոծկելու համար

¹³⁹ Բաֆֆի 1955 :451:

¹⁴⁰ Բաֆֆի 1955 :457:

կաշառքներ բաժանելը, շանտաժները, ինտրիգները, սուտ հաճոյախոսությունները դարձել էին հարեմի սովորական պրակտիկաներ:

Հարեմի սովորական կյանքին զուգահեռ զարգանում է Ալմաստի և Մեխակի փախուտի պլանների մշակումը: Նրանց հետ ցանկանում է փախչել նաև Սալոմեն, որի ամուսինը կողոպուտի ժամանակ մատնվել էր: Մեխակը, խոսելով ռուսական արշավանքների մասին, հասկացնելով, որ պարսիկները զբաղված են լինելու պատերազմով և չեն կարողանա բռնել իրենց, վճռում է փախչել առանց վարանելու: Փախուտի գլխավոր կազմակերպիչն ավագակապետն է. նրա կերպարով Րաֆֆին նորից փորձում էր կոտրել կարծրատիպերը: Կանայք ինչպես և շատ դեպքերում կրավորական դիրք են ընդունում, օրինակ՝ գիշերապահների հետ ընդհարման ժամանակ. ինչքան էլ Մարջանը ճարպիկ է և հնարամիտ, Սայիդը նրան հորդորում է հեռու լինել կովից և սպասել իրենց: Կանայք միշտ սպասման մեջ են, նրանք չեն վերահսկում իրենց կյանքը, քայլերի ընտրությունը: Րաֆֆին փորձել է երբեմն խախտել այդ կանոնը և տվել է կանանց որոշակի ազատություն կամ հավաքական հատկանիշները փոխանցել միայն գլխավոր հերոսուհուն:

Վիպակն անավարտ է, ձեռագիրն ընդհատվում է մոտ 20 ավագակների վրանների և առօրյայի նկարագրությամբ: Կան կարծիքներ, որ այն անավարտ չէ, Րաֆֆին չի ցանկացել սյուժեն զարգացնել և ընդհատել է պատմությունը հերոսների փախուստից հետո, սակայն ըստ ընդունված մոտեցման ստեղծագործությունն անավարտ է:

Թիֆլիսահայերի կյանքը Ռաֆֆու ստեղծագործություններում

Ռաֆֆին առաջիններից էր, որ ներկայացրեց Կովկասի հայ վաճառականության դրությունը: Օրեցօր ամրապնդվում էին կապիտալիզմի դիրքերն ասիական վաճառականության շրջանում. ի հայտ էր գալիս նոր դասակարգ՝ բուրժուազիան: Ռաֆֆու ստեղծագործությունների կիզակետում է հայտնվում թիֆլիսահայ առևտրական բուրժուազիան:

Հեղինակը ներկայացրել է ոչ միայն ապականված առևտրային հարաբերությունները, այլև վաճառականների դասի՝ նույնքան ապականված ընտանեկան կենցաղը: Այս մոտիվներն են արտահայտում սոցիալական թեմայով գործերից շատերը («Զահրումար», «Ոսկի աքաղաղ», «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» վեպերը, «Անմեղ վաճառք», «Տնային փեսա» և այլ պատմվածքներ, «Հայ վաճառականները Կովկասի մեջ», «Վաճառականությունը հայերի մեջ», «Թիֆլիսը որպես կենտրոն», «Ընտանիքի կերբերոսներ» հոդվածները և այլն):

Հեղինակն առանձին-առանձին շեշտում է թե՛ տղամարդկանց և թե՛ կանանց կյանքի առանձանահատկությունները: Ստեղծագործություններից շատերում կան բազում հատվածներ, որտեղ առկա են կանանց ազատության, կանանց և տղամարդկանց իրավահավասարության, աղջիկների կրթության, ամուսնության, հայ հասարակության մեջ ընդունված իդեալական կնոջ կերպարի և բազում այլ կարծրատիպերի վերաբերյալ կարևոր հարցադրումներ:

«Թիֆլիսը որպես կենտրոն» հոդվածում Ռաֆֆին Թիֆլիսը բնութագրում է որպես մշակութային մի խաչմերուկ: Իսկ ղվ էր կինն այդտեղ:

Արևելյան մշակույթին բնորոշ է կնոջ սքողված կերպարը. բնորոշ հատկանիշներն են բարոյականությունը, հավատարմությունը, հնազանդությունը և միամտությունը: Մինչդեռ 18-19-րդ դդ.

Եվրոպայից սկսեցին Արևելք թափանցել ազատական և առաջադեմ գաղափարախոսություններ: Դրանց ազդեցությամբ նկատելի դարձան նաև կանանց իրավունքների պաշտպանության, կանանց և տղամարդկանց իրավահավասարության և կնոջ՝ միայն հավատարիմ կողակից և մայր լինելու կերպարի հարացույցի փոփոխության միտումները: Իսկ ինչպես էր հայ հանրությունը ընդունում այդ նոր ու «խորթ» գաղափարները:

Ըստ Րաֆֆու՝ պահպանողական հանրությունը պատրաստ չէր սոցիալական կյանքում մեծամասշտաբ փոփոխությունների. նորամուծությունները պիտի գային աստիճանաբար: Րաֆֆին այն կարծիքին էր, որ հայերի (խոսքը, մասնավորապես, քաղաքների բնակիչների մասին է, քանի որ գյուղական բնակավայրերում գերիշխում էին նահապետական կարգերը) օտարամոլությունը և ազատական գաղափարները կխարխլեն նահապետական ընտանիքի հիմքերը: Րաֆֆին իր այս մոտեցումը հիմնավորում է.

«Ոչինչ ավելի վնասակար չէ կարող լինել, քան թե այն, երբ հանկարծ քանդվում են դարերով հաստատված և կյանքի մեջ մտած սովորությունները, և առանց փոխարինվելու նոր և ավելի բարոյական հիմունքներով, նրանց տեղը դրվում է կատարյալ համարձակություն: Այդ կրիզիսի մեջն է գտնվում Թիֆլիսի հայ կնոջ վիճակը...»:¹⁴¹

Րաֆֆին թեև մի կողմից դեմ էր բնակչության համատարած անգրագիտությանը և առաջ էր քաշում օրիորդաց դպրոցներ բացելու անհրաժեշտությունը, մյուս կողմից էլ կարծես դեմ էր կնոջն ազատություն շնորհելուն, քանի որ այդպիսով կանայք «հեռանում էին» «ի վերուստ տրված» իրենց բուն նշանակությունից, այն է՝ ամուսնու հավատարիմ կողակից, բազմազավակ մայր և գործունյա տանտիկին:

¹⁴¹ Րաֆֆի 1964 :345:

«Մինչև այսօր կնոջ կրքերը զսպվում էին, նրա բարոյականությունը պահպանվում էր փակ կյանքի մեջ մի կողմից, տգիտության մեջ՝ մյուս կողմից: Կարող է արդյոք միշտ շարունակվել այդ դրությունը: Այժմ պահպանել կնոջ բարոյականությունը կանանոցի բանտարկության մեջ նույնն է, որպես զսպել մի գազանի վայրենությունը երկաթի վանդակի մեջ: Դուրս հանեցեք նրան վանդակից, իսկույն գործ կդնեն իր չարությունը»:¹⁴²

Ընդունված էր աղջիկ երեխաներին պահել անգրագետ. որքան անգրագետ է մարդը, այնքան ավելի հեշտ է կառավարել նրան: Ընդունված էր այն կարծիքը, թե աղջիկները կրթություն ստանալով կդառնային «սատանաներ»: Կինը, մշտապես սահմանափակված լինելով ընտանեկան հոգսերով և առօրյա մտածություններով, անտեղյակ էր մնում արտաքին աշխարհից և հասարակական կյանքից, և «տգիտությունը լինում է նրա անմեղության գլխավոր պայմանը»:¹⁴³

Ամուսինը կնոջից ակնկալում էր լինել գործունյա և ժրաջան տնային տնտեսուհի, աջակից՝ իր գործերում, ընտանեկան և ֆինանսական բեռը կիսող, ուստի հազվադեպ կարելի էր տեսնել գեղեցիկ հագնված և խնամված կնոջ: Երբ կինը որոշակի խնամք էր տանում իր անձի նկատմամբ, դա համարվում էր կասկածելի և խոսում էր կնոջ «անբարոյականության» մասին: Երբ կարծրատիպերը կոտրելու, այդ շրջանակից դուրս գալու հնարավորություն է ստեղծվում, այն ընկալվում է որպես ճանապարհ դեպի սրբապղծություն. Հասարակությունը կտրուկ արձագանք է տալիս նման վերափոխություններին:

Հնի ու նորի բարդ փոխազդեցությունների, բախումների արտացոլանք են այս թեմայով Րաֆֆու գործերը:

¹⁴² Րաֆֆի 1964 :378:

¹⁴³ Րաֆֆի 1964 :368:

«Զահրումար»

«Զահրումարը», ըստ հեղինակի, գրվել է 1871 թ. Թիֆլիսում: Բաֆֆու մահվանից հետո վեպը մի քանի անգամ պարբերաբար հրատարակվել է Երևանում և Թիֆլիսում:

Բաֆֆին Թիֆլիսում բնակվող մեկ ընտանիքի միջոցով փորձել է ցույց տալ հայ վաճառականության դրությունը: Գործողությունների կենտրոնում Ճանճուր Իվանիչն է և նրա ընտանիքը:

Բացահայտում ենք Ճանճուր Իվանիչի հարստության ձեռքբերման նախապատմությունը և հերոսներից յուրաքանչյուրի բնավորությունն ու բնորոշ գծերը: Հերոսների երկխոսությունների, խոհերի և ապրումների միջոցով հեղինակը փոխանցում է ոչ միայն թիֆլիսահայ բնակչության վերնախավի ներընտանեկան կյանքը, այլև կարևոր տեղեկություններ ամուսնությունների, կանանց կրթության, մարդկանց չձևավորված և հարափոփոխ գեղագիտական ճաշակների, գեղեցկության ստանդարտների մասին: Բաֆֆին ներկայացնում է ապականված առևտրային հարաբերությունների վրա հիմնված ընտանիքի քայքայումը: Քայքայման պատճառը միանշանակ չէ. տարբեր հերոսներ այն ընկալում են տարբեր կերպ:

Գործողությունները սկսվում են այն օրը, երբ Ճանճուր Իվանիչի ավագ դուստրը՝ օրիորդ Սոֆին, ավարտելով ուսումը տեղային գլխավոր իգական դպրոցում, վարժարանից տեղափոխվում է ընտանիք¹⁴⁴: Նրա ընդունելության համար տանը տեսել են մեծ պատրաստություն՝ լուսավորված սրահներ, համեղ ուտեստներ, հյուրեր և այլն: Հյուրերից է Սամիլ Պետրովիչ Թաթուխովը.

«բոլորովին անգործ և պորտաբույծ մարդ էր, և որպես այն քաղաքի հասարակության կենդանի օրագիրը, առավոտից մինչև գիշեր զանազան լուրեր ման ածելով, նա պատրաստ էր

¹⁴⁴ Բաֆֆի 1984 :21:

ամեն ծակ մտնել, ուսկից՝ ճաշի, խնջույքի, հարսանիքի և մեռելի հոգեհացի հոտը էր փչում»։¹⁴⁵

Սամիլ Պետրովիչը զբաղվում էր *մոցիքոիությամբ*, այլ կերպ ասած՝ աղջիկների առևտրի *դալալությամբ*։ Նա այցելում է Հացի-Գելենց տուն ծրի ճաշելու և, խոսքի բռնվելով Ճանճուր Իվանիչի հետ, ողջունում է նրա՝ աղջկան ուսման տալու որոշումը և շողոքորթաբար հնչեցնում ևս մի քանի խոսքեր։ Ճանճուր Իվանիչն առարկում է.

«Թե ինձ կու հարցնիս, աղջկերանց համա ուսումը մե հարկավոր վուր բան չէ, էնդուր վուր, ինչ դադա կարդալ գրել սորվին, էն դադա էլ սափանութինը ավելանում է»։

Վեպում քննարկվում են կանանց կրթության դրական և բացասական կողմերի, ամուսնությունների, ծնողների կողմից հարսի կամ փեսայի ընտրության, շահերի բախման և բազմապիսի այլ հարցեր, որոնք վերաբերում են ընտանիքի սոցիալ-տնտեսական կյանքի կազմակերպման ոլորտներին։

Դատելով վեպից՝ կարող ենք ասել, որ աղջիկ երեխաներին ուսման տալու վերաբերյալ իշխում էին երկու տեսակետներ։ Մեկի համաձայն կանանց հարկավոր չէր կրթությունը. որքան կրթված է կինը և ծանոթ է կյանքի վայելչություններին, այնքան շատ է հեռացած հավատարիմ և հնազանդ կնոջ իդեալից, բացի այդ, վարժարանի կյանքից հետո աղջիկները սկսում էին ավելի բժախնդիր դառնալ արտաքինի հարցում, հետևում էին նորաձևությանը և հետևաբար շատ գումար ծախսում։ Հայ պահպանողական հասարակության համար անընդունելի էր կանանց նման վարքագիծը։ Հասարակության կողմից ընդունված չէր կնոջ, հարսի կամ դստեր վրա գումար ծախսելը. աղջիկը հայրական տանը ընկալվում էր որպես «*մի քանի օրվա հյուր*»¹⁴⁶, իսկ ամուսնու ծնողների տանը նրան այդպես էլ ազատություն չէր

¹⁴⁵ Բաֆֆի 1984 :21-22:

¹⁴⁶ Բաֆֆի 1984 :104:

շնորհվում, հարսը ասես ընտանիքի լիարժեք անդամ չէր էլ համարվում՝ բավարարվելով մոր սրբազան տիտղոսով:

Հասարակության մյուս մասն այն կարծիքին էր, որ առանց ուսումի աղջիկը ոչինչ չարժե, և նրանց համար աղջկա ուսումը զուտ ձևական բնույթ էր կրում: Վահե Արամյանը, խոսելով Թիֆլիսի երիտասարդ աղջիկների կրթության մասին, այսպես է բնութագրում այն.

«Աղջկանց ուսումը և նրանց կրթությունը այսպեղի ժողովրդի համար բոլորովին այլ նշանակություն ունի, քան ինչ որ կարծում ենք: Ուսման վրա նրանք նայում են որպես մի նյութի վրա, ինչպես են այն կարասիքը, որ ծնողները պատրաստվում են իրանց աղջկանց օժիտի համար: Ծնողները վաղուց հասկացել են, որ ինստիտուտի, պանսիոնի լոկ անունը մեծ նշանակություն ունի իրանց աղջկերանց մարդու տալու ժամանակ, երբ նրանց մոցիքուլը, փեսին հրապուրելու համար, թե «էսքան փուղ ունե, էսքան բաժինք ունե, էհենց սիրուն է, էհենց հունարով է»..., և ավելացնում է - «ինստիտուտումը կուրսը վերջացրիլ է... ոսնակ խոսիլ գիտե... փորտոպյան ածել, տանցովապ խաղալ...»:¹⁴⁷

Ծնողները, աղջկան արագ ամուսնացնելու և *գլխից ռադ անելու* (այդպես էր ասում Ճանճուր Իվանիչը) համար հաճախ դուստրերին տալիս էին կրթության: Կրթությունը դառնում է բաժինքի (օժիտ) նման մի բան, որն աղջիկը հայրական տնից տանում է ամուսնու ծնողների տուն:

Այս կարծիքներից ոչ մեկը չէր նպաստում կանանց դրության բարելավմանը: Միջին կամ միջինից ցածր դասի տղամարդկանց մեծ մասը չէր ցանկանում ուսյալ աղջկան հարս տանել՝ պատճառաբանելով, որ նման կին պահելը ծախսատար է, քանի որ ընդունված կարծիքի համաձայն՝ նման կանայք ընկնում էին միայն *մոդայի* հետևից, մեծ գումարներ վատնում արտաքին

¹⁴⁷ Րաֆֆի 1984 :195:

տեսքի, հագուստի և, տղամարդկանց կարծիքով, այլ «անհեթեթ» բաների վրա: Ըստ այդ պատկերացումների՝ վարժարանն ավարտած կանայք տնային գործերով չէին զբաղվում, ճաշ չէին պատրաստում, լվացք չէին անում, կար ու ձև անել չգիտեին, մի խոսքով՝ «տուն տանելու աղջիկ չէին»: Իբր.

«որքան նա [կինը] մոտենում է գիտության լույսին, այնքան ավելի անպիտանանում է, և այնքան ավելի սեփականացնում է իրան այնպիսի հատկություններ, որ բարոյական չեն»:¹⁴⁸

Պանսիոնը փչացնում է օրիորդներին՝ նրանց մեջ տարածելով օտարամոլություն և վերացնելով ամեն բան, ինչ որ հատուկ է մարդուն:

«Նա դառնում է մի «մոդնի կուկլա» որն ոչ սիրտ ունի և ոչ միտք: Գիտե, արդարև, վարվել, գիտե ծեքծեքվել, գիտե կաշաղակի նման շարախոսել, բայց չգիտե մտածել: Նրա ամբողջ գոյության մեջ տիրում է դատարկություն»:¹⁴⁹

Օրիորդ Սոֆին աչքի է ընկնում իր տարբերվող գեղեցկությամբ.

«Նրա բարձր, ուղիղ և նրբակազմ հասակը, շնորհալի և սիգաճեմ ընթացքը նմանություն էին բերում մի անտառային հավերժահարսի, որի հպարտ և մեծաշուք կերպարանքը Արքիմեդեսի քերիչը միայն կարող էր ձևակերպել սպիտակ մարմարիոնի վրա: Նրա դեմքն ուներ արևելյան գծագրության բոլոր կանոնավորությունը...»:¹⁵⁰

Նորատի օրիորդը պանսիոնից հետո չի կարողանում հարմարվել տան անկիրթ միջավայրին: Նա պահանջում է, որ իրեն տեղափոխեն վերնահարկ (վերնահարկի սենյակները տրվում էին վարձով), տունը կահավորել եվրոպական կահույքով, իր համար գնել եվրոպական հագուստ, գրենական պիտույքներ և դաշնամուր: Այս ցանկությունները հարուցում են հոր

¹⁴⁸ Բաֆֆի 1964 :377:

¹⁴⁹ Բաֆֆի 1964 367:

¹⁵⁰ Բաֆֆի 1984 :28:

դժգոհությունը: Տիկին Բարբարեն որոշում է բավարարել դատեր ցանկությունները, օգտվելով ամուսնու երկարատև բացակայությունից: Մայրը և դուստրը կառքով շրջում են փողոցներով, այցելում նորաճ խանութներ, գնում ֆրանսիական վերջին նորաճությանը համապատասխան հագուստներ, սենյակների զարդարանքներ և այլն:

Գնումները չլրացրին այն դատարկությունը, որ տիրում էր Սոֆիի հոգում: Նա իր օրերը անցկացնում է տաղտկության մեջ, առավոտյան արթնանում ուշ, հայելու առաջ ժամերով պատրաստվում: Րաֆֆին մեր ուշադրությունն է հրավիրում, որ թիֆլիսահայ երիտասարդության շրջանում չկային ստույգ ձևավորված ճաշակ, գեղագիտական ընկալումներ: Սոֆին միանգամից հավանում էր իր ամեն տեսած նոր հագուստը, որից ինքը երբևէ չէր ունեցել, դժգոհում էր, թե ինչու են ուրիշ աղջիկների մազերը շագանակագույն, իսկ իրենը՝ սև և այլն:

«Նա չունի կիրթ ճաշակ դեպի գեղեցիկը, դեպի պատշաճավորը և դեպի վայելուչը: Ամեն մի նոր երևույթ, ամեն մի նոր առարկա ծնեցնում էր նրա սրտի մեջ նորանոր ցանկություններ»:¹⁵¹

Կարևոր են նաև գեղարվեստական սիրային գրքերը՝ «ռոմանները»¹⁵²: Սոֆին սիրում է կարդալ ռոմաններ, ոգևորվում է սիրահարների համբույրների, սիրո խոստովանությունների տեսարաններով: Նա ապրում է գրքերի աշխարհում, չնկատելով, ինչ է կատարվում շուրջբոլորը:

«Այդ գաղափարները, օրըստօրե փայավորվելով և կերպարանագործվելով նրա թարմ ուղեղի մեջ, ծնեցին նրա գլխում երևակայական ցնորքներ, որ շատ անգամ արթուն կամ քնի մեջ ևս երազում էր»:¹⁵³

¹⁵¹ Րաֆֆի 1984 :47:

¹⁵² Րաֆֆի 1984 :50:

¹⁵³ Րաֆֆի 1984 :51:

Ժամերով կանգնելով լուսամուտի դիմաց, Սոֆին նայում է փողոցով անցնող երիտասարդներին, զմայլվում նրանցով, երազանքների գիրկն ընկնում: Պատկերացնում է մեծաշուք պարահանդես, որտեղ ինքը պարում է գեղեցիկ երիտասարդի հետ, զգում նրա մարմնի հետ ամեն հպում: Մեկ այլ երազանքում նա սիրեցյալի հետ գտնվում է թատրոնում, ուրիշ տեսիլքում՝ գեղեցկադեմ երիտասարդը ծնկաչոք սեր է խոստովանում իրեն:

Ողջ օրը փակված մնալով իր սենյակում՝ նա այդպես էլ հնարավորություն չէր ունենում ծանոթանալ մի այնպիսի երիտասարդի հետ, որը կհամապատասխաներ իր պատկերացումներին, կլիներ բարեսեռ, խելացի, ուսյալ, քաղաքակիրթ և այլն: Ի վերջո օրիորդի հետաքրքրությունն է շարժում եղբոր դասընկերը՝ Նիկոլ Մայիլովը, որը աչքի էր ընկնում գեղեցկությամբ, խելքով և ամոթխածությամբ: Չնայած իր շնորհներին՝ Նիկոլի երեխայական վարքագիծը նկատելի էր: Սոֆին Մայիլովին հարցնում է, թե արդյոք նա կարդում է ռոմաններ: Պատասխանը (*«Իմ հայրս կպարծե, եթե գիտենա, որ ես այդպիսի գրքեր եմ կարդում... Որովհետև ասում են նրանց մեջ հիմար-հիմար բաներ են գրված, ուրեմն էլ ինչպես կարելի է կարդալ այդպիսի գրքեր»*:¹⁵⁴) փոքր երեխայի պատասխան է թվում, Սոֆին մտքում ասում է՝ *«Խեղճ երեխա, դեռ կաթնի հոտ է բուրում բերանից»*:¹⁵⁵ Օրիորդի յուրաքանչյուր համարձակ քայլից Մայիլովը ամաչում է և կարմրում: Երբ Սոֆին Նիկոլի համար կարդում է ռոման, նա սկսում է ամաչել և դեմքը թեքել այն հատվածների ընթերցանության ժամանակ, երբ

*«երբ խոսքը դառնում էր սիրային կրակոտ և սուր արտահայտությունների, կամ սիրահարների համբույրների և նրանց մեղմ քնքշությունների վրա... կարծես թե նա ամոթ էր զգում այդպիսի անպարկեշտ խոսքեր լսելու համար...»*¹⁵⁶ :

¹⁵⁴ Բաֆֆի 1984 :55:

¹⁵⁵ Տես նախորդ հոլումը:

¹⁵⁶ Բաֆֆի 1984 :57:

«Այո՛, նա դեռ երեխա է», ասում էր նա (Սոֆին). «նա դեռ անմեղ է, դեռ ոչինչ չէ հասկանում...¹⁵⁷»:

Սոֆին սիրահարված է, ողջ գիշեր տեսնում է գեղադեմ պատանու պատկերը, այտերի վրա զգում նրա համբույրների ջերմությունը: Նրանք նամակագրական կապի մեջ են, յուրաքանչյուր նամակ օրիորդը կարդում է մեծ ոգևորությամբ, պատասխանում նամակներին: Սակայն շուտով Մայիլովի բացակայությունը և հոր խստասրտությունը մաշում են Սոֆին, նա հիվանդանում է: Մինչ ամենքը մտահոգված են Սոֆիի օրեցօր վատթարացող դրությամբ, հայրն անտարբեր է:

Շուտով Հացի-Գելենց ընտանիքը տեղափոխվում է ամառանոց: Սկզբում ամառանոցում ևս օրիորդ Սոֆին և Նիկոլը շարունակում են իրենց սիրային հարաբերությունները, սակայն շուտով Հացի-Գելենց նոր հարևանի բարի համբավը և Մայիլովի երեխայական վարքագիծը դեռատի օրիորդի ուշադրությունը Մայիլովից շեղում են դեպի Վահե Արամյանը: Օրիորդ Սոֆին Արամյանի մասին առաջին անգամ լսում է իր եղբորից: Նա հիացմունքով է լսում եղբոր պատմությունը, թե ինչպես է ծանոթացել նոր հարևանի հետ, որը չափազանց գեղեցիկ է, կրթված և խելացի: Սոֆին Վահեի մասին լսելու առաջին իսկ րոպեին առաջարկում է նրան իրենց տուն հրավիրել: Դատելով Սոֆիի ոգևորությունից՝ կարող ենք ասել, որ պանսիոնում կրթություն ստացած աղջիկներին առավել գրավում էին խելացի, ուսյալ և հասուն տղամարդիկ: Աղջիկները միայն իրենց երևակայական ցնորքներում կարող էին իրենց կողքին տեսնել այնպիսի տղամարդ, որպիսին Վահեն էր Սոֆիի աչքերում: Սակայն հենց առաջին հանդիպման օրը Սոֆին Վահեի վրա վատ տպավորություն է գործում իր մայրենի լեզուն չիմանալու պատճառով:

Րաֆֆին այդպիսով անդրադարձել է թիֆլիսահայերի օտարամոլությանը: Վեպի հառաջաբանում Րաֆֆին գրում է.

¹⁵⁷ Րաֆֆի 1984 :60:

««Հահրումարի» մեջ ընթերցողը կրեսնեն... փարապայման կրթության (մանավանդ օտարազգյա ուսումնարաններում) վնասակար հետևանքները, բարքերի ապականություն, բարոյական փտություն ժամանակիս շոայլությունից և զեխությունից և հայության գաղափարի օրըստօրե ջնջվելն ժողովրդի մտքից և ձգտողություն դեպ օտարամոլ նորաձևությունները»»¹⁵⁸

Վահեին խիստ վրդովում է, որ օրիորդ Սոֆին, որը նոր է ավարտել պանսիոնը, ոչ միայն չգիտե իր մայրենի լեզուն ու պատմությունը, այլև խիստ արհամարհական կարծիք ունի հայկականության վերաբերյալ.

«միայն ես ցավում եմ, որ մեր ազգի ուայալ օրիորդները, որոնց վրա մենք դրել ենք մեր հույսը, թե նրանք պիտի լինեն ապագա կրթյալ սերնդի մայրերը, խիստ զզվանքով են նայում իրանց ազգի վրա»:

Հասարակության մեջ մինչև այսօր էլ շարունակում է ընդունված մնալ այդ կարծրատիպը, որը կնոջը դիտարկում է միայն որպես երեխաների և ապագա սերնդի մայր, և տղամարդու կողմից կնոջ դերի նման ընկալումը խիստ խտրական է:

Սոֆին հայ աղջիկների՝ ազգի նկատմամբ անտարբերությունը բացատրում է նրանիով, որ պանսիոններում չեն սովորեցնում հայոց լեզու և պատմություն: Մյուս պատճառն էլ այն է, որ թիֆլիսահայ ընտանիքներում հայերենը խոսակցական լեզուն չէ, ծնողները երեխաների հետ հաղորդակցվում են վրացերեն:

Վահեն թիֆլիսահայ կանանց մասին խոսում է խիստ բացասաբար.

«հայ օրիորդներն այստեղ ըստ մեծի մասին բարոյապես լավ չեն կրթվում, և մի օրիորդ, որ ունի փոքրիշապե մաքուր

¹⁵⁸ Րաֆֆի 1984 :6:

բարոյականություն, առավելապես գտնվում է անկիրթ դասերի մեջ, քան թե կրթվածների...»:¹⁵⁹

Րաֆֆին պարոն Արամյանի այս կարծիքը իր «Հայ կինը» հոդվածում հիմնավորում է հետևյալ կերպ.

«Այնպեղ [գավառներում] նրա երեսին պարզ ասում են. «Կրնս, քո աշխարհն այս տունն է, իսկ քո սահմանը, այս տան չորս պատերն. դու այս տան լավ կարասիներից մեկն ես, նիստ, կեր, խմիր, բայց ուրքդ տնից դուրս չպիտի դնես»: Այդ դրության մեջ կինը թեև բթամտանում է, անասնանում է, բայց դարձյալ մնում է կին իր նեղ նշանակությամբ»:¹⁶⁰

Պահպանողական հասարակության կողմից ավելի ընդունելի էր «բթամիտ», անգրագետ և հնազանդ կինը, քան թե կրթություն ստացածը, որը «չէր հետևելու ազգային ավանդույթներին»: Արամյանի խոսքերը խիստ վիրավորում են Սոֆիին:

Օրիորդը ոգևորությամբ լսում է Արամյանի պատմությունն ընկերոջ՝ Սմբատ Քաջբերունու մասին: Ինչպես առաջ Արամյանի մասին, այժմ էլ Քաջբերունու մասին լսելիս Սոֆին պատկերացնում է վայելչակազմ, խելացի, կրթված անձ, փիլիսոփայության և իրավաբանության դոկտոր: Մինչդեռ Քաջբերունին, լսելով Արամյանի պատմածները (մասնավորապես այն, որ օրիորդը չգիտի հայերեն և կարդացել է ռոմաններ) արդեն իսկ խիստ բացասական կարծիք ունի օրիորդ Սոֆիի մասին:

Առաջին ընթերցի ժամանակ Սոֆին խոսակցությունը կառուցում է կանանց իրավունքների պաշտպանության, կանանց լիակատար ազատության, կանանց և տղամարդկանց հավասարության թեմաների շուրջ:

«Քաջբերունին առաջ չուզեց այդ խնդրի վրա խոսել օրիորդի հետ, մտածելով, որ այդ հարցը բարձր է նրա

¹⁵⁹ Րաֆֆի 1984 :132:

¹⁶⁰ Րաֆֆի 1964 :352-353:

հասկացողությունից, բայց կամենալով նրան դուրս բերել այդ տեսակ մտավոր մոլորությունից՝ ասաց.- Ավելի լավ է, որ դուք ձեր միտքը գաղափարական երազներով չհրապուրեք, այլ ուսումնասիրեցեք կյանքի իրական կողմերը»։¹⁶¹

Աղջկան խիստ վրդովում են Քաջբերունու խոսքերը։ Դրանց նա հակադրվում է, ասելով.

«Կանանց դրությունը ստրուկի դրություն է, և նրանց պետք է հավասար իրավունք տալ մարդկային ընկերության մեջ»։¹⁶²

Քաջբերունին այդ մոտեցումը համարում է գաղափարական երազ.

«Քանի կինը բարոյապես և իմացականապես լավ չի կրթված իբրև մարդ, նա չունի իրավունք պահանջելու ձեր ասած ազատությունը կամ հավասարությունը»։¹⁶³

Օրիորդ Սոֆին պնդում է.

«Կրթությունը ինչ նշանակություն կարող է ունենալ նրա համար, երբ նա ճնշված է տղամարդու բռնակալության ներքո»։¹⁶⁴

Բանավեճը երկու կողմի վրա էլ բացասական տպավորություն է թողնում։ Սոֆին կարծում է, թե խոսակիցը *«խիստ անխիղճ է դեպի կանացի սեռը»*, իսկ Քաջբերունին օրիորդի հնչեցրած ցանկացած գաղափար, որ վերաբերում էր սեռերի հավասարությանը, համարում է դատարկաբանություն։ Իր կարծիքն Արամյանի մոտ հիմնավորելու համար Քաջբերունին օրիորդ Սոֆին բնութագրում է որպես

«մի պաճուճյալ կծիկ...կարելի է հաստատել հույս ունենալ, թե նա կարող է լինել հրապուրիչ սիրուհի յուր տարփածուի

¹⁶¹ Բաֆֆի 1984 :151:

¹⁶² Բաֆֆի 1984 :151:

¹⁶³ Բաֆֆի 1984 :151:

¹⁶⁴ Բաֆֆի 1984 :151:

համար, բայց ոչ երբեք ժրագլուխ փանտիկին և հավատարիմ ամուսին»:¹⁶⁵

Կանանց իրավունքների պաշտպանության հարցը բարձրացնող կինը թիրախավորված է, կասկածի տակ է նրա բարոյականությունը: Այս կանայք ընկալվում են որպես թեթևամիտ: Սրան հակառակ՝ Արամյանն ու Քաջբերունին գովերգում են այն աղջիկներին, որոնք հնազանդ են ամուսիններին, չեն ըմբոստանում, գործունյա տանտիկիններ են և այլն:

«Նայելով այդ հանգամանքներին, դարձյալ թող շափ ապրին մեր Հայաստանի պարզ և չքնաղագեղ օրիորդները, նրանք թեև մի գունդ միս են, նրանք թեև կրթությունից զուրկ են իսպառ, բայց սրանց բարոյականությունը մնացել է անկեղծ և անխարդախ, այդ պարճառով և նրանք լինում են հավատարիմ ամուսիններ և աշխատասեր փանտիկիններ»:¹⁶⁶

Տղամարդիկ կնոջը դիտարկում են որպես «մի գունդ միս» և հպարտանում, որ այդ մսագունդը պահպանել է բարոյականությունը՝ զերծ մնալով կրթությունից, և հենց անկիրթ լինելու շնորհիվ է, որ կանայք լինում են հավատարիմ ու հնազանդ ամուսիններ և ժրաջան տանտիկիններ:

«Ընտանիքի կերբերոսներ» հոդվածում ևս Րաֆֆին անդրադառնում է կանանց ազատության հարցին և կնոջ ազատության սահմանափակման հարցում մեղադրում է կնոջը.

«մենք արդեն տվինք փոքր ի շափե ազատություն մեր կնիկներին, բաց արինք նորա առաջև հարեմի փակված դուռը, և թույլ տվինք նորան հրապարակ ելանել իբրև մարդ, իբրև մարդկային անհատական իրավունքների բաժանորդ: Բայց կինը ինչո՞վ արդյունավորեց այդ առանձնաշնորհությունը: Նա հանդիպեցավ մեր կյանքի

¹⁶⁵ Րաֆֆի 1984 :152:

¹⁶⁶ Րաֆֆի 1984 :152:

ասպարեզում, ոչ իբրև մարդը, գործունյա, աշխատավոր և կարեկից յուր փղամարդի հոգսերին, այլ որպես խրժիկ, կուկլա, զուգված, զարդարված մոդնի մագազինների պաճուճանքներով, և յուր դեմքը խարդախած արվեստական գեղերով...»:¹⁶⁷

Կարելի է մեկնաբանել, որ Րաֆֆին համարում է, որ հայ կնոջը և հասարակությանը չի օգնի կրթությունը, եթե այն չլինի «ազգային»: Միևնույն ժամանակ, գրչի մեծ վարպետը կենդանի, ռեալիստորեն է պատկերում իր հերոսներին և նրանց փոխհարաբերությունները, թույլ չտալով, որպեսզի իր մոտեցումը խաթարի արվեստի ուժը: Կամ, գուցե, հերոսները չեն ենթարկվում հեղինակին, որովհետև տպավորություն ունենք, որ Րաֆֆին ամբողջ վեպի ընթացքում գործի է դնում լեզվաոճական բազում միջոցներ՝ ընթերցողի աչքերում Սոֆիի և նրա վարքի մասին բացասական կարծիք ձևավորելու համար, և դրան հակառակ՝ Քաջբերունու ասածները փորձում է ամեն կերպ ավելի արժեքավոր դարձնել՝ ցույց տալով, որ Քաջբերունին միշտ ճիշտ էր, երբ խոսքը գնում էր կանանց կրթության, կանանց վարքի և կնոջ դերի ընկալման մասին: Չնայած դրան, Սոֆիի կերպարը մնում է կենդանի և նշանակալի, բնավ ոչ «կուկլա»:

Ստեղծագործությունն ընթերցելիս ակնառու է դառնում, որ Րաֆֆին ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է օրիորդ Սոֆիի խոսքերի և համարձակ վարվեցողության վրա, երբ նա Մայիլովին առաջարկում է խաղալ մի խաղ (խաղի կանոնների համաձայն՝ Մայիլովը պետք է գտներ Սոֆիի մատանին, որը թաքցված էր հինգ տեղերից որևէ մեկում՝ երկու գրպաններում, երկու ձեռքերի ափերի մեջ և ծոցում), երբ համբուրում է Մայիլովին, երբ փորձում է ամեն կերպ գրավել տղամարդու ուշադրությունը, երբ Վահեի ձեռքը տանում է դեպի իր ծոցը՝ այն տաքացնելու նպատակով և այլն: Հենց այստեղից էլ սկսվում է Վահեի և Սոֆիի սիրային պատմությունը, սակայն, ելնելով Վահեի լռությունից, օրիորդը կարծում է, թե իր այդ քայլը խիստ

¹⁶⁷ Րաֆֆի 1964 :30-31:

անհամեստ է և վատ տպավորություն է թողել Վահեի վրա: Վահեի լուրջությունը և վարքագիծը Սոֆիին ստիպում են իրեն ստորադասել:

«Վահե՛, ներիր իմ անհամեստությանը, պատճառը որ դու այնքան բարի ես... իսկ ես՝ թշվառականս, ամենաչնչին էակ եմ... ես զգում եմ իմ բոլոր ոչնչությունը քո առջև... արդարև, ես արժանի չեմ քեզ... միայն դու ներիր ինձ, որ ասեմ, թե «սիրում եմ քեզ»»:¹⁶⁸

Աղջիկն ազատորեն խոսում է իր զգացմունքների մասին, ինչը հարուցում է Վահեի զարմանքը, սակայն ռոպեններ անց նա ևս խոստովանում է իր զգացմունքները՝ խնդրելով թույլ տալ համբուրել:

Վահեն համոզում է օրիորդին բավարարվել սիրո խոսքերով՝ պատճառաբանելով, թե «սիրում եմ քեզ» խոսքերը երբեք ոչ մեկի չի ասել, բայց զոհեց այդ, և այդ էլ բավական է, որ երկուսն էլ բախտավոր լինեն:¹⁶⁹ Վահե Արամյանի այս արարքներն ակնհայտորեն մտաշահարկման փորձեր են, նա, իբր, անգամ սիրո խոստովանությունն է համարում մեծ զոհողություն՝ աղջկան առաջարկելով բավարարվել դրանով: Սակայն իրականությունն այն է, որ Արամյանի ծանոթությունը Սոֆիի եղբոր՝ Գիգոյի հետ պատահականություն չէր. Արամյանը, հմայված լինելով օրիորդ Սոֆիի գեղեցկությամբ, ցանկացավ նրա հետ ծանոթանալ եղբոր միջոցով:

Արամյանի սիրո խոստովանությունն ոգևորում է Սոֆիին, նա չի քնում՝ երևակայելով «հրապուրիչ երևույթներ»:¹⁷⁰ Մինչդեռ Արամյանը զղջում է:

Հաջորդ օրն Արամյանն ու Սոֆին շարունակում են խոսակցությունը, և երբ աղջիկը նորից խոսքը տանում է

¹⁶⁸ Բաֆֆի 1984 :156:

¹⁶⁹ Բաֆֆի 1984 :157:

¹⁷⁰ Բաֆֆի 1984 :157:

ամուսնության մասին, Արամյանը խնդրում է այլևս չխոսել դրա մասին.

