

«ՀԵՂՆԱՐ ԱԽՊՈՒԻՐԸ ԿԱՅՆԱԾ ԷՐ ՏԻԱ՛Ն-Ա՛Ն ԻՆՏԵՂ...»

«Հեղնար աղբյուր»-ի առաջին հրատարակությունից քառորդ դար անց, ես մի օր Լենինականում անցնում էի Ձորի Բողազով: Բնակիչների մեջ եղան ինձ ճանաչողներ, հաղորդեցին իմ մասին նաև ուրիշներին, հավաքվեցին շուրջս: Օգտվելով իմ ներկայությունից, մի տարիքոտ մարդ, դիմելով մի ծերունու, ասաց.

— Տիա, հեղինակն իստեղ է, թող ինքը լուծե մեր վեճը: Ըսա, Մկրտիչ Արմեն, ո՞ւրտեղ էր կայնած Հեղնար ախպուրը...

Բոլոր հավաքվածներն սպասողական նայեցին ինձ: Իմ պատասխանը կարող էր հաստատել կամ տարիքոտ մարդու, կամ ծերունու իրավացիությունը, կամ ցույց տալ, որ երկուսն էլ իրավացի չէին և Հեղնար աղբյուրը կանգնած է եղել մի երրորդ տեղում:

Բայց ես ասացի բոլորի համար անսպասելի մի բան.

— Հեղնար աղբյուրը գոյություն չի ունեցել, դա ես եմ հնարել:

Միայն մի պահ տևեց ընդհանուր շփոթությունը, ապա ծերունին ձեռքը թփթփացրեց ուսիս և ասաց.

— Ճիշտ է, դու ես գրե, հմը չիտես, օղու: Հեղնար ախպուրը կայնած էր տիա՛-ա՛-ա՛ ինտեղ...

Ես հասկացա, որ կատարել էի մեծ սխալ՝ փորձելով ավերել ստեղծված և ամրացած լեգենդը: Բարեբախտաբար դա ինձ չհաջողվեց, ոչ ոք լուրջ բանի տեղ չդրեց իմ՝ հեղինակի, վկայությունը:

Եվ ես հասկացա, որ երջանիկ է այն գրողը, որի գոնե մի գրվածքն այդքան խորն է մտել կյանքի մեջ, դարձել է դրա մի մասնիկը:

Բայց գուցե դա գրվածքի շնորհիվ չէ՞, այլ ընթերցողների պարզամտությա՞ն: Թեկուզ և այդպես: Այո, դեռ բազմաթիվ են պարզամիտ ընթերցողները, բայց նրանք այնքան էլ պարզամիտ չեն, որ լեգենդի վերածեն առաջին հանդիպած երկը...

Ի դեպ ասած, մի այնպիսի բոլորովին էլ ոչ պարզամիտ ընթերցող, ինչպիսին Չարենցն էր, իմ վիպակն ընթերցելուց հետո ասաց, թե կարծես հիշում է, որ մի այդպիսի պատմություն անում էին Կարսում՝ դեռ իր այնտեղ եղած ժամանակ...

Իհարկե, ոչ մի այդպիսի բան չէր կարող հիշել մեր հանճարեղ բանաստեղծը, և եթե նրան մի պահ թվացել էր, թե հիշում է, ապա, անկասկած, այն պատճառով, որ իմ գրվածքի բնույթն իրոք որ լեգենդային էր զգալի չափով: Ոչ թե լեգենդն էր դարձել գրվածք, այլ ընդհակառակը: Քիչ հետո նա ծիծաղեց իր «հիշողության» վրա՝ հասկանալով այդ բանը:

Բոլորովին էլ լեգենդը խախտելու համար չէ, որ այժմ ուզում եմ տպագրել ընթերցողների խնդրանքով վաղուց գրած իմ այս հուշը: Պարզապես հարկավոր է պատասխանել հետաքրքրասիրությանը: Միևնույն է, դա կարդալուց հետո ևս, շատերը ներողամտորեն կժպտան ինձ և կասեն.

— Հեղնար ախպուրը կայնած էր տիա՛-ա՛-ա՛ ինտեղ...

1

«Հեղնար աղբյուր» վիպակի առաջին հրատարակությունից ի վեր բազմաթիվ ընթերցողներ դիմել և դիմում են ինձ այն հարցով, թե ինչպես գրեցի ես իմ այդ վիպակը, ինչն է այնտեղ իրականությունից վերցված և ինչն է մտացածին, եղե՞լ են և կա՞ն արդյոք վիպակում նկարագրված անձինք ու վայրերը, կա՞ արդյոք վիպակի հիմքում ընկած որևէ փաստական նախատիպ կամ լեզենդ:

Ընթերցողների հարցին ես պիտի տամ միանգամայն բացասական պատասխան.— «Հեղնար աղբյուրն» սկզբից մինչև վերջ հեղինակային ստեղծագործություն է:

Ինչպե՞ս ստեղծվեց այն:

Մի անգամ, 1933 թվին, ես անցնում էի փողոցով՝ առանց որևէ բանի մասին մտածելու: Դա այն պահերից էր, երբ ուղեղդ ազատ է և կարող է կառչել առաջին իսկ հանդիպած մտքից, տեսողությանդ դաշտի մեջ ընկած առաջին իսկ առարկայից, լսածդ առաջին իսկ խոսքից:

Իմ կողքով, խոսակցելով, եկան-անցան երկու մարդ: Նրանցից մեկը մյուսին ասաց մոտավորապես հետևյալը.— «զնանք վերցնենք Պետրոսին, մտնենք Պողոսի մոտ, տեսնենք ինչ եղավ Փիլիպոսի գործը...»:

Ես սկսեցի մտածել. Պետրոս, Պողոս, Փիլիպոս... Ինձ համար դատարկ անուններ: Բայց չէ՞ որ դրանցից յուրաքանչյուրի ետևում կանգնած է մի մարդ՝ իր անհատական բնավորությամբ և արտաքինով, իր հոգսերով և ուրախություններով, իր փոխհարաբերություններով ուրիշ մարդկանց հետ, իր միջավայրով... Հետաքրքիր է, ովքե՞ր են այդ Պետրոսը, Պողոսը, Փիլիպոսը, ի՞նչն է նրանց զանազանում իրենց բազմաթիվ այլ անվանակիցներից, որոնցից յուրաքանչյուրը նույնպես, թեկուզև նույն անունը կրող, բայց տարբեր մարդ է, նույնպես անկրկնելի...

Իսկ որևէ Մկրտիչ՞՝ իմ անվանակիցը... Իսկ ուրիշ շատ Մկրտիչներ՞... Այ, վերցնես ու նկարագրես, թե ինչով են զբաղված կյանքում իմ մի շարք, օրինակ, տասը անվանակիցներ: Մյուսժեսային գիծը, գրվածքի մասերն իրար հետ միացնող շաղկապը կլինի Մկրտիչ անունը: Իսկ տասնմեկերորդը կլինեմ ես, մի քանի խոսք կասեմ նաև իմ մասին: Գրվածքը կկոչվի «Տասնմեկ Մկրտիչ»...

Թող զարմանալի չթվա այս ֆորմալիստական հնարանքը: Երբ գրողն ստեղծագործել-ավարտել է իր մի երկը և դեռ չի մտախոհակալ հաջորդը, այդ ազատ ժամանակամիջոցում նրա մոտ հաճախ են ծագում զանազան մտքեր, գաղափարներ, թեմաներ՝ առանց կոնկրետ ձևակերպման, և, մյուս կողմից, զանազան ձևական հնարքներ՝ առանց կոնկրետ բովանդակության: Այդ նշանակում է, որ գրողի մոտ դեռ չկա ստեղծագործական պրոցես, նա առայժմ հնարում է, սարքում:

Վայ այն գրողին, որն ստեղծագործական մտախոհացումի սպասելուց համբերությունն սպառած կամ, ավելի վատ, մինչև իսկ չսպասելով դրան, նստում է գրելու իր հնարովի, սարքովի «մտախոհացումը»: Եվ առավել ևս վայ այն գրողին, որը գրելու ընթացքում կամ երկն ավարտելուց հետո չի զգում իր արտադրանքի սուրբզատ լինելը կամ, ավելի վատ, զգում է, բայց համոզում է իրեն հակառակը, և երկը հանում է հրապարակ:

Ես նույնպես, նստեցի, վերցրի թուղթ, գրիչ, գրեցի վերնագիրը՝ «Տասնմեկ Մկրտիչ», և սկսեցի գրել: Ի՞նչ էի ուզում ասել իմ այդ գրվածքով՝ ինքս էլ չգիտեի: Գիտեի միայն այնքանը, որ ուզում եմ գրել

լավատեսական երկ, ցույց տալ, թե որքան լավ են ապրում մեր երկրում Մկրտիչները... Մտադրվել էի Մկրտիչներին վերցնել մեր հասարակության տարբեր տիպի ներկայացուցիչներից, տարբեր տարիքի և գործի տեր, և նրանց միջոցով ստեղծել մեր հասարակության քիչ թե շատ լայն պատկերը և, իհարկե, երկը դարձնել հնարավորին չափ հետաքրքիր:

Բայց ինչպե՞ս կարելի էր գրել ռեալիստական երկ, որի մեջ լինեին նույնանուն տասնմեկ հերոսներ և ոչ մի ուրիշը՝ այլ անուն կրող... Բնական է, որ հարկավոր էր որոնել կամ հնարել այնպիսի սիտուացիաներ, որոնց մեջ դա հնարավոր լիներ:

Դժվար չէ գուշակել, որ ես առաջին հերթին մտաբերեցի և նկատի ունեցա անվանակոչության տոնը: Մկրտիչների տոնն է և մի մարդ կամ մի քանի մարդիկ շրջում են ծանոթ Մկրտիչների տները՝ նրանց շնորհավորելու:

Բայց դա քիչ էր: Ճիշտ է, անվանակոչության տոնը ձևական հնարավորություն էր տալիս հանդես բերելու բազմաթիվ, պրակտիկորեն անսահմանափակ քանակությամբ նույնանուն մարդկանց, սակայն ի՞նչ արժեք ձևական այդ խղճով հնարանքը: Նախ, դա պիտի ստեղծեր տաղտկալի կրկնությունների մի շարան: Երկրորդ, բոլորին հանդես պիտի բերեիր ոչ թե կյանքի տարբեր հանգամանքներում, այլ միայն սեղանի շուրջը:

Հատկապես Մկրտիչ անունը ներկայացնում էր նաև մի այլ, սպեցիֆիկ դժվարություն: Մկրտիչ անունը տոնվում է որպես յոթ անունների տոն, Հովհաննեսի՝ իր վեց տիտղոսներով.— Մկրտիչ, Կարապետ, Առաքել, Ավետիս, Մարգարե (Մարգար), Մարտիրոս: Երկրորդ իսկ Մկրտչին այցելելու: հետո կարող էր հարց առաջանալ՝ իսկ ինչո՞ւ նորից Մկրտիչ և ոչ թե մնացյալ վեց անուններից մեկը...

Կարելի էր միայն մի, առավելն երկու անգամ օգտագործել անվանակոչության տոնը, և հարկավոր էր գտնել ուրիշ ավելի ռեալ և հետաքրքիր հնարավորություններ ընձեռնող սիտուացիաներ: Օրինակ, մի սենյակում մահանում է Մկրտիչ անունով պապը, իսկ մյուս սենյակում այդ պահին ծնվում է նրա թոռը, որին, ի հիշատակ պապի, տալիս են նրա անունը: Այդ սովորությունը բավական տարածված էր մեզ: մոտ՝ մինչև անգամ առանց պապի մահվան ու թոռան ծնունդի «սինխրոնիզացիայի»: Առավել ևս, երբ կատարվել էր այդպիսի «սինխրոնիզացիա»: Ճիշտ այդ ձևով էր իր անունն ստացել հենց իմ մի եղբայրը:

Որոշեցի հենց դրանով էլ սկսել, իսկ շարունակության համար հետագայում գտնել ուրիշ սիտուացիաներ:

Եվ այդպես, չունենալով դեռևս որևէ ընդհանուր ասելիք, իմանալով միայն, որ մեռնելու է պապը և ծնվելու է թոռը, ես սկսեցի գրել.

«Լենինականի հին թաղերից մեկում՝ Չորի Բողազում, որն ամենայն իրավամբ դեռ կարող էր կրել Գյումրի անունը, իր փոքրիկ տան մեջ մեռնում էր աղբյուրների հոչակավոր վարպետ ուստա Մկրտիչը»:

Հայտնի է երգիչներին, որ վերցրած առաջին նոտան որոշում է երգի հետագա ամբողջ տոնը: Հայտնի է հռետորներին, որ սկզբից վերցրած ինտոնացիան որոշում է ելույթի հետագա ամբողջ

բնույթը: Հայտնի է նաև հյուսններին, որ եթե ուզում ես մի երկար փայտ տաշել այնպես, որ տաշվածքը, սկսվելով ծայրից, ավարտվի, ասենք թե, փայտ, կես երկարության վրա, պետք է աչքով չափի առաջին հարվածի խորությունը, չափից ավելի խոր չհասցնել հարվածը: Այլապես, փոխելու համար երգի տոնը կամ ելույթի բնույթը, երգիչը և հոգևորը պետք է կատարեն կտրուկ շրջադարձ, իսկ հյուսնը, չտանել-հասցնելու համար տաշվածքը մինչև վերջ, պետք է կտրուկ ընդհատի այն, պետք է «քյարթի»: Ընդ որում, երգի կամ ելույթի շեշտակի կոտրումը, տաշվածքի «քյարթումը» չեն կարող չնկատվել, աչքի չընկնել որպես անցանկալի խախտում:

Ուստա Մկրտչի մահվանը վերաբերող այդ առաջին նախադասության մեջ ես մահվան թախիծն այնքան «խորքից» էի վերցրել, նախադասությանն այնքան տխուր ինտոնացիա էի տվել, որ իսկույն զգացի՝ հարևան սենյակում չի ծնվելու երեխա, տեղի չի ունենալու ուրախ դեպք, եթե, իհարկե, ես չեմ ուզում իմ հենց նոր ստեղծած թախիծն արհեստականորեն «քյարթել» և այժմ արդեն զվարթ տրամադրությամբ շարունակել, որը կնշանակեր հենց սկզբից գրվածքը գրկել որևէ միաձույլ տրամադրությունից, ընթերցողին դեռ սառը ջրի մեջ չիջեցրած, հանել և իջեցնել տաք ջրի մեջ...

Այդ առաջին նախադասությունն ինձ քշեց-տարավ իր հետ, և ես մի քանի նախադասություն ևս գրելուց վերջնականապես համոզվեցի, որ սկսել եմ գրել մի ինչ որ բոլորովին այլ բան: Բայց թե ինչ՝ ես դեռ չգիտեի:

Սկսվում էր ստեղծագործությունը...

Ամեն անգամ, երբ նստում էի շարունակելու իմ գրածը, ես չգիտեի, թե ինչ էր տեղի ունենալու հաջորդ էջի վրա: Բոլոր ընթերցողներից առաջ հենց ինձ համար էր հետաքրքիր շարունակությունը: Սովորաբար այդպես ոչ թե գրում են գիրքը, այլ կարդում:

Ճիշտ է, այդպես շարունակվեց ոչ մինչև վերջ, բայց վիպակի մի զգալի մասը ես գրել եմ այդպես, «կտրորեն», մինչև որ հերոսներն ընկան իրենց հունի մեջ և գնացին՝ իրենց հետ տանելով նաև ինձ: Ինձ թվում էր, որ ես ոչ թե ինքս եմ ստեղծում նրանց հետ կատարվող դեպքերը, այլ որ նրանք ապրում են իրենց ինքնուրույն կյանքով, իսկ ես լոկ նայում եմ և գրանցում:

3

Կա մի նոր գիտություն՝ «էվրիստիկա»: Շատ հետաքրքիր գիտություն է դա: Ցույց է տալիս, թե ինչպես է ստեղծագործության մեջ — արվեստի լինի, թե գիտություն — ծագում «հանկարծ», դուրս թոչում արքիմեդյան հանրահոշակ «էվրիկա» բացականչությունը: Ամենագլխավորը, որը հաստատում է այդ գիտությունը, այն է, որ «հանկարծ» այնքան էլ հանկարծ չէ և հիմնավորապես նախապատրաստված է եղել անցյալում, թեև ստեղծագործողը կարող է չիմանալ այդ մասին իր «էվրիկա» բացականչելու պահին, կարող են չիմանալ նաև ականատեսներն ու ունկնդիրները:

Միայն հետագայում, վիպակի տպագրվելուց բավական ժամանակ անց, ես զարմանքով նկատեցի, որ «Հեղնար աղբյուրի» սյուժետային և այլ մոմենտներ գալիս են իմ երբևէ գրած կամ ծրագրած երկերից, գալիս են իմ հուշերից: Այդ բոլորը վիպակի մեջ մտել էին, այսպես ասած, առանց իմ գիտության:

Այսպես, օրինակ, «Հեղնար աղբյուր»-ից տարիներ առաջ ես գրել և որոշ ժամանակ անց ոչնչացրել էի մի բանաստեղծություն, որի բովանդակությունն արհեստավորական խավի հաշտ հեռացումն էր ասպարեզից և իր տեղի զիջումը նոր սերնդին:

Բանաստեղծությունն սկսվում էր այսպես.

