

Արթուր Միրզոյան
*Երևանի պետական համալսարանի հայ բանասիրության
ֆակուլտետի մագիստրանտ*
Էլ. հասցե՝ mirzoianarthur@gmail.com

DOI: 10.53614/18294952-2022.1-154

ՔԱՂԱՔԸ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԽՈՒՄՀԱՐ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության առաջին իսկ վերլուծություններից ավանդաբար կարևորվում են գյուղի և գյուղական կյանքի պատկերումները, մինչդեռ քաղաքը, որը կենտրոնական նշանակություն ունի մաթևոսյանական արձակն իր ամբողջությամբ հասկանալու համար, կոնցեպտուալ մակարդակի վրա քննության չի առնվել: Հոդվածի նպատակն է քննել քաղաքի պատկերումը «Խումհար» վիպակում՝ դիտարկելով այն արդիականացման գործընթացների հետ հարաբերության մեջ: Վիպակը քննվում է Մաթևոսյանի ստեղծագործության և իր ստեղծման ժամանակի լայն համատեքստերում. փորձ է արվում համակողմանիորեն անդրադառնալ արդիականության ուսումնասիրության տեսանկյունից այնպիսի կենտրոնական հասկացությունների արտացոլմանը, ինչպիսիք են կայսերական գերիշխանությունը, օտարի փորձառությունը և մարմնի մշակույթը: Առաջարկվում են վիպակի նոր մեկնություններ՝ դիմադրական հայացքի, ազգային փոխաբերության դիտանկյուններից:

Հիմնաբառեր. արդիականություն, Հրանտ Մաթևոսյան, քաղաքագրություն, գերիշխանություն, խորհրդային գրականություն, դիմադրական հայացք, «Խումհար», մարմին:

Ներածություն

Թեև քաղաքը Հր. Մաթևոսյանի արձակում մշտապես առկա է առանձին հիշատակումների, գյուղական կյանքի վրա ունեցած ազդեցության, հերոս–

ների՝ քաղաքի հետ կապի տեսքով, քաղաքի լիարժեք պատկերներ կարելի է գտնել միայն մի քանի երկերում («Կայարան», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ»): Անգամ այս գործերում, սակայն, քաղաքը գործողությունների զարգացման միակ վայրը չէ: Այս առումով բացառիկ է Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակը, որի այուժեն ամբողջությամբ զարգանում է Մոսկվայում, և որում գյուղը երևում է միայն միջնորդավորված կերպով: Վիպակի առավել մանրամասն ուսումնասիրությունն, այսպիսով, հատկապես կարևոր է դառնում մաթևոսյանական արձակում արդիականացման թեմաների քննության հաստեքստում:

Տեսական հիմքեր

Վիպակում քաղաքի պատկերումը քննվել է արդիականացման տեսության (modernization theory) կիրարկմամբ. արդիական քաղաքի ծագումն ու դրա գրական արտացոլումը հայաստանյան համատեքստում դիտարկվել է խորհրդային փորձառության հետ բազմաշերտ կապերի մեջ: Վիպակում հետխորհրդային այս փորձառությունների արտացոլումը վերլուծելու նպատակով կիրառվել է ամերիկացի հետազոտող Բեյլ Հուքսի կողմից առաջ քաշված «դիմադրական հայացքի» տեսությունը: Հենվելով մարմնի մշակույթի ուսումնասիրությունների վրա՝ դիտարկվել են մարմնականի պատկերումները վիպակում: Ուսումնասիրության մեջ կիրառվել են վերլուծական և համեմատական մեթոդները:

Արդյունքներ

Քաղաքի պատկերումը մաթևոսյանական արձակում ուղղակիորեն շաղկապված է խորհրդահայ իրականության մեջ արդիականացման գործընթացների հետ, ուստի անպայմանորեն պայմանավորում է արդիականացումից անբաժանելի այնպիսի խնդիրների արծարծում, ինչպիսիք են մարմնի մշակույթի փոխակերպումներն ու սիրային պրոբլեմատիկան: Ուսումնասիրության արդյունքում հայտնաբերվել և մատնացույց են արվել «Խումհար» վիպակում այս թեմաների միջև կապերը՝ տեղորոշելով դրանք Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամբողջական հղացքի մեջ: Վեր է հանվել գերիշխանական խոսույթների վերանայումն ու դիմադրական հայացքի կիրառումը Մաթևոսյանի կողմից՝ հայաստանյան դիտանկյունից խորհրդային մայրաքաղաքի իրականությունը, ինչպես նաև «կենտրոնի» ու «ծայրամասի» մշակույթային-քաղաքական հարաբերությունները պատկերելու համար: Առաջարկվել է «Խումհարի» նոր ընթերցում՝ զուգահեռաբար դիտարկելով վիպակում առկա՝ գերիշխանության և արդիականացման մեծ թեմաները:

Մույն հետազոտությունը կարող է օգտակար լինել ինչպես Մաթևոսյանի ստեղծագործության, այնպես էլ՝ արդիականացման, խորհրդահայ գրականության և մշակույթի և հարակից հարցերի վերաբերյալ ուսումնասիրությունների համար:

Քննարկում

Վիպակը տպագրվել է նախ 1970 թ. «Սովետական գրականություն» ամսագրի 9-րդ համարում («Սովետական գրականություն», 1970, էջ 12-68), ապա 1978 թ.՝ «Կենդանին և մեռյալը» վերնագրով, «Ծառերը» ժողովածուի մեջ: Վիպակում ներկայացվում է Մոսկվայի բարձրագույն սցենարական դասընթացներին մասնակցող երիտասարդ հայ գրող Արմենակ Մնացականյանի մեկ օրը, որի ընթացքում պատկերվում են տարբեր ազգերի ուսանողների առօրյան, ուսումնական ընթացքը, ինտելեկտուալ վեճերը, երիտասարդական զվարճությունները:

Իր գյուղացի հերոսին պատկերելով մոսկովյան միջավայրում՝ Մաթևոսյանը նրան դնում է կրկնակի օտարության մեջ: Առաջին հերթին գործ ունենք օտար միջավայրի հետ. օտար երկիր, օտարազգիներ և օտար բարքեր: Բացի այդ՝ կա քաղաքի՝ իբրև օտարության, այլության տարածության ընկալումը, որը տեսանելի է Մաթևոսյանի մի շարք երկերում և, կարծում ենք, կենտրոնական նշանակություն ունի քաղաքի մաթևոսյանական հղացքի մեջ: Այս երկու օտարություններն իրականում սերտորեն փոխկապակցված են, որոշակի համատեքստում անգամ կարող են դիտվել իբրև նույնական, քանի որ վիպակը, ինչպես և Մաթևոսյանի ստեղծագործությունն առհասարակ, ինչպես նշել ենք, դիտարկելի են խորհրդային արդիականության համատեքստում:

Թերևս, կարևոր է նշել, որ ժուսական, նաև խորհրդային իրականությունը արևմտյան հետազոտողները սովորաբար համարում են թերի արդիականացված: Դևիդ Հոֆմանն անգամ այն կարծիքն է հայտնում, որ «արդի տնտեսական և քաղաքական համակարգի ասպեկտներից և ոչ մեկը բնորոշ չէր կայսերական Ռուսաստանի և Խորհրդային Միության դեպքերի համար» (Hoffmann, 2000, էջ 246): Ռուսաստանի՝ Արևմտյան Եվրոպայի երկրներից զարգացման տեմպերով հետ մնալը, իհարկե, մի շարք պատմական-քաղաքական պատճառներ ունենալով լիարժեք ավատատիրության ուշ հաստատումից և ուշացած վերացումից մինչև քաղաքական մշակույթի ինչ-ինչ առանձնահատկություններ: Ռուսական իրականության՝ Արևմուտքի հանդեպ մշակութային ստորադասության զգացողությունը շատ տիպական է անգամ խորհրդային ժամանակների համար, երբ ուղղակի հակամարտություն կար ԽՍՀՄ-ի և կապիտալիստական Արևմուտքի միջև: Սա տեսանելի է նաև «Խումհար» վիպակում, հատկապես՝ Մ. Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի ցուցադրությանը հաջորդող տեսարանում. «Դահլիճի լույսերը վառվեցին, և Եվա Օզերովան խղճուկ մեկն էր: Եվ խեղձուկրակ էին դահլիճի բոլոր աղջիկներն ու բոլոր կանայք և ամաչում էին նայել միմյանց»: Տեսարանի ազդեցիկությունը ավելի է մեծանում, երբ հաշվի ենք առնում, որ Անտոնիոնիի հայրենի Իտալիան բնավ էլ Արևմուտքի ամենազարգացած, ամենաարդիականացած երկիրը չէր:

Վերը նշված կարևոր յուրահատկություններով հանդերձ, սակայն, պետք է նշենք, որ այնպիսի ծայրահեղ գնահատումները, որոնք խորհրդային իրականությանը բնորոշ չեն համարում արդիականության քաղաքական և տնտեսական ասպեկտները, անպայմանորեն հենվում են արդիականության

նեղ՝ եվրոպակենտրոն սահմանման վրա: Դ. Հոֆմանն ինքը արդիականության բնորոշ հատկանիշներ է համարում ազգային պետությունների ստեղծումը, արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացումը և պառլամենտական ժողովրդավարության հաստատումը, որոնք, իհարկե, դժվար է վերագրել ԽՍՀՄ-ին, սակայն արդիականության առավել լայն ըմբռնումը, որ բնութագրվում է արդյունաբերականացման, պետական ապարատի առավել կայացման, աշխարհիկացման և ուրբանիզացիայի գործընթացներով, հնարավորություն է տալիս ԽՍՀՄ իրականությունը դիտարկելու առավել լայն համատեքստում: Այսպես՝ ռուսական գերիշխանական (hegemonic) քաղաքականության շարունակությունը խորհրդային պետության կողմից առավել լիարժեք կերպով ընկալվում է արդիականության խնդիրների համաձիգում: Ռուսագետ Թերի Մարթինը նշում է. «Խորհրդային քաղաքականությունը ձգտում էր իրարից անջատել բարձր մշակույթը և ազգային ինքնությունը: Խորհրդային բարձր մշակույթը՝ որպես համամիութենական մշակույթային դրսևորում, արմատացվում էր կրթության և պրոպագանդայի համընդհանուր, ստանդարտացված, թեև բազմալեզու, համակարգով: Սոցիալիզմը, այլ ոչ թե ազգայնականությունը պիտի լիներ պետության միավորիչ սկզբունքը: Ազգային ինքնությունը ընդունվում և իրապես պրոպագանդվում էր խորհրդային պետության կողմից՝ խուսափելու համար պաշտպանական ազգայնականությունից... Դրա փոխարեն ազգային ինքնությունը հետևողականորեն օժանդակվում էր ենթապետական մակարդակի վրա ազգային հանրապետությունների տեսքով՝ սեփական ազգային էլիտաներով, լեզուներով և մշակույթներով: Անշուշտ, այդ ազգային մշակույթները ստիպված էին յուրացնել, տեղական պայմաններին հարմարեցնել նոր խորհրդային բարձր մշակույթը: Խորհրդային քաղաքացիները պիտի ունենային ընդհանուր բարձր մշակույթ, բայց ոչ՝ ընդհանուր ազգային ինքնություն» (Hoffmann, 2000, էջ 246):