*«զանազան հանգամանքներ ստիպում են այդ մասին լռել...
Միթե սիրելու համար դու կարծում ես, թե անպատճառ պետք
է կոչվել ամուսին»»:¹⁷¹*

Սակայն պարզվում է, որ Սոֆին ինքը ևս բացասական կարծիք ուներ ամուսնություն կոչվող երևույթի նկատմամբ.

*«Ես այդպես չեմ կարծում, ես մինչև անգամ հերքում եմ
ամուսնությունը, ես կբավականանամ միմիայն քո սիրով, եթե
դու իսկապես խոստովանես, թե սիրում ես ինձ»»:¹⁷²*

Այն հասարակության մեջ, որտեղ կնոջ համար մեղք էր նախքան ամուսնությունը տղամարդու հետ որևէ առնչություն ունենալը, Սոֆիի՝ ամուսնության վերաբերյալ նման տեսակետը շատերի կողմից կարող էր ընկալվել որպես սրբապաշտություն և անբարոյականություն:

Սմբատ Քաջբերունու օրեցօր վատթարացող առողջությամբ մտահոգված՝ Արամյանը որոշում է ամառանոցից քաղաք տեղափոխվել նրա հետ: Սոֆիին տխրեցնում է սիրելիի հեռանալը: Արամյանն իր որոշումը հիմնավորում է.

*«Սմբատն այժմ առավել կարոտ է իմ կարեկցությանը, քան թե դու:
Ես նրան նույնպես սիրում եմ, ինչպես իմ գաղափարակից ընկեր,
ես չեմ կարող նրանից բաժանվել»»:¹⁷³*

Սմբատի և Վահեի՝ ամառանոցից հեռանալը ճանապարհ բացեց Քրիստափոր Դիաչկովի համար: Դիաչկովը նրանց համալսարանական ընկերն է, ևս գերված է օրիորդ Սոֆիի գեղեցկությամբ, «աչք ունի նրա վրա»: Նա կեղծավոր է, վարպետորեն ծանոթանում է աղջիկների հետ, զվարճախոսում,

¹⁷¹ Բաֆֆի 1984 :160:

¹⁷² Բաֆֆի 1984 :160-161:

¹⁷³ Բաֆֆի 1984 :159:

նրանց խելքից հանում: Ամեն հնարք գործի է դնում՝ Հացի-Գելենց տուն մուտք գործելու և լավ տպավորություն թողնելու համար: Քաջբերունու և Արամյանի մոտ գլուխ է գովում, թե ինչպես տիրեց օրիորդ Սոֆիի սրտին: Դիաչկովի՝ իր և Սոֆիի սիրային հարաբերությունների պատմությունը ծանր է ընդունում Վահեն, սակայն առավել ուշագրավ է Սմբատ Քաջբերունու արձագանքը: Նա աղջկան անվանում է *թեթևսովիկ*, քննադատում նրան.

«Զարմանալի չէ, որ օրիորդ Սոֆին ունեցել է քեզ հետ սիրաբանություններ, այդ արդեն ինստիտուցիոնալ օրիորդի իսկական հատկությունն է: Այդպես են այդ աղջկերքը, դրանցից յուրաքանչյուրը նախ և առաջ կսիրահարվի մի գիմնազիստի վրա, հետո իրան սիրական կընտրե մի որևիցե դերասան, իսկ այնուհետև երբ նա յուր ճաշակը փոքրիկ կրթված համարի, կփաթաթվի ամեն մի ուսանողի շլինքով, որոնք հաճախում են նրանց տուն իբրև հյուր. այնուհետև սատանան գիտե, թե ինչ է դառնում այդ տեսակ թեթևսովիկ աղջկերանց վերջը»»¹⁷⁴

Սոֆին տպավորված է Դիաչկովով, հավատացել էր նրա կողմից հորինված պատմություններին, սակայն շուտով արգելում է Դիաչկովի մուտքն իրենց տուն: Դեռահաս օրիորդները հեշտությամբ են սիրահարվում, շատ արագ տպավորվում են ամեն մեկով, որ հագնվում է պատշաճ, խոսում է գեղեցիկ և տարբերվում է իր շրջապատից, ուստի դեռատի օրիորդներին խաբելը և հիմարեցնելը չափազանց հեշտ է Դիաչկովի նմանների համար: Եվ այս հարցում մեծ նշանակություն ունեւ այն վերաբերմունքը, որ աղջիկները տեսնում են իրենց ընտանիքներում (և՛ իրենց նկատմամբ, և՛ ծնողների հարաբերություններում): Մինչդեռ Րաֆֆին խնդիրը բարդում է կնոջ բարոյականության վրա՝ հարցականի տակ դնելով նրա արժեքային համակարգը:

¹⁷⁴ Րաֆֆի 1984 :168:

Սոֆին, երկար սպասելով Վահեի վերադարձին, որոշում է անձամբ գնալ՝ ստուգելու Արամյանի բացակայության պատճառները: Նա երևակայում է տեսարաններ, թե ինչպես է Արամյանը ներողություն խնդրում, ինչպես են իրենք հաշտվում և այլն: Սակայն Վահեն, լսած լինելով Դիաչկովի պատմությունները, Սոֆիի հետ խոսում է սառը՝ հասկացնելով Սոֆիին իր մեղքը: Սոֆիի՝ ներողության խոսքին Արամյանը պատասխանում է, որ *«սերը... շատ քնքուշ և շատ մաքուր բան է, մի չնչին բիծ ևս արաբավորում է նրան, մինչդեռ նա է և պիտի լինի միշտ սուրբ, որպես եղել է սկզբից»*:

Այս խոսքերից պարզ է դառնում, թե տղամարդիկ ինչպես էին ընկալում սերը և կնոջը: Կնոջ սիրո «սրբացումը» հայրիշխան հասարակության կողմից սեռական խտրականության դրսևորում է: Կանանցից պահանջում են լինել հավատարիմ և հնազանդ, սրբորեն պահել անբիծ սերը, «չարատավորել» այն, ցանկացած շեղում պատուհաս է կնոջ գլխին: Մինչդեռ այլ է հասարակության արձագանքը տղամարդկանց անհավատարմության դեպքում:

Վահեն մեծ նշանակություն է տալիս նրան, թե ինչեր են մարդիկ բամբասում Սոֆիի մասին: Բաժանվելիս Վահեն հավաստիացնում է, թե «մինչ մահ» հիշելու է նրան՝ Սոֆիին հորդորելով վերանայել իր վարքը և արժեքները, եթե չի կամենում հիմնովին կործանվել¹⁷⁵: Սոֆին վերջին անգամ բռնում է Վահեի ձեռքը, նրանք միմյանց հրաժեշտ են տալիս:

Շուտով Սոֆիի ուշադրությունն է գրավում տան ստորին հարկի բնակիչներից մեկը՝ բարձրահասակ, նիհար, գեղեցիկ մի օֆիցեր՝ Պանտալոնովսկին: Նա, գիտենալով, որ Ճանճուր Իվանիչն ունի գեղեցիկ աղջիկ, սկզբում ծանոթություն է հաստատում աղջկա հոր հետ, իսկ հետո տեղափոխվում նրանց տուն ապրելու: Ճանճուր Իվանիչը, ցանկանալով օգուտ քաղել ապագա փեսայից, դատեր պատվի գնով ցանկանում է որսալ ինժեների

¹⁷⁵ Րաֆֆի 1984 :172:

բարեկամությունը¹⁷⁶: Դիաչկովը, որին Սոֆին արգելել է գալ իր տուն, քանի որ պարզել նրա բոլոր ստերը, Քաջբերունու և Արամյանի մոտ զրպարտում է Սոֆիին՝ ասելով, թե իր և Սոֆիի բաժանման իրական պատճառն այդ օֆիցերն է, որ օրիորդի նոր տարփածուն է¹⁷⁷: Իսկ Քաջբերունին դա համարում է շատ սպասելի օրիորդի Սոֆիի կողմից¹⁷⁸:

Վեպի մյուս կարևոր կին կերպարն օրիորդ Սոֆիի մայրն է՝ տիկին Բարբարեն:

«Նրա ծնողները՝ ցանկանալով ունենալ Ճանճուր Իվանիչի նման, իրանց կարծիքով, վաստակավոր և քաղաքագետ անձը փեսա, գեղեցիկ Բարբարեին ձգեցին այն վայրենի գազանի ճանկերի մեջ, որին երբեք չկարողացավ սիրել»:¹⁷⁹

Բարբարեն 18 տարեկան էր, երբ ամուսնացվեց 35-ամյա Ճանճուր Իվանիչի հետ: Բարբարեի առաջին զավակները մահացել են, այոմ ունեն երեք աղջիկ և մի տղա, որոնք ամենևին նման չեն հորը:

Ճանճուր Իվանիչն աշխատանքային հարաբերություններում պատրաստ է ամենքի առաջ ստորանալ, դիմացինի ոտքերը լիզել, սակայն ընտանեկան հարաբերություններում բռնակալ է: Զայրույթը թափում է կնոջ, աղախինների և կենդանիների վրա, տիկին Բարբարեն հաճախ ստիպված է հանդուրժել ամուսնու բարկությունը: Սակայն տարիների ընթացքում նա ճանաչել է ամուսնու բնավորությունը և հաջողությամբ իր գիտելիքն օգտագործում է ընտանիքի կյանքում իր իշխանությունը պարտադրելու համար, «*թեև դրա համար նա ստիպված էր վարել մի անխզելի պարտերազմ Ճանճուր Իվանիչի կամքի դեմ*¹⁸⁰»:

¹⁷⁶ Բաֆֆի 1984 :187:

¹⁷⁷ Բաֆֆի 1984 :186:

¹⁷⁸ Բաֆֆի 1984 :187:

¹⁷⁹ Բաֆֆի 1984 :17:

¹⁸⁰ Բաֆֆի 1984 :21:

Ճանճուր Իվանիչը որոշում է մեկնել՝ իր առևտրային գործերով: Բարբարեն մի կողմից ուրախ է՝ որ առժամանակ կազատվի ամուսնուց, մյուս կողմից՝ դժգոհ, որ ամուսինը պատրաստվում է երկրից գնալ՝ առանց իր հետ քննարկելու: Իր առևտրային գործերում Ճանճուր Իվանիչը չափազանց գաղտնապահ է:

Րաֆֆին, ի դեմս տիկին Բարբարեի և օրիորդ Սոֆիի, ներկայացրել է թիֆլիսահայերի սոցիալ-հասարակական կյանքի կազմակերպման առանձնահատկությունները: Այս ժամանակաշրջանում Թիֆլիսում սկիզբ էր առնում և ժողովրդի մեջ արմատավորվում էր մեծ հակվածություն դեպի օտարածինը, և օտարամոլության տարածման ֆոնին նահանջում էր հայության գաղափարը, թիֆլիսայերը դադարում էին հայերեն խոսելուց՝ նախապատվությունը տալով վրացերենին, ռուսերենին և ֆրանսերենին:

Օգտվելով Ճանճուր Իվանիչի բացակայությունից՝ տիկին Բարբարեն և օրիորդ Սոֆին փոխում են տան կահավորանքը և կազմակերպում խնջույք՝ հրավիրելով բազում հյուրերի, որոնք ներկայացնում էին քաղաքի բնակչության տարբեր դասեր:

«Նրանք ոչ միայն իրանց հագուստի ձևերով, այլև իրանց սովորություններով ու բնավորությամբ զանազանվում էին միմյանցից: Նրանց մեջ կային աղջիկներ մոռնի հագնված, բաց գլուխներով, հոլանի բազուկներով և կիսաբաց կրծքով ու թիկունքով: Նրանց մեջ կային աղջիկներ վրացի թասակրավիներով և բաց կրծքով ու բազուկներով: Նրանց մեջ, որպես սև ագռավներ, գտնվում էին մի քանի թխազգեստ քաթիպավոր քալբալոններ, որոնց հրավիրել էր տիկին Բարբարեն»:¹⁸¹

Մարդկանց այս բազմությունը քննարկում է մոդան, նոր հագուստները, կոշիկները և այլն: Րաֆֆին առանձնակի շեշտում է այդ հանգամանքը:

¹⁸¹ Րաֆֆի 1984 :79:

«Օրիորդ Սոֆին կանգնեց և սկսավ մի քանի նկարողություններ անել ֆրանսի երիտասարդների մասին. մինին գովասանեց, մյուսի վրա ծիծաղեց. նրա քիթը ծուռն է, մյուսի գլխի մազերը խոզի մազի են նմանում, այն մյուսը թեև սիրուն է, բայց շապ հպարտ է, այն մինի դեմքն ախորժելի է, բայց աչքերը խիստ փոքր են, և այլ այդպիսի կատակներով խոսում էր նա և անընդհատ ծիծաղում»:¹⁸²

Տարված լինելով լոկ սիրային գրքերով, օրիորդներն իդեալ են փնտրում իրենց շրջապատում: Անիշկայի դիտողությամբ, թե չի կարելի հյուրերի մասին այդպես արտահայտվել, Սոֆին պատասխանում է. *«Ինչ անտանելի է, երբ մարդիկ գեղեցիկ չեն»:¹⁸³*

Բարբարեն մի քանի րոպե չի կարողանում իր խոսակիցներին բացատրել՝ ինչ է նշանակում «ատեստաթ», «օբռազոննոսթ» և «զավեդենիա»: Պառավ կանանց պատկերացմամբ՝ աղջկա համար պարտադիր է կարուձև իմանալը. *«Բաս աղջիկը առանց դրանք գիդենալու վու՞նց կարա օջախ ու տուն պահի ու վուրդիք մինձացնի»:¹⁸⁴*

Մի կնոջ կարծիքով՝ մոդնի աղջիկներին անհրաժեշտ չէ կարուձև իմանալը, քանի որ նրանց հագուստը կարկատելու կարիք երբեք չի ունենում: Գյուղացու հարսը նույն հագուստը այնքան է կրում, մինչև մաշվի, իսկ մոդնի աղջիկները հագուստը հաճախ են փոխում¹⁸⁵:

Ոչ միայն տղամարդիկ, այլև տարեց կանայք դեմ էին կանանց ազատության գաղափարին և խիստ բացասաբար էին արտահայտվում, երբ խոսքը վերաբերում էր նորատի օրիորդների բաց հագուստին:

¹⁸² Բաֆֆի 1984 :83:

¹⁸³ Բաֆֆի 1984 :83:

¹⁸⁴ Բաֆֆի 1984 :63:

¹⁸⁵ Բաֆֆի 1984 :63:

«Մաշ էն լավ է, վուր աղջկերքը բաց գլխով, տկլոր ուտերքով ու տկլոր դռով քուչեք ինչ հախչփում ու իրանց ծծիրը խալխին նշանց ինչ տալի»»:¹⁸⁶

Տարեց կանայք հայրիշխան համակարգում ընդունված գաղափարները սերնդեսերունդ փոխանցում էին: Դուստրերին դաստիարակում էին նույն արժեքներով, որոնք ընդունված էին «իրենց ժամանակ»: *«Միզ համա լավը միր պապական աղաթն է. ինչ վուր միր հորից ու մորից տեհիլ ինք, էն պիտինք անի»»:¹⁸⁷* Մարիամը խրախուսում է հարսների տգիտությունը. *«էդ հիմարությունը շանց է տալիս նրա հնազանդությունը ու նրա անմեղությունը»»:¹⁸⁸* Վերհիշենք Րաֆֆու այն միտքը, որ *«տգիտությունը լինում է նրա [կնոջ] անմեղության գլխավոր պայմանը»»:¹⁸⁹* Տիկին Բարբարեն պառավի ասած հնազանդությունն անվանում է *կույր հնազանդություն*:

Պառավ Մարիամն աղջիկների՝ «տանը մնալը» պատճառաբանում է այն հանգամանքով, որ տղամարդիկ չեն ցանկանում այնպիսի հարս տուն տանել, որը շատ է ծախսում:

«Աղջկերանց էդ թավուր լպստածութիւնը, անխիլք մսխիր անիլը ու բրո-բրո ապրիլը տեսնելով, խեղճ տղամարդի սիրտը ճաքում է, եփոր փիքը է անում, թե իր դուքնով էնքան ինչ պիտի դադի, վուր կանենա էդ թավուր կնիկ պահի, ու ասում է, լավ է հենց ազապ ապրիմ ու գլուխս դինջ ըլի, քանց թե կնկա եսիր դառնամ: Ա՛յ էդ է պատճառը, վուր աղջկերքը մնում ինչ»»:¹⁹⁰

Ըստ Մարիամի՝ «իրենց» ժամանակ աղջկան հարս էին տանում տասներկու տարեկանը լրանալուց պես: Հայրիշխան համակարգը խրախուսում է աղջիկների վաղ ամուսնությունը, իսկ

¹⁸⁶ Րաֆֆի 1984 :65:

¹⁸⁷ Րաֆֆի 1984 :65:

¹⁸⁸ Րաֆֆի 1984 :64:

¹⁸⁹ Րաֆֆի 1964 :368:

¹⁹⁰ Րաֆֆի 1984 :65:

նրանք, ովքեր չեն ամուսնացել, թիրախավորվում են, համարվում «տանը մնացած»: Այս մոտեցումն արմատացած է հայ հասարակության մեջ, այսօր էլ շարունակում է պահպանվել որոշ շրջանակներում:

Կանանց նկատմամբ դրսևորվող կարծրատիպերի մասին տեղեկանում ենք նաև Ճանճուր Իվանիչի և Սամիլ Պետրովիչի խոսակցություններից: Սամիլ Պետրովիչը զբաղվում էր դալալությամբ (աղջիկների «առևտրով») և մի անգամ իր մասնագիտությունը բնութագրում է այսպես. *«Մինք չալիշ հնք գալի, վուր ուրիշները կնկա տեր դառնան, իրանց համա քեփ անին, մինք սովդան բարիշացնինք»*:¹⁹¹ Սամիլ Պետրովիչը, լսելով, որ Ճանճուր Իվանիչը փոշմանել է, որ դստերն ուսման է տվել (Ճանճուր Իվանիչի՝ դստերը ուսման տալու միակ նպատակը օժիտի ծախսը թեթևացնելն էր), ասում է նրան. *«աղա, աղջիկը պահելու ապրանք չէ. աղջիկդ չուսար մարդի տու, վուր իժում չի փոշմնիս»*:¹⁹² Բաֆֆին մանրամասնություն է նկարագրում թիֆլիսահայ աղջիկների առք ու վաճառքը, ինչի հիմքը, որպես կանոն, օժիտն է: Տղամարդիկ կնոջն ընտրում են ըստ օժիտի: Աղջիկ երեխան ընտանիքում դիտարկվում է որպես բեռ, որից պետք է ազատվել, իսկ փեսաները չեն ցանկանում ամուսնանալ առանց օգուտ ստանալու:

Ունևոր ընտանիքի աղջկա հայրը հիմնականում պատրաստ էր փեսայի ուզած գումարը տալ: Այլ էր աղքատ ընտանիքիների աղջիկների դրությունը. ծնողները, չկարողանալով վճարել օժիտի գումարը, չէին կարողանում դուստրերին ամուսնացնել:

«Նրան [աղքատին] կոսին էսքան հարուր թուման կուտաս, աղջիկդ կառնենք, չիս տա՝ չինք առնի, թող մնա ու պառվի...»:¹⁹³

¹⁹¹ Բաֆֆի 1984 :114:

¹⁹² Բաֆֆի 1984 :27:

¹⁹³ Բաֆֆի 1984 :93:

Այս համատեքստում դիպուկ է Ճանճուր Իվանիչի համեմատությունը.

«մարդ մե կով է ունենում, ան թե մե էշ է ունենում. եփոր դրանք ուրիշին հարկավոր է ըլում, առանց փողի չէ տալիս: Ամա աղջիկը միտ քաղքում կովից էլ, էշից էլ վատ է էլած. ինչկի փող չիս տալիս, չին տանում»»:¹⁹⁴

Հետաքրքրական են ամուսնությունների կազմակերպման տարբերությունները գյուղական բնակավայրիների և քաղաքների միջև: Գյուղերում «հայրը վաճառում է յուր դուստրը, որպես յուր տան չորքոտանին, չնչին արծաթի գնով, որ նա ստանում է յուր փեսայի հորից: Բայց այդ քաղաքի աղջիկների առևտուրը լինում է բոլորովին հակառակ մեր տեսածներին: Այստեղ աղջիկը ծախվում է վրադիր փողով, այսինքն՝ հարսնացուի հայրը վճարում է արծաթ յուր փեսային, որ կարծես թե, ցավալի է ասել, մի մարդ վարձատրում է մշակին, որ տանե և հեռացնե նրա տանից մի անպետք բան: Ցավալի դրություն, որքան ուրնակոխ է եղած գեղեցիկ սեռի պատիվն ու իրավունքը»:¹⁹⁵

Սոֆիի հայրը սկզբում իր 18 տարեկան դստեր համար փեսա է ընտրում մի տղամարդու, որը 45 տարեկան էր և պատկանում էր վաճառականների ամենաստորին դասին: Հայրն աղջկան ամուսնացնելու հարցում փորձում էր միանգամից կրկնակի օգուտ քաղել: Առաջինն այն էր, որ չնչին գումարով դստերը կամուսնացներ, իսկ երկրորդը՝ որ կունենար հարուստ և առևտրական փեսա: Ճանճուր Իվանիչին ամենևին չէր մտահոգում, որ այդ ամուսնությունը կազմակերպվում էր դստեր կամքին հակառակ և ամենևին դուր չէր գալու Սոֆիին: Ճանճուր Իվանիչի հույսերը, սակայն, չեն արդարանում: Մարդկանց մի զգալի մաս այն կարծիքին էր, որ պանսիոնն ավարտած աղջկան պետք չէ հարս տանել, քանի որ նա չէր կարող լինել հմուտ տանտիկին, հոգատար մայր: Այս էր պատճառը, որ Ճանճուր

¹⁹⁴ Բաֆֆի 1984 :93:

¹⁹⁵ Բաֆֆի 1984 :101:

Իվանիչը խիստ արհամարհական կարծիք ձեռք բերեց դպրոցի և կրթության մասին. «*էդ զարհումար ուսումը աղջկաս դալք փուղ շինից, ում վուր փալիս իմ, չին առնում*¹⁹⁶»: Չկարողանալով դատեր համար փեսացու գտնել՝ Ճանճուր Իվանիչը մեղքը գցում է ուսման վրա և արգելում մյուս դուստրերին անգամ այբուբեն սովորել:

Հասարակության մեջ ամրացած կարծրատիպը, որ ուսում ստացած աղջիկը «տան կին» չի կարող լինել, Ռաֆֆու պնդմամբ՝ տարածվում է «ուսյալ» օրիորդների պատճառով. նրանք իրենց վարքով և թեթևամտությամբ նման տպավորություն են գործում¹⁹⁷:

Տղա և աղջիկ երեխաների միջև խտրականությունը նույն գծի շարունակությունն է. տիկին Բարբարեի այն խոսքին, թե ինչու պիտի հոր ժառանգությունը միայն տղա երեխային բաժին հասնի, Ճանճուր Իվանիչը պատասխանում է, որ տունն ու օջախը պահողը տղան է, չի կարելի տղայից զրկել, աղջկան տալ¹⁹⁸:

Վեպի մյուս գլխավոր կին հերոսն օրիորդ Աննան է: Նրա կերպարը կերտված է ի հակադրություն օրիորդ Սոֆիի կերպարի: Սոֆին աչքի է ընկնում ապագայնությամբ, համարձակ բնավորությամբ և կանանց իրավունքների պաշտպանությանն ուղղված գաղափարներով, իսկ Աննան ազգասեր է և խոնարհ: Աննան նկարագրվում է որպես մի մանկահասակ օրիորդ, որի «*հագուստը ուրքից ցգլուխ աչքի էր ընկնում, չնայելով, որ ոչ միայն պատրաստված չէր թափրոնի համար, այլ այնպիսի պարզ հագուստով մինչև անգամ անհարմար էր երևիլ որևիցե հասարակական ժողովում*: Նրա սև ձեռնոցները, սպիտակ չթյա հանդերձը, նրա սև թավշյա վերարկուն, որ թեք ձգած էր յուր ուսին, արտահայտում էին նրա անփութությունը դեպի հասարակական ծեսերն ու սովորությունները: Նրա գիսակը ամենևին հարդարած չէր, որպես վայել է թափրոն երթալու համար, այլ նրանք այնպես խառնված էին, կարծես թե նա դեռ

¹⁹⁶ Ռաֆֆի 1984 :141:

¹⁹⁷ Ռաֆֆի 1984 :111:

¹⁹⁸ Ռաֆֆի 1984 :94:

նոր էր հեռացել յուր աշխատության գրասենյանի մոտից»¹⁹⁹:

Սոֆին ազատորեն հաղորդակցվում է անձանոթ տղամարդկանց հետ, մինչդեռ Աննան իրեն ողջունող մարդկանց պատասխանում է միայն գլխի շարժումով, ոչ մեկի հետ չէր խոսում:

Քաջբերունին Աննային հանդիպում է թատրոնում: Ապականված հասարակական հարաբերությունների մաս է նաև թատրոնը: Թատրոնը տանն ունեցած «ապրանքը», այսինքն՝ աղջիկներին գնորդին ցուցադրելու հնարավորություն է: Քաջբերունին թատրոնը համեմատում է *բազարի* հետ.

«Մայրերը իրանց աղջիկներին զարդարած բերել են վաճառելու, երիտասարդները եկել են գնելու...»:²⁰⁰

Քաջբերունու և Աննայի ծանոթության պատրվակն է «Քնար հայկականը»: Քաջբերունին Աննայի մեջ գնահատում է հայերենի իմացությունը, աղջիկն անգամ որոշ չափով տիրապետում է գրաբարին և տեղեկացված է հայկական ամսագրերից: Այս ամենը, ըստ Րաֆֆու, այն բանի շնորհիվ էր, որ Աննան չէր հաճախել պանսիոն, նրա կրթության կազմակերպումը իրականացվել էր տնային պայմաններում հոր, ապա եղբոր միջոցով: Եղբոր մահվանից հետո Աննայի կրթությունը հանձնվել էր մի սարկավագի, սակայն սարկավագը ինքն անգամ լավ չէր տիրապետում գրաբարին: Աղջկան ուսումնարան չտալու դեպքում կանչում էին տնային ուսուցիչ, որը լինում էր հոգևոր դասի ներկայացուցիչ: Րաֆֆին պանսիոնի կրթությունը համեմատում է տնային կրթության հետ՝ ընդգծելով վերջինիս առավելությունը:

Աննան օրիորդների՝ ազգայինի հանդեպ արհամարհանքը բացատրում է ծնողների անխոհեմությամբ. նրանք հոգ չեն տանում, որ իրենց դուստրերը կրթվեն հայկական ոգով, ստանան ազգային կրթություն: Այդ դեպքում նրանց չէին գրավի օտարի լեզուն և գրականությունը: Աննան ասում է, որ «Վերք

¹⁹⁹ Րաֆֆի 1984 :175:

²⁰⁰ Րաֆֆի 1984 :174:

Հայաստանին» ինքը կարդացել է տասն անգամ, բայց դարձյալ կկարդար մեծ հաճությո՞ւմ: Իսկ մի օտարալեզու վեպ մի անգամ կարդալուց հետո այլևս չի ցանկանում բացել²⁰¹:

Քաջբերունին խորին հիացմունքով է նկարագրում նրան.

«Նրա բոլոր գոյության մեջ չէ երևում ոչինչ բան կեղծյալ, նա պարկերանում է քո առջև որպես մարմնացած առաքինություն՝ յուր պարզ և հրեշտակային սրբությամբ: Նրա խելացի դեմքն արտահայտում է հեզություն և բարեսրություն: Նրա աչքերի մեջ վառվում է երկնային հուր, մինչ այն աստիճան գրավիչ և բազմախորհուրդ, որով իսկույն հրապուրվում ես, և դու մեծավ հաճությամբ ասում ես, թե արժե սիրել դրան...»:²⁰²

Քաջբերունու տեսակետից կնոջ մեջ գովելի են *հեզությունը և հրեշտակային սրբությունը*: Ընդգծելով Սոֆիի և Աննայի հակադրությունը՝ Քաջբերունին նրանց բնութագրում է որպես հակադիր բևեռների. *«մինը որքան անբարոյական և լկտի, մյուսը այնքան առաքինի և բարեկիրթ»*:²⁰³

Արամյանի ուշադրությունը գրավում է այն, որ Աննան հավատարիմ քրիստոնյա է, ամեն կիրակի պարտադիր հաճախում է եկեղեցի պատարագին, աղոթում և այլն: Նա մի կողմից այս ամենը համարում է *մի բարի ձգտում*, մյուս կողմից կարծում է, որ Աննայի կրոնասիրությունն ու բարեպաշտությունը հասնում են մոլեռանդության²⁰⁴: Քաջբերունին և Արամյանը տարակարծիք են կնոջ կրոնական մոլեռանդության հարցում: Քաջբերունին ազգի բարօրության համար դրական է համարում կրոնական կույր հավատը.

«Ի՞նչ մեծ կորուստ է, որ նա ծանոթ չէ Վոլտերի և Ռուսսոյի հեղ, ավելի լավ է՝ կանանց լինել բարի քրիստոնյա, քան թե

²⁰¹ Բաֆֆի 1984 :181:

²⁰² Բաֆֆի 1984 :185:

²⁰³ Բաֆֆի 1984 :188:

²⁰⁴ Բաֆֆի 1984 :194:

ազատ փիլիսոփաներ: Նիհիլիստուիզմի անբարոյական օրինակը քեզ բավական է իմ ասածս ապացուցանելու»:²⁰⁵

Արամյանն ընդունում է ընկերոջ հիմնավորումը.

«Այո, աշխատելու է Աննայի նման օրիորդներ պատրաստել, դրանք և միայն դրանք կարող են ծնել ազգի համար պիտանի որդիք և ոչ թե նիհիլիստական ուղղությամբ տոգորված ու փչացած աղջկերքը»:²⁰⁶

Նրանց այս խոսքերը վերաբերում էին Սոֆիին, որն առաջ էր քաշել տղամարդկանց կողմից կանանց իրավունքների ոտնահարման հարցը և իր վարքագծով թողել էր *թեթևսովիկ* աղջկա տպավորություն:

Օրիորդ Աննան ևս դրական կարծիք չունի Թիֆլիսի օրիորդաց ուսումնարանների մասին, քանի որ այնտեղ աղջիկները չէին սովորում ասեղնագործություն: Նրա համար

«ասեղնագործությունը ամենահարկավոր բանն է, որ պիտի սովորի ամեն աղջիկ»:²⁰⁷ Քաջբերունին համաձայնում է և ավելացնում, որ որևէ արհեստի տիրապետելը երիտասարդ աղջիկներին կօգնե և օժիտ հավաքելու և «հոր տանը չմնալու» գործում, և կթեթևացնե ամուսնու բեռը:²⁰⁸ Աննան Թիֆլիսի աղջիկներին անվանում է դատարկ խրճիկներ կամ երեխայի խաղալիքներ և ասում, որ աղջիկները *«աստիճան ձեռքի ամենաանպետք արարածն են»:²⁰⁹*

Ինչպես Աննան է ներկայացվում որպես Սոֆիի հակապատկեր, այնպես էլ Աննայի մայրը՝ Եղիսաբեթը, տիկին Բարբարեի հակապատկերն է: Նա միշտ հագնվում էր ամբողջովին սև: Սև կամ մուգ հագուստ կրելը ընդունված էր տարեց կանանց շրջանում, առավել ևս, եթե զավակներից մեկը վախճանվել էր:

²⁰⁵ Բաֆֆի 1984 :194:

²⁰⁶ Բաֆֆի 1984 :194:

²⁰⁷ Բաֆֆի 1984 :198-199:

²⁰⁸ Բաֆֆի 1984 :199:

²⁰⁹ Բաֆֆի 1984 :202:

Եղիսաբեթը հավատարիմ, ջերմեռանդ քրիստոնյա է և նույն ոգով է դաստիարակել իր զավակներին: Նա ևս ամեն կիրակի գնում է ժամ՝ պատարագի:

Վեպի կին կերպարներից է նաև Սոֆիի ընկերուհի Անիչկա Եգորովնան: Նա Սոֆիից մեծ է, երկու տարի առաջ է ավարտել նույն պանսիոնը, ուր սովորել է Սոֆին: Նա վեպում ներկայանում է որպես «մի հասուն օրիորդ, միջակ հասակով, ուրախ դեմքով և բավական վայելուչ կերպով հագնված»:²¹⁰ Օրիորդները քննարկում են այլ աղջիկների ամուսնությունները, քաղաքի գեղեցիկ երիտասարդ տղաներին, նորաձևությունը, սիրավեպերը: Սոֆին իր սիրելի սիրավեպերը ստանում է հենց Անիչկայից: Րաֆֆին խիստ բացասաբար է խոսում այս գրքերի մասին, պատճառաբանելով, թե դրանք փչացնում են երիտասարդությանը: Ինչպես Սոֆին, այնպես էլ Անիչկան արագ հրապուրվում են տղաներով, պատկերացնում սիրային տեսարաններ և ապրում դատարկ հույսերով: Անիչկան նախանձում է ընկերուհիներից մեկին՝ Լիզային, և նրան բախտավոր համարում, քանի որ Լիզան պատմում է իր սիրային հարաբերությունների մասին.

«մեծ զանազանություն կա նրանց մեջ, որոնցից մինը հասած է յուր նպատակին, իսկ մյուսը ապրում է լոկ հույսերով»:²¹¹

«Մինն այսպես, մյուսն այնպես»

Վեպի գրության տարեթիվը հայտնի չէ: Առաջին անգամ հրատարակվել է 1890 թ. Աննա Րաֆֆու կողմից: Ինչպես «Զահրումարը», այնպես էլ այս վեպը ներկայացնում է թիֆլիսահայերի կյանքը: Երկու ստեղծագործությունների միջև կնկատենք սյուժետային և գաղափարական նմանություններ: Երկու դեպքում էլ վիպական գործողությունների կիզակետում է թիֆլիսահայ մեծահարուստ ընտանիքի դեռահաս աղջիկը: Գրողը

²¹⁰ Րաֆֆի 1984 :30:

²¹¹ Րաֆֆի 1984 :84-85:

ցույց է տալիս, թե ինչպես են կապիտալիզմը և առևտրային հարաբերությունները բացասաբար ազդում հայ վաճառականների ներընտանեկան կյանքի և միջավայրի վրա:

Վեպում կան մի քանի կին կերպարներ (Մարիա Սերգենևան, Անիչկան, Վարդուհին, Սաթենիկը, Քեթևանը և Սոֆին), որոնց կանդրադառնանք՝ փորձելով բացահայտել նրանց բնորոշ գծերը:

Գործողությունները ծավալվում են թիֆլիսահայ վաճառական Սերգեյ Եգորիչի և նրա ընտանիքի շուրջ: Բաֆֆին Սերգեյ Եգորիչ Աղա-Պարոնովին բնութագրում է որպես մի վաճառական՝ «այդ բառի լիակատար նշանակությամբ: Նա ամեն ինչ սովոր էր գնել փողով, մինչև անգամ գեղեցիկ կնոջ սերը»:²¹² Հեղինակը մեծ ուշադրություն է հատկացնում Աղա-Պարոնովի՝ կնոջ և ընտանիքի մյուս անդամների հետ ունեցած հարաբերություններին:

*«Նրա համար տուն չկար, ընտանիք չկար: Խանութից տուն վերադառնում էր նա այն դեպքերում միայն, երբ հյուրեր ուներ, և հարկադրիչ պահանջը ստիպում էր նրան տանը գտնվել»:*²¹³

Ազատ ժամանակը նա անց էր կացնում կլուբում կամ երիտասարդ սիրու հետ: Սիրուհին՝ Սոֆի Իվանովնան, գեղեցիկ կին է՝ շուրջ երեսուն տարեկան: Հայրն ու մայրը մահացել են, և օրիորդաց դպրոցն ավարտելուց հետո նա մնացել է որբ: Եղբայր ունի, որը, սակայն, նրան չի օգնում: Սոֆիին օգնության ձեռք է մեկնում հոր ընկերներից մեկը՝ մի վաճառական: Օրիորդը դառնում է նրա երեխաների դաստիարակը, սակայն տղամարդը որոշում է օգտվել Սոֆիի միամտությունից և անփորձ լինելուց: Ավելի ուշ նա թողնում է այդ տունը և, «ձեռքից ձեռք» անցնելով, բաժին հասնում Սերգեյ Եգորիչին:

²¹² Բաֆֆի 1984 :420:

²¹³ Բաֆֆի 1984 :376-377:

Ռաֆֆին այսպես է բնութագրում Սոֆիին.

«Օրիորդը իսպառ փչացած չէր: Նրա մեջ դեռ մնացել էին շապ մաքուր և շապ անարապ կայծեր, բայց թաղված խորտակված սրտի մոխրի մեջ: Մի շունչ, մի հրաբորբոք շունչ բավական էր կրկին վառելու նրանց: Եվ դա կարող էր լինել անկեղծ սիրո բարերար շունչը, որին կարոպ էր նա: Բայց ամենքը խաբեցին, ամենքը դավաճանեցին նրան: Ամեն ոք յուր սիրո խոստումներով մի ուժգին աքացի տվեց նրան, մինչև գլորվեցավ տիղմի մեջ, անբարոյականության անդունդը»:²¹⁴

Աղջիկը իրեն համեմատում է պատին կախված մի նկարի կնոջ հետ.