Մենք դառու-գուռնով ենք էկե աշխարհ՝

Դառու-գուռնով էլ կհեռենանք:

Շափխեքս ծռինք, լոթի եղանք,

Հագ երինք Գյումրին, հագ երինք իրար...

Ապա այսպիսի տողեր.

Մենք հեր ու տղա ենք՝ մոռցած իրար,

Վախտով մենք էլ ենք իդպես էղե,

Մեր հորերու դեմ դուս ենք էկե,

Ուրիշ տեսակ ենք մտե աշխար...

Եվ վերջանում էր այսպես.

Ու դառու-գուռնեն զլեց թաժադան,

Օնեսը թաժադան տասնոցըմ հանեց.

— Քշե, ֆայտոնճի, չալե, Մկո ջան,

Ֆայտոնճի, մնաց էրկու կանեց...

Եվ գրական լեզվով գրված մի այլ բանաստեղծություն՝ նույն բնույթի.

Արփաչայի անուշ ափին

Հավաքվեցին քեֆի,

Արփաչայի ազիզ ափին

Նստոտեցին քեֆի...

Ապա այսպիսի տողեր.

Խմում էին այն դառնահամ,

Այն դառնահամ օղին,

Ողբում նրանց, որոնք մեռան

Եվ սերունդ չը թողին...

Եվ ապա, աչքի ընկնող գյումրեցիներից մեկի՝ Պոլոզ Մուկուչի մասին գրած իմ արձակ
բանաստեղծությունը՝ Գյումրու բարբառով:

Իմ այս գրվածքները ես, ես ժամանակին ոչնչացրել էի:

Այս բոլորից առաջ, դեռևս 1925 թվին, ես ծրագրել էի դրել մի վեպ՝ «Չորս քաղաք Շիրակի դաշտում» (Գյումրի, Ալնքսանդրապոլ, Շիրակ, Լենինական) վերնագրով, որը հենց այդպես էլ չգրեցի: Չգրեցի նաև հետագայում իմ ծրագրած «Պոլոզ Մուկուչի ու կյանքն արկածները» վիպակը:

Իսկ այդ բոլորից էլ առաջ, 1923 թվին, ես որպես պիոներական հրահանգիչ աշխատում էի Լենինականի շրջանի գյուղերում: Դրանց մեջ կար մի գյուղ, որտեղ ես ամենից հաճախ էի լինում: Դա բուսականությունից համարյա զուրկ և սակավաջուր մի գյուղ էր:

Երկար ժամանակ ես դեռ չէի եղել գյուղի հյուսիսային շրջակայքում: Մի օր, երբ ճանապարհս անցնում էր այդտեղով՝ մի այլ գյուղ գնալու համար, ես մեծ բավականությամբ տեսա մի շատ նեղ ջրանցք, որի երկու ափերի վրա կանգնել էին սաղարթախիտ ծառեր: Կոնտրաստը գյուղի մերկության հետ այնքան ցայտուն էր, որ տեսարանն ուժեղ տպավորվեց իմ մեջ:

Տարիներ հետո, բայց, իհարկե, դարձյալ «Հեղնար աղբյուր»-ից առաջ, ես ծրագրեցի հուշ դարձած այդ տպավորության հիման վրա գրել մի պատմվածք՝ «Ավազան» վերանագրով և մոտավորապես հետևյալ բովանդակությամբ:

Անջուր և անծառ մի գյուղում հանկարծ հայտնվում է հեռվից եկած ինչ-որ հարուստ մարդ, որը, դատելով ամեն ինչից, իմ մոտակա անցյալում ունեցել է ռոմանտիկական մի ծանր ողբերգություն և այժմ թողել-հեռացել է դրա հետ կապված վայրերից:

Գյուղից դուրս, վերջին շենքերից մի քիչ այն կողմ, նա կառուցում է մի փոքրիկ, գեղեցիկ տնակ, ջուր է բերել տալիս ինչ-որ տեղից, տնակը շրջապատում է հովասուն ծառերով, փարթամ ծաղկանոցով: Տնակի առջևում կառուցում է ավազան՝ շատրվանով:

Ապրելով այդտեղ որոշ ժամանակ, մեկուսի և խորհրդավոր, իր վշտի մեջ ներփակված, նա մի օր թողնում-հեռանում է նույնքան անսպասելիորեն, որքան որ եկել էր: Ըստ երևույթին նա այդ մենակության մեջ ևս չի կարողացել հանգիստ գտնել և այժմ մեկնել է մի այլ տեղ կամ, ով գիտե, տանջալի կարոտով վերադարձել է իր ծանր ապրումների վայրը...

Տունը մնում է դատարկ, փակ և անտեր: Ծաղկանոցը ոչնչանում է, բայց ծառերը, արդեն խոր արմատներ գցած, շարունակում են աճել և ավելի խիտ տարածել իրենց սաղարթները, թեն դրանք այժմ այլևս ոչ ոք չի ջրում: Ջուրը կտրվել է, ավազանը տան առջևում դատարկ է ու չոր հատակը՝ փոշու հաստ շերտով ծածկված:

Եվ ահա, մի օր, երբ գյուղի մի քանի երեխաներ խաղ են անում ավազանում, փոշու մեջ նստած, նրանց պատահական մի շարժումից բացվում է ջրի փակված անցքը հատակի վրա: Տարիներից ի վեր կտրված ջուրը նորից է հայտնվում և ավազանը լիք-լցվում է ջրով: Ամբողջ գյուղը հետաքրքրված հավաքվում է տեսնելու ուրախալի դեպքը: Ջուրն օգտագործում են գյուղի շրջակայքը ոռոգելու և նորանոր ծառեր տնկելու համար:

Չգրված այս պատմվածքի հերոսից գալիս է Հաբիբան, ջրի պատահականորեն նորից բացվելուց՝ վիպակի երկրորդ, ոչնչացված մասը, որը ծանոթ չէ ընթերցողին: Ավելին, այդ ավազանից գալիս է Հեղնար աղբյուրն ինքը:

Անհավատալի է, որ նույնիսկ վերոհիշյալ մոմենտները «Հեղնար աղբյուրի» մեջ մտել են անկախ իմ գիտակցությունից: Վիպակը գրելիս ես չէի էլ հիշում երբեմնի ծրագրած իմ այդ պատմվածքի մասին:

«Հեղնար աղբյուրի» մեջ իմ գիտությամբ մտել են միայն «Բոստանս լինի» պատմվածքի մի քանի մոմենտները, որոնց թվում, առաջին հերթին, Հեղնարի անունը:

Դա ընթերցողի մոտ մի առանձին հաջողություն չգտած պատմվածք է, ըստ երևույթին այն պատճառով, որ դրա գաղափարական բովանդակությունն ավելի մեծ է, քան գեղարվեստական տարունակությունը: Այլ կերպ ասած, իմ դրած գաղափարը ես չեմ կարողացել ինչպես հարկն է վերածել գեղարվեստական պատկերի, որ կնշանակի՝ գեղարվեստական երկի:

Վերհիշենք, թե ինչ պատմվածք է դա:

«Այնտեղ, հին Գյումրիի հարավ-արևմուտքում, նվիրական Արփաչայի ափին, իրենց ռոմանտիկայի մահն են ապրում հազարավոր բոստանները: Եվ այնտեղ, հենց այս բուպեիս, քողտիկի դռանը նստած, երազում էր բոստանչի Մուկուչը...»:

Բայց, պարզվում է, որ «ո՛չ Արփաչայը կար, ո՛չ բարդիները, ոչ էլ քողտիկը»: Դա միայն Մուկուչն էր նստել և երազում: Իսկ նա նստել էր բոլորովին մի այլ տեղ. «Այնտեղ, նոր Լենինականի հյուսիս-արևմուտքում, տեքստիլ կոմբինատի ետևում, փռված են խորհրդային տնտեսության բոստանների հազարավոր հեկտարները»:

Մուկուչը երբեմն երազում է վերադառնալ Արփաչայ, բայց չի կարող: Նախ, որ այնտեղ այլևս չկան բոստաններ. և ապա, հենց ինքն էլ չի ուզում վերադառնալ, նահանջել, այլ ուզում է հոգեբանորեն նվաճել այս մեկը, սովխոզը, որտեղ, փոքրիկ ու բազմազան մարզերի փոխարեն փռված են բազմաթիվ հեկտարներ բոնոդ այս կամ այն կուլտուրայի հսկայական պատառները:

Մուկուչը մտածում է ինքնիրեն, որ ահա նստել են քո ընկերներն առանց քեզ, «հին սովորությամբ նրանք դրել են դատարկ աթոռ, նրանք դրել են անտեր բաժակը իրենց կողքին: Հին սովորությամբ լցնում են քո բախին և երբ խմում են իրենք, քո բաժակը շուտ են տալիս օջախիդ վրա: Թշշում է կրակը, անտեր քո կրակը...»:

Եվ նա ցանկություն է զգում երազելու փոխարեն իրոք որ գնալու.— «Հիմի այնտեղ, իր ընկերներից մեկի քողտիկում, բախի են խմում, և երազում իր ընկերները: Բայց ո՞ր մեկի քողտիկում... Չգնա՞՞ Մուկուչն արդյոք այնտեղ... Չթակի արդյոք Օնեսի կամ Կարոյի դուռը... Բայց, ոչ, ավելի լավ է սպասել: Գուցե Օնեսն այս բուպեիս քնած է խաղաղ, և նրա աչքերի առջև իր վաղուց երազած, բայց երբեք չգտնված Հեղնարն է կանգնած»:

Ծանոթ անուններ, ծանոթ միջավայր, ծանոթ հույզեր, թեև բոլորը դեռևս իրենց իսկական տեղերը չգտած:

Մի անգամ, մի գրական երեկոյում, ատենախոսներից մեկը հիշեցրեց, որ գյումրեցի Կարապետ Կոստանյանն իր բանաստեղծություններով հանդիսանում է Ավետիք Իսահակյանի նախորդը, նա համարյա թե Իսահակյան է: Դերենիկ Դեմիրճյանը, պատասխանելով դրան, ասաց արտակարգ սրամիտ կերպով.— «Ո՞վ է ուրեմն Կարապետ Կոստանյանը.— շահող թվի կողքի թիվը...»: Այո, միայն մի համարով պակաս: Իսկ այդ մի համարը՝ տաղանդն է:

Իմ «Բոստանս լինի» պատմվածքը ևս, «Հեղնար աղբյուր» վիպակի համեմատությամբ հանդիսանում էր «շահող թվի կողքի թիվը»...

Հետաքրքիր է և ուղղակի զավեշտական, որ արտասահմանյան հայ թերթերից մեկում գրախոսը, խոսելով իմ վիպակի մասին, ինձ հանդիմանում էր այն բանում, որ ես միանգամից չեմ վերցրել ու

գրել «Հեղնար աղբյուրը», այլ նախ, 1933 թվին, գրել եմ պատմվածքը, և ապա միայն, երկու տարի անց, վիպակը... Ճիշտ այնպես, ինչպես եթե մենք մեղադրեինք մաթեմատիկոսին, որն իր աշակերտ ժամանակ չի կատարել իր գյուտերը, այլ նստել և լուծել է տարրական թվաբանական խնդիրներ...

Վիպակի հերոսների ետևում չկան կոնկրետ, իրական նախատիպեր: Ուստա Մկրտիչի անձնավորությունը ես չեմ տեսել երբեք և ոչ մի տեղ, բայց ուստա Մկրտիչի տիպը ես կյանքում տեսել եմ շատ անգամ, ես ճանաչել եմ հարյուր ուստա Մկրտիչ: Բայց վիպակի ուստա Մկրտիչը հարյուրամեկերորդը չէ, այլ նա իր մեջ ամփոփում է այդ հարյուրին միասին և ոչ մեկին առանձին:

Նույնը կարող եմ ասել նաև գրքի բոլոր մյուս հերոսների մասին: Խոսք կարող է լինել միայն առանձին տարրերի և գծերի մասին, որոնք գալիս են իրական անձնավորություններից: Այսպես, Հեղնար անունն ուներ իմ մորաքույրը, թեև դա ոչ մի նշանակություն չի ունեցել ինձ համար՝ այդ անունն ընտրելիս: Մանավանդ որ նա ապրում էր գյուղում, գյուղացի էր և իմ մեջ չէր կարող հարուցել իմ թեմայի հետ կապված ոչ մի ասոցիացիա: Մակայն նույն անունն ուներ նաև մեր մոտիկ ծանոթուհիների՝ ց, թե՞ հեռավոր ազգականներից մեկը, մի տարիքոտ կին: Իմ մանկական հուշերի մեջ ուժեղ տպավորվել է այն, որ նրա հարսը, չկարողանալով տանել ընտանիքի և ամուսնու դեսպոտիայի ծանր լուծը, փախել էր տնից: Եվ ես, չգիտես ինչու, նրան հիշելիս միշտ նրան էի վերագրում Հեղնար անունը, թեև գիտեի, որ նա ունի ուրիշ անուն:

Իսկ մի ուրիշ անգամ, իմ մոր հետ միասին Ձիթողցոնց Ջաբոր գնալիս, մենք մտանք դրա ճանապարհին ապրող մի ծանոթ կնոջ մոտ և նա իմ մորը պատմեց մի ինչ-որ ուրիշ կնոջ մասին, որը նետվել էր Արփաչայ՝ ինքնասպանության համար: Եվ դարձյալ, իմ մեջ ասոցիացիա ծագեց նրա և Հեղնար անվան միջև:

Այս դեպքերն ու շատ ուրիշ դեպքեր իմ հիշողության մեջ իրար էին միահյուսվել քմահաճ կերպով, դարձել գյումրեցի երիտասարդ կնոջ մի ընդհանուր ողբերգության պատմություն:

Միտք ունի՞ արդյոք թվարկել բոլոր այն տարրերը, որոնք իմ գիտակցությամբ մտել էին վիպակի մեջ: Նախ, հազիվ թե բոլորը կարողանամ հիշել, և ապա, դրանցից շատ ավելի տարրեր մտել էին անկախ իմ գիտակցությունից: Հարցն այն է, որ ես դրսից եկած մարդ չեի, որ հատիկ-հատիկ հավաքեի այդ «տարրերը» և իմանայի, թե որքան եմ հավաքել և որոնք են դրանք: Ես գյումրեցի էի, ճիշտ և ճիշտ այն արհեստավորական միջավայրում ծնված, որի կյանքից գրել էի վիպակը: Իմ «նախապատրաստական նյութն» իմ ամբողջ կյանքն էր՝ մինչև վիպակի գրելը, նաև իմ լսած պատմություններն էին, իմ կարդացածները, իմ տեսածները, իմ պատկերացրածները... Այլ կերպ ասած, դարձյալ պիտի դիմել նույն համընդհանուր բառին — իմ կյանքն էր:

Վիպակում իրականությունից վերցված են միայն նկարագրված վայրերը՝ համարյա միշտ իրենց իսկական անուններով: Իհարկե, որոշ փոփոխում և գեղարվեստական մշակում կատարված է նաև այդ վայրերի հետ:

Եվ, իհարկե, հնարավոր չեն, այլ իրականությունից են վերցված Գյումրու կենցաղային հին սովորությունները՝ գետի ափին խնջույք կատարել, բացակա կամ մահացած ընկերոջ համար ազատ տեղ թողնել և բաժակ դնել, զբոսանք Ձիթողցոնց Ջաբորում, բոբիկ ոտքերով Երուսաղեմ գնալ և այլն և այլն:

Գրքում կան դարձվածքներ, ասացվածքներ: Դրանցից ոչ մեկը, բացի «գեղի օսկոռը գեղի շանը կհասնի»-ից, վերցված չէ ֆոլկլորից: «Քցեմ գիշերվա քամուն, օր չտեսնիմ, թե ուր տարավ», «Վարդ

կուզեմ գարնանս հմար», «Քե՛ք կենես՝ բան մի խնայե, բազար կենես՝ լիզու-բերան մի խնաե» և այլն, և այլն,— բոլորն իմ գրածներն են:

Այն հատվածում, որտեղ գյումրեցի կանայք երեխաներին պատմում են հռչակավոր գյումրեցիների մասին, թվարկված բոլորն իրական մարդիկ են՝ բացի իր մեռած սիրեցյալի հիշատակով ապրող և իր աքսորական եղբորն սպասող գյումրեցիներից: Բայց դրանք ևս, փաստական լինելու աստիճան տիպական են Գյումրու համար:

4

Գրել գեղեցիկ և գրել գեղեցիկի մասին... Հավիտենական երազ՝ յուրաքանչյուր գրողի համար...