Այս քաղաքականության ուղղակի արտահայտությունն ենք տեսնում վիպակում: Հսկայական երկրի տարբեր ծայրերից Մոսկվա են եկել ամենատարբեր ազգերի երիտասարդներ, բնակվում են տիտղոսակիր ազգի մայրաքաղաքում պետական միջոցներով, դեռ մի բան էլ՝ նրանց հնարավորություն է տրված սեփական սցենար ներկայացնել, որի հիման վրա պիտի ֆիլմ նկարահանվի: Սրա հետ մեկտեղ, սակայն, սցենարների բովանդակությունը որոշակիորեն ուղղորդվում է՝ հնարավորություն չտալով ենթակա ժողովուրդների ներկայացուցիչներին սեփական անկախ օրակարգը առաջ քաշելու: Արմենակ Մնացականյանի և դասընթացի ղեկավար Վաքսբերգի միջև երկար ու լարված զրույցը, որ գրեթե վեճի է վերածվում, կարծես խտացնում է վիպակի ամբողջ ընթացքում ենթատեքստում առկա կոնֆլիկտը: Երկու մարդկանց բախում լինելով՝ այն մարմնավորում պաշտոնական մշակութային քաղաքականության և դրա հոսանքին դեմ ելած անհատ արվեստագետի միջև բախումը:

Անդրադառնալով Մաթևոսյանի ստեղծագործության համատեքստում «Խումհարի» տեղին՝ գրականագետ Սեյրան Գրիգորյանն այն համարում է մաթևոսյանական գեղագիտության խտացում և մաթևոսյանական արձակում

արծարծված հիմնական խնդիրների քննություն՝ միաժամանակ Մնացականյան-Վաքսերգ խոսակցությունը համարելով այդ վիպակի համար կենտրոնական (Գրիգորյան, 2016, էջ 103): Այս մեկնակետից է, որ, կարծում ենք, տեսարանը պիտի հնարավորինս հանգամանալից կերպով դիտարկվի: Սցենարի քննարկմանը զուգահեռ Մնացականյանի և Վաքսերգի միջև խոսք է գնում նաև կոնյակի մասին, որը Մնացականյանն առաջարկում է Վաքսերգին: Հայկական կոնյակի մասին ռեպլիկները պարզ առօրեականության մակարդակից խոսակցության թեժանալու ընթացքում ղեկավարի ձեռքին վերածվում են մշակութային գերիշխանության մահակի, սակայն այն ձևը, որով բարեհամբույր և ինքնավստահ Վաքսերգը Մնացականյանին «ցույց է տալիս իր տեղը», խիստ հետաքրքրական է և տիպական. «Հրաշք կոնյակ է, շշնջաց նա, - է՛ն արևոտ շոգ այգիները, է՛ն կարճիկ որթերը՝ Ուրարտուի ժամանակներից, է՛ն հին առուն...»: Ասվածը հայկական կոնյակի, Հայաստանի բնության ու հնամենի պատմության հանդեպ հիացմունքի խոսք է, որ, թվում է, չի կարող որևէ կերպ իբրև բացասական երևույթ դիտվել, սակայն գրույցի համատեքստում հնչում է իբրև սեփական դիրքի ընդգծման ժեստ: Անշուշտ, սա կապված է գերիշխանական հայացքի (hegemonic gaze) հետ, որը սահմանում է երկիրն իբրև «արևոտ», «հյուրընկալ» ու էկզոտիկ՝ այդպիսով խոսելով նորմավորող դիրքից: Սրա մասին խոսում է Հրաչ Բայադյանն իր «Կովկասի ռուսական պատկերը» հոդվածում. «Ավելի «բարեկամական» ստերեոտիպ է «Արեւաշող Հայաստանը (Վրաստանը, Ադրբեջանը)», որն «Անդրկովկաս» բառի նման մատնանշում է այն տեղը, որի մենաշնորհն է անվանելը և իմաստավորելը»: Սրա հետ մեկտեղ՝ հնության ընդգծումը կարծես ենթակա երկիրը նույնականացնում է անցյալի ու նախնականության հետ, ինչը ենթադրում է, որ արդիականությունը գերիշխանի մենաշնորհն է: Ինչպես Վաքսերգի այս կարճ ռեպլիկի, այնպես էլ ռուս գրականության մեջ Հայաստանի բնութագրումների դեպքում առաջին հերթին նկարագրվում են բնությունն ու գյուղը, որին հակադրվում է ենթադրաբար արդիական քաղաքներով լի կայսերական Կենտրոնը: Օրինատալիստական այս բանաձևը թույլ է տալիս իմաստավորել «հետամնաց երկրների» տիրապետումը՝ լուսավորյալ Արևմուտքի/Հյուսիսի ձեռքբերումներով կիսվելու համար: Եթե սա համեմատենք «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի հետ, ապա կարելի է տեսնել խորհրդային արդիականության երկու տարբեր մակարդակները: Պատմվածքում Երևանը գերիշխող դիրքում է գտնվում գյուղի հանդեպ՝ իբրև արդիական ծրագրի տեղական, ազգային կենտրոն, իսկ վիպակում երևում է բուն կենտրոնը՝ Մոսկվան, որին արդեն հակադրվում է ծայրամասային Հայաստանը:

Առհասարակ, «ժուռմար» վիպակի վերլուծության համար, կարծում ենք, կարևոր է «հայացք» (անգլ. the gaze, ֆր. le regard) հասկացությունը, որ առաջ է քաշվել ֆենոմենոլոգ և էքզիստենցիալիստ փիլիսոփաների կողմից՝ բացատրելու համար ինչպես տեսնելու արարքը, այնպես էլ այն, թե ինչպես ենք մենք ընկալում այլոց և ինքներս մեզ: Ֆրանսիացի տեսաբան Մ. Ֆուկոն 1975