«Դա, ռվ գիտե, որ շահի, որ սուլթանի կանանցի զարդն է: Բայց տեսնում ես որքան տխուր է, որքան թախծալի է: Կարծես բանտարկված լինի յուր անհուն հարստության մեջ: Կարծես այն բոլոր գեղեցիկ պճրանքները նրան խեղդելու համար լինին հորինված, այո՛, նա մի անբախտ զոհ է, մի թշվառ գերի է յուր ոսկով ու մեղաքսով զարդարած ջրջապատի մեջ»:²¹⁵

Նա ապրում է ներքինատան մի հյուրանոցում, որտեղ «ամբողջ օրը յուր արշինով զբաղված վաճառականը մի առանձին բավականություն էր զգում, երբ գիշերը ներքևում ազատություն էր տալիս յուր կամքին և կրքերին: Վերևում՝ ցերեկը անց էին կացնում փող որսալով, իսկ ներքևում՝ գիշերը անց էին կացնում սեր և հաճույք որսալով: Վերևում՝ դժոխք, ներքևում՝ Սողոմ...»:²¹⁶ Այս էր թիֆլիսահայ վաճառականի առօրյան:

Նրա կինը՝ Մարիա Սերգեննան, անկիրթ, համարյա անգրագետ, քմաճաշակ կին է: Նրա քմաճաշակությունը դրսևորվում է ծառաների ընտրության հարցում, բայց ոչ երբեք տան

²¹⁴ Ռաֆֆի 1984 :420:

²¹⁵ Ռաֆֆի 1984 :415:

²¹⁶ Ռաֆֆի 1984 :407:

կահավորանքի և զարդարանքների դեպքում: Նա տունը կահավորում է աշխարհի տարբեր ծայրերից բերված թանկարժեք կահկարասիով՝ առանց միմյանց հետ համադրելու: Տունը ավելի շատ «մի հարուստ մագազինի տպավորություն էր գործում»²¹⁷: Հեղինակը դրա պատճառը համարում է անբավարար կրթությունը և հարստությունը խելամտորեն տնօրինել չկարողանալը:

*«Բոլորովին աղքատ և գռեհիկ դրությունից, զանազան խարդախ ճանապարհներով, հանկարծ հարստության տեր դառնալով, նրանք չգիտեին, թե ինչպես պետք էր ավելի պարզաճավոր կերպով վայելել հարստությունը: Նրանք հին կյանքը մոռացան, նորն էլ չսովորեցին: Սովորեցին միայն զանազան կապկորեն նմանողություններ, որ կեղծ, փչացած կրթության արդյունք էին»:*²¹⁸

Տիկին Ադա-Պարոնովը վատ է տիրապետում ռուսերենին, կարմրում է, երբ քաղաքակիթ երևալու համար ռուսերեն խոսելիս սխալներով է խոսում: Սովորություն ունի դստեր՝ Անիչկայի համար գրքեր գնելու և հաճախ է հյուրերի մոտ գլուխ գովում, որ իր դուստը բոլոր գրքերը կարդացել է: Սակայն գրքերի ընտրության հարցում նախապատվությունը տալիս է գրքերի տեսքին. գնում է այն գրքերը, որոնք աչքի են ընկնում զարդարուն կազմով:

Մարիա Սերգեննան և Սերգեյ Եգորիչը աղջկա համար փեսացու են ընտրել մի բժշկի (մեծահարուստների շրջանում ընդունված է բժիշկ փեսա նախընտրելը)՝ առանց հաշվի առնելու դստեր զգացմունքները, արհամարհական վերաբերմունքը նրա նկատմամբ: Տիկին Մարիային բարկացնում է դստեր անտարբերությունը դեպի փեսացուն: Աղջկա ամուսնացնելու հարցում միջնորդ է Յակով Յակովիչը: Նա բժշկին առաջարկում է քչացնել «թամահը»:

²¹⁷ Բաֆֆի 1984 :361:

²¹⁸ Բաֆֆի 1984 :361:

«Համ լավ աղջիկ, համ շապ փող, երկուսը միասին չի լինի»:²¹⁹

Ինչպես «Ջահրումար» վեպում, այնպես էլ այստեղ ականատես ենք արատավոր երևույթին. ծնողները գումարով փորձում են աղջկան «մարդու տալ»:

Կանայք ստիպված էին բարձրաշխարհիկ ձևանալ հասարակության առջև, և ինչպես պարսից կանանոցում է կինը ներքինիների հսկողության տակ, այնպես էլ վաճառականի ընտանիքում է իմերեթ ծառաների հսկողության տակ: Այդ է պատճառը, որ բարձր դասի տիկնայք, ամուսիններից սեր չստանալով, փնտրում են այն ծառաների մեջ: Սիրային հարաբերությունները ծառաներից են սկսում նաև այդպիսի ընտանիքի երիտասարդ օրիորդները: Միևնույն իրավիճակն էր տիրում Սերգեյ Եգորիչի տանը:

Մարիա Սերգենյան սիրային հարաբերությունների մեջ է իր ծառայի՝ Փրիդոնի հետ և մեծ հաճությամբ է արտասանում նրա անունը: Նա Փրիդոնի հետ զբոսնում է քաղաքի մթին թաղամասերում, և նրանց գաղտնի զբոսանքին պատահական ականատես է լինում Սերգեյ Եգորիչը: Սերգեյ Եգորիչը չի կարողանում փարատել իր տարակուսանքը, թե ինչու է իր կինը գիշերով թափառում քաղաքի խուլ փողոցներով²²⁰: Մտքում կնոջը մեղադրում է դավաճանության համար, բայց ինքը ևս դավաճանում է կնոջը: Տղամարդու համար իր դավաճանությունը ներելի է, կնոջինը՝ ոչ:

Վեպի կին կերպարներից է օրիորդ Սաթենիկը: Ռուբեն Արուսյանը, խոսելով Սաթենիկի մասին, ասում է.

*«Խեղճ աղջիկ, ինքը հիվանդ, պիտի հոգ փանեն և հիվանդ քրոջ մասին, պիտի կերակրե աղքատ ընտանիքը... Ցավալի զոհ դառն հանգամանքների...»:*²²¹

²¹⁹ Բաֆֆի 1984 :363:

²²⁰ Բաֆֆի 1984 :413:

²²¹ Բաֆֆի 1984 :385:

Սաթենիկը տառապում է բարակացավով, բայց և՛ սովորում էր, և՛ աշխատում, քանի որ ստիպված է կերակրել հիվանդ քրոջն ու պառավ մորը: Եվ չնայած օրհասական դրությանը՝ հպարտ է և մերժում է Արուսյանի առաջարկած օգնությունը:

Մյուս կերպարը Վարդուհի Վահրամյանն է: Նա և Անիչկան համադասարանցիներ են, մանկուց ճանաչում են միմյանց, սակայն սոցիալական անհավասարությունը բաժանեց երկու ընկերուհիներին: Վարդուհին աչքի է ընկնում բարությամբ, շրջնովի բնավորությամբ և տարբերվող հատկանիշներով, որոնց պատճառով էլ հալածվել և մերժվել էր իր իսկ ծնողների կողմից:

Անիչկան և «Ձահրումար» վեպի հերոս Սոֆին ունեն ընդհանուր գծեր: Անիչկան բարձրահասակ է, գեղեցիկ: Հինգ տարի առաջ է ավարտել տեղի աղջիկների համար նախատեսված գիմնազիան, սակայն դաշնամուրի և ֆրանսերենի ուսուցիչները շարունակում են պարապել օրիորդի հետ: Օրիորդի դաստիարակության գործում մեծ նշանակություն ունի անգրագետ մայրը: Նա դստեր համար գնում է գրքեր, որոնք Անիչկան չի կարդում: Մայրը դստեր համար բերել է տալիս ամենագեղեցիկ և նորաճ գգեստները անմիջապես Փարիզից, սակայն միշտ չէ, որ օրիորդին բավականություն են պատճառում թանկագին հագուստները: Մորը բարկացնում է Անիչկայի անտարբերությունը հյուրերի և թանկարժեք հագուստի նկատմամբ:

Անիչկան հաճախ այցելում է իր հիվանդ մորաքրոջն ու նրա աղջկան և ամեն անգամ Ռուբենի տան մոտով անցնելիս ներս նայում նրա պատուհանից: Ռուբենը որոշում է, որ օրիորդն իրեն է սիրում, սակայն Վարդուհին այդ սերն անվանում է «անցողական տարփանք» կամ «վայրկենական ինքնամոռացություն»²²²: Վարդուհին Ռուբենին առաջարկում է սին հոլյսեր չկապել Անիչայի հետ, քանի որ, ինչպես Վարդուհին է ասում, «*Ո՛ւմը չէ սիրել նա: Գուցե հենց այժմ, բացի քեզանից, մի քանիսին ևս*

²²² Րաֆֆի 1984 :391:

սիրում է²²³»։ Ըստ Վարդուհու՝ Անիչկան դատարկ և թեթևամիտ աղջիկ է, որը չի կարող անկեղծորեն սիրել։

Ռուբեն Արուսյանն այլ կարծիքի է.

«Օրիորդ Անիչկան, իրավ է, այժմ դատարկ և մինչև անգամ թեթևամիտ աղջիկ է, բայց հմուտ ձեռքի տակ կարող է ամենապարզական կին դառնալ։ Ես նրան համարում եմ մի ընդունակ, բայց անմշակ նյութ, որից կարելի է ամենագեղեցիկ բան պատրաստել»։²²⁴

Ռուբենն Անիչկային անվանում է «փչացած ընտանիքի դժբախտ զավակ», որը միայն թշվառ զոհ է իր ծնողների ձեռքում։ Ռուբենը ցանկանում է ազատել իր սիրելիին այդ թշվառությունից։ Խոսելով բարքերի ապականության մասին՝ Արուսյանն ասում է, որ դատելի է ունենում անցումային փուլերում, և հենց այդպիսի անցումային փուլ է ապրում թիֆլիսահայ հասարակությունը²²⁵։

Քեթևանը այն վաճառականի կինն է, որի միջոցով հարստացել է Ճանճուր Իվանիչը։ Վերջինս խաբեությամբ տիրացել է Քեթևանի ամուսնու խանութին և ողջ ունեցվածքին։ Քեթևանի միջոցով Րաֆֆին ներկայացնում է քաղաքի աղքատ բնակչության թշվառ դրությունը.

«Քաղաքի հեղուկած թաղերից մեկի խլության մեջ գտնվում էր մի հին, քայքայված տուն, որ վաղուց ոստիկանության ուշադրությունից ազատվելով, դեռ պահպանում էր յուր թշվառ գոյությունը, որ ամեն թույլ սպառնում էր կործանվել, և յուր հեղուկ հարյուրավոր ավելի թշվառ բնակիչների գերեզման տանել»։²²⁶

Կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանը զուգահեռ՝ վաճառականների շրջանում ավելի է ամրապնդվում

²²³ Րաֆֆի 1984 :391:

²²⁴ Րաֆֆի 1984 :390:

²²⁵ Րաֆֆի 1984 :391:

²²⁶ Րաֆֆի 1984 :349-350:

հարստահարելու և հափշտակելու սովորությունը: Եվ այս դեպքում հասարակության առավել խոցելի խումբը դառնում են միայնակ կանայք և նրանց երեխաները: Մի ամիս անց Քեթևանը մեռնում է քաղցից և ցրտից՝ որք թողնելով որդուն:

Վեպն անավարտ է: Հայտնի չէ, ինչպես էր հեղինակը մտադիր կառուցել հերոսների ճակատագրերը, ուստի գործողությունները հանգուցալուծում չունեն:

«Ոսկի աքաղաղ»

«Ոսկի Աքաղաղ» վեպը Րաֆֆին գրել է 1870-ականների սկզբին, առաջին անգամ այն լույս է տեսել 1879 թ.-ին: Վեպում Րաֆֆին քննադատում է հայ անարդար առևտրականներին, որոնց անվանում է «մռայլ դասակարգ»²²⁷:

Որք մի երեխայի որդեգրում է քեռին: Երեխային գյուղում անվանում էին Կալո: Ծնողները մահացել են խուլերայից: Քեռի Ավետը վաճառական է, գնում է քաղաք՝ տարբեր իրեր վաճառելու: Օրերից մի օր Ավետը պատրաստվում է գնալ քաղաք, և Կալոն ցանկանում է գնալ նրա հետ, բայց Ավետը թույլ չէր տալիս: Խոսակցությանը սկզբում խառնվում է տատը, այնուհետև՝ Ավետի կինը՝ Եղիսաբեթը: Տատը համոզում է Ավետին՝ բերելով հիմնավորում.

*«Կա՛ր, թող աշխարհ տեսնի. խո աղջիկ չէ՞, որ միշտ առիքի տակը մնա, տնից դուրս չգա. տղա է, սիրտը ուզում է, բան կսովորի, աչքը կբացվի»:*²²⁸

Տարածված էր ընտանիքի փոքր տղաներին տանել քաղաք՝ վաղ տարիքից վաճառականությանը ծանոթացնելու: Ավետը համաձայնում է, և նրանք քաղաք են գնում:

²²⁷ Րաֆֆի 1962 :512:

²²⁸ Րաֆֆի 1984 :372:

Քաղաքում կա մի հարուստ վաճառական՝ Պետրոս Մասիսյանը, որի ընտանիքում հայտնի առասպելից էլ եկել է ստեղծագործության անունը:

*«Բայց Մասիսյանի տան բախտը մի «ոսկի աքաղաղ» էր իր ոսկի հավի հետ, որոնք շատ անգամ երևացել էին նրա պապերին իրենց ոսկի ճյուղով: Այդ մասին Մասիսյանի ընտանիքի մեջ մնացել էր մի առասպելական ավանդությունների մի ամբողջ շարք, որ անցել էր սերունդից-սերունդ»:*²²⁹

Մարդիկ իրենց հաջողությունները կապում էին որևէ առարկայի հետ: Մասիսյանների տան հաջողության խորհրդանիշն էլ ոսկի աքաղաղն է: Աքաղաքը կարող է անհետանալ, ինչը կհանգեցնեք ընտանիքի ֆինանսական վիճակի վատթարացման, իսկ որոշ ժամանակ անց կարող է վերադառնալ: Այսպիսով ընտանիքի անդամների մեջ արմատավորվում է աքաղաղի պաշտամունքը: Աքաղաղին են սկսում նվիրել տան յուրաքանչյուր սենյակը:

Մասիսյանների ընտանիքը փոքր է, երեխաներից մնացել են երեքը՝ Ստեփանը, Գայանեն և Հռիփսիմեն: Երկու աղջնակներին, որոնք 10 և 7 տարեկան էին, Րաֆֆին ներկայացնում է ինչպես երկու հակադարձ բևեռների:

Մինչ երեխաների կերպարների մասին խոսելը, անդրադառնանք Մարիամի՝ Մասիսյանի կնոջ կերպարին: Մասիսյանի և նրա կնոջ ամուսնությունը Րաֆֆին նկարագրում է հետևյալ կերպ.

«...Տեսնում ես, խելացի կինը հիմար մարդ է ունենում, իսկ հիմար կինը՝ խելացի մարդ: Տեսնում ես, կարճահասակ տղամարդը բարձրահասակ կին է ունենում, իսկ բարձրահասակ տղամարդը՝ կարճահասակ կին: Կարծես, բախտը ամուսնության մեջ ներդաշնակություն չէ սիրում: Այսպես էլ պատահել էր անբախտ Մարիամի հետ: Որքան նրա

²²⁹ Րաֆֆի 1984 :383:

ամուսին այրը ժանյո, դաժան և անտանելի էր, ինքն այնքան հեզ, բարի և համակրական էր»։²³⁰

Կալոն դառնում է ընտանիքի առաջին ծառա-օգնականը։ Նրա մասին հոգ տանելու պատասխանատվությունը վերցնում է Մարիամը՝ հաստատելով հոգատար մոր իր կերպարը։ Նա է, որ պաշտպանում է տղային, ներում սխալները, թաքցնում դրանք։ Կալոն դարձավ Միքայել, հեռացվեց խանութից, սկսեց ծառայել տանը որպես ծառա։ Դաժան պայմանները տղային մղում են վերադառնալ գյուղ, բայց Մարիամը նրան համոզում և հետ է բերում։ Անցնում են տարիներ, Միքայելը մեծանում է, սկսում է ընկալվել ընտանիքի անդամ, Մարիամը դառնում է նրա համար ինչպես մայր, երեխաները սկսում են ավելի մեղմ վերաբերվել նրան։

Մասիսյանը շատ խիստ է ընտանիքի անդամների նկատմամբ։ Ընտանիքը հանգիստ է, երբ Մասիսյանը տանը չէ, ամենքը զգուշանում են նրա ներկայությունից։ Մարիամը և երեխաները այդ սահմանափակումների մասին մոռանում են պարտեզում, որտեղ կինը երեխաների հետ անցկացնում է օրվա մեծ մասը։

Որդու՝ Ստեփանի հետ վիճելու ժամանակ կինը չթաքցրեց իր դժբախտությունը.

«...Եվ բաց անելով իր սրտի խորին վերքերը, հայտնեց, թե ինքը դժբախտ է և շատ դժբախտ, թե նա իր ամբողջ կյանքում մի ուրախ օր չի ունեցել, թե նա շատ կցանկանար մեռնել, և միշտ այդ ցանկությունը նրա սրտում եղել է, միայն չէ ուզեցել իր երեխեքը անտեր և անխնամ թողնել, «որովհետև հայրը նրանց վրա չէ մտածում...»։²³¹

Մասիսյանը բոլորին էր վերևից նայում, նրա աչքերում ոչ մեկը խելացի կամ հնարամիտ չեն։ Անձնական շահը վեր է դասում ամեն ինչից։ Երբ նրա դուստրը հիվանդ էր, Մասիսյանը

²³⁰ Բաֆֆի 1984 :387:

²³¹ Բաֆֆի 1984 :411:

չցանկացավ բժիշկ հրավիրել, կնոջ այդ առաջարկը մերժեց կոպտորեն.

«...Ճշմարիտ են ասել, որ «կնոջ ծամը երկար կլինի, բայց խելքը - կարճ», ոչինչ չես կարող հասկացնել դրանց»:²³²

Այսպիսի արտահայտությունները տարածված են մինչ այսօր:

Մարիամը և իր երկու դուստրները տնից չեն բացակայում: Միքայելը միակ տղան է, որին աղջիկները 4 պատերի մեջ տեսել են, և կամա թե ակամա զգացմունքներ ունեն նրա հանդեպ: Հետաքրքիր փաստ է, որ Մասիսյաններն ունեցել են մեկ այլ աղջիկ ևս, որը սիրահարվել է տան սպասավորներից մեկին և փախել նրա հետ: Այս դեպքը միշտ Մարիամի մտքում է: Այս մտքով էլ նա ամեն կերպ առիթ է փնտրում՝ Միքայելին ինչ-որ հեռու տեղ ուղարկելու, որն էլ մի օր շատ պատահաբար ստեղծվում է: Միքայելին ուղարկում են Մոսկվա՝ Մասիսյանի գործակատարին օգնելու համար, որին շատ նպաստում է Մարիամը՝ համոզելով ամուսնուն, որ տղան լավագույն տարբերակն է: Երբ Միքայելը ճամփա էր ընկել, հանկարծ նրա սայլակի մեջ մի ծաղկեփունջ է ընկնում:

«... Ետ նայեց պատանին, տեսավ Գայանեն և Հռիփսիմեն կտորի վրա կանգնած, նրան գլխով էին անում: Նա շար ուրախացավ, բայց մի բան մնաց նրա համար անորոշ, թե երկու աղջիկներից որը ձգեց փունջը, և այդ միտքը նրան տանջել սկսեց...»:²³³

Միջանկյալ կերպարներից է Իդան՝ գերմանուհի աղջնակ, որի տանը սենյակ է վարձում Միքայելը, երբ ապրում է Մոսկվայում: Րաֆֆին օտար աղջկան տալիս է այն «ազատությունները», որ հայ աղջիկները երազել չէին կարող: Իրականում դա թվացյալ «ազատություն» էր, անգամ եթե Իդան իր խոսքերում շատ ուղիղ էր, միևնույն է ուներ շատ սահմանափակումներ իր

²³² Րաֆֆի 1984 :419:

²³³ Րաֆֆի 1984 :440:

գործողություններում: Իդան սիրահարված է Միքայելին, բայց տղան նույն զգացմունքները չունի նրա նկատմամբ:

«Միքայելը իր սրտում չէր գտնում ոչ մի համապատասխան զգացմունք դեպի գեղեցիկ օրիորդի սերը, միայն հարգում էր նրան՝ որպես մի պատվասեր օրիորդի, որպես աշխատասեր աղջկա, որ իր վրա էր առել անբախտ ընտանիքի ապրուստի բոլոր հոգսերը: Միքայելը կարող էր համակրել նրան, բայց սիրել - հազիվ թե»»:²³⁴

Իդան մեծանում էր առանց հոր, փոքր տարիքից աշխատում էր, որ օգներ մորը, գեղեցիկ էր, խելացի, բայց միևնույն է «խեղճ» էր, քանի որ չունեի որևէ տղամարդու «պաշտպանությունը»: Միքայելին Րաֆֆին ներկայացնում է օրինավոր, բարեպաշտ և հարգալից երիտասարդի կերպարով: Միքայելը չի օգտվում աղջնակի դրությունից և անկեղծ խոսքերից: Երբ Միքայելը հայտնեց իր գնալու մասին, Իդան միանգամից ընկավ անկողին և սկսեց ցույց տալ, թե ինչքան դժվար կարող է լինել իրեն առանց Միքայելի: Այս քայլին ևս Միքայելը պատասխանում է շատ հոգատար՝ գեղեցիկ նամակ գրելով Իդային, որի մեջ էլ դնում է կլորիկ գումար՝ կարծես ավարտելով իր առաքելությունը աղջկա կյանքում:

«Մնաք բարյավ, Իդա, ընդունեցեք այդ փոքրիկ նվերը, որպես եղբայրական սիրո մի նշան: Դա պետք կգա ձեզ կարոտության ժամերում, երբ դուք կպատրաստվեք տնօրինել ձեր բախտը և ապագան...»... Նա ստորագրեց նամակը և դնելով նրա հենք թղթադրամների մի հասար ծալք, կնքեց և դուրս եկավ»»:²³⁵

Միքայելը վերադառնում է իրեն հարազատ դարձած և նորից օտարացած քաղաք, երբ նրան է հասնում Մասիսյանի մահվան լուրը: Միքայելը ստանձնում է ամբողջ տան, ընտանիքի և Մասիսյանի ունեցվածքի վերականգման բարդ գործը: Այդ դերը նրան է փոխանցում Մասիսյանի որդին՝ Ստեփանը, որն

²³⁴ Րաֆֆի 1984 :468:

²³⁵ Րաֆֆի 1984 :469:

ընդհանրապես չի ցանկանում լսել հոր գործերի և ստեղծված խնդիրների մասին: Նա հոր հարստության մասին արտահայտվում է հետևյալ կերպ՝ «*հեղեղի բերածը էլի հեղեղը կտանեն...*»:²³⁶

Մարիամն ամուսնու մահից հետո ավելի վատ դրության մեջ է հայտնվել: Կինը երբեք ազատություն չի ունեցել, սահմանափակումների է հանդիպել ամուսնու կողմից, իսկ նրա մահից հետո պիտի տնօրինի նրա ողջ ունեցվածքը: Սակայն չունի գիտելիք ամուսնու գործերի վերաբերյալ, չգիտի՝ ինչպես կառավարել այդ ամենը: Այդ պատճառով էլ մինչ Միքայելի ժամանելը շատ խաբեբաներ մասամբ հափշտակել են Մասիսյանի ունեցվածքից՝ խաբելով Մարիամին:

Գայանեն և Հռիփսիմեն, ինչքան էլ որ մեծացել են, չեն փոխվել: Ըստ ընդունված նորմերի՝ նրանք իրավունք չունեն խոսել Միքայելի հետ, չնայած որ միասին են մեծացել և շատ լավ ճանաչում են միմյանց: Մայրը դուստրերին խրատում էր հետևյալ խոսքերով.

*«Գիտե՞ք ինչ կա, թեև Միքայելը ձեր եղբոր տեղն է, բայց հիմա դուք մեծ աղջիկներ եք դարձել, ձեր հասակում ամոթ է, որ աղջիկը մեծ տղի հետ խոսե»:*²³⁷

Աղջիկներին մնում է խուսափել Միքայելի հետ հանդիպումներից, չնկատել, չպատասխանել նրա խոսքերին: Այսպես են Գայանեն և Հռիփսիմեն խոսում Միքայելի մասին.

*«...Ճշմարիտ է, մենք մեր տան մեջ ում հետ որ խոսելու լինենք, այդ ոչ ոքի չէ վերաբերում, բայց դու չե՞ս իմանում, որ տան պատերն էլ ականջ ունեն, ինչ որ լսեն, խաբարը, որտեղ ասես, կտանեն... Այն ժամանակ մեր անունը կկոտրվի, հազար տեսակ բամբասանքներ կշարադրեն մեր մասին»:*²³⁸

Ստեղծագործության հետագա ընթացքը պատմում է Միքայելի հաջողությունների, նրա և Հռիփսիմեի սիրո, հասարակության մեջ

²³⁶ Բաֆֆի 1984 :465:

²³⁷ Բաֆֆի 1984 :482:

²³⁸ Բաֆֆի 1984 :483:

նրա դիրքի հաստատման և բարձրացման մասին: Միքայելը պատմում է Հռիփսիմեին արտերկրում կանանց ազատության մասին, ինչը զարմացնում է աղջկան:

«Այնպեղ աղջիկները այսպեղացոց նման ամաչկոտ չեն, որ տղամարդերից փախչեն, և որին սիրում են, իրանց սիրտը նրա առջև չբաց անեն: Այնպեղ աղջիկը ազատ է, սիրած տղի հետ խոսում է, ման գալիս, պարում է և զանազան զվարճության տեղեր է գնում:

- Հեղո նրանց մայրերը ինչ են ասում, չեն արգելում, - ընդհատեց օրիորդը Միքայելի պատմությունը:

- Չեն արգելում, որովհետև գիտեն, որ իրանց աղջիկները այնքան լավ կրթված են, որ մի վար բան չեն անի, և թող են տալիս, որ աղջիկները իրանք տղին ճանաչեն, նրա բնավորությունը ուսումնասիրեն, նրա սովորույթները, խելքը, բարքը, վարքը... Եվ երբ ամեն ինչ իրանց պահանջին համապատասխան են գտնում, այն ժամանակ միայն հայտնում են իրանց սերը, որովհետև ամուսնությունը խիստ ծանր լուծ է, երբ կինը խաբվում է, հեղո շատ և շատ անբախտ է լինում...»:²³⁹

Ազատության տանող այս խոսքերը Հռիփսիմեին թույլ են տալիս դուրս գալ նախապաշարմունքների ոստայնից և անկեղծ լինել Միքայելի հետ: Իհարկե, Հռիփսիմեն ցանկանում է ազատություն, բայց այդ ազատությունը նա կարող է ստանալ միայն եկեղեցում օրինական ամուսնությունից հետո, ինչով էլ հենց ավարտվում է ստեղծագործությունը: Միքայելը դառնում է Մասիսյանների տան նոր «ոսկի աքաղաղ»:

Վեպում հատկապես կարևոր է հայ և այլազգի կնոջ, աղջկա կերպարների հակադրությունը: Րաֆֆին նշում է հայերի՝ փակ, պահպանողական ավանդույթներ որդեգրելու փաստը: Նա համեմատության մեջ է դնում օտարազգի և հայ կանանց՝ հասարակության կողմից ընդունելի վարքի դրսևորումները:

²³⁹ Րաֆֆի 1984 :483:

Հետգրություն

Րաֆֆու ստեղծագործությունը պարունակում է կանանց կերպարների հարուստ հավաքածու: Եթե ռոմանտիկ և ազգայնական շնչով գրված գործերում առաքինի կանայք ազգային հերոս են, պատերազմի մասնակից և կամ զոհ, ապա պարսկահայ կամ իր ժամանակակից թիֆլիսահայ կյանքը պատկերող գործերում տեղի բարքերի կոնտեքստում դրսևորվում են կանանց նկատմամբ վերաբերմունքի և նրանց անհավասարության, նաև կանանց հոգեբանության և վարքի խիստ բացասական կողմերը. այստեղ արդեն դաժան, անընդունելի վերաբերմունքը ոչ թե կամ ոչ միայն «թշնամունն» է, այլև «յուրայինինը»: Բազում ճշգրիտ դետալներով հարուստ, մինչև իսկ ազգագրական նշանակություն ունեցող իր գործերում Րաֆֆին անողոք կերպով խարազանում է ժամանակի բարքերը, ցուցադրելով կանանց և տղամարդկանց ռեալիստական, կենդանի կերպարներ, որոնցից շատ շատերը բացասական հատկանիշներով են բնութագրվում: Միևնույն ժամանակ, կարելի է ընդհանրացնել, ասելով, որ, իր հավատամքին հավատարիմ, Րաֆֆին իր բոլոր գործերով «կարմիր թելի պես» անց է կացնում այն միտքը, որ այդ վիճակի գլխավոր պատճառն ազգային անկախություն չունենալու հանգամանքն է. եթե հայ հասարակությունը լիներ անկախ, կարելի է հուսալ, որ ինքն այլ կերպ կկազմակերպեր իր միջի հարաբերությունները: Այս գաղափարն է, որ պատճառ է լուսավորության մեծ ջատագով Րաֆֆու՝ բացասական վերաբերմունքի նույնիսկ դեպի կանանց կրթությունը, եթե այն ապագայնացնող է և անորակ: Ազգային ավանդույթի և աշխարհից եկող ազդեցությունների (լինի կապիտալիզմը, թշնամու հարձակումը թե լուսավորությունը կամ կեղծիքով շաղախված «լուսավորությունը») միջև ճիշտ հավասարակշռությունը գտնել փորձել հնարավոր է միայն ինքնիշխան հասարակություն, այն է՝ անկախ պետություն ունենալու դեպքում: Քննարկման առանձին խնդիր է այն, որ այդ բարքերի մի շարք արտահայտումներ պահպանվել են մինչև այսօր և պարզորոշ դրսևորվում են անկախ Հայաստանում նույնպես:

Գրականության ցանկ

1. Աղայան, Էդ. (1976). *Արդի հայերենի բացատրական բառարան*, 1-ին հատոր, Երևան, Հայաստան:
2. Աճառյան, Հր. (1962). *Հայոց անձնանունների բառարան*, 5-րդ հատոր, Երևան, ԵՊՀ:
3. Խալաթյան, Ս. (2022). Երևան: Հասանելի՝ <https://keghart.org/khalatyan-brotherhood-bitter-fruits/>, [Մուտք՝ 22.04.2024]:
4. Մալխասյանց, Ստ. (1944). *Հայերեն բացատրական բառարան*. Երևան, Հայկական ՍՍՌ պետ. հրատարակչություն:
5. Րաֆֆի (1955). *Երկերի ժողովածու*, 1-ին հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
6. Րաֆֆի, 1955). *Երկերի ժողովածու*, 2-րդ հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
7. Րաֆֆի (1962). *Երկերի ժողովածու*, 1-ին հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
8. Րաֆֆի (1962). *Երկերի ժողովածու*, 3-րդ հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
9. Րաֆֆի (1963). *Երկերի ժողովածու*, 7-րդ հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
10. Րաֆֆի (1964). *Երկերի ժողովածու*, 9-րդ հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
11. Րաֆֆի (1964). *Երկերի ժողովածու*, 10-րդ հատոր, Երևան, Հայպետհրատ:
12. Րաֆֆի (1984). *Երկերի ժողովածու*, 3-րդ հատոր, Երևան, Սովետական գրող:

13. *The Arabian Nights Entertainments*. (2006). Available at <https://gutenberg.org/cache/epub/19860/pg19860-images.html> [Accessed 20.03.2024]:
14. Лотман, Ю. М. (1994). *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века)*. Санкт-Петербург, Искусство-СПБ.
15. Мухонкин, М. Ш. (2007). *Литературные портреты в прозе М. Горького 1890-1920-х гг.* Москва.
16. Сивова, О. В. (2002). *Образ женщины в поэзии Серебряного века (этико-эстетический анализ)*. Саранск.
17. Хван, А. А. (2002). *Метафизика любви в произведениях А.И. Куприна и И.А. Бунина*. Москва.
18. Коржова, Е. Ю. (2004). *Путеводитель по жизненным ориентациям: Личность и ее жизненный путь в художественной литературе*. Санкт-Петербург.
19. Палуди, М. (2003). *Психология женщины, Санкт-Петербург*. Прайм-Еврознак.
20. Hughes, K. (2014). Gender Roles in the 19th Century // *British Library*, 2014. Available at <https://www.britishlibrary.cn/en/articles/gender-roles-in-the-19th-century/>, [Accessed 18.03.2024].

ԱԼԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ.

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳԱՂԱՓԱՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

ՄԻՆՉԱ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԱՊԱՄԱՐԴԿԱՅՆԱՅՈՒՄ

Բանալի բառեր

Ազգային գաղափարախոսություն, ցեղասպանություն, Դանիել Վարուժան, Յեղին սիրտը, պատերազմի ապամարդկայնացում, սեռային, բռնություն, խաղաղություն, Հրանտ Մաթևոսյան, մեղքի և պատասխանատվության պոետիկա, «Աշնան արևը», «Պատիժը», պատերազմի վատը, Սլավի-Ավիկ Հարությունյան, Արցախյան պատերազմ

Ներածություն

Պատերազմական և/կամ կռվի թեման հայ գրականության հիմնական մոտիվներից մեկն է։ Այն արտացոլվում է ոչ միայն պատմավիպասանության մեջ, այլ նաև գրականության մյուս ժանրերում, արձակի մյուս տեսակներում, բանահյուսական տեքստերում, օրինակ՝ ժողովրդական օրորոցային և հայդուկային կամ ֆիդայական երգերում։ Սրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է արտացոլում հայ կնոջ պատերազմական իրավիճակային կերպարը, սակայն այն միշտ առկա է և ունեցել է արժեքային փոփոխություններով պայմանավորված տարբեր փոխակերպումներ։ Կնոջ դիրքավորումը պատերազմի հանդեպ՝ որպես պատմիչի պատմական իրադարձության ընկալման ժամանակային մոտեցում, արտահայտված է, օրինակ, Եղիշեի՝ փափկասուն կանանց պատկերում. եթե կա հայրենիքի պաշտպանության խնդիրը, ապա կանայք էլ պիտի մասնակցեն։ Սրանով ընդգծվում է ժամանակի ընկալումը՝ պատերազմի «վեհությունը», և այն սրբազնացվում է։ Խորենացու՝ հայրենիքի

համար զոհողության գնացող հայ արքայադուստրերի կերպարներով ձևավորվել ու կարծրացել է կնոջ մի կերպար, որը հանուն հայրենիքի պիտի զոհաբերի իր ես-ը, դառնա մարտիկ: Կերպարի այսպիսի կեցվածքը հետագայում որդեգրում է հայ պատմավիպասանությունը: Անկախ իր դերից՝ կին, մայր, դուստր կամ քույր լինելու հանգամանքից՝ նա քաջալերում է իր մարտիկ որդուն, ամուսնուն կամ սիրած տղային և հորն ու եղբորը: Հիշենք Րաֆֆու «Սամվել» վեպը, որտեղ պատերազմի մասնակցությունը նաև պարտադրանք է կնոջ կողմից՝ սիրուն արժանանալու համար: Պատմավիպասանության կամ էպիկական բնույթի այլ գործերում կնոջ կանացիության ու կանացի արժանապատվության հարցերը ևս ստորադասվում են հայրենիքի արժեքային ընկալմանը: Նմանատիպ երկերում հայրենիքի անվտանգության հարցը բարձրագույն գաղափարախոսությունն է: Սա շատ բնորոշ է հատկապես ազգայնության ռոմանտիկական ժամանակին, և ըստ այդմ, մինչ 20-րդ դարն ընկած ժամանակահատվածում գրականության մեջ պատերազմի, կռվի կամ ազգի հանդեպ բռնության համատեքստում պատկերվող կնոջ կերպարը բացառապես հերոսածին մայրն է, ռազմի շունչ է դաստիարակում, հանուն հայրենիքի ինքնակամ զոհաբերությունների գնացող կինն է կամ որդեկորույս մայրը:

Քսաներորդ դարասկզբից փոխվում է կյանքի փիլիսոփայական աշխարհընկալումը: Դասական արժեքներին ավելանում են նաև անձնային արժեքներ, որոնք փոխում են գրականության մեջ կնոջ պատկերման ընկալումները՝ ավանդական ընկալումներին ավելացնելով նորը կամ փոխելով այն:

Քսաներորդ դարասկզբի պատմական իրավիճակային գրականության մեջ ստեղծված գրական ազգային նախագծերում կնոջը հատուկ դեր է վերապահվում, որը սնվում էր ազգային արժեքաբանությունից ու ավանդական տեքստերից, բայց նաև տարբեր էր:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի գրականության մեջ էական շրջադարձ է տեղի ունենում. կնոջ կերպարը

գրականության մեջ պատերազմական իրադարձությունների համատեքստում մեկնաբանվում է ազգային ինքնությունից անդին: Նրա կանաչությունը դառնում է պատերազմական համատեքստի արտահայտման և պատերազմի հանդեպ վերաբերմունքի արտացոլման կարևորագույն կռվանը: Ընդ որում՝ դա արվում է տղամարդ հեղինակների ստեղծած գրականության մեջ՝ տղամարդու միջոցով կնոջ ներսից ու հանուն կնոջ: Սա լուրջ փոփոխություն է մտցնում հենց գրականության պոետիկայի մեջ: Երբեմն կնոջ սեռական կյանքի իրավունքը արտացոլվում է առանց սեփականության, առանց այլաբանության, առանց ռոմանտիկ նրբախոսության, այլ ուղիղ ու բաց տեքստով:

Արցախյան առաջին գոյամարտը պատկերող գրական գործերում ազգային ինքնության համատեքստում բացվում է նաև կնոջ ինքնության այլ խնդիր ու հարցադրում: Տեղի է ունենում պատերազմի ապամարդկայնացում:

Այս հետազոտության խնդիրը 20-21-րդ դարերի հայ գրականության մեջ պատերազմի հանդեպ վերաբերմունքի ուսումնասիրությունն է տղամարդ գրողների երկերում տարբեր շրջափուլերում և տարբեր գրողների ստեղծագործություններում, երբ փոխվում են ազգային և ինքնության հետ կապված հարցադրումները՝ իրենց հետ փոխելով նաև պատերազմի ու բռնության ընկալում-մեկնաբանությունը: Հեղինակը նախընտրել է անդրադառնալ նաև հայերի կոտորածների ու ցեղասպանության վերաբերյալ ու դրա շուրջ ստեղծված գրականությանը՝ կերպարային փոխակերպումներն ու անցումները, հակադրությունները, ազգային գրական ծները անվտանգության հետ կապված հարցերի շրջանակում ճիշտ հասկանալու և մեկնաբանելու համար: Այս առումով ուսումնասիրության առաջին մասում հեղինակը դուրս է եկել «պատերազմ» հասկացության շրջանակից՝ անդրադառնալով Հայոց ցեղասպանության մասին գրականությանը, որում հենց ռազմի ու պատերազմի կոչ կա՝ հանուն անվտանգության:

Հետազոտության նպատակն է ուսումնասիրել կնոջ պատկերավորումը՝ հայ գրականության մեջ արտացոլված կոտորածների, երկու խոշոր պատերազմական գործողությունների շուրջ ստեղծված գրական գործերում: Այն ընդգրկում է Հայոց ցեղասպանության նախօրյակի կոտորածների ու բռնությունների փուլը և դրանց շուրջ ստեղծված գրականությունը, Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, ինչպես նաև Արցախյան գոյամարտը: Ըստ այդմ՝ ուսումնասիրության սահմաններում ներառված են երեք կարևոր ժամանակահատվածներում և դրանց մասին ստեղծված գրական երեք առանցքները՝

- 1) 20-րդ դարասկզբի (նախա-)ցեղասպանական իրականությունը գրականության մեջ: Այս առումով ընտրությունը տրվել է Դանիել Վարուժանի «Ցեղին սիրտը» ժողովածուին.
- 2) Համաշխարհային երկրորդ պատերազմը՝ ըստ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի.
- 3) 1990-ականների Արցախյան գոյամարտը՝ ըստ Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի բանաստեղծական շարքի:

Երեք փուլերն էլ գրականության և մարդկային հոգեբանության ու աշխարհայացքի մեջ լրջագույն հետք են թողել, բայց դրանցից յուրաքանչյուրի մասին ստեղծված գրականությունների մեջ տարբեր վերաբերմունքներ են ձևավորվել պատերազմի, կոտորածների, ազգի հանդեպ բռնության ժամանակ կնոջ և անվտանգության հարցերը արտացոլելու առումով:

Ըստ այդմ՝ ուսումնասիրության մեջ կարտացոլվեն *բովանդակային հեղուկալ թեմաները կառուցվածքային երեք մասով*.