Գրել գեղեցիկ, այսինքն՝ գեղարվեստականորեն, պարտադիր է ամեն դեպքում, ինչի մասին էլ որ գրես՝ լավի, թե վատի, դրականի, թե բացասականի: Գրել գեղեցիկ՝ չի նշանակում գեղեցկացնել տգեղը, այլ նշանակում է հիացմունք պատճառելու, գեղարվեստական բավականություն պատճառելու աստիճան վառ ու ցայտուն հանդես բերել նաև տգեղը, սրել ընթերցողի վերաբերմունքը դեպի այն...

Բայց, ինչպիսի՜ երջանկություն գրողի համար, երբ նա ոչ միայն գրում է գեղեցիկ, այլև երբ նրան բախտ է վիճակվել գրել գեղեցիկ կյանքի, լավ մարդկանց, հաճելի տեսարանների, խնդալի դեպքերի մասին...

«Հեղնար աղբյուրն» իմ միակ գրվածքն է, չհաշված որոշ մանր-մունր կտորներ, որ վերցված է նախահեղափոխական կյանքից: Ինչ խոսք, որ կյանքի այդ ժամանակաշրջանը շատ և շատ ավելի հարուստ էր «տգեղ»-ով, քան թե «գեղեցիկ»- ով: Հեղինակը, եթե, իհարկե, չէր ուզում գունագարդեր կյանքը, պիտի տար դրա ռեալիստական պատկերը, որն անհրապույր էր ու տխուր, տգեղ էր և մերժելի:

Բայց նշանակո՞ւմ է դա արդյոք, թե անցյալ կյանքում՝ չկար ոչ մի գեղեցիկ բան, ոչ մի առաջավոր, ընդունելի, բարի հիշատակի արժանի բան, էլ չասած այնպիսի տարրերի մասին, որոնք ոչ միայն չմերժվեցին հետագայում, այլ գտան իրենց իսկական զարգացման հնարավորությունները:

Ավելորդ է անգամ այս մասին խոսելը: Տգեղ էր հասարակարգը, բայց գեղեցիկ էին մարդիկ: Տգեղ էր կյանքը, բայց գեղեցիկ էին գեղեցիկ ապրելու հնարավորությունները, որոնք չէին կարող իրագործվել այն ժամանակ: Եվ այլն և այլն:

«Հեղնար աղբյուրի» մեջ ևս, նկարագրված է որոշ գեղեցկություն: Մարդիկ, որոնք ծանոթ չեն եղել հին Գյումրուն, առավել ևս մարդիկ, որոնք սիրում են մարդկանց բաժանել հրեշտակների ու սատանաների, իսկ կյանքը՝ դրախտի ու դժոխքի, փոխանակ տալու իրական պատկերը, «Հեղնար աղբյուրի» նկատմամբ ևս, մի ժամանակ պնդում էին, թե հեղինակն այնտեղ «գունագարդել է կյանքը»:

Ի՞նչն եմ գունագարդել ես այնտեղ: Իհարկե, ոչինչը: Մի՞ թե հրապուրիչ բան է Հեղնարի ողբերգությունը և ամեն կին ընթերցող կուզենար ինքը լինել Հեղնարի փոխարեն... Իսկ եթե գեղեցիկ եմ նկարագրել «ընտանյոք հանդերձ» զբոսանքները Ձիթողցոնց Զաբորում կամ կամուրջն ավարտելուց հետո իր ընտանիքին կամուրջի տակ նստեցնելը և ինքը վրայով անցնելը, ապա մի՞ թե

դրանք վատ բաներ են: Եվ, մանավանդ որ, դրանք իմ հնարածները չեն, այլ իրականությունից վերցված պատկերներ:

1909 թվին Թիֆլիսում տպագրվել է մի գիրք՝ Աբխաղում Հովհաննիսյանց — «Փոթորկից առաջ»: Իր որոշ կողմերով հետաքրքիր, բայց ընդհանուր առմամբ ճապաղ գրված գիրք: Ներկա դեպքում մեզ կարող է հետաքրքրել այն, որ վեպի գործողությունները, ի թիվս Թիֆլիսի ու Երևանի, կատարվում են նաև Ալեքսանդրապոլում:

Եվ ահա, հեղինակը, որին երբեք չի կարելի մեղադրել գունագեղության ու պատկերավորության մեջ, դառնում է և գունագեղ և պատկերավոր՝ երբ սկսում է նկարագրել Ալեքսանդրապոլի մի քանի վայրերը: Ինչո՞ւ հատկապես այդ հատվածներում է նրա գրիչն ուժ ստանում: Բայց դա այդպես չէ և թվում է միայն: Հեղինակը պարզապես նկարագրում է իր տեսածը՝ առանց գունագարդելու: Նկարագրված օբյեկտն ինքը, ինքնին, գունագարդ է.

«Ապա կառքը թեքվեց դեպի հյուսիս և մտավ Չերքեզի ձորի մեջ, որի բարձր քարափների վրայով մոտ մի ժամ ու կես առաջ նրանք անցկացան՝ բերդը գնալիս:

Օդի մի մեղմ գովություն դիմավորեց նորեկներին, նրա հետ միասին բնության թռոնիկների ու ծոռնիկների՝ քաղցրաձայն թռչնակների ճվլոցը ու միջատների ճգրտոցը:

Կառքը կանգ առավ կարկաչասահ առվակի վրա ձգված կամրջակի մոտ և երիտասարդները կառքից իջնելով, մտան ծառերի տակ: Ի՞նչ հաճելի տպավորություն էր, որ ստացան նրանք դեռ նոր էին մի քանի քայլ արել, երբ նրանց առջև բացվեց մի ծառապատ փոքրիկ հրապարակ. սրա մեջտեղում կար մի ավազան՝ պարզկա ջրով լիքը, իսկ ավազանի մեջտեղի սյունից խփում էր մի շատրվան, որից ջուրը բյուրավոր կաթիլներով թափվելով և արևի ճառագայթները յուր մեջ բեկբեկելով, երփներանգ գույներով ներքև էր թափվում ավազանի մեջ:

Մի քանի րոպե այս գեղեցիկ երևույթը դիտելուց հետո նրանք մտան ծառուղիների մեջ, ուր արևի ճառագայթները հազիվ էին թափանցում և միայն բազմաթիվ զանազան պայծառությամբ արևապատկեր էին նկարում գետնի վրա: Աջ և ձախ թարմ դաշտի մեջ գույնզգույն ծաղիկներն իրենց սիրուն գլխիկները տարուբերում էին, կարծես եկող այցելուներին էին ողջունում: Ճնճողուկներն ու ծիծառներն օդի մեջ, իսկ խաղտոնիկներն առվակի ափին ճվլալով էին զվարճանում և կամ միջատներ որսում: Այս ու այն կողմ խնամքով շինված ծաղկանոցները ինչպես մարդու աչքին հաճելի պատկերներ էին ներկայացնում, նույնպես էլ իրենց բուրմունքով օդն էին լցնում:

...Արագ քայլերով անցկացան մնացած ծառուղիները և մոտեցան այնտեղ գտնված ճաշարանին, որ շինված էր այն դահլիճի մոտ, ուր սովորաբար բերդի հասարակությունը պարահանդեսներ և պարերեկություններ էր կազմակերպում, նստեցին քարե սեղանի մոտ՝ քարաշեն նստարանների վրա և մի-մի բաժակ համեղ կաթով սուրճ ընդունելով, կրկին կառք նստան՝ հետները տանելով մեղմ և ախորժելի տպավորություն»:

Եվ այդպիսի ուրիշ նկարագրություններ՝ բնության և մարդկանց:

Ի դեպ ասած, Աբխաղում Հովհաննիսյանի վեպն իր որոշակի դերն է խաղացել իմ վիպակի «նախապատմության», ավելի շուտ՝ իմպուլսի մեջ:

«Հեղնար աղբյուրը» եւ գրել, մշակել և արտագրել եմ՝ հինգ անգամ: Վիպակը տպագրված է հինգերորդ ձեռագրից:

Վիպակի առաջին չորս ձեռագրերը մեծ տարբերություններ չունեին միմյանց նկատմամբ: Յուրաքանչյուր հաջորդ ձեռագիրն իրենից ներկայացնում էր նախորդի ավելի հղկված, ոճական տեսակետից մշակված վարիանտը: Բայց հինգերորդ ձեռագիրը խիստ տարբերվում էր նախորդ չորսից նրանով, որ չունեւ այլևս երկրորդ մաս:

Բոլոր հինգ ձեռագրերում էլ՝ առաջին մասն այն էր, որն ընթերցողներին ծանոթ է որպես ամբողջ «Հեղնար աղբյուրը»: Երկրորդ մասը դրա շարունակությունն էր...

Իմ գրական ողջ պրակտիկայի և մասնավորապես «Հեղնար աղբյուրի» փորձի հիման վրա ես եկել եմ այն եզրակացության, որ գրողի մոտ շնորքն ու անշնորքությունը, ստեղծագործությունն ու հնարավորությունը, գյուտն ու հիմարությունը, հաղթանակն ու տապալումն ապրում են կողք կողքի՝ միայն ածելու շեղումով իրարից սահմանագծված: Գրողը քայլում է այդ շեղքի վրա՝ ամեն վայրկյան հավասար շանսերով մի կամ մյուս կողմ ընկնելու ենթակա: Երբեմն բավական է մի անհաջող նախադասություն, որպեսզի տաղանդավոր դառնալու պոտենցիա ունեցող միտքը վերածվի խալտուրայի: Երբեմն հարկավոր է միայն մի բառ, որպեսզի շաբլոն կամ նույնիսկ անիմաստ մոմենտը դառնա նշանակալից:

Անհաջող պատկերը, նախադասությունը, բառն անգամ, ոչ թե պղնձե կոպեկանոց է՝ ոսկյա դրամների մեծ քանակի մեջ ընկած, որ կարելի լինի հեշտությամբ նկատել, վերցնել և դնել նետել, այլ մի կաթիլ մագուի է՝ մեղրամանի մեջ ընկած և ամբողջ բովանդակության հետ խառնված:

Երբեմն այնքան քիչ բանով է տաղանդավոր գրվածքը հեռու անտաղանդ գրվածքից, որ ակամայից ծագում է մի այսպիսի համեմատություն: Արևի տակ դրված է մի հայելի: Բայց դրված է այնպես անհաջող, որ չի անդրադարձնում արևի ճառագայթները: Դրա քառանկյունին սովորոտ է և նման է դատարկ տարածության: Որպեսզի նա բեկի արևի ճառագայթները և շողա շլացուցիչ կերպով, հաճախ հարկավոր է ոչ թե շատ փոխել հայելու դիրքն արևի նկատմամբ, այլ գուցե ընդամենը մի միլիմետր: Միայն մի միլիմետր է հարկավոր, որպեսզի դրա մակերեսն ուղիղ նայի արևին և արտացոլի այն իր մեջ...

«Հեղնար աղբյուրի» առաջին չորս վարիանտներն ահա նման էին այդ հայելուն, որը կարծեք թե ուներ ոչ վատ հղկված մակերես, ոչ վատ քսված սնդիկ, բայց որը, այնուամենայնիվ, սովորոտ էր և ոչ թե լուսավոր, դատարկի էր նման և ոչ թե լուսավորի: Եվ դա միայն մի պատճառով՝ երկրորդ մասի գոյության...

«Հեղնար աղբյուրի» երկրորդ մասը հետևյալն էր:

Ուստա Մկրտչի որդի Գալուստը, որ Մոսկվայից վերադարձել էր Լենինական, հոր մահվանից հետո պատրաստվում է շարունակել նրա գործը, նույնպես դառնալ աղբյուրների վարպետ: Սկզբի համար նա որոշում է քանդել հոր կառուցած աղբյուրներից մեկնումեկը, իսկ եթե հարկ լինի՝ մի քանիսը, և ուսումնասիրել դրանց գաղտնիքները:

Քանդելով հոր կառուցած առաջին աղբյուրը, Գալուստն այնտեղ չի տեսնում ոչ մի հատուկ վարպետություն, ոչ մի առանձին հնարանք: Պարզունակ մի կառուցվածք: Ենթադրելով, թե դա իր հոր դեռևս վաղ շրջանի «խակ» գործ է, նա քանդում է վերջին աղբյուրը: Բայց այդտեղ ևս նույնը:

Այժմ էլ, ենթադրելով, թե արդեն հոր «վայրէջքի» գործ է, նա քանդում է «ճամփակեսի»՝ ծաղկման շրջանի աղբյուրներից մեկը,— այն, որ կառուցվել է Հեղնար աղբյուրից անմիջապես հետո: Բայց այստեղ ևս նույնը:

Գալուստը պատրաստ է հիասթափվելու հոր վարպետությունից: Սակայն նրան փրկում է մի կոճակ, մի սովորական կոճակ: Մոր մահվանից հետո Գալուստը հաճախ էր գնում հոր կողմից կառուցվող աղբյուրների մոտ խաղ անելու: Եվ ահա, մի այդպիսի խաղի ժամանակ, նա աղբյուրի մեջ պատահաբար նետում է իր ձեռքում բռնած կոճակը: Այժմ, քանդելով աղբյուրը, նա աղբյուրագլխի տակ, ջրափոսի մեջ, տեսնում է իր երբեմնի կորցրած կոճակը մաքուր վիճակում: Եվ նա հասկանում է, որ իսկական վարպետությունը ոչ թե ինչ-որ հնարքներ սարքելու մեջ է, այլ վճիտ, անապակ ջուր տալու:

Հասնելով հոր իսկական վարպետության ըմբռնմանը, այժմ Գալուստն ուզում է գտնել հոր կառուցած աղբյուրների ընդհանուր ակունքը, որպեսզի իր աղբյուրները նույնպես կառուցի դրանից բխող ջրի վրա:

Նա շուտով տեսնում է, որ բոլոր աղբյուրների ջրի ուղղությունը ցույց է տալիս դեպի երբեմնի թուրքական թաղամասի Բարձրավանդակը, դեպի Հեղնար աղբյուրը: Ակունքը դրա տակ է, և դա բնական է, որովհետև այդ Բարձրավանդակի ետևում, դաշտերի ընդարձակությունից այն կողմ, կանգնած է Արագած սարը, որտեղից և գալիս են այդ ջրերը:

Իսկ մինչ այդ, Գալուստի պետերն սկսում են դժգոհել նրանից, որ փոխանակ անմիջապես աղբյուրների կառուցում սկսելու, զբաղված է ինչ-որ անօգուտ գործերով: Նրա ինչի՞ն են պետք հոր պրիմիտիվ աղբյուրները, երբ նա իր վարպետությունը սովորել է ուսումնական Բարձրագույն հաստատության մեջ: Իսկ երբ Գալուստը, վերջապես, գնում է նրանց մոտ և հաղորդում, որ բոլոր աղբյուրների ակունքը Հեղնար աղբյուրն է և այդտեղից պիտի ելնի նաև ինքն իր կառուցումների ժամանակ, նրա պետերի դժգոհությունը փոխվում է զայրույթի: Նրանք համոզված են, որ Գալուստը պարզապես ուզում է վառ պահել իր մոր հիշատակը, ողջ քաղաքի աղբյուրները դարձնել նրա գերեզմանին պարտական: Ուստի և նրան հանում են աշխատանքից:

Նույն այդ ժամանակ, նախկին թուրքական թաղամասի բլուրի վրա, որտեղ կանգուն է մնացել միայն Հեղնար աղբյուրը, պանդոկ են կառուցում՝ քաղաք եկող գյուղացիների և նրանց տրանսպորտի համար: Եվ քանի որ ընդունված է, որ պանդոկի բակի կենտրոնում լինի աղբյուր, ապա պանդոկը կառուցում են այնպես, որ ցամաքած Հեղնար աղբյուրն ընկնում է բակի ուղիղ կենտրոնը՝ ըստ երևույթին հետազայում այնտեղով նոր ջուր անցկացնելու նպատակով: Հաջի Վարոսն անհանգստանում է այդպիսի հնարավորությունից: Եվ որպեսզի նույնիսկ իր կյանքի գնով խանգարի Հեղնար աղբյուրին ձեռք տալու որևէ փորձ, նա իր բոլոր օրերն անցկացնում է պանդոկում՝ թեյ խմելով կամ նարդի խաղալով գյուղացիների հետ, իսկ փաստորեն՝ հսկելով աղբյուրին:

Եվ ահա, մի օր, երբ նա նստած էր պանդոկի սենյակներից մեկում, գյուղացիների հետ, բակից տարակուսած ներս է մտնում մի երիտասարդ և հաղորդում, որ ցամաքած աղբյուրը նորից սկսել է գործել, ընդ որում ջուրն այնտեղից գալիս է այնքան ժամանակ, քանի դեռ ոչ ոք չի մոտեցել դրան: Բայց, բավական է, որ մեկը փորձի ջուր խմել՝ իսկույն ընդհատվում է...