1 <https://hetq.am/hy/article/31566>

թ. իր «Հսկել և պատժել» աշխատության մեջ ընդլայնում է «հայացքի» գաղափարը՝ դիտարկելով այն իբրև իշխանական ապարատ, որ վերահսկում է սոցիալական հարաբերությունները հսկման և ինքնագսպման մեխանիզմների միջոցով: Այս հասկացությունը հետագայում կիրառվում է նաև մի շարք այլ ոլորտներում ուսումնասիրության նպատակով: Սրանցից վերջինն էլ սերտորեն առնչվում է «Խումհար» վիպակի թեմատիկային: Հայացքի կարևորությունն ընդգծված է նաև նրանով, որ Արմենակ Մնացականյանի գրած և Վաքսբերգի կողմից հավանության չարժանացող տեքստը կինոսցենար է, որի հիման վրա պիտի ֆիլմ նկարահանվի: Վաքսբերգն ինքն է ակնարկում, որ այն, ինչ կարելի է պատկերել գրքերում, հարմար չէ ֆիլմերի համար: Նա սա հիմնավորում է ֆիլմերի՝ առավել հանրամատչելի լինելով, սակայն այդ մատչելիության առաջնային պատճառն այն է, կարծում ենք, որ ֆիլմերն առաջին հերթին ընկալվում են տեսողությամբ, ուստի ավելի «համընդհանուր» լեզու ունեն, քան գրականությունը, որը միշտ ազգային է: Այլ կերպ ասած՝ հին գյուղի քայքայման թեման, ազգային սուր հարցերը, հայոց ցեղասպանությունը չեն կարող խորհրդային ֆիլմի թեմա լինել, քանի որ ֆիլմի մեջ դիմադրական հայացքը հնարավորություն կստանա տեսողական պատկերի մակարդակի հասնելու և առավելագույն շոշափելիություն ձեռք կրերի:

Դիմադրական հայացքը (անգլ. the oppositional gaze) իբրև հասկացություն առաջարկել է ամերիկացի հետազոտող Բեյլ Հուքսն իր «Դիմադրական հայացքը. սևամորթ կնոջ հանդիսատեսությունը» էսսեում՝ իբրև հակակշիռ տղամարդու և սպիտակամորթի հայացքներին, որոնք ուղղված են համապատասխանաբար կանանց և սևամորթների, թխամաշկ ժողովուրդների ստորադասմանն ու ենթարկեցմանը (Hooks, 2003): Դիմադրական հայացքի գաղափարն այնուհետև կիրառվում է քննելու համար արվեստի, մշակույթի, հասարակական-քաղաքական դիսկուրսների այն դիտանկյունները, որոնք հակադրվում են գերիշխող նորմերին, առաջին պլան բերում իշխանական հարաբերություններում «իշխվողի», ձնշվածի դերում գտնվողներին: Դիմադրական հայացքը, այսպիսով, գերիշխանական հայացքին հակադրվող հայացքն է: Հր. Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակի մասին կարող ենք ասել, որ այն հենց այս դիմադրական հայացքի դրսևորում է, քանի որ բացառիկ գրական երկ է, որում հայաստանցու տեսանկյունից պատկերվում է ռուսական իրականությունը: Ընդ որում՝ պատկերվում է բնավ ոչ միանշանակ հիացական կերպով: Սրա կարևորությունն ավելի է ընդգծվում, երբ հիշում ենք, թե որքան շատ են ռուս գրականության մեջ Հայաստան, Կովկաս եկող հերոսների մասին երկերը, որոնցում այդ ռուս հերոսների տեսանկյունից ներկայացվում է կայսրության այդ հետամնաց, բայց գեղատեսիլ ծայրամասը:

«Խումհար» վիպակում դիմադրական հայացքի արտահայտման մասին հարկ է ավելացնել նաև, որ դիմադրությունը կայանում է ոչ միայն վիպակի ենթատեքստում խորհրդային իշխանության, ռուսական մշակութային գերիշխանության քննադատության, այլև մետրոպոլիան պատկերելու հանձնառության մեջ: Արդիականացման և քաղաք-գյուղ հարաբերությունների

հարցերի շրջածիրում այս դիմադրական հայացքը տարածվում է նաև գյուղացու՝ քաղաքը պատկերելու «հանդգնության» վրա: Կարելի է որոշ պայմանականությամբ ասել, որ մաթևոսյանական արձակումը քաղաքի պատկերումը մշտապես յուրահատուկ դիմադրություն է, բայց ի տարբերություն հիսուն-վաթսունականների ռուս գյուղագիրների՝ Մաթևոսյանը դիմադրում է ոչ թե արդիականացմանը որպես այդպիսին, այլ մշակութային գերիշխող նորմերին, որոնք մշտապես գոյություն ունեն գերիշխանական համատեքստերում՝ անկախ նրանից, թե որքանով են այդ համատեքստերը գիտակցվում: Այս առումով, կարծում ենք, Մաթևոսյանի գրականությունը խիստ տարբերվում է վերը նշված ռուս գյուղագիրների երկերից: Այն սուկ իբրև պարզ «քաղաքամերժ գյուղապաշտություն» դիտարկելը ոչ միայն ճիշտ չէ, այլև անտեսում է այն ուժային-իշխանական հարաբերությունները, որ կային դարակեսի խորհրդային իրականության մեջ և որ գերիշխանական քաղաքականության հետևանքն ու շարունակությունն էին:

Խորհրդային արդիականության ունիվերսալիստական բնույթը և ազգերի հանդեպ տարվող քաղաքականությունը հաշվի առնելով է, որ հասկանալի է դառնում ազգայինի և արդիականի միջև լարումը, որ կարելի է նկատել վիպակում: Ինչպես ասել ենք, քաղաքը օտարության տարածություն է, քաղաք գնալը՝ օտարի փորձառություն, և կնոջ մարմնի՝ իբրև օտար մարմնի գայթակղությունը միահյուսված է քաղաքի և արդիականության գայթակղությանը: Տիրանալ քաղաքի կնոջը նշանակում է յուրացնել արդիականությունը և դառնալ քաղաքացի, ուստի նաև նշանակում է դադարել լինել գյուղացի, գրկվել նախնականությունից: «Նժույզս, նժույզս» պատմվածքում Հովիկը չի գնում սիրո ետևից, քանի որ պարտք ունի ծնողների նկատմամբ, պարտք, որ մասն է նախնական, ավանդական բարքերի, որոնց կրողն է նաև ինքը: Առավել արստրահված կերպով կարելի է պնդել, որ քաղաքի կնոջ հետ միությունը վտանգ է նախնականության համար, ինչ-որ առումով այն սպառնում է խարխլել ավանդական կենսակերպը: «Խումհար» վիպակում սրան գումարվում է նաև ազգային հարցը. Արմենակը թերևս զգացմունքներ ունի եվա Օզերովայի նկատմամբ, սակայն չի կարող չսիրել կնոջը՝ Հասմիկին. «Ես իմ կնոջը սիրում եմ: Սիրում եմ հիմա՝ այս րոպեիս, երբ կոնյակն ինձ տաքացրել է ու քո ծնկներն ինձ դուր են գալիս, իսկ ինքը երեխային կուրծք է տվել, երեխան կշտացել է, և հիմա լուռ նայում ու իրար ուսումնասիրում են, մայրը հիմա ասելու է «փրշտ» և երեխան խլրտալու, խրտնելու ու նրանից թաքնվելու է նրա կրծքերի մեջ. քիչ հետո երեխան մի աչքով տակնիվեր նայելու է մորը, և այն, ինչը կաթի չափ կարևոր է, մանանայի պես դարձյալ մի կաթիլ ցողվելու է նրա փոքրիկ էության մեջ: Իսկ ճաշն այնտեղ վառվում է, և քիչ հետո մայրն ասելու է՝ «թաղեն քեզ, ճաշս վառեցիր»» (Մաթևոսյան, 1990, էջ 297-376): Այս սիրո կենտրոնում երեխան է, և կինը երևակայվում է իբրև հերոսի երեխայի մայր, սակայն պետք չէ սա շփոթել պարտքի պարզ զգացումի հետ, երբ սեր չկա, բայց զույգը չի բաժանվում, քանի որ պարտականություններ ունի երեխայի հանդեպ: Այստեղ խոսքն ավելի բարդ երևութի մասին է. երեխան կարծես պայմանավորում է Արմենակի և Հասմիկի

սերը, Արմենակը սիրում է Հասմիկին, քանի որ կա երեխան: Ինչպես Շ. Շահնուրի «Նահանջը առանց երգի» վեպում, այստեղ էլ օտարազգի կնոջ հետ միությունը ազգային ինքնության կորստի ակնարկ է, բայց ի տարբերություն Շահնուրի վեպի՝ այստեղ կորուստը, առնվազն վիպակի պլոտեի սահմաններում, տեղի չի ունենում, քանի որ գործ ունենք ոչ թե ֆիզիկական հայրենիքից զրկված հերոսի հետ, այլ մի մարդու, որն իր շոշափելի, հողեղեն հայրենիքին կապված է սիրով:

Պատմվածքի շեղատառ հատվածից անմիջապես հետո արդեն երևում է կնոջ մարմինը՝ արդի քաղաքային կյանքի առօրեականության պատկերի մեջ. «Ես գնացի լվացվելու, և լիաբուռ վարձատրություն էին սառը ջուրը, օձամը, կոշտ սրբիչը և, երբ լվացարանից դուրս եկա, պիրկ կրծքերով աղջիկը» (Նույն տեղում, էջ 297): Հեղինակ-պատմողը շարունակում է՝ նշելով, որ ինքն ու կարճատես այդ աղջիկն իրար համար, այնուամենայնիվ, կան, գոյություն ունեն: Եթե հետևենք քաղաքն ու կնոջը զուգադրելու տրամաբանությանը, ապա կարելի է տեսնել նաև գյուղի, գյուղացու և քաղաքի այլաբանություն: Թեև որևէ իրական կապի մասին խոսք չկա, բայց երկուսը տեղյակ են միմյանց մասին, միմյանց համար գոյություն ունեն: Սրան հաջորդում է հերոսի հագուստի, դրա հարմարավետության մասին խոսքը. «Տաքատս կարված է ձիշտ իմ վրայով, և ոտքերս ուժեղ են: Կաշվե լայն գոտին պահանջում է ճարմանդն ագուցել վերջին անցքերում, - բայց պատմվածքը լավ է ստացվում: Մեկ շաբաթվա ընդմիջումը հետո ուժերս տեղը կրեի: Կոպտորեն գեղեցիկ սվիտերը տաք ու անկաշկանդ է»: Սա հիշեցնում է «Կայարան» պատմվածքի նույնանման նկարագրությունները և միևնույն դերն ունի՝ ցույց տալու հերոսի՝ քաղաքային միջավայրում իրեն հարմար զգալը, նրա կողմից նոր մարմնի յուրացումը:

Կին-տղամարդ հարաբերություններին առնչվող թեմաներ շոշափվում են նաև դասընթացի շրջանակներում Աստոնիոնիի ֆիլմի քննարկման ընթացքում: Այսպիսի անկաշկանդությունը, թերևս, սխալ կլինեք վերագրել ժամանակի ռուս հասարակությանն առհասարակ: Այն ավելի հատուկ էր մոսկովյան բոհեմին, որի իդեալներն արդեն շաղկապված չէին կոմունիստական գաղափարախոսությանը, այլ ուղղված էին Արևմուտքին՝ իր ավանգարդով և ժամանակակից փիլիսոփայությամբ: Սա երևում է նույն քննարկման ընթացքում, երբ սիրբիրցի Մակարովը համայնավարական գաղափարների տեսանկյունից քննադատում է Աստոնիոնիի՝ մարդու մենակության, անհատապաշտության էսթետիզացիան, մինչև մոսկովյան կյանքին առավել հարմարված մյուս կերպարները հիացունք են արտահայտում ֆիլմի հանդեպ: Թերևս արևմտյան կողմնորոշումն է նաև սնում այս բոհեմի՝ սեռականի մասին պատկերացումները, ինչպես Յունգվալդ-Ջուսևի խոսքի մեջ ենք տեսնում. «Աստոնիոնին վերցնում է կապերից ամենաբնականն ու նախնականը և արձանագրում, թե ամսվա մեջ մեկ անգամ պատահող մերկ նյարդերի շփման այդ բոպեին անգամ մարդիկ չեն հաղորդակցվում, այլ յուրաքանչյուրը մնում է իր կեղևի մեջ»: Հետաքրքրական է նաև, որ Յունգվալդ-Ջուսևն անգամ իր այս խոսքը, «գեղեցկություններ դուրսը տալը» օգտագործում է որպես աղջիկներին գայ-