- ա) Ազգային նախագծերը¹ և բռնությունը հաղթահարելու ու խաղաղության հասնելու ճանապարհին գրական պատկերացումները, դրանցում արված դերաբաշխումները,

¹ Бахтин 1986 :7-8.

կնոջ դերն ազգային նախագծերում բռնության համատեքստում՝ ռազմի և զինված պայքարի կոչ, թե՛ պաշտպանության խնդիր.

- բ) Կնոջ սեռական իրավունքի արտացոլումն ու հասարակական ընկալումը կին և տղամարդ կերպարների միջոցով, դրանց բարոյահոգեբանական հետևանքները առանց այլաբանության.
- գ) Պատերազմի վերլուծությունը և պատերազմի անանունությունը, կնոջ ֆիզիկական ու բարոյահոգեբանական վնասները, կնոջական տեսանկյունից խաղաղության պահանջը, պատերազմի մերժումը (Ս.-Ա. Հարությունյան, «Պատերազմի վատը»):

Այս աշխատանքի *հայեցակարգը և մեթոդաբանությունը* կնոջը՝ որպես կին, պատկերավորված տեսնելն է բռնության և պատերազմական իրավիճակներում, պատերազմի հանդեպ նրա դիրքավորման վերլուծությունը և նրա ներսից, նրա համար կամ հանուն նրա խոսելը:

Աշխատանքի *խնդիրը* 20-21-րդ դարերի հայ գրականության մեջ ազգի հանդեպ բռնությունների, անվտանգության և պատերազմի հանդեպ վերաբերմունքի ուսումնասիրությունն է տղամարդ գրողների երկերում՝ «կնոջ ներսից հանուն կնոջ» հայեցակարգով:

Որպես *գրականագիտական գաղափարական մեթոդաբանություն* ընտրվել է Միխայիլ Բախտինի արվեստի պատասխանատվության հայեցակարգը. «Արվեստի մեջ իմ ապրածի և հասկացածի համար ես պետք է պատասխան տամ սեփական կյանքով, որպեսզի ողջ ապրածը և հասկացածը անգործուն չմնա նրանում: Սակայն պատասխանատվության հետ կապված է նաև մեղքը: Կյանքն ու արվեստը ոչ միայն փոխադարձ պատասխանատվությունը պետք է կրեն, այլև մեղքը միմյանց փոխարեն²»:

² Бахтин 1986 :7-8.

Դա ենթադրում է ուսումնասիրել, թե գրող-արվեստագետը ինչպես է պատասխանատվություն ստանձնում կյանքի ու կենսական իրողությունների հանդեպ, և ինչպես է դա մտնում գրի տիրույթ: Այս հայեցակարգը մեծ հնարավորություն է տալիս մեկնաբանելու գրողի դիրքորոշումը, որը նա արտահայտում է իր կերպարները կերտելիս:

Աշխատանքի մեթոդաբանության հիմքում կարևոր է հստակեցնել նաև «պատերազմ» հասկացության գրականից դուրս սահմանման, տարբերակման հարցը՝ որոշ երևույթներ ըստ հարկի մեկնաբանելու համար, քանի որ եթե վերջին երկու դեպքում «պատերազմ» հասկացության՝ որպես պատմական երևույթի, և համապատասխան համատեքստի կիրառության հետ կապված խնդիր չկա, ապա Վարուժանի պոեզիայի դեպքում հատուկ մեկնաբանության կարիք ունի:

Պատերազմը մեկնաբանելու, սահմանելու համար հետազոտողների շրջանակում տարածված է Դեյվիդ Սինգերի և Մելվին Սմոլի մոտեցումը: Նրանք Միջիգանի համալսարանի «Պատերազմի փոխկապակցվածություն» (անգլ.՝ COW) նախագծի շրջանակում փորձում են վիճակագրորեն արձանագրել գլոբալ պատերազմական իրադարձությունները 1816 թվականից ի վեր: Համապատասխանաբար, ցանկացած բռնի հակամարտություն, որտեղ տարեկան զոհվում է առնվազն 1000 մարտիկ, համարվում է պատերազմ: Սահմանումից ցեղասպանություններն ու պատահական ջարդերը բացառելու համար հակամարտող երկու կողմերն էլ պետք է կազմակերպված լինեն ուժի հավաքական կիրառման նպատակով, կամ թվային առումով ստորադաս կողմը մարտերի ընթացքում պետք է հակառակորդին հասցնի սեփական կորուստների առնվազն հինգ տոկոսը:

Սակայն քանակական բնորոշումից բացի կա նաև որակականը. օրինակ, երևույթը պատերազմ անվանելու համար կարևոր չափանիշ է ոչ թե մահերի բացարձակ թիվը, այլ տուժած երկրի բնակչության մասնաբաժինը: Օրինակ՝ Համբուրգի համալսարանի Պատերազմի պատճառների աշխատանքային

խումբը (գերմ.՝ AKUF) տարբերում է, ի թիվս այլ բաների, «հակառեժիմային պատերազմները» («պատերազմներ, որոնց նպատակն է տապալել կառավարիչներին կամ փոխել կամ պահպանել քաղաքական համակարգ [...]), «ինքնավարության և անջատման պատերազմներ» («պատերազմներ, որոնցում տեղի է ունենում կոիվ պետական ասոցիացիայի շրջանակներում ավելի մեծ տարածաշրջանային ինքնավարության կամ պետական միավորումից անջատվելու համար») և «ապագաղութացման պատերազմներ» («պատերազմներ»), որում պայքար է մղվում գաղութատիրությունից ազատվելու համար»):

Առհասարակ այս բնորոշումները ոչ մի կերպ չեն վերաբերում ցեղասպանությանը, սակայն հայ գրականության մեջ կանանց անվտանգության հարցը և պատերազմի հանդեպ նրանց դիրքորոշումը, մեկնաբանումը և դրա հանդեպ դիրքավորվելը մեծ չափով պայմանավորվում են կոտորածների և ցեղասպանության համատեքստով և դրանց չընդհատվող հիշողությամբ: Այս առումով շատ կարևոր է Դանիել Վարուժանի տեքստը քննելը՝ ընդգծելով, որ ազգային անվտանգության և ցեղասպանության՝ որպես ֆիզիկական, տնտեսական ու մշակութային ոչնչացման, համատեքստում անվտանգության հարցն առաջնային է, և անկախ նրանից, որ այստեղ «պատերազմ» քաղաքական եզրույթը առհասարակ կիրառելի չէ, դիտարկվել է ցեղասպանությունը՝ որպես բռնության ու անվտանգության սուր հարցադրման ժամանակատարածական շրջանակ, որը վերածվել է ցեղասպանության, և կնոջ դերի մեկնաբանությունը ըստ Վարուժանի:

Ազգային նախագիծը Վարուժանի պոեզիայում

Գաղութատիրական տարածքներում ազգայնական շարժումների ձևավորման ընթացքում կարևոր դերակատարում ունեին տարաբնույթ ազգային նախագծերը: Հայ իրականության մեջ, սկսած 19-րդ դարից, ազգային նախագծերը դառնում են գրականության կարևոր և հիմնական բաղադրիչը: Գրականության յուրաքանչյուր ժանր յուրովի էր արձագանքում ազգային խնդիրներին և իր ժանրի սահմանում ծրագրում ազգային ու ազգային խնդիրները: Բնականաբար, այդ խնդիրները հարուցվում էին գոյության վտանգի պայմաններում, և գրականությունը դիմադրության և անվտանգության պահպանման պատասխաններ ու առաջարկներ էր մշակում: Արևմտահայ գրականության մեջ 20-րդ դարասկզբին գոյության վտանգն առթեց բազմաթիվ գրական տեքստերի, որոնք պատմական իրադարձությունների հիման վրա գրական պատմություն էին ստեղծում: Առհասարակ գաղութատիրության տակ գտնվող ժողովուրդների կենսափորձում գաղութատիրությունից ազատագրվելու կարևոր քայլեր կան: Այդ շրջանակներում հղացվում են ազգային գաղափարական-գեղարվեստական նախագծեր, որոնցում ելքեր են որոնվում ու ճանապարհներ գծվում՝ գաղութատիրությունը հաղթահարելու և ազգային տեսլական ունենալու համար:

Ազգային նման նախագծերը բնորոշ են ու վճռական նշանակություն են ունեցել գաղութատիրական ու կայսերապետության սահմաններում ստեղծված ժողովուրդների մշակույթներում, ազգային գաղափարախոսությունների ձևավորման ու ազգային շարժումներ ստեղծելու պրակտիկաներում: «Ազգային անկախության համար տարատեսակ հակաազդության շարժումների և դրանցում կանանց հարցի դերի վերլուծությունը, անշուշտ, պահանջում է ավելի խոր վերլուծական շրջանակ, քան եվրոպական մշակութային իմպերիալիզմի դեմ մնացածների տոտալիզացիայի չափազանց պարզեցված պատկերացումները: Կանայք տարբեր

գաղութացված հասարակություններում զբաղեցնում էին «բազմաթիվ առարկայական դիրքեր», որոնք կառուցված էին գենդերային անհավասարության պատմական շերտերով, դասակարգային և բնիկ սոցիալական շերտավորման համակարգերով³», սակայն ազգային ազատագրական նախագծերում նրանց դերը վերաբժնորվում է, գուցե հենց դա էլ հետագայում նպաստում է գրական գործընթացում կնոջը միայն ենթակայական ու ավանդական դեր վերագրելուց բացի այլ կերպարով կերտելուն:

Մշակույթները պատասխանատվություն են ստանձնում պատասխաններ գտնելու և ելքեր մշակելու: Վարուժանի «Ցեղին սիրտը» մի այդպիսի օրինակ է, որում գոյության վտանգի համապատկերում գեղարվեստորեն արտահայտված դիմադրության ձևեր են մշակվում՝ հստակ սահմանելով դերակատարումները, որոնց մեջ որպես կարևոր գործուն կերպար կինն է պատկերվում, որտեղ բանաստեղծը գեղարվեստական ձևի մեջ քաղաքական խնդիրներն էր ձևակերպում, արտացոլում հայկական ջարդերը և փորձում ինքնապաշտպանության ձևեր մշակել գրական տեքստերում:

Չնայած ազգային գաղափարախոսություն չպարունակող գրական տեքստերում կնոջ դերի սոցիալական ու խտրական դերաբաշխումներն էին արձանագրվում ու բարձրացվում հայ գրականության մեջ՝ Վարուժանի այս ժողովածուում սոցիալական արժեգրված ու իրավագուրկ կին չէ, որ պատկերվում է. կինը և տղամարդը ազգային խնդրի ու ջարդերին դիմադրելու հավասար պատասխանատվություն ունեն և անելիք: «Ցեղին սիրտը» ժողովածուն, ինչպես հայտնի է, արտացոլում է արևմտահայության հանդեպ Օսմանյան կայսրությունում կատարված երեք արյունալի դեպքերը՝ 1895-96 թթ. ջարդերը, 1904 թ.-ի Սասնո և 1909 թ.-ի Կիլիկիայի կոտորածները, որոնք վերջում հանգեցրին ցեղասպանության՝ պատմական

³ Bannerji 2002 :12.

իրադարձությունների գեղարվեստական վավերացմանը և այդ ժողովածուով ազգային ազատագրական ծրագիր մշակելուն.

«Գուրեպնդվե՛. քու վիշտդ շատ և շատ հայերու վիշտն է. մենք հիմա որքան տանջվինք՝ այնքան հայ ենք: Բայց ես ալ, այս տողերս գրած ատենս ես ալ կ'արտասվեմ. տասը տարի առաջ կարմիր կոտորածը⁴, տասը ամիս առաջ բռնի ռուսացումը, և հիմա սնանկությունը. գյուղացին մեռավ, բարեկեցիկը կորավ, հարուստը կը փճանա⁵»:

«Մենք» բառի տակ Վարուժանը հասկանում է ողջ հայությանը՝ առանց սեռային տարբերակման:

Որպեսզի գեղարվեստորեն վերլուծենք կնոջ պատկերման առանձնահատկություններն այս հայեցակարգի շրջանակում, նախ պետք է հասկանալ, թե ինչպես է գոյաբանական այդ վտանգներն ընկալում Վարուժանը, որին էլ փորձում է գեղարվեստական հղացքով դիմադրել:

Ազգի անվտանգության, կոտորածների պահին դիրքավորվելու և գոյաբանական պայքարի համար Վարուժանն իր «Յեղին սիրտը» ժողովածուում նախ ներկայացնում է արյունալի հենքը.

«Բնակարանե բնակարան.
Կանգնին այրերն ու մայրեր,
Ծերը կանգնի՛, կանգնի՛ տղան.
Ու ամեն ոք Ազգին սիրով լոկ արբշիռ,
Ազգին ոգով հաղորդված
Ա՛յնպես վառի, ապրստամբի, բորբոքի,
Որ Թորգոմա Տունն ըզգա
Թե իր օճախը մարած՝
Այսօր հրաբուխ է դարձեր»:

(«Հայրենիքի ոգին», էջ 85⁶)

⁴ Ակնարկում է 1894-96 թթ. Աբդուլ Համիդի կազմակերպած հայկական ջարդերը:

⁵ Վարուժան 1987: 276-77:

⁶ Վարուժան 1986:

Ժողովածուում ընդգրկված երկու բանաստեղծություն՝ «Ջարդը» և «Կիլիկյան մոխիրներում», բանաստեղծորեն կոնկրետացնում են ժամանակն ու դեպքերի տեղայնությունը, հիմք են տալիս կամ բացատրում են, թե ինչու է գրվում այս ժողովածուն:

Բանաստեղծությունները գրվել են պատմական հստակ իրադարձությունների ազդեցության տակ. «Ջարդը» բանաստեղծությունը գրվել է 1906 թ., սակայն գրության շարժառիթը եղել են համիդյան ջարդերը: «Կիլիկյան մոխիրներում» բանաստեղծությունը գրվել է թուրքական կառավարության կողմից 1909 թվականի ապրիլի 1-4-ին և 12-14-ին կազմակերպված Ադանայի և Հալեպի վիլայեթների հայերի զանգվածային ջարդերի կապակցությամբ: Հայերի զոհերի թիվը 30.000 էր: Բանաստեղծությունների քրոնոտոպը կառուցվում է համիդյան և կիլիկյան ջարդերի իրադարձության հիման վրա: «Գրական-գեղարվեստական քրոնոտոպում տեղի է ունենում տարածական և ժամանակային նախանշանների միահյուսում՝ իմաստավորված և հստակեցված ամբողջության մեջ: Ժամանակը այստեղ խտանում է, կարծրանում և դառնում գեղարվեստորեն տեսանելի, իսկ տարածությունը առավել լարվում է, ներձգվում է ժամանակի, սյուժեի, պատմության շարժման մեջ: Ժամանակի նշանները բացահայտվում են տարածության մեջ, իսկ տարածությունը իմաստավորվում և չափվում է ժամանակով: Շարքերի այս խաչաձևմամբ և նշանների միաձուլմամբ է բնորոշվում գեղարվեստական քրոնոտոպը»⁷: Քանի որ Բախտինյան այս քրոնոտոպը նաև կերպարի կողմնորոշիչն է, ապա գրականության մեջ կերպարը ևս քրոնոտոպային է: Ինքնին հասկանալի է, որ այն նաև դրա մարմնավորումն է: Եվ Վարուժանի վերոհիշյալ երկու բանաստեղծությունները ոչ միայն ներկայացնում են բռնությունների այդ քրոնոտոպը, այլև հիմնավորում կերպար/ների բովանդակությունը: Բանաստեղծությունների այս քրոնոտոպը հենց այն առանցքն է, որը մեզ տալիս է պատերազմ, խաղաղություն և անվտանգություն հարցերի բանալին:

⁷ Бахтин 1986 :121-2.

«Կիլիկյան մոխիրներուն» բանաստեղծության առաջին տողերում երեք կերպարներ են արտացոլվում՝ Օտարականը, հայ մայրը և քնարական հերոս-ուղեկիցը, որը պատմությունը ընթերցողին հասցնելու պատասխանատվություն ստանձնած հեղինակն է։ Հեղինակի մտահոգությունը ապագան է, ուր մայրերի դերը ողբալն է.

«Սիհոնն՝ ուր վաղը կարմիր քըղամիդներ պիտի լըան // Մայրերը մեր ցաւագին»:

(էջ 147)

Օտարականի կերպարը իրադարձություններից հեռու ընթերցողն է, որին մեկնաբանելու հնարավորություն տալու համար Վարուժանը հենց հղանում է այդ քրոնոտոպը։ Դա այն առանցքն է, որը արդարացնում է ցանկացած ընդվզում և պայքարի կոչ, բացատրում ռազմակոչի անհրաժեշտությունը և մի տեղանքի պատկերում մասշտաբայնացնում հայերի ջարդերը խտացված բանաստեղծական պատկերով՝ «մորթված Կիլիկիան», տեսանելիորեն նկարագրում դրանց զգայական ու տարածական ահռելիությունը, որից հետո մորթված ու արնագույն բարձունքներում տիրում է «խաղաղությունը»։ Հեղինակը հակադիր պատկերներով հեգնում է թուրքական սահմանադրության խաղաղության կոչերն ու խոստացած բարեփոխումները՝ ցույց տալով խաղաղության գինը.

*«Դահճապետներն հեռացեր են խաւարին մէջ արդէն,
Խաղաղութիւն, Ովսաննա՛մ բարձունքներուն վրայ կարմիր...»*

(«Կիլիկյան մոխիրներուն», էջ 148)

Յեղասպանության ժամանակի ու տարածության միահյուսումը՝ որպէս իրական դեպքերի ու կոտորածների գեղարվեստական խտացում, արտացոլված է նաև «Ջարդը» բանաստեղծության մեջ.

*«Կը բանան մեր մայրերուն
Ծոցերը սուրբ՝ որոնցմէ՛*

Կը թափին դուրս եղբայրներ դեռ անանուն,
Հայեր առանց դեռ ձևի»:

(էջ 134)

կամ՝

«Ծերեր, կիներ, տղաներ,
Արձակ մազով, ձեռքերնուն մէջ սանդալին,
Փողոցներէ փողոց, լեռնէ լեռ, մոլոր.
Կեանքին, կեանքին, քաղցր կեանքին կը վազեն»:

(էջ 133)

Հեղինակը բանաստեղծության մեջ որպես գեղարվեստական պատասխանատվություն ստանձնում է այդ երգը երգելը, այսինքն՝ պատմելը, ավանդելը, ցեղասպանության սարսափը դարերին փոխանցելը: Գեղարվեստն ու պատմությունը միաձուլվում են.

«Պէտք է կերպեմ շիրիմներ, յուշարձաններ կանգնեմ,
և մարմարին վրայ երգերս փապանագիր քանդակեմ»:

(«Կիլիկյան մոխիրներուն», էջ 151)

Վարուժանի պատկերակերտման ու գաղափարակերտման հենքում միավորվում են հայ մարդն ու արվեստագետը, գրողը պատասխանատվություն է ստանձնում ազգի համար. «Արվեստը չափազանց հանդուգն-ինքնավստահ է, չափազանց պաթետիկ, չէ՞ որ չպետք է պատասխան տա կյանքի համար»⁸, - ասում է Բախտինը, ոչնչացող ազգի բանաստեղծը ստանձնում է օրհասը պատկերելը, որին ոչ մի արդարացում չկա:

Նշված տարածաժամանակյա հարթությունում, որին դիմադարձելու և որը հաղթահարելու կոչ է անում բանաստեղծը, Վարուժանը հստակ կերպարներ է կերտում, որոնց միջոցով հնարավորվում են ազգային նախագծի դերաբաշխումները: Կիներն այստեղ կարևոր ու առանցքային դերակատարում ունեցող

⁸ Բախտին, հղումը՝ <https://shortly.at/Y6kKD> (մուտք՝ 10.05.2024)

կերպար է, որին բանաստեղծը պատկերում է տարբեր շերտերով՝ և նրա ներսից, և հանուն նրա, և նրա պատասխանատվության տեսանկյունից՝ ավանդական ընկալումների խտացումով: Առաջին հերթին տուժողը կինն է, որը ջարդերի ու կոտորածների մեջ անտեր մնացած, որդեկորույս ու ողբացյալ մայրն ու կինն է, այսինքն՝ զուտ սեռին բնորոշ կողմերի ընդգծումով՝ թուլությամբ, կանացի անպաշտպանությամբ և իգականության մարդկային ու իր սեռական բնական պահանջներով:

Այնուհետ, այդ կերպարը, որը կրկին կին ու մայր է, պատմական այս տարածաժամանակի մեջ խտացած իրականության հանդեպ ենթակայական դիրք չունի, այլ ունի պարտավորություն և պարտականություն՝ մասնակից դառնալու և դրան դիմադարձելու: Այսինքն՝ ինչպես մերժել ոչնչացումը և ինչպես դիմադրել դրան, հաստատել ապրելու իրավունքը և հասնել վերջնական անվտանգության:

Եվ, ի վերջո, մոր կերպարը խտանում է մինչև հայրենիքի խորհրդանիշի: Ժողովածուի մի շարք բանաստեղծություններում արդեն մշակվում են բանաստեղծական հարցադրումները՝ մեղքի, պատասխանատվության ստանձնումը բոլորի կողմից՝ կին, տղամարդ, մայր և հայր: Յուրաքանչյուրը պատմական այս փաստին դիմադրելու իր պատասխանատվությունն ունի, և հեղինակը՝ որպես կյանքի առջև մեծագույն պատասխանատու, գեղարվեստորեն արտացոլում է դրանք: Սովորաբար ազգային շարժման մտածողության մեջ ազգային ինքնությունը և ազգային մշակույթի հետ կապված բարոյական կարգավորման գերիշխող ձևը միջնորդավորվում են սեռային ինքնություններով՝ կնոջ և տղամարդու համապատասխան ու առարկայական դերով, իրողություն, որ հետազոտողները արձանագրում են գրեթե բոլոր գաղութացված երկրների մշակութային պրակտիկաներում: Սովորաբար ազգային-ազատագրական նախագծերը խիստ տարբերվում են գենդերային դերերով. ազգայնական նախագծերում կնոջը վերապահվում է միայն ավանդական դերակատարում, իսկ ազատագրական շարժումներում նրանց

դերը վերաիմաստավորվում է. «ազգայնական և ազգային-ազատագրական նախագծերի միջև տարբերություններում կարևոր են գենդերային դերերը և դասակարգային հարաբերությունների հետ կապը»⁹:

Վարուժանի պոեզիայում կնոջ դերը ազգային ինքնության պահպանման և գոյաբանական խնդիրներում հավասար հարթությունում է, նրան ազգապահպան ավանդական դերն է վերապահվում՝ ազգի հանդեպ պատասխանատվության կարևոր պարտականությամբ, սակայն նաև կնոջ դերն է շեշտվում, ավելին՝ հենց ժողովածուն բացող և ժողովածուի բանալին պարունակող «Նեմեսիս» բանաստեղծությունը՝ որպես ազատագրության և անվտանգության ռազմակոչի խորհրդանիշ, ունի կնոջ մարմին:

Կնոջ զուտ մարդկային, կանացիությունը կորցրածի մասին միակ բանաստեղծությունը, որտեղ գոյաբանական պայքարի այս հենքում Վարուժանը կերտում է կնոջ իգականության բնականության կորուստը և ցավում դրա համար, «Լվացարարուհին» բանաստեղծությունն է.

*«Կոտորածի տարին այրի մընաց ան:
Հասարակաց փոսերուն
Մեջ ամուսինն իր կը հանգչի...
Կը նիրհե Տունն իր փոքրիկը սիրուն:
Օտար հարկի տակ, ծյուն ծըմռով, դեռ կանուխ,
Ճրագին մըխտոյ լույսին տակ,
Ան կը լըվա, տաշտին առջև, կը լըվա՝
Սոթտած թևերն ըսպիտակ:
Դեռ մանկամարդ է և աղվոր.
դեռ իր սև Վարշամակին տակ ունի
Կըրքոյ աչքեր զինված սուգին, ժույթին դեմ,
Պատերազմող մը գաղտնի:*

⁹ Kumkum 1987 :14-36.

Սըրտին մեջ բորբ հաղթահարել չէ կըրցած
Մայրությունն իր կուսության.
Մարդը սիրո՛ կը հրավիրե, տղան՝ կաթի
Իր մապղաշ ծոցը բուրյան:
Բայց կը լըվան՝:

(«Լվացարարուհին», էջ 124)

Կնոջ՝ սիրո ու կյանքի համար նախատեսված բնական իրավունքը
խախտվում է կոտորածների ու ջարդերի պատճառով, կյանքը
ստիպում է նրան հրաժարվել իր մարմնի ու կրքի պահանջներից և
տրվել բռնությունների հետևանքով առաջացած անմարդկային
կենսապայմաններին: Այստեղ կինն ազգային խնդիրներից դուրս
է բերվում այլ հարթություն և դիտարկվում զուտ պարզ,
մարդկային կյանքի պահանջների դիրքից, ինչը
ուսումնասիրության հաջորդող հատվածում շատ անբռնազբոսիկ
արտահայտված է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում՝ որպես
անքննարկելի իրողություն:

Մյուս բանաստեղծության մեջ, որում կրկին շեշտվում է կնոջ կին
լինելը, սակայն նաև մարտիկ լինելը, «Կռվի երթ»
բանաստեղծությունն է՝ կրկին մասնակցության
պարտավորությամբ.

«Երթանք արդար բախումին:
Անդին անդին կը մորթեն
Կյանքն արտին մեջ, և գաղափարը՝ գանկին.
Դեռ արուն շողը սերմին չըհասած՝
Անդին անդին կը մորթեն:
Ո՛վ սևաչվի, ավելի բորբ սիրով քեզ
Պիտի սիրեմ եթե մեկտեղ տըրոպեն
Քու զամբիկդ, իմ խարըստիս»:

(«Կռվի երթ», էջ 159)

Եվ սրանից ելնելով էլ Վարուժանը այդ խորհրդանշական կնոջը
տարբեր բանաստեղծություններում պարզապես անվանում է

Հայուհի՝ սեռի մեջ շեշտադրելով գաղափարական ազգայինը, որ է պարտավորությունն ու պատասխանատվությունը հայրենիքի հանդեպ դառնալու Մարտկուհի, պայքարող:

*«Հայրենիքի Սէրը վեհ
Կրօնքը կ'ըլլայ հազարաւոր կրօնքներու:
Ու վանդը, վանդն, ո՛վ հէգ Մայրեր, լըսեցէք,
Ձեր արգանդէն մի առ մի
Պիտի ելլեն անոնք հըսկայ և հերոս»:*

(«Ջարդը», էջ 139)

Հայրենիքի առջև պարտավորությունը և պատասխանատվությունը ջնջում է սեռային սահմանները կամ անգամ շեշտվելու դեպքում երկու սեռի համար էլ պարտադիրը հայրենիքի հանդեպ պատասխանատվություն կիսելն է: Այս բանաստեղծության մեջ շարունակվում է Րաֆֆու ծրագրային վեպերում որդեգրած մոտեցումը՝ ազատագրական պայքարի և հայրենիքի անվտանգության հարցում կնոջ լուրջ դերի, պայքարի մասնակցության շեշտադրումը, նրանց սերնդագործության ու դրա տեսակի պատասխանատուի ավանդական մոդելը:

*«Ձի աւասիկ, ահաւասիկ կը տեսնեն
Արգանդներուն մէջ ձեր լայն՝
Նոր Սաղմեր նոր Որդիներու ըստեղծիչ:
Իրենց մըռայլ ձևին ներքև կը պահեն
Հըզօր ճենքերն Առիւծներու ապագայ»:*

(«Ջարդը», էջ 139)

Կնոջ կերպարը ամբողջանում է այլ հատկանիշներով՝ մայր, որ ապստամբ պիտի ծնի, վրիժառու, մարտիկ:

*«Եվ գուցե վաղն ան ըլլա
Ռազմիկ մ'հրաշյա, շանթող ամպ.
- Մեզ մսուրն Հիսուս մը կու տա՝
Իսկ հայ օրոցքն՝ Ապըստամբ...»:*

(«Հայկակներուն օրորանը», էջ 162)

Գաղութացված ժողովուրդների գրականության մեջ սովորաբար կինը շեշտվում է որպես մայր, հայրենիք, հայրենի երկիրը զուգորդվում է մոր կերպարի հետ: Եվ դա ոչ միայն հայ գրականության մեջ: Հատկապես 19-րդ դարի վերջին գաղութացված երկրներում առաջ եկած վերածննդի ազգայնական հոսքերում ազգն ինքնին ընկալվում էր որպես մայր: «Շատ ազատական ազգայնական շարժումներ նույնպես ընդունեցին վերածննդի ծրագրի մայրական կողմերը....: Մայրության պատկերների տարածվածությունը մշակութային կամ վերածննդի ազգայնական շարժումներում ամբողջ աշխարհում այս ժամանակահատվածում նկատվում է այս միտումը:

Նման ազգայնական շարժումներում կանայք հաճախ ներկայացված էին որպես ազգի սրբապատկերներ: Իդեալական կանացի կերպարն իր մեջ ներառում էր լեզվական և էթնիկ խմբերի հիմնական գեղագիտական արժեքները՝ ազդարարելով և ցանկությունը, և ճնշումը.... Այս դերում նրանք հաճախ դառնում էին ազգայնական շարժումների փառաբանված օբյեկտներ՝ միաժամանակ լինելով ակտիվ սուբյեկտներ հակազաղութային շարժումներում»¹⁰:

Դանիել Վարուժանի «Յեղին սրտում» մոր կերպարը հսկայական խորհրդանշանակություն ունի: Բացի այն, որ նա ուներ ավանդական ու նաև նմանատիպ մշակույթներում տարածված կամ բնորոշ մեկնաբանություն, որոնք կապվում էին ազգային վերածննդի հետ, այն նաև քաղաքական խորհրդանիշ է: «Ջարդը» բանաստեղծության մեջ Հայաստանը պատկերված է մոր կերպարով՝ շահագործվող, բռնաբարվող, հանդուրժող: Որդի-բանաստեղծը գրուցում է նրա հետ և կյանքի ու ոչնչացող մոր իրականության փորձառությունից դաս տալիս նրան, որ փակի իր դռները և չհավատա իր ծոցում բազմացող Ղուրանի զավակներին, որոնք ունեն նրա արյունի ու մսի փափագը:

¹⁰ Bannerji 2001 :20.

Կնոջ սեռայնությունը և մայրական կերպարը միահյուսված են քաղաքական ամենալուրջ ենթատեքստ ունեցող «Ավերակներու տիկինը» բանաստեղծության մեջ, որտեղ ավերակ բառի սեռական հոլովը արտահայտում է կնոջ պատկանելությունը ավերակին: Ինչ է տեղի ունենում հայրենիքի կամ մոր հետ ազգային գոյաբանական խնդիրների ժամանակ: Կնոջ սեռայնությունը շահարկվում է և շահագործվում, որովհետև տղամարդը չկա, նրա բացակայության խորհուրդը ամփոփում է ավերակ բառը: Եվ այս խորհրդաբանությունը ծավալվում է հայրենիքի մասշտաբով:

Բանաստեղծությունը գրվել է 1908 թվականի օսմանյան սահմանադրության առիթով, որի ժամանակ երիտթուրքերը իրենց կողմը գրավեցին հայ կուսակցություններին՝ խոստանալով բարեփոխումներ սուլթանական կարգը արմատախիլ անելուց հետո: Հայերը մեծ հույսեր էին կապում այս սահմանադրական բարեփոխումների հետ և քաղաքական տեսլական մշակում, սակայն շատ կարճ ժամանակահատվածում համոզվեցին, որ երիտթուրքերը խաբեցին հայերին: Բանաստեղծության մեջ գեղարվեստականացած է քաղաքական այս դրվագը և Վարուժանի մեկնաբանությունը՝ որպես ժամանակի առաջ քաղաքական պատասխանատվություն: Հայաստանը պատկերված է սևագգեստ մոր կերպարով, որին մուսուլման տերերը հրավիրել են իրենց խնջույքին: Հայրենիքը ավերակ է, կինը՝ անտղամարդ, անամուսին: Հայրը՝ որպես հայրենիքի տեր ու տիրական ու նրա պաշտպանի խորհրդանիշ, անգո է՝ սպանված ու ոչնչացած, կամ չի իրացնում իր՝ ավանդական ընկալումով ու պատմությամբ իրեն վերագրված դերը: Բանաստեղծության մեջ դա տրված է «ավերակ» բառի փոխաբերությամբ: Մուսուլման տերերը ձեռք են գցում հայ կնոջը՝ Հայաստանին, և նրան իրենց հետ խմելու և պարի հրավիրում: Վարուժանի մեկնաբանությամբ թուրքական սահմանադրական բարեփոխումներին և խաղաղության կոչերին հավատալը քաղաքական պարտություն էր, տանուլ տալ, որը նա պատկերում է բոլորին տրվող մոր պատկերի հիպերբոլայով:

«Լըռիկ, մընջիկ փապալում:
 Ըսէ Այրի, ըսէ Դըշխոյ, ըսէ Մայր,
 Պիտի հրաբուխդ այսպէս լեռն իր պայթեցնէր:
 Ու ան խըմեց, խըմեց գինին կարմրաբորբ...
Թողուց որ գլուխը շոյէ
 Լըրջադէմ Թուրքն և կամ Չէրքէզն հասփայօն.
 և Հըրէային և Յոյնին
 Ճակատներուն վրայ թօթուեց
 Սև անտառներն իր խընկաբոյր մագերուն.
 Քըղանցքը վեր հանգըրծած'
 Կանանչին վրայ նըրբակօշիկ ոտքերով
 Կաքաւեց ան, պարեց դանի, դանի, դանի զարկաւ.
 ... - Կեցցէ ըսին այն ժամանակ հոն բազմած
 Մարդերն ամէն ցեղերու,
 Կեցցէ Այրին գեղագանգուր՝ որ ահա
 Մէկ օրուան մէջ կը ձըգէ քօղը սուգի
 և լաչակն իր մոխրահոտ.
 Թող Վոսփորն իր վիհերէն
 Ամուսնական բերէ մայրնի մ'ադամանդ,
 Այս իրիկուան մէջ զուգելու համար զայն
 Մեծ Ազգին հետ օսմանեան:
 Կեցցէ Մայրն այն սևազգեստ'
 Որ գիշերուան մէջ հերոսներ կը թաղէ,
 Առաւօտուն կ'ըլլայ հարս,
 Հարս կ'ըլլայ, հարսը բոլորիս, հարսն արբշիռ,
 Որ ծովուն քով և խրախճանքի սեղանին
 Վարդ կը նետէ ամէնուն,
 և աւասիկ կ'համբուրէ
 Իր գինիոտ բերանով
 Մարդերն ամէն ցեղերու»:

(էջ 201-202)

Անտեր մնացածի տրվող պատկերում Վարուժանը տեսնում է
 հայրենիքի քաղաքական պատկերը, որը մերժելի է, որպեսզի

կինը չտրվի, որպեսզի կին-մայրը չպարտվի, Վարուժանը իր պոեզիայում որպես դիմադրության ձև առաջադրում է պայքարի, ռազմի կոչը: Ըստ էության՝ քաղաքական պարտության տակ նաև արտացոլելով մայրերի, կանանց պարտությունը՝ որպես վերահաս վտանգ նրանց բարոյական ու ֆիզիկական գոյության:

Ամփոփելով կարող ենք նշել, որ Վարուժանի ազգային-ազատագրական գաղափարախոսություն հիմքում հիմնական կերպարներից ու նաև կարևոր դերերից մեկը կնոջն է. նա հավասարաչափ ժառանգում է հայրենիքը և որպես ժառանգորդ այն փոխանցելու ավանդական պարտավորություն ունի: Այդ պարտավորությունների մեջ նաև խաղաղությունն է և անվտանգությունը, և որքան էլ Վարուժանը առանձին կերպարներ է կերտում անվտանգության ու բռնության իր խոսույթում սոսկ իգականությունից մինչև անանձնականություն, այդ դերերը շատ միահյուսվում են, և լուրջ սահմանգիծ չի դրվում նրանց դերային տարբերակման մեջ, և սեռին բնորոշ դերերից ամենակարևորը և բացառիկը՝ որպես գաղափարախոսություն, մնում է մայրականը՝ որպես գաղափարակիր սերնդի ծնող, և կանացին որպես տղամարդու հետ հավասար համապատասխանատվություն հայրենիքի անվտանգության առջև: Նրա պոեզիան արարվում է ազգի գոյության վտանգի ամենածայրահեղ դրսևորման պահին, և խաղաղության ընկալումը չէր կարող զուգահեռվել որևէ պատերազմական իրավիճակի խաղաղության խոսույթի հետ. դրան հասնելու միակ ճանապարհը ռազմի ուղին բռնելն էր՝ ինքնապաշտպանությունը՝ որպես գոյության միակ ուղի:

Պատերազմը և կինը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ

*«Դու չգիտես, թե ինչ է պատերազմը,
և ինչ լավ է, որ չգիտես»:*

«Մեր վազքը»

Ի տարբերություն ազգային նախագծում/երում արտահայտված պատերազմի հանդեպ վերաբերմունքի և դրանցում կերպավորված կնոջ՝ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում կնոջ և պատերազմի «հարաբերությունը» չի տեղավորվում ազգային ինքնության հարթության վրա և չի նույնանում ու ենթակայական դառնում հայրենիքի ընկալմանը: Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում, ի տարբերություն Վարուժանի, պատերազմն անանուն է, հետևաբար պատերազմն ընկալվում ու մեկնաբանվում է օբյեկտիվ աշխարհընկալումով, որն էլ իր հերթին թույլատրում է ոչ թե զգացական լինել պատերազմի ու հայրենիքի հանդեպ, այլ պատերազմի համատեքստում՝ մարդու: Ինքնությունների հարցադրումներում պատերազմը՝ որպես հայրենիքի ու ինքնության անվտանգության պահպանման միջոց, չի գեղարվեստականանում, ցեղայինն ու ազգային արժեքները չեն, որ հուզում են հեղինակին, ինչպես Վարուժանի ստեղծագործության մեջ. այն ունի այլ շերտ, որտեղ հայրենիքից անդին զուտ մարդկային, բարոյական ու հոգեբանական ու սոցիալական արժեքներ են գեղարվեստ դառնում: Այլ կերպ ասած՝ պատերազմի ոչ առնչությունը հայրենիքի հետ թույլատրում է Մաթևոսյանին տեսնել միայն ոչնչացող մարդուն, ոչ թե ոչնչացող հայրենիքը, հայրենակցին ու ազգայինը: Թեպետ Մաթևոսյանի արձակում առհասարակ ազգային ինքնության ու սովետական ինքնության հետաքրքիր միահյուսում կա: Ինքնության հարցադրումը և գաղափարը տարբեր շերտերով բացահայտվում են տարբեր տարիների գրված գործերում՝ «Տերը», «Ծաղրածուների մեր տոհմը», «Նանա իշխանուհու կամուրջը», «Մեծամոր», «Խումհար» և այլ գործերում՝ լուրջ

խոսույթի վերածելով սովետական ընկալումների ու ազգային փոխհարաբերությունը, որոնք երբեմն հատվում են, երբեմն շերտավորվում ու տարբերակվում՝ ստեղծելով ինքնության ընկալման պատումների առանձին շերտեր, սակայն պատերազմը, որի շուրջ կարևոր խոսույթ է ձևավորում Մաթևոսյանը, ինքնության այս հարթակ չի բերվում, այն պատմականորեն և սովետական հեղինակի ընկալմամբ ոչ մի կերպ իր ազգային ինքնությանը չի առնչվում, այլ շարունակում, լրացնում կամ ինչ-որ չափով նաև սկսում է իր պատումակերտման փիլիսոփայական հիմնական առանցքը՝ գոյության նախաձև մենք-ը, մարդու մենակ գոյության մերժումը՝ որպես կենսաձև։ Նրա էկզիստենցի լինելիության ձևը ամբողջական, միասնական լինելն է, դրա ցանկացած խախտում կյանքի ու տիեզերքի խախտումն է։ Պատերազմը գոյության խախտումն է, մենք-ի հերքումը։

Հրանտ Մաթևոսյանի՝ պատերազմի մասին պատումը հյուսվում է հիշողություններով ու ապրումներից՝ հեղինակի փորձառությունից, գեղարվեստականանում է հիսունականների վերջից սկսած՝ գրված տարբեր թվականների և զետեղված առանձին ժողովածուներում, հետևաբար՝ ամեն մի ժողովածուի հղացքի մեջ հառնում է այդ թեման՝ «Մեր վագրը», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», «Պատիժ» («Մեր վագրը», 1978), «Աշնան արևը» («Տերը», 1983)։ Մաթևոսյանը երկու տարբեր ժողովածուներում մի ընդհանուր պատերազմական պատում է հյուսում՝ օգտագործելով երկու տարբեր պատմողների կերպարներ. մի դեպքում պատմողը երեխան է, մյուս դեպքում՝ հասուն տղամարդը։ Տարիքային այս տարբերությունների հատույթում «ապրածի ու հասկացածի» հիման վրա է ձևավորվում պատերազմի մասին խոսույթը և «գործում» (Բախտին) գրողի գրային գրի տիրույթում։ Մաթևոսյանը հլու ստանձնում է պատասխանատուի դերը իր կերպարների ու իր ընթերցողի առաջ պատերազմը մեկնաբանելու իր պատասխանատվությամբ։ Նա տարբեր տեքստերում, մանր դրվագներում, մանուկների ու մարդկանց հիշողություններում վերհանում է պատերազմի բարոյահոգեբանական կողմերը,

հետևանքները սոցիալական աշխարհում, հասարակության մեջ, որոնք ձևափոխում են մարդուն ու նոր մարդ կերտում:

Իրարից տարբեր այս երկու ժողովածուներում պատերազմը մեկնաբանվում է այլ, բայց մի ամբողջական պատումի մաս կազմող տարբեր հայացքներով: 1978 թ. հրապարակված «Մեր վազքը» ժողովածուում պատերազմը և նրա մեջ կինը արտահայտված և պատկերված են երեխայի աշխարհընկալման ու աշխարհմանաչողության միջով՝ կառուցված մանկական հիշողությունների պրիզմայով, որոնց մեջ որպես տեքստի անվերջանալի շարժիչ ուժ՝ մանկական տրավման է՝ պատերազմը, որը հոգեբանական ու սոցիալական խտրականություն է մտցրել համընդհանուր կենսական նորմերի մեջ: Արդեն «Տերը» ժողովածուում կնոջ սոցիալական, հոգեբանական ու ֆիզիկական խնդիրները, որոնք հարուցվել են պատերազմի պատճառով, ընթերցողին ներկայացվում են հասուն տղամարդու հայացքով: «Մեր վազքը» պատմվածաշարի բոլոր կերպարները կառուցվում են երեխաների հետ հարաբերությամբ, երեխաների պրիզմայով, նրանց ճանաչելու և վերլուծելու մեր հնարավորությունը նրանց ապրածն է, նրանց հայացքն է, որոնցում դաջվել են պատերազմը, հայրերն ու մայրերը և երեխաները: Մաթևոսյանը կենսական ու սոցիալական պայմաններում ապրեցնում է իր հերոսներին, որոնց մեջ ընթերցողը ապրում է չերևացող պատերազմը: Ի տարբերություն Վարուժանի պոեզիայի, որի դեպքում կոնկրետ անվտանգության դերեր ստանձնելը պարտադիր էր գոյություն ապահովելու համար, այստեղ դերաբաշխում չկա. մարդու անվտանգության հարցը նրա սոցիալական միջավայրում կենսաբանական գոյության իրավունքն է, իսկ անվտանգությունը՝ անձնային պահանջները, ինչպես Մաթևոսյանն է ասում. «... մարդիկ լինում էին, այլ ոչ թե դեր էին կատարում, կլինի այդ դերը հեղինակային հանձնարարություն թե մի այլ»:¹¹

¹¹ Մաթևոսյան 2004 :750:

Մանուկի պատումը

Վեցից տասը տարեկանում թիկունքի պատերազմն ապրած երեխա և ապագա հեղինակ Մաթևոսյանը ժամանակագրում է իր մանկությունը, վերապրում ու վերարտադրում: Նա կարծեք թե կրկնվող թեմաների ու կրկնվող ու վերստին բացվող մանրութների միջոցով «խաղում է» թիկունքի պատերազմը ընթերցողի համար և «նկարում» մայրերին պատերազմի ժամանակ: Բախտինի ձևակերպումով ապրածը վերածվում է գրականության՝ պատասխանատվության հիմքով, որը նրան հանգիստ չի տալիս գոնե իրար ժամանակագրորեն հաջորդող երկու ժողովածուների մակարդակում: Նա անընդհատ հիշում է ու տեսողության դաշտ է բերում իր ապրած պատերազմը: Երեխաների՝ պատերազմի թեման անընդհատ վերարտադրելու ցանկությունը հոգեբան Ալեքսանդր Վենգերը վերագրում է մանկական տրավմային. պատերազմ ապրած երեխաները խաղում են պատերազմական խաղեր և հաճախ ողբերգական տեսարաններ և ավերածություններ են պատկերում: Աղետ ապրած երեխան հետո այն բազմիցս վերարտադրում է խաղի ընթացքում, ասում է հոգեբանը: Ճիշտ այնպես, ինչպես մեծահասակները սովորաբար բազմիցս խոսում են իրենց փորձառությունների մասին:¹² Մաթևոսյանը պատերազմը «տեսել» է ոչ որպես մարտադաշտ, այլ որպես իրականություն, որի մեջ ապրվում էր մանկությունը: Մանկական տրավման նա «խաղում է»՝ այդ իրականությունը պատմելով որպես գրող և գրականության մեջ ցույց տալով դրա լինելիությունը: «Մեր վագրը» ժողովածուն, որի գլխավոր մետաֆորը կրկին մենք-ն է՝ մենք-ի խախտումը և մենք-ի հաստատումը, բացվում է «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի մանկական հիշողության մի տեսարանով՝ բոլոր ժամանակների բոլոր պատերազմներից հետո լացաչք մնացած մայրերի քրոնոտոպային կերպարներով.

¹² Венгер <https://psy.su/feed/9975/> (մուտք՝ 25.04.2024)

«Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում: Ձիերին փարել էին պատերազմ— եզների հեպ բանում էին ու լաց էին լինում: Գուլպա էին գործում ու լաց էին լինում: Հեպո լուռ էին լաց լինում, հեպո երգելով էին լաց լինում: Երգելով լաց էին լինում և լացի մեջ ասում էին «Շաքրոհ»: «Մարտիրոս», «Շաքրոհ», «Պիոն», «Գիքոր»: Մենք նրանց լավ չէինք տեսել, մենք նրանց չէինք հիշում, մեր մայրերը լացոփ երգի միջից ասում էին «Շաքրոհ», և մեր սիրտը լցվում էր մի տեսակ տխուր ուրախությամբ, մի տեսակ թախծոփ ուժեղությամբ, ինչ-որ ծանր հույսով: Դեղին, խշշան արտերում թուխ, մերկ տղերքը հնձի էին եղել՝ նրանց փարել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Փափուկ սարերի մերկ երամակները քշել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Մերկ այդ երամակից ոչ մի ձի եր չեկավ: Տղերքից մի երկուսը եկան, և մեր մայրերը լաց էին լինում և լացի միջից ասում էին. «Անդրանիկն եկավ, Շաքրոհ»»:¹³

Մաթևոսյանի այս պատկերը ազգային բանավեպի ողբի ու երգալացի միջակային պատկերի պլուզիան է, որ հմտորեն վերարտադրել է նաև Թումանյանը, ուր գեղարվեստական հիշողությունը վերարտադրում է հայոց պատմության մեջ ավանդված ողբի երկու ահռելի տեսարանները. Արտաշեսի թաղման տեսարանը, ուր լավան ու սևազգեստ կանայք հետևում էին թաղման թափորին, ողբում և պոկում իրենց մազերը ու ինքնասպան լինում դիակի վրա, Փառանձեմի ողբը սպանված Գնելի դիակի վրա.

«Իսկ սպանվածի կինը՝ Փառանձեմը, զգեստները պատառոտած, վարսերը արձակած, կուրծքը բացած, կոծում էր սգափեղում, բարձր ճշում էր, աղիողորմ ողբով ու արտասուքով բոլորին լացացնում»:¹⁴

¹³ Մաթևոսյան 1985 :532-533:

¹⁴ Բուզանդ 1968 :172:

Հարազատ մնալով ավանդական տեքստային-բանարվեստային հիշողությանը¹⁵՝ Մաթևոսյանը մշակութային հարթության մեջ շարժանկարում է պատերազմի ահռելիությունն ու ավանդական աշխարհընկալումը: Մի կողմից դա պատերազմի քննադատությունն է ու դրա հետևանքները, որը խախտում է մենք-ի կենսական նախաձևը, մյուս կողմից Մաթևոսյանը կերտում է ավանդական հարաբերությունների մեջ ձևավորված կարծրատիպերը. մահվան ողբը տիեզերական չափեր է ստանում և ողբի ահռելիությամբ հավասարվում աշխարհի վերջին և ապրել չկարողանալուն:

Հեղինակը նախ վավերագրում է պատերազմի այդ կողմը («ես ուզում եմ ավելի հաճախ տեսնել այդ մոլեկուլի, այդ միավորի ինքնակա ֆիքսացիան, երբ հեղինակային դիրքորոշումը վերաբերմունքայինից առաջ զուտ ֆիքսող է, այսինքն ասում է այս այսպես է»¹⁶), և ապա ֆիքսում բացարձակ ճշմարտությունը.

«Էս է եկել եմ,- կրկնեց հայրը:- Եկել եմ, կամ, բայց ո՛չ ձեզ համար կամ, ո՛չ իմ ախպոր անտերների, ոչ էլ իմ հորումոր... Ո՞նց եմ ապրում,- հարցրեց հայրը,- ապրում եմ»¹⁷, - հարցնում է պատերազմից վերադարձած տղամարդը իր որդուն: Ապրելու այդ ձևը կերպարի հարցումով հերքվում է. դա ապրել չէ պատերազմածի համար, պատերազմի պատճառով որբ ու «անտեր» մնացած կանանց ու երեխաների համար, պատերազմից որդեկորույս մնացած ծնողների համար, կործանված մենք-ի համար: Նման ամոթի չապրումի մի տեսարան հեղինակը կառուցում է նաև «Աշնան արև»-ի մի դրվագում, որը կա միայն 1983 թ. հրատարակության մեջ.

«... բայց Սիմոնը չէր զգում իր կենդանության հրճվանքը, կարծես ինքը Սիմոնն էր խփվել ու մնացել էր Ռուսաստանի հեռու անհայտություններում: Նա ամաչում էր իր

¹⁵ Лотман 1992 :200-202.

¹⁶ Մաթևոսյան 2004 :750:

¹⁷ Մաթևոսյան 1985 :483:

կենդանությունից, նա չէր ուզում գյուղի աչքին երևալ, կարծես նա ինքն էր սպանել իր ընկեր տղերքին՝ կալի կանանց ամուսիններին»:¹⁸

Թիկունքի պատերազմը Մաթևոսյանը «ֆիքսում է» մանրուքներում, բայց տիեզերական չափումով, «քրոնոտոպային համադրականությամբ» ծմակուտի կանայք պատերազմների խորհրդանիշն են, կյանքի խաթարման դեմքը.

«Այրի կանայք գալիս են այդ տղամարդուն նայելու, տանը բոլորն ուզում են այդ տղամարդու ոտքերը տաք ջրով տրորել, ծնեռանոցի կանայք նրա շուրջը պտտվել և ավստսանքով են տեսել, որ դուռը նա արդեն սարքեց, արդեն կախում է, հիմա գնալու է» (Պատիժը, 62) (տեքստը միջտեքստային կապ է ստեղծում այլ համատեքստում, սակայն նույն՝ իգականության պահանջին հանգող տեսարանին «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում):

Մաթևոսյանի համար գեղարվեստական երկի արժեքը մարդկանց ու երևույթները լինելիություն դարձնելն է, կենդանի պրոցես դարձնելը, որն էլ «ֆիքսում» է կյանքի ճշմարտությունը: Կանանց հոգեբանական տառապանքը, իգականության մարդկային պահանջը լինելի է դարձնում պատմող երեխան, իսկ հեղինակ Մաթևոսյանը ֆիքսում է այն՝ որպես անբեկանելի ճշմարտություն: Ամայացած գյուղի, չինձված խոտերի, փական չունեցող դռների ու երեխաների ու կանանց ձեռքով կոտրվող փայտի մեջ պատկերվում է պատերազմի ավերածությունը հունից ընկած կյանքում, պատերազմը կանանցից ու երեխաներից խլել է ապրելու իրավունքը, և այն, ինչ սովորական կյանքի համար կենսական անհրաժեշտ էր, հիմա մարդկանց տառապանքի ֆոնին՝ հիմարություն է: Մաթևոսյանի կենսափիլիսոփայության հիմքում մենք-ի գաղափարն է, որ բացվում ու մեկնաբանվում է տարբեր տեքստերում ու տարբեր տեքստային հարաբերություններում: Դա նրա պատումի հիմքն է, որ և՛ ազգային ինքնության նրա ընկալման ու փիլիսոփայության

¹⁸ Մաթևոսյան 1983 :155:

հիմքում է, և մարդու գոյության, լինելիության հիմքում: Հիշենք մի հատված «Կենդանին և մեռյալը» վիպակից, որտեղ կրկին մենք-ի ու միասնականի՝ որպես գոյության նախաձևի գաղափարն է պատումի կառույցի հիմքը.

«Պարզվեց, որ մորեխն ապրում է երկու՝ մենակեցային և նախրային կենսաձևերի մեջ և այդ կենսաձևերը արտաքինով, ներքին կառուցվածքով ու բազմացման կերպով բոլորովին նման չեն միմյանց: Մենակեցային վիճակի մորեխը, եթե միջավայրն այսպես ասած նախրային հոսանույր, քոչի նախրային կախարդանք չունի, հակված չէ մերձենալու 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:

*Նախրային վիճակի մորեխն արդեն ընդհակառակը. սրանք խիտ խմբերով հավաքվում, բեղիկներով, ուրքերով ու մարմնով անընդհատ քսվում են միմյանց, և այդ շփումները նրանց բոլորին դնում է բարձր այսպես կոչված շարժիչայնության մեջ, գրգռում քոչի բնազդը»:*¹⁹

Մորեխի մետաֆորի՝ մենք-ի նախաձևային ենթատեքստայնությունը ընկած է բոլոր ժողովածուների հիմքում: Պատերազմի պատումում այն ևս պատումաստեղծման կռվանն է, պատերազմը քանդել է մենք-ի գաղափարը, անհնար դարձրել նրա լինելիությունը՝ հակասելով Մաթևոսյանի գաղափարախոսությանը, պատումի ինքնությանը: Մենք-ի խախտված գաղափարը, «*ուժի ու խեղճության*» հակադրության մաթևոսյանական փիլիսոփայությունը²⁰ պատերազմի թեմայի մեջ տերավորի ու անտերի փիլիսոփայության է վերափոխվում, երեխայի ու մայրերի ընկալումներում ստանում գոյաբանական

¹⁹ Մաթևոսյան 9:

²⁰ Տես «Մաթևոսյանական ընթերցումներ 3» 2016 :12:

պահանջ. «Մայրն ասաց. «Էլ ինչո՞վ եմ մարդատեր, որ անտերններիդ նման խոտը եմ շալակելու»²¹: Բայց եթե ուժի ու խելովի հակադրության մեջ մարդն անելու բան ունի՝ իր տեսակը փոխելու, իր կենսափոխակերպությունը փոխելու, որ գեղարվեստական պահանջի պես հնչում է մաթևոսյանական տեքստում, ապա այստեղ անելու բան չկա, պատերազմը որոշել է մարդկանց փոխարեն՝ նրանց զրկելով կյանքը իրենց ձևով ապրելու իրավունքից: Սոցիալական կյանքի ծանրության մի կերպ դիմադրող կանանց անեծքին՝ «Հիտլեր, թուփը փորումդ տրաքի» (Պատիժ, էջ 480), միահյուսվում է իր տղամարդուն կարոտող կնոջ տառապանքն ու ողջ մնացած տղամարդու կնոջ հանդեպ ներելի նախանձը, որին հանրույթը սովորում էր նաև հանդուրժել.

«Մոր շրթունքները անձայն շարժվում էին, մայրը թաքուն ժպտում էր, նա չգիտեր զսպի՞րեն ու նրանց անեծքին չպատասխանի, թե՛ գոհանա, որ ամուսինը համարյա թե իրենը չի, բայց կա, անտառի ու գյուղի գլխով՝ տասը կիլոմետր ներքևներում է, գերիների մեջ... փախած, թաքուն՝ մի երկու ժամով եղել է այստեղ» (Պատիժ, էջ 486):

Պատերազմի ողբերգությունն ու անտերությունը տարածականանում է՝ ընդգրկելով ամբողջ գյուղը և կոտորակվում ու բաշխվում բոլոր ընտանիքներին ու ստանում տարբեր հոգեբանական երանգներ՝ կյանքի ցավի ու ապրելու բացառիկ ամոթ.

«Իսկ ի՞նչ անեին Հայկը, Հովիկը, Նորիկը, Ժորիկը, որոնց հայրը ոչ շաբաթը մեկ էր գալիս, ոչ էլ երբևէ գալու էր, Լավրիկն ու Յուրիկը, Ալբերտը, Ալֆոնը, Գիլբերտը... Անտեր, անհեր, անտղամարդ տների միջով հայրն ամոթով է անցնում, երևի այդ պատճառով է գիշերները գալիս» (Պատիժ, էջ 482)

Եվ երկար ձգվում է ամոթի պատումը. միախառնվում են անտեր մնացած մարդկանց առաջ պատասխանատվության ու սեփական ողջության համար ամոթը.

²¹ Մաթևոսյան 1985 :485:

«[Հայրը] իր գերիներին էր դարձել գիշերով, որովհետև շափ մեծ անամոթություն կլիներ լույս արևի մեջ լայնաթիկունք ու առողջ կանգնել որք այդ գյուղում՝ թե ես ահա կամ և ինձ համար գերանդի եմ քաշում» (Պատիժը, էջ 486-487):

Մարդիկ ամաչում են իրարից, պատերազմից ողջ եկած մարդու համար ապրողների աչքերին իր ողջ մնալը ամոթ է, կորուստների մեջ կորուստ չունենալու բախտը ամոթ է, ցավի պես կույ չի գնում: Պատասխանատվության զգացումը մեղքի զգացում է առաջացնում.

«Ես ինչ անեմ,- ասաց հայրը,- օրենք կա, օրենքով, եթե ծնողները մեծ են ու նրանց խնամող է հարկավոր... նրանց փեղրը, ջուրը... նրանց կրակը, հացը... նրանց թուլությունը, հիվանդությունը... իրավունք չկա, որ նրանց խնամողը բանակ գնա, իմ փոքր ախպերը օրենքով հիմա բանակում չէր լինելու... բայց իմ հերնումերը ամաչեցին: Ամաչեցին, որ ուրիշներն ահա զույգ-զույգ տղա են կորցրել - սևուսուզի էս ավերակ գյուղում իրենք ահա բախտավոր են: Հեռացրին,- ասաց հայրը,- իմ փոքր ախպորը գյուղի աչքի առաջից հեռացրին, իմ հերնումերը վախեցան իրենց մեծ բախտից» (Պատիժը, էջ 483):

Երեխա կերպարները հոր կարոտի ու մոր տառապանքի վկայողներն են, անհայր ու անամուսին մայրերի հոգեկան ցավը ֆիզիկական ծանրությամբ ծանրացել է երեխաների վրա՝ նրանց դարձրել վավերագրող: Բախտինյան սահմանմամբ ստեղծագործության ամեն մի պահ մեզ տրված է հեղինակի՝ նրա հանդեպ ունեցած ռեակցիայում²²: Տասներկուամյա Արմիկ Մնացականյանը պատմում է ոչ միայն երեխաների ապրածը, այլ նաև իր շրջապատի կանանց, նկատում ու վկայում ոչ միայն նրանց արարքները, որոնցում արտացոլվում է անտեր մնացած կանանց ֆիզիկական ծանրաբեռնվածությունն ու սոցիալական կյանքի անտանելիությունը, այլ նաև նրանց հոգեբանական երևացող ու չերևացող զգացածը.

²² Бахтин 1986 :7-8:

«Բայց նրա հոգսը սազը չէր. եթե սազը լիներ՝ կտար ու դռնից էլ եր կգնար. նա ուզում էր տղայի հորը տեսնել. նրա ամուսինը տղայի հոր ընկերն էր եղել, հին մի երեկոյի մեջ նրանք կողք-կողքի կանգնած էին եղել չափարի տակ, հոգնած զրուցել էին ամեն մեկն իր տուն գնալուց առաջ, ամուսնուն սպասելով՝ իրենց դռնից Շուշան մորքուրը նրանց ծայնը լսել ու խոսքը չէր լսել, նա հիմա կարոտել էր հին ամուսնի հոգնած, փոշոտ, տաք այն երեկոյին, նա ուզում էր տուն մտնել ու հասկանալ, թե այդ ինչ եղավ, որ ամուսինն ահա կար ու ահա չկա: Երեկոյի մասին նա չէր խոսելու, չէր խնդրելու նաև իրենց ջարդված դռան մասին, տղայի հորը նույնիսկ մի կարգին չէր նայելու և նույնիսկ դեպի հոր թախտը չէր նայելու. նա կարկամելու, փոքրիկ աղջկա պես գլուխը կախելու ու դռան տակից առաջ չէր գնալու, և վառարանի մոտից ու պատուհանի տակից նրան նայելու էին աղջնակն ու Հրայրը: Նա այդպես մի քիչ կանգնելու էր, տղայի հորը չէր տեսնելու, հոր բառերից ոչինչ չէր հասկանալու, թերևս նրա շունչն էր մի քիչ զգալու և մի քիչ էլ նրա բույրերից էր առնելու իր կարկամած ռունգները, և հանկարծ դուրս էր գալու լացակումած, այդ տանը կարծես մեկը նրան նեղացրեց: Իսկ հիմա կանգնած էր բազրիքի դռան մոտ և այդ տուն մտնելու թույլտվություն էր ողորմում տղայի բախտավոր մորից» (Պատիժը, էջ 527):

Կնոջ ներսից հանուն կնոջ

«Իսկ երեսուն-երեսունհինգ տարեկան քառասունութ տղամարդ մնաց անգերեզման սառնամանիքներում ու օտար անհայտություններում»:

«Տերը» ժողովածուում Մաթևոսյանի կերպարներն ապրում են այլ իրականության մեջ, պատերազմը համաժամանակյա կամ գրեթե համաժամանակյա չէ կերպարների ապրած ժամանակին:

Պատերազմը հիշողություն ու հետևանք է ոչ միայն գրողի համար,

այլ նաև հենց տեքստում՝ գործուն կերպարների համար: Եվ Մաթևոսյանը ընթերցողի առաջ բացում է հետապատերազմյան ողբերգությունը, ուր խարխափելով ապրում են նախորդ ժողովածուի անտեր մնացած կանայք: Միայնակ մնացած կանանց կյանքի երգալացը բացում է հենց իրենց սիրո ու քնքշանքի պահանջը, Սուլիկոյի թախծոտ բառերը պատմում են նրանց կարոտի մասին.

«Հեյրո, կանանց վրա երգեցողություն էր իջել. նստում էին հանգստանալու ու երգում էին, սարից իրիկունն իջնում ու երգում էին, ծորից երամ-երամ բարձրանում էին դանդաղ ու երգում էին,- և դա այն տարին էր, որ Եղըշի Արուսյակ քրոջ հարսանքով ներքևի գյուղերից բերել էին ու շապր էին երգում թիֆլիսյան «Սուլիկո»²³ քաղցր երգը,- և մեղադրելու չէր, որովհետև համարյա թե բոլորն անմարդ էին, քանի որ

²³ «Ես փնտրում էի իմ սիրելիի գերեզմանը,
Սիրտս փանջում էր մելամաղծությունից,
Առանց սիրո սրտի համար հեշտ չէ,
Որտեղ ես: Պատասխանիր ինձ, Սուլիկո:
Առանց սիրո սրտի համար հեշտ չէ,
Որտեղ ես: Պատասխանիր ինձ, Սուլիկո:
«Ես անտառում վարդ տեսա,
Այդ ցողը արցունքի պես թափեց:
Դու մինչև հիմա ծաղկել ես,
Սուլիկո ջան:
Դու մինչև հիմա ծաղկել ես,
Սուլիկո ջան:
Ձեր սիրելի վարդի վրա
Մի բլբուլ թաքնված էր ճյուղերի մեջ:
Ես խորը շունչ քաշելով հարցրի.
«Այստեղ ես, իմ Սուլիկո»:
Ես խորը շունչ քաշելով հարցրի.
«Այստեղ ես, իմ Սուլիկո»:
Նա սեղմեց կրծքը ծաղկաթերթերին,
Եվ, արթնացնելով անտառների լռությունը,
Հնչեց բլբուլի տրիլլը,
Կարծես նա ասաց. «Ես եմ»:
Հնչեց բլբուլի տրիլլը,
Կարծես նա ասաց. «Ես եմ»»:

Շուշանի Անդրեն խփվեց Պրագայում, Մարոյի Աշոտը զորակայանից ուզեցել էր փախչի՝ Մանասի ծորում բռնել ու գնդակահարել էին 1942-ին, շատերը կորել էին անհայտ, և կանայք մտածում էին, թե նրանք հիմա Ամերիկա հեռու երկրում փողկապավորված կարոտում են Ծմակույր գյուղի իրենց կանանց, բայց Սիմոնը լավ գիտի, որ բոլոր անհայտ կորածները խփվել են Կերչ քաղաքում։ Կարտուլի բերքահավաքին Աղունը Սոնային ուզեցել էր ծեծի՝ լաչառ Շուշանը բահն առած վրա էր քշել. «Այ ախչի, էյ... գլուխդ աշխատում է թե չէ։ Հիպոթերի դեմ մերոնք որ զոհվեցին՝ մենակ մեզ հա-մար չզոհվեցին, ու ձերոնք էլ որ էդպես ողջ-առողջ եկել են՝ մենակ ձեզ համար չեն եկել, էյ...»²⁴ (Աշնան արև, էջ 81)։

Կանանց անտեր մնացած այս պատմությունը Մաթևոսյանը պատմում է նաև «Օգոստոս» ժողովածուում։ Ըստ էության՝ իր խոսքով ասած՝ «Ֆիքսում» ընթերցողի հիշողության մեջ, որպեսզի հաստատի պատերազմի անընդունելի հետևանքը կանանց միայնակ մնացած կյանքում. դատավճռի պես հնչում է գրողի եզրակացությունը՝ «Եվ ինչպես էլ մտածում ես՝ այդ այդպես է և միայն այդպես է» (Աշնան արև, էջ 81)։

Մաթևոսյանը մեկ որպես տղամարդ է մեկնաբանում, մեկ մտնում կնոջ հոգեբանության մեջ, ու ինչպես էլ կարդում ես, պատումը կնոջ համար է, կյանքի արժեքի համար, բոլորի հավասար ապրելու իրավունքի և իր մաթևոսյանական պատումի անհերքելի հղացքի՝ մենք.

«Եվ նստեց Սիմոնի դեմ ու լաց եղավ.- Կնոջիցդ վախենում եմ։
- Մեջքդ նրա մեջքից հաստ՝ ինչո՞ւ ես վախենում։- Մարդն իրենն է, ես էլ էսպես անտեր շան պես սրա-նրա դռանը։- Դե եթե էդպես ամոթի ներկայությունը կար՝ չանեիր էդ բանը։- Որ

²⁴ «Աշնան արև» վիպակի բոլոր մեջբերումները՝ ըստ Հրան Մաթևոսյան կայքում տեղադրված էլեկտրոնային տեքստի, որի համապատասխան էջերը նշվում են տեքստի մեջ։

քո կինն ամեն օր է անում, էդ լավ է, օրենքով է: Նա ասաց, որ դեռ պատերազմից առաջ հատակի տախտակ են տղոցել ու մինչև հիմա գոմի ծածկի տակ դարսած է, իսկ տան հատակն էդպես էլ մնում է տախտակելու» (Աշնան արև, էջ 77):

Երեխային փոխարինած տղամարդ պատմողը տղամարդկային է դիրքավորում, մայրերին փոխարինում է կինը՝ կանացի, իգականության պահանջների մեջ, գրողը դաժանորեն արտաբերում է ճշմարտությունը, իսկ ընթերցողը՝ կարկամում անթաքցնելի ճշմարտության առաջ: Գրողն իր պատասխանատուի դիրքերից անսթեքելի վավերացնում է ճշմարտությունը՝ «դա այդպես է, որ կա», ոչ միայն սոցիալական կյանքի անհարմարությունների ու դժվարությունների մասին, այլ մենակ մնացած կանանց տառապանքների մասին՝ կնոջ սեռայնության մասին. «Ես մեղավոր եմ, որ քո կնոջ մարդը եկել է, իմը չի եկել», - Սիմոնին ասում է Սոնան (Աշնան արև, էջ 79): Ժողովածուում այս նախատինք-արդարացում-դաժան ճշմարտություն թվացող արտահայտությունը անվերջ հոլովվում է՝ ներտեքստային ու միջտեքստային սյուժետային հարաբերությունն ստեղծելով շարքի գործերի մեջ.

«Իսկ Սոնան նստում էր ցած աթոռին և երբեմն ծիծաղում էր, բայց ավելի հաճախ լաց էր լինում, որովհետև եղանակը անձրևային ու սրտնեղիչ էր, և, նաև, եթե պատերազմ չլիներ՝ Սոնան էլ կունենար իր սեփական ամուսինը» (Աշնան արև, էջ 80):

Միջտեքստային հարաբերությամբ մենք-ի խախտված իրողությունը հանգում է բեռնաձիերի փիլիսոփայական մետաֆորին ու խտանում անտեր մնացած Ալխոյի կերպարում. անտեր ու խեղճ մնացած ամեն ինչ շահագործվում է ու կքում կյանքի բեռի տակ, ապրելը դառնում է բեռ քարշ տալու պես ծանր ու անտանելի, ինչպես Ալխոյի արյունոտված մարմինը:

Պատերազմի վատը

«Ես ծնվել եմ
ծեր-
ինձ բաժին է հասել
չվերջացող պատերազմ
և կորած սեր»

Մեր հղացքի շրջանակում երկու հեղինակների տեքստերի հետազոտությունների դեպքում էլ գործ ունեինք վավերագրողների հետ՝ մի դեպքում Վարուժանի, որ ցեղասպանության երկարամյա ընթացքի ականատեսն ու ապրողն էր, մյուս դեպքում՝ Հրանտ Մաթևոսյանի տեքստերը, որոնք մանկական հիշողություններով հավաքված թիկունքի պատերազմի հոգեբանական-սոցիալական հետևանքների տարեգրությունն են։ Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի պոեզիան, որ մերօրյա գրական ժառանգության մասն է, պատերազմած հեղինակի պատերազմական կենսափորձն է, որ վավերացնում է Արցախյան առաջին պատերազմը պատերազմած գրողի հայացքով։ Նա արցախցի բանաստեղծ է, որը 1990-ականներին մասնակցել է նաև Արցախյան առաջին պատերազմին, որի հետ կապված է նաև նրա «Երկինք և Երկիր» ժողովածուի մեջ զետեղված «Պատերազմի վատը» բանաստեղծությունը։

Բանաստեղծության քրոնոտոպը հաղթանակով ավարտված Արցախյան առաջին պատերազմն է։ Բանաստեղծը հետպատերազմյան հայացքով, բայց և պատերազմի ներսից վերլուծում է պատերազմը, փորձում այն նաև ինքնավերլուծության միջոցով վերլուծել։ Արդեն իսկ վերնագրից այն չի կապվում հաղթանակի հետ, թեպետ հետահայաց արդեն հաղթանակով ավարտված պատերազմի մասին է։ Հեղինակը բանաստեղծության մեջ Արցախ անունը չի տալիս, չի տեղայնացնում պատերազմը որևէ տարածքի շուրջ, բայց ժողովածուն հուշում է, որ հեղինակի ընտրած տոպոսը համընկնում է Արցախի ու արցախյան ռազմադաշտի հետ։ Նա

վերացարկում է տարածքից՝ հայրենիքից, և պատերազմի ներսից խոսում պատերազմի՝ որպես մերժելի ու երկնքի ու երկրի մեջ տեղավորված, բայց տեղավորվելու իրավունք չունենալու մասին: Ժողովածուն կյանքի ու ներհայումի մասին է, այդ համատեքստում պատերազմը տեղ չունի և պատերազմի այդ վերացարկումով ինտերտեքստուալ կապ է ստեղծվում Չարենցի «Դանթեական առասպելի» հետ, ուր բանաստեղծական կենդանի պատկերներով և կրկին պատերազմի ներսից մերժում է պատերազմական ամեն ինչ:

*«Եվ ուրախ էինք այսպես— երեք օր:
Բայց հեյրո հանկարծ բացվեց մեր առաջ
Մի ավեր ուղի, ուր անհուն ու խոր
Մի փառապանքի խորշակ կար վառած:
Եվ կամաց-կամաց դարձավ վիրավոր
Մեր հոգին ջահել ու բազմաերազ»:*

Բանաստեղծությունը ոչ թե շարունակում է ազգայնական պոեզիայի ավանդույթը, այլ այն հաղթահարած և արդեն չարենցյան պոեզիայով ամրագրված կյանքի ու արարումի համատեքստում պատերազմի հետ անհաշտության մետաֆորները: Հեղինակը ներքին երկխոսություն է ստեղծում իր ներսի ու նրա արտաքին գոյության, դրա միջավայրի հետ անհաշտության միջև: Ապրվող կյանքը՝ առօրյան, զգացումները և կյանքից ստացած-խլածը, ամբողջացնում են մարդուն, և այդ դիտակետերից մարդը քննում է ինքն իրեն և իրեն ու իր ընկալածը պատերազմի շրջանակում, պատերազմի մեջ, այս առումով շատ մետաֆորիկ է բանաստեղծության ենթաշարքի խորագիրը «Քանզի մահն էլ մյուս թևն է կյանքի»: Պոետական պատկերաշարի հիմքը պատերազմական առօրյան է՝ մահվան ու կյանքի մազե կամուրջը: Ժողովածուի մետաֆորները առհասարակ միտված են մարդու եսի՝ կյանքի ու մահի հարևանացիության ու սահմանակցության տարուբերումները հաստատելուն. ապրելը հաստատվում է կյանքի իրողություններով ու ժամանակների պարտադրանքով ապրելու հերքվածության

մեջ. որքան խաթարվում է կյանքը՝ կենսական միջավայրի անհամապատասխանությամբ, այնքան հաստատվում է նրա արժեքը («Արցախում», «Հայրենիք», «Ղարաբաղ», «Հայրենի գյուղ», «Բալենին», «Ջերմուկ», «Հայրենիքում», «Հայաստան»): «Ջերմուկ», «Հայրենիքում» և «Հայաստան»

բանաստեղծություններում ապրելը սեռականության բովանդակություն է ստանում, կապվում մարդու ինտիմ կյանքին, որն էլ, կարծեք, տրված է այդ տարածքում, ու մարդը խեղճացած ու ոչնչացած է իր գոյություն-չգոյության մեջ: Պատերազմի թեման ծավալվում է այս ապրել-չապրելու նույն համատեքստում և կրկնվող ու նոր մետաֆորներով կապվում ժողովածուի այս բանաստեղծություններին ու շարունակում սրանցում ասվածը:

Ամենակարևոր արժեքը մարդն է. մարդու արժեքի մերժումը, դրա խախտումն ու բռնի լռեցնելը, մարդու բռնի ապամարդագւումը հանգեցնում է շղթայական դիմախեղումների:

Բանաստեղծը ապամարդացման երևույթը արտացոլում է կնոջ կերպարի օգնությամբ: Վարուժանի հեթանոսական երգերում ծրագրվեց մարդու սեռականության իրավունքի հաստատումը, պարզ բնականության գիտակցության բանաստեղծականացումը, դա որպես պատգամ, որպես կանոն, որպես պատմության ճակատին կյանքի մանիֆեստացում դրոշմելը, որպես ինքնության ձև: Բանաստեղծություններից մեկում մարդու բռնի ապամարդայնացումը մեր բոլոր, նաև ազգային անկումների վկայագրումն է, ու այստեղ է, որ Ս.-Ա. Հարությունյանը պանդխտության տակ դիտահայում է կանանց սեռի խնդիրը, որը միշտ պանդխտության խնդրի ֆոնին թվացյալ հետ է մղվում, բայց իրականում մնում է ամենախոցելին: Հեղինակի համար երկրորդական պլանից սա առաջ է մղվում՝ որպես խնդրի դիտակետային պլան, որպես ինքնության ինքնառեֆլեքսիա: Ըստ էության՝ ազգային ինքնության վերլուծությունը դառնում է ամբողջ ժողովածուի հետ ներհարաբերվող օրգանական մաս ու բանաստեղծի ինքնավերլուծության բաղաատարր:

«առավոտյան
արևածագի
հյուսիս թաթախված
Աստված
այդ պահին իջներ նորից
այս կիսաքուն խաղողի դաշտերում
Արարարի ստորոտին պարզված
անմեղ լուսյան մեջ
սիրեր մեկին՝
մեկ-մեկ
մխիթարեր

ես խոսում եմ այն մասին
ինչ կորցնում ենք
անընդհատ
այս ծառերի շնչում
այս քարերի տապին
այս միայնակ կանանց
անհառաչանք գրկում»:

Կնոջ այս պատկերը զարգանում է «Պատերազմի վատը»
բանաստեղծության մեջ: Ինքնառեֆլեքսիան տարբադադրվում է
պատերազմի մեջ, և հեղինակ-հերոսի պատերազմի
մասնակցությունը հնարավորում է պատերազմում
հերոսականության հաղթահարումը: Մարդը՝ որպես
անհամապատասխանություն, դրվում է պատերազմի տոպոսում,
պատերազմը մարդուն է հաղթահարում՝ որպես գոյություն՝ իր
անժամանակյա թվացող ծավալով, իսկ մարդը պատերազմն է
փորձում հաղթահարել՝ որպես մարդկային ինքնության
հաստատում: Պատերազմի հավերժական թվալը այն սովորական
է դարձնում ու դրա դասականացած պատկերումը
բանաստեղծության մեջ վերաձևակերպվում է, վերաբանաձևվում:
Իրար կողքի դրվում են տարաբնույթ պատկերներ ու իրենց
համակցումով նոր իմաստ և նշանակություն ձեռք բերում:
կոնյակի կանաչ սպիրտն ու ռմբակոծող ինքնաթիռը,

հիվանդությունից փորլուծ զինվորն ու մյուսի՝ անոթության
մտահոգությունը, լույսի հետագիծ թողնող ընկնող ռումբի
սարսափն ու դրա գեղեցկության ֆիքսումը ֆոտոխցիկով,
հարբելն ու շատախոսելը և լրատվությամբ իրենց մասին
հաղորդածի ինչպիսին լինելու մտահոգությունը շրջում են
պատերազմի ընկալումը, որ այնքան արտասովոր-սովորական է:
Ու այս արտասովոր-սովորական պատերազմի պատկերում
հայտնվում է կին-մայրը.