Դա՝ երկու երեխաներ, աղբյուրի ավազանում խաղ անելիս, պատահաբար բաց են արել ջուրը: Սակայն Վարոսը դա համարում է հրաշքի երկրորդ հայտնություն: Նա համարում է, որ աստված

ինքն է նորից ուղարկել հրաշքը՝ մարդկանց հիշեցնելու համար ընտանիքի սրբությունն ու սիրո մեղսալիությունը:

Դուրս նետվելով սենյակից բակ, Վարոսն իսկույն հավաքում է հետամնաց գյուղացիներին և պատմում է Հեղնար աղբյուրի մասին: Նա կոչ է անում ունկնդրել աստծու ուղարկած հրաշքի ձայնին, չքայքայել իրենց ընտանիքը, եթե անգամ սեր չկա այնտեղ, չքայքայել մի ինչ-որ սիրո համար:

Խավարամիտ միտինգի լուրը հասնում է Գալուստի պետերին: Նրանք վճռում են, որ հետամնաց գյուղացիների վրայից հաջի Վարոսի ազդեցությունը վերացնելու և հրաշքի իսկական էությունը բաց անելու միակ միջոցը Գալուստի օգնությանը դիմելն է:

Գալուստը նախ կտրուկ մերժում է նրանց, ովքեր իրենք են հրաժարվել նրա ծառայությունից, ապա, վերջապես, համաձայնվում է և գնում: Աղբյուրի մոտ կանգնած հաջի Վարոսը, տեսնելով մոտեցող Գալուստին, հայտնում է գյուղացիներին նրա ով լինելը և ասում է, որ եթե նա արժանի որդի է, ապա պետք է կարողանա ջուր խմել իր մոր անվան աղբյուրից:

Գալուստը տեսնում է, որ Վարոսի խոսքերը նրան դնում են տապալման վտանգի առաջ: Բայց գտնում է ելք: Մոտենալով հավաքվածներին, նա զայրացած ասում է, որ իր և իր մոր միջև հարկավոր չեն միջնորդներ, և որ հաջի Վարոսն ավելորդ է: Առաջարկելով գյուղացիներին՝ ցրվել, նա խոստանում է գալ հետևյալ օրը և ավելի մեծ բազմության ներկայությամբ խմել իր մոր անվան աղբյուրի ջրից:

Գիշերը Գալուստը գալիս և բաց է անում աղբյուրը, տեսնում է դրա պրիմիտիվ հնարքը և կատարում է անհրաժեշտ փոփոխություն:

Հետևյալ օրը գյուղացիները մեծ զարմանքով տեսնում են, որ աղբյուրը նորից է ցամաքել: Մակայն գալիս է Գալուստը, իջնում է աղբյուր: Ջուրն սկսում է հոսել, Գալուստը խմում և դուրս է գալիս ավազանից: Բայց այժմ ջրից կարող են խմել նաև բոլորը: Գալուստն ստիպում է գյուղացիներին՝ իջնել աղբյուր և, հերթով խմելով ջուրը, համոզվել:

Ճանապարհի դնելով գյուղացիներին, որոնք, լսելով հրաշքի մասին, եկել էին շրջակա գյուղերից, Գալուստը գնում է գերեզմանատուն՝ հոր շիրիմի մոտ, ներողություն է խնդրում, որ բացել է Հեղնար աղբյուրը: Ասում է, որ դա անհրաժեշտ էր ժողովրդի շահերի համար:

6

Ես դիտմամբ հանգամանորեն շարադրեցի «Հեղնար աղբյուրի» երկրորդ մասի բովանդակությունը՝ ցույց տալու համար երկու մասերի միջև եղած սարն ու ձորը:

Առաջին մասը բնական էր, երկրորդը՝ արհեստական: Առաջինը ռեալիստական էր, երկրորդը՝ սիմվոլիկական լի: Առաջինը կոնկրետ էր, երկրորդը՝ ճապար: Առաջինը ժողովրդական էր, համարյա ֆոլկլորային, երկրորդը՝ մտացածին, գրքային, «ինտելիգենտական»: Առաջինը հետաքրքիր էր, երկրորդն անհետաքրքիր: Առաջին մասում հերոսները խոսում էին բարբառով և դա հնչում էր բնական ու պատճառաբանված, իսկ երկրորդ մասում ես մինչև վերջ էլ չկարողացա որոշել՝ խոսե՞նք բարբառով, թե՞ ոչ: Բարբառով չխոսեցնելու դեպքում գրքի երկու մասերի միջև կստացվեր ձևական օրգանական խոշոր խզվածք, իսկ խոսեցնելու դեպքում երկրորդ մասը կդառնար ավելի ևս

անհավանական, ժամանակավրեպ, քանի որ դա արդեն մեր ժամանակներն էին, երբ բարբառն այլևս չէր տիրապետում Լենինականում:

Եվ այլն և այլն: Կարճ ասած, առաջին մասն ստեղծագործություն էր, իսկ երկրորդ մասը՝ սարքովի, մատից ծծած...

Ինչո՞ւ համար էր ստացվել այդպես: Ի՞նչն էր պատճառը, որ միևնույն գրողի մոտ, միևնույն ժամանակաշրջանում, մինչև իսկ միևնույն գրվածքի մեջ, հանդես էին եկել այդպիսի բնեռային տարբերություններ...

«Հեղնար աղբյուրի» առաջին մասում ես ճանաչում էի իմ նկարագրած կյանքն ու մարդկանց, իսկ երկրորդում՝ ոչ: Առաջին մասում ես կոնկրետից էի գնացել դեպի ընդհանուրը, իսկ երկրորդում՝ ընդհակառակը: Այսինքն, առաջին մասում ես նկարագրել էի «կյանքն ինչպես որ կար», իսկ գաղափարները, հետևությունները բխում էին այդ կյանքից, դրա գեղարվեստական պատկերից, իսկ երկրորդ մասում, ընդհակառակը, ես նախ վերցրել էի գաղափարներն ու հետևություններն իրենց վերացական վիճակում, դրել էի գրվածքի հիմքում և ճգնել էի դրանց չափսի համեմատ գտնել իրադարձություններ, մարդկանց, գործողություններ, որոնք վկայեին ու հաստատեին իմ նախընտրած թեզերը...

Իհարկե, գրողն սկզբից կամ համարյա թե սկզբից, պետք է իմանա, թե ինչ է ուզում գրել, ինչ միտք է ուզում արծարծել: Բայց հարցը հենց այն է, թե ինչ ձևով պիտի նա իմանա դա: Նա պիտի իմանա գեղարվեստական պատկերի ձևով և ոչ թե աբստրակտ հասկացողությունների: Գրողը ոչ թե պետք է ելնի տեսությունից՝ դա գործադրելով գործնականի նկատմամբ, այլ հակառակը:

Ստեղծագործական պրոցեսը շատ բարդ է և առայժմ դեռ լրիվ վերլուծման չենթարկվող: Ես չեմ վախենալ այստեղ գործածել բոլորովին իզուր վարկաբեկված և մանավանդ սխալ հասկացված «ինտուիցիա» բառը: Գրողը պետք է ստեղծագործի ինտիտիվ կերպով: Դա պիտի հասկանալ այնպես, որ գրողն այնքան մերված լինի իր նկարագրելիք կյանքին, որ այլևս իր մտքում չգրադվի «դերաբաժանություն» կատարելով և ամեն մեկին ֆունկցիաներ բաժանելով, այլ նստի և գրի, հաստատ իմանալով, որ կենդանի կյանքի կենդանի նկարագրության մեջ ամեն մարդ և ամեն երևույթ կգտնի իր բնական տեղն ու դերը, իր ֆունկցիան: Այ, երբ նա գրի-ավարտի, այն ժամանակ նա կարող է որքան ուզես վերանայել իր գրվածքը, նկատել այնտեղ ջրի բուռն հորձանքի հետ բերված ավելորդ տիղմը, մաքրել դրանից, շտկել, լրացնել և այլն և այլն: Այդ ամենը ոչ միայն ավելորդ չէ, այլև անհրաժեշտ է: Եվ այդ ամենն այժմ չի կարող սպառնալ գրվածքին, որովհետև ստեղծագործական պրոցեսն արդեն կատարված է, ծնվել է ոչ թե մեռած երեխա, այլ կենդանի, և այժմ հարկավոր է ոչ թե շունչ փչել նրա ռունգերի մեջ, այլ ընդամենը «քիթը սրբել»:

«Հեղնար աղբյուրն» իմ ամենաինտուիտիվ գրած գործն է: Ի դեպ, խոսքը վերաբերում է դրա առաջին մասին միայն: Ու որքան որ ես սիրով կարդում ու վերակարդում էի առաջին մասը, մշակում, հղկում, ազատում պատահական տարրերից և ընդգծում կամ լրացնում անհրաժեշտը, այնքան վախենում ու տհաճություն էի զգում անդրադառնալ երկրորդ մասին, որի անպետք լինելը ես գիտակցում էի հիանալի, թեև ինձ ստիպում էի մտածել հակառակը: Բայց ես զգում էի, որ անկարող եմ որևէ բան փոփոխել այնտեղ: Եվ ես միանգամայն իրավացի էի: Փոփոխել կարելի է բնական երկը՝ ազատելու համար թերություններից: Իսկ ի՞նչը փոփոխել անբնական երկի մեջ և ինչո՞ւ փոփոխել.— մի անբնականությունը փոխարինելու համար մի ուրիշո՞վ...

Եվ ես «Հեղնար աղբյուրն» այդ ձևով, իր երկու մասերով, տարա հրատարակչություն...

Հրատարակչությունում ձեռագիրը կարդաց խմբագիրը և հայտնեց իր դրական կարծիքը, անելով, սակայն, բազմաթիվ դիտողություններ: Բոլորովին էլ ոչ տարօրինակ կերպով դրական խոսքը վերաբերում էր միայն առաջին մասին, իսկ դիտողությունները՝ միայն երկրորդին...

Ես մինչև հոգուս խորքը վիրավորվեցի դիտողությունների առատությունից: Ինչպես հայտնի է, ամենից շատ վիրավորվում են հենց այն դեպքերում, երբ գիտակցում են դիտողությունների իրավացիությունը...

Ինչպես էլ որ լինեք, ես վիրավորվեցի խմբագրից և ձեռագիրս ետ տարա զայրացած: Եվ այդ զայրույթը փրկեց վիպակը...

Փոխանակ դիմելու մասնակի փոփոխություններ կատարելու անհույս գործին, ես միանգամից կտրեցի և դեն նետեցի վիպակի երկրորդ մասը: Այդ սոսկ մեխանիկական գործողությունից հետո գիրքն այնպես թեթևացավ, կարծես թե ես դրանից դուրս էի նետել բալաստը, որը կարող էր նրան տանել ջրի տակ: Գրքի առաջին մասից ես դուրս գցեցի դրա հետ օրգանական կապ չունեցող միջանկյալ մի պատմություն, որը հետագայում տպեցի «Միակ երգը» վերնագրով, երկրորդ մասից առաջին մաս փոխադրեցի գրքի երկու լավագույն նկարագրությունները՝ առավոտը Ջորի Բողազում և գարունը Ջորի Բողազում, վերջաբանը և «յա, ըպը կյանքս ընչի՞ անցավ» բացականչությունը, առանց որի չի կարելի պատկերացնել «Հեղնար աղբյուրը»:

Իմ բարեբախտությունն այն էր, որ վիպակի առաջին և երկրորդ մասերն առանձին-առանձին սյուժեներ էին, իրենք իրենց մեջ ամփոփված և ավարտված: Միամի երկվորյակների նման միասին ծնված, բայց մեկը կենդանի, իսկ մյուսը մեռած, գրքի երկու մասերն օրգանական կապ չունեին իրար հետ: Առաջին մասը ոչ մի շանս չունեւ իր հետ ապրեցնելու երկրորդը, բայց երկրորդը լիպպես ի վիճակի էր իր հետ մեռցնելու և անպայման կմեռցնեւ առաջինը: Վիրաբույժի համար շատ ավելի հեշտ է դանակով աշխատելը, քան մահացու հիվանդի ծնողի համար: Սակայն ես վճռական հարվածով կտրեցի դրանց մեջ եղած ոչ օրգանական կապը, և երկու մասերից յուրաքանչյուրը գտավ իր տեղը. առաջինը՝ գրականության մեջ, երկրորդը՝ զամբյուղի:

7

Իմ կարծիքով, չկա բովանդակ հայ գրականության մեջ ավելի նախանձելի գրվածք, քան Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը»: Նախանձելի նրանով, որ գրված է բոլոր տարիքի ու պատրաստականության ընթերցողների համար: Տառերը հազիվ դեռ իրարից ջոկող առաջին դասարանցին և ալեգորիա ու բազմավաստակ ակադեմիկոսը հավասար հուզմունքով են արցունք թափում դժբախտ Գիքորի բախտի վրա, հավասար հիացմունքով են վերաբերվում դեպի այդ կախարդական պատմվածքը: Հիրավի, ունիվերսալ պատմվածք:

Իմ կարծիքով, լիարժեք գրող չէ այն գրողը, որը գրում է կամ միայն «մասսաների» համար, կամ միայն «ինտելիգենցիայի», կամ թե չէ միմիայն մանուկների, կամ միմիայն մեծերի համար: Բիարկե, իհարկե, կա մանկապատանեկական գրականություն և կա մնացյալ գրականությունը: Բայց այնպես պիտի գրես, որ երբ տարիքոտ մարդը, թեկուզ պատահաբար, ձեռք վերցնի մանկական գիրքը, ապա չկարողանա կիսատ թողնել և դնել մի կողմ: Կամ այնպես, որ համարյա միշտ հնարավոր լինի քո գրվածքը, գոնե մտովին, թեթև կրճատումներից հետո հանձնարարելի համարել ավելի փոքր տարիքների համար:

Այ, դա կլինի գրական երկի իդեալ...

Իսկ ի՞նչ «Ժանր»-ով պիտի գրել, որպեսզի հնարավոր լինի հասնել վերոհիշյալ նպատակին: Չէ՞ որ կան հոգեբանական, սոցիալական, կենցաղային, արկածային, նկարագրական, լիրիկական, էպիկական և այլ ու այլ ժանրեր...

Ինչպե՞ս գլուխ հանել այսքանի միջից... Էլի լավ չի՞ լինի դիմել դասական գրողներին, տեսնել, թե նրանք ո՞ր ժանրն են նախասիրում...