թակղելու ձև: Մնացականյանը հակադարձում է այս անհատապաշտությանը՝ պնդելով «մենքի» կարևորությունը:

Կարող է տպավորություն ստեղծվել, թե ԽՍՀՄ երկու տարբեր ծայրամասերից եկած գյուղացի կերպարները՝ Մնացականյանը և Մակարովը, միևնույն կարգի մարդիկ են: Հարկ է, սակայն, նկատել, որ եթե Մակարովը անհատապաշտությանը հակադրվում է պաշտոնական գաղափարախոսությանը, ապա Մնացականյանն ընդգծված կերպով խուսափում է այդ ակնհայտ «զենքից»՝ դիմելով բնությունից վերցված օրինակների: Ակնհայտ է, կարծում ենք, որ մի դեպքում գործ ունենք տիտղոսակիր ազգի ներկայացուցչի հետ, մյուս դեպքում՝ ենթակա ազգի ներկայացուցչի, ուստի Մաթևոսյանի կենսագրական հիմքի վրա կերտված Արմենակ Մնացականյանը չի յուրացնում խորհրդային պաշտոնական գաղափարախոսությունը. այն ի սկզբանե ուղղված է իր՝ իբրև լիարժեք սուբյեկտի գոյության դեմ: Ի դեպ, հետաքրքրական է նաև Մնացականյանի դիտարկումը, որ Անտոնիոնիի արածն արդեն արել է Բակունցը, և ընկերողջ կողմից միանգամից հակադարձումը, թե Անտոնիոնիի մոտ այդ ամենը կեղև է: Մաքսուդի մտքով էլ չի անցնում, որ հայ Բակունցը կարող է նույնքան խորքային հարցեր քննել, որքան իտալացի Անտոնիոնին:

Ինչպես տեսանք, կին-տղամարդ հարաբերությունների թեման կապվում է անհոգության հետ, արդիականացումը թեթևացնում է հոգսը՝ ձևավորելով մարմնի նոր մշակույթ և քայքայելով ավանդական բարքերը: Ուստի անհոգությունը սկսում է զուգորդվել սանձարձակության հետ: Սա տեսնում ենք անգամ այնպիսի երկերում, ինչպիսին է «Նարինջ զամբիկը», որում զամբիկի կերպարանավոխությունը տեսած հերոսը ծանր խոսքեր է ասում նրա հասցեին: Անհոգությունը տարածք է բացում զուտ հաճույքի համար, որ տարածվում է անձնական հարաբերությունների սահմաններից դուրս՝ ընդգրկելով, ի վերջո, կյանքն ամբողջությամբ: Սրա արտահայտությունն են քաղաքային կյանքի տարբեր կողմերի հաճելի լինելու մասին կարճ պնդումները, որ անում է հեղինակը վիպակի ընթացքում: Նկատենք, որ նմանատիպ հատվածներ կան նաև «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում, որում պատմող-հերոսն անգամ խոստովանում է, որ զգում էր, որ դավաճանում է լեռներին: Վիպակում, սակայն, այս հաճույքի ազդեցությունն ավելի լուրջ է. պատմվածքի պատանի հերոսը պարզապես քաղաք էր եկել, իսկ վիպակի հերոսի առաջ կարիերայի լուրջ հնարավորություններ են, և նա արդեն հասուն տղամարդ է:

Կին-տղամարդ հարաբերությունների թեմայի թերևս ամենանշանակալի արծարծումը վիպակում, ի վերջո, երկու տեքստային ներդիրների մեջ է՝ Ժակլին Քենեդու և Արիստոտել Օնասիսի փոխշահավետ ամուսնության և Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի մանրամասն վերաշարադրման: Առաջինը սրան առնչվում է միայն հպանցիկ, ակնարկային կերպով՝ նշելով, որ լրագրողները չեն կարողանում իմանալ, թե ինչպես են նորապսակներն անցկացնում իրենց մեղրամիսը: Երկրորդում գործ ունենք կրքի և սիրո կինեմատոգրաֆիկ քննության հետ, որը հետո քննարկվում է ուսանողների և Պալոնսկու

կողմից: Ֆիլմում, ինչպես նշվում է, մենակների մերձեցում է պատկերվում՝ անպտուղ և անիմաստ: Տեքստային ներդիրի մեջ անգամ սա ընդգծվում է՝ ծառերի ցնցող նկարագրությամբ. «Հեռվի տնակը կանգնած էր անշարժ, ցողունները կանգնած էին անշարժ, անտառը, կարծես, ծառերի բանակ էր, բայց ծառերը կանգնած էին անջատ, անտառի եզր ելած կաղնին անտառի հետ կապ չուներ, գանգուր բոխին կանգնած էր անջատ, բոլոր ծառերը կանգնած էին անջատ առ անջատ, ամեն ինչ կանգնած էր ինքն իր համար, ոչ մեկը ոչ ոքի հետ չուներ ոչ մի կապվածություն» (էջ 316): Այս նկարագրությունը նման է «Մենք ենք, մեր սարերը» երկում Ծառուկյանի փոքրիկ այգու նկարագրությանը, որով ցույց է տրվում բնության այլակերպումը քաղաքային միջավայրում: Առավել ուղղակի կերպով այն կապված է վիպակի սկզբի նկարագրության հետ. «Արևածաղիկները նայում են պայծառ, պայծառ: Լուռ կանգնել են ու միասին նայում են: Թաքուն մի բան, արգելված մի բան անելիս են եղել, ծերունու ոտնաձայնի վրա շտկվել էին, նայում են ու լռում: Երեխաների խմբի պես: Եթե մեղուն լեզու ունի և կարողանում է իրենց բաների մասին իրար իմաց տալ ու հասկանալ, եթե կռունկը երամ է կապում ու իր կառավար թագուհուն գցում առջևը, եթե զամբիկն արածում ու արածելու հետ բարկանում է հեռացող քուռակի վրա, և քուռակը հասկանում է, ուրեմն այս երկնքի տակ աստծու ամեն արարած էլ ունի մարդկային իր լեզուն: Անտառն ինչպե՞ս է առաջ գնում, թփերն առջևն է գցում, թփերը գնում են, ինքը գնում է թփերի ետևից: Կապուտլեռ սարի մերկ լանջին գիհի մի թուփ է կպել ու վերև է կանչում ձորի անտառին: Է՛, կկանչի, կկանչի ու կչորանա, քանի որ մարդն ու անասունը շատացել են, անտառի դեմը փակում են» (էջ 297):