«մեկ էլ
մանկան ծայն լսվեց
տղամարդու հեկեկոց
Վիտոն՝
բութ-բորանի մեջ
կանչեց-չվախենա՛ք
տղամարդը վերմակը կծած՝
երկու ձեռքով լայն տարածած
կրակի վրա-
բոցը-որ
չերևա
կինը՝
կրակի վրա-չորացնում էր
թաց բարուրին
մանուկը՝ լուռ
կինն՝ անտարբեր
ծյուն-սառույց աչքերով
տղամարդը՝
ներսը-հեծկլտոց
մարմինը՝
փշուր-փշուր
Յուլը գոռաց՝
ախպեր հայ ենք
մոտեցան
բարուրը-քնած
տղամարդը-փաթաթվեց Յուլին

Կինը՝
 հանկարծ գոռաց-
 անհծվեք դուք
 անհծվի ձեր պատերազմը
 ու խփում էր
 Վիպոյի
 կրծքին՝
 բարուր-բռնուցքներով
 խփեց-խփեց-խփեց
 հետո՝ գրկեց Վիպոյին
 բարուրախառն
 չոքեց՝
 ձյուների մեջ
 ու-հեծկլկաց
 Ճիլոփի
 անտառն
 ի վար
 իջնում էին՝
 Յուլն՝ առջևից
 գլորվել-վեր կենալով
 Կինը՝
 բարուրն ու տղամարդուն
 գրկա-շալակ՝
 անձայն...
 Լուսաբացը մոտ էր...»

Պատերազմի վատի «մասին» այս մի դրվագում Հարությունյանը կերտում է կնոջ արքետիպային մայրական կերպարը, որը, կայուն հատկանիշներով նման լինելով Վարուժանի նախագծային մայրական կերպարին, միևնույն ժամանակ տարբեր է։
 Վարուժանի մոր կերպարում շեշտվում էր նաև հայրենիքը։
 Հարությունյանի վերոբերյալ բանաստեղծական հատվածում մոր կերպարում առանձնակի շեշտադրվում է մայրական բնագդը՝ իր զավակին պահելու և փրկելու, և այստեղ պատերազմը՝ որպես կյանքը հերքող երևույթ, մերժվում է, այն գենետիկ

շարունակականության ու բազմացման հերքողն է: Եվ բանաստեղծը կնոջ մայրական այս բնազդի ու տղամարդուն իր հետ տանելու մետաֆորիկ պատկերում մերժում է պատերազմը՝ անկախ նրա «հանուն»-ի.

*«բա մինչև նրբ իրար պիտի կոտորենք-
քանի կանք՝ ննջում եմ
լսվում է շուրթերի ճպճպոցը՝
20 թվին կոտորինք իրար
41-ին կոտորինք
հիմա կոտորում ենք»:*

Բանաստեղծը հարցականի տակ է դնում արժեհամակարգերը, պատմության ավանդական ընկալումը, հայրենասիրության ու բարոյականության մոդելները, թե ինչքանով են դրանք ուղիղ համեմատական մարդ արարածի կենսակերպին և թե ոնց են հակասում բնության օրենքներին:

*«մեր գրքերում
մեզ չսովորեցրին
կենդանի
մնալուն-
մեռնելն է հարգի միայն
(պատվով)-
բայց
մեռնելի՜ չի գալիս
ամռան
այս
տապ
կծծահոտին-
այն է՛
պատվով»*

(էջ 141)

Եզրակացություն

Երեք հեղինակների տեքստերի ուսումնասիրությունը պատերազմի, կնոջ և անվտանգության հարցերի դիտանկյունից թույլ է տալիս բերված օրինակների հիման վրա եզրակացնել, որ քաղաքական և պատմական իրավիճակները չեն կարող լուրջ հետևանք չունենալ գրական տեքստի գաղափարական ուղղվածության վրա: Ժամանակակից գիտությունը և քաղաքականությունը խաղաղության իրենց կարգախոսներում մերժում են պատերազմը՝ որպես բռնության տեսակի հերքում, որպես մարդուն բացառիկ արժեք դիտարկելու պայման: Գրականության՝ որպես հումանիզմի լավագույն դրսևորման ձևի, պայքարը բռնության դեմ էլի ունի խաղաղության և մարդու արժեքի գիտակցումը:

Տարբեր դարաշրջաններ պատերազմի ու բռնության համապատկերում տարբեր են մոտեցել մարդու ու պատերազմի հարաբերության հարցին. պատերազմն ու բռնությունը միշտ մերժելի են: Ազգային-ազատագրական պայքարների համապատկերում, սակայն, այս հարցերն այլ կերպ էին ընկալվում. եթե չկա ազատություն, չի կարող լինել բռնության հաղթահարման մասին խոսք: Եվ բնականաբար, ցեղասպանության համապատկերը չէր կարող անգամ գրականության մեջ՝ որպես հումանիզմի լավագույն արտահայտության, առանց պայքարի կոչի ընթանալ: Այս առումով շատ կարևոր են գրական տեքստերը որպես ազգային խնդիրների գաղափարագեղարվեստականացում քննելը. դրանք հաճախ գործունե ազդեցություն են ունեցել պատմական աշխարհայացքի ձևավորման ու նրա որակական բնույթի վրա, ինչպես Րաֆֆու տեքստերում: Վարուժանն անվտանգության ու բռնության մասին իր խոսույթում առանձին կերպարներ է կերտում՝ սոսկ իգականությունից մինչև անանձնականություն, այդ դերերը շատ միահյուսվում են, և լուրջ սահմանգիծ չի դրվում նրանց դերային տարբերակման մեջ, և սեռին բնորոշ դերերից ամենակարևորը և բացառիկը՝ որպես

գաղափարախոսություն, մնում է մայրականը՝ որպես գաղափարակիր սերնդի ծնող, և կնոջականը՝ որպես տղամարդու հետ հավասար համապատասխանատվություն հայրենիքի անվտանգության առջև: Նրա պոեզիան արարվում է ազգի գոյության վտանգի ամենածայրահեղ դրսևորման պահին, և խաղաղության ընկալումը չէր կարող զուգահեռվել որևէ պատերազմական իրավիճակի խաղաղության խոսույթի հետ. դրան հասնելու միակ ճանապարհը ռազմի ուղին բռնելն էր՝ ինքնապաշտպանությունը՝ որպես գոյության միակ ուղի:

Մաթևոսյանի պատումում հաղթահարված էր պատերազմն ինքնության հետ կապելու ընկալումը, քանի որ այն նաև չուներ ազգային բնույթ, և դա հեղինակին հայրենիքի ու ոչնչացող ինքնության գաղափարով չի կաշկանդում. նա կարողանում է բացարձակ հումանիզմի դիրքից խոսել կնոջ իգականության մասին ու այդ դիրքից մերժել պատերազմը: Նրա գեղարվեստական պատումի հիմքում աշխարհի միասնությունը ամփոփող սուբստանցը մենք-ի գաղափարն է՝ միասնությունը: Պատերազմը խախտում է աշխարհի այդ հաստատումը, և կնոջ կերպարը լավագույնն է, որ արտահայտում է այդ հաստատումի քայքայումը:

Իրողությունը մի փոքր այլ է Արցախյան պատերազմն արտահայտող «Պատերազմի վատը» բանաստեղծության և հեղինակ Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի դեպքում: Այստեղ թեև կա հայրենիքի տոպոսը, բայց պատերազմը սրբազանի ու վեհի տիրույթում չի տեղավորվում, այն այլևս հերոսականը չէ, այլ ապամարդկային է: Հեղինակը ոչ թե ապամարդկայնացնում է թշնամու կերպարը, այլ առհասարակ պատերազմը, որ արձակի տիրույթում ապահերոսականցել էր նաև Լևոն Խեչոյանի և հենց Արցախյան առաջին պատերազմի վերաբերյալ վեպում: Հարությունյանի պոեզիայում մարդն ամենակարևոր արժեքն է, և կինը այդ արժեքի պարզ ու անհերքելի մետաֆորն է, պատերազմը ոչնչացնում է, իսկ կինը արարում է ուզում, նա իր արքետիպային էությանը արարել ու բազմանալ է ուզում, իսկ

պատերազմը հերքում է արարումը, իսկ կինը կոչված է պաշտպանելու, թեկուզ բառերով, իր արարածը:

Այս երեք հեղինակների գործերի քննությունը պատերազմի համապատկերում մեզ հնարավորություն է տալիս փաստելու, որ պատերազմի գեղարվեստական վավերագրումը մեկ դարի տիրույթում կրում է դիապազոնային փոփոխություն՝ ազգային գոյամարտի կոչից վերածվելով պատերազմի ապահերոսացման ու քննադատության:

Գրականության ցանկ

1. Բախտին. Մ. *Արվեստը և պատրաստիանարվություն*: Հասանելի՝ <https://shortly.at/Y6kKD> (մուտք՝ 10.05.2024)
2. Բուզանդ, Փ. (1968). *Պատմություն հայոց*: Եր., «Հայաստան» հրատ:
3. Հարությունյան Ս. Ա. (2014). *Երկինք և երկիր*: Եր.:
4. Մաթևոսյան, Հ. (2004). *Սպիտակ թղթի առջև*: Եր., «Հայագիտակ» հրատ.:
5. Մաթևոսյան, Հր. Կենդանին և մեռյալը // *Ծառեր*: Եր., «Սովետական գրող»:
6. Մաթևոսյան, Հր. (1983). Աշնան արև // *Տերը*: Եր., «Սովետական գրող»:
7. Մաթևոսյան, Հր. (1985). *Երկեր 2 հատորով*: Հ.1, Եր., «Սովետ. գրող»:
8. *Մաթևոսյանական ընթերցումներ 3* (2016). Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
9. Վարուժան, Դ. (1986). ԵԼԺ, Հ.Ա, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ:
10. Վարուժան, Դ. (1987). ԵԼԺ, Հ.Գ, ՀՍՍՀ ԳԱ:
11. Bannerji, H., Mojab, Sh., Whitehead (eds.). (2002). *Of Property and Propriety: The Role of Gender and Class in Imperialism and Nationalism*.
12. Kumkum, S. (1987). The Politics of the Possible // *Cultural Critique* 7.
13. Бахтин, М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Изд. “Искусство”, М.
14. Венгер, А. *Дети и война. Размышляет профессор*.
15. Лотман Ю. М. (1992). Память в культурологическом освещении // *Избранные статьи*. Т. 1, Таллинн.

ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ. ՈՐԲԵՎԱՅՐՈՒՑ ՄԻՆՉԵՎ «ՇՐՋԱԶԳԵՍՏՈՎ ՍՏԱԼԻՆ». ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ԵՎ ԿԱՆԱՅՔ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ¹

Բանալի բառեր

Հրանտ Մաթևոսյան, կանայք, կին, խաղաղություն, պատերազմ, թիկունք, «Տերը», «Տախը», «Աշնան արև», «Մեռելալույս», «Եզրով», հայ արձակ, վեպ, վիպակ, հայ գյուղ, անտիպներ:

Ներածություն

1985 թվականին «Հայաստանի աշխատավորուհի» ամսագրում հրապարակված «Զրույց իր և մայրերի հետ» խոսքում Հրանտ Մաթևոսյանը նշում է. «Գյուղում զոհվածների հուշարձան էին կանգնեցնում, նաև ինձ էր խոսք տրված: Ոչ մի անգամ այդպես պատասխանատու չէի զգացել: Ելույթս էլ մի քիչ անսովոր եղավ: Պիտի փառք տալի ջահել տղաներին, բայց իմ խոսքը եղավ թիկունքի մայրերի մասին: Այդ մայրերը՝ տասնութից քսան տարեկան աղջիկներն էին, որ հասցրել էին երկուսից հինգ երեխա ունենալ և ամուսիններից զրկվել: Իրենց միսն իրենց բերանն առած ամեն ինչ քաշեցին»²: Շարունակության մեջ

¹ Հեղինակային մանր փոփոխություններով հոդվածը վերահրապարակելիս հիմք է հանդիսացել այս հրապարակումը. <https://www.art365.am/%D5%B0%D5%A1%D5%B5%D5%AF%D5%B6-%D5%A1%D5%BD%D5%A1%D6%81/vorbevayruc-stalin-paterazmy-ev-kanayq>

² Հրանտ Մաթևոսյան., Զրույց իր և մայրերի հետ, «Հայաստանի աշխատավորուհի», 1985, թիվ 1, էջ 6:

արձակագիրը ցանկություն է հայտնում իր ստեղծագործությունը մի յուրահատուկ գրական կոթող դարձնելու այդ մայրերի համար: Դժվար է ասել, թե որքանով կարելի է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի կանանց պատկերասրահը այդպիսի կոթող համարել, սակայն անժխտելի է, որ գրողին հաջողվել է ստեղծել թիկունքում պատերազմի հետ առերեսվող կանանց, ոչ միայն մայրերի, բազմազան ու տպավորիչ կերպարներ:

Չնայած հեղինակի՝ վերևում բերված խոսքի տոնայնությանը, նրա բուն գործերում չենք կարող գտնել ծանր պատերազմական պայմաններում ապրող կանանց միայն «կոթողային» կերպարներ: Նմանապես չենք կարող պատերազմի ու ռազմական գործողությունների ուղղակի նկարագրություններ գտնել, սակայն Մեծ Հայրենական պատերազմի (Երկրորդ համաշխարհայինի՝ ԽՍՀՄ ապրած մասի - 1941-1945) գեղարվեստական արտացոլումը դրանից ոչ միայն չի թուլանում, այլ ուժգնանում է: Թիկունքում կանայք ապրում են բարդ, «սահմանային» իրավիճակներում, որտեղ բարոյական ուղենիշերը իրենց տեղը զիջում են այլ ընկալումների: Ճշգրիտ գնահատականներին փոխարինելու են գալիս կարեկցանքը, հարգանքը նրանց տառապանքի նկատմամբ, որոշ դեպքերում՝ ցավն ու զայրույթը: Ծմակուտի կանայք լիարյուն, ապրող ու պատումների ընթացքում զարգացող՝ իրենց դերերը փոխող կերպարներ են՝ կյանքի հետ իրենց բազմազան կապերով, պարտքերով, հաշիվներով, չարությամբ ու մեղքերով, մեծ զոհողություններով ու փոքրիկ հաղթանակներով: Նրանք մեծ մասամբ քիչ թե շատ բարվոք պայմաններ ու բնականոն, ապահով կյանք չեն տեսել, երջանիկ չեն: Նույնիսկ ընտանիք ու ամուսին ունենալով հանդերձ՝ ծանր անցյալի, գյուղական վարքի ու բարքի, հետամնաց պատկերացումների պատճառով չեն կարողանում հանգիստ ապրել, իրենց կին զգալ, վայելել նույնիսկ պատերազմից հետո, կարծես, արդեն հասանելի երջանկությունը:

Այս կերպարների ուսումնասիրության համար կարևոր է նրանց ապրած ժամանակի ու միջավայրի ուսումնասիրությունը: Այդ

Ժամանակը մեծ մասամբ Հայրենական պատերազմի շրջանն է ու հետպատերազմական տարիները: Ըստ այդմ էլ առնչվում ենք մի շարք հարցերի. ինչպե՞ս է պատերազմն անդրադառնում հերոսուհիների կյանքի ու բնավորության վրա, որքանո՞վ է հեղինակը կարևորում և ինչպե՞ս է պատկերում այդպիսի իրավիճակներում ավանդական հանրություն տեղի ունեցող փոփոխությունները և դրանց ազդեցությունը կերպարների վրա:

Կերպավորման տեսանկյունից մեծ կարևորություն ունի նաև հեղինակի ստեղծագործական զարգացման ընթացքի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, քանի որ ըստ էության նույն, նույնիսկ իրական նախատիպեր ունեցող կերպարները՝ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության տարբեր շրջաններ ներկայացնող՝ «Եզրով», «Մեռելալույս», «Տախը» անավարտ գործերում և «Մեր վագրը», «Աշնան արև» (վիպակ և կինովիպակ), «Տերը» տպագրված գործերում ներկայանում են տարբեր շեշտադիրումներով ու հակասական գծերով:

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի այս հերոսուհիներին պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք խմբի.

1. Թիկունքի «հերոսներ» կամ «զոհեր». ամուսիններ կորցրած կամ միայնակ, գյուղում տղամարդկային աշխատանք կատարող, անձնական երջանկություն չունեցող, ամենատարբեր կերպ շահագործվող, միայնակ ու դժբախտ որբեայրի կանայք: Օրինակ՝ հեղինակի առաջին պատմվածքներից մեկի՝ «Վերադարձի» պատերազմ գնացած ամուսնուն դավաճանած ու խղճի խայթից տանջվող Էմման, «Մեռելալույս» վիպակի Շամամը, Վերգուշը, Բավուկը և այլք:
2. Ուժեղ, կամային, երբեմն դաժան, աշխարհից իրենց դժբախտ երիտասարդության համար վրեժ լուծող կանայք: Օրինակ, «Աշնան արև» վիպակի Աղունը, նույն գործի կինովիպակային տարբերակի Ղևանտի Մայան:
3. Գյուղում որոշակի դիրք ու պաշտոն ունեցող, ուսուցչուհի և կուսակցական կանայք, որոնք չունեն անձնական

երջանկություն, ունեն կորուստներ, շահագործում ու հարստահարում են գյուղացիներին, անցանկալի մարդկանց հեռացնում գյուղից, ուղարկում պատերազմ, վերածվում իսկական բռնակալների: Այդպիսի մի բացառիկ կերպար է վերջին՝ անավարտ վեպի՝ «Տախի», նաև «Տերը», «Մեռելալույս» և «Եզրով» վիպակների հերոսուհի՝ օրիորդ Ուցյունը՝ Սիրանույշ Վրացյանը: «Վարիչուհին», ինչպես անվանում է նրան հեղինակը, իրական պատմական նախատիպ ունենալով հանդերձ՝ ընդհանրանալով՝ նույնիսկ կորցնելով սեռային հատկանիշը, դարձել է բռնակալության խորհրդանիշ:

Հրանտ Մաթևոսյանը հերոսուհիներին ներկայացնում է խորությամբ ու բազմակողմանիորեն՝ խուսափելով պատրաստի կաղապարներից: Կանայք երևակվում են միմյանց հետ ու տղամարդկանց հետ հարաբերություններում: Այստեղ էլ հեղինակը մի քանի առանցքային հարց է բարձրացնում. կարողանո՞ւմ են նրանք կին մնալ, թե՞ առճակատվելով պատերազմին ու կեցության ծանր պայմաններին՝ կոտրվում և խեղճանում են, կամ մյուս ծայրահեղությունը՝ ատելությամբ լցվում աշխարհի նկատմամբ, ստանում տղամարդկային հատկանիշներ, դառնում կուսակցական ղեկավար, որոնց գործունեությունը միանշանակ գնահատել չի կարելի: Որտե՞ղ է երևում նրանց կանացիությունը, և ինչպիսի՞ն է նրանց նկատմամբ շրջապատի վերաբերմունքը: Կյանքի հանգամանքները նրանց փոխում են ամբողջությամբ և անդամրձ, թե՞, այդուհանդերձ, պարտադրված դերափոխությունը ժամանակավոր է: Եվ, վերջապես, մեզ համար գլխավոր հարցը. միայն պատերազմն է այդ կանանց՝ այդպիսին լինելու պատճառը:

Սրբուհիներ

Այս հարցերը Հ. Մաթևոսյանի տարբեր գործերում տարբեր կերպ են իրացվում և ըստ հեղինակային վերաբերմունքի

փոփոխությունների, հետևաբար՝ կերպարակերտման առանձնահատկությունների բազմազան, երբեմն նույնիսկ հակասական են: Ընդհանրապես, հեղինակի կենդանության օրոք տպագրված գործերում կանանց կերպարները որոշակիորեն իդեալականացված են, «սրբագրված»: Գյուղական կենցաղի ու հարաբերությունների շատ մանրամասներ չկան, ինչի հետևանքով առավել հստակ ու միանշանակ է պատերազմի ավերիչ ազդեցությունը նրանց հոգեբանության ու կյանքի վրա: Օրինակ, «Աշնան արևի» կինովիպակային տարբերակում այդ իդեալականացումը որոշ չափով պայմանավորված է պատմող հերոսուհու՝ Աղունի, իրականության ընկալման յուրահատկություններով, սակայն առավել չափով նկարագրվող իրադարձությունների ժամանակային հեռավորությամբ: Հենց այդ հեռավորությունն էլ թերևս մոռացնել է տալիս շատ մանրամասներ, և կերպարները երևակվում են ավելի լավ լույսի ներքո: Սակայն նույնիսկ այս դեպքում մութ գծերն ակնարկվում են. դրանց համատեքստերը պարզ են դառնում հեղինակի մյուս՝ անավարտ գործերում.

«Նա տեսավ պատերազմի ժամանակվա լուսավոր սպիտակ կալը և կանանց երանը՝ իր հասակի բոլոր աղջիկ-կանանց՝ թաքուն ծիծաղկոյ, թաքուն տխուր, թաքուն մի բանի կարոտ: «Կուրանամ ես,— շնջաց նա.— մուրացկանի, հաց ուզող մուրացկանի պես վիզները ծնու... էս թփի տակ, էն մարագում... մի քիչ, խնդրելով, գերի — պիպոս Եգորից սեր էիք ուզում... Կուրանամ ես... Թաքուն արյուն տալով, թաքուն արյուն տալով քանիսդ գնացիք»: Մայան կանանց մեջ զարկում էր (Մայան եղանով խուրձ էր տալիս դեզի գլուխը), և նա սթափվեց ու գնաց: — Որովհետև լավը չէիք,— հիմա արդեն առանց խղճահարության ասաց նա»³:

«Տերը» կինովիպակում հերոսը՝ Ռոստոմը, անցյալ վերադառանալով՝ հուշերի պատառիկներում գտնելով այդ կանանց, նրանց «սրբուհի» է անվանում.

³ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը /կինովիպակներ/, Երևան, 1983, էջ 205:

«...քիչ հետո, երբ վարիչուհին կաշվե բաճկոնը հանեց (մնաց տղամարդու բանակային վերնաշապիկով), այդ Վերգինը երեսը խմբից դարձրած մեկուսի կանգնած էր, բաճկոնը տարավ նրա ուսերին գցեց, հետո այդ Վերգինը ծյունների մեջ կքել, բաճկոնի օձիքները բերանի մոտ հավաքել, հոտ էր քաշում ու լուռ լաց էր լինում. ինչ սրբուհիներ էին. մեկը սայթաքեց ու բերանքսիվայր մնաց շալակի տակ, հետո ելնելիս խուլ ու սրդողած բողոքեց «իիի, Հիպեր» – դա միակ անեծքն էր, այդ էլ խեղդվեց վարիչուհու զուսպ սաստի տակ՝ «ձայնդ»»⁴:

Իհարկե, ինչպես նախորդ դեպքում, Ռոստոմը նույնպես որոշակիորեն իդեալականացնում է այդ շրջանի կանանց: Տառապանքը սրբացնում է նրանց: Ժամանակների հեռվից կենցաղային մանրուքները նահաջնում են, պատկերը մշուշվում է: Անկախ միջանձնային բարդ հարաբերություններից, որոնք պայմանավորված էին ոչ միայն պատերազմական իրավիճակով, հեղինակը ստեղծում է նաև կանանց որոշակի համերաշխության մթնոլորտ, որը առաջանում է բոլորի համար ընդհանուր դժբախտությունից և բոլորի համար ընդհանուր սիրո պակասից: «Աշնան արև» կինովիպակում գյուղ վերադարձած Սիմոնը հանդիպելով գյուղի կանանց՝ ամաչում է, որ ողջ է մնացել, որ ինքն է ողջ մնացել, այլ ոչ թե ավելի ուժեղները, ավելի «լավերը».

«...նա չէր ուզում գյուղի աչքին երևալ, կարծես թե նա ինքն էր սպանել իր ընկեր տղերքին՝ կալի կանանց ամուսիններին, նրա քայլն անընդհատ ծանրանում էր, նա ետ էր ընկնում ու անցնում Աղունի թիկունքը: Հետո, երբ արդեն շատ էին մոտեցել և կալի կանայք խմբված նայում էին, նա հանկարծ գայթեց, թափ առավ ու գնաց գրկելու բոլորին կարծես միանգամից: Նա սրտից է սարքած, և աստծու այս տխուր աշխարհում բոլորն են արժանի սիրվելու և մանավանդ քսան տարեկանում որբևայրիացած այդ խեղճ կանայք էին արժանի և մեծ սիրո, և մեծ մխիթարանքի, և մեծ գովեստի...»⁵:

⁴ Նույն տեղում, էջ 258:

⁵ Նույն տեղում, էջ 155-156:

Հեղինակը հոգեբանական դետալներով ու կարճ՝ կրակոցի պես հնչող երկխոսություններով պատկերում է մի իրավիճակ, երբ նույնիսկ Աղունը՝ գյուղի ամենադժբախտ ու թշվառ կանանցից մեկը, պատերազմական իրավիճակում դարձել է նախանձի առարկա, նույնիսկ անշուք ու աննկատ Սիմոնը՝ ցանկալի: Եվ առաջին պահի զայրույթին ու նախանձին փոխարինելու են գալիս Սիմոնին իրենց կողքին ունենալու ցանկությունը, նրա համար պայքարելու ծգտումը:

«Այո, «ով էր գալու — ով եկավ»: «Դե նեղանալ մի, Մայա ջան, տերը մեռած պատերազմը կարծում ես գիտի՞ ում է սպանում ու խնայում», հազար տեղից ծավլելով ասաց Սիմոնը, և Աղունն ինքը տեսավ, որ այդ երեխային ինքն է պաշտպանելու: Եվ թեկուզ դա դաժան էր, բայց մեղքն Աղունինը չէր, դա այդպես էր,— Աղունը կանգնեց Սիմոնի ու կանանց արանքում, Մայայի ու Սիմոնի արանքում և ասաց Մայային. «Վերեն աստված կա, ամեն մեկին իրա սրտովն է տալիս»: «Հա, բախտավոր», արհամարհեց Մայան, և ինքը չխնայեց ու հաստատեց. «Սիրտդ ինչ որ ուրիշին է ուզում՝ գալիս կանգնում է քու առաջ»: Եվ Մայան չոր բերանը լիզեց ու պատասխան չունեցավ, և ինքը գլխաշորը շտկեց ու նրանից տուն գնալու իրավունք խնդրեց. «Հիմա՝ թույլ տալիս եք ամուսնուս հետ տուն գնամ», և նա թույլ տվեց. «Գնա, բախտավոր»: Եվ Մայան երևի հենց այդտեղ վճռեց զավթել Սիմոնին, խլել Սիմոնին Աղունից, չնայած մինչև այդ մի տեսակ արհամարհում էր Աղունին էլ, հենց Սիմոնին էլ, և Սիմոնը կուչ էր գալիս իշխանուհու ու էգի նրա հայացքի տակ: Կանայք հուսահատությունից ու կարոտից այրվում էին, և ինքը, երբ իրենք հեռանում էին կանանց լուռ նայող խմբից, կամթեց, պինդ կամթեց Սիմոնի կողքը»⁶:

Սակայն նույնիսկ Աղունի հմայական կամթոցը չի օգնում, քանի որ Ղևանտի Մայան ի վերջո հասնում է իր նպատակին: Լինում է այն, ինչ պետք է լիներ, բարոյականության հարցեր այստեղ

⁶ Նույն տեղում, էջ 156:

չեն դրվում, սակայն Հ. Մաթևոսյանը այնպես մանրամասն է ներկայացնում իրադարձության հասունացումը և այնպես հպանցիկ ու արագ բուն միջադեպը, որ այլ հարց է առաջանում. արդյո՞ք սիրո պակասից է, ի վերջո, Մայան «զավթում» Սիմոնին, թե Աղունից, Ժամանակից, պատերազմից վրեժ լուծելու կամ այլ պատճառով.

«Գերեզմանոցի ձորում ասաց. «Գերեզմաններից վախենում եմ», ու մտավ Սիմոնի թևը: «Ես կողքիդ՝ ինչի՞ց ես վախենում», ասաց Սիմոնը: «Դու քո Աղունինն ես, ես էլ էսպես անտեր շան պես սրա-նրա թևի տակին», ու սեղմվում էր, սեղմվում էր Սիմոնին: «Դե հեղուկ բերեիր երեխեքից մեկին», ասաց Սիմոնը: «Երեխեքը քեռոնց են՝ ասացի», ու սեղմվում էր, սեղմվում էր Սիմոնին: Էդ ինչքան էր ջղային, էդ ինչքան էր անհամբեր, էդ ինչպես էր միաժամանակ լացում ու ծիծաղում, միանգամից ինչպես էր խելագար ու խելացի: Սիմոնին ասաց. «Ուրնեդո սառչում են, շուտ արա»: Հատակը տախտակած չէր, գետին էր: Տաշեղի պես մի թուլանում նա բռնկվեց, մարեց ու քնեց: Վաղ լուսաբացի հետ Սիմոնը շորերը հագել փախչում էր, նա դեռ քնած էր: Նա քնած էր վերից վար կեսը վերմակի վրա, մերկ և աղջամուղջի մեջ թուփ»⁷:

Նույն դրվագը, սակայն որոշ փոփոխություններով, պատմվում է «Աշնան արև»-ի վիպակային տարբերակում, սակայն այստեղ հերոսուհու անունը Սոնա է: Ի տարբերություն կինովիպակի՝ այստեղ առավոտյան Սիմոնը մտածում է, որ Սոնան «լիրք է», ինչը բացահայտում է կանանց նկատմամբ գյուղի տղամարդկանց վերաբերմունքի այլ շերտեր⁸: Ընդ որում, երկու դեպքում էլ «սիրո» դիպվածին հաջորդում է Մայայի կամ Սոնայի ակնկալիքը Սիմոնից. նա պետք է նրանց տան հատակը տախտակեր:

⁷ Նույն տեղում, էջ 217:

⁸ Տե՛ս Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հատոր առաջին, Երևան, 2005, էջ 553:

«Զավթիչներ»

Ինչպես և Մայան, մի քանի այլ հերոսուհի ևս՝ սեփական նախաձեռնությամբ կամ գյուղում մնացած փոքրաթիվ տղամարդկանց ոտնձգությունների պատճառով հայտնվում են «սիրուհու» կարգավիճակում, սակայն դա էլ ի վերջո բավարարվածություն ու հանգստություն չի բերում և, ընդհակառակը, բացապարզում է գյուղի կանանց հանրության մտայնությունները, որոնք վերածվում են մեղսոտ, սակայն ընկալելի ու հուզիչ մի բանաձևի, որը հնչում է Շուշանի բերանից.

«Որբևայրիացած աղջիկների այդ խումբը միշտ խումբ էր, միշտ միասին էին: Նրանց երամը մի րուպե շաղվել-շփոթվել էր, որովհետև Աղունը ճայթյունի պես հանկարծ էր վրա հասել Մայային («Լիրբ, զավթիչ»), բռնել էր մազերից ու՝ մեջքին, մեջքին, մեջքին («Զավթիչ, զավթիչ, զավթիչ»), բայց կանանց շփոթված-շաղված երամը հավաքվել, մի կողմ էր շարժել Աղունին, բարձրացրել էր Մայային, ուղղել շորն ու մազը, և բահը ձեռքին Շուշանը կանգնել էր դեռ վրա քշող Աղունի դեմ. «Բախտավոր, ասել էր, մերոնք որ Հիպոների դեմ զոհվել են՝ մենակ մեզ համար չեն զոհվել... քոնն էլ որ ողջ-առողջ եկել է՝ մենակ քեզ համար չի եկել, գլուխդ աշխատում է թե չէ»⁹:

Սակայն նույնիսկ սա ամփոփումը չէ, և կա նաև գյուղում ստեղծված բարոյական այս մթնոլորտի ավելի արսուրդային շարունակությունը, որը մնացել է Հրանտ Մաթևոսյանի անավարտ ու մինչ վերջերս անտիպ գործերում: Եթե «Աշնան արևում» հերոսները բարոյական հարցեր չեն բարձրացնում, ապա «Մեռելալույս» վիպակում ու «Տախում» մենք տեսնում ենք այդ խնդրի շուրջ հասունացող այլ բախումներ, որտեղ գործողության մեջ է մտնում ու գյուղի «բարոյականության» մասին հոգ տանում վերևում արդեն հիշատակված վարիչուհի Սիրանուշ (Փառանձեմ)

⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 220-221: Նույն դրվագը նաև «Աշնան արև» վիպակում: Տես Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հատոր առաջին, էջ 557-558:

Վրացյանը, սակայն ոչ թե գյուղի մթնոլորտի ու կարգ ու կանոնի մասին մտահոգվելով, այլ անձնական հարցեր լուծելով: Այդպիսին են «Մեռելալույսում» Քեչոնց Շամամի, իսկ «Տախում»՝ Ղևանտի կնոջ ու Սարիբեգի կապի պատմությունները: Քեչոնց Շամամը հղիացել էր այլ տղամարդու հետ կապի հետևանքով, ապա կորցրել էր եխային, և երբ ֆերմայից նրան հիվանդանոց են տանում, բացահայտվում է տեղի ունեցածը.

«...կուսկազմակերպության Փառանձեմը մոտեցել էր, և նրանք սայլի, եզների ու մոխրագույն այդ հիվանդի պես լռել էին: Նրա եղբայրը զոհվել էր, նա ուզում էր եղբոր անհայտ գերեզմանի վրա զոհել բոլորին: «Ոմանք նռնակ են բռնում, ոմանք ճիպոտ», ասել էր նա: «Գնամ», ասել էր ֆերմայի վարիչը, «գնա», ասել էր Բավուկը: Կուսկազմակերպության Փառանձեմը երեխաներին ասել էր. «Անցեք դասարան», և հանգած, խուլ Շամամին հարցրել էր. «Ախշի, մարդասպան, ով էր, Բաբուշենց Համբոն էր, թե՞ սա՝ որ ճիպոտը ձեռին էսպես խելոք կանգնել է»¹⁰:

Վարիչուհին նույնիսկ հողված է ուղարկում շրջանային թերթին՝ «Ճակատայինների կանայք և մեր անելիքը» վերնագրով, սակայն հետագայում իր պահվածքի՝ մարդկանց ճակատագրերի համար կործանարար ազդեցությունը զանց առնելով՝ հպարտանում, որ մյուս գյուղերի կուսկազմակերպություններից առաջ են անցել այդ հարցերի բարձրացման գործում¹¹: Այսինքն՝ կրկին արարքի նպատակը անձնական շարժառիթներն են ու կուսակցական մրցակցությունը:

Այս հերոսուհու վարքի անձնական շարժառիթների հիմքը նախանձն է, չարությունը, ընտանեկան ու անձնական, քաղաքական հաշվեհարդարը: Սոցիալական ծանրագույն պայմաններից, միայնակ ու անսեր գոյությունից զատ՝ գյուղի կանայք ու նաև տղամարդիկ ստիպված են դիմանալ

¹⁰ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր առաջին, Երևան, 2017, էջ 535:

¹¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 556:

տեղական ղեկավարների դաժանությանը, իշխանասիրությանը, վրիժառությանը, երեսպաշտությանը: Եվ ինչպես արձակագրի շատ գործերում է, գյուղական ծանր, սակայն ընդհանուր առմամբ համերաշխ գոյությունը պղտորվում է դրսից եկած կամ տեղական պաշտոնյաների միջամտությամբ: Եվ գյուղական փակ աշխարհը սկսում է կործանվել:

Վարիչուհին

Վերոթվարկյալ գործերում հին Ծմակուտի աշխարհի կործանողների մարմնացումն ու խորհրդանիշը Սիրանուշ (Փառանձեմ) Վրացյանն է, ընկեր Ուցյունը: Այս կերպարը բացառիկ է թե՛ Մաթևոսյանի և թե՛ ընդհանրապես մեր արձակի համապատկերում: Այս կերպարին անդրադարձը ակամա կամ տրամաբանորեն ներառելու է նաև մյուս կերպարներին, քանի որ բռնակալը՝ հեղինակի հուշումների վրա հիմնված մեր բնութագրմամբ՝ «շրջազգեստով Ստալինը», առանց զոհի չի լինում, իսկ զոհերն էլ կանայք են, երեխաներն ու պատերազմից վերադարձած հոգեպես ու ֆիզակապես հաշմված տղամարդիկ:

Ո՛վ է Սիրանուշ Վրացյանը: Նա իրական նախատիպ ունի՝ Փառանձեմ Աբովյան անունով: «Տերը», «Տախը» գործերում և անտիպ վիպակներում նա գյուղի ղեկավար Ղևանտի քույրն է, մի տգեղ, հաստագավակ, առնական կին, որը տղամարդկանց մեջ եթե նույնիսկ ցանկություն է առաջացնում, ապա դա սարսափից ծնվող ցանկություն է: Նա դպրոցում ուսուցչուհի և վարիչ է, եղբորից հետո նաև ըստ էության իր ձեռքն է վերցնում գյուղի ղեկավարությունը: «Տախը» վեպում և «Եզրով» ու «Մեռելալույս» վիպակներում նրա կերպարը կերտվում է խտացված անմարդկային հատկանիշներով, իսկ «Տերը» վիպակում՝ ավելի մարդկային գծերով: Թեև հեղինակը այստեղ հերոսուհու անունը չի տալիս, սակայն գոնե արտաքին նկարագրությամբ «վարիչուհին» հիշեցնում է «ընկեր Ուցյունին».

«...շարված էինք, թևը ձիու սանձի մեջ ու ձեռքերը կաշվե

բաճկոնի գրպաններում՝ մեր դեմ օրիորդ վարիչուհին էր, փաբայրը նույնպես գալիֆե սև կաշի էր, երկարաճիտ սապոգները՝ նույնպես, միայն գլխին բրդե շալ էր փաթաթած. այդ նիհար, սփրթնած, վախեցած երեխաների վրա նրա ներսում կարեկցանք կա՞ր - անթափանց էր»:

Սակայն, այդուհանդերձ, շարունակության մեջ մենք տեսնում ենք կերպարի փոքր-ինչ մարդկային տարբերակ: Վարիչուհին խիստ է դպրոցի աշակերտների ու գյուղացի կանանց նկատմամբ, սակայն դեռևս չի կորցրել կանացի իր էությունը, համենայն դեպս ամուսիններին պատերազմում կորցրած կանանց կարեկից լինելու հատկանիշը.

«...օրիորդ վարիչուհին գալիս էր շարքի կողքից՝ բարձած ծին քաշելով, առաջ էր ընկնում, ետ էր ընկնում, մենք փառապում էինք յուրաքանչյուրս իր մեջ, վարիչուհին՝ բոլորիս համար»¹²:

Այս կերպարի ավելի մեղմ տարբերակ է, ըստ մեզ, «Մեր վագրը» պատմվածքի ռազմագիտության ու մաթեմատիկայի ուսուցչուհին: Նա, ինչպես օրիորդ Ուլյունը, պատերազմում կորցրել է եղբորը, խիստ է, տիրական, բնութագրվում է «պողպատե հայացքով»: Սակայն հեղինակն այստեղ հերոսուհուն բացահայտում է եղբոր որդու և առանց հոր մեծացող մյուս տղաների հետ հարաբերություններում և նրա վարքի հիմնավորումը գտնում եղբոր նկատմամբ մեծ սիրո ու վերջինիս կորստի ցավի մեջ.

«Նրա եղբայրը զոհվել էր ռազմաճակատում, և նրա առջև, զոհված եղբոր համար, մենք բոլորս մեզ մեղավոր էինք զգում, թեկուզ մեղավորը մենք չէինք, և հարգանքի հետ նաև վախենում էինք նրանից, որովհետև երբ նա մեզ նայում էր, ամեն անգամ երբ նայում էր, մեզ թվում էր, թե մենք ենք սպանել նրա եղբորը: Շաբաթից շաբաթ և դասից դաս, նույնիսկ մեկ օրվա մեջ, մաթեմատիկայի ժամից մինչև ռազմագիտության ժամ, խստությունը նրա դեմքին

¹² Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 256-257:

կարծրանում էր, և մենք հասկանում էինք, թե նրա համար ինչքան լավն էր եղել նրա եղբայրը, ինչքան խորն էր եղել եղբոր սերը նրա մեջ, և ինչքան մեծ է նրա վիշտը»¹³:

Երեխաների հետ նա խիստ է, սակայն մի պահի մեջ, այդուհանդերձ, դառնում է հորաքույր ու կին և չի կարողանում մերժել Մադաթի պահանջը.

«Ուսուցչուհին դանդաղ իջեցրեց իր ծանր կոպերը, մի քիչ մնաց այդպես աչքերը փակ ու դեմքը բարձր, և երբ ծանր կոպերը դանդաղ բարձրացրեց՝ արտասուքով լիքը հորաքույր էր, և շար լավ երևում էր, որ զոհված իր եղբորը նա տեսնում է նրա որդու մեջ: Մենք դա լավ էինք հասկանում, քանի որ այդ պահին այդ տղայի մեջ մենք ինքներս տեսնում էինք հրամանատարի ու հերոսի: Նա լավ հրամանատար էր. նա ուզում էր ունենալ այնպիսի ջոկատ, որի յուրաքանչյուր մարտիկը լիներ վստահելի վազորդ: Նա լավ ուսուցչուհի էր. նա ուզում էր իր մեջ միատեղել մեր բոլորիս ու յուրաքանչյուրիս սերը և ռազմական կարգապահությունը»:

Այս դեպքում դաժանությունը ընկալվում և մեկնաբանվում է որպես խստապահանջություն՝ ծնված պատերազմական պայմաններում կարգապահություն դաստիարակելու պահանջից, սակայն հարցի բարոյական կողմն այդուհանդերձ մնում է առկախված.

«Բայց այդ ինչպե՞ս է պատահում, որ ես լավն եմ, նա լավն է, դու լավն ես, բոլորս լավն ենք, իսկ վատ բան այդուհանդերձ լինում է»¹⁴:

¹³ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1985, էջ 419-420:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 424:

«Շրջազգեստով Ստալին»

Այս կերպարը կենտրոնական է դառնում հատկապես «Տախը» վեպում ու բացահայտվում է գլխավոր հերոս Ռոստոմի կերպարի հարաբերությամբ և հերոսի՝ նրա նկատմամբ վերաբերմունքի նրբերանգներում: Եվ ինչպես Ռոստոմին միանշանակ չենք կարող գնահատել, այդպես էլ Սիրանուշ Վրացյանին: Ռոստոմի հուշերում Սիրանուշը մեկ ցանկալի կին է, մեկ՝ չտեսած իր մայրը, մեկ՝ բռնակալ, մեկ՝ թալանչի, մեկ՝ գյուղացիներին սանձող բարոյականության տիպար: Հերոսը անընդհատ մոտենում ու հեռանում է Սիրանուշից, ինչի շնորհիվ հեղինակը կարողանում է այս հակասական կերպարի նորանոր շերտեր բացահայտել:

Այսպես, Սիրանուշը դաժան է ու կամային: Նա կազմակերպում է գյուղացիների թալան-հարկահանությունը՝ պետության կարիքների համար նրանցից խլելով ինչ որ հնարավոր է: Ռոստոմը սարսափով հիշում է, թե ինչպես իրեն ներքաշելով՝ «կուսակցական առաջադրանք» տալով, վարիչուհին ոչնչացնում է գյուղի խոզի ֆերման: Խոզերն ուղղակի գնդակահարվում են Սիրանուշ Վրացյանի ապագա ամուսնու՝ գնդապետի կողմից.

«Այս աշխարհում գողություն էլ կա, լրբություն էլ ու հազարումի դավաճանություն էլ, բայց մենք ահա թե ինչ ենք ասում. ասում ենք ամենամեծ դավաճանությունն այն է, երբ երամակը քեզ խոզ է կարծում, բայց դու խոզ չես- ձախով ականջների ետևը քորում ես ու աջով կրակում ականջի մեջ»¹⁵:

Խոզերի ոչնչացման սարսուղի ու արյունոտ տեսարանը խորհրդանշորեն արտացոլում է այս կնոջ վերաբերմունքը գյուղի ու գյուղացիների նկատմամբ: Ասել է թե՛ գյուղացու տեսանկյունով՝ գալիս ես, քեզ ներկայացնում որպես մեզնից մեկը, սակայն կործանում ու սպանում ես: Ուշագրավ է, որ անտիպ նյութերում խոսելով այս կերպարի մասին, Հրանտ Մաթևոսյանը նշումներ ունի Վրացյանների մեջ խոզի արյան առկայության մասին: Այս

¹⁵ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր երկրորդ, Երևան, 2017, էջ 198:

ավանդությունը թեև վեպում չկա, սակայն կան հերոսուհու խոզի հետ նույնացման նշումներ.

«Նրանց ցեղում խառնամուսնություն կա - Բավուկն ուզել է իր հորեղբոր տղային - ակնարկ՝ որ Փառանձեմի սերը եղբորը կնոջ սեր է տղամարդուն: Նրանց ցեղում երբևէ հեռավոր արյուններ են խաչվել - թուրք ու հայ - իրար հետ ամուսնանալով, իրար սեղմվելով նրանք դուրս են մղում իրենց արանքից օտար արյունը: Նրանց ցեղի մեջ (կանանց) բեղերը հեռավոր ամուսնության հետևանքով էր մտել: Նրանց ասում էին Ղալանց, բայց նրանք իրենց համառորեն Վրացյաններ էին ասում: Նրանք Վրացյաններ էին եղել, օտար բեղավոր մի արարած էր մտել նրանց ցեղի մեջ, նրանք իրար մեջ ամուսնանալով ուզում էին խոզի թե ինչի այդ արյունը դուրս բշել իրենց միջից» (անտիպ)¹⁶:

Կործանարար գործունեության հաջորդ դրվագում Սիրանուշ Վրացյանը անձնական և այլ պատճառներով նույնիսկ բանակային տարիքի չհասած կամ ավելի հասակավոր մարդկանց ուղարկում է ռազմաճակատ: Հարցաքննում ու հալածում է ճակատից վերադարձած տղամարդկանց:

Գյուղի գրեթե բոլոր կանայք Սիրանուշի զոհերն են. Աղունը՝ «Մեռելալույսում», երբ Քեչոնց Շամամի պատմության հետ կապված մի անմեղ կատակի պատճառով վարիչուհին ցանկանում է դպրոցից հեռացնել նրա տղային՝ «Բրտիշանը». Շամամը՝ որպես «անբարոյական» ու «մարդասպան», Վերգուշը և այլք: Եվ այս մթնոլորտում ու հարաբերությունների մեջ գյուղը կործանվում էր ոչ միայն պատերազմի հարվածներից, այլ առաջին հերթին ղեկավարի պահվածքից: «Տախում» Ռոստոմն այսպես է ընդհանրացնում պատկերը.

¹⁶ Տես Վ. Փիլոյան, Մաթևոսյանական ծրագրած, սակայն անավարտ և չիրացված երկեր: Մաթևոսյանական արձագանքներ 3 (միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան, 2020, էջ 145:

«...օրիորդ Սիրանուշ Վրացյանի դեմ մեր նիհար մարմինները ուռչում ու կոշտանում էին լրջորեն ու թշնամանքով: Մենք սուրբ չենք. թե մեր փանտիրուհին է էնպեղ, թե սգավոր հարսներ են լուռ խնդրանքով՝ կախվել մեր երեսից, թե ուրիշ աղջիկներ են հենց էնպես արևածաղկի պես մեզ դուր եկել, և նրանք բոլորը քույրական փառ ավերով մեր սիրտը մի րոպե բռնել են... բայց թե թշնամական էդ ինչ ործություն էր զարթնում օրիորդ Ուլյունի դեմ՝ մենք դրա ակունքը չենք գտնում: Պատճառը գուցե այն էր, որ իր կին տեղով գյուղի վրա նա բանեցնում էր Ղեվանտ եղբոր իրավունքներն ու շարժումը և նույնիսկ պահանջել էր թե իր փակին պիտի Ղեվանտի հովափակը լինի, գուցե այն՝ որ անպարզ, բայց թաքուն զգում էինք, որ գյուղը նա քայքայում է, որ նա կանգնում է մեր ու մեր խոտհարքի միջև և իրեն արելու հետ մենք խոտհարքն էլ ենք արում, գուցե և այն պատճառով էինք արում, որ ձմռանը զուր կարտուլ, ամռանը կանաչ աղցան, իսկ միս՝ հազվադեպ ուտող մեր մարմինները նրա կոնքերի դեմ անզոր էին, ինչպես որ անբառապաշար, անտղամարդ, վախեցած գյուղն ինքն էր անզոր նրա գործունեության դեմ և հազիվ երեք փարեկան քուռակն էր ծալվում նրա գավակի փակ-նրա ծնկների մեջ: Խորամանկություն, կուսակցական համարձակություն ու լեզու ունեցող մյուսին՝ Ղեվանտի կնոջը, կուսակցական հանձնարարությամբ նա փգեփ, անպատասխանատու ու անկնիկ ամբողջ չորանի հետ ղրկեց Ղազախի ծմեռանոցները արյուն փալով մեռնելու և մնաց միանձնյա և՛ սրա որբերի, և՛ գյուղի վրա... Ժողովի առաջ նա ասաց, որ այդպեղ հարսի ու փալոջ խնդիր չկա, որ ինքը նրա փալը չէ և նա էլ իր հարսը չէ - իր բերանով կուսակցությունն է նրան հանձնարարում»¹⁷:

Հարսին ուղարկելով Ղազախ՝ նա կարծես թե սկզբունքայնություն էր դրսևորում, որպես բարեգութ հորաքույր ստանձնում նրա երեխաների խնամքը, սակայն իրականում հաշվեհարդար էր

¹⁷ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 178-179:

տեսնում և կնոջ, և Սարիբեգի նկատմամբ՝ նրանց կապի համար: Տղային ճակատ է ուղարկում այն դեպքում, երբ նրա գնալու տարիքը դեռ չէր լրացել:

«Մեռելալույս» վիպակում Սիրանուշի կերպարը ներկայացվում է կնոջ՝ Աղունի տեսանկյունից: Այս կերպարը թեև ատելի է, բայց նրա դիրքն ու իշխանությունը, խորամանկությունը ու այս ամենի արդյունքում ձեռք բերված նյութական բարիքները գայթակղիչ են դառնում, վարքը՝ օրինակելի: Չար ու բարի սկզբունքների այսպիսի հարաբերություն ու նյութական բարիքների ձեռքբերման հեռանկարով չարի հաղթանակի այս մոտիվը հանդիպում ենք հեղինակի այլ գործերում ևս, մասնավորապես «Նանա իշխանուհու կամուրջը» վեպում: Բարի ու արդար հերոսները սկսում են համակրել ու արդարացնել չարերին ու անարդարներին՝ համարելով, որ կյանքն է այդպիսին, և լավ ապրելու համար պետք է այդպես ապրես: Եվ այս առումով Սիրանուշը, վանելով հանդերձ, դառնում է այս գործերի հերոսների ուղենիշը, և հետագայում նրանք ինչ-որ չափով կրկնօրինակում են նրան: Աղունը դառնում է խիստ, հաշվենկատ ու դաժան, Ռոստոմը ձգտում է իր սկզբունքայնությամբ նմանվել նրան:

«Տախում» կերպարը զարգանում է, ավելի ճշգրիտ դառնում, թերևս, ավելի մեծ խորությամբ ու մանրամասներով է ներկայացվում: Սիրանուշը այստեղ լիարժեք բռնակալ է, որ շատ ընդհանրություններ է դրսևորում այդ շրջանի կուսակցական ղեկավարների հետ: Հեղինակի ակնարկ-զուգահեռները կարելի է տեսնել մասնավորապես երկրի առաջնորդի հետ: Նրանք նման են նույնիսկ արտաքին գծերով՝ գալիֆե տաբատ, բեղիկներ, մեծ քաղաքականության մասին դատողություններ: Իսկ հերոսուհու Վրացյան ազգանունը կարող է ակնարկ լինել առաջնորդի վրացական ծագման:

«Սիրուշը կարծես միայն կին է ու հենց միայն կին է - ձեռները ծանրը քամակին բռնած, թոկը ձեռին տղամարդ չի, գյուղը տղամարդուց մինչև վերջին կաղուկույրը ինքը չի ավելի՝

հանուն հայրենիքի, ամեն վերադարձողի հետ ինքը չի մթնում ու ամեն կարգի հետ՝ ուրախանում, որպես թե սիրահարի երկրից են գալիս՝ քառասուն ու հարյուր քառասուն տեղ ստուգված ու կնքված ամեն վերադարձողի ինքը չի տնայնացում ու քնում՝ այստեղ, ծնողի ու երեխայի առաջ, անտառի ու գետի հին խշշոցի մեջ, այնտեղի՝ Դերբենդի ու Չերչիլի ու դաշնակցության ու հայրենիքի ու պետական ու պատասխանատու բաների մասին, բայց իրականում՝ թե ինչու են եկել և ինչու չեն գոհվել: «Պարապ կնիկ է, դուք բանից խոսեք»: Իսկ եթե լինե՞ր՝ որ կնիկ չլինե՞ր. այո, եղբոր տեղն էր նստել և Ղևանտին այդպես էլ ասել էր. «Դու մեկնում ես, բայց ոչ բացակայում»¹⁸:

Եվ ստանձնելով, ըստ էության զավթելով գյուղի ղեկավարությունը՝ Սիրանուշ Վրացյանը, զինվելով կուսակցական հրահանգներով կամ դրանց սեփական մեկնաբանությամբ, ահաբեկում է մարդկանց: Թալանում է գյուղը, սակայն բարոյականության դասեր տալիս, պատժում մեծերին ու փոքրերին.

««Խեղճ ժողովրդի վրա շեք է արել ու կանգնել, հողեմ ես դրա որձ գլուխը»: Հետո ասել էր. «Աքսորում է թող աքսորի, ինքը հետներս հո չի գալու, գոնե իրենից կպրծնենք»: Նա գրասեղանի երևից ելել, թիկունքը դեպի երեխան կանգնել էր աշխարհի քարտեզի դեմ և ասել էր. «Միացյալ Նահանգներն ի վերջո տեղի տվեցին»: «Այո», ասել էր նա: Վառարանի մոտ երեխայի գլուխը պտտվել ու սիրտը խառնել էր: «Ու՛ր է գլորվում այս գյուղի բարոյականությունը»: Նրա հզոր գավակի դեմ ծաղկի ցողունի պես բարակ՝ երեխան նայել էր նրա կողքով պատին: «Ու՛ր է այս գյուղի լուման», ասել էր նա: Նրա զորեղ գավակը ամբողջ պատերազմի ժամանակ մնաց անձեռնմխելի և անակնմխելի - ոչ մի տղամարդ չհամարձակվեց այդ գավակին դիպչել ոչ խոսքով ոչ հայացքով, բոլորն էլ բավարարվեցին Կոտոյի մոր ասածով, և մեկ էլ Համբո հորեղբայրն էր ասել «ծի՛րով», ասել

¹⁸ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 408:

էին Փառանձեմը ջոկարի հետ գալու է սարերը, ասել էր «ծիրկ»: Աշխարհի քարտեզի դեմ կանգնած՝ նա թույլ էր տվել. «Զեկուցիր»¹⁹:

Հերոսներից մեկի՝ Կոտոյի մոր խոսքում ուշադրություն է գրավում վարիչուհու «ործ» բնութագրումը: Ընկեր Ուցյունի այս ընկալումը, որը գալիս է նրա դիրքից, պաշտոնից, վարքից, արտաքին տղամարդկային, առնական նկարագրից, իր ամբողջ տարօրինակությամբ, սարսափելությամբ ու անսովորությամբ շարժում է գյուղացիների հետարքրությունը, գայթակղում նրանց, գաղտնի ցանկությունների ու մտքերի առիթ տալիս: «Մեռելալույս» վիպակում պատերազմից վերադարձած տղամարդիկ այգում «փլված» երկար զրույցում փորձում են հասկանալ նրա էությունը, մեկնաբանել վարքը. սիրո ու ընտանեկան երջանկության բացակայություն (Ռուբենի հետ չստացված հարաբերություններ, Սերժ Քառյանի մերժում), ցեղական իշխանատենչություն ու վրեժխնդրության զգացում, տգիտություն. հերոսուհու կյանքի վավերական ու անվավեր տարբեր պատմություններով գյուղացի խեղճ տղամարդիկ փորձում են հասկանալ իրենցից շատ տարբեր այս կերպարին, ի վերջո այդպես էլ չեն հասկանում: Գյուղացիների ավանդական ընկալմամբ կինը այդ պայմաններում վաղուց պետք է ինչ-որ տղամարդու հետ կապվեր, դառնար մյուսների նման: Նրանց համար անհասկանալի է Սիրանուշի խելքը, հեռատեսությունը, մեծ նպատակներ ունենալն ու դրանց հասնելու ճանապարհին ոչինչ չխնայելը: Եվ այս դեպքում գյուղացիներին օգնության է գալիս ծաղրը, երգիծանքը, որն իրականում կրկին նրանց խեղճության նշանն է²⁰: Այս խոսք ու զրույցի ընթացքում երևում է, որ վարիչուհին այդպիսին է եղել նաև մինչ պատերազմը, սակայն չի ունեցել իշխանություն: Այսինքն՝ պատերազմը չէ նրան այդպիսին դարձրել և պատերազմից հետո էլ նա արդար ու բարի չի դառնալու: Տղամարդիկ անզոր են այդպիսի կնոջ առջև, որը ղեկավար է,

¹⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 540-541:

²⁰ Տե՛ս Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 574-594:

«որձ»²¹ և ի տարբերություն որոշ գյուղացիների պահպանում է բարոյականության ձևական կանոնները, պատահական կապերի չի տրվում, սպասում է իր ամուսնուն: Ամուսինն էլ երգիծանքի օրենքներով պետք է այս գրոտեսկային կերպարի հակապատկերը լինի՝ կարճահասակ, փոքրամարմին, բայց զինվորական: Գնդապետ, որը կազմակերպում է գյուղի խոզերի սպանողը, հետևաբար կարող է հաղթահարել նաև խոզային արյուն ունեցող, անհաղթահարելի Սիրանուշին, որը միայն նրա կողքին է կին դառնում, այսինքն գյուղում այլ տղամարդ չկա: Սա էլ ավելի նվաստացուցիչ է Ծմակուտի տղամարդկանց համար:

«...Ուցյունն ինքը պապշգամբում էր. արմունկները բազրիքին էր դրել, գավակը ցցել էր ու երեսն առել բռնոցքների արանքը, ինչպես որ կապույն ճնճղուկ բռնելուց առաջ՝ պոչը փեշի տակ լուռ լարվում էր: Սիմոնն ասաց. «Ինչքան էլ գեներալական լինի՝ քաշըդ վաթսուն կիլոյից ավել չի, դու էս ցենտներանոց աղջկան օրինակ էդ ո՞նց ես շուռ տալու»: ...Նանը պրանենք նազեց: Ինչպես եթե գոմեշի կուրծքը քորես ու դուր գա՝ նազեց: «Ես դրսից եմ, վարպետ Սիմոն, էդպես ծանր երևում. եթե ինձ առանց շորերի մերկ տեսած լինեիր՝ ցենտների մասին խոսք չէր լինի, կոնքերս, ճիշտ է, լայն են, բայց մեջքըս բարակ է, եթե ուզենաս երկու ձեռքով բռնել՝ մապներդ իրար կհասնեն, կբռնես, ճիշտ եմ ասում, մեջքս բարակ է»: Մենք մեր թաքստոցում՝ «կուվալդի, կոանի մամս - տուռնի՛, դարբնոցային ծանր ուռնի՛ կոթի պես է բարակ քու մեջքը»: Սիմոնը. «Վա՛յ, Սիրանուշ ջան, գեպինը մտնենք, դու էստեղ

²¹ Գրականագետ Վ. Փիլոյանը, հերոսուհու սեռային այս ընկալումները հաշվի առնելով, նրան տեղադրում է Կ. Յունգի առանձնացրած հոգեբանական արքետիպերից՝ ստվերի մեջ. «Կարծում ենք՝ ստվերի արտահայտություն կարող ենք համարել օրիորդ Ուցյունի (Սիրանուշ-Փառանձեմ Վրացյանի) կերպարը «Մեռելալույս» և «Տախը» անավարտ երկերում, որ կրկնում է բացակայող, պատերազմ մեկնած եղբորը՝ Ղևանտ Վրացյանին, ապա և փոխարինում նրան»: Տե՛ս Վ. Փիլոյան, Հայոց արքետիպերի համակարգը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, «Լեզուն և գրականությունը միջմշակութային հաղորդակցության համատեքստում» (գիտական նյութերի ժողովածու), Երևան, 2018, էջ 252:

ներկա էս»։ Ուցյունը. «Ես արտաքուստ եմ էդպես խիստ ու ծանր, եթե փորձես, վարպետ Սիմոն, մի ձեռքով կգրկես ու ձիուն կդնես»։ Սիմոնը, «Գործ չունեմ։ Ես ինչ գործ ունեմ, այ մարդ, քեզ գրկեմ ու ձիուն դնեմ, քեզ թող քու գնդապետը գրկի ու իրա սուդաբեզին դնի...»²²։

«Մեռելալույս» վիպակում, հետագայում գյուղի՝ զոհվածների հուշարձանի բացման առիթով գյուղ եկած Սիրանուշին Աղունի տղան փորձում է հիշեցնել նրա պահվածքն ու դրա կործանարար հետևանքները, սակայն ապարդյուն.

«Աղունի տղան տեսավ, որ նրանք այդ են, սա՛ այս, որ սրա պինդ ճարպոտ ուսի տակ սրա սրտին դանակի ծայրով, սրի ծայրով էլ անհնար է հասնել, և որ սրա էությունը թարփացնելու համար, և որպեսզի սա հասկանա, չոքի, ոռնա, լացի, կլանչի, խնդրի՝ պետք է ձեռ գցել սրա բաժին հացին, մայրն այնինչ լաց էր եղել»²³։

Տախերը

Ի տարբերություն Աղունի լրագրող տղայի, որը նոր սերնդից է, ու նրա համար Սիրանուշի կերպարը հասկանալի ու տհաճ է, «Տախում» Ռոստոմը՝ սեփական սկզբունքների ու մոլորությունների մեջ, այդուհանդերձ, կարոտաբաղձությամբ է հիշում Սիրանուշի ղեկավարության տարիները, քանի որ գյուղում կարգ ու կանոն կար, կար վախի մթնոլորտ։ Ճիշտ այնպես, ինչպես շատ-շատերն այսօր էլ կարոտաբաղձությամբ են հիշում Իոսիֆ Ստալինին, մոռանալով նրա անհամար հանցագործություններն ու բռնությունները։ Դատի գործով Կիրովական գնացած Ռոստոմը իր պաշտոնյա ազգականի հետ խոսում է գյուղի խնդիրների մասին և ասում, որ «քայքայված

²² Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 200։

²³ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 556։

գյուղին մի օրինակ, մի Ստալին, մի արձան է պեղք»²⁴։ Դրան ի պատասխան բարեկամը հիշում է Սիրանուշ Վրացյանին, որը կարծես թե ուզում է գյուղ վերադառնալ։ Ռոստոմն այս խոսքից հիշում է «խոզանոցի արյան խշռոցը», սակայն հնչում է նրա ցանկությունը։

«խոզանոց՝ չունենք, ձիանոց՝ չունենք... որբևայրի մի երկու կթվոր, մի երկու կով ու մի քանի ծառ է մնացել - թող գա վրաները շեք անի ու կանգնի, այդ գյուղից մենք մեզ հանում ենք»²⁵։

Ռոստոմը որոշակիորեն՝ բարոյականության ու սկզբունքայնության տեսանկյունից իրեն նույնացնում է Սիրանուշ Վրացյանին։ Այսինքն՝ ինքը թողնում է իր դիրքը գյուղում, թող Սիրանուշը վերադառնա։ Այն, որ այս երկու կերպարները աղերսվում են ժողովուրդների առաջնորդի ընկալումների հետ, փաստվում է նաև «Տախը» վեպի մեկ այլ հատվածում։

«Բարև ձեզ,- ասացինք. - մենք այստեղի Իոսիֆ Ստալինն ենք ու գումարած կնյազ Արզուրինսկին, պետությունը մեզ անտառ է վստահել»²⁶, -ասում է Ռոստոմը։

Այս զուգահեռը պատահական չէ, թերևս քանի որ Ռոստոմը՝ Տախը նույնպես խոզային էություն ունի։ «Տախ» նշանակում է խոզ, և Սիրանուշի մեջ, ինչպես տեսանք, նույնպես խոզի արյուն կա, բացի այս նա նմանեցվում է խոզի։

«Սիմոնն ասաց, «Կասկած... Օրինակ որ կոխ եք կալնում՝ ի՞րըդ եք վեր գցում»։ Նրա պուճուր գնդապետը ցույց տվեց, որ դա հարց չի, և որ ինքն անձնապես լրջորեն վիրավորվում է։ «Ուրեմն քո մայրությունից վախում է», վիզը ծռեց Սիմոնը։ Ուրները լայն դրած, ձեռները ետևին՝ նրա պուճուր գնդապետն ասաց «նա կին է», բայց Սիմոնն ուսը բարձրացրեց ու

²⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Անտիպներ, հատոր երկրորդ, էջ 213։

²⁵ Նույն տեղում, էջ 214։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 323։

շրթունքը ծռեց՝ «եսիմ», և գնդապետն ասաց. «Դու քո մերունը
հնց շուռ Կովիք»: «Իմ մերունը խոզ էր,- ծիծաղեց Սիմոնը,-
քորի հատուկ տեղ ունե՛ր՝ դանակով քորեցի՝ պառկեց ու կողքն
ուրախ դեմ արավ»: «Էդ՝ բոլորն էլ քորի հատուկ տեղ ունեն»,
ասաց պուճուր գնդապետը: Հեյո Սիմոնն ասել էր. «դե գնա
ու գտի՛ր», հեյո ասել էր. «Էս խոզարած Ծմակույուն էս տասը
տարին ուրեմն անտեղյակ է եղել»²⁷:

Եվ «խոզարած» Ծմակույուն այդ տարիների ընթացքում կքում էր
Սիրանուշ Վրացյանի ծանր շնչի տակ ու չէր կարողանում գտնել
նրա հետ լեզու գտնելու բանալին: Քանի որ վերջինս գյուղական
հանրույթից տարբեր գոյություն էր, արտաքուստ պահպանում էր
բարոյականության սկզբունքները: Հետևաբար, նրան մոտենալ,
շոշափել, ծմակույուցի դարձնել հնարավոր չէր: Իսկ Ռոստոմի
ողբերգությունն այն է, որ կարծես թե նույն բանն է փորձում անել՝
պետության անունից պահպանել իրեն վստահված անտառը,
լինել սկզբունքային, գործել օրենքի տառին համապատասխան,
սակայն ընկնում է իր ուռճացված ինքնընկալման, իր ստեղծած
բարոյական ու ազնիվ կերպարի ծուղակը:

Ռոստոմը, ինչպես Հ. Մաթևոսյանն է ասում մի առիթով՝ «դեմ
է գնում կյանքին, փորձելով իրեն կերտել՝ ելնելով՝ իդեալական
գեղեցիկ, բայց, ավաղ, պատվի ու բարոյականության մասին
վերացական, արդեն ոչ ժամանակակից պատկերացումներից:
Եվ չի ցանկանում նույնիսկ փոքր զիջումներ անել կյանքին՝
ժլատ, անմաքուր, բայց շարժուն և շատ կենսունակ»²⁸: Հերոսն,
ըստ էության, իրեն կերտում է իր տեսածի՝ կուսակցական
առաջնորդների նմանությամբ, սակայն նրա ողբերգությունն
այն է, որ ինքը կեցվածք չի բռնում և ազնիվ է ու փորձում է
իսկապես իդեալական լինել ոչ իդեալական աշխարհում: Եվ այս
համատեքստում օրիորդ Ուցյունը, որքան էլ ատելի է, դառնում է
նրա իդեալը: Ռոստոմը ենթագիտակցորեն ձգտում է փոխարինել

²⁷ Անտիպներ, հատոր առաջին, էջ 571:

²⁸ Լեզվի պոեզիա/հարց. Ալլա Մարչենկո/: Տե՛ս Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ
(հարցազրույցներ), Երևան, 2005, էջ 205:

ներա բացակայությունը գյուղում, սակայն չի կարող, որովհետև սիրտ ու խիղճ ունի, որովհետև այլ ժամանակներ են՝ ստալինյան դարաշրջանն անցել է, պատերազմը վաղուց է ավարտվել: Եվ, ըստ իս, այս՝ իրար կապված և ինչ-որ առումով միմյանց հակադրվող, բայց նաև կրկնող հերոսների՝ երկու տախերի՝ Ռոստոմի և Սիրանուշի շուրջ է հյուսվում վեպը:

Եվ ուրեմն

Ռոստոմի ու համագյուղացի տղամարդկանց՝ Սիրանուշ Վրացյանի ընկալումն ունի հոգեբանական իր մեկնաբանությունները. այն մի կողմից պայմանավորված է հերոսների մանկական չիրականացված ցանկություններով, բռնակալի նկատմամբ զոհի բարդույթներով, դիրք ու իշխանություն ունեցող մարդկանց նկատմամբ գյուղացու վերաբերմունքով, սիրտ ու վախի համադրությամբ և ենթագիտակցական աշխարհի այլ առանձնահատկություններով: Մյուս կողմից պատերազմը, դրա թողած անհաղթահարելի հոգեբանական հետևանքները թույլ չեն տալիս հերոսներին ազատագրվել վախերից ու մեղքի զգացումից ու դրանց համար նախատեսված պատժի հեռանկարից: Սակայն, այդուհանդերձ, վարիչուհու և Հրանտ Մաթևոսյանի տարբեր գործերի պատերազմական թեմայի հետ կապված հերոսուհիների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ միայն պատերազմը չէ, որ մարդկանց այսպիսին է դարձնում: Գյուղական ծանր կյանքը, չպարզված հին հարաբերությունները, ներողամտության ու սիրտ պակասը, մեծ հավակնություններն ու շատ այլ հանգամանքներ ձևավորում են գյուղը կործանող արատավոր մթնոլորտը:

Անկախ պատերազմական պայմաններից՝ Հրանտ Մաթևոսյանի համար, իմ տպավորությամբ, էական են հենց այդ ներքին՝ բարքերից ու միջանձնային հարաբերություններից բխող պատճառները, որոնք այսպիսի կերպարներ են ստեղծում:

Այսինքն՝ պատերազմը ավելի մեծ ու ավերիչ, հայ գյուղը կործանող ընթացքի մի կարևոր, բայց ոչ որոշիչ դրվագ է: Այն բացահայտում է հերոսուհիների մի մասի հերոսական, ուժեղ, առօրյա կյանքում թաքնված բնավորության դրական գծերը, իսկ մյուս կողմից ստեղծում բռնակալության մարմնավորումներ, որոնց գործունեության հետևանքները պատերազմից տասնամյակներ անց էլ զգացնել են տալիս:

Դժվար է ասել՝ այս կերպարների կյանքի պատկերները կարելի է պատերազմական ու հետպատերազմական շրջանի հայ գյուղի կյանքի ճշմարտացի վավերագրեր համարել, թե՞ ոչ: Քանի որ Ծմակուտն ամեն դեպքում փակ աշխարհ է՝ իր օրենքներով ու կառուցման տրամաբանությամբ: Նաև դժվար է ասել՝ կարելի է Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, իր ցանկությանը համապատասխան, այդ կանանց հիշատակի կոթող համարել, սակայն այս հերոսուհիների միջոցով հեղինակը ներկայացնում է պատերազմի ժամանակ կուսակցական քաղաքականության այնպիսի դրսևորումներ, ինչպիսիք են՝ բանակ զորակոչելու կարգն ու դրա խախտումները, բանակի կարիքների համար նյութական միջոցներ հավաքելը, գյուղական տնտեսության, ավանդական հանրայնում մարդկանց վարքի փոփոխությունները:

Եվ նկարագրվող դեպքերի հնարավոր գնահատականներից անկախ՝ գյուղի կանայք յուրաքանչյուրն իր իմացածի ու կարեցածի չափով՝ կռվով, տղամարդկային աշխատանքով, սիրով, աղոթքով ու մատաղով, թիկունքում պատերազմում էին ունեցություններ կատարող տղամարդկանց, զավթիչ կանանց, դաժան ղեկավարների, սոցիալական ծանրագույն պայմանների ու ճակատագրի դեմ: Եվ այդ տառապանքը կարեկցանքի ու հարգանքի է արժանի:

Եվ «Մեռելալույս» վիպակի վերջաբանում մաթևոսյանական կանանց այս տիպերը խորհրդանշորեն ամփոփվում են մի ծիսական գործողության մեջ, որը տարօրինակ մի լույս է սփռում Ծմակուտի խավար աշխարհում: Այս դրվագը սեղմ ձևով ներկայացվում է նաև «Աշնան արև» կինովիպակում: Այն օրերին,

երբ մի երգի պատճառով Սիրանուշը ցանկանում է դպրոցից հեռացնել Աղունի տղային ու ահաբեկում է Աղունին, երբ մյուս կանայք վախով սպասում են վարիչուհու նոր որոշումներին, Սիմոնի եղբոր՝ ճակատում գտնվող Ադամի համար նրա ծնողները ծնկաչոք մատուռ են գնում, որպեսզի իրենց սպիտակ երինջը մատաղ անեն: Սիմոնի մայրը, որին Աղունը ծաղրում է և «վախեցնում Ուցյունով», թերևս միակ կինն էր, որ այդ պահին չէր վախենում վարիչուհուց, քանի որ մատաղ էր անում իր որդու համար.

«Մաքրուդի մոտրով անցնելիս ինքն ասաց. «էդքան ահ ու մահի մեջ քեզ քու մոր աղոթքն է պահել», «քու մոր ու քու հոր», ավելացրեց, «ես հաշիվ չեմ, քանի որ անգրագետ եմ ու աստծու տեղը լավ չգիտեմ»: Ինքը ծաղրով էր ասում, բայց Սիմոնը կանգնել էր, ու աչքերը լցվել էին: Նրա հերնումերը եկան, սպիտակ երինջը մեկը քաշելով ու մյուսը քշելով եկան, մաքրուդին հասնելուց առաջ պառավը սոլերը հանեց, ծնկեց ու ծնկած եկավ ծնկած պտրվելու մաքրուդի շուրջը, իսկ ծերունին երնջի հետ ցածր զրուցելով էր պտրվում մաքրուդի շուրջը, այդպես երկար պտրվում էին»²⁹:

²⁹ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 156:

Գրականության ցանկ

1. Լեզվի պոեզիան/հարցազրույց Ալլա Մարչենկոյի հետ /Տէն Հր. Մաթևոսյան, Ես ես եմ (հարցազրույցներ), Երևան, 2005:
2. Մաթևոսյան Հր., Անտիպներ, հատոր առաջին, Երևան, 2017:
3. Մաթևոսյան Հր., Անտիպներ, հատոր երկրորդ, Երևան, 2017:
4. Մաթևոսյան Հր., Երկեր երկու հատորով, հատոր առաջին, Երևան, 1985:
5. Մաթևոսյան Հր., Զրույց իր և մայրերի հետ, «Հայաստանի աշխատավորուհի», թիվ 1, 1985:
6. Մաթևոսյան Հր., Հատընտիր, հատոր առաջին, Երևան, 2005:
7. Մաթևոսյան Հր., Տերը. կինովիպակներ, Երևան, 1983:
8. Փիլոյան Վ., Մաթևոսյանական ծրագրած, սակայն անավարտ և չիրացված երկեր, Մաթևոսյանական արձագանքներ 3 (միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու), Երևան, 2020:
9. Փիլոյան Վ., Հայոց արքեպիսկոպոսի համակարգը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, Լեզուն և գրականությունը միջմշակութային հաղորդակցության համատեքստում (գիտական նյութերի ժողովածու), Երևան, 2018, էջ 252:

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐԵՐ

Մհեր Արշակյան. Լուսինե Խառատյանի կանայք

Վերլուծելով կնոջ կերպարը Լուսինե Խառատյանի «Անմոռուկի փակուղի» ժողովածուում և «Սիրիավեպ»-ում, հեղինակը ցույց է տալիս, ինչպես են տարբեր իրականությունները՝ անցյալի ու ապագայի պատերազմը, թշնամանքի վախը, տոտալիտար հասարակությունը, կնոջ անազատությունը, ճնշումը հայրիշխանական իրականության կողմից ձևավորում արհեստական այն կոնստրուկտները, որոնք կաշկանդում են մարդուն և կյանքը հանգեցնում փակուղիների: Կաշկանդների վերացման միջոցը թաքնված է նաև մարդկային լեզվում, դրա իմաստներում, որոնք, սակայն, մարդկանց ազատագրելու իրենց առաքելությանը լիիրավ մասնակցելու համար պիտի արմատական փոփոխության ենթարկվեն, հեղափոխվեն:

Արմինե Դանիելյան. «Թաքավորի ախչիկ ու ուր ասքյները». Ռազմիկ կնոջ կերպարը հայ ժողովրդական հեքիաթներում

Հրաշապատում հեքիաթներում ռազմիկ կինը չի դիտարկվում որպես հերոս. կինը ձեռքը գենք է վերցնում միայն ճարահատյալ, երբ սիրեցյալը, ընտանիքը, երկիրը մնացել են անպաշտպան: Նա չի վայելում նույն հարգանքը, ինչ արական սեռի գինվորները: Կնոջը նկարագրելիս հեքիաթը գործի չի դնում հայերենի հոմանիշային ողջ բառադարանի ճոխությունը: Երբեմն կնոջ կերպարը դավաճանի կերպար է կամ պատերազմի

պատրվակի: Կին փրկչի սխրանքները հեքիաթը հազվադեպ է փառաբանում, իսկ եթե գովերգում է, ապա զուսպ կամ աղքատիկ բառապաշարով: Ռազմիկ կինը, որը հաղթանակում է իր քաջության և հնարամտության շնորհիվ, չի պահանջում արժանավայել պարգև կամ հարգանք: Նա չի հրաժարվում իրեն հատկացված հնազանդ կնոջ, դստեր, քրոջ կամ մոր սոցիալական դերերից և հատկանիշներից: Ռազմական գործողությունների ավարտից հետո նրա ճակատագիրը կրկին որոշում են տղամարդիկ՝ ամուսինը, հայրը, ծայտյալ հակառակորդները, աջակցող սրբերը և մոգական ուժ ունեցող գործող անձինք: Որոշ դեպքերում կինը պիտի դառնա տղամարդ, որպեսզի առավել համոզիչ կերպով իրագործի իր առաքելությունը և երջանկանա:

Սոնա Բաղդյան, Էլեն Մանգասարյան. Օրորոցայինը և զինվորի երգը որպես ցավի երկխոսություն. Ֆեմինիստական վերլուծություն

Հենվելով բանահյուսության որոշակի ժանրերը՝ օրորոցայինն ու զինվորի երգը որպես **քաղաքական տեղահանության** արդյունք՝ **մարմնավորված հիշողություն** ներկայացնելու մոտեցմանը, հետազոտությունը բացահայտում է այդ երկու բանահյուսական ժանրերի երկխոսությունը, ինչպես նաև նրանց պատկանող տեքստերում մահվան գործոնի ապշեցուցիչ գերակայությունը: Հատկապես նշանակալի են դստերն ուղղված օրորոցայինում դստեր մահը ցանկալու դեպքերը: Բանահյուսության այս ժանրերի այդ հատկանիշները բացատրվում են բռնության շղթայի տեսությամբ, երբ անարդար իշխանությունը վերից բռնաճնշում էր համայնքը, որն էլ իր հերթին բռնաճնշում էր ընտանիքին, սա՝ ընտանիքի կնոջը՝ հարսին. իսկ հարսն իր ստորադասված վիճակը հաճախ արտահայտում էր օրորոցայիններով՝ իր տառապանքի մարմնավորված հիշողությամբ, քանի որ մնացյալ դեպքերում լուռ էր. և եթե դստրերը հետո պիտի կրկնեին մոր տխուր ճակատագիրը, ապա որդիները պիտի առնչվեին

անարդար մահվան սպառնալիքին պատերազմի ճամփաներին և արձագանքին այդ վիճակին զինվորի երգով:

Ելենա Եղիազարյան, Նանե Առաքելյան. Կնոջ կերպարը պատերազմի և խաղաղության համատեքստերում ըստ Րաֆֆու ստեղծագործությունների

Րաֆֆու գեղարվեստական ժառանգության խոշոր մասի սույն ուսումնասիրությամբ վեր են հանվում կանանց կերպարները և նրանց նկատմամբ վերաբերմունքը հայ և տարածաշրջանային հասարակություններում Րաֆֆու ապրած և իր գրականության շրջանակը կազմող ժամանակաշրջանում: Չնայած ռոմանտիկ և ազգային գաղափարախոսությունն ազդել է կնոջ իդեալը կերտելու՝ Րաֆֆու նպատակի վրա այնպիսի գործերում, ինչպես, ասենք, «Սամվելը», սրատես հանճարն իր բազում գործերում ներկայացրել է ռեալիստական և ազգագրական նշանակություն ունեցող կերպարներ, իրադրություններ, վարքեր: Կարելի է ասել, որ վարպետի ստեղծագործությունը մի դասագիրք է այն ավանդույթների և բարքերի, որոնք բնորոշել և ուղղորդել են կանանց կյանքը տարածաշրջանի, նախ և առաջ՝ հայկական միջավայրում՝ հակամարտությունների թե խաղաղ կյանքի իրադրություններում, դրանց բացասական դրսևորումների, դրանց պատճառով առաջացող ծուղակների անողոք հանրագիտարան է և ախտորոշում, որի գլխավոր հետևությունն է, որ հասարակության զարգացման և կանանց ու տղամարդկանց հավասարությանը ձգտելու համար անհրաժեշտ է անկախություն:

Ալա Խառատյան. Ազգային գաղափարախոսությունից մինչև պատերազմի ապամարդկայնացում

Դարասկզբի հանճարեղ պոետ, ցեղասպանության զոհ Դանիել Վարուժանի, 20-րդ դարի մեծ արձակագիր Հրանտ Մաթևոսյանի և 21-րդ դարի բանաստեղծ, Արցախյան առաջին

պատերազմի (1988-1994) մասնակից Սլավի-Ավիկ
Հարությունյանի գործերը քննելով, Ալա Խառատյանը ցույց է
տալիս, ինչպես է կնոջ կերպարը կերպափոխվում պատերազմի
անելանելիության իրադրությամբ պայմանավորված
համատեքստից մինչև նույնիսկ հայրենասիրական նպատակով
պատերազմի գովերգումից հրաժարումը: Ցույց է տրվում,
ինչպես հայոց գեղարվեստական մտքի զարգացումը, անկախ
պետականության հասնելուց հետո, տանում է դեպի
խաղաղության հարացույցի և կնոջ էության միավորման
գաղափարին:

Հայկ Համբարձումյան. Որբևայրուց մինչև «շրջագգեստով Ստալին»․ պատերազմը և կանայք Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում

Հրանտ Մաթևոսյանը ստեղծել է Երկրորդ համաշխարհային
պատերազմի ընթացքում թիկունքում պատերազմի հետ
առերեսվող կանանց բազմազան ու տպավորիչ կերպարներ:
Այդ կերպարներն ամուսիններ կորցրած կամ միայնակ,
տղամարդկային աշխատանք կատարող խեղճ այրիներ են,
կամ՝ ուժեղ, կամային, երբեմն դաժան կանայք: Կան նաև
գյուղում դիրք ու պաշտոն ունեցող կուսակցական կանայք,
որոնք շահագործում, հարստահարում են գյուղացիներին:
Այս կերպարների կյանքի պատկերները կարելի է համարել
պատերազմական ու հետպատերազմական շրջանի հայ
գյուղի կյանքի ճշմարտացի վավերագրեր: Նրանց միջոցով
հեղինակը ներկայացնում է պատերազմի ժամանակ բանակ
զորակոչելու կարգն ու դրա խախտումները, բանակի կարիքների
համար նյութական միջոցների հավաքագրումը, գյուղական
տնտեսության փոփոխությունները, ավանդական հանրույթում
մարդկանց վարքի փոփոխությունը, ավանդական գյուղի
կործանումը և այլն: Հատկապես ուշագրավ է «Տերը» և «Տախը»
գործերում Ռոստոմի և Սիրանուշ Վրացյանի կերպարների
հանդիպադրումը: Դրանց զուգահեռ ուսումնասիրությունը

հնարավորություն է տալիս հասկանալու ինչպես Հ. Մաթևոսյանի արձակի որոշ առանձնահատկություններ, այնպես էլ խորհրդային և պատերազմական իրականության կարևոր երևույթներ:

ABSTRACTS

Mher Arshakyan: The Women of Lusine Kharatyan

Analyzing the image of woman in Lusine Kharatyan's *The Dead End of the Forget-Me-Not* collection and *A Syrian Affair* novel, the author shows how various realities—war in the past and future, fear of enmity, totalitarian society, women's lack of freedom, and the pressure of patriarchal reality—form artificial constructs that constrain the individual and lead human life into dead ends. The means to dismantle these constructs also lies within human language and its meanings, which, however, must undergo a radical transformation—revolution—in order to fulfill their mission of human liberation.

Armine Danielyan: “The King’s Daughter and Other Tales”: The Warrior Woman in Armenian Folk Tales

In magical folk tales, the warrior woman is not seen as a hero; she takes up arms only out of desperation—when her beloved, family, or homeland is left unprotected. She does not receive the same respect as male warriors. When describing women, these tales do not employ the richness of synonyms found in the Armenian language.

Sometimes the female figure is portrayed as a traitor or used merely as a pretext for war. Tales rarely glorify the heroic deeds of female saviors and, when they do, it is often with restrained or minimalistic language. The warrior woman who triumphs through courage and cleverness does not demand deserved rewards or recognition. She

does not reject the social roles and traits assigned to obedient women—daughters, sisters, mothers. After the end of military action, her fate is once again decided by men—husbands, fathers, hidden adversaries, supportive saints, or characters with magical powers. In some cases, the woman must become a man to convincingly fulfill her mission and achieve happiness.

Sona Baldryan, Elen Mangasaryan: The Lullaby and the Soldier's Song as a Dialogue of Pain: A Feminist Analysis

Interpreting specific genres of folklore—lullabies and soldier's songs—as embodiments of memory resulting from political displacement, this research uncovers the dialogue between these two genres and the overwhelming presence of death in their texts. Especially significant are the cases in lullabies addressed to daughters where the mother wishes for the daughter's death. These features are explained by the theory of the cycle of violence: unjust power exerted pressure on the community from above, the community pressured the family, the family oppressed the woman—typically the daughter-in-law. And the daughter-in-law often expressed her subordinate condition through lullabies, a materialized memory of her suffering, since she remained silent in all other cases. If the daughters were to repeat their mother's tragic fate, the sons would face the threat of unjust death on the battlefield, and they respond to this fate through the soldier's song.

Elena Yeghiazaryan, Nane Arakelyan: The Image of Woman in the Contexts of War and Peace in Raffi's Works

Through the study of a significant part of Raffi's literary heritage, this work highlights the portrayal of women and attitudes toward them in Armenian and neighboring societies during the times Raffi lived and wrote about. Although romantic and national ideologies influenced Raffi's goal of creating an ideal woman—as seen in works like

Samvel—his sharp genius also portrayed realistic and ethnographically significant characters, situations, and behaviors in many of his writings. One can say that his work serves as a textbook of traditions and customs that defined and directed women's lives in the region—particularly in Armenian society—both in times of conflict and peace. It is a merciless encyclopedia and diagnosis of negative manifestations of these traditions and customs and resulting traps, the main conclusion of which is that striving for societal development and gender equality requires independence.

Ala Kharatyan: From National Ideology to the Dehumanization of War

Through examining the works of Daniel Varoujan—the genius poet of the early 20th century and genocide victim, Hrant Matevosyan—the major prose writer of the 20th century, and Slavi-Avik Harutyunyan—a 21st-century poet and participant in the First Artsakh War (1988-1994), Ala Kharatyan shows how the image of the woman transforms, from being immersed in the context of war as inescapable reality up to the rejection of glorifying war for patriotic purposes. The author shows how the development of Armenian artistic thought, particularly after the attainment of independent statehood, leads to the unification of the concept of peace with the essence of womanhood.

Hayk Hambardzumyan: Widows and ‘Stalin in a Skirt’: War and Women in Hrant Matevosyan’s Prose

Hrant Matevosyan has created a diverse and striking array of female characters who confront the realities of war on the home front during the Second World War. These characters include poor widows who have lost their husbands or live alone, performing traditionally male labor, as well as strong-willed, forceful, and at times ruthless women. There are also party-affiliated women in positions of authority in the

village; these women exploit and oppress the villagers. The depictions of these characters' lives can be considered authentic documentation of the wartime and postwar Armenian village. Through them, the author presents various aspects of the wartime experience: the system of conscription and its violations, the collection of material resources for the army, the transformations in rural economy, shifts in social behavior within the traditional community, the collapse of the traditional village, and more. Particularly noteworthy is the contrast between the characters of Rostom and Siranush Vratsyan in the works *The Master* and *The Barrow*. A comparative study of these two figures offers insights not only into certain stylistic and thematic characteristics of Matevosyan's prose but also into key features of Soviet and wartime reality.

ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Միեր Արշակյանը մասնագիտությամբ բանասեր է (ԵՊՀ, 1995թ.): Աշխատել է մի շարք լրատվականներում և հեռուստաընկերություններում որպես թղթակից-լրագրող, խմբագիր և հաղորդավար: Լրագրողական գործունեությանը զուգահեռ ծավալում է նաև գրական գործունեություն, հեղինակ է մի շարք արձակ և չափածո գրքերի: Ներկայումս աշխատում է Հայաստանի հանրային հեռուստաընկերության լրատվական ծառայությունում՝ որպես խմբագիր:

Արմինե Դանիելյանը բանասիրական գիտությունների թեկնածու է, լեզվաբան, թարգմանիչ: Աշխատում է Հայ-ռուսական համալսարանում՝ որպես դասախոս: «Տեքստ հարթակ» նախաձեռնության համահիմնադիր է: Շուրջ տասը տարի ուսումնասիրում է հեքիաթի պատկերային մեկնությունները, մասնավորապես հեքիաթի փոխակերպումները նորաձևության մեջ:

Սոնա Բաղդյանը ֆեմինիստ հետազոտող է, որն ուսումնասիրում է հետխորհրդային Հայաստանի նեոլիբերալ փոխակերպումների հարցը՝ գենդերացված քաղաքացիության և սոցիալական շարժումների տեսանկյունից: Սոնայի վերջին հոդվածը հրատարակվել է *Politikon: The IAPSS Journal of Political Science* պարբերականի՝ միջազգային քաղաքականության մեջ հակազենդերային խոսույթին նվիրված հատուկ համարում:

Էլեն Մանգասարյանը ֆեմինիստ հետազոտող և սկսնակ լրագրող է: Սովորում է Հայաստանի ամերիկյան համալսարանում՝

կենտրոնանալով մեդիայի, գենդերային ուսումնասիրությունների և քաղաքական լրագրության ոլորտների վրա:

Ելենա Եղիազարյանը պատմաբան է և հոգեբան: Կատարում է գենդերային և ֆեմինիստական մեթոդաբանությամբ հետազոտություններ, գրում էսսեներ և հոդվածներ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը ներառում է ԽՍՀՄ տարածքում կանանց վերարտադրողական առողջության ու իրավունքի, գենդերային հիմքով բռնության, կանանց մասին ձևավորված պատմույթների, Հայաստանում քվիր շարժման պատմության թեմաները: Ներկայումս աշխատում է «Քվիր քուր» հասարակական կազմակերպությունում:

Նանե Առաքելյանը ֆեմինիստ է և անհատ հետազոտող: Այժմ Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանում սովորում է չինարեն, մասնագիտությամբ լեզվաբան-թարգմանիչ է: Ակադեմիական հետաքրքրությունները ներառում են լեզվաբանությունը, հայ գրականությունը, օտար լեզուների ուսումնասիրությունը և ֆեմինիստական շարժումը: Սույն հոդվածը ֆեմինիզմին և հայ գրականությանը վերաբերող՝ Նանեի առաջին հետազոտական աշխատանքն է:

Ալա Խառատյանը գրականագետ է, թարգմանիչ, խմբագիր, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ: Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, հայ հին և միջնադարյան բանասիրության բաժնի աշխատակից: Աշխատել է Բրյուսովի անվան պետական համալսարանում՝ մագիստրատուրայում դասավանդելով Հայ գրականությունը համաշխարհային մշակույթի համատեքստում, Նշանագիտություն և Միֆապոետիկա առարկաները: Գիտական - հետազոտական այցերով եղել է Քյոլնի և Բեռլինի Հումբոլդտ համալսարաններում, ինչպես նաև Ռեգենսբուրգի Լայբնից ինստիտուտում: Հեղինակ է մի քանի տասնյակ գիտական հոդվածների ու գրախոսությունների և մեկ մենագրության:

Հայկ Համբարձումյանը գրականագետ է, էպոսագետ, թարգմանիչ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ: Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի հրատարակչության տնօրենն է և ավագ գիտաշխատող: Հայ ժողովրդական բանահյուսության, հայ հին, նոր ու ժամանակակից գրականության վերաբերյալ շուրջ յոթ տասնյակ հոդվածների հեղինակ է: Հրապարակել է հինգ գիրք: «Ձանգակ» հրատարակչության գրական ծրագրերի համակարգողն է և խմբագիր: «Շողակաթ» մշակութային-հանրային հեռուստաընկերության սցենարիստն է, լրագրող և հաղորդավար: «Թեմա» և «Զուգահեռ ընթերցումներ» հաղորդաշարերի հեղինակ է ու վարող: Հայ գրականությանն ու մշակույթին նվիրված մի քանի տասնյակ տեսաֆիլմերի ու հաղորդումների հեղինակ է և www.art365.am մշակութային, լրատվական կայքի հիմնադիր:

ABOUT THE AUTHORS

Mher Arshakyan is a philologist by profession (Yerevan State University, 1995). He has worked in various news outlets and TV stations as a correspondent-journalist, editor, and presenter. Alongside his journalistic career, he is also engaged in literary work and has authored several books in prose and verse. He currently works at the news service of the Armenian Public Television as an editor.

Armine Danielyan holds a PhD in Philology, and is a linguist and translator. She teaches at the Russian-Armenian University and is a co-founder of the “Text Platform” initiative. For about a decade, she has been researching visual interpretations of fairy tales, particularly their transformations in the context of fashion.

Sona Baldryan is a feminist researcher studying the neoliberal transformations in post-Soviet Armenia through the lenses of gendered citizenship and social movements. Her most recent article was published in *Politikon: The IAPSS Journal of Political Science*, in a special issue dedicated to anti-gender discourse in international politics.

Elen Mangasaryan is a feminist researcher and emerging journalist. She is currently studying at the American University of Armenia, focusing on media, gender studies, and political journalism.

Elena Yeghiazaryan is a historian and psychologist. She conducts research using gender and feminist methodologies and writes essays and articles. Her academic interests include reproductive health and rights of women in the Soviet Union, gender-based violence, historical

narratives about women, and the history of the queer movement in Armenia. She currently works at the NGO “Queer Qouir.”

Nane Arakelyan is a feminist and independent researcher. She is currently studying Chinese at the Brusov State University and is a linguist-translator by profession. Her academic interests include linguistics, Armenian literature, foreign language studies, and the feminist movement. This article is her first research work on feminism and Armenian literature.

Ala Kharatyan is a literary scholar, translator, editor, Candidate of Philological Sciences, and Associate Professor. She is a senior researcher at the Matenadaran (Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts), working in the Department of Ancient and Medieval Armenian Philology. She has also taught at the Brusov State University, offering courses in “Armenian Literature in the Context of World Culture,” “Semiotics,” and “Mythopoetics” at the master’s level. She has undertaken academic research visits to the University of Cologne, Humboldt University of Berlin, and the Leibniz Institute in Regensburg. She is the author of several dozen scholarly articles and reviews, as well as one monograph.

Hayk Hambardzumyan is a literary scholar, specialist of epic songs, translator, Candidate of Philological Sciences, and Associate Professor. He is the Director of the Publishing House of the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran) and a Senior Research Fellow there. He is the author of around seventy articles on Armenian folk literature as well as ancient, modern, and contemporary Armenian literature. He has authored five books. He is also the coordinator and editor of literary programs at Zangak Publishing House. Additionally, he is a scriptwriter, journalist, and presenter for the cultural and public television channel Shoghakat. He is the author and host of the *Topic* and *Parallel Readings* programs. Hambardzumyan has created several dozen films and television programs on the topics of Armenian literature and culture. He is also the founder of the cultural and news website www.art365.am.

ԽՄԲԱԳԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Անի Կոչոյանը բանասեր է, հաղորդակցության, կանանց իրավունքների և գենդերային ուսումնասիրությունների մասնագետ: Ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետը: Ուսումը շարունակելով Օքսֆորդի համալսարանում՝ ստացել է անգլերեն լեզվի և գրականության մագիստրոսի կոչում: 2013 թվականին ուսումնական-հետազոտական աշխատանքը շարունակել է ԱՄՆ Արիզոնայի պետական համալսարանում, իսկ 2017 թվականին՝ Օքսֆորդի համալսարանում: Շուրջ երեք տասնյակ գիտական, կրթական ու հետազոտական աշխատությունների հեղինակ է: Դասախոսում է Երևանի պետական համալսարանի թարգմանության տեսության ու պրակտիկայի ամբիոնում:

Գևորգ Տեր-Գաբրիելյանը ծնվել է 1964 թ., Երևանում: Ապրել, աշխատել, սովորել և դասավանդել է վեց երկրներում: 2007 թվականից Եվրասիա համագործակցություն հիմնադրամի տնօրենն է: Հեղինակ է բազում գեղարվեստական, ինչպես նաև հասարակական գիտությունների տարբեր հարցերին վերաբերող գրքերի և հրապարակումների: Հեղինակել, համահեղինակել և/կամ խմբագրել է «ԵՀՀ համալսարան» խորագրի տակ լույս տեսած բազում հրապարակումներ:

ABOUT THE EDITORS

Ani Kojoyan is a philologist specializing in communication, women's rights, and gender studies. She graduated from the Faculty of Romance and Germanic Philology at Yerevan State University. Continuing her studies at the University of Oxford, she earned a Master's degree in English Language and Literature. In 2013, she pursued further academic and research work at Arizona State University in the United States, and in 2017, at the University of Oxford. She is the author of around thirty academic, educational, and research publications. She currently lectures at the Department of Translation Theory and Practice at Yerevan State University.

Gevorg Ter-Gabrielyan was born in 1964 in Yerevan. He has lived, worked, studied, and taught in six countries. Since 2007, he has been the director of the Eurasia Partnership Foundation. He is the author of numerous literary works as well as books and publications on various social science topics. He has authored, co-authored, and/or edited many publications released within the EPF University series.

ԵՀՀ ԾՐԱԳՐԱՅԻՆ ԹԻՄԻ ՄԱՍԻՆ

Իզաբելլա Սարգսյանը ԵՀՀ Մարդու իրավունքների ծրագրի տնօրենն է: Նա 20 տարվա աշխատանքային փորձ ունի մարդու իրավունքների և զարգացման բնագավառներում: Նրա մասնագիտացման հիմնական ոլորտներն են՝ մարդու իրավունքների տեսություն և պրակտիկա, կրոնի կամ համոզմունքի ազատություն, կոնֆլիկտների տրանսֆորմացիա, որակական հետազոտություններ և տվյալների վերլուծություն: Մարդու իրավունքների որորոտում իր կատարած աշխատանքի համար 2017 թ. Իզաբելլան արժանացել է «Ազատության պաշտպան» մրցանակի:

Նիկոլայ Հովհաննիսյանը մարդու իրավունքների իրավաբան և ակտիվիստ է: Նա ունի իրավագիտության բակալավրի աստիճան Հայաստանում Երևանի պետական համալսարանից և մարդու իրավունքների մագիստրոսի աստիճան Նիդերլանդների Խրոնինգեն համալսարանից: 2018-2024 թվականներին աշխատել է ԵՀՀ-ում որպես Մարդու իրավունքների նախագծի ղեկավար: Ներկայում Նիկոլայը աշխատում է ԻԼԳԱ-Եվրոպայում՝ որպես ծրագրերի ավագ ղեկավար:

Սամվել Խաչատրյանը թարգմանիչ է և արձակագիր: 2021 թվականին միացել է ԵՀՀ հաղորդակցության թիմին՝ պատասխանատու լինելով «ԵՀՀ համալսարան» խորագրի տակ լույս տեսած մի շարք հրապարակումների համար: Սովորել է Հայաստանի Ամերիկյան համալսարանի քաղաքագիտության և միջազգային հարաբերությունների ֆակուլտետում, ունի մագիստրոսի կոչում: Պաշտպանել է թեզ՝ Ժողովրդավարության և պոպուլիզմի հնարավոր կապի բացահայտման թեմայով:

ABOUT THE EPF PROGRAM TEAM

Isabella Sargsyan is the Director of the Human Rights Program at the Eurasia Partnership Foundation (EPF). She has 20 years of professional experience in the fields of human rights and development. Her main areas of expertise include human rights theory and practice, freedom of religion or belief, conflict transformation, qualitative research, and data analysis. For her contributions to the field of human rights, Isabella was awarded the “Defender of Freedom” prize in 2017.

Nikolay Hovhannisyan is a human rights lawyer and activist who has been engaged in the field of human rights protection within the nonprofit sector since 2011. He holds a Bachelor’s degree in Jurisprudence from Yerevan State University (Armenia) and a Master’s degree in International Human Rights Law from the University of Groningen (Netherlands). From 2018 to 2024, he served as Senior Program Manager at EPF, focusing on human rights programming and policy work. Currently, Nikolay works as a Senior Programmes Officer at ILGA-Europe.

Samvel Khachatryan is a translator and author. He joined EPF’s communications team in 2021, contributing to a number of publications under the “EPF University” series. He studied Political Science and International Relations at the American University of Armenia, where he earned a Master’s degree. His thesis explored the potential link between democracy and populism.

«ԵՀՀ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ» ԽՈՐԱԳՐԻ ՆԵՐՔՈ ՀՐԱՊԱՐԱԿՎԱԾ ԱՅԼ ՆՅՈՒԹԵՐ

- Թադևոսյան, Ա., Մարգարյան, Ն., Տեր-Գաբրիելյան, Գ. (խմբ), Ինչպես են մարդիկ սովորում. սովորելու փորձառությունները. սոցիալ-մարդաբանական հետազոտություն, 2025, <https://epfarmeria.am/hy/documents/aghasi-tadevosyan-nikol-margaryan-research-how-people-learn>
- Հովհաննիսյան, Դ., Իսլամ. բացատրական բառարան-տեղեկագիրք, 2024, <https://epfarmeria.am/hy/documents/davit-hovhannisyansexplanatory-dictionary-of-islamic-terms-is-out>
- ԵՀՀ-ն և մշակույթը, գրականությունն ու արվեստը 2018-ից հետո (անգլերեն), 2024, https://epfarmeria.am/sites/default/files/2024-11/Annual_Report_2024.pdf
- Թադևոսյան, Ա., Մարգարյան, Ն., Քրեական («գողական») խոսվածքի բացատրական բառարան, 2023, <https://epfarmeria.am/hy/documents/dictionary-of-armenian-criminal-slang>
- Թադևոսյան, Ա., Պատերազմը մասնակիցների պատմություններում. մարդաբանական հետազոտություն, 2023, <https://epfarmeria.am/hy/document/The-war-according-toparticipants-stories-research>

- Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Գրիգորյան, Ա., Պասկևիչյան, Ն., Մարտիրոսյան, Վ., Հրատարակչական գործընթացի ուղեցույց, 2022, <https://epfarmeria.am/hy/document/publication-algorithm>
- Մկրտչյան, Ն., Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Կարապետյան, Վ., Գրիգորյան, Ա., Չորս պատմություն իշխանության մասին, 2022, <https://epfarmeria.am/hy/document/Four-Stories-About-Power-2022>
- Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Խառատյան, Լ., Հովհաննիսյան, Մ., Քաղաքացիական կրթության կարողունակությունները գնահատելու գործիքը մշակելու ճանապարհին, 2022, <https://epfarmeria.am/hy/document/Towards-a-Civics-Advancement-Measurement-Tool>
- Տեր-Գաբրիելյան, Գ., «Աջակցություն քաղաքացիական հասարակությանը» կազմակերպագործունեական խաղի «Թվային աշխարհ» խմբի հաշվետվություն, 2021, <https://epfarmeria.am/hy/document/Creative-Game-State-in-the-Digital-World-2021>
- Վերբոլեն, Ա., Գառն, Ի., Դ., Գենդերային մեյնսթրիմինգը քաղաքականության մեջ. ձեռնարկ դասընթացավարների համար, 2021, <https://epfarmeria.am/hy/document/DATA-Manual-for-TrainersMainstreaming-Gender-into-Policies>
- ԵՀՀ կրթություն և ուսուցում, 2021, <https://epfarmeria.am/hy/document/EPF-Education-and-Learning>
- Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Արմենիա 3.0. հասկանալ 20-րդ դարի Հայաստանը (անգլերեն), 2020, <https://epfarmeria.am/document/Armenia-3-0-Understanding-20th-Century-Armenia>
- Հովակիմյան, Գ., Սմբատյան, Հ., Պետրոսյան, Դ., Ավագյան, Յ., Խուրշուդյան, Ս., Տեր-Գաբրիելյան, Գ.

(խմբ.), Բռնության մշակույթը Հայաստանում, 2020, <https://epfarmeria.am/hy/document/Culture-of-Violence-in-Armenia>

- Տեր-Գաբրիելյան, Գ., Քննադատական մտածողություն. տրամաբանական սխալներ և հոետորաբանական շեղող կիրառումներ, 2019, <https://epfarmeria.am/hy/document/Logical-Fallacies-andMisleading-Rhetorical-Tricks-Critical-Thinking>
- «Հասարակություն և տեղական ինքնակառավարում» կազմակերպագործունեական խաղի արդյունքները, 2018, <https://epfarmeria.am/hy/document/OAS-Highlights-CELoG-2018>
- ԵՀՀ-ն և մշակույթը, գրականությունն ու արվեստը (անգլերեն), 2018, <https://epfarmeria.am/document/EPFCulture-Literature-Art>
- Համբարձումյան, Հ., Միրզոյան, Վ., Ավդալյան, Լ., Հովսեփյան, Ն., Քումունց, Մ., Ներսիսյան, Լ., Մկրտչյան, Գ., Գաբրիելյան, Ա., Նիկողոսյան, Ա., Խոջայան, Կ., Դավթյան, Ա., Նեդոյան, Ա., Ջալոյան, Վ., Մելիքջանյան, Ս., Տեր-Գաբրիելյան, Գ. (խմբ.), Մարգարյան, Ա. (խմբ.), Հանդուրժողականության և անհանդուրժողականության դրսևորումները հայ գրականության մեջ, 2017, <https://epfarmeria.am/hy/document/Manifestations-of-Tolerance-and-Intolerance-in-Armenian-Literature>

Նախադեսվում է հրապարակել

- Հունիսի 14. «Լռության արձագանքներ. Պատմություններ բռնաճնշումների և տոկոնության մասին», 2025, <https://epfarmeria.am/hy/documents/june-14-echoes-of-silence-stories-of-repression-and-resilience>

PUBLICATIONS UNDER THE 'EPF UNIVERSITY' HEADING

- Tadevosyan, A., Margaryan, N., & Ter-Gabrielyan, G. (Ed.), How People Learn: Experiences of Learning: A Socio-Anthropological Research (in Armenian). (2025) <https://epfarmeria.am/hy/documents/aghasi-tadevosyan-nikol-margaryan-research-how-people-learn>
- Hovhannisyan, D., Explanatory Dictionary of Islamic Terms (in Armenian). (2024) <https://epfarmeria.am/hy/documents/davit-hovhannisyan-explanatory-dictionary-of-islamic-terms-is-out>
- Culture, Literature and Art in EPF's Work after 2018. (2024) https://epfarmeria.am/sites/default/files/2024-11/Annual_Report_2024.pdf
- Tadevosyan, A., Margaryan, N., Explanatory Dictionary of Criminal ("Thief") Slang (in Armenian). (2023) <https://epfarmeria.am/hy/documents/dictionary-of-armenian-criminal-slang>
- Tadevosyan, A., The 44-day War in the Stories of Participants: An Anthropological Research (in Armenian). (2023) <https://epfarmeria.am/hy/document/The-war-according-to-participants-stories-research>
- Ter-Gabrielyan, G., Grigoryan, A., Paskevichyan, N., & Martirosyan, V., Guide to Publishing (in Armenian). (2022) <https://epfarmeria.am/hy/document/publication-algorithm>

- Mkrtchyan, N., Ter-Gabrielyan, G., Karapetyan, V., Grigoryan, A., Four Stories about Power (in Armenian). (2022) <https://epfarmeria.am/hy/document/Four-Stories-About-Power-2022>
- Ter-Gabrielyan, G., Kharatyan, L., & Hovhannisyan, M., Towards a Civics Advancement Measurement Tool. (2022) <https://epfarmeria.am/hy/document/Towards-a-Civics-Advancement-Measurement-Tool>
- Ter-Gabrielyan, G., “Support to Civil Society,” A Creative Games: Final Report of the “State and Digital World” Group (in Armenian). (2021) <https://epfarmeria.am/hy/document/Creative-Game-State-in-the-Digital-World-2021>
- Verbolen, A., Gaon, I. D., Manual for Trainers Mainstreaming Gender into Policies (in Armenian). (2021) <https://epfarmeria.am/hy/document/DATA-Manual-for-Trainers-Mainstreaming-Gender-into-Policies>
- EPF Education and Learning. (2021) <https://epfarmeria.am/hy/document/EPF-Education-and-Learning>
- Ter-Gabrielyan, G., Armenia 3.0. Understanding 20th Century Armenia. (2020) <https://epfarmeria.am/document/Armenia-3-0-Understanding-20th-Century-Armenia>
- Hovakimyan, G., Smbatyan, H., Petrosyan, D., Avagyan, Y., Khurshudyan, Sh., & Ter-Gabrielyan, G. (Ed.), Culture of Violence in Armenia (in Armenian). (2020) <https://epfarmeria.am/hy/document/Culture-of-Violence-in-Armenia>
- Ter-Gabrielyan, G., Critical Thinking: Logical Fallacies and Misleading Rhetorical Tricks (in Armenian). (2019) <https://epfarmeria.am/hy/document/Logical-Fallacies-and-Misleading-Rhetorical-Tricks-Critical-Thinking>
- “Society and Local Self-Governance.” Conclusions and Recommendations from an Organizational Activity Seminar.

(2018) <https://epfarmeria.am/hy/document/OAS-Highlights-CELoG-2018>

- Culture, Literature and Art. (2018) <https://epfarmeria.am/document/EPF-Culture-Literature-Art>
- Hambardzumyan, H., Mirzoyan, V., Avdalyan, L., Hovsepyan, N., Khumunts, M., Nersisyan, L., Mkrtchyan, G., Gabrielyan, A., Nikoghosyan, A., Khojayan, K., Davtyan, A., Nedolyan, A., Jaloyan, V., Melikjanyan, S., Ter-Gabrielyan, G. (Ed.), & Margaryan, A. (Ed.). Manifestations of tolerance and intolerance in Armenian literature (in Armenian). (2017) <https://epfarmeria.am/hy/document/Manifestations-of-Tolerance-and-Intolerance-in-Armenian-Literature>

Expected to be published

- June 14: Echoes of Silence — Stories of Repression and Resilience (in Armenian). (2025) <https://epfarmeria.am/documents/june-14-echoes-of-silence-stories-of-repression-and-resilience>



Edited by Ani Kojoyan and Gevorg Ter-Gabrielyan
The project team: Isabella Sargsyan,
Nikolay Hovhannisyan, Samvel Khachatryan.
Cover picture: Anastasia Kachanova

Women, Peace, and War: The Construct And Its De/construction in the Armenian Literature. A Collection of Analytical Essays and Articles / Mher Arshakyan, Armine Danielyan, Sona Baldryan, Yelena Yeghiazaryan, Ala Kharatyan, Hayk Hambardzumyan Eurasia Partnership Foundation, 2025.— 392 pages

The analytical essays in this collection present the multifaceted interrelations between women, war, and peace as reflected in texts from Armenian literature and folklore, in an accessible manner of popular scholarship. Positioned at the intersection of academic thought and artistic texts, the works offer innovative critical analyses of the ideas transmitted through literature and folklore - ideas that shape worldviews and dictate behavioral norms regarding the role and significance of women. The book explores the complexities of relationships between women and men, mothers and sons, within the contexts of war and peace, as portrayed in various Armenian literary texts. This collection is a rich repository that will help readers understand the historical dynamics, transformations, and developments of the roles and behaviors expected from women in Armenian society - both in times of war (and crises in general) and in periods of peace - as reflected in Armenian literature.

This study was conducted with the support of the European Union as part of the “Cultures of Peace” programme. The content is the sole responsibility of its authors and does not necessarily reflect the views or positions of the European Union.



This publication is a part of the series of manuals published under the “EPF University” heading. This publication is a part of War and Peace (WP) direction. The series include texts which belong to four large thematic directions:

Critical Thinking (CT)

War and Peace (WP)

Civil Society (CS)

Education, methodology of history, culture and values (EMHCV)

ISBN 978-9939-896-63-2 (print)

ISBN 978-9939-896-64-9 (on-line edition)

© Eurasia Partnership Foundation, 2025

Ուրախ կլինենք ստանալ ձեր կարծիքը հետազոտության վերաբերյալ
հետևյալ էլ. հասցեով՝ info-epf@epfound.am
Please send your comments/feedback to info-epf@epfound.am

ISBN 978-9939-896-63-2



9 789939 896632