Դիմում ես դասական գրողներին և... և տեսնում ես, որ նրանք գրում են «առանց ժանրի»: Այո, հենց այդպես, նստում են և գրում: Եվ նրանց գրվածքները ստացվում են ոչ թե այս կամ այն գույնով ներկված, այլ՝ սպիտակ:

Հա, չմոռանանք, որ սպիտակ գույնը բաղկացած է բոլոր գույների խառնուրդից...

Դասական գրվածքը և՛ սոցիալական է, և՛ հոգեբանական, և՛ կենցաղային, և՛ արկածային, և՛ բոլոր, բոլոր...

Այ, նստես ու գրես այսպիսի գրվածք: Այ, դա կլինի գրական երկի իդեալ.— ունիվերսալ երկ՝ ունիվերսալ ընթերցողների համար...

Բայց վայ այն գրողին, որը կնստի և կորոշի.— եկ գրեմ հոգեբանական երկ. առավել ևս վայ, եթե կորոշի.— եկ գրեմ՝ ունիվերսալ վեպ: Որովհետև հոգեբանական, սոցիալական և ընդհանրապես յուրաքանչյուր «առանձինական» երկ գրելն ավելի հեշտ է, քան «ընդհանրական»: Իսկ բոլոր դեպքերում էլ «եկ գրեմ»-ով գրելը ոչ միայն դժվար է, այլև՝ անհնար:

Խոսքը, իհարկե, իսկական գրվածքի մասին է:

Թող ներվի ինձ, որ դասական գրողներն իմ քունն էլ են փախցրել և փախցնում միշտ: Չէր ներվի, եթե այդպես չլիներ:

Իմ գրվածքներից ամենաառավել չափով ունիվերսալ է «Հեղնար աղբյուրը»: Այսինքն՝ «սպիտակ» է: Եվ դրա համար էլ թվում է շատ պարզ ու հասկանալի: Դրա համար խորագին շնորհակալություն ոչ թե ինձ, այլ «ինտուիցիային»:

Բայց իր պարզության մեջ «Հեղնար աղբյուրը», ըստ երևույթին, բարդ գրվածք է: Այլապես ինչպե՞ս բացատրել, որ մինչև հիմա դեռ լրիվ խոսք չի ասվել դրա մասին: Մեկը դա համարում է համարյա թե կենցաղագրական-ազգագրական երկ, որտեղ պատկերված են «հին քաղաքի մարդիկ»: Մյուսը — ուղղակի զավեշտ է — համարում է, որ իմ վիպակի մեջ նկարագրված աղբյուրները բոլորովին էլ աղբյուրներ չեն, այլ գրվածքներ, և արհեստավորներն արհեստավորներ չեն, այլ գրողներ, և ես Գյումրու երբեմնի արհեստավորական խավի կյանքի ու իրադարձությունների տեսքի տակ ներկայացրել եմ երեսնական թվականների մեր գրական իրադարձությունների պատկերը...

Ամենից ավելի իրականությանը մոտեցել է գրականագետ Խորեն Սարգսյանը, թեև դա ևս, անբավարար է այնքան:

Այժմ, երբ ես անկեղծ գրույց եմ անում ընթերցողի հետ, պիտի ասեմ, գրաքննադատը պիտի արտահայտի այնպիսի մտքեր, բացահայտի գրվածքի այնպիսի կողմեր, որոնք նորություն լինեն հեղինակի համար: Իսկ եթե նա ասում է այն, ինչը որ հեղինակն առանց դա էլ գիտեր, ապա այդ ամենը դեռ անբավարար է: Իհարկե, գրաքննադատը գրում է առաջին հերթին ոչ թե գրողի, այլ ընթերցողների համար, բայց ահա հենց այդ պատճառով էլ պիտի ասի բաներ, որոնք նրանից բացի չպիտի կարողանար ասել ոչ ոք, այդ թվում նաև գրողն ինքը:

Մի անգամ մի մարդ, իհարկե, ոչ գրաքննադատ, ինձ ասաց.— «Եթե վիպակի միջից արտագրենք Հեղինարի բոլոր խոսքերը, կես էջ էլ չի կազմի: Բայց, չնայած դրան, մենք Հեղինարին պատկերացնում ենք մեր աչքի առաջ»:

Ազնիվ խոսք, ես ոչ միայն մտադրված չեմ եղել, թե «եկ Հեղինարին շատ քիչ խոսեցնել տամ, բայց այնպես անեմ, որ ընթերցողները նրան պատկերացնեն», այլև չեմ էլ նկատել այդ բանը, մինչև որ ինձ ասաց այդ մասին այդ ընթերցողը:

Մի այլ անգամ, մի այլ մարդ, իհարկե, դարձյալ ոչ գրաքննադատ, ասաց.— ձեր «Հեղինար աղբյուր» վիպակը միայն աղբյուր է, իսկ «Յասվան» արդեն, մի մեծ գետ»... Նա այդպես ասաց, որովհետև վերջին վիպակն ավելի էր հավանել,— դա նրա գործն է: Բայց, նորից ազնիվ խոսք, ոչ միայն միտումնավոր կերպով չէ, որ դարձյալ «ջրալի» վերնագիր էի տվել իմ այդ նոր վիպակին, այլև չէի էլ նկատել այդ ընդհանրությունը, մինչև որ չասացին ինձ այդ մասին:

Էլ չեմ խոսում վերնագրից կամ հերոսի խոսքերի քանակից ավելի կարևոր բաների մասին,— գրվածքի ընդհանուր պատկերի, ընդհանուր գնահատականի մասին:

Գրողի և դերձակի միջև տարբերությունն այն է, որ դերձակը հենց սկզբից գիտե, թե ինչ է կարում — կոստյում, վերարկու, շրջագգեստ և այլն — իսկ գրողը՝ ոչ: Ոչ, ոչ, գրողը, իհարկե, «ուղտի ականջում քնած» չէ, գիտե որոշ բան, բայց ի՞նչ: Նա գիտե այնքանը, որ պարան չի հյուսում՝ ընթերցողի վիզը գցելու համար, այլ կարում է մի ինչ-որ հագուստ, որը, ինչ էլ լինի, օգտակար և հաճելի է լինելու նրա համար: Բայց թե ի՞նչ է կարում՝ դա ուրիշները պիտի ասեն՝ կարն ավարտելուց հետո:

Ափսոս, որ ամեն մի համեմատության մեջ երևում է այն քիչը, որն ընդհանուր է, և կորչում է այն շատը, որ տարբեր է: Գրվածքը, իհարկե, հագուստ չէ: Գրվածքը գրվածք է: Գրողը դա գրում է սրտով: Գրաքննադատը նրա գրածը պիտ թարգմանի «գլխերենի», այսինքն՝ բացահայտի դրա միտքը: Այլ կերպ ասած, գրողը գրում է իր թեմայի մասին, իսկ գրաքննադատը պետք է բացահայտի դրա «սոցիալական աստառը»: Դարձյալ եկանք-հասանք դերձակային տերմինալոգիայի՝ «աստառ»: Վայ այն գրողին, որ նախ ձևում է սոցիալական աստառը, ապա դրա վրա քաշում է իրականության «երեսը»: Միեմատիկ և անկյանք գրվածքներն ստեղծվում՝ են ահա այդպես:

Քանի որ մինչև այժմ գրաքննադատները չեն բացահայտել ինչպես հարկն է «Հեղինար աղբյուրի» բովանդակությունը, ապա փորձեմ դա անել ես ինքս: Ես ոչ թե հավակնություն ունեմ իմ խոսքն սպառնիչ համարելու, այլ միայն համարելու ավելի մոտիկ իրականությանը, քանի մեր գրաքննադատներին:

...Կար Գյումրի քաղաքը: Որպես գյուղ դա գոյություն ուներ անհիշատակելի ժամանակներից ի վեր: Գուցե նաև որպես ավան: Տասնիններորդ դարում Կարինից Կումայրի գաղթեցին այնտեղի հայերը, և գյուղը դարձավ ավան կամ ավանը մեծ ավան: Ի դեպ, որոշ քանակությամբ էլ գաղթեցին Պոլսից, այդ թվում նաև իմ նախահայրերը: Բայց այդ մասին մի ուրիշ անգամ, իմ ինքնակենսագրական վեպի մեջ: Մարդիկ հաստատեցին իրենց հասարակության գրավոր և անգիր օրենքները: Ու թեև երկար ու երկար տասնամյակներ ապրեցին դրանցով, բայց, ասացեք, կա՞ն այնպիսի օրենքներ և ավանդույթներ դասակարգային հասարակությունների մեջ, որ լիապես գոհացնեն հասարակության բոլոր անդամներին... Բայց ապրում են տասնամյակներ և հարյուրամյակներ, ոմանք շատ գոհ, ոմանք մասամբ, ոմանք շատ քիչ, իսկ շատերը՝ ատամները սեղմած, նզովելով թե այդ օրենքները և թե ավանդույթները:

Բայց նզովքը փնթփնթոց է միայն, փնթփնթացողի անձնական գործը: Մակայն անպտուղ չի անցնում դա երբեք: Կուտակվում է ժամանակի ընթացքում, դառնում բողոք, ապա նաև ընդվզում:

Հեղնարի, Վարոսի և Երանոսի սերն ահա մի այդպիսի ընդվզում էր ընտանիքի և սիրո վերաբերյալ գոյություն ունեցող օրենքների և հասկացողությունների դեմ:

Եվ քանի որ այդ ընդվզումն առաջիններից մեկն էր, դեռևս ոչ մասսայական, անկազմակերպ, ապա միջավայրը և դրա «օրենսդիր» ուստա Մկրտիչը ջախջախեցին դա:

Սա է «Հեղնար աղբյուրի» բովանդակությունը:

Եթե այսպես նայենք, ապա սիրո պատմությունը, որը թվում է վիպակի հիմնական բովանդակություն, կդառնա երկրորդական: Հիրավի. Հեղնարը, Վարոսը, Երանոսը կամ բոլորովին այլ մարդիկ կարող էին ընդվզել գոյություն ունեցող կարգերից ու օրենքներից մի ուրիշի դեմ, ոչ թե ընտանիքի ու սիրո մասին քարացած հասկացողության, այլ, ասենք թե, կրոնի և կրոնավորների դեմ: Դրանից կփոխվեր վիպակի սյուժեն՝ նեղ առումով, բայց չէր փոխվի բովանդակությունը՝ լայն առումով:

Բայց, քանի որ եղածը եղած է, վիպակի հերոսներն ըմբոստացել են հին օրենքներից ահա այս մեկի դեմ, ապա սյուժեն դարձել է սիրային, գլխավոր գաղափարը հանդես է գալիս սիրային սյուժեի միջոցով:

Այս առումով և միայն այս առումով «Հեղնար աղբյուր» վիպակը «սիրային» գրվածք է:

8

Դուք կարծում եք, թե ես գիտե՞մ, ով է ուստա Մկրտիչը: Իսկ գրելիս չգիտեի առավել ևս:

Ո՞վ է ուստա Մկրտիչը:

Մոնումենտալ անձնավորություն՝ ուրի մեջ անխախտ են հին օրենքներն ու սովորությունները, և նա, գերապրելով Հեղնարի, Վարոսի և Երանոսի ողբերգությունը, մնում է նույն անդրդվելի պաշտպանն ու օրենսդիրը Գյումրու օրենքների...

Թե՞ երկճղված, ողբերգական անձնավորություն է նա, ողբերգական ոչ թե միայն նրա համար, որ դժբախտ դուրս եկավ իր սիրո և ընտանիքի հարցում, այլև, առաջին հերթին, նրա համար, որ իր ամբողջ էությանը լինելով դրական անձնավորություն, հասարակության ծառա, «խալխի նոքար», նա փաստորեն կասեցնում է այդ հասարակության զարգացումը և ետ մղում մարդկանց բախտավորության հնարավորությունը, հաստատելով իր դարն ապրած հետադիմական օրենքներն ու գաղափարներ՝ սիրո և ընտանիքի հարցերի վերաբերյալ...

Անձնական վրեժ չէ, որ լուծում է նա Վարոսից: Ընդհակառակը, ներում է նրան, կուլ է տալիս իր անձնական վիրավորանքը, բայց իր կյանքի վերջին րոպեներին անգամ, հաստատ պահելու համար սիրո և ընտանիքի վերաբերյալ պապենական օրենքը, բաց չի անում իր ընկերների առաջ Հեղնար աղբյուրի գաղտնիքը և դեռ միջոցներ է ձեռք առնում, որ դա բաց չանի նաև իր որդին...

Երանոսի բոստանը վկա է դառնում ոչ թե սոսկ մի հասարակ գրույցի՝ ուստա Մկրտչի և Երանոսի միջև, այլ Գյումրու մասշտաբով «աթենյան ակադեմիայի» մի երկախոսության՝ լի ներքին

պայքարով՝ երկու մասնակիցների միջև: Ուստա Մկրտիչը խոսում է — Երանոսը համաձայնվում է: Երանոսը խոսում է — Ուստա Մկրտիչը հակաճառում է, Երանոսը դարձյալ համաձայնվում է: Դա արտաքնապես: Բայց ներքին ինչպիսի՜ հակաճառություն: Դեռ հարց է, թե ով է հաղթող դուրս գալիս այդ կարևոր բանավեճից: Գուցե բոլորովին էլ «դեռ հարց» չէ — հաղթող դուրս է գալիս Երանոսը: Հենց թեկուզ նրա համար, որ իրար հետ վիճում են ոչ թե մի Մկրտիչ և մի Երանոս, այլ կես Մկրտիչ և մեկնկես Երանոս: Հին օրենքներից ու ավանդույթներից՝ որքա՛ն շատ բան է կորել հենց իր, ուստա Մկրտչի մեջ... Սկսենք նրանից, որ իր երիտասարդ ժամանակ նա խաբեց իր մորը և «աստծու ընտրած» առաջին աղջկա փոխարեն անվանեց ջուր տանելու համար եկած երրորդ աղջիկ Հեղնարին, որին սիրում էր... Եվ վերջացրած նրանով, որ իրեն թույլ է տալիս ապագա ազգակցության կապ հաստատելու «ինքնասպանություն գործածի» ընտանիքի հետ.— «թե ուրիշներն օրինակ առնին՝ ես եմ մեղավորը»...

Մկրտիչը զայրանում է Երանոսի վրա՝ նրա սիրո պատճառով, «էն էլ թուրք աղջկա» նկատմամբ: Մի այլ դեպքում՝ նա ոչ թե կթքեր, կթքեր ու դարձյալ կմնար, այլ կթքեր մի անգամ և կթողներ-կգնար՝ այլևս այդտեղ ոտք չդնելու և այդ մարդուն չճանաչելու համար: Բայց Մկրտիչը Երանոսի մեջ տեսնում է ոչ այլ ոքի, այլ հենց իրեն... Ինքը հնարավորություն ուներ ասելու՝ «Հեղնարն է, մայրիկ», և բարեհաջող ելք տալու իր սիրո զգացմունքին: Երանոսը չունի այդ հնարավորությունը:

Ուստա Մկրտիչը, ոչ ավել, ոչ պակաս, Հեղնար աղբյուրի «հրաշքը» սարքելու իր մտահղացումով պարտական է Երանոսին, նրա կատարած պատմությանը՝ իր աղբյուրի ջուրը կտրելու և «թուրք կնոջ» ճշալու մասին: Ու թեև դա Երանոսի «հունարը» չէ, նրա հնարածը չէ, այլ ընդամենը նրա հետ պատահած դեպք, բայց, ինչ էլ որ լինի, գաղափարը Մկրտիչն ստացել է նրա պատմությունից:

Իսկ ի՞նչ արտառոց ձևով է ուստա Մկրտիչն աստվածապաշտ: «Ոնչ ասպած կրնա ախպուր շինե, ոնչ մարդը՝ հրաշք»: Դա բոլորին է հայտնի: Բայց նա, բացի դրանից, գիտե նաև, որ աստված ոչ միայն չի կարող աղբյուր շինել, այլև՝ հրաշք: Դրա համար էլ իր վրա է վերցնում աստծու «ֆունկցիաները», ինքն է ստեղծում հրաշք:

Մի՞թե ես նստել-մտածել եմ այս ամենը և ապա գրել: Բոլորովին: Ես չեմ էլ նկատել, թե «որը-որոց» է: Ես պարզապես տեսել եմ իմ աչքի առաջ իմ հերոսին, տեսել եմ, որ նա միայն այս կերպ կարող է մտածել և ոչ թե այլ, միայն այս բանը կարող է կատարել և ոչ թե մի այլ: Ասենք, ես սխալ եմ ասում — ոչ թե «կարող» է, այլ հենց այս է մտածում, այս է անում: Իսկ ինչո՞ւ համար: Ես ի՞նչ գիտեմ: Ավելի ճիշտ, ես ի՞նչ գիտեի: Եթե գիտեմ, ապա միայն հիմա: Այն էլ՝ մասամբ:

Դուք կարծում եք, թե ես գիտե՞մ ով է Հեղնարը: Հին աշխարհի ճնշված ու կամազրկված արարած, մի փխրուն էա՞կ, որին հեշտությամբ ճգնում է կյանքը: Թե՞ հոգեկան արտասովոր ուժի տեր մի կին, որը հանուն իր սիրո՝ թուրք կնոջ չաղբա է վերցնում իր ուսերին և ժամադրության գնում իր սիրեցյալի հետ... Հարկավոր է առյուծի սիրտ ունենալ՝ դա անելու համար այն Գյումրիում: Եվ այն էլ դեռ հարց է, ի՞ր զգացմունքին հագուրդ տալու համար, թե՞ դժբախտ երիտասարդի, որը վարդ է ուզում իր անվարդ գարնան համար...

Իսկ Վարո՞սը, իսկ Երանո՞սը... Ոչ, ես չեմ, որ պիտի վերլուծեմ ու բացատրեմ նրանց էությունը: Հերիք է այն, որ նրանք բոլորը վիպական կենդանի ու համոզիչ մարդիկ են: Ես դրա համար եմ պատասխանատու և ոչ թե մի այլ բանի: Կենդանի մարդու հոգեբանությունն ու արարքները սոցիոլոգիական լեզվի թարգմանելը հեղինակի գործը չէ, այլ գրաքննադատների:

Ի՞նչն է պատճառը, որ մարդկանց դժգոհությունը, որ միշտ էլ գոյություն է ունեցել ճնշող օրենքների ու կարգերի, սովորությունների և ավանդույթների նկատմամբ, աճելով ու աճելով, ընդլզվման է վերածվել հենց այդ ժամանակ և ոչ թե մի այլ: Ի՞նչ ժամանակ է դա, որտեղի՞ց է սնվում Հեղնարի ու Վարոսի հանդգնությունը...

Նրանից, որ նույն այն ժամանակ, երբ տեղի էր ունենում Հեղնար աղբյուրի պատմությունը, գրքի սահմաններից դուրս որոտում էր հինգ թվի հեղափոխությունը...

Ճշգրիտ թվերն ու տվյալները գրական երկի մեջ, ինքնին վերցրած, ոչնչի չեն պարտադրում: Կարևորն այն չէ, որ հեղինակը հայտարարում է, թե քաղաքն ուներ հիստոն հազար բնակիչ կամ հերոսը քառասուն տարեկան էր: Կարևորն այն է, թե գրքի մեջ քանի՞ հազար բնակիչ ունեցող քաղաքի տպավորություն է թողնում նկարագրված քաղաքը և քանի՞ տարեկան է նման պատկերված մարդը: Եթե նրանք հանդես են գալիս հեղինակի «թվական» հայտարարության համաձայն, ի՞նչ կա որ, ավելի լավ: Իսկ եթե դրանք տարբերվում են իրարից, ապա ընթերցողն ականջի մոտով է անցկացնում հեղինակի հայտարարությունը և ընկալում է միայն այն, ինչը որ ստեղծված է գեղարվեստական պատկերի մեջ:

Այս ամենը, իհարկե, չի նշանակում, թե գրական երկի մեջ Ճշգրիտ տվյալներ հարկավոր չեն: Բայց դրանք խաղում են կողմնակի, երկրորդական դեր:

Պարզենք, այնուամենայնիվ, թվական տվյալներով, թե երբ է տեղի ունեցել Հեղնար աղբյուրի դեպքը:

Ուստա Մկրտիչը զոջում է իր կառուցած քսանմեկերորդ աղբյուրի համար և Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելուց անմիջապես հետո, այսինքն 1920 թվին, գնում է ոչնչացնելու աղբյուրի գլխագիրը: Բայց, հասնելով տեղ, նա տեսնում է, որ այդ արել են ուրիշները, կտրել են նաև վերևի պատշգամբը, և այժմ, տասնհինգ տարի հետո, արևն է խաղում աղբյուրի ոսկեդեղին խողովակի հետ:

Ուրեմն, 1920 թվին ուստան կառուցած է եղել արդեն երեսունհինգ աղբյուր: Այլ կերպ ասած, նա իր առաջին աղբյուրը կառուցել է 1885 թվին: Իսկ Հեղնար աղբյուրի մասին հայտնի է, որ այն կառուցված է «ճամփակեսին», այսինքն՝ քսաներորդ աղբյուրից հետո, այսինքն՝ 1905 թվին:

Պարզ է նաև, որ ուստան մահացել է 1925 թվին:

Հինգ թվի ռուսական հեղափոխության արձագանքները հասել էին մինչև Ալեքսանդրապոլ, այնտեղ կատարվել էին ցույցեր, գործադուլներ և այլն: Այսօր առանց հուզմունքի չի կարելի ձեռք վերցնել Հակոբ Հակոբյանի «Հեղափոխական երգեր» փոքրիկ ժողովածուն, տպված Ալեքսանդրապոլում, նույն թվին, հեղափոխության սիմվոլիկ գույնի՝ կարմիր թղթի վրա... Առավել ևս մեծ է հուզմունքը, երբ ձեռքդ ես վերցնում գյումրեցի Նիկողայոս Զիթողյանի ավելի ստվար ժողովածուն, նույն մարտահրավեր կարմիր գույնի թղթի վրա, որտեղ, ինքնուրույն բանաստեղծությունների կողքին «Ինտերնացիոնալի» և հեղափոխական այլ երգերի թարգմանություններ:

Հինգ թվի հեղափոխության մի յուրատեսակորեն բեկված, կենցաղային երանգ ստացած արտահայտությունն էր նաև Հեղնարի ու Վարոսի ըմբոսությունը, Երանոսի անբավարարվածությունը, ուստա Մկրտիչի կամա թե ականա զանցառումները և այլն:

1935 թվի նոյեմբերն էր — Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատման տասնհինգամյակը: Երևանում գտնվում էին Սովետական Միության և արտասահմանի տարբեր վայրերից բազմաթիվ հյուրեր: Տոնակատարության օրերին տեղի ունեցավ նաև բանկետ հանդիպում հյուրերի և մեր ինտելիգենցիայի հետ, որտեղ գրողներն արտասանեցին կամ կարդացին բանաստեղծություններ:

Մի քանի տարի էր, ինչ էս ընդհատել էի բանաստեղծություններ գրելը: Կարող էի հանդիպում-բանկետի ժամանակ մնալ միայն ունկնդրի դերում, որովհետև, ինչպես հայտնի է, ընդունված չէ այդպիսի առիթներով կարդալ վեպեր և կամ թեկուզ պատմվածքներ: Բիարկե, «տեղի սղության» պատճառով: Բայց ես որոշեցի կարդալ մի հատված դեռ նոր լույս տեսած և միայն նոյեմբերի 29-ին վաճառքի հանված «Հեղնար աղբյուր»-ից: Կարդալ ոչ թե «ընդհանրապես», այլ «մասնավորապես», այսինքն՝ հատուկ նպատակով: Իսկ դա ոչ այնքան նպատակ էր, որքան որ ռիսկ, այն էլ՝ մեծ ռիսկ:

Բանն այն է, որ մինչև իմ վիպակի լույս տեսնելը Գյումրվա բարբառը Հայաստանում լայնորեն ծանոթ էր որպես Գյումրվա անեկդոտների բարբառ: Ասոցիացիան այնքան ուժեղ էր, որ մարդիկ, հազիվ լսած գյումրեցիներն մի երկու բառ, արդեն ծիծաղում էին: Իսկ իմ վիպակում հերոսները խոսում էին Գյումրվա բարբառով... Եվ այն էլ՝ ոչ թե ծիծաղեցնելու համար, այլ արտահայտելու փիլիսոփայական լուրջ մտքեր և զեղելու լիրիկական բուռն զգացմունքներ:

Պիտի հաջողվի՞ ինձ՝ համոզել ունկնդիրներին, որ մեր բարբառը ոչ միայն, ավելի ճիշտ՝ ոչ այնքան անեկդոտների բարբառ է, այլև, որքան որ, հենց մտքերի և էմոցիաների բարբառ: Եթե համոզեցի՝ նշանակում է՝ ճիշտ կընթերցվի նաև գիրքը: Իսկ եթե ծիծաղն ու քրքիջը եղավ իմ ընթերցման ռեակցիան՝ ապա ապահովված է գրքի ձախորդությունը:

Ես վեր կացա և առանց ծանոթություններ տալու, առանց այլևայլության, սկսեցի կարդալ բոստանչի Երանոսի հայտնի մենախոսությունը.

«Ես շատ կգարմանամ աշխրբի վրա: Եռսընինը տարի է, օր կապրիմ, հմը էլի կգարմանամ...» և այլն, մինչև վերջ:

Ոչ, ես ասմունքի վարպետ չեմ: Ասմունքի աշկերտ էլ չեմ: Ես առավել հաջողությամբ կարող էի լինել «լռմունքի» վարպետ: Բայց ինձ բուռն ծափահարեցին, և ես հասկացա, որ դա ծափահարում են մեր ժողովրդի գյումրեցիական հատվածի հյուրեղ ու գունագեղ բարբառին:

Բարբառների հարցը հաճախ է վեճերի առարկա դարձել կամ դառնում գրողների և գրականագետների համար: Չհավակնելով հայտնել ամենախելոք մտքերն այդ մասին, ես, այնուամենայնիվ, պիտի հիշատակեմ, որ ընդհանուր եզրակացության գալու դժվարությունը նրանից է, որ բարբառների հարցը հաճախ դնում են ոչինչ չպարտադրող և ոչինչ չհաստատող ու ժխտող ընդհանուր ձևով, մինչդեռ այստեղ հարկավոր է խիստ կոնկրետություն:

Առաջին կոնկրետությունը.— բարբառով կարող են խոսել միայն հերոսները, բայց ոչ հեղինակը: Հեղինակի խոսքը միշտ պիտի լինի մաքուր գրական:

Երկրորդ.— բարբառով կարող են խոսել — չեմ ասում, թե անպայման պետք է խոսեն, այլ հենց կարող են խոսել մեր կյանքի անցյալ շրջաններից վերցված երկերի հերոսները: Ինչո՞ւ: Որովհետև այն ժամանակ բարբառները եղել են գործածության մեջ, եղել են կյանքի մի անբաժան մասնիկը, և

դրանց գործածությունը կլինի միանգամայն օրինաչափ և բնական: Հաճախ բավական է մի դիպուկ արտահայտություն, նույնիսկ մի դիպուկ բառ, որպեսզի աչքիդ առաջ կենդանի և լիարյուն կանգնի հերոսը:

Եթե այդպես է, ապա ինչո՞ւ չասել, որ մեր կյանքի անցյալ շրջաններից վերցված երկերի հերոսները ոչ թե «կարող են», այլ անպայման «պետք է» խոսեն բարբառով: Ինչո՞ւ վերապահություն կատարել, որ կարող են նաև չխոսել:

Այո, կարող են նաև չխոսել: Հեղինակը, գրական լեզվի բառապաշարի և կանոնների սահմաններում և դրանց ընձեռնած հնարավորություններով կարող է ստեղծել և՛ բարբառների տպավորություն, և՛ գրաբարի, և՛ օտար լեզուների:

Երրորդ.— վերևում ասածներից, բնականաբար, հետևում է, որ բարբառներով չեն կարող խոսել մեր կյանքի ներկա շրջանից վերցված երկերի հերոսները, որովհետև դա կլինի ժամանակավրեպ և պարզապես սխալ, քանի որ այժմ թե գյուղում և թե քաղաքում, թե մտավոր և թե ֆիզիկական աշխատողների մոտ և այլն, խոսակցական լեզուն՝ նույնն է, նույն գրական լեզուն:

«Հեղնար աղբյուրի» նյութը վերցված է նախահեղափոխական շրջանից, երբ Գյումրվա բարբառը գործածության մեջ էր: Դրանով է բացատրվում, որ իմ հերոսներն այնտեղ խոսում են բարբառով:

Սակայն բարբառն այնտեղ գործածված է ոչ իր իրական, «նատուրալիստական» նույնությամբ: Այնտեղից հանված են օտար բառերը և, առաջին հերթին, թրքաբանությունները, որոնք, դժբախտաբար, առատ էին այդ բարբառի մեջ: Բայց եթե դրանից որոշ չափով փոխվել է Գյումրվա բարբառի փաստական և արտաքին պատկերը, ապա բոլորովին չի տուժել բնույթը, քանի որ այդ բարբառի հարուստ կոլորիտն ու հյութեղությունը, ինտոնացիաների առատությունն ու այլ հարուստ հնարավորությունները գոյություն ունեին ոչ թե շնորհիվ օտարաբանությունների, այլ հակառակ դրանց:

Վիպակի նախորդ վարիանտներում ես կատարել էի ոչ միայն այդ անհրաժեշտ գտումը, այլև ավելի էի առաջ անցել, ինչպես ասում են՝ փայտը ծռել էի հակառակ կողմը, բարբառի փոխարեն գործածել էի բարբառախառն գրական լեզու, կամ գրական լեզվի հետ խառը բարբառ: Այդ արդեն լավ չէր:

Վերջին վարիանտում լրիվ կերպով բարբառին վերադառնալովս ես պարտական եմ Չարենցին: Երբ նա կարդաց վիպակի առաջին էջերը, լեզվային այդ կոնգլոմերատը նրան դուր չեկավ և նա, վերցնելով գրիչը, ինձ հետ միասին լրիվ «բարբառեցրեց» հերոսների լեզուն: Հիշում եմ, որ ես նրան ասացի.— «Ներմուծած յուրաքանչյուր բարբառային բառի հետ կարծես թե արյուն է ներարկվում կիսամեռ պառկած հերոսի երակները և նա աստիճանաբար կյանք է առնում, ոտքի է կանգնում»:

Ի վերջո, հարկավոր է ասել նաև հետևյալը, թեկուզ և սա կարող է լինել վիճելի և ոչ անառարկելի: Չորրորդ կոնկրետությունը բարբառների հարցի վերաբերյալ ես համարում եմ այն, որ հայ լեզվի բոլոր բարբառները չէ, որ կարող են գործածություն ունենալ գրական երկի մեջ: Որովհետև կան զարգացած և անզարգացած բարբառներ, շատ տարածվածներ և քիչ տարածվածներ, կոլորիտային և անգույն, հյութեղ և սմբած է, կամ, պարզապես, հասկանալի և անհասկանալի:

Մի՞ թե միայն Հակոբ Պարոնյանի և Գաբրիել Մունդուկյանի հզոր տաղանդին պիտի վերագրել այն, որ Պոլսի և Թիֆլիսի բարբառները հաճույքով ընկալվեցին և քաղաքացիություն ստացան մեր գրականության մեջ: Չմոռանանք, որ դրանք հայ կուլտուրայի երկու խոշորագույն օջախների ժողովրդական լեզուն էին: Տաղանդավոր էր նաև Ռաֆայել Պատկանյանը, բայց Նոր Նախիջևանի

բարբառով գրած նրա «Չախու» պատմվածքը մնաց շատ սակավ ընթերցվող, իսկ դրա մեջ գործածված բարբառը չընդունվեց:

Կան նաև ուրիշ մի շարք բարբառներով գրված երկեր, որոնք արժանացան նույն բախտին:

Գյումրվա բարբառը մեր գրականության մեջ գործածել եմ ես՝ իմ այդ վիպակի մեջ: Եվ բոլորովին էլ իմ արժանիքը չէ այն, որ այդ բարբառն ընդունվեց ընթերցողի կողմից: Լիրիկական շունչը և փիլիսոփայական խորությունը հատուկ են այդ բարբառին: Թող սա տարօրինակ ձևակերպում չթվա: Իսկ եթե, այնուամենայնիվ, թվա, ապա կարելի է ասել այսպես. — հատուկ է այդ բարբառով խոսող մարդկանց, այսինքն՝ գյումրեցիներին: Իզուր չէ, որ Գյումրին համարվում է բանաստեղծների, գուսանների և երգիչների օրրան:

11

«Հեղնար աղբյուրի» մեջ կան նաև թուրք հերոսներ: Ի՞նչ կերպ վարվեի դրանց լեզվի հետ:

Միանգամայն հասկանալի է, որ նրանց լեզուն, միմյանց հետ նրանց խոսելը, թուրքերենը, ես վիպակի մեջ պիտի տայի հայերեն: Բայց ի՞նչ հայերեն՝ բարբառայի՞ն, թե՞ գրական:

Մի պահ ենթադրենք, թե գրական: Այդ դեպքում կստացվեր այն անհեթեթ պատկերը, թե նրանք ավելի զարգացած էին, քան նույն քաղաքի հայ բնակիչները:

Մնում էր եզրակացնել, որ նրանց պետք էր խոսեցնել բարբառով, և այն էլ, հասկանալի է, նույն Գյումրվա բարբառով: Դա պայմանականորեն կնշանակեր, որ նրանք խոսում են թուրքերեն, բայց նրանց թուրքերեն խոսքը մաքուր գրական թուրքերենը չէ, այլ իր մակարդակով ու կոլորիտով մոտավորապես համապատասխանում է Գյումրվա հայերեն բարբառին:

Կարծում եմ, որ այստեղ երկու տարբեր կարծիքներ լինել չեն կարող: Բայց կար նաև մի այլ կարծիք, որը, համաձայնվելով սրա հետ, մտցնում էր, իմ կարծիքով, միանգամայն սխալ և ամեն ինչ ի չիք անող սրբագրություն: Այդ այն էր, որ թուրքերն իրենց խոսակցության մեջ գործածեին նաև թուրքերեն բառեր:

Բայց չէ՞ որ դա կնշանակեր պայմանականության լիակատար խախտում: Դա այլևս կլիներ ոչ թե պայմանական թուրքերեն լեզու, այլ կստացվեր այնպես, որ թուրքերը խոսում են հայերեն, բայց, քանի որ նրանց հարազատ լեզուն թուրքերենն է, ապա, կամա թե ակամա, այնտեղից մտցնում են իրենց զանազան բառերը...

Առաջին հրատարակության մեջ ես ստիպված էի որոշ զիջումներ անել այդ սխալ սկզբունքին, բայց, հետագա հրատարակությունների ժամանակ, վերադարձա իմ ընդունածին և հանեցի այդ բառերը:

Ես այս մասին գրում եմ նրա համար, որ սա միայն իմ վիպակի և միայն այդ երկու լեզուների հարց չէ, այլ մի անհրաժեշտության, որի հետ հաճախ են առիթ ունենում շփվել գրողները:

12

Ինչպես հայտնի է, կան և՛ խելոք գրաքննադատներ, և՛ ախելք: Չսահմանենք վերջիններիս տոկոսային կշիռը դա մեզ հեռու կտանի: Խոսեմ դրանցից մեկի մասին, և այն էլ՝ իմ մի միտքը պարզաբանելու համար:

Այդ քննադատը նստել և ամենայն ուշադրությամբ արտագրել էր իմ վիպակից բոլոր այն տեղերը, որտեղ իմ հերոսները, տասնիններորդ դարի վերջի և քսաներորդ դարի սկզբի պրովինցիալ քաղաքի մարդիկ, գործածում էին աստծու անունը.— տա աստված, աստված գիտե, աստված չանի և այլն: Իսկ հաշվելով ու տեսնելով, որ դրանք կազմում են որոշ թիվ, եկել էր այն եզրակացության, որ իմ հերոսները կրոնամոլ մարդիկ են: Նա կարևորություն չէր տվել այն բանին, որ, իմ հերոսները, գործածելով աստծու անունը, ոչ միայն մոլի կերպով չեն հավատում նրան, այլ իրենք են «հրաշք» ստեղծում նրա փոխարեն, սահմանափակում են նրա ֆունկցիաները, դուրս են գալիս նրա դրած կանոնների օրենքների դեմ և այլն: Ոչ, ոչ, նրա համար դա կարևոր չէ: Կարևորը գործածած բառերի քանակն է: Եթե դա քիչ լիներ, ապա հերոսները կլինեին անաստված: Բայց քանի որ շատ է, ապա նրանք կրոնամոլ են: Իսկ եթե նրանք կրոնամոլ են, ապա,— եզրակացրել էր նա,— կրոնամոլ է նաև հեղինակը, «թեև ոչ նրանց չափ»...

Իհարկե, մենք այստեղ գործ ունենք մի ծայր աստիճան անխելք գրաքննադատի հետ, բացառության հետ: Բայց, նրա հաշված աստվածը նրա հետ, իմ ասելիքն ուրիշ է: Ես ուզում էի մի հասարակ իլյուստրացիայով ապացուցել, որ, իրոք, բառերի քանակը ոչ մի կերպ չի կարող սահմանել հերոսների կրոնամոլությունը, իսկ սրանց կրոնամոլությունը ևս, իր հերթին, չի կարող ապացուցել հեղինակի մեղսակից լինելը, քանի որ, ինչպես հայտնի է, հեղինակները գրում են ոչ միայն անաստված մարդկանց մասին, այլև կրոնական ֆանատիկների և... և ոչինչ: Նրանք իրենց աշխարհահայացքն ունեն, նրանց հերոսները՝ իրենց:

Ուրեմն, պարզեցինք, որ կրոնական բառերի գործածությունը չի կարող կրոնական երանգ տալ գրվածքին:

Բայց կա բառերի մի այլ խումբ, որը, այս դեպքում, այո, երանգ է տալիս գրվածքին, այն էլ՝ ուղղակի իմաստով և ոչ թե փոխաբերական: Խոսքը գույներն նշանակող բառերի մասին է:

Ինչո՞ւ համար: Որովհետև, կրոնական բառերը կարող են նշանակել հերոսների կրոնականությունը, բայց կարող են նաև չնշանակել: Պարզապես, արտահայտության ձև: Մենք քի՞չ ենք ասում՝ «աստված չանի», «աստանան գիտե» և այլն: Կարող են մինչև անգամ լինել ոչ թե պարզապես արտահայտության ձև, այլ ուղղակի ունենալ իրենց հակառակ իմաստը, օրինակ, եթե ասենք, որ աստված չի կարող աղբյուր կառուցել, աստված չկա և այլն:

Իսկ գույներն նշանակող բառերը, համարյա միշտ, գործածվում են իրենց ուղղակի իմաստով և ստեղծում են իրենց գույնային պատկերը: Եվ գործածված գույների ընդհանուր գամման ստեղծում է իր «երանգապնակը» գրվածքի մեջ, գրվածքը դարձնում է պայծառ կամ մոռալ և այլն: Իհարկե, գրվածքը պայծառ կամ մոռալ դարձնող հիմնական տարրերը բովանդակության և գաղափարական էության մեջ են գտնվում, բայց իրենց կարևոր դերն ունի նաև գործածված գույների այդ արտաքին երանգապնակը:

Վերջերս ռուսերեն ամսագրերից մեկում կարդացի հոդված՝ զանազան հեղինակների երանգապնակի մասին, որտեղ բերված էին շատ հետաքրքիր օրինակներ: Մտածեցի՝ քանի որ մեր գրաքննադատները, չգրադվելով գրական բազմաթիվ հարցերով, չեն զբաղվում նաև սրանով, ինքս պարզել, թե ինչ երանգապնակ ունի իմ վիպակը:

Եվ պարզվեց շատ հետաքրքիր պատկեր:

Ամենից առաջ պարզվեց, որ այդ փոքր ծավալով գրվածքի մեջ գույն նշանակող բառերը գործածված են 260 անգամ... Իսկ եթե դրան ավելացնենք նաև լույս կամ մութ, օրվա ու գիշերվա տարբեր ժամանակները նշանակող 300 բառերը, ապա ընդհանուր թիվը կդառնա 560...

Սա՝ ընդհանուր թվի մասին: Բայց, կարևորը, իհարկե, գույների բնույթն է՝ զվարթ կամ մռայլ:

Եվ ահա, ստացվեց, որ գույները գործածված են.

Զվարթ գույները.— սպիտակ — 44 անգամ, կարմիր — 31, կանաչ — 21, դեղին — 19, կապույտ — 19, ոսկե — 14, արծաթե — 9, վարդագույն — 5, նարնջագույն — 3, բազմաբղետ — 2, խայտաբղետ — 2: Եվ մեկական անգամ՝ երկնագույն, շառագույն, բազմագույն, գունազարդ, վառվող գույներ, գույների ամենաանհնար կոտորատումներ, ձյունափայլ, հինայով ներկված, սեփական երանգ: Ընդամենը — 178:

Մռայլ գույները.— Մև — 30 անգամ, մուգ (նաև մութ) — 30, գունատ — 8, գորշ — 5, խամրած — 2: Եվ մեկական անգամ՝ պղտոր, խունացած, ժանգագույն, սփրթնած, հողի երանգ ստացած, իրենց գույնը կորցրած: Ընդամենը — 81:

Գալով լույսի ու մթան, օրվա ու գիշերվա նշանակություն ունեցող բառերին, ապա այսպես: Նախ՝ զվարթները.

Արև — 73 անգամ, լույս — 53, պայծառ — 36, փայլուն — 24, պսպղուն — 6, վճիտ — 11, փաղփաղուն — 1, առավոտ — 4, ցերեկ — 5, կեսօր — 5: Մնացյալը՝ բոց, հրդեհ (փոխաբերական իմաստով), կրակ, կայծեր, ճառագայթներ, վառված, շողեր, աղեղնակ — 20: Իսկ ընդամենը — 238:

Մռայլները.— ստվեր — 28 անգամ, խավար — 13, պլպլան — 4, մշուշ — 3, ամպ — 2, գիշեր — 9, երեկո — 2: Իսկ ընդամենը — 61: Ընդ որում «ստվերը» խիստ վիճելիորեն մտքի «մռայլների» մեջ, քանի որ գրվածքում դա կամ լույսն ու արևն ավելի ընդգծելու համար է, կամ շոգից պաշտպանվելու:

Իհարկե, սա ամենաճշգրիտ հաշվում չէ, այլ նախնական, բայց ճշտելուց հետո պատկերը չի փոխվի մագաչափ, այլ կլինի ավելի սպառիչ:

Ուրեմն, նախ.— «Հեղնար աղբյուր» վիպակը «բազմագույն» վիպակ է: Արդեն իսկ դա, առանց անգամ գույների ու երանգների բնույթի մասին խոսելու, վիպակը դարձնում է գունագեղ:

Գալով գույների ու երանգների բնույթին, ապա կարելի է ասել. պայծառ գույներն ու լույսը և օրվա զվարթ պահերը կազմում են 316, իսկ մռայլ գույներն ու խավարը և գիշերվա ու երեկոյի մռայլ պահերը — 122: Եզրակացությունը կարծեմ պարզ է.— «Հեղնար աղբյուրի» երանգագնական զվարթ է:

Իմ ամենալավատեսական գրվածքը ես համարում եմ, իհարկե, «Ժիրայր Գլենց»-ը: Լավատեսական՝ ոչ թե միայն իր ընդհանուր եզրակացության մեջ, այլև մանրամասնությունների: Իմ ոչ մի գրվածքի մեջ չկա այդքան արև, օդ, բնություն, ընդարձակություն և խնդություն:

Թվում էր, թե, համապատասխանորեն, պիտի առավելապես գունագեղ լիներ նաև այդ վեպի երանգապնակը: Բայց որքան մեծ եղավ իմ զարմանքը, երբ, աչքի անցկացնելով, պարզեցի անսպասելի պատկեր:

Եթե «Հեղնար աղբյուրի» մեջ, որը բռնում է 143 էջ, բոլոր գույներն ու երանգները հիշատակված են 259 անգամ, «Ժիրայր Գլենցի» մեջ, որը բռնում է 465 էջ, գույների հիշատակությունն ընդամենը 225 է, այսինքն՝ չորս անգամ պակաս: Հետևաբար իմ վեպն անհամեմատ ավելի «անգույն» երկ է (ի սեր աստծու, ուզում եմ հուսալ որ սա ոչ որակի իմաստով): Բայց, դրա փոխարեն, վիպակում գործածված գույների ու երանգների տեսակները 31 են, իսկ վեպինը՝ 43:

Ազնիվ խոսք, ես անձամբ անկարող եմ բացատրել սա, առավել ևս տալ գնահատական՝ լավ է, թե վատ: Գուցե դա տարիքի հեղուկ է կապված: Գուցե դա գույների աղքատությունն է, այլ զսպոթյուն: Գուցե գույների փոխարեն այստեղ առատ են լույսի ու սովերների, օրվա տարբեր ժամանակների հիշատակությունները, որոնք չեմ հաշվել: Գիտեմ միայն երկու բան: Առաջին. այստեղ ևս պայծառ կամ զվարթ գույներն առատ են, ավելի քան երեք անգամ գերազանցում են մուգ կամ մռայլ գույները: Եվ, երկրորդ, գիտեմ, որ գույների առատությունը կախված է բովանդակությունից՝ հենց գրվածքի ներսում: Այսպես, «Ժիրայր Գլենցի» հինգ մասերից երրորդը, որը բռնում է վեպի ընդհանուր ծավալի մի քառորդը, պարունակում է գույների ընդհանուր հիշատակության շատ խոշոր մասը, այսինքն՝ 225-ից 97-ը:

Այստեղ, երբ ես սրտակից գրույց եմ անում ընթերցողների հետ, ցանկանում եմ, որ նրանք իմանան, թե ինչպիսի բարդ «խոհանոց» ունի գրական երկը, որը նրանք ստանում են որպես պատրաստի արտադրանք: Եվ ուզում եմ, որ նրանք իմանան, թե ինչպիսի սպասելիքներ ունի գրողը գրաքննադատից: Ոչ թե նրա համար, որ իր հաջորդ գրվածքը գրելիս նստի և դիտմամբ մտցնի այնտեղ զանազան գույների անուններ՝ առատ կերպով, այլ որ գիտակցի ինքն իրեն, իմանա իր «լավն ու վատը»:

14

«Հեղնար աղբյուրի» նախորդ չորս ձեռագրերը, դժբախտաբար, չեն պահպանվել, որպեսզի դրանց համեմատությունների միջոցով կարելի լիներ ցույց տալ, թե աստիճանաբար ինչ փոփոխություններ են կատարվել այնտեղ: Իսկ փոփոխությունները, գուցե քանակապես ոչ այնքան շատ, ունեին որակական զգալի նշանակություն:

Ես սիրում եմ իմ յուրաքանչյուր ձեռագիրը կարդալ մի քանի տասնյակ անգամ և յուրաքանչյուր կարդալիս «քաղհան» կատարել: Ապա, երբ «արտը» բավական մաքրվել է, ավելի ճիշտ՝ կեղտոտվել է ջնջումներից, ավելացումներից, փոփոխություններից — արտագրել: Արտագրել ոչ թե մեխանիկորեն, այլ արտագրման պրոցեսում ևս մտցնելով նորանոր փոփոխություններ: Եվ ապա, այդ նոր բնագրի վրա, տասնյակ ընթերցումներ կատարելով, կրկնել նույնը...

Ինչպես ասացի, «Հեղնար աղբյուրն», իմ ամենախնտուխտիվ գրած երկն է: Սակայն նույնիսկ իմ այդ երկի մասին ես մագաչափ անգամ չէի ասի «բնածին» արտադրանք: Բհարկե, բնածինը՝ բնածին, բայց ուժի մեջ է մնում այն թևավոր խոսքը, թե «տաղանդի ինը տասերորդը աշխատանքն է»: Այն գրվածքը, որի վրա քիչ է աշխատանք թափված, բոլոր հավասար այլ պայմաններում ավելի քիչ է արժեքավոր, քան այն գրվածքը, որի վրա թափված է մեծ աշխատանք:

Վեց մամուլից մի քիչ ավել ծավալով այդ փոքր գրվածքը ես գրել եմ երկու և կես տարում՝ գուգահեռաբար չգրելով ուրիշ ոչինչ, չկատարելով մեծ ընդմիջումներ և միաժամանակ կատարելով ընդամենը որոշ թարգմանական աշխատանք՝ նյութական միջոցներ ունենալու համար:

Հենց միայն այս փաստն իսկ ցույց է տալիս, թե որքան աշխատանք է թափված վիպակի վրա: Ստեղծագործական երկունքն ու պրոցեսը սրընթաց է և չի կարող տևել այդքան: Պահին հաջորդում է տևական տքնաջան աշխատանքը, հաջորդում են երկար ժամերն ու օրերը, տարիները:

«Հեղնար աղբյուրը» գրելիս ես աշխատում էի օրական վեց-յոթ ժամ, ընդ որում՝ բառի բուն իմաստով անընդհատ, որովհետև ոչ ծխում էի, ոչ թեյ կամ սուրճ խմում և ոչ էլ մի այլ բանով զբաղվում կամ հանգստանում: Եվ գրում էի ընդամենը մեկնկես, երկու, և միայն երբեմն երեք կամ չորս ձեռագիր էջ: Սակայն ես չէի զգում, թե ինչպես էր թռչում ժամանակը: Ավելին, ես բոլորովին չէի զգում, թե դանդաղ եմ գրում: Եվ, իրոք էլ, գրում էի արագ: Ինձ ուշացնում էր ոչ թե բուն շարադրությունը, այլ հանկարծակի որևէ խութ: Եվ եթե խութը, սովորական իմաստով, մի ավելորդ առարկա է, ապա, այս դեպքում, պակասող առարկա էր: Գրում էի արագ, սահուն, հազիվ հասնելով մտքերի ետևից, և հանկարծ, հերթական միտքը չէր գտնում իր նախադասային կամ բառային ձևակերպումը... Ես շուռուժուռ էի տալիս նախադասությունը, — եթե դա նախադասություն էր, — շուռուժուռ էի տալիս բազմաթիվ անգամներ ու բազմաթիվ կերպերով, մինչև որ զգում էի՝ սա է: Եվ փնտրում էի տանջալիորեն, — եթե դա բառ էր, — «խոտանում» էի միտքս եկած բոլոր բառերը, մինչև որ ծագում էր «սեր առաջին հայացքից»: Ավելորդ է ասել, որ ես չէի մտածում շարադրությանը գիտակցաբար ինչ-որ ոճ տալու, «գեղեցկացնելու» և նման բաների մասին, որոնք սպանում են ստեղծագործությունը, այն դարձնում են արհեստական սարքվածք: Իմ հերոսներն ապրում էին իրենց ինքնություն կյանքով, և ինձ մնում էր միայն ի հայտ բերել այն ամենաճիշտ նախադասությունը կամ բառը, որը պիտի բնորոշեր նրանց հոգեվիճակ կամ արարքը, լսելի դարձներ ձայնը, որը ես ներքին ականջով լսում էի իմ մեջ:

Ստեղծագործական պրոցեսն անչափ հետաքրքիր ու բարդ պրոցես է և, ինչո՞ւ թաքցնել, անչափ հաճելի պրոցես: Ճիշտ է, երբեմն, ուրիշ դեպքերում, ամբողջ ժամացույցը հավաքում ես առանձին-առանձին դետալներից, և ժամացույցն սկսում է աշխատել: Բայց հաճախ «ժամացույցը» ստեղծվում է միանգամից:

Հեղնար աղբյուրի հրաշքի լուրը Ձիթողցոնց Զաբոյ հասնելուց հետո սկսված իրարանցումը և դեպի հրաշքի վայրն շտապելը ես գրել եմ միանգամից, շնչակտուր, չհասնելով իմ մտքերի, ավելի ճիշտ՝ սկսված իրարանցման ետևից: Ձորի Բողազի առավոտվա նկարագրությունը գրել եմ «կտոր-կտոր», տարբեր ժամանակներում, աքաղաղն առանձին, մայթն ավլելն առանձին, ջրհորի պոնգի վրա երեխայի թողած խաղալիքն առանձին, առանց չափազանցության՝ բոլոր շտրիխներն առանձին: Եվ ապա, մի օր, նստել եմ դասավորելու և իրար միացնելու դրանք: Մտածել եմ՝ միայն այն մասին, թե ինչպես անեմ, որ ձորի խորքի նկարագրությունից հետո հանկարծ չցատկեմ ձորի պոռնոգը, այնտեղից նորից չիջնեմ ջրափ, հետո չբարձրանամ հեռագրասյան ծայրը, նորից չիջնեմ ջրհորի մոտ, չթռչեմ կտուր և այլն և այլն, ամեն ինչ նկարագրեմ հերթով, հետևողականորեն, առանց վեր վարի, ետ ու առաջի:

Կարող է թվալ, թե ամեն մի դետալն առանձին-առանձին գտնելիս ես ապրել էի ստեղծագործական պրոցես, բայց «իրար կցմցելիս» կատարել էի միայն աշխատանք: Բայց այդպես չէ: Առանձին դետալներին այնպիսի կոնստրուկցիա տալը, որ ամբողջականն աշխատի՝ նույնպես ստեղծագործություն է:

Եվ ահա, երբ գրվածքը կամ դրա մի մասը պատրաստ է, դու նստում և հունը մաքրում ես հոսանքի բերած տղմից ու քարերից, որպեսզի ջուրը հոսի հստակ ու վճիտ: Երբեմն հարկ է լինում երկար մաքրել... Ահա մի հետաքրքիր օրինակ:

Ուստայի մահվանից հետո նրա որդի Գալուստը, նրա սենյակում պառկած, լուսամուտից նայում է դուրս՝ լուսաբացի «նուրբ, անիրական կապույտին»: Ապա նա վեր է կենում տեղից, գնում, բաց է անում դուռը և նորից է նայում: Եվ ահա, երբ նա բաց է անում դուռը, «առավոտը, որը սենյակից երևում էր բաց-կապույտ, գունաթափվեց և դարձավ իրական»:

Հարկ եղավ, որ ես տասնյակ անգամներ կարդայի ձեռագիրը կամ ձեռագրները, որպեսզի հանկարծ նկատեի, որ Գալուստը, ապակիների միջով նայելուց հետո նայելով բացված դռնից, չէր կարող նկատել, թե ինչպես լուսաբացն իր աչքի առաջ գունաթափվեց և դարձավ իրական: Նա չէր կարող տեսնել գունաթափվելու և իրական դառնալու պրոցեսը: Ինչպես որ նա լուսամուտի միջով էր տեսել ստեղծված մի վիճակը, այնպես էլ դռան միջով պիտի նկատեր ստեղծված մի այլ վիճակը: Այսինքն՝ «առավոտը գունաթափ էր և իրական»:

Կա մի հասարակ, բայց խորիմաստ անեկդոտ: Մի աղջկա հարցնում են, թե նա գիտե՞ նվագել դաշնամուրի վրա: Աղջիկը պատասխանում է՝ «չգիտեմ, չեմ փորձել»... Այսինքն, նա կարծում է, թե ինքը, ով գիտե, գուցե չգիտե նվագել, իսկ գուցե և գիտե, կվերցնի և կնվագի հանպատրաստից:

Ոմանք նույնն են կարծում գրողի աշխատանքի մասին.— ի՞նչ կա որ, նստում են և գրում: Ուզեմ՝ ես էլ կնստեմ և կգրեմ:

Իսկ ես այստեղ ուզեցա ցույց տալ, թե որքա՛ն քրտինք պիտի թափի գրողը, որպեսզի նրա ստեղծագործական երկունքի արգասիքը դառնա ըստ հնարավորին մշակված և արժանանա ընթերցողի դրական կարծիքին.— «լավ գիրք է»...

Գրական-գեղարվեստական երկերը ոչ միայն ստեղծագործվում են, այլև, ավաղ, հաճախ սարքվում: Կարդում ես և զգում ոչ միայն գրվածքի սարքովի լինելը, այլև նկարագրված կյանքի, մարդկանց, գործողությունների արհեստականությունը, անբնականությունը, անհամոզիչ լինելը: Նշանակում է, հեղինակը «կյանքը չի ճանաչում», գլխից է գրել:

Բայց երբեմն էլ գրողը կյանքը ճանաչում է, այն էլ՝ շատ լավ, բայց չունի գրական տեխնիկա, որ կարողանա իր ճանաչած կյանքը ցույց տա վառ կերպով, հասկանալի ու համոզիչ կերպով, և դեռ իր վերաբերմունքն էլ ցույց տալով դրա նկատմամբ:

Կյանքի ճանաչողությունն ու գրական տեխնիկան հաճախ այնպես են իրար հետ կապված, որ չես էլ իմանում, թե որտեղ վերջացավ մեկը և սկսվեց մյուսը: Ահա մի օրինակ:

Իմ վիպակի գործողության ընթացքում բոստանչի Երանոսի դանակը «խաղում է» մի քանի անգամ: Ոչ թե խաղում է խաղալու համար, այլ պարզապես դա դանակ է, կարևոր գործիք, և կատարում է իր աշխատանքը: Բայց այնքան նա ավելորդ չէ, որ հաճելի է դրան նայելը: Մի անգամ նա, գուցե հազարերորդ անգամ, բայց ոչ երբեք ավելորդ, հիշենք Չեխովի խոսքերն այն մասին, որ եթե առաջին գործողության ժամանակ պատից հրացան է կախված, ապա ներկայացման վերջին գործողության մեջ դա պիտի կրակի: Այլապես իզուր է կախված:

Դանակն ինքն էր «գործել»: Երբ մշակման ընթացքում ես տեսա դա, ապա այս անգամ գիտակցաբար, տվեցի դրան ևս մի երկու ֆունկցիա: Եվ ստացվեց «ուր» խաղ.

1. Ուստայի այցելության ժամանակ Երանոսը դանակով տաշում է բահի կոթը:
2. Ուստան դանակով կտրատում է վարունգն ու պոմիդորները:
3. Երանոսն իր մենախոսության ժամանակ հիշատակում է այդ դանակը, որը մարդու սայթաքելու ժամանակ, մարզի թմբին դրված, կարող է մտնել նրա սիրտը:
4. Երանոսը խնդրում է ուստային՝ «առ էս դանակն ու սիրտս խրե» և այլն:
5. Երբ ուստան բարկացած ուզում է թողնել-հեռանալ բոստանից և խնդրում է Երանոսին ցույց տալ դարպասը, Երանոսն այդ դանակը դնում է ուստայի ձեռքը, բաց է անում իր կուրծքը և ասում՝ ահա իմ դարպասը, բաց արա, գնա:
6. Երանոսին գտնում են պառկած, այդ դանակն իր կուրծքը խրած:
7. Գալուստին ու Մանանին փոքրուց նշանելու ժամանակ ուստան այդ դանակով է կիսում վարունգները և դարձնում բաժակներ:
8. Հեղնար աղբյուրի մոտ Գեղամն այդ դանակով է ուզում սպանել Վարոսին:

Այս բոլոր ութը դեպքերում էլ դանակը կատարում է իր բնական ֆունկցիան: Բայց կատարում է ութ անգամ: Եթե ես, անզգուշորեն, մի երկու «գործ» էլ տայի նրան, ապա «համը դուրս կգար» և ութը, որն այս կերպ ու այն քանակով իրենից ներկայացնում է կյանքի հետ կապված գրական ձև, կդառնար դիտմամբ և զարմացնելու համար «դանակ խաղացնելու» ատրակցիոն, գրական տեխնիկական «առաջ կանցներ» կյանքից և կդառնար չափազանցված ձև:

Պետք է, ուրեմն, իմանալ չափ, ավելի ճիշտ՝ ունենալ չափի զգացում:

15

Որոշ գրաքննադատներ, նաև որոշ ընթերցողներ, համարում են, թե «Հեղնար աղբյուրը» լեզենդ է: Ոչ թե պարզապես «պատահած բան» է, այլ հենց լեզենդ, այսինքն՝ պատահած, բայց ժողովրդի կողմից «ծաղկեցրած», կիսահեքիաթային բնույթ ստացած իրականություն:

Ինչի՞ց է ստացվում այդ տպավորությունը: Երևի ոչ ոք հաշիվ չի տվել իրեն այդ մասին:
Ընթերցողներին դա ներելի է — միայն ընթերցողներին...

Լեզենդի տպավորությունն ստացվում է ոչ թե բովանդակության լեզենդային բնույթից, այլ ձևի որոշ լեզենդային-հեքիաթային տարրերից:

Այսպես, օրինակ, ժողովրդական հեքիաթներից մենք գիտենք, որ եթե մի թագավորն ունենում է երեք աղջիկ, ապա դրանց հանդիպում են ոչ թե երկու կամ չորս կտրիճներ, այլ երեք: Եթե թագավորն ունենում է երեք տղա, որոնք գնում են աշխարհ տեսնելու, ապա նրանց առջև ճանապարհը բաժանվում է ոչ թե երկու կամ չորս ճյուղի, այլ երեք:

Իհարկե, մենք գիտենք, որ կյանքում այդպիսի զարմանալի զուգադիպություններ հանդիպում են սակավ: Բայց լեզենդի ու հեքիաթի մեջ մեզ հաճելի է, որ այդպես լինի, թեև մենք գիտենք, որ այդպես լինելն իր հետ բերում է որոշ արհեստականություն, սարքվածություն:

«Հեղնար աղբյուրի» մեջ ես, կան լեզենդային ձևի այդպիսի տարրեր: Եթե Ախուրյանի ափին առաջին անգամ խնջույքի են նստում վեց ընկերներ՝ առանց մեկի, ապա երկրորդ անգամ մեկը՝ առանց վեցի:

Ուստան կառուցել է քառասուն աղբյուր, և կառուցել է այդ հաշվի մեջ չմտնող Հեղնար աղբյուրը: Կառուցել է իր քսան աղբյուրներից առաջ և քսանից հետո:

Հեղնարը Մկրտչից տասը տարով է փոքր, իսկ Վարոսը Հեղնարից՝ նույնպես տասը տարով:

Տեսնելով, որ իր նպատակադրած քառասուն աղբյուրներն արդեն կառուցել է և այլևս անելիք չունի, ուստան զոջում է, որ իր երիտասարդության տարիներին նպատակ չի դրել կառուցել ավելի շատ աղբյուրներ,— դարձյալ հեքիաթական թվերով.— յոթանասունյոթ կամ հարյուր ու մեկ...

Կարելի է շարունակել այսպիսի համաչափությունների թիվը, որոնք գրվածքին տալիս են լեզենդային որոշ ձև:

Անցյալներում, ոչ այնքան երկար մտածելու հետևանքով, ոմանք այդ ձևերի լեզենդայնությունը տարածում էին նաև բովանդակության վրա և ճգնում ապացուցել, որ «Հեղնար աղբյուրն» իրականության ոչ թե իրական պատկերն է, այլ դրա հեքիաթայնացումը: Ավելորդ է ասել, որ դա այդպես չէ, և իմ վիպակի մեջ, ազգագրական ու կենցաղային, սոցիալական ու պատմական, փաստական ու էլի այլ ասպեկտներով տրված է մեր դարի սկզբների Գյումրու իրական պատկերը:

Ըստ շատ ընթերցողների վկայության, «Հեղնար աղբյուրը» ոչ միայն հեշտ է կարդացվում, այլև թվում է հեշտ գրված: Ես աշխատեցի ցույց տալ, որ դա այդպես չէ: Գրվածքը ոչ միայն դուրս չէ հորդել ինքնաբերի, այլև դրա վրա գործադրված է մեծ ճիգ: Եվ, ըստ երևույթին, գործադրված է այնքան շատ ճիգ, որ ճիգը չերևա: Դրա համար էլ չի երևում:

Ուստի և, ես կցանկանայի, որ գրողն անվանվեր ոչ միայն ստեղծագործող, այլև՝ բանվոր: Իհարկե, ոչ շարքային բանվոր, այլ ուստա: Եվ եթե ուստա Մկրտիչը երջանիկ էր նրանով, որ կառուցել էր քառասուն կենդանի, չցամաքող աղբյուր, ապա երջանիկ է նաև այն գրողը, որը կառուցել է գոնե մի աղբյուր, որի մասին ընթերցողները, ցույց տալով մեր գրականությունը, ասեն.

— Կայնա՞ծ է տի՛-ա՛-ա՛ ինտեղ...

1947, 1970