Այս երկու նկարագրությունները միասին հակադրություն են կազմում՝ դառնալով նախնականության «մենքի» և արդիականության «եսի» այլաբանություններ: Անտոնիոնի ֆիլմը նաև զուգահեռվում է Ժակլին Քենեդու և Օնասիսի ամուսնության հատվածի հետ. վերջիններս կարծես ֆիլմի հերոսների նմանակն են՝ միավորված փոխշահավետ ամուսնությամբ: Հողված հիշեցնող ներդիրին հաջորդող՝ ֆիլմի նկարագրությունը կարծես պատասխանում է այն հարցին, թե ինչպես են անցկացնում նորապսակներն իրենց մեղրամիսը. Մարչելոյի և Ժաննայի նման:

Անհատականացումը արդիականացման գործընթացի անբաժանելի կողմերից մեկն է, և 60-ականներին այն, իհարկե, պիտի հայտնվեր ուշադրության կենտրոնում, սակայն հատկապես ԽՍՀՄ-ում այն առավել սուր կերպով էր արտահայտվում: Բալկանյան հետազոտող Ու. Վլայսավլևիչը գրում է. «Կարելի է առաջ քաշել վարկած, թե Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո ամբողջ Արևելյան Եվրոպայում կոմունիզմի ընդունումն իր վրա կրում էր ուժեղ էթնիկական կնիք: Մարդկանց մեծ մասը ջերմորեն ողջունեց հեղափոխության գաղափարը, առնվազն՝ սկզբում, ոչ միայն ուժեղ գաղափարաբանական ճնշման կամ արդյունաբերացման և էլեկտրիֆիկացման հրապուրանքի, այլև պատերազմի միջոցով մշակութային պարադիգմը փոխելու հավաքական «էթնիկական փորձառության» պատճառով: Այս երկու

հեղափոխությունները՝ արդյունաբերական և մշակութային, ապահովեցին «սոցիալական-պրոլետարական» հեղափոխության արտաքին տեսքը: ...Երկար ժամանակ կոմունիզմը հաջողությամբ փրկում էր արդիականացման (modernization) մեծ էֆեկտներից՝ անհատականացումից (individualization), հնայազերծումից (disenchantment) և ինստրումենտային (instrumental) դատողության իշխանությունից» (Vlaisavljevic, 2002, էջ 203): Որոշ յուրահատկություններով հանդերձ՝ կարծում ենք, նույնը կարելի է ասել նաև Հայաստանի մասին: 60-ականներին, սակայն, առաջին շրջանի այս ժամանակավոր «փրկությունը» դադարում է օգտակար լինել. արդիականացման գործընթացներն արդեն իսկ փոխել և շարունակում էին փոխել հասարակությունը, ուստի անհատականացումն արտահայտվում է ամենասուր կերպով: Պարզ է, որ սա պիտի ամենաձանր կերպով ազդեր գյուղական կյանքի վրա: Սրանից հետևում է, որ եթե ԽՍՀՄ գոյության վաղ շրջանում, բոլոր երկիմաստություններով հանդերձ, խորհրդային արդիականությունը զուգահեռվում էր ազգայինին, մեկնաբանելի էր իբրև ազգայինի գոյատևման ձև, ապա 60-ականներից սկսած՝ այն ուղղակի հակամարտության մեջ է մտնում ազգայինի հետ: Անիմաստ չէ հիշել այս տարիների ռուսականացման քաղաքականությունը, որ կարծես ստալինյան առաջին շրջանի՝ ազգային լեզվի և մշակույթի դրսևորումները խրախուսող քաղաքականության ուղիղ հակապատկերը լինի:

Ի վերջո, «Խումհար» վիպակի հղացքը հասկանալու համար օգտակար կարող է լինել Ֆրեդրիք Ջեյմիսոնի հանրահայտ դիտարկումը. «Երրորդ աշխարհի բոլոր տեքստերն անհրաժեշտաբար այլաբանական են խիստ առանձնահատուկ առումով. դրանք հարկ է կարդալ որպես... ազգային այլաբանություններ» (Jameson, 1986, էջ 69): Մի կողմ թողնելով Հայաստանի՝ երկրորդ թե երրորդ աշխարհի պետություն լինելու մասին բանավեճը, նկատենք, որ Հր. Մաթևոսյանի վիպակում ազգային այլաբանությունը հեշտորեն նշմարելի է: Արմենակ Մնացականյանն ինչ-որ առումով նաև Հայաստանի և հայության մարմնացումն է՝ մնացած արդիականության և նախնականության միջև, ռուսականի և խորհրդայինի հետ բարդ և ոչ միանշանակ հարաբերությունների մեջ խճճված:

Մեկ օրվա պատմություն ներկայացնող այս վիպակն իր հղացքով որոշ առումով հիշեցնում է արդիականության ամենախոշոր վեպերից մեկը՝ Ջ. Ջոյսի «Ուլիսեսը»: Երկու դեպքում էլ երկն ավարտվում է առանց որոշակի հանգուցալուծման, անորոշության մեջ, որ արդիականության ամենաբնորոշ զգացումներից է: Սակայն եթե Ջոյսի վեպը հայացքն ուղղում է փոքրիկ Իռլանդիայի մայրաքաղաքում ապրող սովորական մարդու առօրյային, ապա Մաթևոսյանի վիպակը դիմադրական հայացքով քննում է Ռուսաստանի մայրաքաղաք Մոսկվան՝ քննելով դրա իրականությունը այնպիսի բարդ ու բազմակողմանի երևույթի սահմաններում, ինչպիսին խորհրդային արդիականությունն է:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Հր. Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակում քաղաքը և արդիականությունը պատկերվում են ուժային-իշխանական հարաբերությունների ծիրում: Ազգայինի և արդիականության միջև լարումը պատկերելով՝ Մաթևոսյանը դիմադրական հայացք է նետում Մոսկվայի կյանքին, խորհրդային արդիական փորձառությունը դիտարկում է իր տարբեր արտահայտություններով՝ ցույց տալով դրանում անհատապաշտության և՛ անհատականացման, և՛ ազգային ինքնության ամենատարբեր դրսևորումները:

Օգտագործված գրականության ցանկ

- Գրիգորյան, Ս. (2016), Թուրքի կերպարը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: *Մաթևոսյանական ընթերցումներ*, թիվ 3:
Սովետական գրականություն, (1970), թիվ 9:
 Մաթևոսյան, Հր. (1990), *Վիպակներ*, Եր., «Նաիրի»:
 Hoffmann, D. L. (2000). *European Modernity and Soviet Socialism*. In: Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practice, ed. by David L. Hoffmann and Ianni Kotsonis, Houndmills, Macmillan Press.
 Hooks, B. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectator. *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, Amelia Jones. pp.94–105
 Vlaisavljevic, U. (2002). The South Slav Identity and the Ultimate War–Reality. In: *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, ed. by Dusan I. Bjelic and Obrad Savic. Cambridge, The MIT Press.
 Jameson, F. (1986). Third–World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* #15.

References

- Grigoryan, S. (2016). *Turki kerpary Hrant Matevosyani steghtsagortsutyany mej* [The character of the Turk in the work of Hrant Matevosyan]. Matevosyanakan yntertsummer. (In Arm.)
Sovetakan grakanutyun [Soviet literature], (1970), tiv 9. (In Arm.)
 Matevosyan, Hr. (1990). *Vipakner* [Fairy tales], Yer., “Nairi”. (In Arm.)
 Hoffmann, D. L. (2000), “European Modernity and Soviet Socialism”, in: Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practice, ed. by David L. Hoffmann and Ianni Kotsonis, Houndmills, Macmillan Press. (In Eng.)
 Hooks, B. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectator. *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, Amelia Jones. pp.94–105. (In Eng.)
 Vlaisavljevic, U. (2002). The South Slav Identity and the Ultimate War–Reality. In: *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, ed. by Dusan I. Bjelic and Obrad Savic. Cambridge, The MIT Press. (In Eng.)
 Jameson, F. (1986). Third–World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* #15. (In Eng.)

Артур Мирзоян

Магистрант факультета армянской филологии

Ереванского государственного университета

Эл. адрес: mirzoianarthur@gmail.com

ГОРОД И СОВРЕМЕННОСТЬ В РОМАНЕ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА « ПОХМЕЛЬЕ»

Начиная с самых первых анализов творчества Гранта Матевосяна изображения сельской жизни традиционно считаются важными, в то время как город, который занимает центральное место в понимании прозы Матевосяна в целом, не рассматривался на концептуальном уровне. Цель статьи – изучение образа города в повести «Похмелье», рассматривая его в связи с модернизационными процессами. Роман рассматривается в широком контексте творчества Матевосяна и его времени. Сделана попытка всесторонне осмыслить отражение таких центральных понятий с точки зрения изучения современности, как колониализм, опыт Другого, культура тела и сексуальность. Предлагаются новые интерпретации повести с позиций сопротивления, национальной метафоры, постколониальных исследований.

Таким образом, в романе Г. Матевосяна «Похмелье» город и современность изображены в контексте силовых властных отношений. Изображая напряжение между национализмом и современностью, Матевосян бросает стойкий взгляд на жизнь в Москве, наблюдает опыт советского модерна в различных его проявлениях, показывая в нем самые разнообразные проявления индивидуализма и индивидуализации, и национальной идентичности.

Ключевые слова: современность, Грант Матосян, политология, колонизация, постколониальные исследования, советская литература, взгляд сопротивления, «Похмелье», культура тела.

Arthur Mirzoyan

Masters' student at Faculty of Armenian Philology,

Yerevan State University

Email: mirzoianarthur@gmail.com

THE CITY AND MODERNITY IN HRANT MATEVOSYAN'S NOVEL "HANGOVER"

From the very first analyzes of Hrant Matevosyan's work, depictions of rural life are traditionally considered important, while the city, which is central to understanding Matevosyan's prose in its entirety, has not been examined on a conceptual level. The purpose of the article is to study the depiction of the city in the novel "Hangover", considering it in relation to the modernization processes. The novel is examined in the broad contexts of Matevosyan's work and its time.

It is attempted to comprehensively reflect on the application of such central concepts relevant to the study of modernity, such as colonialism, the experience of the Other, body culture, and sexuality. New interpretations of the novel are offered from the points of view of resistance and national metaphor studies.

Thus, in Hr. Matevosyan's novel "Hangover", the city and modernity are depicted in the context of power–authority relations. Depicting the tension between nationalism and modernity, Matevosyan casts a resistant look at life in Moscow, observes the Soviet modern experience in its various expressions, showing in it the most diverse manifestations of individualism and individualization and national identity.

Keywords: modernity, Hrant Matosyan, political science, colonization, postcolonial studies, Soviet literature, oppositional gaze, "Hangover", body culture.

Հոդվածը խմբագրություն է ներկայացվել 2022թ. մարտի 10-ին:

Հոդվածը հանձնվել է գրախոսման 2022թ. մարտի 20-ին:

Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 2022թ. ապրիլի 29-ին: