

ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ

ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

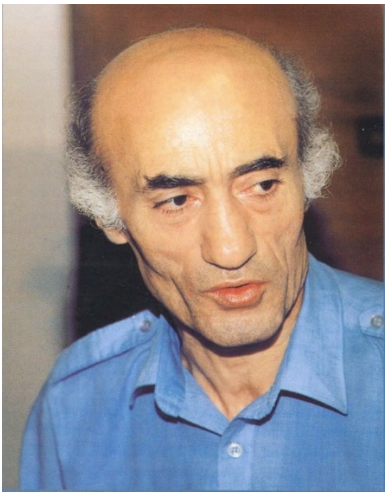

HOMO RES SACRA

РОССИЙСКО–АРМЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

МАТЕВОСЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Ереван
Издательство РАУ
2026

ՌՈՒՍ- ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ



ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

Երևան
ՌՀՀ հրատարակչություն
2026

ՀՏԴ 821.19.0(082)
ԳՄԴ 83.3(5Հ)ց43
Մ 151

Գիրքը հրատարակվում է ՌՀՀ գիտահրատարակչական խորհրդի, ՌՀՀ լեզուների և միջմշակութային հաղորդակցության ինստիտուտի գիտխորհրդի որոշումներով

Կազմեց և խմբագրեց՝ մ.գ.թ., դոցենտ **Ժ. Ռոստոմյան**

Մաթևոսյանական ընթերցումներ / Կազմ.՝ Ժ. Ռոստոմյան.
Մ 151 - Եր.: ՌՀՀ հրատ., 2026. - 148 էջ:

Ժողովածուում ներկայացված են ՌՀՀ-ում 2025 թ. նոյեմբերին անցկացված միջազգային գիտաժողովի նյութերը՝ նվիրված հայ մեծանուն գրող Հ.Մաթևոսյանի ծննդյան 90-ամյակին:

ՀՏԴ 821.19.0(082)
ԳՄԴ 83.3(5Հ)ց43

ISBN 978-9939-67-427-8

© Ժ. Ռոստոմյան
© ՌՀՀ հրատարակչություն

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք *6*

Ավետիսյան Ս. Հրանտ Մաթևոսյանի «Անտիպներ» ժողովածուի (հատոր I) վիպակները *7*

Բողոսկյան Հ. Ինքնության խնդիրը Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ *26*

Եղիազարյան Ա. Հրանտ Մաթևոսյան և Վախթանգ Անանյան *40*

Երկանյան Ա. Կնոջ կերպարը Հ. Մաթևոսյանի արձակում *48*

Խաչատրյան Թ. Հրանտ Մաթևոսյանը և մաթևոսյանական դպրոցը *58*

Հարությունյան Մ. Պատմական հիշողության և ազգային ինքնության լեյտմոտիվները Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագոր ծություններում *85*

Ռոստոմյան Ժ. Հրանտ Մաթևոսյանի «Տերը» (1983 թ.) վիպակի հերոսը՝ որպես իրապես տիրոջ վարքով ապրողի նախատիպ *104*

Սահակյան Կ. Գյուղաշխարհը Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում *122*

Սեթոյան Վ. Հրանտ Մաթևոսյանի էկրանավորված և բեմադրված գործերը *134*

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Դեռևս 2010 թվականից Ռուս-հայկական համալսարանում մեծանուն գրող Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան յուրաքանչյուր հոբելյանական տարեթիվ նշանավորվում է հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներով։

Եվ ամեն անգամ այդպիսի անդրադարձերից հետո ծնվել են գիտական հոդվածների ժողովածուներ՝ իրենց մեջ ներառելով այն ամենահետաքրքիրն ու էականը, որ գրականության, լեզվի և այլ մասնագետներ տեսել են նրա ստեղծագործությունում, մանրամասնել ենթատեքստերը, խոսքի տողատակերը, որ բնորոշ են Մաթևոսյանի ստեղծագործությանը և, որը իրենք են զգացել այս կամ այն գործը կարդալիս և ներկայացրել գիտաժողովին։

«Մաթևոսյանական ընթերցումներ»-ը նախկին բոլոր ժողովածուների, ինչպես նաև այս ժողովածուի ընդհանուր խորագիրն է։

Ժողովածուի խմբագիր, ՌՀՀ հայոց լեզվի
և գրականության ամբիոնի դասախոս,
մ.գ.թ., դոցենտ ***Ժենյա Ռոստոմյան***

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԱՆՏԻՊՆԵՐ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ (ՀԱՏՈՐ I) ՎԻՊԱԿՆԵՐԸ

Սաթենիկ Ավետիսյան

բ. գ. թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող
satenikavetisyan@litinst.sci.am

Բանալի բառեր՝ սցենարիստ, հայեցակարգ, աշխարհաճանաչողություն, մայր, մենախոսություն, իգական սկիզբ, մայրիշխանություն:

2017թ. հրատարակված Հրանտ Մաթևոսյանի «Անտիպների» առաջին հատորը ընդգրկում է երեք անավարտ վիպակ՝ «Հաղարծին», «Եզրով» և «Մեռելալույս» վերնագրերով: Վիպակները շարունակում են Մաթևոսյանի արձակում առանցքային կարևորություն ունեցող հիմնախնդիրների գեղարվեստական արծարծումը: «Հաղարծին»-ում ներկայացվում են արվեստագետի և իրականության բազմաշերտ ու բարդ փոխհարաբերությունները՝ հեղինակի կենսաճանաչողության և բարոյական ընկալումների դիտանկյունից: Հաջորդ երկու վիպակները քննում են հայ կնոջ, մոր, տատի ֆենոմենը՝ շեշտադրելով նրա առանցքային դերակատարումը հանրային, ազգային, ընտանեկան, մարդկային հարաբերությունների կարգավորման և

խթանման գործում: Թեման իրացվել է տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում՝ ակնարկ, վիպակ, հոդված, էսսե, հեղինակի հայացքը տարբեր թեմաների մեջ հայտնաբերել, ամրագրել և գեղարվեստական տարածություն է բերել համընդհանուր արժեք ներկայացնող գոյաբանական հիմնախնդիր, որի լուծմանը նպաստել են հեղինակի մոր, տատի կերպարները, համագյուղացի կանանց ճակատագրերը, և երևույթի տիպականացման շնորհիվ՝ պատկերագրվել է հայուհու գեղարվեստական բնութագիրը: Մոր կերպարը Մաթևոսյանը ստեղծել է մոտ երեսուն տարի, արդյունքում ծնվել են երեք գործեր՝ «Աշնան արև», «Ծառեր», անավարտ «Եզրով» վիպակը: Աղունապատումի երրորդ մասը գրողի կենդանության ժամանակ չի հրատարակվել, հրատարակվելուց հետո էլ համակարգային մեկնաբանության չի ենթարկվել: Հոդվածի նպատակն է վերլուծել Աղունի երրորդ մենախոսության պատկերային և կերպարային համակարգը, բացահայտել Աղունի խոսքի յուրահատկությունները նոր պատումում և դրանով պայմանավորված՝ նաև կերպարի ընդհանրությունները նախորդ երկու նույնանուն կերպարների հետ:

2017-ին հրատարակված Հրանտ Մաթևոսյանի «Անտիպների» առաջին հատորի վիպակները՝ «Հաղարծին», «Եզրով» և «Մեռելալույս», հեղինակի կենդանության օրոք չեն տպագրվել որևէ ձևով, վերջնական մշակման չեն ենթարկվել: Ըստ կռահելի ժամանակագրության՝ առաջինը գրվել է «Հաղարծինը», որն, ըստ ժողովածուի առաջաբանի

հեղինակ գրականագետ Վալերի Փիլոյանի քննության, պետք է որ գրված լինի «Խումհարից» առաջ, բայց տեքստում կան ժամանակային այլ ցուցիչներ, որ մի փոքր առաջ են տալիս ժամանակը՝ մինչև 1973-74թթ., բայց վիպակի հերոսներից մեկի՝ Նորա Ակոպովնայի բերանում հալվող կոնֆետը ստեղծվել էր 1967 թվականին և ենթադրվում էր, որ դեռ այն պիտանելիության ժամկետի մեջ էր, այսինքն՝ «Հաղարծինը» գրվել է այդ թվականին (Մաթևոսյան, 2017, էջ 29–31)։ Տեքստային ցուցիչներով այս գործի գրության ժամանակը ճշգրտելը առանձնապես կարևորվում է նրանով, որ այստեղ բարձրացված բազմաթիվ խնդիրներ իրենց արտահայտությունն ունեն նաև «Խումհար» վիպակում (Սաֆարյան, 2022, էջ 48–86)՝ գրված 1969 թվականին, որից առաջ կամ հետո գրելու, տեքստն անավարտ թողնելու և երբեք իր կամքով չհրատարակելու հիմնավորում կարելի է գտնել երկու դեպքում էլ։ Առաջինն այն է, որ ակնհայտորեն նմանատիպ խնդիրներով շարադրված բավականին ծավալուն այս գործը, այնուամենայնիվ, աշխարհայացքային և գեղագիտական ամբողջական վիպական կառույց չի դարձել, և հեղինակն այն թողել է անավարտ և ստեղծել «Խումհարը», որում կարողացել է ավելի ավարտուն դարձնել իր հերոսի, որ նույն իր Ես-ն է, անհատականացման գործընթացը (Ավետիսյան, 2020, էջ 100–131)։ Ալլա Մարչենկոյի հետ զրույցում նա «Խումհարը» նույնպես բավականին խիստ է գնահատում. «… «Խումհարը», որտեղ կան ինձ դուր եկող հատվածներ, ամբողջության մեջ, այնուամենայնիվ, կայացած, փակուղուց դուրս եկած գործ չէ» (Մաթևո-

սյան, 2005, 224)։ Սեփական գրի հանդեպ պահանջկոտության այսպիսի մակարդակը պետք է բացառեր «Հաղարծին»-ի լույս տեսցնելն ու աշխարհին ներկայացնելը։ Իսկ «Խումհարից» հետո գրելու հավանականությունը թեև քիչ է, բայց հնարավոր է այն դիտանկյունից, որ բազմաթիվ նույնատիպ խնդիրներից զատ, այստեղ աշխարհայացքային նոր շերտ է բացվում, Հաղարծինը՝ որպես Աստծո տուն ընկալելու, մարդ-Աստված փոխկապը գոնե զգայական մակարդակում կրելու հեղինակի ես-ի ճիգը, որը բազմաթիվ խոհ-պատկերների և իմաստասիրական բանաձևերի միջոցով ներկայացնում է աթեիստական կրթություն և աշխարհաճանաչողություն ունեցող հեղինակի խոստովանությունն այն մասին, որ «Վանքը, այո, հենց ոչ մի իմաստ էլ չունի՝ ո՛չ որպես ճարտարապետական լուծում, ո՛չ էլ որպես Աստծու հայտնության աղերս, այստեղ ոչ ոք էլ Աստծուն չի տեսել. Աստծուն տեսնելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ վիթխարի կենսախնդություն, իսկ կենսախնդության համար՝ հաց, և զկեռ ուտելով Աստծուն տեսնել հնարավոր չէ» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 220)։ Ես-ի խորհրդածությունների այսպիսի հակասական ընթացքը մեկնաբանության նոր տարածք է բացում, որ կապված է թե՛ սոցիալիստական հասարակարգում գործող հավատամքային-դավանաբանական հայեցակարգերի հետ, թե՛ հեղինակի կրթական-աշխարհայացքային յուրահատկություններին։

«Մեռելալույս» խորագրով անավարտ վիպակը Մաթևոսյանը գրել է «Տերը» վիպակից առաջ՝ 1970-ականների

վերջերին. «Գրվեց «Մեռելալույս» վեպը, կիսատ մնաց, ասացի ավելի պատրաստվեմ ու սկսեցի պատահականորեն «Տերը» գրել» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 14)։ «Ավելի լավ պատրաստվեմ» միտքը հուշում է, որ հեղինակը դարձալ հաշտ չի եղել իր տեքստի հետ։ Նախորդ գործերից մեզ արդեն ծանոթ հերոսները՝ Աղունը, նրա խորթ մայր դարպասեցին, Իշխան հայրը, գործում են նաև այս վիպակում, որոնք իրենց խոսքի մեջ մեղքի և հանցանքի նորանոր բացահայտումներ են անում։ Դարպասեցու նախկին ամուսնու սպանությունը, Իշխանի ավազակաբարո վարքը, Թի Զավենի բարոյական զանցանքները և Քեչոնց հարսների ապօրինի կապերը վկայում են այն, որ այս իրականության մեջ կյանքի դրամատիզմն ու ողբերգականությունը չէին զիջում թագավորական ընտանիքներում Շեքսպիրի պատկերած իրականությանը։ Վիպակի լեզուն նախորդ գործերի համեմատ ավելի բարդ է, հեղինակային խոսքը աստիճանաբար պակասում է, ընդլայնվում է ուղղակի խոսքի տարածությունը, հերոսների գործողությունները ներկայացնում են պատմողները, իրենք էլ գնահատում ու կերպավորում են համագյուղացիներին։ Ինչո՞ւ Մաթևոսյանը չի ավարտել և հրատարակել այս վիպակը։ Բացի այն, որ հեղինակն այս գործը նույնպես համարել է փակուղուց դուրս չեկած, կար մի այլ լրջագույն հանգամանք. գեղարվեստական իրականությունը բացել ու բացահայտել էր իրական կյանքի թաքուն ծալքերն ու իրական մարդկանց մեղքերն ու խախտումները։ Անգամ փոփոխված անուններով կերպարներում

համագյուղացիները ճանաչում էին իրենց ու իրենց շրջապատին և վիրավորում հեղինակին. «Տերը» վիպակից հետո երկար ժամանակ ինձնից նեղացած էին…: Անվտանգ տեքստը հանկարծ լույս աշխարհ էր «հանել» գաղտնի փոքր ու մեծ մեղքեր, որոնց մասին մինչ այդ ոչ ոք չգիտեր» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 11): Համայնքը զորավոր էր, և անգամ գրականության նման ամենաազատ տարածքը ենթարկվում էր համայնական պարտադրանքին, ահա թե ինչու անտիպ էր մնացել նաև «Նանա իշխանուհու կամուրջը», քանի որ մոր կենդանության օրոք բարոյական մեծ բեռ էր նրանից աստվածացվող հորը դատապարտելն ու քննադատելը:

Ժողովածուի հաջորդ վիպակը «Եզրով» խորագիրն ունի, այն Աղունի հերթական մենախոսությունն է, որում պատմում, գնահատում, մեկնաբանում և արժեքային իր սանդղակն է ներկայացնում Աղունը, որի նախատիպը հեղինակի մայրն է՝ Արուսյակ Իշխանի Դևոյանը:

Հովիկ Վարդումյանի հետ 15.06.2001 թվագրված հարցազրույցում հարցին, թե ումից է ժառանգել գրողի տաղանդը, Հրանտ Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Մորս կողմից: Սովորական դեպքերն այնպե՛ս էր տեսնում, այնպե՛ս էր պատմում…Շատ սիրուն մի երկու պատկեր հիշում եմ: Ավետիք պապի մեծ ընտանիքը հավաքվում էր՝ հարսները և տալերը: Մենք՝ երեխեքով, ներկա էինք լինում և լսում գյուղի ամբողջ թատերացված կյանքը հարսների կատարմամբ: Ամբողջ գյուղի տնազն անում, ամբողջ գյուղը ներ-

կայացնում էին: Շարժումներից բոլորը ճանաչվում էին: Եվ հենց այդտեղ ստեղծվում էր դրաման, կոմեդիան: Հենց խալիչայի տորքի տակ, գործելով, հոգնելով, շորորալով՝ կյանք էին ստեղծում: Լեզուն կանայք են ստեղծում: Հիշենք Պուշկինին. իր լեզուն իր դայակն է ստեղծել» (Վարդումյան, 2003, էջ 53):

Խորաթափանց և ընկալունակ գրողական հայացքը առանձնացրել էր մորը՝ որպես լեզվով և լեզվի մեջ աշխարհը նորովի կերպավորողի, արժեհամակարգ ստեղծողի ու պարտադրողի, իրենց ընտանիքի կառավարչի, որ իրեն ոչ միայն կյանք էր պարգևել, այլև գրելու տաղանդ. «Ես գրող դարձա մորս շնորհիվ: Ի՛նչ մայր ունեի… Այդպիսի հիանալի պատմող ոչ մի տեղ չես գտնի: Ի՛նչ կերպարներ էր ստեղծում, ի՛նչ իրավիճակներ՝ մեկը մեկից կենդանի, անկաշկանդ, ազատ … Եվ բոլորը ստույգ, ճշգրիտ, դիպուկ… Խոսքի մեջ ոչ միայն լեզու էր ստեղծում, այլև աշխարհի մոդելը: Նա այնպես էր դերի մեջ մտնում, - տարբեր իրավիճակներ էր ստեղծում…, որ ինքն էլ սկսում էր ապրել այդ դերով…» (Մաթևոսյան, 2005, էջ 391):

Իր Աղունապատումը Հրանտ Մաթևոսյանը գրել է մոտ երեսուն տարի: Այդքան է կազմում «Աշնան արև»-ից «Ծառերի» միջով մինչև «Եզրով» վիպակն ընկած ժամանակահատվածը: Աղունապատումի երրորդ մասը՝ «Եզրով» վիպակը, ինչպես «Ծառերը», նույնպես զրույց է որդու հետ (այս անգամ որդին Հրանդ անունն ունի): Ըստ Վ. Փիլոյանի դիտարկումների՝ ժամանակագրական առումով «Եզրով»

վիպակը փակում է Մաթևոսյանի ստեղծագործության երրորդ շրջանը. «…Նրա ստեղծագործության երրորդ շրջանի սկզբում պետք է «Մեռելալույս» վիպակը տեսնել, իսկ վերջում՝ «Եզրով» վիպակը» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 14)։ Վիպակը վերջնական մշակման չի ենթարկվել, անավարտ է։ Աղունապատումի երրորդ մասը գրելու անհրաժեշտությունը վկայում է, որ հեղինակը թեման դեռ չէր սպառել, մենախոսությունը համարել էր նյութի իրացման լավագույն ձևը՝ պահպանելով պատումի՝ իր համար նախընտրելի շարադրանքը. «…Դժվարագույնը ձևով առաջին, բովանդակությամբ երրորդ պատմելն է։ Թույլ գրիչներն, իհարկե, կընկնեն ձևի որոգայթը. ես-ը ես կմնա» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 17)։ Աղունի երրորդ մենախաղը նույնպես չի ավարտվում, ինչպես որ խիստ պայմանական է առաջին երկու մենախոսությունները ավարտված համարելը, կոմպոզիցիոն առումով փակված են, բայց ոչ ավարտված։ Եթե «Աշնան արև»-ը Աղունի կռիվն է Սիմոնի և նրա գերդաստանի դեմ, եթե «Ծառերը» արական երկու սկիզբների հակադրությունն ու գնահատումն է, և որդուն Դևոյան և ոչ ավետիքյան արժեհամակարգում տեսնելու ցանկությունը, ապա «Եզրովը» հարաբերությունների և մարդկային բնութագրերի շատ ավելի լայն ընդգրկում ունի՝ հավակնում է ազգային նկարագրի և խառնվածքի վերջնական համայնապատկերը ստեղծելու, գյուղաշխարհի կեցութային համակարգը դիտարկելու որպես մեծ աշխարհի միկրոմոդել։ Այս պատումում մեր առջև ավելի խաղաղ Աղուն է, որդուն

դիմելու ձևն անգամ հուշում է ներքին հանդարտության և անչարության մասին: «Ծառեր»-ում որդուն գնահատում էր «լավ չես» շարակարգով, «Եզրով»- ում որդուն դիմում է «Լավը ջան» կոչականով. «Ո՛ւյյյյ…լա՛վը ջան, լա՛վը ջան, Հրա՛նդ ջան, Հրա՛նդ ջան, Հրա՛նդ» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 403): Որդուն, ինչպես «Ծառեր»-ում, դարձյալ մեղադրում է հանդուրժող ու մարդասեր, գոյապայքարում սեփական զենքերը ուրիշին զիջելու մեջ, բայց շարունակվող խոսքի տարողությունը կարծես միայն զավակին ուղղված պատգամ չէ, կամ ի դեմս զավակի անվրեժ, հավատավոր կեցվածքի թշնամու կամ հակառակորդի առջև՝ տեսնում է համազգային շփոթ ու ցաքուցրիվ վարքը. «Ու բնավեր ցեղդ զարհուրած կորչում է մինչև դեղին Ռուսաստան ու անապատ ու Ամերիկա ու սպիտակ ու կույր հեռուներ» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 404):

Աղունի հերթական մենախոսության դրամատիզմը ծագում է իր և համամարդկային գոյաբանական խնդիրների բախումից. նա ճգնում է կարգաբերել երկրային քաոսը գոնե իր միջավայրում: Որդուն հանդիմանում է Ավետարանը սխալ կարդալու մեջ և ըստ էության ներկայացնում է համատիեզերական կարգականոնի իր ընկալումը, որի առանցքում ուժեղի և թույլի անհավասար կռիվն է, արարողի և թալանողի հավերժական կոնֆլիկտը՝ որպես արարչագործության անկատարություն. «Նախևառաջ անկարգ ոչինչն էր, ապա Աստված կարգ դրեց, որ երկինքն ու արեգակը վերևում լինեն, երկիրն ու ժողովուրդը ներքևում»: Էդ՝

իրենց մասին է, էդ՝ քո կարգն է, իրենց անկարգությունը, իրենց այդ ոչինչը դու ես, ստեղծող ու կարգադիր այդ Աստվածը իրենք են» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 404)։ Աստվածային արարչագործությունն Աղունը պրոյեկտում է իր գյուղի իրականության վրա, գյուղին տեր լինելու հավակնություն ունեցող տղամարդկանց վրա, և այս կետից ավելի հստակվում է տղամարդկանց աղունյան դասակարգումը՝ ուժեղ արդարներ, զորբա սրիկաներ, անլեզու, անկամ հպատակներ։ Աղունն իր նախընտրությամբ կանացի իր ուժի գիտակցման դիրքերից կանգնած է ուժեղ տղամարդու կողքին՝ իրականություն ստեղծող և այդ իրականությանը տեր կանգնող այրերի կողքին։ Գյուղը ղեկավարողների մեջ նրա անվերապահ համակրանքն է վայելում «իր հերացուն»՝ Գոդի Արտաշը՝ Արտաշ Վարդանյանը, որի կառավարման տարիները գոհություն էին սփռում շուրջը և ապահովության զգացում։ Աղունի կեցութային ժամանակը գնահատվում, սահմանվում է իշխող այրերի վարքով ու բարոյական նկարագրով. «Գոդու ժամանակը մեր երկրից սրբվում և բացվում էր Սըհակի ժամանակը» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 510)։ Այրական իշխանատենչ բախումների մեջ երկու կերպար են նորովի ներկայանում՝ Իշխանն ու Սիմոնը։ Աղունի հայրը՝ Իշխան Դևոյանը, նախորդ ստեղծագործություններից՝ «Նանա իշխանուհու կամուրջը», «Աշնան արև», «Ծառերը», հայտնի էր որպես ավազակաբարո, կնատյաց, աշխարհից ամեն ինչ խլող այր, որ դստեր համար ուժեղ տղամարդու կատարելատիպ էր. «…Մաթևոսյանը իր համար

հայտնի, ընթերցողին անհայտ Իշխանի բնավորության գծերը մաս-մաս պատկերեց հետագա ստեղծագործություններում իբրև խիստ կամային, ագրեսիվ, բռնակալ, զավթող, գռփող, բայց և աշխատող, ճկուն, ստեղծող, նպատակասլաց մի անձնավորություն: Պատկերեց, բայց ուրիշի խոսքի միջոցով: Կերպարի շարունակական հիշատակությունը հետագա գործերում հուշում է, որ նա կարևոր դեր ունի գրողի գաղափարախոսության մեջ» (Քալանթարյան, 2016, էջ 45): «Եզրով» վիպակում Իշխանի այս որակներին Աղունը չի անդրադառնում՝ բացահայտելով ընկալումների նոր շերտ: Հորն այս պատումում Աղունը ներկայացնում է որպես չսիրված, չգնահատված, բոլորից թալանված ու խղճահարության արժանի. «Բոլորը, բոլորըս, նրան կողոպտում ու մեկըս մի ծալած թաշկինակ չէր դնում գրպանը – մերացուս ու Դարպասի իր ամբողջ կողմը, միլիցիայից փախած տղա ուներ՝ իր Ռոստովից ու սա ու սրա թաթար կնիկը, նույն միլիցիայի քննիչները, թոռնատեր քույրերը՝ էստեղինն էլ ու էնտեղինը՝ Վանքերինն էլ, տասը կողմից հարյուր օգտվող ուներ, ու մեկը մի բերան տաք խոսքի նպաստ չէր անում, բոլորը, բոլորըս իրենից կախված ճլոլանք էինք…» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 447):

Այս շարքում Աղունը չկա, որովհետև շոշափելի ոչինչ չէր ստացել հորական տնից, բայց իրեն հյուր եկած հորն ընդունում է որպես հոգատար ու խոնարհ դուստր: Խոսքառատ Աղունը հոր հետ հարաբերվում է սակավ բառերով, փորձում կռահել նրա ցանկություններն ու նպատակները՝

իր օջախում հյուրընկալվելը դարձնելով հաճելի. «Եկավ դրսի թախտին աչքը մի րոպե կպցրեց: Խալիչա էի հանել, խալին հանել դրսի թախտին էի գցել, մութաքա էի դրել, գիտեի, որ ուղիղ հինգ րոպե աչքը կպցնելու է – և ոչ թե հինգ տարի ու տասնհինգ տարի: Նայեց, հասկացավ, որ թախտն իր պատվին է զարդարվել, ու տխրե՞ց, ուրախացա՞վ: Առջևը ծնկեցի ու մի լավ տրորելով ոտները ծնկներից հետ լվացի ու փափուկ բրդից սպիտակ գուլպա ունեի, հագցրի» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 447): Հայրը բառերով վերաբերմունք չի արտահայտում, բայց երբ հետագայում Աղունը հոր թաղմանը հանգուցյալի հագին տեսնում է իր նվիրած գուլպաները, իրեն արժևորված է զգում:

Աղունի արժևորումների սանդղակը անլիարժեք կլիներ առանց ինքնագնահատականի, ակնհայտորեն ինքն իրեն իր սոցիումի առաջատարը չի համարում, իր կյանքի մի լուսավոր ընթացքի նկարագրության մեջ ներկայացնելով ընտանիքի անդամներին՝ ինքն իրեն գնահատում է այսպես՝ «Ես՝ անտանելի ես»: Իրականում դա իր երազած ներդաշնակ ընտանեկան միասնականության պահերից էր, երբ ինքը բոլորովին անտանելի չէր. «Մինչև իմ հորանց Լալվար ու Վրաստան՝ ձնած լուռ կատարներ են ու ձեր հոր շրխկոցը-սպիտակ սիրուն տուն է կապում. գետինը Աստծու էն կույս գետինն է (գետինը կույս է), տախտակը նոր է, ու բոլորս իր հնազանդ ենթական ենք. վառարանը ինչքան տաքացնում, երեխեքն էդքան են տաքանում, նանը լուռ անում ու լուռ սովորեցնում է սարի իմ գործը, լաց ու անճար

չարություն չկա» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 501)։ Մեջբերված պատկերը նոր մեկնությունների հնարավորություն է տալիս՝ բացելով Աղունի երազած իրականության դուռը։ Ուրեմն Աղունի կռիվը խաղաղ աշխատանքային ներդաշնակ կեցության համար էր, ու այս պատկերում էլ Սիմոնի՝ արհեստավարժ հյուսնի հետ ինքը հաշտ է՝ «բոլորս իր հնազանդ ենթական ենք», թեև սարքվող տունը իրենը չէ, բայց սարքողն է իրենը, աշխատող, արարող տղամարդն է իրենը։ Այս պատումում Աղունն արդեն ընդունել է, որ իր կողակիցը լուռ, անխոնջ մշակն է, որ իր բնությամբ հակոտնյան է հրամաններ արձակող անբան իշխանավորի։ Իսկ երևույթի խորքում այն էր, որ գուցե կյանքում մի անգամ Սիմոնն իր շահն ու իր կամքն էր պարտադրել, հրաժարվել հրաման կատարել՝ համապատասխանելով ուժեղ տղամարդու աղունյան պատկերացումին։

Շարունակվող տեքստը ծավալում-խորացնում է նրբազգաց ու հուզառատ Աղունի կերպարը՝ «Սիրտս սար է ուզում», սիրտն անխառն, մաքուր սեր ու բնություն է տենչում, Թումանյանի քառատողով փորձում է ամոքել իր կարոտները՝ «Ա՛խ, սիրտս, նանի՛, չգիտեմ ինչի», ու հենց այդ պահին, երբ իրեն բռնել էր Անուշի թախիծն ու անհայտ հեռուների կարոտը, բացվում է մի տեսարան, որ գեղարվեստական խոսքի մեջ ամրագրում է այն ճշմարտությունը, որ մայրերն են կերտում երեխաների միտքն ու հոգին, ուղղորդում նրանց ինտելեկտուալ զարգացումը. «Ձեռքները գիրք է ընկել. մեծը, մեծն էլ, փոքրն էլ, երեքն էլ…կարդում ու

ծիծաղում են, կարդում ու տխրում են» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 502)։ Գիրքը Աղունն է բերել տվել, որ երեխաներն իր համար կարդան, նշանակում է՝ ինքն է նրանց կապել գրքին, թումանյանական ուրախ ու տխուր գեղարվեստական աշխարհին, բայց իր հոգեվիճակին համահունչ են Անուշի կարոտները, և պարտադրում է բացել այդ էջը։ Կատարյալ կեցության աղունյան երազանքերը բախվում են իր ժամանակի անկատարության պատնեշին, որ բնորոշում է որպես չար տարի, չար ժամանակ, երբ եղբայրը եղբորը սպառնում էր գիշերը սողոցով վիզը կտրել, երբ ծառը կտրում էին հաճույքի համար, ու թեև ծառն իրենը չէր, իր բանաստեղծական հոգու ներդաշնակությունը խախտվում էր դրանից. «Էդ ծառը մի՛ կտրի», - ասացի։ «Քո ինչ գործն է, քե՞զ եմ կտրում»։ Հենց էդպես՝ «քեզ ի՞նչ, քո՞ սահմանում է, քե՞զ եմ կտրում»։ Իհարկե, ինձ ես կտրում, իհարկե, ինձ եք կտրում» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 503–504)։ Աղունի համար համայնական ներդաշնակությունից է գոյանում իր հոգու խաղաղությունը, իր տան բարեկեցությունը։ Համամոլորակային աշխարհացունց իրադարձությունները սահուն ներհյուսում է իր խոսքին՝ դրանով ճշգրտելով իր խոսույթի ժամանակը և արժեքներ սահմանելով. «Իսկ Ամերիկան իր ռումբը չի հանել երկինք ու Աստծու չարությունով դեռ չի պոռթել մեղավոր-անմեղ մեր հոգիների վրա» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 504)։ Ինքն իրեն շրջապատողների մեղավորության սահմանը գիտի՝ բառիմաստի ապշեցուցիչ ճշգրտությամբ թվարկվում են բոլորի աշխարհային մեղքերը՝ այդ ամենը նորից

կապելով Աստծո զայրույթի և դրանով պայմանավորված ամերիկյան ատոմային ռումբի կիրառման հետ:

Նույնիմաստ շարակարգի կրկնությունը պարբերության սկզբում և վերջում իմաստաբանորեն տրոհում-փակում է այդ հատվածը՝ ամրացնելով խոսքի իմաստային առանցքը. «…Աստծու կրակը երկնքից Ամերիկան դեռ չի թափել բոլորիս ու ամեն ինչի վրա. իրարից դեռ հաց ու կնիկ, երկիր ու պաշտոն ենք խլում» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 504): Աղունի խորհրդածություն-գնահատականները վերաճում են ունիվերսալ սահմանումների, ներկայացնում համամարդկային արժեքաբանական սանդղակը, որովհետև ամենուր են իրարից «հաց ու կնիկ, երկիր ու պաշտոն» խլում: Աղունի հայտնի կերպարը՝ «Աշնան արև»-ի տուն դնող ու իր ունեցվածքը ցուցադրող պրագմատիկ Աղունը «Եզրով»-ում ներկայանում է որպես իդեալիստ, իրեն շրջապատողների անկատարություններից տառապող, ցանկացած կեղծիք, խաղ, մատնություն, դավաճանություն մերժող, Արղությանների իշխանական վարքը քննադատող, համատարած շահերի ու հաշվարկների քաոսում իր բարոյական դաշտը մաքուր պահելու դժվար փորձառությունից համայնական բնութագիր կերտող. «…Էս են Ծմակուտը չի, ու քո Հայաստանը էն երկիրը չի, ու քո հայն էլ էն թուրքը չի, որ ռեփած սատանա դառնա ու մաքուր սպիտակ հրեշտակ դառնա. բոլորը՝ վախեցած, բոլորը՝ մի քիչ էս ու մի քիչ էն, բոլորը՝ կիսատ, բոլորը՝ ողորմելի, …բոլորը գողավարի ու տղամարդությունը հաշվարկով, քո վտանգի ու վնասի

չափը հաշվարկած, հնարավոր պատասխանի առաջ՝ նահանջի ու ներողության վարքը մեջները պահած…» (Մաթևոսյան, 2017, էջ 491)։

Տիպականացման այս ուժը Աղունի ներքնատեսության ու վերլուծական մտքի շնո՞րհն է, թե՞ Աղունի Հրանդինը՝ դժվար է գուշակելը, սակայն ի՞նչ տարբերություն. չէ՞ որ Հրանտը խոստովանել է. «Ես երբեմն բացահայտորեն զգում եմ իմ գրածներում մորս հնչերանգը, նույնիսկ նրա խոսքի ռիթմը, որից եթե շեղվում եմ, ուրեմն ինչ-որ բան այնպես չեմ գրել» (Մաթևոսյան, 2005, էջ 288)։ Գենետիկ այս ակունքից է գոյավորվում Աղունի երրորդ մենախոսության անկառավարելի, բազմաբարդ հեղեղը, որ երբեմն անվերջակետ մեկ, մեկուկես էջ է դառնում, մետաֆորային մտածողությունը, մարդկանց շրջասություններով կերպավորելը, բնութագրումների ներքին շարժն ու իրականության փիլիսոփայական իմաստավորումը։

Ամփոփելով կատարված ուսումնասիրությունը՝ կարելի է եզրակացնել, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «Անտիպների» առաջին հատորի վիպակները, շարունակելով նախորդ վիպական գործերից հայտնի թեմաները, նաև նոր թեմաներ և գաղափարներ էին առաջադրում, ծանոթ կերպարների էության և հոգեկերտվածքի անծանոթ որակներ բացահայտում։ Մաթևոսյանի բնօրրանի իրականությունը աշխարհի մանրակերտն է, որ անսպառ նյութ է ապահովում արձակագրին։ Մոր, երեխայի, հերոսի, ոգու, անձի, սեռերի արքետիպերը Մաթևոսյանի արձակում ունեն էթնոմշա-

կութային բովանդակություն, յունգյան հայտնի նախատիպերի կաղապարները լցվում են ազգային բնավորություններով, որ նաև ունիվերսալ են, հետևաբար ստեղծված բոլոր ժամանակների համար։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Ավետիսյան Ս.* Ազգային հոգեկերտվածքի և մարդկային տիպերի համեմատական մեկնություն՝ ըստ Հրանտ Մաթևոսյանի «Խումհար» վիպակի, Գրականագիտական հանդես, 2020, Ի-1, Եր., «Արմավ» հրատ.։
2. *Մաթևոսյան Հր.* Անտիպներ, հ.1, Եր., «Հրանտ Մաթևոսյան» հիմնադրամ, 2017։
3. *Մաթևոսյան Հր.* Ես ես եմ, Հարցազրույցներ։ Եր., «Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2005։
4. *Մաֆարյան Վ.* «Խումհար» և «Հաղարծին» երկերի տիպաբանական շերտերը, Մաթևոսյանական ընթերցումներ 4, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2022։
5. *Վարդումյան Հ.* Զրույցներ Հրանտ Մաթևոսյանի հետ։ Եր., «Վան Արյան» հրատ., 2003։
6. *Քալանթարյան Ժ.* «Բացակա» հերոսների գեղագիտական դերը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում, Մաթևոսյանական ընթերցումներ 3։ Եր., ԵՊՀ հրատ., 2016։

ПОВЕСТИ СБОРНИКА «НЕИЗДАННОЕ» (ТОМ I) ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

С. Аветисян

Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА

АННОТАЦИЯ

Первый том сборника «Неизданное» Гранта Матевосяна, опубликованный в 2017 году, включает три незавершенные повести – «Агарцин», «По краю» и «Рассеянный свет». Эти повести продолжают художественное осмысление ключевых проблем, занимающих центральное место в прозе Матевосяна. В повести «Агарцин» представлены многослойные и сложные взаимоотношения писателя и действительности, рассмотренные сквозь призму жизненного познания и нравственных представлений автора. Две последующие повести обращаются к феномену армянской женщины – матери, бабушки, – подчеркивая ее ключевую роль в сохранении и поддержании общественных, национальных, семейных и человеческих отношений. Данная тема реализуется в произведениях разных жанров – очерках, повестях, статьях, эссе, – в которых авторский взгляд выявляет, закрепляет и вводит в художественное пространство экзистенциальную проблему общечеловеческого значения, решению которой способствовали образы матери и бабушки автора, судьбы односельчанок, а благодаря типизации явления был создан художественный образ армянки.

Ключевые слова: сценарист, концепция, миропознание, мать, монолог, женское начало, матриархат.

TALES FROM THE COLLECTION "UNPUBLISHED" (VOLUME I) BY HRANT MATEVOSYAN

S. Avetisyan

Institute of Literature after M. Abeghyan of the NAS RA

ABSTRACT

The first volume of Hrant Matevosyan's "Unpublished", published in 2017, includes three unfinished tales titled "Haghartsin", "Along the Edge", and "Dead Light". These works continue to artistically explore the central themes of Matevosyan's prose. In "Haghartsin", the complex, multi-layered relationship between the writer and reality is presented through the lens of the author's understanding of life and moral perception. The two subsequent tales examine the phenomenon of the Armenian woman – as mother, grandmother, and daughter –highlighting her pivotal role in regulating and sustaining social, national, familial, and human relationships. This theme is developed across various literary forms – tales, articles, and essays – through which the author observes, records, and artistically develops existential issues of universal significance. The resolution of these issues is facilitated by the characters of the author's mother and grandmother, the fates of fellow village women, and, through typification, the artistic characterization of the Armenian woman is depicted.

Keywords: screenwriter, concept, worldview, mother, monologue, feminine principle, matriarchy.

ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հովհաննես Բողուկյան

Ուրուգուայի Հանրապետութեան Համալսարանի
հայոց լեզուի և հայկական մշակույթի դասախոս
hovik7@gmail.com

Այս խառն, իսկապես բարդ իրավիճակում, երբ նորից հարցականի տակ է դրվել մեր՝ եթե ոչ լինելության, ապա հաստատ, ինքնության պահպանման խնդիրը, արժե խորհրդակցել մեր մեծերի հետ, վերընթերցել նրանց գործերը մեր լինելիության ու ինքնության մասին:

Բանալի բառեր՝ խորհրդային գրող, փլուզում, անորոշություն, լինելիության խնդիր, ինքնության պահպանում:

Պատմականորեն մեր գրականությունն ու ինքնապահպանման քաղաքականությունը սերտ կապերի մեջ են եղել: Կրկնելով Արծրուն Ավագյանին՝ կարող ենք ասել, որ հայրենիքը եղել է մեր գրականության հիմնական կերպարը: Գրականության մեջ են արտահայտվել մեր քաղաքական գաղափարախոսությունն ու տեսլականը, Ե դարի պատմիչներից սկսած մինչև ժամանակակիցները, հատկապես պետականությունը կորցրած պատմության փուլերում:

Մեր ամենաժամանակակից մեծերից մեկը, Հրանտ Մաթևոսյանն է, որի իննսունամյակին է նվիրված այս գիտաժողովը, ուստի լավ առիթ է նրա ստեղծագործությանն ուղղել մեր լինելությանն ու ինքնությանը վերաբերող հարցերը։

Այդ հարցերին պատասխաններ գտնելու նպատակով առաջին հերթին վերընթերցեցի նրա ամենավերջին հոդվածներն ու հատկապես հարցազրույցները, որտեղ լրագրողները փորձում էին իմանալ նրա խոսքը այդ նոր և բարդ ժամանակաշրջանի մասին, երբ փլուզվել էր սովետական մեծ երկիրը և անկախ ու միայնակ պետք է դիմագրավեինք մեր հայրենիքի ճակատագիրը։ Այդտեղ կան հետաքրքրական գաղափարներ, որոնց անդրադառնալու եմ, բայց առաջին նայվածքից նկատվում է անորոշության զգացում։ Գրողը, որ լինելու էր «էս ժողովուրդի, էս կյանքի մարգարեն», ինքն իրեն ներկայացնում է որպես «անցյալի մոլորված առաքյալ այսօրվա քաղաքակրթության բավիղներում», որպես մի փոքր Միեր, որի ոտքերի տակ հողը կարծես չի դիմանում (Հ II էջ 601)։ Նա էլ էր անորոշության մեջ, կարծես ինքն էլ էր կասկածում ապագային, զգում, որ չէր կարողացել կանխել իրականության ընթացքը։

Հենց ինքն էլ խոստովանում էր. «Ամեն ինչ ենթադրելի էր, ամեն ինչ պատկերացնում էի, բացի կայսերության փլուզումից» (Հ II էջ 585)։ Հրանտ Մաթևոսյանը խորհրդային գրող էր, իհարկե ոչ պրոպագանդիստ, այլ Եղիշե Չարենցի կամ Պարույր Սևակի պես իրականությանը բաց

աչքերով նայել փորձող գրող, բայց ինչպես Հովհաննես Երանյանն է նկատում հարցազրոյցի ժամանակ, Մաթևոսյանի, «Չարենցի պես ճիշտն ասելու» փորձերը, կարող են միայն «կսմիթներ» համարվել» (Հ II էջ 586)։

Ճիշտ է, կարելի էր ավելի խոր քննադատել, կարելի էր ավելի խորատես լինել, բայց դա կարող ենք ասել արդեն կատարվածի առջև կանգնած։ Մաթևոսյանը դիսիդենդ, այլախոհ չէր, նա հասկանում էր նաև եղածի դրական կողմը և ուզում էր բարելավել վիճակը։ Նա հասկանում էր, որ ժամանակին դա ոչ միայն եղել էր մեր փրկության ճամփան, այլ հասկանում էր նաև մեծ երկրի մաս լինելու կարևորությունը։ Եվ թերևս, եթե նորը, հաստատելու համար հինը քանդելու և նրա ավերակների վրա վերակառուցելու անհրաժեշտությունը չզգացվեր, կարելի էր…

Մաթևոսյանը հասկացավ, որ ազատությունն ամեն ինչից գերադասելի է, որ «եթե խոսքի, մամուլի ազատություն լիներ, կայսերությունը չպիտի փլուզվեր…եթե գրականությանը վերապահեին ոչ թե կուսակցության օգնականի դեր, այլ կուսակցությանը տային գրականության օգնականի դեր, երբեք չպետք է առաջանար երկրի պատմության մեջ այն այլանդակ երևույթը, որ կոչվեց այլախոհություն»։ (Հ II, էջ 601)։ Արվեստը, գրականությունը, պահանջում են ազատություն, իսկ այլախոհը, որը պարտադրված էր ընդհատակյա գործելու, որովհետև եթե առճակատման գնար, լավագույն դեպքում պիտի հայտնվեր արտասահմանում, նույնպես ազատ չէր գաղափարախոսական կաղապարու-

մից: Ուստի Մաթևոսյանը իր խոսքն ասաց «կսմիթներով», ոչ միայն փորձելով այդպես հասնել ճշմարտությանը, այլ նաև զգաստացնելու հույսով:

Բայց իհարկե «եթե»-ներով չի կարելի բացատրել ներկան, և վերջին հաշվով, արվեստագետն ու գրողը, պետություն չեն ստեղծում: Ինչպես Մաթևոսյանը գրում էր «Ես, իմ հայրենիքը, իմ արվեստը»՝ Մարտիրոս Սարյանին նվիրված հոդվածում. «…արվեստներն ստեղծում են հայրենիքներ, ռուսաստաններն հավաքվում են, բրգվում ու կարծրանում տոլստոյների շուրջ, այնինչ պետրոս մեծերը պտտվում են ռուսաստանների շուրջ, որպեսզի սրանք հում կավի պես ցրիվ չգան» (Հ II, էջ 442):

Գրողը պետություն չի ստեղծում, բայց ինչ վերաբերում է հայ գրականությանը, որը որպես այդպիսին սկսվեց գրեթե պետականության կորստով, ի սկզբանե ունեցել է քաղաքական, գաղափարական միտում: Մեր առաջին հեղինակների վերջնական նպատակը պետականության վերստեղծումն էր:

Հայոց իրականության ու պատմության շրջանակներում մեր տոլստոյները չեն պակասել, պետրոս մեծերն են պակասել: Հայաստանը ստեղծվել ու եղել է, բայց հում կավի պես ցրվել ու ցրվում է:

Մաթևոսյանը չդարձավ ապագայի մարգարեն, նա էլ խճճվեց նոր իրականության բավիղներում, բայց նա արդեն հայտնաբերել էր իր հայրենիքը, և թեև ոչ ինչպես ուղեցույց, բայց արժե անդրադառնալ այդ հայացքերին և հարցնել, թե

ինչպիսի՞ ինքնություն ստեղծեց Հրանտ Մաթևոսյանն իր գործերում։

Նախ անդրադառնանք ինքնությանը վերաբերող նրա հայտնի խոհագրություններին (էսեներին)՝ «Թափանցիկ օր» և «Մեծամոր» (Հ I, էջ 333–376)։

Հայրենիքն ու ինքնությունը կերտվել են հեռավոր ժամանակներում և տարածություններում ու կարծես սլանում են դեպի տիեզերքի անհունությունները ու չգիտես՝ հայրենիքը թանգարա՞ն, թե՞ աստղադիտարան է դառնալու։ Երկուսով էլ կարելի է հպարտանալ, բայց կարևորը, առանցքայինը տարածության ու ժամանակի մեջ ապրող արարածն է, հայ մարդը, որը հպարտություններից անկախ կյանք է։ Կյանքը՝ լինելության ամենակարևոր հանգամանքը, հացն է։ Դրա համար տնտեսության ղեկավարը բողոքում է՝ օտարները գալիս աստղերին են նայում, իսկ հնագետներն էլ վանքի տակ մեհյան են գտնում, էհ, թող մեհյանի տակ էլ նորից եկեղեցի գտնեն, բայց այգին հանգիստ թողնեն։ Հովիվն էլ իր հերթին վախենում – երկմտում է. իսկ գուցե ավելի հեռանկարային է թանգարանի պահակ դառնա՞լը։

Այդ ներկայի փոքր, և անցյալի մեծ տարածություններում ու ժամանակներում ապրող արարածը սակայն, ունի ընդհանուր գծեր, որոնք կերտում են նրա բարդ կառուցվածքը։ Այդ արարածը ունի ինքն իրենը ճանաչելու հատկություն ինչպես «Թափանցիկ օր»-ում պատմողի հորեղբայրը, որ հազարի մեջ կարող է ջոկել հայի տղուն, ճիշտ թե

սխալ, դա չէ կարևորը, այլ հենց ջոկելու ունակությունը, այսինքն՝ պատկանելության կարևորությունը՝ որպես գոյության հատկություն։ Այդ զգացական արարածը միևնույն ժամանակ կապված է իր հողին, իր հողով է գոյեղեն, բայց, հաճախ, ճակատագրի բերումով, ստիպված, թողել, լքել է իր հողը։ Սակայն, ուր էլ որ տարել է նրան ճակատագիրը, նա ստեղծել է. «փշատենիներ է տնկել Ղրիմում», դարձել կայսր Բյուզանդիայում, հայտնի առևտրական, քաղաքական գործիչ կամ զորավար՝ օտար թագավորի հրամանի տակ։ Բայց միշտ, Գերասիմ Աթաջանյանի և նրա որդու պես, տառապել է հայրենախտով։ Որովհետև, հայրենի հողում «կա մի կաղնի, որ քո կաղնին է», և նրա շուրջն է կերտվել մի կյանք, որ քո անցյալն է, և դու ինքդ ես։ Եվ նույնիսկ եթե օտարության մեջ ձեռք բերած ապահով կյանքդ չուզես թողնել հայրենիքում արմատավորվելու համար, քո ինքնության պահպանման միակ հույսը հայրենի հողի կենսունակությունն է։

Ճիշտ է նաև այն, որ մնացած փոքրիկ տարածքը, ուր պետություն կերտվեց, չկարողացավ ի վերջո դառնալ իրական հայրենիք բոլոր հայերի համար։ Ո՛չ հյուսիսից Ասորիքով Եգիպտոսի ԺԷ-րդ հարստությունը մեկ հարվածով տապալող հիքսոսները՝ մի ցեղ, որ երկաթը քարից զատում էր ֆոսֆորի մոգությամբ, ո՛չ էլ գալակտիկաներում կատարվող անկայուն երևույթներին վերաբերող հարցերը քննարկող աստղագետները չկարողացան պետական ինքնություն տալ ցրված հային։ Ուրիշների պալատներում և

զորքերում հմուտ քաղաքական և ռազմական գործիչները չստեղծեցին ազգային այն գաղափարախոսությունը, որ տաներ դեպի պետականություն: Հայի քաղաքական մտքին տիրեց միամտությունը, թույլ ու հավատավոր երազը, թե իբր Նապոլեոնը նվաճելու է Օսմանյան կայսերությունը և իրեն ծառայած ոմն Հովակիմ Մուրադյանին է հանձնելու այն՝ ինչ արդարացիորեն պատկանում է հայերին: Եվ այդ մտածողությունը գալիս է հնուց. Հռոմն էր մեզ փրկելու պարսիկներից, Բյուզանդական կայսերությունն՝ արաբներից, խաչակիրները՝ մամլուկներից, ռուսերը՝ պարսիկներից ու թուրքերից, և նույնիսկ պարսիկներն ու արաբները՝ հենց մեզնից:

Այդպես, չլսելու տալով կաթողիկոսի այն զգուշացումը, թե «ինչպես կարելի է այդ իմ ախտավոր ոչխարը փոխել առողջ գազանի հետ, որի հենց առողջությունը մեզ համար պատուհաս է», հայ նախարարները, Արտաշես թագավորին հանձնելով պարսից շահին, ոչ միայն նրան, այլ գալիք սերունդներին պատկանող ամբողջ գանձն էին հանձնում:

Իսկ ի՞նչ պատահեց այն հիքսոս – հայ - զրահավորված ասպետներին, որ դարձան իրենց ճակատամարտերը տանուլ տված մի ցեղ, որի սպիտակ դրոշը այլևս չի հարուցում թշնամու հարգանքը, որին թալանել են, հափշտակել նրա կինը, ձին ու հարստությունը: Մի՞թե միայն թույլ թագավորներ, որ թաքցնելով ու խաբելով են փորձել պահել իրենց «մուգ-շագանակի պուտպուտուրիկ» ձին և կուրացել որպես դրա հետևանք: «Արշակ… էդ ո՞ւր ես, է, ձեն չես հանում»:

Մի՞թե հայ նախարարների անմիաբանությունն էր պատճառը, որ զզվել էին թագավոր ունենալուց և նրան հանձնեցին պարսից արքային։ Թե՞ պարզապես այդ զրահավորված ցեղը հանդիպեց Ակչա կոյունլու ոչխարի հոտին, խճճվեց բուրդի մեջ, ոչխար դարձավ և սկսեց մայել…։ Ու նրանք, ոչխար դարձած քշվեցին իրենց հողից, նախ դեպի Կիլիկիա, որտեղից նրաց նորից քշեցին, այս անգամ՝ մամլուկները, և նրանք հասան մինչև Լեհաստան։

Այդպես, տանուլ տրվող ճակատամարտերը հասան մինչև 1915 թիվ, կորուսվեց երկրի ու ժողովուրդի մեծ մասը և վերապրողներն այս անգամ տարածվեցին աշխարհով մեկ։ Եվ դա Աստուծո գառ լինել չէր, այլ ըմբոստության, հարվածին հարվածով պատասխանելու կարողությունը կորցնել էր։

Բայց նորից «…վիզը բարակ մեծ գլուխն ուսերին ճոճելով երեխան գնում էր դպրոց…» և նորից «շունը ցանկապատից թռավ նրա երեսին» և երևի ինչպես հին հիքսոսը՝ ոչխարի բուրդ, երեխան մազ ծամեց «… ապա նրա փխրուն ձեռքերը հետ հրեցին շան վիզը, նրա ոտքերը դեն նետեցին շան սայթաքուն ծանրությունը»։ Այդ էլ երևի Սարդարապատն է, «ուր էնպես ջարդեցինք, որ թուրքի փաշան մեզ գովել էր»։

Եվ այո՛, հասկանում ենք, որ կյանքը անփոթորիկ ծով չէ, և որ եթե խորտակվում ենք դա մեր իսկ մեղքն է և ոչ թե փոթորկինը։ Սակայն հարցն այն է, որ չենք հասկանում, թե ինչու է շունը վրա ցատկում, ինչու ենք հանկարծ կախա-

ղանում հայտնվում, կամ ուղղակի մորթվում, չենք հասկանում, և հավատում ենք, որ ուր որ է, կպարզվի թյուրիմացությունը, մեզնից ներողություն կխնդրեն կատարվածի համար: Բայց այդպես չի լինում: Դրա համար էլ սովորել է պետք:

1995-ին Մահարուն նվիրված «Նա ինքը հայրենիքն էր» հոդվածում անդրադառնալով 1915 թվականին նշում է, որ «մեր ժողովուրդը հասել էր մի զարհուրելի մտքի՝ թե մեր հողը ծերացել է, մեր հերոսների ոտքերի տակ չի դիմանում… Այսինքն՝ այնպիսի մի վիճակ, երբ ուզվում է, ինքնիրեն ուզվում է, որ հիվանդը մեռնի, և այդ ցանկությունն ավելի քան մարդասիրական է, քանի որ ապաքինումը հիվանդին առողջ չի դարձնի» (Հ II, էջ 521): Այո՛, ոչ միայն հասկանալի, այլ նույնիսկ մարդասիրական, բայց…

«Եվ փառք այն ոգևորված սերնդին, որ Արարիչ Աստծու նման ի չգոյե ստեղծեց մեզ համար հայրենիք»: Եվ այդ սերունդի բազմաթիվ անուններ է նշում՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյան, Աղասի Խանջյան, Արամայիս Երզնկյան, Չարենց ու Մահարի, Կոջոյան ու Սարյան, Թորոմանյան ու Թամանյան, Սպենդիարյան և Չոպանյան…: Իհարկե, եթե «կիսմիթներով» չխոսեր, առաջին հանրապետության դերակատարներին էլ պիտի հիշեր:

Նորից բանաստեղծների ցեղը, որ ստանձնեց ստեղծելու պարտականությունը և կերտեց Վերածնված Հայաստանը:

Մինչդեռ այսքանը մեր գեներում էլ կար: Այնպես, ինչպես Մահարին մեզ համար կորստից փրկեց Վանը, իսկ

մեր վանականները մագաղաթներում փրկեցին մեր պատմական հայրենիքը։

Վանականների մատյաններում և վիպասանների գրքերում պահպանված հայրենիքը դարձավ վերածնված Հայաստան, իր պետական լեզվով, իր արվեստով ու գիտական ձեռքբերումներով, իր անցյալին նայող թանգարաններով և ապագան դիտարկող աստղադիտարաններով, բայց կիսատության զգացումը դեռ կար. որքան էլ հզոր կայսերության մաս՝ բայց ապաքինում չստացած։ Մեր չլուծված հարցը, մեր սփյուռքի եղբայները, մեր պահանջատիրությունը, մեր արդար պահանջատիրությունը։ Ո՞ւմից պահանջել։ Թուրքը ցեղասպանությունը չի ճանաչելու, հող չի վերադարձնելու, բայց հնարավոր չէ չպահանջել։ Բայց ինչպե՞ս պահանջել։ Նախ՝ ազնվությամբ, առանց ստի, իմանալով, որ հարցը մերն է և ոչ թե ուրիշինը, ասինքն՝ ավելի քան պահանջատիրության, պահանջատիրոջ մասին մտածելով։ Այստեղ երևան է գալիս Մաթևոսյանի կարևոր ընկալումներից մեկը, որը հակադրվում է անցյալի հեղինակներին, որոնք պահանջում էին հայի նվիրումը հայրենիքին, հասկանալով, որ անհատը հայրենիքին է պատկանում։ Մաթևոսյանը համոզված էր, որ հայրենիքն է պատկանում անհատին, որ անհատը պետք է տեր կանգնի նրան, ստանձնի դերակատարությունը, այսինքն՝ գիտակցի ինքն իրեն, կերտի պահանջատիրոջը։

Պատմական ընկալմամբ երկու տեսակ, իրար հակասող հայ կա։ Մեկը՝ դրական, մյուսը՝ բացասական, մեկը՝

հերոս, մյուսը՝ դավաճան և ամեն մեկը մյուսին է համարում բացասական կողմ:

Տեր լինելու գաղափարի հետ մեկտեղ Մաթևոսյանը հրաժարվում է այդ երկվությունից: Հայի մեջ կան հակասական ուժեր՝ վրեժի և խղճի ուժը, և որքան էլ Աղունը «Ծառեր»-ում պնդի, որ հարկավոր է ընտրել «էծ թե թուփ», «գայլ թե էծ», իրականում դրանք մի ամբողջություն են կազմում և այդ ամբողջությունը հենց մարդն է՝ որպես արժեք: Այդ մարդուն Մաթևոսյանը հայտնաբերում է գյուղում, այն մարդկանց մեջ, որոնք ապրում են բնության գրկում, դառնում ինքնության իրական պահպանողները:

Ինչպես կապիտալիստական, այնպես էլ սոցիալիստական աշխարհում տեղի է ունեցել օտարման ֆենոմենը. մարդը հեռացել է բնությունից, աշխատանքից, ինքն իրենից: «Ծառեր»-ում և թերևս Ծմակուտյան ամբողջ շարքում այդ ուժերն իրենց հակադրությամբ կերտում են հայի ամբողջական կերպարը:

Ճիշտ է, սերը բնությունից ու աշխատանքից օտարացումը հաղթահարելու ճանապարհին է, բայց դա ամենևին չի նշանակում մոռացում: Հիշողությունը կարևոր է որպես մարդուն անասունից տարբերակող հատկություն, և սերը չի կարող գործել որպես աչք կապող թաշկինակ, իսկական սերը պետք է ունենա կտրելու, զրկելու, ատելու տղամարդկություն: Իսկ պահանջատիրությունը դեռ կա, առնուազն, քանի դեռ գոյություն ունի պահանջողը, որովհետև «իմանալով հանդերձ, որ իրողությունը չի փոխվի…կարելի չէ ջանք չթափել»:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Մաթևոսյան Հ.* Հատընտիր երկու հատորով: Եր., 2005:

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

Г. Бодукян

Университет Республики Уругвай

АННОТАЦИЯ

С распадом Советского Союза у людей исчезло чувство «душевного спокойствия», которое давало ощущение принадлежности к великой Родине. Новая ситуация погрузила в состояние неопределенности и великого писателя. Однако, несмотря на это чувство, он уже создал образ армянина и попытался раскрыть тайну армянской идентичности.

Писатель, который смотрит на действительность открытыми глазами, обнаруживает в армянине противоречивые силы и понимает, что вместе они образуют единое целое. В мире, подверженном явлению отчуждения, где человек оторван от природы и труда, Матевосян находит армянина, живущего в лоне природы и сохраняющего свою идентичность. Но в чем заключается эта идентичность?

Это наше прошлое, наши мечты и устремления, наш патриотизм и творческий дух, простирающиеся из глубины истории в сегодняшний день и устремлённые в будущее. И как сохранить эту идентичность? Необходимо смотреть на прошлое и мечты открытыми глазами, осмысливать их целостно, руководствуясь чувством

возмездия и совестью, реалистично, без ложной и слепой морали, которая лишь вводит нас в заблуждение.

Следует осознать, что между прошлым и будущим важнейшее значение имеет настоящее: вопрос хлеба насущного, возможность быть хозяином собственной жизни, принятие ответственности, а также восстановление естественной связи с природой и трудом посредством собственности и ответственности.

Ключевые слова: советский писатель, распад, неопределенность, проблема существования, сохранение идентичности.

THE ISSUE OF IDENTITY IN THE WORKS OF HRANT MATEVOSYAN

H. Bodukian

University of the Republic of Uruguay

ABSTRACT

With the collapse of the Soviet Union, the “peace of mind” of being part of a great homeland disappeared. The new situation also plunged the great writer into uncertainty, but regardless of that feeling, he had already created the image of the Armenian, had tried to reveal the secret of the Armenian identity.

The writer, who looks at reality with open eyes, finds the contradictory forces present in the Armenian, understands that they form a whole. In a world subject to the phenomenon of alienation, separated from nature and work, Matevosyan finds the Armenian living in the lap of nature, preserving his identity. And what is that identity?

Our past, our dreams and aspirations, our patriotism, and our creative spirit, stretching from the depths of history to today and into the future. And how do we preserve that identity, looking at the past and

dreams with open eyes, with a complete view of revenge and conscience, realistically, without false and blind morality that only deceives us? Realizing that between the past and the future, what is important is the present, the issue of bread, being our own master, taking responsibility, and re-establishing the natural connection with nature and work through ownership and responsibility.

Keywords: Soviet writer, collapse, uncertainty, the problem of existence, preservation of identity.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՎԱԽԹԱՆԳ ԱՆԱՆՅԱՆ

Ազատ Եղիազարյան

Ռուս-հայկական համալսարան
azatyeghiazaryan@yahoo.com

Բանալի բառեր՝ արձակ, պատմողություն, Մ.Մ. Բախտին, Հրանտ Մաթևոսյան, Վ. Անանյան, Հովհաննես Թումանյան։

Այս զեկուցման ազդակն է եղել Հրանտ Մաթևոսյանի մի ներքին գրախոսութունը Վախթանգ Անանյանի պատմվածքների ժողովածուի մասին: Այդ ժողովածուն լույս չի տեսել, հնարավոր է հենց Մաթևոսյանի գրախոսության պատճառով, որովհետև ամբողջութան մեջ գնահատականը բացասական էր: Իմ զեկուցումը գնահատական չի լինելու ո՛չ գրախոսությանը, ո՛չ էլ Անանյանի ստեղծագործությանը: Մաթևոսյանի գրախոսությունը ինձ ներկայանում է իբրև մի գրողի հայացք մյուս գրողի ստեղծագործությանը, և դա ինքնին արդեն շատ հետաքրքրական փաստ է գրականագետի համար: Այսպիսի հայացքը, ինչպես ժամանակին այլ առիթով ասել է Միխայիլ Բախտինը, թույլ է տալիս նոր իրողություններ տեսնել գրողի ստեղծագործության

մեջ և ավելի լավ տեսնել դրա ամբողջությունը: «*Մի իմաստը բացում է իր խորքերը, հանդիպելով և շփվելով այլ, օտար իմաստի հետ. նրանց միջև կարծես երկխոսություն է սկսվում, որը հաղթահարում է այդ իմաստների, այդ մշակույթների փակվածությունն ու միակողմանիությունը: Օտար մշակույթին մենք նոր հարցեր ենք առաջադրում, որոնք ինքը իր առջև չէր դրել, նրանում մենք փնտրում ենք այդ հարցերի պատասխանները, և օտար մշակույթը պատասխանում է մեզ՝ մեր առջև բացելով իր նոր կողմերը, իմաստային նոր խորությունները: Առանց սեփական հարցերի՝ հնարավոր չէ ստեղծագործաբար հասկանալ ուրիշը և օտարը /բայց, իհարկե, հարցերը պետք է լինեն լուրջ և իսկական» [1, էջ 431]:* Ասված է տարբեր մշակույթների համեմատության մասին, բայց միանգամայն տեղին է նաև նույն ժողովրդի գրականության տարբեր երևույթների համեմատության վերաբերմամբ:

Գրախոսության սկզբում Մաթևոսյանը լավ խոսքեր է ասում Անանյանի պատմվածքների մասին, մանավանդ ընդգծում է այն, որ դրանք սեր են դաստիարակում հայրենի բնության հանդեպ: «*Որսորդական լինելով՝ այս պատմվածքները կարծես թե պիտի հարուցեին ինչ-որ չափի հետաքրքրություն դեպի միայն որսաշխարհը. բայց կատարվում է հետաքրքիր մի բան. հատկապես ուղղված լինելով դրան՝ Անանյանի ստեղծագործությունը մեզ սիրել է տալիս մեր հայրենիքն ավելի, քան եթե ուղղված լինեին հատկապես այդ բանին*»: Եվ այնուհետև նշում է թերությունները:

Մեզ համար ամենահետաքրքրականը հենց այստեղ է: Թերությունները, ի վերջո, Անանյանի ոճի դրսևորումներն են, ոճ, որը շատ տարբեր է Մաթևոսյանի ոճից: Սկսեմ նրանից, որ Անանյանը դասական պատմող է, սովորած ամենից շատ հենց Թումանյանից (սովորած լինելը չի նշանակում բարձրանալ նույն բարձրությանը): Մաթևոսյանը, որը համարում էր, որ պատումը ընթերցողի հացն է, բոլորովին այլ ճանապարհով էր գնում: Իր անհատականության թելադրանքը ավելի ուժեղ էր, քան պատումի արժեքի բանաձևը: Մաթևոսյանը ձգտում էր դեպի անհատի էության խորքերը: Դրա համար էլ նա գերադասում էր ներկայացնել հերոսի հոգու շարժումը, որ անվանվում էր գիտակցության հոսք: Այսինքն գործողությունները կային, բայց դրանք երկրորդ պլանում էին: Առաջին պլանում էր դրանց արտացոլումը հերոսի գիտակցության մեջ: Իբրև օրինակ, բերեմ *Աշնան արևը*, Մաթևոսյանի գործերից թերևս ամենակատարյալը: Գործողության անմիջական նկարագրությունն ընդգրկում է Աղունի ուղևորության նախապատրաստությունը միայն: Բայց Աղունի գիտակցության մեջ արտացոլվում է ամբողջ նրա անցյալը. դա ներկայացվում է իբրև նրա ծանր ապրումների նյութական հենք՝ իր որբ մանկությունը, իր կատաղած Իշխան հայրը, իր անուրախ ամուսնությունը և ընտանեկան կյանքը: Այդ բոլորը հիշում է՝ նորից վերապրելու իր տխուր կյանքը: Առհասարակ, գործողության պատկերումը երբեք չի դառնում կենտրոնական խնդիր Մաթևոսյանի գործերում: Նույնիսկ այն հրաշալի պատմված-

քում, որտեղ պատկերվում է մի պահ բնության կյանքից՝ *Կանաչ դաշտ*: Գայլի ու ձիու մենամարտը ներկայացվում է կենդանիների «ապրումների» պատկերներով: Այո՛, կենդանիներն էլ ներկայացվում են այնպես, ինչպես մարդիկ՝ դրամատիկ զգացմունքներով: Ընդ որում, Մաթևոսյանը չի մարդկայնացնում կենդանիներին, այլ ձգտում է թափանցել նրանց հենց կենդանական հոգու խորքը:

Սովորաբար մարդը կենդանիներին նայում է իր զուտ մարդկային ապրումների տեսակետից: Այստեղ մի պահ շեղվենք մեր թեմայից և հիշենք Թումանյանի երկու գործերը՝ *Ծիծեռնակը* և *Եղջերուն*: Դրանց բովանդակությունը, ենթադրում եմ, բոլորիդ հայտնի է, Թումանյանը պատմում է մայրական սիրո մասին, որը կենդանիների մեջ նույնքան ուժեղ է, ինչքան մարդու մեջ. ուզում եմ միայն հիշեցնել ծեր այգեպանի խոսքերը եղջերուի սպանված ձագի մոր մասին. «Ի՛նչ տարբերություն մարդու և կենդանու միջև: Երկուսի սիրտն էլ սիրտ է»: Այս խնդրի մանրամասն քննությունը մեզ կտաներ դեպի Թումանյանի փիլիսոփայության խորքերը, դեպի քառյակներն ու այլ գործեր: Բայց այսօր դա իմ խնդիրը չէ: Միայն ասեմ, որ Անանյանի ստեղծագործության մեջ էլ մայրական սիրո բնազդը կենտրոնական տեղ է գրավում: Ես ուզում եմ միայն համեմատել երկու արձակագիրների արվեստի առանձնահատկությունները: Անանյանը Թումանյանի աշխարհընկալման հետևորդն է, սակայն նա կենտրոնանում է բնության երևույթների նկարագրության վրա, առանց շատ հեռուները գնալու: Բայց դա անում

է երբեմն այնքան վարպետորեն, որ ընթերցողը իսկական գեղագիտական հաճույք է ստանում: Երևի նաև սրանով պետք է բացատրել նրա գործերի՝ մինչև այսօր չմարող գրավչությունը:

Վերադառնալով Մաթևոսյանին, նրա արձակի ոճը 20-րդ դարի հայ արձակի ամենաինքնատիպ, դրամատիզմով հագեցած ոճն է: Այն, որ այդ ոճը դասական պատում չէ, գալիս է հենց բովանդակությունից, մարդկային կյանքի և առհասարակ կյանքի դրամատիզմից: Անանյանի հերոսների բախումները սոցիալական բնույթի են: Մարդը (ինչպես նաև կենդանիները) բախվում են մարդկային անարդարության, դաժանության և այլնի հետ, որը նրանց բուն էությունը չէ: Բնությունն իր գեղեցկությամբ, բարությամբ մեղմացնում է դրամատիզմը: Հին գյուղի պատկերները, իրենց ողջ մռայլութամբ հանդերձ, չունեն այն դրամատիզմը, որն հատուկ է Մաթևոսյանի հերոսներին: Մաթևոսյանի հերոսները մեր ժամանակի մարդիկ են, դրականի ու բացասականի բաժանումը այստեղ էական չէ: Բոլորն էլ մարդ են: Սա հատկապես հստակ երևում է դարձյալ *Աշնան արևի* մեջ: Այն ամենը, ինչ որ Մաթևոսյանին հետաքրքրում է Աղունի կյանքում և հոգեբանության մեջ, պահանջում է հենց այդպիսի լարված, հագեցած խոսք: Աղունի կյանքի ամեն մանրամասն դրսևորվում է հենց այդպիսի խոսքով: Այս վիպակը կարդացողը չի կարող ուշադրություն չդարձնել մյուս կերպարներին՝ Սիմոնին, սկեսրոջը և մյուսներին: Աղունի հուշերում և՛ Սիմոնը, և՛ սկեսուրը, և՛ Սիմոնի եղբայրը ներկա-

յանում են ավելի շատ բացասական գույներով: Բայց Մաթևոսյանը հնչեցնում է և նրանց ձայնը: Ե՛վ սկեսուրը, և՛ Սիմոնը ունեն իրենց զգացողությունները, որոնք ընթերցողի համար համոզիչ են: Հիշեք միայն Սիմոնի սիրավեպը հարևանուհու հետ: Որբևայրի հարևանուհին նրա կյանքին քաղցրություն և ջերմություն է հաղորդում, որը իսպառ բացակայում էր Աղունի մեջ: Այստեղ դասական պատումը երևի անզոր կլիներ: Աղունը դադարում է լինել միագույն դրական հերոս: Նույնիսկ զավակները դժգոհ են նրա վերաբերմունքից: Այս բոլոր երանգները և անցումները արտացոլվում են թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին խոսքի մեջ: Աշխարհի ներդաշնակությունը, որը Թումանյանի աշխարհընկալման հիմնաքարերից է, Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ բացակայում է: Հեղինակային խոսքը, որը ավանդականորեն պատում պետք է լիներ, միահյուսվում է Աղունի և մյուսների խոսքին, ամբողջ աշխարհը ստանում է այն տխուր երանգը, որով ներծծված են հերոսների ապրումները: Նույն բնությունը, որը Անանյանի պատումում կենսականության և գեղեցկության կրող է, այստեղ՝ Մաթևոսյանի էջերում դարձյալ ներառվում է հերոսների զգացմունքների և խոհերի դառը հոսքի մեջ:

Աղունն իր կյանքի դառը փորձով եկել է այն եզրակացության, որ ամեն մարդ ապրում է ի՛ր կանքը: Աշխարհը դառնում է այդպիսի միայնակ կյանքերի հանրագումար: Այստեղ արդեն Մաթևոսյանը տարբեր է և՛ Թումանյանից, և՛ Անանյանից: Ինչքան էլ ողբերգական լինեն Անուշի,

Մարոյի, Թմկա տիրուհու և մյուսների կյանքն ու կերպարները, աշխարհը դրանց հանրագումարը չէ, այն պահպանում է իր բարձրագույն միասնությունը, որը Թումանյանի աշխարհընկալման հիմքն է (կարևորագույն կողմը): Անանյանը իր ձևով է ներկայացնում այս միասնությունը՝ չհասնելով Թումանյանի փիլիսոփայական ընդգրկմանը և խորությանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Бахтин М.М.* Собр. соч., т. 6. М.: «Русские словари», 2002. С. 431.

ГРАНТ МАТЕВОСЯН И ВАХТАНГ АНАНЯН

А. Егиазарян

Российско-Армянский университет

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются некоторые вопросы творчества двух известных армянских прозаиков – Гранта Матевосяна и Вахтанга Ананяна. Они были современниками, хотя поколение Ананяна было старше. Их связывало то, что оба много писали о природе и животных. Но их повествования имели и принципиальные отличия. Сочинения Матевосяна нацелены были на то, чтобы показать внутренный мир героев во всей сложности. Ананян больше любил внешний разнообразный мир армянской природы, людей и животных. В творчестве Ананяна больше эпичности, в творчестве Матевосяна –

психологического анализа. Оба завоевали популярность среди читателей. Но с точки зрения Матевосяна, взгляды Ананяна остаются на поверхности явлений. Налицо вполне естественное столкновение двух взглядов на мир, на людей и природу.
Ключевые слова: проза, повествование, М.М. Бахтин, Г. Матевосян, В. Ананян, О. Туманян.

HRANT MATEVOSYAN AND VAKHTANG ANANYAN

A. Yeghiazaryan

Russian-Armenian University

ABSTRACT

In this article we compare creations of well-known contemporary Armenian prozaists – Grant Matevosyan and Vakhtang Ananyan. Both of them have written about nature and animals, and both of them were popular authors. The works of them are raising in the readers interest and love to the homeland country. But on the other hand their views on the world were very different. Ananyan was the storyteller, who presents to the readers the images of the life in nature, whereas Hrant Matevosyan reveals to usthe inner lives of his characters. Because of it the position of Matevosyan to the works of Ananyan are sometimes unfair.

Keywords: proze, narrative, M. Bakhtin, Hrant Matevosyan, Vakhtang Ananyan, Ovanes Tumanyan.

ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Աննա Երկանյան

Հայաստանի պետական տնտեսագիտական համալսարան
yerkanyananna85@gmail.com

Բանալի բառեր՝ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակ, կնոջ կերպար, բնաշխարհ, երջանկություն, ճակատագիր։

«Հայրենի եզերքի և նրա մարդկանց գեղարվեստական մարմնավորման ժամանակ, ստեղծագործական ներշնչանքի պահին տեսնել մարդուն և աշխարհը, հերոսներին կանգնեցնել աշխարհի առաջ, ի ցույց դնել նրանց մաքառումների պատմությունը, լսեցնել կարոտի ու տառապանքի, հոգսի ու հառաչանքի ցավեցնող և միաժամանակ գոտեպնդող ձայնը, այնպես, որ այդ նույն աշխարհը նրանց մեջ գտնի իրեն, նրանցով ճանաչի ու զգա իրեն, և ընթերցողն ապրի հայտնագործումի հրճվանքն ու հարստացումի բավականությունը», - այսպես է բնորոշում Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը Կիմ Աղաբեկյանը (1, էջ 3–4)։

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործական աշխարհին աչքի է ընկնում մարդու և բնության, հողի և հոգու, ապրու-

մի և արարումի, սիրո և ատելության անքակտելի միասնությամբ: Նրա արձակը ոչ միայն գեղարվեստական երևույթ է, այլև ազգային ինքնագիտակցության արտահայտություն՝ հագեցած ասելիքի խորությամբ, բնապատկերի անզուգական նկարագրությամբ:

Մարդկային տարբեր բնավորություններ ու խորտակված ճակատագրեր, ազգային մտածողությամբ ու բարոյահոգեբանական դրսևորումներով բազմաթիվ կերպարներ, բնական երկխոսություններ ու գյուղական անմիջական կերպարներ է կերտել Մաթևոսյանը՝ չանտեսելով հայ կնոջ բացառիկ, կյանքի դժվարություններին դիմակայող տեսակը:

Ինչպիսի՞ն է կինը Մաթևոսյանի արձակում, ինչպե՞ս է հեղինակը ձուլել աստվածային կնոջն ու բնությունն իր ստեղծագործություններում: Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում հայ կնոջ կերպարն առանձնահատուկ տեղ ունի. նա ոչ միայն ընտանիքի հիմնասյունն է, անվերջ աշխատող, աբարող ու ստեղծող, այլև ազգային ու հոգևոր արժեքների պահպանողը: Մաթևոսյանի կանանց կերպարները բազմազավակ մայրեր են՝ զավակների հայեցի դաստիարակությամբ զբաղվող, ամուսնու թիկունքն ու տան ճրագը վառ պահող, միևնույն ժամանակ սոցիալական ծանր կյանքով ապրող, կյանքի անարդարությունների դեմ ընդվզող: Այս կանայք կապված են, ձուլված բնությանը. հողը, աշխատանքը մեկտեղվում է նրանց կերպարներում ու ավելի շատ գերբնական ուժի վերածվում: Հոգեբանական խորությամբ կերտված կերպարներ են նրանք՝ մշտապես գտնվե-

լով ինքնաքննության մեջ, փորձում են բացահայտել իրենց ներուժն ու մշտապես ներքին մենախոսության մեջ են. «Ասում եք սեր, ասում եք սիրում ենք: Սիրում եք, քանի որ կծելու, կոտրելու, զրկելու, ատելու տղամարդկություն չունեք, դուք վախենում եք ատելուց: Դուք ձեր սերը թաշկինակ եք անում, կապում աչքներիդ, որովհետև վախենում եք բաց աչքով նայել ու ատել, հանկարծ կտեսնեն, որ ատում եք ու կտան կսպանեն» (3, էջ 243),- «Ծառերը» պատմվածքում մենախոսում է մայրը:

Որքան էլ լուռ ու աննկատ են երևում Մաթևոսյանի կին կերպարները, այնուամենայնիվ նրանք երբեք երկրորդական չեն, այլև իմաստավորում են կյանքը, ավանդական ընտանիքի հիմնասյունն են, հողի ու հայրենիքի պահապանը, գոյատևման ուժի մարմնացումն ու ազգի գոյատևման հիմքն ու ապավենը:

Բնություն-կին զուգորդումն ուրույն ձևով է անցկացնում Մաթևոսյանը, բնությունն արարիչ է, ստեղծող, նաև կործանող, քանդող, նույնպիսի կերպար է Մաթևոսյանի կինը՝ ստեղծող է, արարող, հողի մարդ է, հանդուրժող, անսահման տալիս է, բայց պահանջում է, որ իրեն հասկանան, հոգ տանեն իր մասին, երբեմն պոռթկում է, զայրանում, ընդվզում: Հողին ու բնությանը կապված է կինը սնուցող մի զարկերակով, նրա հոգին միախառնված է հողի հոտին ու քամու շշուկին: Ծաղկում է, երբ սիրում են, հոգ տանում, հասկանում ու կարեկցում, բողոքում է, երբ վշտացած է, երբ իր բաժին արևն է պահանջում:

Հոգատարություն ու անսահման սեր կա Մաթևոսյանի կերտած բոլոր մայրերի կերպարներում: «Հացը» պատմվածքում մայրը հայտնվում է լուռ, աննկատ ու աստվածային կերպարով զորավիգ լինում որդուն:

– Երեխաս էսօր շատ է չարչարվել, – ասում է վերջինս, ցույց տալիս իր բաժին հոգատարությունն ու աննկատ հեռանում:

Լռությունը երբեք թուլություն չէ, այն խոր իմաստ ունի: Այս լռության մեջ է արտահայտվում կնոջ տոկունությունն ու ուժը, հավատը կյանքի ու ապագայի հանդեպ: «Օգոստոս» պատմվածքում էլ հանդիպում ենք Անդրոյի մոր գորովանքով լեցուն խոսքերը. «Քեզ մատաղ, որդի՛ս» օրհնանքով: Ավանդականի ու նորի հակադրությանն ենք ականատես լինում «Աշնան արև» ստեղծագործության մեջ: Հայ ավանդական ընտանիք, քաղաք ձգտող հայ գյուղացի, այդ ընտանիքում իր երջանկությունը փնտրող Աղուն՝ պայքարող կին, որը կանգնած է հնի և նորի կիզակետում՝ ձգտելով նորին: Աշնան արևի ջերմությունն է տենչում Աղունը՝ հոգում պահելով աշնան արևի վերջին շողը: Չապրած ու չվայելած երջանկությունն անցնում է Աղունի կողքով: Մի կյանք է անցել, աշնան նման թափվել են, մարել կյանքի տարիները, իսկ ինքը միշտ պայքարել է անսահման սիրո, ամուր ընտանիքի, ամուսնու, երեխաների, հողի ու հայրենքի համար: Աղունը պայքարող կնոջ տեսակ է, նա մղում է պայքարն իր եսի դեմ, աշխարհի դեմ՝ չհաշտվելով կյանքի անցողիկության ու իր չապրած ու չվայելած կյանքի հետ.

«Այս կյանքը մի անգամ է լինում, էս մեծ կանաչ աշխարհում արևի տակ մի ծաղիկ մի օր ծաղկում է ու՝ պրծավ, աշխարհը նրա համար այլևս չկա։ Հող ու խավար։ Աստված մարդուն, որ անիծեց, ասաց՝ տեսնես ու չհասնես։ Հորս պալատներն ու ամուսնուս գոմը – դա աստծո անեծքն է» (3, էջ 342), – մենախոսում է Աղունը։

«Ծառերը» պատմվածքում զավակին դաստիարակող մայրը խրատում է որդուն. «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա» (3, էջ 431)։ Տղամարդու իսկական կերպար է մեծացնում մայրը. «Ասում ես խիղճ, բայց խիղճը գիտես, երբ է գեղեցիկ, երբ գազանի մեջ է։ Քոնը խիղճ չէ, խեղճություն է»։ «Մարդ չպիտի էնքան քաղցր լինի՝ որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինի՝ որ թքեն։ Քեզ կուլ են տվել ու գովում են, զավակս, քեզ կուլ են տվել» (3, էջ 432)։ Մայրն ուզում է՝ որդին հիշողություն ունենա և դառնա ազգային գոյության խորհրդանիշ. «Հիշողության մեջ ես՝ ուրեմն վառվում ես, մարդ ես, հաշիվներ ունես անհանգիստ ես, հիշողության մեջ չես՝ հրեն բաց դաշտում կովն արածում է առանց հիշողությունների, իսկ հորթին եկել են մորթեն» (3, էջ 433)։ Նա ամեն գնով փորձում է որդուն արմատներով կապել հողին ու բնությանը, ծառերը կանգուն են ինչպես մարդը, ինչպես ժողովուրդը, խորն են արմատները, իսկ ճյուղերը ձգվում են դեպի լույս, դեպի գալիք ու ապագա։

«Անձրևած ամպերը» վիպակում Մաթևոսյանը մերժում է Շուշանի նման կանանց կերպարներին, հասարակությու-

նը ոչ մի կերպ չի ընդունում նրա և Սիրուն Թևիկի ամոթաբեր սերը։

«Օգոստոս» պատմվածքի կանայք, ապրում են գյուղում, աշխատանք, գյուղական կյանք, բայց ներքին կապանքն ու պայքարն ակնհայտ է։ Գյուղագրության պատկերների մեջ անգամ հոգեբանական պատկերները դառնում են մերօրյա, անչափ արդիական։ Աշխենն ուզում է հասկացված, սիրված լինել, աշխարհիկ վայելքների կարոտը, հոգսերի մեջ հաճախակի ծղրտացող Աշխենի ուրախությունը, թվում է անհասկանալի։ Մաթևոսյանը բացահայտ ներկայացնում է սեռի խնդիրը, անկաշկանդ ու անմիջական պատկերներով։ Աշխենի կերպարին զուգահեռ շուտով տեսնում ենք հոգսաշատ, քաղաքում պանիր վաճառող, շալակով խոտ բերող Մարիամի կերպարը՝ բեռան տակ նստած, հետն էլ շարունակում է կատակել ու ծիծաղել։ Այդ ծիծաղի միջից ակնհայտ ուրվագծվում է մենակ ու անօգնական կնոջ տառապանքը, մի փոքր ջերմանալու, իր բաժին արևն այս աշխարհից տանելու ցանկությունն ու կարոտը։ Եթե Աղունն աշնան արևից իր բաժինն էր ուզում, ապա Աշխենն ու Մարիամը կրակոտ օգոստոսի տապով էին ուզում ջերմանալ։

Թվում է՝ գյուղական պատկերներում ի՞նչ նոր բան պետք է գտնի մերօրյա ընթերցողը, ի՞նչ նորություն արձանագրի հոդվածագիրը, բայց ոչինչ չի փոխվել, Մաթևոսյանը կարողացել է համաժամանակյա մոտեցմամբ բացահայտել կնոջ ներքին փոթորկիչ ուժի, բացահայտ ցանկության,

սեռի խնդիրը, հենց այդ կերպարների մեջ է ամբողջանում մերօրյա կինն ու իր ձգտումները, իր երազանքները, իր մի բուռ երջանկությունն ակնկալելու, սիրված լինելու գիտակցումը:

Կին-բնություն համատեքստում էլ հաղթում է Մաթևոսյանը, անզուգական պատկերների կողքին կատաղի բնությանը համադրելով իր բաժին երջանկությունն ու սերն այս աշխարհից ակնկալող կնոջ կերպարը: «Մարիամ… Մարիամ, անմարդ շատ է՞ դժվար: Դժվար է՞: Փայտի-խոտի մասին չեմ հարցնում: Փայտը-խոտը գիտեմ, էնպես, առանց տղամարդի, շատ է դժվար» (7, էջ12), – սրտանց հարցնում է Անդրոն: Ի՞նչ է զգում դավաճանված Աշխենը, լցված է վրեժով, անուրախ օրերի, ամուսնու տված դառնություններ ու երջանկությունը չվայելելու համար մեղադրում է ամուսնուն, աշխարհին, բոլորին, բայց խղճում Մարիամին:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում պատկերված կանանց այսօր էլ կարող ենք փնտրել ու գտնել հասարակության մեջ, նրանք նաև մերօրյա կերպարներ են՝ չհանձնվող ու պայքարող, կյանքն ավելի գունեղ ու գեղեցիկ դարձնող, աստվածային շնորհով ու կյանքի անարդարությունների ու դժվարությունների դեմ պայքարող:

Ամփոփելով ասվածը՝ մեջբերենք Մաթևոսյանին տված հետևյալ գնահատականը. «Մաթևոսյանի գրականությունը դառնում է համընդհանուր ժամանակի՝ որպես ամբողջական մարմնի անբաժանելի մասը՝ առանց որի պարզապես

աղքատ ու անբովանդակ էր լինելու մեր ապրած ժամանակն իմաստավորող հայ գրականության անդաստանը: Հրանտ Մաթևոսյանը մեզ է վերադարձնում ճշմարիտ խոսքը, նա մեզ վերադարձնում է դեպի մեզ, որ ժամանակի վազքից մոլորված հեռացել էր ակունքներից ու մոռացել տան ճանապարհը», – նշում է Վ. Գրիգորյանը (2, էջ 6):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Աղաբեկյան Կ.* Հրանտ Մաթևոսյան, Ծմակուտի վիպասքը: Եր., 1988:
2. *Գրիգորյան Վ.* Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը: Եր., 2013:
3. *Մաթևոսյան Հ.* Ծառերը, Եր., 1978:
4. *Մաթևոսյան Հ.* Երկեր երկու հատորով, հատոր առաջին, Երևան, 1985:
5. *Մաթևոսյան Հ.* Երկեր երկու հատորով, հատոր երկրորդ, Եր., 1985:
6. *Մելքումյան Ա.* Իմ Հրանտ Մաթևոսյանը, Եր., 2008:
7. https://hrantmatevossian.org/hy/works/id/ogostos

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ПРОЗЕ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

А. Ерканян

Армянский государственный экономический университет

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются образы армянских женщин в повестях и рассказах Гранта Матевосяна. Особо выделен образ Агун из повести «Осеннее солнце», который дополняет и завершает галерею других женских образов Матевосяна – с искалеченными судьбами, борющихся и не сдающихся, созидающих и преодолевающих трудности. Изображаются различные психологические проявления армянских женщин, борющихся с жизненными трудностями, их сильное желание любить и быть любимыми, стремление сделать так, чтобы их проблемы были услышаны. Эти женщины – многодетные матери, заботливые хозяйки села, хранящие тепло домашнего очага. Они крепкими узами связаны с Матерью-природой, с землей и трудом, с семьей и родиной. Тонкий психологический анализ автора раскрывает их потенциал и внутренний монолог, сетования и чувство безысходности, вызванные тяжелыми жизненными обстоятельствами, но вместе с тем перед читателем предстает образ армянской женщины, которая не теряет силы духа, не сдается и продолжает противостоять жизненным невзгодам. Использование в исследовании сопоставительного и аналитического методов позволяет раскрыть самобытность и исключительнось образа армянской женщины.

Ключевые слова: проза Гранта Матевосяна, женский образ, природа, счастье, судьба.

THE IMAGE OF A WOMAN IN HRANT MATEVOSYAN'S PROSE

A. Yerkanyan

Armenian State University of Economics

ABSTRACT

In the given article the images of Armenian women is examined, who appear both in Hrant Matevosyan's novels and various stories. Particularly is emphasized the image of Aghun in the novel "Autumn Sun", which complements and completes Matevosyan's other female characters: women with shattered destinies, who struggle and do not give up, who create and strive. Also depicted the psychological manifestations of Armenian women, struggling against the difficulties of life, their great desire to love and be loved, the desire to make their concerns heard. These women are mothers of large families, women who are busy with village work and always keeping the house in order, connected to nature, assimilated to the land and work, family and homeland. With psychological depth are depicted their potential and inner monologue, the protest and despair of living life with difficulty, but at the same time the type of Armenian woman who does not give up and struggles. Through comparative and analytical methods the originality and exclusivity of the image of the Armenian woman are revealed.

Keywords: Hrant Matevosyan's prose, image of a woman, nature, happiness, fate.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԸ ԵՎ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

Թադևոս Խաչատրյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտ
tadeashot@gmail.com

Բանալի բառեր՝ Սիրադեղյան, Վարդազարյան, Խեչոյան, Այվազյան, ոճ, սերունդ, պատմվածք, ժամանակ։

Հրանտ Մաթևոսյանը ծնվել է 1935-ին, Վանո Սիրադեղյանը՝ 1946-ին, Ռաֆայել Նահապետյանը՝ 1946-ին, Վահագն Մուղնեցյանը՝ 1947-ին, Մերուժան Տեր-Գուլանյանը՝ 1948-ին, Արտակ Վարդազարյանը՝ 1951-ին, Ռոլանդ Շառոյանը՝ 1952-ին, Լևոն Խեչոյանը՝ 1955-ին, Վարուժան Այվազյանը՝ 1958-ին, Վազգեն Սարգսյանը՝ 1959-ին։ Գրելու «Աստվածաշունչը» հիշեցնող այս ոճն, անշուշտ, թելադրված չէ այն նյութով, որի մասին փորձում եմ գրել։ Նույնիսկ թույլ վստահություն չունեմ, թե դրանք հեռավոր առնչություն ունեն «Աստվածաշնչի» հետ։ Ուստի ծնունդների այս թվարկմամբ ուզում եմ ընդգծել ընդամենը սերունդ հասկացությունը, քանի որ կարծում եմ, որ **սերունդն առավելապես թվաբանություն է, քան տրամաբանություն**։

Իհարկե, ցանկության դեպքում կարելի է ինչ-որ ակնհայտ ընդհանրություններ նկատել, ասենք, նրանք երկրորդ համաշխարհայինից հետո ծնվածներ են, տարիքային տասը-քսան տարվա տարբերությամբ արձակագիրների այս սերնդի մանկությունը համընկավ ժամանակաշրջանի հերոսաբար հաղթահարվող դժվարություններին, պատանեկությունը՝ «հալոցքի» կարճ միջոցին, հասունությունը՝ «լճացման» բթացնող պարզ ընթացքին: Թվում է՝ ժամանակ է, ժամանակաշրջան, սակայն դժվար է պատկերացնել մի այլ սերունդ, որի կյանքն այդքան աղքատ է եղել իրադարձություններով: Նրանք դժբախտություն չէին ունեցել ո՛չ աշխարհասասան հեղափոխությամբ անցնելու, ո՛չ 37-ի Դարդանելով, ո՛չ էլ համաշխարհային պատերազմի Կերչով…

Ժամանակ և սերունդ...

«Նա ինձ բոլորովին նման չէ, նա իսկական հայ է, – Մաթևոսյանի մասին գրել է Դոլվաթովը, – խելագարվում է այն ամենից, ինչ կատարվում է հայրենիքում: Նա այնքան ամաչկոտ, անկեղծ, բարի, բացարձակապես հրեշտականման մարդ է, որ նրա հետ ընկերանալով՝ սկսեցի նայել աշխարհին նրա աչքերով: Երբ կարդում եմ հայաստանյան իրադարձությունների մասին, պատկերացնում եմ, թե ինչ է հիմա զգում Մաթևոսյանը: Ահա այսպես, նրա հանդեպ սիրո միջոցով իմ մեջ ինչ-որ հայկական զգացմունքներ առաջացան...[1]:

[1] Интервью В. Ерофееву (www.sergeidovlatov.com/books) ero feev.html feev

Գրողը նշում է. «...պատերազմ չէինք տեսել, պատերազմի անունն ականջի ծայրով լսել, ուշադրություն չէինք դարձրել ու նույն հեռավորության վրա էին Ավարայրի ճակատամարտն ու Ստալինգրադի ճակատամարտը» (11, էջ 28)։ Ահա այդպես՝ այդ ամենի մասին միայն լսել էին, իսկ լսելով կենսագրություն չես սարքի: Լսելու գինն առասպելն է, իսկ նրանք առասպելներին չէին հավատում: Իսկ երբ չես հավատում առասպելին, ստիպված ես փարել դեռ իմաստ չստացած կյանքին, կյանքից փորձի չափով մի տող քաղել, տողի երկարությամբ մի նախշ անել, եթե պատահել է՝ գրող ես, գրականության մեծ, վիթխարի կաթսային մի կանթ դնել:

Ժամանակը նրանց չէր օգնում, քանզի «սխալ դուրս թռած բառը կարող էր ճակատագրական լինել», որովհետև «անիմաստության քողը վարագուրում էր ժամանակը» (ն.տ.)։ Ժամանակը նրանց չէր օգնում, ու նրանք գրականություն էին մտնում դժվար, և գուցե թե այդ պատճառով՝ լուրջ: Շնորհակալ լինելու նրանց շունչը կտրվում էր այսպես՝ մի հրաշալի տողի, մի հոյակապ պարբերության, մի աներևակայելի հատվածի վրա... Առ գրականություն տանող նոր ճանապարհը լցվում էր պարապ պտույտով, «դժվար ինքնահաստատման ոչ միշտ ճիշտ ճանապարհով ընթացող դեգերումը» հանգում էր փակուղու, 70-ամյա «լաբորատոր տեռորը» թույլ չէր տալիս շրջանցելու ընդունված արժեքների բաստիոնը:

Որքան էլ մի սերունդ էին, որքան էլ, թվում է՝ ընդհանրություն, նրանք գալիս էին տարբեր ակունքներից ու

ակունքներից չհեռանալու չափով ընդգծում ակունքի ներկայությունը:

Մերուժան Տեր-Գուլանյանի դեպքում շնորհը թաքնվում է ոճի ետևում, Շառոյանը զատորոշվեց՝ շուլալելով հայրենակցի՝ Մուշեղ Գալշոյանի «Էրգրի» բաց վերքի հիշողությունը, Ռաֆայել Նահապետյանը՝ մի քիչ Սելինջեր, առավելապես՝ երևակայությամբ քաղաք տեղափոխված Բակունցի արտիստական երակին, Վահագն Մուղնեցյանը, ասես, ինչ-որ հայտնություն ունեցավ՝ Սասնա Ծռերից հանելով իրեն հոգեհարազատ հերոսների աղոտ ծաղրապատկերները, Վարդազարյանն ու Սիրադեղյանը, Վարուժան Այվազյանը ու Լևոն Խեչոյանը սկսեցին... ու հավատարիմ մնացին Հրանտ Մաթևոսյանին՝ ներքաշվելով վերջինիս գրական ծուղակը, որ ելք չէր խոստանում, բայց ապագա՝ հաստատ: Ու երբ հերթը հասավ ավելիին՝ նոր հեղափոխությունը նրանց՝ Սիրադեղյանին, Վազգեն Սարգսյանին ու Վարդազարյանին շպրտեց գրականությունից այնպիսի հեռավորության վրա և այնպիսի ոլորտներ, որ երևակայել անգամ չէին կարող: Հիմա նրանց՝ գրականություն դարձը նման է անառակ որդու վերադարձին, սակայն այն լիակատար չէ:

Այո՛, եթե Մաթևոսյանը գրած լիներ Գոգոլի «Շինելը», կարող էի հաստատապես ասել, որ սերնդի ստեղծագործությունները դուրս եկան Մաթևոսյանի «Շինելից»: Բայց Մաթևոսյանը «Ահնիձոր» էր գրել, «Գոմեշ» էր հորինել, իր չունեցած Հոլիվուդից «Խումհար» էր քամել, ուստի նրանք դուրս եկան «Ահնիձորից», «Գոմեշից», «Խումհարից»:

Անկախ իր արմատներից (ներքին) և կապերից (արտաքին), Մաթևոսյանը մեր գրականությունն առաջնորդեց մի ուղղությամբ, որն արձանագրում է հայ նոր գրականության 200-ամյա պատմության ավարտը (Աբովյանից ի վեր) և նորի սկիզբը. ասածս բազմաթիվ հիմնավորումներ ունի, սակայն նշեմ ընդամենը երկուսը. հայ մեծ լուսավորիչը գրականություն բերեց լեզվի և հերոսի խնդիրը, Մաթևոսյանը մեր վերջին 200-ամյա լեզվի բարձրագույն արտահայտությունն է, որին հաջորդում է լեզվի մետաֆիզիկան՝ լեզու լեզվի մասին:

Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը «գյուղական արձակի» այդ սարքովի ուղղության մեջ տեսնելու ջատագովումն ըստ ամենայնի՝ երևութական է: Գրականությունը որոշակի և կառավարելի հունի մեջ դնելու խորհրդային պատվերը, ճիշտ է, գրողին ճանաչում բերեց և ինչ-որ իմաստով ապահովեց նրա թիկունքը տևական զանազան խարդավանքներից, սակայն «Գոմեշի» և «Աշնան արևի» հեղինակի երկերի զուգադրությունը ռուսական «գյուղագրության» հետ վեր է հանում մի այլ իրողություն («Գրական թերթ», 13.09.1968:) Ռուսական «գյուղագրությունը» «արմատների ճանաչման» խնդրադրությամբ (Բելով, Աստաֆև, Ռասպուտին), ի վերջո խրվեց այդ մեծ գրականության համար ապացուցելի աղտեղության՝ նացիոնալիզմի մեջ, այլ ազգայինի, ինչը Մաթևոսյանի դեպքում վերածվեց ֆարսի («Մեսրոպ»): Մեկ, սակայն սկզբունքային այս տարբերությունը Մաթևոսյանին մինչև այսօր էլ դնում է երկակի

վիճակի մեջ: Լեզվական մետաֆիզիկայի գրականության հաջորդ փուլը նշանավորող օրինակ է Վարուժան Այվազյանի ստեղծագործությունը: Մի գրող, որ համարձակվեց քանդել գրականության առկա ու հայտնի կառույցները և այդ «մասերով» կառուցել լեզվական միանգամայն նոր իրողություն: Սույն գրողի առաջին ծավալուն գործի՝ «Հին ահի» մասին դեռևս 1986-ին գրելիս, արձանագրել եմ, գնահատելով նրա խոսքը որպես «լեզվական կասկադյորություն» (2): 30-ամյա վաղեմության միտքս հաստատում է «Ճանճի ամիսը» վեպը. այստեղ գրողի «կասկադյորական կամիկաձեն» գրեթե համարժեք է արդյունքին. ջարդվում են լեզվական բոլոր հնարավոր քերականական տաբուները, խորտակվում են շարահյուսական բաստիոնները, և գործը վերածվում է կանտյան հանրահայտ «ինքնին իրին», մնում է միայն, որ գրողը իր «ներքին տեսողությունը» արտաքնապես հաղորդակցելի դարձնի, որպեսզի գոնե չկորցնի գրականության իսկական գիտակների այն մոհիկանացող տեսակի հետ կապը:

Մաթևոսյանի գրականության հունի մեջ, անշուշտ, անշրջանցելի են այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Վ. Սիրադեղյանը, երջանկահիշատակ Վազգեն Սարգսյանը, որոնք, ավա՛ղ, մեր գրականության Արթյուր Ռեմբոները դարձան, և, իհարկե, Լ. Խեչոյանը, որ իսկական հայտնություն էր արդեն 1989-ին «Գարունում» տպագրված «Խնկի ծառեր» վիպակով և հաջորդող մի շարք պատմվածքներով (նրա երկու վեպերը խոսակցության առանձին նյութ են) (3):

«Ահնիձորի» հրապարակումից մոտ 27 տարի անց Մաթևոսյանը մի հարցազրույցում պատմում է. «Փոքր որոնումներից հետո ընկել եմ այն գլխավոր թեմայի վրա, որ առ այսօր էլ շարունակվում է և, կարծում եմ, միայն ինձանից չէ տեսնված- դա երկրի, խորհրդային ասված երկրի գլխավոր հարցերն են՝ մարդու դիմազրկության և մարդու հողից, իր աշխատանքից գժտության, մարդու և աշխատանքի բախման հարցերը... Էդ էդպես ասած ստեղծագործական գյուտը ծագել է պարապ մի առիթից... «Ահնիձոր» ակնարկը գրելու ժամանակ, արջի մասին մի փոքր պատմություն երբ անում էի, ես պատահականորեն տեսա, որ երբ մեզ արջի հետ գժտեցնում են, մենք արջին ենք թշնամանում, արջը՝ մեզ, և առհասարակ բնությունը կտրվում է, գյուղացին արդեն ոչ թե էդ անտառի ծնունդն է և էդ անտառի բարեկամը, այլ էդ անտառի թշնամին է: Արջը երբ վնաս է բերում, վնասը մեզանից՝ գյուղացիներիցս են տանում, երբ արջին մենք պիտի վնասենք, մենք արդեն իրավունք չունենք, պետությունն է նրա տերը... իմ գյուտը՝ խորհրդային երկրի գլխավոր խնդիրն էր» (4):

Խորհրդային երկրի «էդ գլխավոր թեմայի»՝ ստեղծագործական գյուտի գիտակցմանը Մաթևոսյանը բավականին ուշ է արձագանքում: 1986-ին Արտակ Վարդազարյանը գրում է. «Հողի հետ աշխատելու արհեստը արյամբ ժառանգվող, արյան հետ փոխանցվող կոչում-հմտություն է, դժվար է արհեստական ճանապարհով սովորեցնել:... Հողի նկատմամբ որդիական սեր ու հոգատարություն ներարկել

կարո՞ղ ենք: Դժվար կարողանանք: Նույնիսկ հիմա, երբ կարծես հողի աշխատավորի մեջ մնում է տոհմական սերը, երբեմն մի տեսակ սառնություն, անտարբերություն է նկատվում, մարդն աշխատում է հենց այնպես, անելու համար: Դա էլ այն պատճառով, որ չկա պատասխանատվություն, չկա տիրոջ վերաբերմունք, չկա, որովհետև նրանից խլել են հողի նկատմամբ ունեցած իրավուքը, թողել միայն պարտականությունը...» (11, էջ 31): Աշխարհին ահա այսպես առարկայանում էր, և «գյուտն» էր առարկայական: Առարկայացնող աշխարհին իրական լեզու էր պետք, իսկ իրական լեզուն ռեալիզմի՝ Բալզակի, Տոլստոյի, նույնիսկ Շիրվանզադեի լեզուն չէր: Հայտարարված, հորջորջվող ռեալիզմը չկար, որովհետև, պատմության մեջ եզակի անգամ, ռեալիզմը ռեալիզմ չէր, ռեալիզմի պահանջը պատկերի հետ կապ չուներ: Այն ավելի մոտ էր ռոմանտիզմին, մի քիչ տեղայնացված, մեր երկրի փոքրիկ արշինով չափվող ռոմանտիզմին: Ու նույն չափով էլ դասականություն (կլասիցիզմ) ճիշտ այն պահից, երբ Եսենինը բացեց երակը, Մայակովսկին ինքնասպան եղավ, Չարենցը, Բակունցը, Թոթովենցը կորցրին իրենց՝ գերեզմանն ունենալու իրավունքը, այնպես որ հովվերգության տեղ չէր մնում:

Բրոդսկին ասում է, որ ծայրամասով (ինչպիսին նաև խորհրդային Հայաստանն էր) չի ավարտվում երկիրը, այն դրանով միայն սկսվում է[2]: Մեծ երկրի հեռավոր անկյունում «նոր ռեալիզմ» հասկացությունը չնկատելու չափով

[2] *Бродский И.* Проза и эссе. Классическая проза. С. 87.

ներվում է: «Եվ էն բոլոր հաջողությունները, որ սովետական գրականությունն ունեցավ, վրիպակի տպավորություն էին թողնում, – գրում է Մաթևոսյանը: – Այլապես, եթե այսպես չի, եթե այլ պայմաններ լինեին, եթե գրականությանը վերապահեին ոչ թե կուսակցության օգնականի դեր, այլ կուսակցությանը տային գրականության օգնականի դերը, երբեք չպետք է առաջանար երկրի պատմության մեջ էն այլանդակ երևույթը, որ կոչվեց այլախոհություն», – շարունակում է նա: Մաթևոսյանը գրում է, թե՝ «մտավորականությունը չպետք է անցներ ընդհատակ, լավագույն դեպքերում՝ խոսեր կսմիթներով, շատ դեպքերում էլ, առճակատվելով, հայտնվեր արտասահմանում: Ինչ որ է, մեղքը իրենց վիզը» (1): Քանի որ՝ «Ժամանակին երկրի որդու ճիչը խլացրին, և ահա եղավ էն, ինչի վկաներն ենք մենք այսօր: Այլապես՝ դարերի մեջ իրենց հանճարի վերսլացումներն ունեցած ազգերը, որ բազմաթիվ անգամներ վկայել էին, թե կարող են իրենց մշակույթներով համաշխարհային գագաթներ բարձրացնել, հայտնվել էին մուրացկանի, հայցվորի, Արևմուտքի առջև մշակութային ենթակայի դերում: Եվ էն մեծերը, որ պետք է ծնվեին այստեղ, ծնվել էին Արևմուտքում: Եվ պատահականություն չի, որ ընթերցողը իր սեփական Մարկեսին երկրպագելու փոխարեն, ահա, դառնում էր Արևմուտքի մարկեսների երկրպագուն: Այսինքն՝ մենք անհավասար վիճակի մեջ էինք դրված Արևմուտքի մեր գրչակիցների հետ»: Մի անգամ կրկնում է գրողը՝ հայ արձակագիրները «անհավասար վիճակի մեջ էինք դրված Արևմուտքի մեր գրչակիցների հետ» (9):

Չգիտեմ, «նոր ռեալիզմի» ստեղծագործություն Մաթևոսյանը (և կամ այն սերունդը, որ անվանվում էր «գյուղական արձակի» սերունդ) ստեղծեց, թե՝ ո՛չ, համենայն դեպս, այն գործերը («Տաշքենդ», «Տերը»), որոնք հետևեցին վերոհիշյալ հարցազրույցին «ռեալիզմով» կամ «անտիռեալիզմով» չես ձևակերպի: Նա ավելի շուտ, հեղինակի արտահայտությամբ՝ տրվեց «հայոց լեզվի պոեզիայի տարերքին», որ ոճ է, ոչ թե ուղղություն[3]:

Իսկ ոճը, անձնավորված, անհատականացված ոճը միշտ փակուղի է: Առաջին հերթին՝ հետևորդների համար: Ու փակուղի է կրկնակի, քանի որ Մաթևոսյանը դասական իմաստով պատմվածքներ չի գրել, իսկ Վանո Սիրադեղյանը ու Արտակ Վարդազարյանը նախընտրեցին պատմվածքը, արձակ ձևերի մեջ ամենաքմահաճ, ոչ մի կարգի «տարերք» չընդունող ժանրը: Ավելի պարզ՝ այն լեզուն, որ բերում էր Մաթևոսյանը, մեծ վերապահությամբ կարելի է ընդունել որպես պատմվածքի լեզու: Ամրագրում է «քաղաքի» ու «գյուղի» միջև ներկա «տարաձայնությունների» որոշ պատճառներ՝ ինչպե՞ս, սոցիալական ի՞նչ տեղաշարժերի հետևանքով է անհետանում գյուղացին, ինչպե՞ս է փոխվում գիտակցության ու ինքնագիտակցության առանձնահատուկ «հովվերգական» տեսակը»…

«Բայց ո՞նց անես, ո՞նց հովվերգություն նկարագրես, – գրում է Վարդազարյանը, – երբ դա ծանր, հոգի հանող,

[3] *Матевосян Г., Марченко А.* Поэзия языка // «Вопросы литературы», 1980. 12. СС. 190–222.

մարմին մաշող, ոսկրահան անող աշխատանք է... Հովվերգությունն այն է, երբ ամեն աշխատանք արդեն արածպրծած է քո աչքից հեռու, քո մասնակցությունից անկախ, երբ մառանները տրաքում են այգու բերք ու բարիքից... իսկ դու, եթե խիղճդ ծախես, թեթև գրչով նկարագրես նրանց հովվերգական աշխատանքը, էջը տասը ռուբլի փող կտան, եթե ճարպիկ լինես՝ հետն էլ դրա կեսի չափ՝ գործուղում...» (11, էջ 42)։

Այստեղ դեռ առկա է պաթետիզմը: Ճիշտ է, ինչ-որ չափով հեգնական՝ ինչքան որ արձակի լեզուն է, սակայն նույնքան պաթետիկ, որքան մեր ավանդական պոեզիան է (անշուշտ, ընդունված պոեզիան)։

«Ձևը թանկ է նստում», – ասում է Պոլ Վալերին[4]: Այն ավելի թանկ է, երբ նախընտրությունը սահմանվում է մեկ ձևի մեջ: Ընդունված է կարծել, թե լեզուն կանոնների, ներքին հրահանգներից բխող օրենքների ամբողջություն է, որ ընդհանրական կարող է լինել միևնույն դարաշրջանի գրողների համար: Սակայն, ընդհանրական լինելիս, լեզուն բացահայտում է իր նշանային էությունը: Տիրապետել լեզվին, նշանակում է գտնել այն բանալին, որ նախատեսված է համապատասխան կողպեքը բացելու համար՝ ոչինչ ավելի: Այդ պատճառով լեզվիմացությունը ոչ այնքան լեզվի նյութական կողմի տիրապետումն է, որքան հոգևոր հորիզոնի, ասել է թե՝ հայացք ուղղության բացահայտմանը։

[4] *Поль Валери*. Об искусстве. М.: «Искусство», 1976. С. 413.

Մաթևոսյանի լեզուն այդպիսի հորիզոն տալիս էր, միաժամանակ՝ մերժում:

Վանո Սիրադեղյանը, Արտակ Վարդազարյանը, Ռաֆայել Նահապետյանը, Վահագն Մուղնեցյանը, Մերուժան Տեր-Գուլանյանը, Ռոլանդ Շառոյանը, Վարուժան Այվազյանն ու Լևոն Խեչոյանը կարելի է ասել, սովորել էին միևնույն խորհրդային դպրոցներում, կարդացել էին միևնույն գրքերը, Հայաստանը՝ Երևան, Երևանում այցելում էին միևնույն սրճարանները, եթե չգոհեկանանք, շփվում էին միևնույն կանանց հետ: Դպրոցում կարդացել էին Րաֆֆու պատմավեպերը, «Վարդանանքը», մի քիչ գրականության համի էին եկել Բակունցով, ավելի ուշ հաղորդակցվեցին Հեմինգուեյին, Ռեմարկին, քիչ անց ձեռներն ընկավ Ֆոլկների, Մարկեսը… Կաֆկա էին կարդում ու Կաֆկային համարում էին ժամանակակից: Հայաստանում այդ ժամանակ պատմավեպեր գրում էին Սերո Խանզադյանը, Հայկ Խաչատրյանը, ուրիշները (6): Նոր սերնդի համար ո՛չ պատմությունն էր իրենցը, ո՛չ էլ պատմավեպ գրելու հավես ունեին:

«Քո ամենաչնչին պատմաբանները ցեղիդ պատմությունն այստեղից-այնտեղից լսած, ուրիշների պատմությունը երկյուղածորեն անգիր արած, քո պատմության համար նրա տարածքում տեղ չճարած, քեզ համոզում է, որ ճիշտ չես մտածում, որովհետև հանկարծ վեր ես կացել ու քո ծլեպը որմ ես համարում», – մտածում է Արտակ Վարդազարյանի հերոսը (11, էջ 58):

Օրեր էին, ժամանակներ էին, երբ **բանաստեղծները գրում էին բանաստեղծների համար, արձակագիրները՝ Հրանտին դուր գալու համար**, որովհետև իրենց աշխարհի լեզուն բերել էր Մաթևոսյանը ու կապանքն էլ դրել էր Մաթևոսյանը: Բայց դե, հավատարմությունը՝ հավատարմություն, գրականությունը՝ գրականություն: Հավատարմությունը բարոյական կարգ է, սակայն գեղագիտական ապրատ: Ու նրանք փորձեցին կտրել այն պորտալարը, որին կապված էին և՛ արվեստով, և՛ աշխարհով, և՛ սովորույթներով: Փրկության առաջին հանգրվանը պատմվածքն էր, երկրորդ հանգըրվանը՝ այն աշխարհի (հաճախ՝ հիշողության աշխարհի) ընդլայնումը, որից եկել էին: Ի հետևանք՝ Մաթևոսյանի հստակ ձևակերպված աշխարհի պատկերման մոդելը քանդվում էր՝ Սիրադեղյանի ջղագրգիռ, Վարդազարյանի խճանկարային ոճերի և Այվազյանի հարվածներից:

Իսկ Մաթևոսյանը նրանց մասին, որ կարծես իր դպրոցից էին, գրում էր.

«Արձակի երկիր էր մտել մի տղա, որ, իր բոլոր սերնդակիցներից ու բոլոր նախորդներից ավելի ճշգրիտ՝ ճշգրիտ բառերով ճշմարիտ պատմություններ էր պատմում. մոտավոր բառեր չուներ, որպես թե խոսքը որձաքարին է անցնելու՝ ժլատ ու ընտրող էր, վրիպած բառ չուներ, նրա բառն ու առարկան իրարու նույն պահին էին գտնում, հպանցիկը, ակնթարթայինը, անորսալին, անանունը հայտնվում էին արդեն բառը գտած, արդեն անուն առած, արդեն կերպար

ու պատկեր դարձած… – Սա ճիշտ գրող էր, և սա ճշմարիտ արձակ էր», – Վ. Սիրադեղյանի մասին է ասում և ապա՝ շարունակում. – Բայց որովհետև Ակսելն ու Մուշեղը գրիչները վար էին դրել անժամանակ, իսկ Մնձուրու երկար կյանքից գրականության էր տրվել մի կարճ ժամանակ միայն, և մի կարճ պահի մեջ սպառումը ճակատագիր էր թվում՝ այս մեկի՞ն ինչ էր պատահելու... 1988-ին գրիչը ցած է դրել. ի՛նչ խնամքոտ ու անվրեպ ձեռք, ճշմարիտ պատմումի ի՛նչ տիրական դեմք է ետ քաշվել գրականությունից» (10, էջ. 2–3):

«Մեր ձեռքերը բռնել էին, իսկ նրանք ազատության պայմաններում իրենց գրականությունն ստեղծում էին, և նրանց գրականությունը գալիս էր կիսատ խոսքի մեր գրականությունը ընթերցողի դեմից վանելու և մեր փոխարեն նստելու մեր ազգի ընթերցողի առջև: Էնպես որ, այդ տղայի դիտողությունը ճիշտ է, – գրում է Մաթևոսյանը: – Վրիպումներ, անշուշտ, դարձյալ վրիպակի տպավորություն թողնելով, եղել են: Եվ եթե վաղը, ոչ ուշ, քան վաղը, հայը, թեկուզ հարյուրից մեկը, ցանկանա տեսնել իր հայրերի ու ժողովրդի անցած ճանապարհը, ցանկանա գտնել իր արմատները, ապա երեկվա մեջ կգտնի մաքուր բացատ՝ լցված խաղաղ լույսով» (10, էջ 13):

«Չեմ ասի, թե մուտքը արձակի երկիր խանդով ընդունեցի, – Սիրադեղյանի մասին գրում է Մաթևոսյանը: – Ամենևի՛ն: Արձանագիր հաջողությունն այնքան քիչ էր, «Վերքի» ողբով մեկընդմիշտ բացարձակված աբովյանական լեզվահեղեղը այնքան հաճախ էր խուսափում արձա-

կի խաղաղ մարգագետինը խաղաղորեն սնելուց, որ թվում էր, թե պատումը հայերենի տարերքը չէ, որ հայերենի տարերքը արձակը չէ, որ հայոց լեզվով ինքնանկարը մեկընդմիշտ հակացուցված է հայ գրողին: Ինչ լավ է, որ քաղաքականությունը նույնպես, ինչպես գրականությունը, ինչպես մաթեմատիկան, պատժում է իրեն աղարտողներին, ինչ լավ է, որ գրականությունը քաղաքականություն է ղրկել իր եզակի չխարդախողին» (9):

Մեթոդ, ոճ, հերոսներ…

«Թեթև գրիչը» մերժվում է, – գրում է Վարդազարյանը: Մերժվում է, որովհետև կեցության գիտակցումը գիտակցության ըմբոստությունն է, ինքն իրեն լափող, օձի՝ սեփական պոչը խայթող պատկերով: Ըմբոստություն է «փորի հոգսը կյանքի նպատակ առած ժամանակների» դեմ: Ու ըմբոստության ձև չէր միայն, երբ 70-ականների վերջերին Մաթևոսյանը մեկ այլ հարցազրույցում ոչ այնպես, որպեսզի բոլորը լսեն, բայց այնպես, երբ ում պետք է՝ իմանա, ասում է. «ուր որ է ռեալիզմից ուրիշ բան ենք ստեղծելու»[5]:

«Ուստի, նրանց հերոսը, – գրում է Վարդազարյանը, – ուզում էր ու պետք է ժամանակակից լիներ: Ասես արդեն ժամանակակից չէին, հաճախ՝ ի դժբախտություն իրենց, ավելի ժամանակակից էին, քան կարելի էր լինել: Իսկ ժամանակակից լինել Հայաստանում, «էն ժամանակ» նշանակում

[5] «Вопросы литературы», 1980, № 12. С. 220.

էր գործից տուն ճանապարհին ժամերով թթվել որևէ խորտկարանում, «տտիպ գինի խմել ու առաքյալի պես բարիանալ» (11, էջ 76)։ Լեզու չունեին, Կրասոսի սուրը, ինչպես իրենց մեծ նախորդին պատահեց՝ նրանց լեզուն չէր բացում. «Ծունկ ծնկի գինի էին խմում, խոսում-ծիծաղում էին, գնահատում-ծաղրում էին... բայց անատամ-անսեռ էր խոսքը, խոսքի մեջ որձություն չկար» (ն. տ.)։ Լեզու չունեին և լեզուներ չգիտեին, սակայն **լեզուն, մի դիպուկ գործածված ածականը նրանց աստվածն էր**։

Համընդհանուր, բոլորին հասանելի ճշմարտություններ ասելու գրականության ժամանակներն անցել էին։

Սիրադեղյանի և Վարդազարյանի հերոսների տեղաշարժման աշխարհագրությունը սահմանափակ է, տարածությունը՝ որոշակի. նրանք կա՛մ գյուղում են, կա՛մ քաղաքում, ավելի հաճախ՝ ծնվել են գյուղում, բայց հայտնվել են քաղաքում։ Կենսագրական ժամանակը գրեթե էական չէ։ Հերոսների կենսագրությունների վրա հեղինակը գրեթե ժամանակ չի կորցնում, որ մանրամասնի։ Նույնը վերաբերում է նրանց հագուկապին ու արտաքինին։ Նրա հերոսները ո՛չ հագուկապ ունեին, ո՛չ արտաքին, որովհետև ըստ հեղինակի՝ տարազը կամ արտաքինը որոշիչ չեն։ Սա կարելի է համարել խորհրդային մարդու դիմազրկության տիպիկ օրինակ, եթե դիմազրկությունն ավելի խորքային չլիներ։ Սիրադեղյանի ու Վարդազարյանի հերոսների համար ավելի տիպական են վարքը և իրադրությունը, այսինքն՝ իրադրության հանդեպ վարքի հակազդեցությունը։ Այդ

պատճառով, եթե նրանց կենսագրությունն ընտրված է պատահական, ծագումը և կեցությունը շարունակական բախման մեջ են: Հերոսի վարքի և կեցության բախման շարժառիթները համարյա բացակայում են կամ հիմնավորված չեն: Նրանց հերոսները քաղաքում չեն կարոտում գյուղը, ոչ էլ գյուղում ապրելիս՝ գայթակղվում են քաղաքով: Նրանց համար ապրումը ապրում է՝ լինի քաղաքում, թե գյուղում:

Իսկ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում այս՝ գյուղ-քաղաք հարաբերությունը հստակ զատորոշված հայցեկարգ է, նրա հերոսների վերադարձը քաղաքից գյուղ բացառված է: Եթե անգամ վերադառնալու փորձ են անում, ապա մնում են որևէ **կայարանում, այսինքն՝ կեսճանապարհին**: Այս իմաստով նրա հերոսներն ավելի կաշկանդված են, տեղաշարժի ազատություն չունեն:

Վարդազարյանի հերոսները այդպիսի կաշկանդվածություն չունեն, որովհետև տեղաշարժվելու ցանկություն չունեն: Նույնիսկ նրա բանտից փախած հերոսը տեղաշարժվելու ցանկություն է ունենում ակամա՝ խաղում կրվելու պարտադրանքով: Նրա հերոսները ապրումի գերին են և ոչ թե տարածության, տարածական պատրանքներ չունեն: Քաղաք բերող դրդապատճառը՝ անհասկանալի և անհայտ. նրանք հայտվել են քաղաքում, բայց չգիտեն թե ինչու են հայտնվել: Երբ ուզում են վերադառնալ գյուղ, շարժառիթը պատճառաբանվում է՝ ասենք, մենակ մնացած մայր: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ նրա հերոսները ոչ մի տեղ իրենց լավ չեն զգում. Ո՛չ երջանիկ են քաղաքում, ո՛չ դժբախտ են

գյուղում: Քաղաք գալը ժամանակի համար մի **տեսակ էկզիստենցիալ մոդա է**: Բայց դա չի ազատում մշտապես դժգոհ լինելու բնույթից: Ընդհանուր առմամբ Սիրադեղյանի ու Վարդազարյանի հերոսները ապոլիտիկ են, անգամ ամենաինտելեկտուալները. նրանք դժգոհ են, բայց դժգոհությանը անուն տալ չեն համարձակվում, մտածում են, սակայն չեն արտահայտվում: Հավանաբար, այստեղ պետք է որոնել նաև **նրանց ապատոցիալականության պատճառը: Սա արդեն ողբերգություն է, մարդու ողբերգությունն է, գրականության ողբերգությունը, երբ մտածումը չի վերածվում արտահայտության: Ավելին՝ խորհրդային երկրում ապրող մարդու ամենամեծ ողբերգությունը հենց հաղորդակցվելու անհնարինությունն է և, թերևս, սա համարենք ստեղծագործական երկրորդ գյուտը՝ «մարդու և աշխատանքի միջև թշնամանքի» առաջին գյուտի կողքին:**

Սիրադեղյանի և Վարդազարյանի հերոսների գոյությունը ո՛չ սոցիալական է, ո՛չ քաղաքական, այլ կենսաբանական («Չտեսության հովիտ», 10, էջ 61), (11, «Շունը», «Ցուլը», էջ 82): Նրանց, կարելի է ասել, հիմնականում հետաքրքրում է կենսաբանական շարունակությունը, քան սոցիալական հանգամանքը կամ քաղաքական ազատությունը: Եթե գրականության մեջ տիրապետող է դառնում դիմակիրականությունը, ապա պատկերների խորհրդանշական հոսքը անկասելի է («Ծանր լույս»), եթե մարդն է դիմակավորված, ապա կրկնակի արժեքավորվում է գրողի թափած աշխատանքը՝ իրականության խորհրդանշանային արժե-

քից զրկելու և փոխաբերությամբ այլաձևելու, ապա ոճի մակարդակում իր գոյությունը հաստատելու խնդիրը: Եվ այս պարագայում լրագրային, ժողովրդախոսակցական, ինչ-որ չափով մշակված ու կանոնակարգված գրական լեզվի բազմազան ոճային ներհյուսումը կյանքի է կոչվում՝ լուծելու միանգամից երկու խնդիր՝ գրականության ժամանակակից ձևի խնդիրը՝ մի կողմից, գրողի լինելիության խնդիրը՝ մյուս կողմից: Մեծ գրականության մեջ գրողը արժեքավորվում է ոչ այնքան այն բանով, թե պատմությունից գրարվեստի ո՛ր կողմերն է ժառանգել և բովանդակության ի՛նչ ավանդներ է բերում (սա այլ խնդիր է), այլ՝ թե այդ գրարվեստն ու բովանդակությունը ինչպիսի փոխակերպումներով է մատուցվում:

Կա ևս մի հանգամանք. այսօր առավել ևս նշանակություն է ձեռք բերում ժամանակի խնդիրը: Նշանավոր գրականագետ Էրիխ Աուերբախը խոսելով XIX դարի ռուս գրականության մասին, կարծում է, որ այդ գրականությունը սպառեց XIX դարի ռուսական իրականությունը[6]: Դառնալով մեր ժամանակներին, մենք չենք կարող չարձանագրել միանգամայն հակառակ երևույթը. մեր իրականությունը սպառեց մեր գրողներին: Եվ ահա՝ «Համ էլ կյանքը մեր ուզածով չեղավ... ախր կյանքը մեր ուզածով չեղավ և առուփախի հրապարակում ապշած մնացինք: Այս ցավից երկու տակ եղանք, հետո քունքներս ճերմակեցին մի գիշերվա մեջ, բերաններս դառն իմաստնությամբ ծամածռվեցին,

[6] *Ауэрбах Э.* Мимесис. М.: «Прогресс». С. 285.

ընդոստ շտկվեցին, որ չտրորեն, այսպես դարձանք հուսահատության քարե արձան. իրանը՝ ձիգ, գլուխը՝ բարձր, ձեռքերը՝ ծոցը, որ մաքուր մնան», -գրում է Սիրադեղյանը (10, էջ 301, Անանձրև հուլիս)։

Պոլ Վալերին պնդում էր, որ ամեն կլասիցիզմի հաջորդում է ռոմանտիզմ և ամեն մի ռոմանտիզմ ծնում է նոր կլասիցիզմ (մեր գրականության մեջ ռոմանտիզմն ավարտվել է. Մաթևոսյանի «Տաշքենդը» անհնար է պատկերացնել պոեմի կամ բանաստեղծության շագրենի կաշի, «Գոմեշը» կամ «Սկիզբը» չափաբերական խրախճանք պահանջող փոխաբերության մեջ։

Տարբերությունները ակնհայտ են նաև այլ կարգերում. Մաթևոսյանը անցնում է մարդկանց և նյութի միջով՝ առանց դրանք փոխելու։ Թերևս այդպես կարելի է հասկանալ հեղինակի՝ ինքն իրեն **տարեգիր համարելու շարժառիթը**։

Ինքնակենսագրական տարրը այնքան տարողունակ և կենսունակ է, որ իր մեջ ներառում է ցանկացած կենսագրություն ու դիպված՝ նրանց տալով իր ձևն ու պարտադրում՝ ապրումի իր տեսակը։ Հերոսի և հեղինակի սահմանաբաժան բացակայությունը երևան է գալիս նաև ձևաստեղծ այլ պարագաներում. հազիվ թե որևէ մեկը կարողանա տարբերել հեղինակի և հերոսի խոսքը, հերոսին տալ սպառիչ բնութագիր, որովհետև ինքը՝ նկարագրվող հերոսը, ստեղծագործության սահմաններում չի ավարտվում, նա «բաց» է մշտապես, շարունակելի ու շարունակական, և յուրաքանչյուր նոր գործում նա պարզապես մտնում է նոր

հարաբերությունների մեջ, որը չի փոխում նրան. նա անփոփոխ է և տևական ու գործից գործ անցումը բացահայտում է նրա այն կողմը, որն անհայտ էր նախորդում:

Վարդազարյանի պատմվածքներում բնավ պատահական չեն նրա մարդ արարած հերոսների շարքում հայտնված կենդանիները («Շունը», «Ցուլը»), որովհետև վերջիններիս մեջ են ավելի անաղարտորեն պահպանվել կենսաբանական բնազդները: Եվ այդ դիտանկյունից հասկանալի է դառնում ազատության կենդանական փիլիսոփայությունը. «Շունը ժամերով կանգնում էր իր նախկին տեղը, փնտրում էր իր շղթան, որով իրեն կապում էին ծառի տակ և շղթան չէր գտնում: Զգում էր, որ («Շունը», «Ցուլը»), առանց կապվելու դառնալու է փողոցային, վախկոտ և գող շուն: Դառնալու է աննպատակ շուն: Երբ շղթան վզին է, հասկանում է իր անելիքը, համարձակ է: Առանց շղթա կյանքը դառնում է անիմաստ, և շունը համարյա մոռանում է իր շնությունը» (11, էջ 111): Իսկ անաղարտ բնազդի խնդիրը Վարդազարյանի հերոսների համար սեռի խնդիր է: Նրանց չի հետաքրքրում սերը, այլ սեռական հարաբերությունը, այսինքն՝ կիրքը: Կրքի ֆենոմենը կենսաբանորեն հասկանալի է, գոյաբանորեն մնում է առեղծված: Թվում է՝ նրա հերոսներից ոչ մեկին ծանոթ չէ սերը, սակայն չափազանց ծանոթ է կիրքը: Կրքի և սիրո միջև հավասարության նշան է: Եվ այս հանգամանքն իր կնիքն է դնում նաև գրականության հավերժական թեմաներից մեկի կառուցվածքային ձևակերպման վրա: Սիրո պատկերման դեպքում

գրականության (մեր և այլոց) ավանդույթը կպարտադրեր հանրահայտ «եռանկյունու» մոդելը, երբ, (գուցե նաև այլ տարբերակներով): Նման թվացյալ «եռանկյունու» Վարդազարյանի գործերում կա միայն մեկում, սակայն ոչ այն պատճառով, որ Ա.-ն սիրում է Բ.-ին, իսկ վերջինս Գ.-ին, սիրո մասին խոսք լինել չի կարող, այլ որ Գ.-ն երևակայական պերսոն է, չկա, փոխարենը կա խանդը, որ կրքից ածանցյալ մի բան է:

Առասպելներ

Սկզբում նշեցի, թե արձակագիրների վերոհիշյալ սերունդը առասպելների չէր հավատում, սակայն Սիրադեղյանի ստեղծագործությունների վերլուծությունն ինձ հանգեցնում է այն մտքին, որ առանց առասպելի գրականություն չի լինում, նույնիսկ ընդդեմ առասպելի գործելով: Գրականությունը առասպելներ է ստեղծում: Ու Վարդազարյանի դեպքում նույնն է: Հետաքրքիր են ազատության մասին Վարդազարյանի հերոսի դատողությունները. «Ահա քեզ բաժին հասած ազատությունը՝ օրապակաս, գողացված: Ու հանկարծ սարսափով հասկացավ, որ այդ ազատությունն իր հետ կապ չունի, ազատության մեջ ինքն էլի անազատ է» (ն. տ.):

Իրականության սուտը այնքան ուժգին է, որ առասպելին տրվում է ելքի նշանակություն՝ լինի գիտակցությամբ, ստեղծագործությամբ, ապրած կյանքով թե վարքով: Դա իր

հերթին պարտադրում է **իրականության ապաառասպելացում**: Ընդունված է կարծել, թե գրականության սկիզբը համընկնում է առասպելաստեղծման ավարտին, սա, թեկուզ թեական, բայց գիտական արձանագրում է: Աշխարհը կարող է լինել որպես կամք և պատկերացում, ինչպես կարծում էր Շոպենհաուերը, սակայն երբ հակադրված են կամքն ու պատկերացումը, ողբերգությունն անխուսափելի է[7]: Վարդազարյանի ու Խեչոյանի վերաբերյալ սիրո և սեռի տեսությունն այս տեսակետից հեռավոր առնչություններ են հայտնաբերում շոպենհաուերյան սիրո տեսության հետ: Շոպենհաուերի սիրո տեսությունը, որը Բերդանի կարծիքով մոտ է Դարվինի տեսությանը, «մարդկանց խաղալիք սարքող ցեղի և նրան չարախնդորեն հեգնող պահապանողական իշխանության արտահայտությունն է» (7, էջ 493)։ Ըստ Վարդազարյանի և Խեչոյանի, եթե հնարավոր չէ սերը, հնարավոր է նրանց աղավաղված պատկերը՝ կիրքը՝ որպես գոյության գաղտնիքի ընկալման բարձրագույն ձև: Նրանց հերոսը (ամենաընդհանրական հատկանիշներով) դեմ է իրականությանը, ոչ թե հատուկ սկզբունքներ կամ իդեալներ ունի, որ իրականությանը չի թողնում իրացնել, այլ որ այդ իրականության մեջ բացառվում է հատուկ սկզբունքներ և իդեալներ ունենալը, որովհետև իրականությունն ինքը հակաիրականություն է: Սրանից հետևում է, որ իրականության ընկալումը և դրա գեղարվեստական

[7] *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1. М.: «Московский клуб», 1992.

մարմնավորումը բացարձակապես անհամատեղելի են: Այսինքն՝ իրականությունը վերաձևավորված է այնպես, որ հերոսը դառնում է հակահերոս, եսը՝ հակա-Ես, ինչն էլ նորօրյա առասպելապատման հիմքն է[8]:

Մեր գեղարվեստական խնդիրն արդեն տևական ժամանակ կարծես թե գյուղի և քաղաքի, ավելի ընդհանրական նշանակությամբ՝ քաղաքակրթության և բնականության հակադրության և հաղթահարման գիտակցումն է եղել, մի խնդիր, որն, ըստ Լևի-Ստրոսի, առասպելի ամենանախնական նպատակն է: Իսկապես, ինչո՞վ առասպել չէ, որ ինչ-որ մեկը, ինչ-որ տեղից դուրս է գալիս և այլևս չի կարող վերադառնալ:

Սիրադեղյանի, Վարդազարյանի, Այվազյանի («Պատմություն մեծն Կովկասի») և Խեչոյանի («Խնկի ծառեր», «Սիերի դռան գիրքը») առասպելաբանությամբ՝ կարևոր չեն վայրը, ժամանակը, որտեղ և երբ են մարդիկ ապրում, այլ այն զգացողություններն են կարևոր, որ մարդիկ ունենում են՝ ցուցանելով իրականության դեմքը, որը միաժամանակ առասպելի դիմակն է:

Ամփոփում

Ինչ իրականություն և ինչպիսի առասպելաբանում կարող ենք վերագրել բոլոր այն գրություններին, որոնք վերաբերում են մեր կյանքին, այն կյանքին, որի գրողն ու ընթեր-

[8] *Клод Леви-Строс*. С. 85.

ցողը համարյա ապրում են միաժամանակ, ընկալում են միևնույն գեղեցկությունն ու ողբերգությունը, հատկապես ողբերգությունը, որ ծնվում է գեղեցկությունը կատարելապես զգալու, սակայն այն գրականությանը չհասցնելու անկարողությունից: Ինչո՞վ առասպել չէ անկարողականությունը, որ տաղանդի պակասից չէ, այլ չհարմարվելու առավելությունից: Դահիճ լինելը պաշտոն է և ոչ թե արտոնություն: Ինչո՞վ առասպել չէ այն, որ գրողը արտոնյալ դահիճն է դառնում իր իսկ գրելիքի՝ դեռ չմտահղացած ոչնչացնելով այն:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. «Բանբեր», 05.04.1994 թ.:
2. «Գարուն», 1986, 6, էջ 78:
3. «Գարուն», 1991:
4. «Գրական թերթ», 13.09.1968:
5. Գրական թերթ, 09.08.1999:
6. Գրական թերթ, 2015, 10–26:
7. *Բերդյան Ն.* Հոգի և ազատություն: (Սեռի և սիրո բնազանցությունը, թարգմ. ռուս. Է. Աթայան), Ե.,2005, Սարգիս-Խաչենց, էջ 493:
8. *Մաթևոսյան Հ.* 1958-2021:
9. Սիրադեղյան, Վ.Ձեռքդ ետ տար ցավի վրայից, Ե., Նաիրի, 2000, էջ II-III, էջ 13, 301:
10. *Վարդազարյան Մ.* «Արյան ընթացքը», «Արմատիդ տեր կանգնիր» Ե., Նաիրի, 2003, էջեր 28, 31, 42, 58, 76, 111:

11. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений в 5-и томах. Том 1. М.: «Московский клуб», 1992.
12. *Бродский И.* Проза и эссе. Классическая проза. С. 87.
13. «Вопросы литературы», № 12, 1980. СС. 190–222. (Матевосян Г., Марченко А. Поэзия языка. Беседу вела Алла Марченко). С. 220.
14. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. Сер. Этнографическая библиотека. М.: «Наука», 1985. С. 85.
15. *Валери П.* Об искусстве. М.: «Искусство», 1976, С.С.155, 413.
16. *Ауэрбах Э.* Мимесис. М.: «Прогресс». С. 285.
17. *Schopenhauer A.* Collection of works in five volumes. Volume one. M., “Moscow Club”, 1992.
18. *Brodsky I.* Prose and essay. Classical prose. P. 87.
19. “Questions of literature”, No. 12, 1980. PP. 190–222. (Matevosyan G., Marchenko A. Poetry language. Alla Marchenko was the speaker). P. 220.
20. *Levi-Strauss C.* Structural anthropology. “Ethnographic library”. M.: “Nauka”. P. 85.
21. *Valery P.* Ob iskusstve. M.: “Iskusstvo”, 1976. P.P. 155, 413.
22. *Auerbach E.* Mimesis. M.: “Progress”. P. 285.

ГРАНТ МАТЕВОСЯН И МАТЕВОСЯНОВСКАЯ ШКОЛА

Т. Хачатрян

Институт литературы им. М. Абегяна

АННОТАЦИЯ

Какую реальность и какую мифологию мы можем приписать всем этим произведениям, связанным с нашей жизнью, с жизнью тех людей, чьи автор и читатель живут почти одновременно, вос-

принимая одну и ту же красоту и трагедию, особенно трагедию, рождающуюся из неспособности в совершенстве ощутить красоту, но не сумев перевести ее в литературу? Разве не миф, что неспособность объясняется не отсутствием таланта, а преимуществом неспособности адаптироваться? Быть палачом – это положение, а не привилегия. Разве не миф, что писатель становится привилегированным палачом собственного произведения, даже не задумываясь о его уничтожении?

Ключевые слова: Сирадегян, Вардазарян, Хечоян, Айвазян, стиль, поколение, рассказ, время.

HRANT MATEVOSQN AND MATEVOSYAN'S SCHOOL

T. Khachatryan

Institute of Literature after M. Abeghyan

ABSTRACT

What reality and what mythology can we attribute to all these works related to our life, to the life of those people whose author and reader live almost at the same time, perceiving the same beauty and tragedy, especially the tragedy born from the inability to perfectly feel beauty, but not being able to translate it into literature? Isn't it a myth that inability is explained not by lack of talent, but by the advantage of inability to adapt? Being an executioner is a position, not a privilege. Isn't it a myth that the writer becomes the privileged executioner of his own work, even without thinking about its destruction?

Keywords: Siradeghyan, Vardazaryan, Khechoyan, Ayvazyan, style, generation, short story, time.

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԼԵՅՏՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Միեր Հարությունյան

ՀԳԱԱ պատմության ինստիտուտ
mherharout@gmail.com

Բանալի բառեր՝ պատմական հիշողություն, ազգային ինքնություն, մշակութային հիշողություն, գրական նարատիվ, լեյտմոտիվ, հավաքական փորձ, գոյաբանական էթիկա:

Հայ գրականությունը XX–XXI դարերի սահմանագծին անցնում է պատմական հիշողության և ազգային ինքնության վերաիմաստավորման բարդ գործընթացի միջով: Խորհրդային հետպատերազմյան ժամանակաշրջանից մինչև անկախության տարիները ձևավորվում է մի գրական դաշտ, որտեղ գրական խոսքը դառնում է ազգային ինքնության պահպանման, մշակութային հիշողության վերականգնման և պատմական փորձի իմաստավորման միջոց: Այս համատեքստում Հրանտ Մաթևոսյանի (1935–

2000) ստեղծագործությունն առանձնանում է իր խորքային խորհրդանշականությամբ և արժեքային կառուցվածքով. նրա ստեղծագործություններում հիշողությունն ու ինքնությունը առանձնանաում են ոչ միայն որպես թեմատիկ շերտեր, այլև որպես կառուցվածքային ու գաղափարական առանցքներ:

Մաթևոսյանի արձակը միաժամանակ **հիշողության տարածք** (lieu de mémoire) է, որտեղ անցյալը վերապրվում է ներկայի բարոյահոգեբանական և գոյաբանական համատեքստում: Նրա գրական աշխարհում ազգային հիշողությունը ոչ թե սոսկ պատմական փաստերի հուշագրություն է, այլ մարդու ներքինի, ինքնաճանաչման, բարոյական պատասխանատվության հիմնաքար: Հատկապես «Մենք ենք, մեր սարերը», «Նանա իշխանուհու կամուրջը», «Աշնան արև» և «Անտիպներ» գործերում տեսանելի է, թե ինչպես է գրողը կառուցում պատումային մի տարածք, որտեղ անցյալի և ներկայի սահմանները մարում են՝ վերածվելով ինքնության վերակերտման գործընթացի: Առանցքային թեմաներից են անցյալի գյուղական կյանքի մասին հիշողություն-պատումը, ավանդույթների պահպանությունը, ինչպես նաև ազգային ինքնության դրսևորումը բնության և միջավայրի ավանդականության միջոցով: Մարդը կորցնում է իր կապը բնության և գյուղական կենսակերպի հետ, ինչը, մեր կարծիքով, խորհրդանշում է ազգային ինքնության տկարացումը («Ալխո»): Նա ցույց է տալիս ազգային ինքնության հետ խոսքի և պատմության կապը: Բանին և

խոսքին վերապահված արժեքը դառնում է պատմական հիշողության պահպանման գլխավոր գործիք («Ի սկզբանե էր բանն…»):

Մեր այս հոդվածի նպատակը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում **պատմական հիշողության և ազգային ինքնության լեյտմոտիվների համակարգային վերլուծությունն** է՝ փորձ անելով բացահայտելու, թե նրա արձակում ինչպես են հիշողության պատկերները և ինքնության խորհրդանիշերը փոխազդում միմյանց: Այս աշխատանքում մեր դիտարկումները հիմնված են հիշողության և ինքնության մասին ժամանակակից տեսություններին, մասնավորապես՝ Յան Ասմանի, Պոլ Ռիքյորի, Ալեյդա Ասմանի և Լաուրաջեյն Սմիթի մշակութային հիշողությանը վերաբերող հայեցակարգերի վրա: Դրանք հնարավորություն են տալիս Մաթևոսյանի գրականությունը դիտարկել ոչ միայն որպես գեղարվեստական տեքստ, այլև որպես հիշողությունը լինելություն կրելու և այդպիսով ազգային ինքնությունը պահպանելու մեխանիզմ:

Այսպիսով, հոդվածը նպատակ ունի ցույց տալու, որ Մաթևոսյանի գրական աշխարհում պատմական հիշողությունը և ազգային ինքնությունը հանդես են գալիս որպես՝ **հայ մշակույթի գիտակցական շարունակականության** հիմնարար գործոններ՝ միաժամանակ բացահայտելով հիշողության գոյաբանական և էթիկական բնույթը առանձին վերցրած մեկ հայ մարդու կենսափորձում:

Սակայն անհատի հիշողությունը և ինքնությունը կուտակվելով, խտանալով մյուս հայ մարդկանց հիշողության և կենսափորձի հետ՝ պայմանավորում են հավաքական հիշողության և հավաքական ինքնության ստեղծումը:

Հենց այս երևույթը նկատի ունենալով է, որ գիտության մեջ առաջացել է **հիշողության և հավաքական ինքնության տեսությունը:**

Նկատենք, որ ժամանակակից հումանիտար գիտություններում հիշողության խնդիրը դիտարկվում է ոչ միայն որպես անցյալի արձանագրում կամ վերապրում, այլ որպես **սոցիալական և մշակութային մի գործընթաց**, որը ձևավորում է հանրային գիտակցությունը, ինքնության ընկալումները և տվյալ ժամանակի պատմական պատկերացումները: Հիշողությունը, ըստ Մորիս Հալբվախսի՝ գոյություն ունի բացառապես սոցիալական շրջանակներում. նա բնորոշում է դա որպես հավաքական հիշողություն (*collective memory*)՝ հասարակության կողմից կիսվող և հաստատվող անցյալի վերհուշ, որն ապահովում է խմբային ինքնության շարունակականությունը: Հալբվախսի համար հիշողությունը ոչ թե անհատի հոգեբանական հատկանիշ է, այլ սոցիալական երևույթ, որի միջոցով հանրությունը կազմակերպում է իր արժեքային և պատմական կողմնորոշումները: Այս տեսանկյունից հիշողությունը դառնում է **ազգային ինքնության ձևավորման առանցքային գործիք**, քանի որ անցյալի գիտակցումը ուղղակիորեն ազդում է ներկայի բարոյական և քաղաքական որոշումների վրա:

Պատրիկ Կոններտոնը իր «Ինչպես են հանրությունները հիշում» աշխատության մեջ ընդգծում է, որ հիշողությունը գործում է նաև մարմնական և վարքային ձևերով՝ մարմնի ժեստերի, սովորույթների, ծիսակարգերի և խորհրդանիշերի միջոցով: Հիշողության այս «մարմնական» բնույթը թույլ է տալիս հասարակությանը ոչ միայն վերհիշել անցյալը, այլև **ժամանակի հոսքի մեջ վերարտադրել սեփական ինքնությունը**՝ պահպանելով ավանդույթների շարունակականությունը: Կոններտոնի մոտեցումը մեզ համար հատկապես կարևոր է Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների վերլուծության ժամանակ, քանի որ նրա կերպարները հիշողությունը պահում և փոխանցում են ոչ թե պատմագրական ճշգրտությամբ, այլ **կենցաղային վարքագծով, խորհրդանշական գործողություններով և յուրատիպ լեզվամտածողությամբ**:

Լաուրաջեյն Սմիթը իր «Ժառանգության օգտագործումը» մենագրության մեջ առաջարկում է ժառանգության և հիշողության «գործածական» հայեցակարգը, համաձայն որի հիշողությունը դիտվում է ոչ թե իբրև արձանագրված արժեքների պահոց, այլ որպես **ներկայում իրականացվող սոցիալական գործունեություն,** որի ընթացքում հասարակությունը, ելնելով ներկայի պահանջներից, մշտապես վերաձևում և վերաիմաստավորում է իր անցյալը: Սմիթի մոտեցումը կարևոր է նաև այն պատճառով, որ նա ժառանգությունն ու հիշողությունը դիտարկում է որպես իշխանության և ազգի ինքնության խոսույթներ, այսինքն՝ դրանք

ձևավորում են այն շրջանակը, որում ժողովուրդը սահմանում է իր «ով լինելը»:

Այս մոտեցմամբ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը կարելի է դիտարկել ոչ միայն որպես գեղարվեստական, այլ նաև **սոցիոմշակութային երևույթ**, որն արտացոլում է հայ հասարակության հիշողության մեխանիզմները և ինքնության կառուցման գործընթացը:

Այս տեսական հենքով հնարավոր է դիտարկել Մաթևոսյանի գրական աշխարհը որպես բազմաշերտ հիշողության մի տարածք, որտեղ **անձնական և հավաքական հիշողությունները, պատմական փորձն ու առօրեական վարքագիծը միահյուսվում են**՝ ձևավորելով հայ մարդու էթիկական, սոցիալական և ազգային դիմագիծը: Այսպիսով՝ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում հիշողությունն ու ինքնությունը՝ որպես փոխկապակցված, դինամիկ մի համակարգ՝ հանդես են գալիս ինչպես լեյտմոտիվային, խորհրդանշական, այնպես էլ գործառնական մակարդակներում միաժամանակ:

Իսկ ի՞նչ կերպ են Հիշողությունը և Ինքնությունն արտացոլվում ստեղծագործություններում:

Հիրավի, Հրանտ Մաթևոսյանի արձակը կարող է ընկալվել որպես հիշողության յուրատեսակ գրական տարածք, որտեղ անցյալը մշտապես կենդանի երկխոսության մեջ է ներկայի հետ: Նրա կերտած կերպարները գոյաբանական առումով խորապես կապված են սեփական հիշողությունների հետ, որոնք ոչ միայն կենսագրական փորձա-

ռության արտահայտություն են, այլև անհատական և հավաքական ինքնությունը վերարտադրելու և այդ ճանապարհով այն պահպանելու միջոց։ Այս համատեքստում Մաթևոսյանը ներկայանում է որպես «հիշողության գրող», որը նպատակ ունի վերագտնել ժամանակի և մարդու միջև խզված շարունակականությունը և վերականգնել դրանց իմաստային կապը։

Մաթևոսյանի հերոսների ներաշխարհում հիշողությունը չի սահմանափակվում փաստերի կամ անցյալի իրադարձությունների սոսկ ներկայացմամբ. դրանք **բարոյական և գոյաբանական բովանդակություն ունեն**։ Նրա կերպարները հիշում են ոչ թե միայն պատմական փաստերը, այլ այն արժեքները, որոնք կերտել են ազգի հոգևոր դիմագիծը։ Այս տեսանկյունից հիշողությունը վերածվում է բարոյական կատեգորիայի՝ «ապրելու ճիշտ ձևի» չափանիշի։ Այն միաժամանակ ինքնության և մարդկային արժանապատվության պահպանման միջոց է։

Նա իր ստեղծագործություններում մշտապես որոնում է **անցյալը և ներկան կապող այն կամուրջը,** որը հնարավորություն է տալիս ժողովրդին պահպանելու ինքնությունը պատմական կորստաբեր ցնցումների, պատերազմների և սոցիալական փոփոխությունների պայմաններում։ Այս մոտեցումը հատկապես ակնհայտ է «Մենք ենք, մեր սարերը» պատմվածքում, որտեղ գյուղական համայնքի գոյությունը ներկայացվում է որպես ինքնության և հիշողության համատեղ տարածք։ Գլխավոր կերպարները մարմնավորում են

ոչ միայն գյուղացի մարդու բարոյական չափանիշները, այլև **հիշողության կրողների դերը**, որոնք իրենց կենցաղային վարքագծով պահպանում են ազգային գոյության շարունակականությունը: Նրանց աշխարհը՝ հողի, լեզվի և սովորույթների միասնությունը, հիշողության յուրօրինակ մարմնավորում է: Համաձայն Փ. Կոններտոնի տեսության՝ հիշողությունը՝ որպես սոցիալական պրակտիկա, փոխանցվում է ոչ միայն լեզվական, այլև մարմնացված ձևերով, որտեղ անցյալը պահպանվում ու վերարտադրվում է սովորույթների և ամենօրյա վարքագծի միջոցով:

Գաղափարական միևնույն համակարգն է զարգանում «Նանա իշխանուհու կամուրջը» պատմվածքում, որտեղ հիշողությունը դառնում է գեղագիտական ու հոգեբանական շարժիչ ուժ: Այստեղ անցյալն ընկալվում է ոչ թե որպես անվերադարձ հեռացած իրականություն, այլ որպես ներկայում ապրող բաղադրիչ, որը մշտապես ձևավորում է կերպարների ինքնաճանաչումը:

Կամրջի խորհրդանիշը միջնորդություն է անցյալի ու ներկայի, անհատի ու հավաքականի (*կոլեկտիվի*), կորստի ու վերապրման միջև: Այդ իմաստով Մաթևոսյանի կերպարների հիշողությունը համահունչ է Յան Ասմանի մշակութային հիշողության հայեցակարգին, ըստ որի ժողովուրդները իրենց ինքնությունը պահպանում են համատեղ հիշողության խորհրդանշական համակարգերի միջոցով, որոնք ընդգրկում են ոչ միայն դարավոր հաղորդակցական («կոմունիկատիվ») հիշողությունն ու ոչ գրավոր մշակույթը,

այլև ժամանակը գերազանցող, մշակութային հիշողության երկարաժամկետ գործառույթներ՝ լեզվով, գրությամբ ու ծիսակարգերով ներդաշնակ, որպես ինքնության շարունակականության երաշխիք։

Մաթևոսյանի «Աշնան արև» վիպակում հիշողությունը ներկայացվում է որպես **խոհափիլիսոփայական հարթություն**, որտեղ ժամանակը կորցնում է գծային ընթացքը և վերածվում **ներաշխարհի**։ Անձնական հիշողությունը այստեղ վերածվում է հավաքական փորձառության, իսկ ազգային ինքնությունը՝ անհատի հոգեբանական ինքնաճանաչման բաղադրիչի։ Այս գործերում գրողը ոչ միայն արձանագրում է պատմական անցքերը, այլև վերակառուցում է **հայ լինելու էթիկան**, որի հիմքում դրված է հիշողության շարունակականությունը։

Հրանտ Մաթևոսյանի գրականությունը, հետևաբար, կարելի է բնորոշել որպես **հիշողության պատումային խոսույթ** ***(նարատիվային դիսկուրս),*** որտեղ անցյալը մշտապես վերհիշվում է ներկայի բարոյական և սոցիալական համատեքստում։ Նրա երկերը ոչ թե պարզապես պատմում են անցյալի մասին, այլ վերակենդանացնում այն՝ որպես գործող հիշողություն, որը ձուլվում է ազգային ինքնության կառուցման գործընթացին։ Այս տեսանկյունից Մաթևոսյանի գրական աշխարհը դառնում է ոչ միայն գեղարվեստական իրականություն, այլև մշակութային հիշողության տիրույթ, որը պահպանում և փոխանցում է հայ ժողովրդի հավաքական փորձն ու գոյաբանական դիմագիծը։

Պատմական հիշողությունը որպես ինքնության հենք

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում հիշողությունը ոչ միայն անցյալի արձագանք է, այլև գործող ներկայություն. այն պահպանում է ժամանակի ամբողջականությունը՝ միավորելով հինն ու նորը, անհատականն ու հավաքականը: Գրողի կերպարները մշտապես գտնվում են հիշելու և մոռանալու սահմանագծին. նրանց ինքնագիտակցությունը ձևավորվում է հիշողության միջոցով: Ինչպես գրում է Մաուրիս Հալբվախսը, հիշողությունը գոյություն ունի միայն այն դեպքում, երբ այն կիսվում է ուրիշների հետ, այսինքն՝ այն կառուցվում և արտահայտվում է սոցիալական փոխհարաբերությունների համակարգում՝ միայն այդպիսով ընկալվելով որպես ամբողջական հիշողություն. հենց այդ «կիսվելու» առանձնահատկությունն է, որ Մաթևոսյանի հերոսներին դարձնում է ազգային համայնքի մասնիկներ:

Մաթևոսյանական աշխարհում հիշողությունը դուրս է գալիս անձնական հոգեցնցման կամ ընտանեկան պատումի սահմաններից՝ վերաճելով ամբողջական մշակութային համակարգի: «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի և համանուն ֆիլմի հիմքում ընկած է ոչ միայն գյուղական կենցաղի դրամատիզմը, այլև պատմական գոյատևման փորձառությունը՝ որպես ազգային դիմադրողականության դրսևորում: Հեղինակի հերոսները պարզապես չեն կառչում կյանքից. նրանք հիշում են, որովհետև հիշողությունն ինքնին դառնում է նրանց գոյաբանական կերպը:

Ազգային ինքնությունը որպես պատմական հիշողության շարունակություն

Հրանտ Մաթևոսյանի աշխարհում ազգային ինքնությունը երբեք չի դիտարկվում որպես փակ, անփոփոխ կառուցվածք. այն շարժուն, վերաիմաստավորվող և ինքնաքննադատական երևույթ է: Եթե Հալբվախսի և Կոններտոնի մոտ հիշողությունը դիտարկվում է որպես ազգի վերարտադրության գործիք, ապա Մաթևոսյանի մոտ այն դառնում է նաև ինքնաճանաչման միջոց:

Գրողի հերոսները փորձում են գտնել իրենց տեղը ժամանակի մեջ՝ հասկանալու համար, թե ինչ է նշանակում լինել հայ՝ պատերազմից, բռնաճնշումներից, սոցիալական խզումներից հետո: Այդ որոնումն է, որ վերածվում է ինքնության հիմնարար շարժիչի: Ինչպես նշում է Լաուրաջան Սմիթը, ժառանգությունը միշտ կապված է ինքնության քաղաքականության հետ՝ այն ոչ միայն փոխանցում է անցյալը, այլև ակտիվորեն ձևավորում է ներկան, կառուցելով և վերակառուցելով սոցիալ-մշակութային ինքնությունների նարատիվները: Մաթևոսյանի հերոսները գործում են հենց այս դաշտում՝ ժառանգության և հիշողության միջոցով կառուցելով սեփական գոյաբանական սահմանները:

Առանցքային մոտիվները որպես հիշողության և ինքնության ծածկագրեր

Մաթևոսյանի արձակում կրկնվող պատկերներն ու առանցքային մոտիվները՝ գյուղը, հողը, հայրական տունը,

կամուրջը, լեռներն ու ծառերը, վերածվում են հիշողության հոմանիշների: Դրանք հիշողության ոչ միայն նյութական, այլև հոգևոր-մշակութային (կամ՝ գոյաբանական) մարմնավորումներն են: «Նանա իշխանուհու կամուրջը» պատմվածքում կամուրջը անցումային տարածք է՝ հնի և նորի, հիշողության և մոռացության, անցյալի և ապագայի միջև:

Կամուրջը, որպես առանցքային մոտիվ, հիշեցնում է նաև այն, ինչ Պատրիկ Կոններտոնը սահմանում է որպես հիշողության կատարվող *(պերֆորմատիվ)* ձև, երբ անցյալը վերարտադրվում է ոչ թե պատմելու, այլ գործողության, խոսքի և ժեստի միջոցով: Մաթևոսյանի հերոսները ոչ միայն պատմում են, այլև ապրում են իրենց պատմություններ՝ դարձնելով հիշողությունը գոյության ձև:

Եզրակացություն

Այսպիսով, Հրանտ Մաթևոսյանի գրական ժառանգության մեջ հիշողության և ինքնության խորքային կապը դառնում է ազգային գոյության առաջնային պայման: Նրա գրական աշխարհը հայ մարդու գոյաբանական փորձի յուրօրինակ մետաֆորն է, որտեղ հիշողությունն ու ինքնությունը ձևավորում են ամբողջական հոգևոր-մշակութային համակարգ: Նրա հերոսների ճակատագրերը, ընտանեկան պատմությունները, գյուղական աշխարհը և լեզվամտածողությունը ոչ թե պարզապես պատկերում են անցյալի որոշ դրվագներ, այլ վերարտադրում են այն **հիշողության ձևով**

ապրելու կարողությունը, որը հայ ժողովրդի համար դառնում է գոյության պայման։

Մաթևոսյանի գրականությունը ապացուցում է, որ հիշողությունը հայի կյանքում ոչ թե արձանագրություն է, այլ գործողություն. այն վերածվում է ինքնության պահպանման գործուն միջոցի, բարոյական դիմադրության ձևի և համընդհանուր փորձի փոխանցման միջոցի։ Գրողի աշխարհընկալման մեջ հիշողությունը դառնում է **գոյաբանական շարունակականության երաշխիք**, իսկ ազգային ինքնությունը՝ այդ հիշողության ապրեցման ձև։ Այս հարաբերակցությունը հստակ արտահայտվում է այն կերպարների միջոցով, որոնք իրենց անցյալը չեն ընկալում որպես փակված էջ, այլ որպես ներկայի կրող և ապագայի կառուցման հիմք։

Այս իմաստով Մաթևոսյանի երկերը կարելի է դիտարկել որպես **մշակութային հիշողության գործառական տարածք**, որտեղ ազգային ինքնությունը վերահիմաստավորվում է ներկայի մարտահրավերների պայմաններում։ Հիշողությունն այստեղ ոչ թե որպես կարոտաբաղձական (*նոստալգիկ*) տարր է, այլ որպես ակտիվ սոցիալական և հոգևոր ուժ, որը ձևավորում է համայնքային միասնությունը։ Նրա ստեղծագործությունների միջոցով բացահայտվում է այն գաղափարը, որ առանց հիշողության հնարավոր չէ ոչ միայն ճանաչել ինքնությունը, այլև վերակազմել այն՝ փոխակերպվող պատմական իրավիճակներում։

Այդպիսով՝ Հրանտ Մաթևոսյանի գրական ժառանգությունը **ազգային հիշողության և ինքնության համադրու-**

թյան մի գեղարվեստական ներդաշնակություն է: Այն միաժամանակ պահպանող և ստեղծարար երևույթ է: Նրա հերոսների, խորհրդանիշերի և լեզվի միջոցով փոխանցվում են ոչ միայն պատմական փորձը, այլև մշակութային դիմադրական ոգին, որը հնարավորություն է տալիս հայ մարդուն պահպանել իր ինքնությունը՝ անցնելով նաև պատմական կորուստների և աշխարհընկալման ճգնաժամերի միջով:

Մաթևոսյանի գրականությունը անցյալը դարձնում է ներկայի անբաժան մասը՝ վերածելով այն **հիշողությամբ գործող իրականություն**, որտեղ ինքնությունը դառնում է ոչ թե հաստատուն ժառանգություն, այլ շարունակական ընթացք՝ հիմնված բարոյական հիշողության, մշակութային արժեքների և հավաքական փորձի վրա: Հենց այս շարունակականությունն է ձևավորում հայ մարդու դիմագիծը՝ որպես պատմության, հիշողության և ինքնության միաձուլվածք:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Գրիգորյան Վ.* Հրանտ Մաթևոսյան. ստեղծագործությունը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2013:
2. *Թումանյան Հովհ.* ընտրանի: Հրանտ Մաթևոսյանի ընտրությամբ և առաջաբանով, Հ. Թումանյան; Կազմող և առաջաբանի հեղ.՝ Հ. Մաթևոսյան, Երկրորդ հրատարակություն, Եր., Հայագիտակ: Գիր, 2016:
3. *Մաթևոսյան Հր.* Օգոստոս: [Պատմվածքներ], Երևան, Մագաղաթ պլյուս հրատ., 2024:

4. *Մաթևոսյան Հր.* Նանա իշխանուհու կամուրջը: Արձակ, Եր.: Օգոստոս, 2006:
5. *Մաթևոսյան Հր.* Անտիպներ: 2 հտ.-ով: Հտ. 1 (Ակնարկներ; Պատմվածքներ; Վիպակներ), Եր., «Հրանտ Մաթևոսյան» մշակութային բարեգործական հիմնադրամ, 2017:
6. *Մաթևոսյան Հր.* Անտիպներ: 2 հտ.-ով: Հտ. 2 (Տախը: Վեպ), Եր., «Հրանտ Մաթևոսյան» մշակութային բարեգործական հիմնադրամ, 2017:
7. *Միքայելյան Ա.* Հրանտ Մաթևոսյանի «Ծառերը» ժողովածուն: Ուսումնասիրություն, Եր., Արմավ հրատ., 2021:
8. *Սաֆարյան Վ.* Կերպարի և համատեքստի տիպաբանությունը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում, ԵՊՀ հրատ., 2023:
9. *Փանոսյան Ս.* Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը (Անհատի բարոյահոգեբանական կոնցեպցիան), Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1984:
10. *Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives.* Cambridge: “Cambridge University Press”, 2010.
11. *Assmann J.* Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: “Cambridge University Press”, 2011.
12. *Connerton P.* How Societies Remember. Cambridge: “Cambridge University Press”, 1989.
13. *Halbwachs M.* On Collective Memory. Edited and translated by Lewis A. Coser. Chicago: “University of Chicago Press”, 1992.
14. *Ricoeur P.* Memory, History, Forgetting. Chicago: “University of Chicago Press”, 2004.
15. *Smith L*. Uses of Heritage. London: “Routledge”, 2006.
16. https://hrantmatevossian.org/m/up/i_skzbane.pdf

Շնորհակալություն

Հեղինակը շնորհակալություն է հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի նորագույն պատմության բաժնի առաջատար գիտաշխատողի պաշտոնակատար, բ. գ. դ. Դավիթ Գասպարյանին՝ հոդվածի գիտական մակարդակի բարձրացմանն ուղղված արժեքավոր խորհուրդների և մասնագիտական դիտարկումների համար

ЛЕЙТМОТИВЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

М. Арутюнян

Институт истории АН РА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена комплексному анализу лейтмотивов исторической памяти и национальной идентичности в творчестве выдающегося армянского писателя Гранта Матевосяна. Исследование рассматривает прозу Матевосяна как особое пространство культурной памяти, в котором прошлое не выступает в качестве зафиксированной исторической данности, а постоянно взаимодействует с настоящим, формируя этические, экзистенциальные и социальные основания национального самосознания.

В статье показано, что память в художественном мире Матевосяна выполняет не только репрезентативную, но и конструктивную функцию. Она проявляется как механизм сохранения и воспроизведения идентичности в условиях исторических травм, социальных трансформаций и утраты традиционных форм жизни. Герои Матевосяна существуют в пограничном состоянии между памятью и заб-

вением, где акт воспоминания становится формой бытия и морального выбора.

Теоретической основой исследования служат концепции коллективной и культурной памяти М. Хальбвакса, Я. Ассмана, А. Ассмана, П. Коннертона, а также критический подход к наследию, разработанный Л. Смит. Эти теоретические рамки позволяют интерпретировать произведения Матевосяна не только как литературные тексты, но и как носители коллективного опыта и практики «переживаемой памяти».

Особое внимание уделяется анализу ключевых произведений писателя – «Мы и наши горы», «Мост княгини Наны», «Осеннее солнце», – в которых повторяющиеся образы деревни, земли, дома, моста и гор функционируют как символические коды памяти. Эти лейтмотивы воплощают связь между индивидуальным и коллективным, прошлым и настоящим, утратой и продолжением.

В заключение делается вывод, что творчество Гранта Матевосяна представляет собой целостный нарратив культурной памяти, в котором национальная идентичность осмысляется как динамический, рефлексивный и этически нагруженный процесс. Память в его произведениях выступает не как ностальгический элемент, а как активная социальная и духовная сила, обеспечивающая историческую преемственность и экзистенциальную устойчивость армянской культуры.

Ключевые слова: историческая память, национальная идентичность, культурная память, литературный нарратив, лейтмотив, коллективный опыт, экзистенциальная этика.

LEITMOTIFS OF HISTORICAL MEMORY AND NATIONAL IDENTITY IN THE WORKS OF HRANT MATEVOSYAN

M. Harutyunyan

Institute of History of the NAS RA

ABSTRACT

This article offers a systematic analysis of the leitmotifs of historical memory and national identity in the literary works of the prominent Armenian writer Hrant Matevosyan. The study approaches Matevosyan's prose as a distinctive space of cultural memory, in which the past is not treated as a fixed historical record but continuously enters into dialogue with the present, shaping ethical, existential, and social dimensions of national self-understanding.

The article demonstrates that memory in Matevosyan's literary world functions not merely as a representational device but as a formative mechanism of identity. It serves as a means of preserving and reconstructing national continuity under conditions of historical trauma, social change, and the erosion of traditional ways of life. Matevosyan's characters inhabit a liminal space between remembering and forgetting, where memory becomes an existential practice and a moral act.

The theoretical framework of the study draws on key concepts of collective and cultural memory developed by Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Aleida Assmann, and Paul Connerton, as well as Laurajane Smith's critical approach to heritage as a socially constructed and performative practice. These perspectives allow Matevosyan's works to be interpreted not only as literary narratives but also as carriers of collective experience and active agents of cultural memory.

Special attention is given to the analysis of major works such as *We Are Our Mountains*, *The Bridge of Princess Nana*, and *Autumn Sun*, where recurring images of the village, land, home, bridge, and mountains

operate as symbolic codes of memory. These leitmotifs mediate between individual and collective experience, past and present, loss and continuity, thereby constructing a narrative of identity grounded in ethical responsibility and lived tradition.

The article concludes that Hrant Matevosyan's literary legacy constitutes a coherent discourse of cultural memory in which national identity emerges as a dynamic, reflexive, and ethically charged process. Memory in his works is not a nostalgic return to the past but an active social and spiritual force that sustains historical continuity and affirms the existential resilience of Armenian culture.

Keywords: Historical memory, National identity, Cultural memory, Literary narrative, Leitmotif, Collective experience, Existential ethics.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ՏԵՐԸ» (1983թ.) ՎԻՊԱԿԻ ՀԵՐՈՍԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԵՐԿՐԻ ԻՐԱԿԱՆ ՏԻՐՈՋ ՆԱԽԱՏԻՊ

Ժենյա Ռոստոմյան

Ռուս-հայկական համալսարան
zhenyarostomyan@gmail.com

Բանալի բառեր՝ տեր, տեր լինել, տիրական վարք, հոգեբանական փոփոխություններ, պետության – պետականության հարցեր, անտառապահ, սպիտակ ձի, «տանողներ» («несуны»), պատվախնդրություն:

«Տարեգիրները իրենց ժամանակին երկրի գլխատման պատմությունը մատենագրել են, ես ջանում եմ վկայել իմ ժամանակի հայոց տան այդ ազնվականությունը»:
Հ. Մաթևոսյան

Հրանտ Մաթևոսյանն իր ստեղծագործություններում հաճախ հայրենիքին, պետությանը վերաբերող բազմաթիվ հարցերի և այդ մասին իր մտածություններին է անդրադարձել: Երբեմն առաջ քաշել խնդիրներ, որոնք այլոց համար ո՛չ նկատելի են եղել և ո՛չ էլ՝ կարևորվել, սակայն դրանք ոչ միայն չեն վրիպել գրողի աչքից, այլև դարձել են

սեփական խորհրդածությունների, գրական գործերում ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն առաջ քաշված, երբեմն հպանցիկ ասված, երբեմն նաև որպես ենթատեքստ արծարծված թեմա: Եվ քանի որ գրողի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում էլ ենթատեքստ կա, ուստի կարծում ենք՝ դրանք ավելի էական են, առավել նշանակալից, քան պատմվող սյուժեն:

Հիրավի, լինելով իր ժամանակի տարեգիրը՝ նա տեսել է խորհրդային հասարակարգի զարգացման, առաջընթացի և հետընթացի բոլոր տեսանելի և անտեսանելի շարժերը, առավելություններն ու արատները, դրանց ուղղակի ազդեցությունը մարդկանց հոգեբանության վրա, նրանց հոգում և մտածողության մեջ կատարվող փոփոխություններն ու ձևախեղումները: Եվ այդ ժամանակահատվածն ընդգրկել է անցյալ դարի 30-ականներից մինչև 60-80-ական թվականները:

Մարգարե պետք չէր լինել այդ ամենը տեսնելու համար, սակայն մարգարեի էին իր այն երազանք-կերպարները, որոնց ստեղծել էր Մաթևոսյանը, որոնց նախատիպերը քիչ, բայց կային իրական կյանքում ու համապատասխանում էին իր ըմբռնումներին և որոնք, ասես, կանխորոշում էին ի՛ր երկրի համար ցանկալի վաղը, որը կարող էր գալ 10 տարի, քսան տարի հետո կամ գուցե ավելի ուշ մի ժամանակ: Նա քանիցս նշում էր, որ Հայաստանը պատկերացնում է մեծ տերության մի մաս: Իսկ դա նշանակում էր տեր լինել իր փոքր հայրենիքին… Եվ նա հենց այդ՝ տեր լինելու,

տեր կանգնելու ժամանակի համար էր 80-ականներին փնտրում Նրան՝ Երկրի, Հողի սրտացավ տիրոջը։

Իրականում հենց այդ ժամանակ էին տեղի ունենում բարոյական, հոգեբանական, վարքագծային այնպիսի փոփոխություններ, որոնք ամենևին էլ հօգուտ իր ժամանակակիցների և իր հաջորդների չէին։ Դա նաև ինքն է վկայակոչում. *«Մեր մտավորականությունն ու մտավորականը գուցե թե հենց հայ մարդն է, հայ գյուղացին՝ իմ հայրը, իմ պապը, որ այս անտեր աշխարհում իր տան և՛ տերն էր, և՛ մշակը, այս անթագ-անիշխան երկրի և՛ իշխանն էր, և՛ չոբանը»* և ապա շարունակում է. *«Չգիտեմ, բարեկիրթ մարդու այս վտարումը մեզնից յուրաքանչյուրից, միմյանց սահմանների այս ոտնահարումը, այս որպես թե տնավարի, բայց իսկապես բռի ներխուժումը միմյանց սահմաններ, իհարկե, ճոթռաբերան խեղճություն էր դառնալու և դառնալու էր բռի ցածրություն, ցածր բռիություն՝ գավառական ակումբի ներկայացում դարձնելով իշխանազանցության ու մարդասպանության իրական դրաման»* [4, էջ 131–132]։

Մեջբերումը 90-ականների վերջում կատարված դեպքի մասին է, սակայն դեպքը՝ որպես երևույթ, որպես հոգևոր ձևախեղում՝ արմատներով շատ ավելի հետ է գնում, հասնում անցյալ դարի 50-ից 80-ականների ժամանակները։ Եվ գուցե հենց այդ ժամանակ էլ նրա մտքում ծնվել է իր երազած, նաև խիստ ցանկալի կերպարը՝ Ռոստոմ Մամիկոնյան – Սարգսյանը՝ «Տերը» վիպակի հերոսը։

Եվ միայն 1983 թվականին է այն լույս տեսել՝ որպես ամբողջական վիպակ։ Սա մի ժամանակաշրջան էր, որը

հետագայում ԽՍՀՄ-ի պատմության և տնտեսության մեջ բնութագրվեց որպես «լճացման տարիներ»: Տասնամյակներ շարունակ տնտեսության տեղապտույտը հայ մարդու բարոյական նկարագրում նույնպես տեղապտույտ ու հետընթաց արձանագրեց: Հայ մարդու բնավորությունից դուրս մղվեց աշխատասիրությունը, որը սիրում էին բնութագրել որպես «քարից հաց քամող» երևույթ: Փոխվել, ավելի ստույգ՝ ձևախեղվել էին հոգեբանությունը և մտածողությունը: Ու քանի որ իշխում էր «– *Գողե՞րը: Էն ժամանակ տարածը տարած, սպանածը սպանած էր. գողերի անունը կտրիճ, արդարների անունը խեղճ էր. խեղճերը գողերի վրա գովեստի երգ էին կապում ու երգում էին»* [3, էջ 466]: Սա նախախորհրդային շրջանի «ղաչաղների» մասին է, որոնք, իսկական հերոսների նման, քիչ էին և համատարած չէր: Իսկ ահա «*ճորթաբերան խեղճությունը և բոի ցածրությունը»,* ասես, 20-րդ դարի երկրորդ կեսում ապրող «կտրիճների» մաթևոսյանական բնութագիրն է:

Մի փոքրիկ անդրադարձ անցյալ՝ հատկապես 70-80-ական թվականներին: Այս ժամանակահատվածի սովետական քաղաքացու, այդ թվում՝ հայի հոգեբանության մեջ արմատավորվել էր գործարանից, կոլտենտեսություն-սովխոզից, որտեղ ինքն աշխատում էր, այնտեղից գողանալու, «իր բաժինը» գաղտնի վերցնելու, տուն տանելու արատավոր գիծը: Եվ այդ անգամ «խեղճերը գողերի վրա գովեստի երգ էին կապում ու երգում էին»-ը տեղի էր ունենում ոչ բարձրաձայն, այլ մտքում, գիտակցական մակարդակում:

80-ականներին ողջ ԽՍՀՄ-ում պետությունից «իր բաժինը» տանելու երևույթն այնքան լայն թափ ստացավ, որ անգամ երևույթը բնութագրող բառ-եզրույթ ստեղծվեց («несуны»՝ կրողներ, տանողներ):

Հայ և ոչ միայն հայ իրականության մեջ պետական ցանկացած հիմնարկից, որտեղ մարդը աշխատում էր, իբր բարիք ստեղծում (ասում ենք իբր, որովհետև բերքի լավագույն մասը գողացված իրենց տներում էր, շուկա էր գնում համեմատաբար պակաս որակովը, շինարարությունից տարածը ի ցույց հանեց 88-ի Սպիտակի երկրաշարժը, գործարանների արտադրանքը հենց տեղ էր հասնում, ճանաչվում էր ոչ պիտանի: Եվ այսպես էր մի հսկա երկրի ողջ տարածքում): Ինչ-որ բան գողանալու, վերցնելու-տանելու այդ մտայնությունը համատարած էր՝ գործարանի տնօրենից, կոլտնտեսության նախագահից սկսած մինչև շինարարը, հասարակ բանվորն ու պահակը, յուրաքանչյուրն «իր բաժինն» էր վերցնում՝ իր պաշտոնին և աստիճանին, ունեցած հնարավորությանը ու պատեհությանը համապատասխան: Տանում էին՝ ում ձեռքն ինչ ընկնում էր: Ահա նաև այս իրավիճակն էր ստիպում գրողին խոսելու երկիրը սիրելու, ունեցվածքը տիրոջ պես պահելու-պահպանելու, խնամելու, տեր կանգնելու մասին:

Հոգեբանության ու վարքագծի ձևախեղումը միանգամից չեղավ: Դա իր քաղաքական, սոցիալական ու բարոյական պատճառներն ուներ: Նկատենք միայն, որ ի հեճուկս գոյություն ունեցող այդպիսի իրականության՝ Մաթևոսյանը ստեղծեց Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանի կերպարը:

Մատուռում պատահաբար գտնված բարուրը Ռոստոմի հայրացուն, որը հենց Մաթևոսյանի հոր կամ պապի հասակակիցն էր, չէր թողել ու հեռացել, բերել էր իր տուն, ու այժմ՝ *«Ախպերը՝ իհարկե ախպեր չենք ու հորեղբոր տղա էլ չենք. մենք ով ենք, որ ախպեր կամ հորեղբոր տղա լինենք, մենք… Ռոստոմն ենք, անտառի զավակը, կաղնի ծառից կաթել ընկել ենք մատուռ, ու որ Սարգսանց տանը մեզ թողնում էին երեխեքի մեջ նստել ու հույս ունենալ, թե մենք իրենց ախպերն ու արյունն ենք՝ մինչև գետին խորապես շնորհակալ ենք»* [3, էջ 461]:

Ռոստոմ Մամիկոնյանին է վստահվել Ծմակուտի ողջ տարածաշրջանի անտառի պահպանությունն ու պաշտպանությունը: Եվ հանուն այդ հարստության՝ նա պայքարում է ամբողջ գյուղի, քաղաքից եկած երկրաբանների, եկվոր հովեկների, անգամ գյուղի ղեկավարության՝ անտառը կտրելու անօրեն ցանկության, հողը կողոպտելու դեմ. *«Մեկ առ մեկ բոլորին նայեցինք, ասացինք.*

– Էս երկրին անծանոթ օտար ժողովուրդ եք, ձեզ ո՞վ է բերել էստեղ» [3, էջ 420]: Սա իր հողից, երկրից խորթացման ահազանգն է:

Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանն օբյեկտիվ է, անշահախնդիր: Նա չունի երկակի ստանդարտներ. անտառից փայտանյութ տանող, առողջ ծառերի տակ պայթուցիկով ծառը կոտորող թե՛ օտարի, թե՛ հարազատի նկատմամբ նույն չհանդուրժող վերաբերմունքն է. *«…և քշեցինք մեր քրոջ զավակի վրա. մեր պարանոցը ծեծելով ասացինք՝ «Էս*

– էս – էս – էս ուսերին ես մեծացել, չգիտեինք, որ ուրիշի դռան շուն ենք մեծացնում»: Դա տնեցու զայրույթ էր, բայց նա մեզ հենց թշնամու տեղ էր դնում և այդուհանդերձ մեր արարքը նույնպես մեծ տնեցու եղավ – ծոծրակը մի ձեռքով բռնած հրելով մի կողմ քշեցինք, ասացինք. «Աչքս էստեղ քեզ չտեսնի, քանդարար» [3, 15 421]:

Ու թեև անտառապահի նկատմամբ թշնամանքը և՛ բարեկամի, և՛ դրացու, և՛ գյուղի ղեկավարի կողմից է *(«Չայն չունեին, մարդասպանի հանգիստ թշնամանք ունեին, միայն թե կողքից թեթևակի հրահանգ լիներ, - ասացինք.*

– Գյուղդ ենք մտել տո՞ւնդ վառել, մո՞րդ ենք թարս նայել, մատաղ, ինչի՞ եք էդպես թշնամու նման մտիկ անում») [3, էջ 422]:

Այդուամենայնիվ, Ռոստոմը հպարտ է իր արածով, քանի որ գիտակցում է իր գործի նշանակալից լինելը. *«– Գիտե՛ս ինչ փառք է, որ համատարած գողության ու մյուսի մեջ Ռոստոմ Մամիկոնյանը սպիտակ ձիու վրա մենակ կանգնած է»* [3, էջ 430]:

Ահա, թե ով է տերը. նա՝ սպիտակ ձիու վրա մենակ կանգնած Ռոստոմ Սարգսյանը, որն իր մասին «մենքով» է խոսում, ասես հավատացած լինելով, որ ինքը միակը չէ, որ ինքը մենակ չէ… Այդ ի՛նչ հավատ, ներքին ուժ է, որ մենակ կանգնած Ռոստոմ Մամիկոնյանին՝ Նրան, Մենք է դարձնում…

Ուշագրավ է, որ Հ. Մաթևոսյանի գրեթե բոլոր գործերում կա երկրի տերը լինելու կամ ավելի ճիշտ՝ երկրին տեր

լինելու, տիրական վարքով ապրելու հոգեբանություն ունեցողը մեկը (Արշակ արքան, կաթողիկոսը՝ «Մեծամորում», ճարտարապետ Աբել Արծաթաբանյանը՝ «Չեզոք գոտիում», 20-25 տարեկան պորուչիկը՝ «Նանա իշխանուհու կամրջում»…Ցավոք, վերջինս հուսահատությունից 1918-20-ականներին ինքնասպան եղավ, ինչպես այդ նույն ժամանակ ինքնասպանության նման իր անկախությունը կորցրեց պորուչիկի երկիրը)։

Այս թեմային զուգահեռ հաճախ շոշափվում են այլ, տարաբնույթ հարցեր, որոնք ասես ածանցվելով նյութին՝ ցույց են տալիս տիրական վարքի ծագման, ձևավորման հիմքերը, ուղիները։

Ըստ որում՝ «Տերը» վիպակում գրողն այդ ամենը ներկայացնելով չի բավարարվում։ Նրա համար խիստ էական է տվյալ անձի վարքագիծը, որը ոչ միայն բնավորություն է, ապրելակերպ, այլև, ասես, բնությունից ժառանգել է մի շատ կարևոր, մեծ բան, որը նա ավագներից, հատկապես ընտանիքի մեծերից չի ստացել, նրանց սեփական փորձից չի յուրացրել։ Այս ամենի առաջին օրինակը հենց Ռոստոմ Մամիկոնյանն ինքն է։

Իսկ վարքագծային զուգահեռները Ռոստոմի և մյուս համագյուղացիների միջև են։

Ահա մի փոքր հատված անտառից փայտանյութ գողացող ընտանիքի հոր և անտառապահի զրույցից.

«Գլուխը կախ՝ տղոցի շարժիչը միացնում էր, ոտքով անջատեցինք, ասացինք. – Դինամիտդ մեր տակի մառանում է, երեխեքիդ պատկերի առաջ խնդրում ենք, Կաղնուտ

լանջերի ճամփան մոռանաս, խնդրում ենք»: Արձանագրում է, որ գյուղացին ծառը կտրելու գործը աշխատատար է համարել և փորձել է հեշտ ճանապարհով, այն է՝ ոչ թե մեկ ծառ, այլ անտառի մի հատվածը պայթեցնելով՝ ոչնչացնել, քանի որ իրեն փայտանյութ է պետք: Եվ ապա ավելացնում. *«Սողոդ հիմա չենք բռնագրավում, երեխեքդ թող չտեսնեն, որ իրենց հերը մեկի առաջ խեղճացել է, ծանր պատկեր կլինի, հավիտյան կհիշեն…»* [3, էջ 455]: Երեխաների ներկայությամբ անգամ օրինախախտ ծնողին չնվաստացնելը, երեխայի հարգանքը իր հոր նկատմամբ գնահատելը, նրան հոգեբանորեն չհարվածելը, չնսեմացնելը մարդկային այն գիծն է, որ գրողն ուզում էր տեսնել իր շրջապատում:

Մեկ այլ դրվագ. իր համագյուղացին, գուցե ժամանակին նաև իր խաղընկերը, շատ վաղուց ապրում է քաղաքում, դարձել է միլիցիայի (ոստիկանության) գնդապետ և գնդապետի իր հպարտությամբ ահա հայրենի գյուղ է ուղարկել իր տղային՝ Ֆելիքսին, որը հանձին Ռոստոմի՝ զրուցակից ու ընկեր է գտել (հասակակիցների հետ 12-14 տարեկան պատանուն այնքան էլ հետաքրքիր չէր): Զրույցի ընթացքում մի քանի ճշգրտումներ են արվում.

Պատանի–Ֆելիքս: Բայց ինչո՞ւ պիտի Մելիք լինեի:

Ռոստոմ–Պապդ Մելիքն էր, Մելիք Սարգսյանը, Մելիք Սարգսի Սարգսյանը:

Քամահրեց ասաց.

Պատանի–Գնդապետն իր երեխեքի համար ուրիշ պապ է գտել՝ Ջոնռիդ, Լեոնիդ, Ֆելիքս… [3, էջ 457]: Ապա խոսակ-

ցության շարունակությունն այն մասին է, թե արդյոք գյուղ վերադարձող կա՞: Ըստ Ռոստոմի՝ քաղաքի հեշտ կյանքից ոչ ոք չի հրաժարվում, գյուղն էլ հիշում են, երբ թաղման տեղ են որոնում կամ էլ ձրի շինանյութի պահանջ կա.

«–Որ մեռած լիներ՝ կբերեին էստեղ. էս գյուղը մեկ մեռելատերն է հիշում, մեկ էլ քաղաքում իր համար բերդի պես տուն կապողը. անտառում կաղնի չմնաց, հանդերում խաչքար չմնաց – կողոպտած տանում են» [3, էջ 434]:

Սա միայն գյուղը դատարկելու, անտառը ոչնչացնելու մասին չէ: Սա երկրի ողնաշարին հարված է, որը իր շարունակությունն ունեցավ նաև անկախությունից հետո էլ:

Ռոստոմը հասկանում է, որ իր հպարտ կերպարը համագյուղացիների շրջանում թշնամանք է առաջ բերում՝ իր արդարամիտ մոտեցմամբ ու թալանի դեմ անզիջում կեցվածքով: Թշնամանքի այդ նույն զգացմունքն իր ծիլերն ունի նրանց ընտանիքներում, գողանալու ու արդարության դեմ թշնամանալու դասը ընտանիքի մեծերի օրինակով սերտում են նաև նրանց երեխաները…

Եվ ո՛վ զարմանք, որպես ընդգծված հակադրություն գյուղացիների և նրանց երեխաների՝ Ռոստոմին ասես հասկանում է գյուղ եկած գնդապետի որդին: Ինչո՞ւ նա և ո՛չ տեղի երեխաները: Չէ՞ որ անտառն ավելի շատ գյուղացին պիտի պահի, պաշտպանի: Բայց ո՛չ: Գյուղացին իր առօրյայից չի կտրվում, նրա համար էականը իր ընտանիքն ու նրա, այս դեպքում՝ թվացյալ բարօրությունն է, որը անտառը կտրելու, փայտանյութը գողանալու, իրենը դարձնելու

մեջ է: Իսկ ահա քաղաքում ապրող ոստիկանության գնդապետի կոչմանը հասած համագյուղացու տղան՝ Ֆելիքսը, հասկանում է Ռոստոմին: Գուցե դա՞ էլ ընտանեկան դաստիարակության արդյունք է (չէ՞ որ օրենքի, օրինականության, գողության և պատժի մասին տղայի՝ թեկուզ ականջի պոչով լսած խոսակցություններն են իրենց ընտանիքի, գուցե նաև հոր մասնագիտական շրջապատի զրույցներին ակամա ներկա գտնված տղայի հոգում, որ Ռոստոմի պայքարը նրա համար դարձրել են ընկալելի և ընդունելի): Նա անընդհատ Ռոստոմի կողքին է, ուշադիր հետևում է նրա ամեն մի քայլին: Ռոստոմը դա նկատում է. *«…մենք հուզվեցինք, մեր վարքն ու բարոյականությունը երեխաներին ուրեմն դուր էր գալիս, մեզ ուրեմն ընդօրինակում էին: Մենք շտապ ընդառաջ գնացինք, լատանը ձեռքից առանք, բայց երեխային չէր կարելի վիրավորել – մի ծայրը թողեցինք իրեն, մենք թևատակեցինք մյուս ծայրը»* [3, էջ 456]: Ասել կուզի՝ երկուսով են օրենքն ու կարգը պահում: Եվ քանի որ իր երեխա-ընկերակիցը քաղաքաբնակ է և անծանոթ բնական անտառի գաղտնիքներին, նա բնության ճանաչողության իր դասն է տալիս այնպես աննկատ, այնպես, ի միջի այլոց, որ երեխան ամենևին չզգա սովորեցնելու կամ ուշադիր ու զգուշավոր լինելու պարտադրանքը: Եվ այս դեպքում էլ այդ ամենն արվում է միայն սեփական օրինակով, լռելյայն: *«…հետո մեր ետևից արահետն ի վեր եկավ, մտավ անտառ. մենք նրա ներկայությունն անգիտանում էինք, բայց անտառային մեզ ծանոթ դժվար նեղուցներում մեր քայլը դանդա-*

ղեցնում, թույլ էինք տալիս մեզ մոտենալ ու տեսնել ինչպես ենք անցնում ու անցնել մեզ նման. ծառի ճյուղը մենք բարձրացրինք ու տակով անցանք (ինչպես և ինքը), մասրենուց անցանք թևքով մեր դեմքը պաշտպանած (ինչպես նաև ինքը), և արահետը կտրող ոլործուն արմատով ընկանք ու գայթեցինք դիտմամբ, որպեսզի երեխան նկատի ու արմատով չընկնի: Դուրս եկանք մեծ, պարզ լուսնի լույսով ողողված բացատ ու կանգ առանք» [3, էջ 516]:

Ահա այսպես գյուղի բոլոր երեխաներին, նրանց, որոնք հետևում ու հետաքրքրվում են իր վարքով, օրինակ է դառնում, գիտակցաբար անում երեխաներին լիովին հասկանալի քայլեր, հոգու խորքում փայփայելով այն միտքը, որ այդ նրանք են կերտելու և դառնալու տերը այն երկրի ապագայի, որի համար այսօր ինքը մենակ է պայքարում:

Մենակի և մենքի խնդիրը:

– Հոպար, – կրկնեց, – դու ինչո՞ւ ես հոգնակի խոսում՝ «լսում ենք, ասում ենք, մենք», այսինքն դու, որ թոքը խանչալով խառնել են՝ Սումբաթ պապը, հին անտառապահ Տիգրան պապը, Սարգսյան մեր ազգը՝ բոլո՞ր:

–Էդ անպայման էդ է ու կա. բայց մենք ուրիշ հանգամանք նկատի ունենք, մատաղ. տասնութ թվի հեղեղ-անձրև հունիսին մեր էս սարերով, գաղթական ամբողջ Հայաստանը ետևը ծփալով-ծփալով՝ մի Անդրանիկ զորավար է անցել. անցել, Ջարխեչա վրա իջել ու ժողովուրդը ետևից արտի նման ծփալով-օրորվելով, ինքը ժողովրդի առաջ սպիտակ ձիավոր՝ խփվել է ասում են դեպի Պարսկաստան. որ

«մենք» ենք ասում՝ ուզում ենք, մատաղ, Անդրանիկ զորավար լինենք...» [3, էջ. 517–518]: Այդպես՝ զորավար Անդրանիկի նման «մենք» ունենա թիկունքում (իհարկե, ոչ գաղթական ժողովուրդ) և մենակ լինի ճակատագրի առջև:

Իսկ Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանի ճակատագիրը ամենևին էլ լավը չէ (առհասարակ ճակատագիրը՝ ճակատի գիրը, ժողովրդի մեջ ըմբռնվել ու ընկալվել է որպես մարդու նկատմամբ *ի վերուստ կանխորոշված վճիռ*, որն ամենևին էլ հաջողության ու երջանկության մասին չէ): Մինչդեռ Ռոստոմի ճակատագիրը ի վերուստ չի կանխորոշվել, այլ կանխորոշել է այդ ժամանակի սոցիումը: Նա անժառանգ է ոչ թե բնության կանխորոշված վճռով, այլ հասարակության՝ ավելի ստույգ՝ իրեն պահած ընտանիքի որոշմամբ, որը գիտակցաբար նրան ամուսնացրել է... *«գիտե՞ս ինչու. տիկինը չբեր է, ու եթե չպիտի զարգանա, այսինքն՝ բազմանա՝ չպիտի բազմանա Ռոստոմի՛ տեսակը...»)* [3, էջ 461]: Այսինքն՝ ինչպես իրական Տերն է որբ եղել, այնպես էլ այդ նույն Տերն անժառանգ պիտի լինի, նոր Տեր չպետք է ծնվի:

Բայց Մաթևոսյանը Մաթևոսյան չէր լինի, եթե չգտներ այդ դաժան իրավիճակից հանգուցալուծում: Քաղաքակրթությունն իր լավ և վատ կողմերով գյուղ է գալիս քաղաքից: Սովորաբար քաղաքակրթական առաջին քայլը, որը նաև պետության հիմքն է, օրենքն ու օրինականությունը գիտակցելու, ընդունելու անհրաժեշտությունն է, դրա կիրառումն ու պաշտպանությունը: Գյուղում օրենքի, արդա-

րության միակ պաշտպանն ու պահապանը, ուրեմն նաև երկրի և հողի պաշտպանն ու պահապանը Ռոստոմն է: Սակայն նա մենակ է, մենակ այնքան ժամանակ, քանի դեռ քաղաքաբնակ դարձած գնդապետի որդին գյուղ չի բերում քաղաքակրթության տարրեր, որ տեսել է քաղաքում և իր ներկայությամբ, թեև դեռահաս, բայց երկրորդում է Ռոստոմին՝ որպես օրենքի և օրինականության պաշտպանի: Ապացուցում է, որ Տեր լինելու և այն ժառանգելու համար պարտադիր չէ արյունակից լինելը: Անտառին, ասել է թե՝ երկրին, իր հողին կարող է տեր կանգնել նաև իր մի այլ երկրացի՝ գնդապետի որդին: Հիմա արդեն «իսկական» մենքն է, որը շարունակություն է ունենալու մյուս երեխաների՝ մատաղ սերնդի Ռոստոմի թիմում լինելով: *«Անտառից ելանք մեր մամռոտ խոտհարքները, և երեխաները անտառեզրի նոսր, արևոտ կաղնուտից ընդառաջ էին վազում: Դեռ երեխա էին, տղա չէին, և մենք նրանց համար պաշտամունք ու պատվի օրինակ էինք. մեր դերի մեր այդ ընկալումը հպարտ հեծյալի մեր կեցվածքն ավելի ձգեց…»* [3, 15 501]:

Օրենքի և օրինականության գիտակցում: Ահա այն ցավոտ հարցը, որը կարևորում է Մաթևոսյանը՝ հաստատ իմանալով, որ մեր շատ թերություններ և ձախողումներ գալիս են օրինախախտ վարքագծից: Մինչդեռ օրինապահությունը գյուղից անտառ արահետը չէ, սա քաղաքակրթական մայրուղին է, որն ապահովում է առաջընթաց ու զարգացում երկրի բոլոր անկյուններում:

Որպես այս հոդվածի ավարտ մեջբերենք Հրանտ Մաթևոսյանի հետ Հովհաննես Այվազյանի հարցազրույցից մի հատված.

Հովհ. Այվազյանը հարցրեց.

– Մարկեսն այսպիսի միտք ունի. «Ինձ համար ամենամեծ դժվարությունը ածականն է, ածականի տեղը և դրանից է կախված, իմ կարծիքով, թե այսինչ գրվածքը պատկանո՞ւմ է, թե չի պատկանում գրականությանը…

Ածականն այն է, ինչը զանազանում է մի գրողին մյուսից, դա իրականությունը տեսնելու նրա կերպն է, գույնը, ձայնը»:

Իսկ Հրանտ Մաթևոսյանը պատասխանեց.

– Մարկեսը թո՛ղ ասի: Մարկեսը կարող է ասել: Իսկ մենք՝ հայերս, զզվել ենք ածականներից: Մեր ամբողջ կյանքը ածական է եղել: Մեր ամբողջ գրականությունը ածականների գրականություն է:

Մերը գոյակա՛ն է լինելու: Մեր ժողովրդին, մեր գրականությանը, մեր գրողներին գոյակա՛ն է պետք [1, էջ 324]:

Իսկ գոյականը, կարծում ենք, իր ԵՐԿԻՐՆ է, դրան ՏԵՐ կանգնող ՄԱՐԴԸ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Մաթևոսյան Հ.* Ես ես եմ, Եր., 2005թ., էջ 324, 01.03.1995թ. «Ար» հեռուստաընկերությանը տված հարցազրույցից:
2. https://hrantmatevossian.org/hy/works/id/Erku_xosq_yntercoxis
3. *Մաթևոսյան Հ.* Երկեր, 2-րդ հատոր, «Տերը», Եր., 1984 թ.

4. Մաթևոսյան Հ. Ես ես եմ, Եր., 2005 թ., էջ 132, «Մի՛ ուրացեք ձեր եղբորը»։

ГЕРОЙ ПОВЕСТИ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА «ХОЗЯИН» (1983г.) КАК ПРОТОТИП НАСТОЯЩЕГО ХОЗЯИНА СВОЕЙ СТРАНЫ

Ж. Ростомян

Российско-Армянский университет

АННОТАЦИЯ

Грант Матевосян практически во всех своих произведениях обращался к теме Родины и страны, размышляя об их состоянии и будущем. Его мысли и идеи были устремлены в будущее. В этом смысле писатель, по его собственному определению, действительно являлся летописцем своего времени, охватывающего период с 1930-х по 1980-е гг. XX века. Это было время существенных изменений в психологии людей, их нравственном облике и поведении, которые нередко имели негативные последствия как для самих людей, так и для будущих поколений.

Именно в этот период, в 1983 году, была опубликована повесть «Хозяин», в которой Матевосян создал образ Ростома Мамиконян-Саркисяна. Герой повести, Ростом Саркисян, отличается объективностью, бескорыстием и неприятием двойных стандартов. Он беспощаден к тем, кто расхищает лес и уничтожает деревья с помощью динамита, независимо от того, являются ли нарушители его родственниками, близкими людьми, жителями соседних сел или чужаками. Именно поэтому к нему враждебно относятся односельчане, районные и колхозные руководители, а также даже те, кто приезжает в деревню в качестве гостей.

Лес – общественное достояние, которое необходимо охранять и защищать. Он не должен подвергаться уничтожению. В этом заключается жизненное кредо лесничего Ростома Саркисяна. Охрана леса становится для него не просто профессией, а призванием и делом всей жизни, которому он остается верен ради своей страны и будущих поколений.

К счастью, среди молодежи, в том числе среди некоторых юношей, находятся те, кто понимает нравственную позицию Ростома Саркисяна и поддерживает избранный им путь борьбы с расхищением и уничтожением леса. Ростом уверен, что они станут продолжателями его дела и сохранят верность принципам ответственности, чести и достоинства.

Образ Ростома Саркисяна воплощает представление о настоящем хозяине своей страны – человеке, который осознает личную ответственность за сохранение национального достояния и готов отстаивать свои убеждения, несмотря на общественное давление и неприятие окружающих.

Ключевые слова: хозяин и его качества, психологические изменения, вопросы государственности и государства, лесничий, белый конь, «несуны», честь и достоинство.

THE PROTAGONIST OF HRANT MATEVOSYAN'S NOVELLA THE MASTER (1983) AS AN ARCHETYPE OF THE TRUE MASTER OF THE LAND

Zh. Rostomyan

Russian-Armenian University

ABSTRACT

In almost all of his works, Hrant Matevosyan addresses issues concerning the state and statehood, often presenting them through the

lives or characters of people from the rural world. While the protagonists of the novella "We Are Our Mountains" written in the 1960s, were themselves deeply concerned about the fate of the land and sought to address its challenges, by the 1980s, the people of that same land had undergone such profound psychological distortions that they not only lacked any such concern, but lived with a mindset geared toward taking – or stealing – whatever they could. And in the 1980s in contrast to the 1960s, when there were many who thought about the state's concerns and sought to act upon them – there remained only one such person: Rostom Mamikonyan-Sargsyan. He was incorruptible and selfless; for this very reason, he became an enemy to everyone – his own kin, his fellow villagers, and even the newcomers. Matevosyan, however, does not leave him alone; he finds a follower – the son of a colonel who has come to the village from the city – a youth who appears destined to carry on Rostom's work and his struggle.

Keywords: master, masterful demeanor, psychological shifts, state, issues of statehood, forest ranger, white horse, "tanoghner" (those who carry things away/pilferers).

ԳՅՈՒՂԱՇԽԱՐՀԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Կարինե Սահակյան

Ռուս-հայկական համալսարան
saakyan.karin@mail.ru

Բանալի բառեր՝ գյուղական աշխարհ, հերոսներ, ավանդական, սովորույթներ, Ծմակուտ, անտառամեջ, ազգային նկարագիր։

Հրանտ Մաթևոսյանը 20-րդ դարի արձակի նշանավոր ներկայացուցիչն է։ Նրա ստեղծագործությունը կապված է գյուղական աշխարհի հետ։ Գյուղաշխարհի կյանքը, նրանում զարգացող իրադարձությունները, միշտ էլ եղել են գրականության ուշադրության կենտրոնում։ Մաթևոսյանը միանգամայն նոր ու յուրահատուկ ձևով պատկերեց հայ գյուղաշխարհը, գյուղաշխարհի մարդուն ու նրա հոգեբանությունը։ Նա շարունակեց Հովհ. Թումանյանի, Ակ. Բակունցի գրական ավանդները և նորովի ներկայացրեց հայ գյուղն ավանդական ու նոր հարաբերություններով։

Հայ գրականության մեջ տարբեր ժամանակներում գյուղաշխարհը ներկայացվել է մեր գրողների կողմից։ Այն

հատկապես ավելի ուշագրավ է արտացոլվել անցումային ժամանակաշրջանում, երբ գյուղը վերափոխվում էր սոցիալ-տնտեսական տեղա-շարժերի պատճառով: «Արձակի զարգացման համար կենսատու հող է ծառայում ազգային իրականությունը, եթե նա իրոք հարուստ է մեծ բովանդակությամբ, էական կոնֆլիկտներով, տնտեսական նշանակալից տեղաշարժերով, կենցաղի ու բարքերի փոփոխություններով: Այդպես էր վիճակը 90-ական թվականներին, երբ կապիտալիզմը վերաձևում էր գյուղը, գավառը և մեծ քաղաքը, ավանդական ապրելակերպն ու հարաբերությունները: Հարուստ էր նաև կյանքը 30-ական թվականներին, սոցիալիզմը փոփոխում էր հայկական աշխարհը՝ տնտեսությունից մինչև կենցաղ, երկրի պեյզաժից մինչև մարդկանց ներքինն ու արտաքինը, խոսելաձևն ու հագուստը» [1, էջ 403]:

Մաթևոսյանը որոնում էր կյանքի պատկերման նոր եղանակներ ու նոր հերոսներ: Տաղանդավոր գրողը կարողացավ գտնել և՛ այդ ուղիները, և՛ նոր հերոսներին, որոնց միջոցով էլ ներկայացրեց գյուղաշխարհին իր բոլոր խնդիրներով, հայ գյուղացուն՝ իր ապրելակերպով ու հոգսերով:

Մաթոսյանն իր էսսեներից մեկում գրում է. «Իմ հերոսներից շատերն իմ հիշողության գյուղից են գալիս, երբեմն էլ կարողանում եմ «զուտ ինձանից» ստեղծել, և այդ ամենը վերաբնակեցման տպավորություն է թողնում: Շատ կուզենայի, որ իմ հովիտը մեծ ու արևոտ լիներ, կուզենայի, որ նրա բնակիչները միայն լավ մարդիկ լինեին և վատերի հա-

մար իմ հովտում տեղ չլիներ, որ իմ մարդկանց կյանքը ծաղկեր լավ ժամանակներում, և պատերազմն ու խեղճ թշնամանքը իմ հովիտ խուժելու միջոց չունենային, բայց ստիպված եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրը» [2, էջ 36]:

Գյուղական կյանքի պատկերների միջոցով հեղինակը ներկայացնում է այն բազում հարցերը, որոնք հայտնվել էին ժամանակակից աշխարհում: Մաթևոսյանը գյուղում ապրել է ընդամենը 15 տարի, սակայն նրա բոլոր ստեղծագործություններում Ահնիձորը կա: Ահնիձորը վերանվանվել է Ծմակուտ:

«140 տարի առաջ իմ Օհանես պապը եկել հիմնադրել է Ահնիձոր գյուղը… Ես ուզում եմ կրկնել իմ պապի փորձը գրականության մեջ՝ հիմնել իմ գյուղը, և վստահ եմ, որ հաջողելու եմ: Երբ ես եկա՝ Ահնիձորը կար, Ծմակուտը չկար: Ծմակուտը իրական Ահնիձորի և այդ Ահնիձորի իմ սիրո միությունն է… Ծմակուտը իմ սերն է, իմ վերաբերմունքը, իմ տագնապը մարդու համար: Ծմակուտը ես եմ»:

Մաթևոսյանի հերոսներից շատերն ունեն դժվար բնավորություն: Նրանց կյանքը լի է դառնություններով ու հոգսերով: Ապրում են ծանր աշխատանքով, սակայն նրանք համառ են, չեն հանձնվում, ծանր աշխատանքով էլ ստեղծում են իրենց ապրուստը, մեծացնում իրենց զավակներին: Նրա հերոսները սիրում են գյուղը, անկախ բոլոր դժվարություններից՝ գյուղը նրանց հոգեհարազատ է: Սակայն չեն սիրում նրանց, ովքեր փախչում են գյուղից քաղաք: Գյուղն ունի իր ավանդույթները, որոնք գյուղացին պահպանել է

դարերով։ Իսկ երբ ավանդույթը խախտվում է, գյուղացին ցավ է զգում, չի կարողանում համակերպվել այդ երևույթի հետ։ Մաթևոսյանի հերոսները նոր հարաբերությունների ծնունդ են, սակայն նրանք, ինչպես գրում է Հրանտ Թամրազյանը, «Ինչ-որ հարազատություն ունեն Թումանյանի, Զորյանի, Բակունցի գյուղացիների հետ, քանի որ նույն տոհմից են, բայց կարծես նման են այն կրտսեր եղբայրներին, որոնք մտել են մի ուրիշ աշխարհ, բեռնված են ուրիշ հոգսերով ու մտածումներով, թեև արյան մեջ պահել են հեռավոր հարազատների մշուշոտ պատկերները» [3]։

«Ամենից առաջ սա կյանքից եկող գրականություն է ջերմ, մարդամոտ, այստեղ տրոփում է իրականության զարկերակը», – գրում է Ֆ.Մելոյանը [4]։

Առաջին իսկ ստեղծագործություններում («Ահնիձոր» ակնարկը և «Օգոստոս» ժողովածուն) առաջ քաշեց գյուղի թեման։ «Ետ, դեպի անցած կյանքը». այսպես էր վերնագրված «Ահնիձոր» ակնարկի մուտքը։ Հեղինակը, իրոք, գալիս էր իր ժողովրդի անցյալից, նա ցավ էր ապրում, որ փոխվել է գյուղաշխարհը, փոխվել են սովորույթները, փոխվել են նաև մարդիկ՝ իրենց ապրելակերպով, մտածողությամբ։ Նրա երազանքն էր իր Ծմակուտը, Անտառամեջը, իր երկիրը տեսնել միշտ մաքուր, որտեղ մարդիկ կապրեն մի ընտանիքի նման համերաշխ, և համոզված էր, որ այն մարդիկ, որոնք մոտ են բնությանը, չեն կարող չար ու անարդար լինել։

Ահա «Ահնիձոր»-ի արջի պատմությունը։ Արջը շատ վնասներ է հասցնում, սակայն գյուղի ղեկավարությունը

թույլ չի տալիս սպանել արջին, արջի որսն ընդհանրապես արգելված էր: «Արջը բնության զարդն է, – ասացին հեռախոսի՝ Ահնիձորի ծայրից, – մենք բնության զարդը փչացնողը չենք» [5, էջ 187]:

Ներկայացնելով գյուղի կյանքն ու կենցաղի առանձնահատկությունները՝ Մաթևոսյանն անդրադառնում է աշխատանքին: Աշխատավոր գյուղացին իր ընտանիքը պահելու համար կյանքով է հատուցում: Նրա հերոսները սերտորեն կապված են հողին, իրենց հարազատ լեռներին: Նրանց համեստ գյուղը յուրօրինակ, ինքնատիպ մի աշխարհ է, որն ունի անփոխարինելի ջերմություն: Հենց այդ ջերմությունն է մոռացնել տալիս կեցության բոլոր դժվարությունները: Ամռան ամիսներին քաղաքից եկած որդիներին ողջագուրվելու փոխարեն գերանդին են ցույց տալիս:

Մաթևոսյանի ներկայացրած Անտառամեջը մեկուսացած չէ, այն «հազար թելերով կապված է աշխարհին՝ հեռախոսով, հոսքագծերով, փոստով, ուսուցման ծրագրերով. ակումբային ուսումնարանն այս գյուղին տալիս է թատրոնից ու գյուղից հասկացող շրջանավարտներ, այս գյուղը մոտիկ ու հեռու գյուղերն է ուղարկում լխտիկ հարսներ… այս գյուղը համալսարաններից տալիս է ընդունակ աշակերտներ, բանակին՝ կենսուրախ ու կարգապահ ռազմիկներ. կինոգնումների գրասենյակն այստեղ է ուղարկում ֆիլմեր, լրագրերը՝ թղթակիցներ և այլն» [6, էջ 3]:

Անտառամեջն ապրում է ինչպես մի ընտանիք: Համագյուղացիները միմյանց ճանաչում են անգամ ջուր խմելուց,

«շանը փաղաքշելու եղանակից», «անտառամեջցին խոսքիդ կեսից սկսում է հռհռալ, որովհետև նրա միտքն արդեն գտած է լինում ծիծաղելի վերջը՝ շատ ավելի ծիծաղելի, քան իրականը» [7, էջ 42]:

Անտառամեջի հինավուրց վանքը գյուղի համար նախ և առաջ հողի ու մարդու հազարամյակների բարեկամության վկան է: Իսկ հողի ու մարդու կապի խզումը մտահոգում է Մաթևոսյանին: Գյուղում մարդիկ ապրում են սարերի օրենքով, իսկ «սարերում չեն հաշվում», թե ով ինչքան արեց. Եթե հոգնած են՝ քնում են, եթե հոգնած չեն՝ աշխատում են: Աշնանը նրանց մառանները լիությունից տրաքվում են: Նրանց տանը կողպեք չկա, հասնողը վերցնում է, ինչպես հասնողն աշխատել է:

Մաթևոսյանը գյուղաշխարհը ներկայացնում է հիմնականում ավանդականի դրսևորումներով, նա քիչ է անդրադառնում նորին, արդիականին: «Ալխո» պատմվածքում «աղվես Գիքոյի» համար այլ իրականություն գոյություն չունի, նրա աշխարհը գյուղն է: Ահա գյուղաշխարհի հերոսները՝ ուսերը պարաններից սևացած, անօգնական այրի Մարիամը, սայլը նորոգող Անդոն, պառավ ու կույր մայրը, որի համար երկինքը մշտապես հղի է խոտը փչացնող անձրևով, հավերին տանող ուրուրների սպառնալիքով («Օգոստոս»): Կամ էլ «Աշնան արևի»-ի բազմաչարչար Աղունը: Ոչինչ հեշտ ձեռք չի բերվում, առանց քամու և անձրևի, ցրտի ու շոգի, բնության մյուս տարերքների մենամարտի կյանքը չի շարունակվում: Բայց այնպես չի, որ գյու-

ղացին միտում չունի դեպի քաղաք, դեպի ավելի ապահով ու հեշտ կյանք: «Մարիա՛մ, կովն ինչի՞դ է պետք. ինչու՞ ես կով պահում, Մարիամ: Ծախի՛ր, գնա մարդի: Գնա աղջկադ հետ փեսիդ տանն ապրիր, ինչու՞ ես քեզ չարչարում, Մարիա՛մ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմա՛ր», – անկեղծ ցավակցանքով ասում է Անդոն» [8, էջ 172]: Իրենց բնաշխարհում, չնայած «մեղադրյալ», բայց իրենց տեր են զգում: Իսկ քաղաքում. քաղաքում նրանք լսում են դատախազի ծաղրը, դահլիճի ծիծաղը ու լռում են:

Գյուղացիների շրջանում նկատում ենք հիասթափության պահեր, երբեմն նրանք մտորում են՝ թողնել գյուղը և գնալ քաղաք՝ բախտ որոնելու: Ավագ սերունդը հավատարիմ է իր բնակատեղին: Նրա համար հարազատ միջավայրից կտրվելը չիրականացող մի բան է: Գիքորը մի պահ մտածում է ծախել անասունները և «քոչել» քաղաք («թքած գյուղի վրա»), բայց անմիջապես հրաժարվում է իր մտքերից. «Մի տասը-տասնհինգ տարվա կյանք՝ Գիքորը կապրի Ծմակուտ, կթաղվի Ծմակուտի կանաչ գերեզմանոցում…» [9, էջ 196]:

«Տերը» վիպակից անտառապահ Ռոստոմը հանդիմանում է բոլոր նրանց, ովքեր լքում են գյուղը. «Դարձել ենք գերեզմանոցի պահակ, – զայրանում է նա, – եկեք էստեղ ապրեցեք էլ, ձեր հիշողությունները հիշեցեք էլ» [10, էջ 41]:

Մաթևոսյանը սկզբունքորեն դեմ է գյուղից քաղաք հոսքին, նրա կարծիքով կար վերջնական ամայացման սպառնալիք: «Նժույգս, նժույգս» պատմվածքում բանակից վերա-

դարձած Փոքր հորեղբայրը երեք ամիս գերանդի չի վերցնում, շարունակ մտածում էր Թիֆլիս գնալու մասին։ Հերոսը ցանկանում է հասնել ինքնահաստատման։ Իսկ ինքնահաստատումն այս դեպքում նշանակում էր միջավայրի անտեսում, հրաժարում ավանդական «օրենքներից»։

Ավանդական միջավայրից հրաժարվելը և քաղաքում հաստատվելը այնքան էլ հեշտ չէ, ինչպես պատկերացնում էր, օրինակ, Գիքոն. «կովերից մեկը, ոչխարը, ձին էլ, ծախում է, դնում է դրամարկղի եղածին՝ երեսունհինգ հազար տալիս է Հենրիկ որդուն, մի տարվա մեջ տները սարքում ես, մի տարուց քոչում եմ քեզ մոտ՝ Կիրովական, «թքած գյուղի վրա»։ Սակայն հաջորդ պահին Գիքոն ինքն իր առաջ արդարանում է՝ ներկայացնելով քաղաքի թերությունները։

Մաթևոսյանին անհանգստացնում էր գյուղի անհետացման վտանգը. «…Օձունի ու Դսեղի նման գյուղեր են ամայանում, – գրում է Մաթևոսյանը, – մեջները մի հին Ծմակուտի ուժ չի մնացել – Ծմակուտն ով էր՝ որ դիմանար» [11, էջ 79]։

Քաղաքի ազդեցությունն աստիճանաբար ահագնանում է, համատարած չէ, բայց մտահոգող է։ Ավագ սերնդի համար շատ դժվար է, իսկ երիտասարդ սերունդը երկվության մեջ է։ Ինքը՝ Մաթևոսյանն էլ տեսնում էր գյուղի անհետացման վտանգը։ Խնդիրն այն չէր, որ նախկինում Անտառամեջի մեղվանոցում հինգ հարյուր երեսուն ընտանիք է եղել՝ թվակալված, շախմատաձև շարված, իսկ թվերը ցատկոտելով են գնում։

Մաթևոսյանը նշում է, որ այնուամենայնիվ կան մարդիկ, որոնք սիրում են հողը անկեղծ սիրով, որոնք խղճում են մեղուներին, դեռևս կան հողագործներ, որոնք ծառը տնկելու փոսը միայն ձեռքով են փորում: Ավագ սերունդը քաղաքի հետ դժվար է համակերպվում, իսկ երիտասարդ սերունդը փորձում է դիմել համարձակ քայլերի: Գյուղացիները նույնիսկ միմյանց խորհուրդ են տալիս գնալ դեպի ավելի լավ կյանք, իսկ այդ լավ կյանքը նրանց կարծիքով քաղաքն էր: Հերոսներից շատերը վերջնական որոշում են կայացնում՝ վաճառել անասունները և «քոչել» քաղաք («թքած գյուղի վրա»), սակայն հրաժարվում են այդ որոշումներից, ասելով, որ ավելի լավ է ապրեն Ծմակուտում, թաղվեն Ծմակուտի կանաչ գերեզմանոցում:

Ինչպես գրում է գրականագետ Սարգիս Փանոսյանը. «Որ կտրվածքով էլ քննելու լինենք այդ միջավայրը, ընդունենք հովվերգականի գոյությունը կամ դրա փլուզման իրողությունը, այն մնում է խորապես ազգային: Մի բան ակնհայտ է. հովվերգականը որպես որոշակի ամբողջություն, կեցության վիճակ այլևս բնորոշ չէ այդ միջավայրին, և արձակագիրը անուղղակիորեն նշված վիճակից անցումն ու վերափոխումների ընթացքն է մատնանշում, երբ նկատում է, որ թեմայի հետ կապված, կյանքը պատկերացնում է որպես «ճակատամարտերի հովիտ» [12, էջ 75]:

Հրանտ Մաթևոսյանը այն գրողներից է, որի տեսադաշտից երբևէ չեն վրիպել ո՛չ ընդհանուր և ո՛չ էլ անհատական խնդիրները: Նա տեսնում էր ու բացահայտում երկուսն էլ

հավասար: Մաթևոսյանն աշխատում էր հայտնաբերել գյուղի մեջ մարդկայինը, ազնիվն ու մաքուրը: Մեծ գրողին դա հաջողվեց: Նա ոչ միայն ներկայացրեց հայ գյուղաշխարհի իրական պատկերը, այլև՝ իր հերոսների բարոյահոգեբանական նկարագիրը: Իսկ դա ազգային նկարագիր էր:

Սա նույպես խոսում է Հրանտ Մաթևոսյանի մեծության մասին:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Թամրազյան Հր.* Սովետահայ գրականության պատմություն, Եր., 1984թ., էջ 403:
2. *Մաթևոսյան Հր.* Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 36:
3. «Գարուն», ամսագիր, թ. 4, 1983թ.:
4. «Գրական թերթ», 28 հունիսի, 1968թ.:
5. *Մաթևոսյան Հր.* Երկեր, հ.1, Եր., 1985, էջ 187:
6. *Մաթևոսյան Հր.* Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 3:
7. *Մաթևոսյան Հր.* Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 42:
8. *Մաթևոսյան Հր.* Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 172:
9. *Մաթևոսյան Հր.* Օգոստոս, Եր., 1967, էջ 196:
10. «Սովետական արվեստ», 1982, թ.1, էջ 41:
11. «Սովետական գրականություն», 1982, թ.5, էջ 79:
12. *Փանոսյան Ս.Հ.*Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, ԵՊՀ, Եր., 1984, էջ 75:

СЕЛЬСКИЙ МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

К. Саакян

Российско-Армянский университет

АННОТАЦИЯ

Творчество Гранта Матевосяна связано с сельским миром. Матевосян изобразил армянскую сельскую жизнь, сельских жителей и их психологию совершенно по-новому и уникально. Его герои любят деревню, несмотря ни на какие трудности, деревня им дорога. Однако им не нравятся те, кто бежит из деревни в город. У деревни есть свои традиции, которые сельчане хранят веками. И когда традиция нарушается, сельчанин испытывает боль, не может смириться с этим явлением. Матевосян пытался показать, что в деревне было гуманного, честного и чистого. Великому писателю это удалось.

Ключевые слова: сельский мир, герои, традиции, обычаи, Цмакут, в лесу, национальный характер.

THE RURAL WORLD IN THE WORKS OF HRANT MATEVOSYAN

K. Sahakyan

Russian-Armenian University

ABSTRACT

Hrant Matevosyan's work is connected with the rural world. Matevosyan depicted the Armenian rural world, the rural people and

their psychology in a completely new and unique way. His heroes love the village, regardless of all the difficulties, the village is close to their hearts. However, they do not like those who flee from the village to the city. The village has its own traditions, which the villager has preserved for centuries. And when the tradition is violated, the villager feels pain, cannot come to terms with this phenomenon. Matevosyan tried to discover what is human, honest and pure in the village. The great writer succeeded in this.

Keywords: rural world, heroes, traditional, customs, Tsmakut, in the forest, national character.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԷԿՐԱՆԱՎՈՐՎԱԾ ԵՎ ԲԵՄԱԴՐՎԱԾ ԳՈՐԾԵՐԸ

Վանուհի Սեթոյան

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ
vanuhisetoyan612@gmail.com

Բանալի բառեր՝ ֆիլմեր, ներկայացումներ, Հենրիկ Մալյան, «Մենք ենք, մեր սարերը», «Տերը», «Աշնան արև», «Գոմեշ»։

20-րդ դարի երկրորդ կեսը հայ գրականությունում Հրանտ Մաթևոսյանի մուտքով նոր երանգավորում գտավ. ընթերցողի սեղանին հայտնվեցին գարնան կանաչի, աշնան ցորենագույնի, հորդ անձրևին նախորդող գորշության և լուսաբացի կարմրադեղին ցոլքի միաձույլը գրականության արտահայտչակերպով: Նա ստեղծեց իր միկրոաշխարհը՝ Ծմակուտը, սովետահայ գյուղի ավելի ճիշտ իր ծննդավայր Ահնիձորի գեղարվեստական արտացոլքը: Իր ժամանակի գրականագետները պիտի նրա արվեստը «գյուղագրություն» որակեին, բայց իրական արվեստը աշխարհագրական դիրքերով սահմանազատման չի ենթարկվում այն վեհ ու վեր է: Իսկ միկրոաշխարհ ստեղծելու միտ-

քը Մաթևոսյանի հնարքը չէր: Իրական աշխարհը, մարդկային բարդ փոխհարաբերությունները փոքրիկ աշխարհի սահմաններում ներկայացնել փորձել են համաշխարհային գրականության ամենահայտնի գրողները. Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի «Մակոնդոն», Հուլիան Ֆոկների «Յոկնապատոֆիան» ստեղծված են նույն սկզբունքով:

«Գրականությունը հայելի է, բայց այնպիսի մի հայելի, որ իր լույն ու ջերմությունն է տալիս»: Հովհաննես Թումանյանի այս բնորոշումը ավելի քան համապատասխան է Հրանտ Մաթևոսյանի արվեստին: Նրա Ծմակուտն իր յուրահատուկ մթնոլորտն ունի, որը, ճիշտ է, ասես Ահնիձորի արտացոլանքն է, բայց մաթևոսյանական լեզվամտածողությունն է հերոսների կենսականության աղբյուրը, դրանով իսկ այն ռեալիստական է, իրական ու նաև գեղարվեստական: Կինոգործիչները և դրամատկական թատրոնի ռեժիսորիները նրա գրականությունը նոր դիտակետից մատուցելու հարմար առիթներ էին որոնում: Սակայն արգելվում էր անգամ Մաթևոսյանի գործերի փոքրաթիվ տպագրությունը, ավելորդ է խոսել բեմադրության և էկրանավորման թույլատվություն ստանալու մասին:

Իրադրությունը փոխվեց, երբ Հրանտ Մաթևոսյանը Մոսկվայում կինոսցենար գրելու գաղտնիքներն ուսումնասիրեց և դասընթացի ավարտին իր «Մենք ենք մեր սարերը» կինոսցենարը հայտնվեց կինոմոսկվայի հետաքրքրության շրջանակներում: Ի վերջո նյութն իր արժանի կինոգործչին գտավ Հայաստանում:

«Ծմակուտը իրական Ահնիձորի և իմ սիրո միացումն է: (*նշել է Մաթևոսյանը*) Ծմակուտը լինելիության մեջ է: Կինոգործիչները չգիտեն, որ Ծմակուտը իրական Ահնիձորն է գումարած իմ սերը: Գնում Ահնիձորը նկարում են, բայց իմ սիրո փոխարեն ստեղծագործող մարդու իրենց սերն են նկարելու, որը չգիտեմ ունեն, չունեն: Իրենց ֆիլմերից դատելով չունեն և իրենց Ծմակուտը չի կայանում»[1]:

Մի ուրիշ առիթով էլ ասել է. «Կինոյում անցկացրած տարիները կորսված եմ համարում, կինոն ինձ միայն դառը հիասթափություն ու ծանր պարտություն տվեց, բացառությամբ թերևս «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմի, որ Հենրիկ Մալյանի հաջողված էկրանավորումներից է»[2]:

Հենրիկ Մալյանի և Հրանտ Մաթևոսյանի համագործակցությունն իհարկե անհամեմատելի բարձունքում է, և դրա վկայությունը Հենրիկ Մալյանին նվիրված Հրանտ Մաթևոսյանի հոդվածն է, որից մի հատված մեջբերում եմ.

«Նա հենց հաղթանակով ելավ, նա իր ճակատագիրը սրբագրած ելավ լուռ այն կռվից հաստատելով խոսքը թե բոլոր ռեժիմների մեջ կարելի է ու պետք է ստեղծագործել: Նա՝ Հենրիկ Մալյանը սիրելի անուն դարձավ, իսկ աշխարհագրական վայրը մեծագիր ՀԱՅՐԵՆԻՔ անուններն են դարձնում: Բազմիցս է կրկնվել գրողի և բեմադրիչի գործակցությունը և գրեթե նույնքան բազմիցս է այդ գործակցությունը վերաճել անհաշտ հակառակության: Բաց ու բարձր գլուխգործոցներ չեն զորել ապիկարներին հասցնել իրենց երկինքներին և հակառակը՝ ապիկարները գլուխ-

գործոցներ են տապալել: Իսկ Մալյանը փառք ու անուն չաղերսեց, Մալյանը արժեք ու անուն տվեց գործերի, որոնք առանց իր մատնացույցի նվազ նշմարելիներ էին լինելու»[3]:

Բացի Հենրիկ Մալյանի 1969թ. նկարահանված «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմից Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները գրական հիմք են դարձել նաև 1977թ. նկարահանված Բագրատ Հովհաննիսյանի և Հակոբ Իսկուդարյանի «Աշնան արև», 1983թ. նկարահանված Բագրատ Հովհաննիսյանի «Տերը» ֆիլմերի համար: «Աշնան արև» և «Տերը» ֆիլմերը նկարահանվել են Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդավայր Ահնիձորում, իսկ «Մենք ենք մեր սարերը» Խաշաթառակ գյուղում: Բոլոր ֆիլմերի երաժշտության հեղինակը Տիգրան Մանսուրյանն է: Անկախ տարբեր ռեժիսորական ձեռագրերից Մաթևոսյանական տեքստի և Մանսուրյանական մեղեդու ներդաշնակ համաձույլը նկատելի է երեք ֆիլմերում էլ: Տիգրան Մանսուրյանը լիակատար ազատ է եղել ստեղխագործելիս, ոչ ռեժիսորները, ոչ էլ Հրանտ Մաթևոսյնը չեն կաշկանդել, կամ ուղղորդել: Միակ պահանջը գյուղի լռությունը պարունակող դրվագներն էին, որը պետք էր ինչպես կոմպոզիտորն է շեշտում «ոչ թե ֆիզիկական , այլ աշխատված լռություն հնչեր»[4]:

Գյուղի առօրյայի, բնության ու մարդու փոխհարաբերությունների անխոս երկարաշունչ տեսարաններ կա բոլոր երեք ֆիլմերում: Բայց եթե Հենրիկ Մալյանն իր չափի ու արվեստի զգացողությամբ տվյալ տեսարանները գեղարվեստականությամբ է պարուրել, ապա Բագրատ Հովհան-

նիսյանը փոքր-ինչ հղկված, բայց կենցաղային է ներկայացրել: «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմում ոչխարին մորթելը ըստ էության առանցքային դրվագ է, բայց տեսարանն ավարտվում է անմիջապես մորթի պահին, իսկ «Աշնան արև» ֆիլմում բուն սյուժետային գծի հետ ոչ մի աղերս չունեցող ցլիկի մորթի տեսարանը ներկայացված է բավականին երկար ու նատուրալիստական: «Տերը» ֆիլմում էլ խոշոր պլանով տեսնում ենք որս դարձած եղնիկի գլուխը: Ռեժիսորական մոտեցում է, մի դեպքում գյուղի կենցաղը կատարյալ գեղարվեստականությամբ է մատուցված, մյուս դեպքում գրեթե վավերագրորեն:

Հենրիկ Մալյանի «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմը սկըսվում է Սովետական Միության կարևորագույն անցուդարձի ինտենսիվ կադրերով, որոնց հակադրվում են Անտառամեջ գյուղի խոտհունձքի խաղաղ տեսարանը՝ ներդաշնակ, համաչափ ու ռիթմիկ: Նրանք են այս սարերի տերը՝ սարերի պես վեհ ու բնական:

Պատմությունը հյուսվում է կորած ու այլ հոտի խառնված 4 ոչխարի շուրջ, բայց ռեժիսորը հենց խոտհունձքի տեսարաններն է տարածական մոնտաժի գործիքակազմով դասավորել ֆիլմի անցումային հատվածներում: Ֆիլմում երկրորդ անգամ հանդիպում ենք խոտհունձքի տեսարանին էքսպոզիցիոն հատվածից հետո, երբ լեյտենանտը (դերակատար Սոս Սարգսյան) փնտրում է ոչխարների գողության մեջ կասկածվող հովիվներին: Հաջորդ անգամ խոտհունձքն արդեն խոշոր պլանով է և ներկայացնում է

ֆիլմի կուլմինացիոն՝ հերոսների բախման տեսարանը: Լեյտենանտի ու Պավլեի (դերակատար Խորեն Աբրահամյան): Իսկ դրվագն ավարտվում է Լեյտենանտի «արածդ հունձք չի… հնձածդ խոտ չի…» աշխատավոր գյուղացու չարչարանքը թերարժևորող խոսքերով: Այս տեքստի հակակշիռը դատի տեսարանում է, երբ Պավլեի աշխատանքը, գրեթե հերոսացնում են ընկերները, իսկ ինքը դատավորի դիրքերից իրեն ամենախիստ պատժին է արժանացնում ոչխար մորթելու համար:

Ֆիլմը հարուստ է մարդ-բնություն կապը ներկայացնող տեսարաններով: Հիշատակման արժանի է Իշխանի (դերակատար Մհեր Մկրտչյան) և Լեյտենանտի հանդիպման դրվագը՝ թունավորված եզին փրկելու խոսուն պատկերով: Որտեղ ի միջի այլոց, որպես հոգոց հնչում է «եզո ջան, ախպեր ջան» կինոդիտողի ենթագիտակցությանը ազդակ տալով դեպի ազգային ակունքները՝ Կոմիտասի հորովելը: Այս ֆիլմում Գալյա Նովենցն ունի ընդամենը մեկ տեսարան՝ երկխոսություն լեյտենանտի հետ, որտեղ հնչում է մեղվապահ կնոջ՝ Կատարածուի, ամենաանկեղծ ու դիպուկ որակավորումը. «էհ… բան եք գտել բանի հետևից եք ընկել» սա կարծես լեյտենանտի ներքին ձայնը լինի, որին նա ի պաշտոնե ենթարկվել չի կարող:

Բնության օրենքներով աշխատողին ոչինչ չի կարող իր բնական առօրյայից շեղել, ոչ մի գործ չի հետաձգվում, կամ չեղարկվում: Ժամացույցի մեխանիզմի ճշգրտությամբ բոլորն իրենց տեղում են: Այս օրենքի ուժ ստացած ճշմար-

տությունն անհասկանալի է քաղաքաբնակ լեյտենանտի համար. Պավլեն հրահանգ ունի ներկայանալու, բայց նա իր գործը պիտի ավարտին հասցնի, ոչինչ ավելի առաջնային չէ:

– Որ քեզ կանչում են ինչու չես բարեհաճում ժամանել … լեյտենանտի նյարդայնացած հարցին, հայտնի տեսարանում մի հնձվոր կիսազարմացած հնչերանգով միջամտում է. «է գործը վերջացնելու էր ու գար…» Հրանտ Մաթևոսյանն այս ոսկեհատումը պատկերել է երկխոսություններում, իսկ Հենրիկ Մալյանն էլ այն ոսկերչի մանրակրկիտ աշխատանքով տեղափոխել կինոժապավեն:

Պարադոքսալ փաստ է, Հենրիկ Մալյանը «Մենք ենք, մեր սարերը» ֆիլմը չի նկարել Ահնիձորում, և իր հերոսների բնակավայրը Ծմակուտը չէ, այլ Անտառամեջը, բայց հենց այս ֆիլմն է ամենամոտը Մաթևոսյանի գյուղին ու գրական մթնոլորտին:

Բագրատ Հովհաննիսյանի և Հակոբ Իսկուդարյանի «Աշնան արև» ֆիլմը ևս սկսվում է բնության տեսարանով. տերևաթափ ծառեր և փշաձածկ դաշտ, որի միջով անցնում է մի աղջնակ և հանդիպում հոր խիստ հայացքին (դերակատար Գուժ Մանուկյան):

Սա կարծես հերոսուհու կյանքի ուղու սիմվոլացումը լինի՝ քարքարոտ, փշոտ խոնավ ու ցուրտ ճանապարհ, որը նա պատվով անցնում է, առանց հետ նայելու, սայթաքում, բայց չի ընկնում, չի ընդհատում ընթացքը, շարժվում է հստակ ու վստահ:Ապա խոշոր պլանով հերոսուհին է՝ ար-

դեն պատկառելի տարիքում (դերակատար Անահիտ Ղուկասյան) և ֆիլմում հնչող առաջին խոսքերը նրա մենախոսությունն է, որից հատվածներ կան, որ թևավոր խոսքի արժեք են ստացել.

«Չպիտի էնքան քաղցր լինես, որ կուլ տան, չպիտի էնքան դառը լինես, որ թքեն»

«Խիղճը գիտե՞ս երբ է խիղճ, երբ գազանի մեջ է, քոնը խիղճ չէ խեղճություն է:»

«Էծը թուփ, գելը էծ: Էծն ես թե թուփը, գելն ես թե էծը… ո՞րն ես»[5]:

Ամբողջ ֆիլմը կառուցված է ժամանակային թռիչքներով: Հերոսուհին աղջնակ է, հաջորդ դրվագում հասուն կին ապա կրկին երիտասարդ նորահարս:

Աշնան արև վերնագիրը երկիմաստ է, մի դեպքում գործողությունները աշնանն են, վերջին արևոտ օրերի պատկերով, երբ գյուղացին պատրաստվում է ձմեռնամուտին.

«Մնաք բարով դուք արոտներ սիրուն, ամառն անց կացավ հոտն իջնում է տուն,

մենք ձեզ մոտ կգանք նորեկ գարունքին, երբ զարթնեն ուրախ երգերը կրկին

Երբ, որ լանջերը զուգվեն կանաչով, երբ որ ջրերը հոսեն կարկաչով

Մնաք բարով դուք արոտներ սիրուն, ամառն անց կացավ հոտն իջնում է տուն»:

Վերնագրի երկրորդ իմաստը հերոսու կյանքի աշունն է.

«Ափսոս, որ մի անգամ ենք ապրում…երեխա էինք, աղջիկ էինք, հարս էինք, դեռ երեկ էր, կարոտում ու սպասում էինք…»[6]

Ֆիլմն ավարտվում է առաջին կադրերին նման տեսարանով՝ աղջնակը քայլում է դաշտամիջով, բայց արդեն ձյունածածկ ու մառախլապատ է, աշնան արևն էլ չկա:

Բագրատ Հովհաննիսյանի «Տերը» ֆիլմը նախորդ երկուսից պակաս ժողովրդականություն է վայելում: Գլխավոր դերում նկարահանված է Խորեն Աբրահամյանը, և տպավորություն է, որ նա միայնակ է խաղում այս ֆիլմում: Մյուս բոլորը անգույն ու միատարր զանգված են հիշեցնում: Չկա ոչ հերոսին արժանի հակահերոս, ոչ գաղափարակից:

Ի տարբերություն կինոարվեստի թատրոնը ժամանակի գերին է: Ներկայացումը ծնվում ու մեռնում է վարագույրի բացվելու և փակվելու միջակայքում: Իսկ արվեստի տեսաբաններին մնում է հենվել ժամանակակիցների վկայությունների վրա: Այս իմաստով արժե հիշատակել Երվանդ Ղազանչյանի «Կիսակայարան»ներկայացումը, որը Հրանտ Մաթրոսյանի «Կայարան» ստեղծագործության կյանքն է բեմում: Հատուկ ուշադրության է արժանացել Գալյա Նովենցի մարմնավորած հեռախոսավարուհին: Այս կերպարը դասվել է արտիստուհու լավագույն դերերի շարքին:

Երևանի դրամատիկական թատրոնում Արտաշես Հովհաննիսյանի բեմադրած լավագույն ներկայացումների շարքում է «Աշնան արևը», որի գրական հիմքը Հրանտ Մաթևոսյանի վիպակի Վալերի Թումասյանի բեմականա-

ցումն է: Պատահական չէ, որ այս ներկայացմանն անդրադարձ ունի Լորիս Կրոյանը «Աշնան արևը ջերմացնում է» վերնագրով, Հենրիկ Հովհաննիսյանը՝ «Երբ ըմբռնվում է ճշմարտության արժեքը» ենթատեքստային թատերախոսականով և Վահրամ Մարտիրոսյանը «Մեծ աշխարհի մեր անկյունը» հոդվածով: Իհարկե յուրաքանչյուր վերլուծող իր դիտակետից է մոտեցել և սեփական պրիզմայով անցկացրել ու թղթին հանձնել տպավորությունները: Սակայն բոլոր նյութերում կարմիր գծով անցնում է հերոսուհու դերակատարի՝ Վիոլետա Գևորգյանի խաղի վերլուծությունն ու շեշտումը որպես ներկայացման առանցք:

2020թ. համավարակը ճգնաժամային էր դարձել նաև թատերարվեստի համար: Մարդկային կուտակումներն արգելված էին և կար ինքնաարտահայտման 2 ուղի, կամ օնլայն ներկայացումների, կամ բացօթյա բեմադրությունների ձևաչափերով: ՀՀ վաստակավոր արտիստուհի Նարինե Գրիգորյանն իր հանդիսատեսի հետ բնության ու արվեստի լեզվով երկխոսության դուրս եկավ Հրանտ Մաթևոսյանի «Գոմեշը» փոխակերպելով մենաներկայացման:

Մոնոներկայացումը թատերարվեստի այն եզակի ձևերից է, որտեղ դերասանը ոչ միայն մեկ գործող անձի մարմավորող է, այլ ամբողջական բեմական աշխարհի հիմնական կրողը: Հանդիսատեսի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացած է մեկ դերակատարի վրա, ով իր ներքին էներգիայով, խոսքի մշակույթով, ֆիզիկական պլաստիկայով և հոգեբանական բազայով մատուցում է ամբողջական ներկայացում:

Արվեստ ծնվում է նյութի հաղթահարմամբ և հանճարեղ ռեժիսորի երևակայությունը մաթևոսյանական գրական աշխարհին իր բեմադրական ճարտարապետության հենասյուները դարձնելով կառուցում է ավելին, քան ժամանակավոր, բացօթյա ներկայացում: Այս թատերալեզվով արտիստուհին առաջին անգամը չէր ներկայանում, գաղտնիք չէ, որ նա հայ արդի թատրոնի ուրույն ձեռագրով ռեժիսոր և մեծ կերպարային դիապազոնով դերասանուհի է: Սական հանդես գալ գոմեշի կերպարում բացօթյա բեմում մենաներկայացմամբ ավելի քան բարդ փորձություն էր, որն արտիստուհին պատվով հաղթահարեց: Ներկայացումն այսօր ևս շարունակում է իր ուղին արդեն վերաբեմադրված բեմական տարածությունում:

Հրանտ Մաթևոսյանը չափազանց խստապահանջ էր և՛ իր, և՛ ռեժիսորների հանդեպ: Դժվար է ենթադրել, եթե նա այս բեմադրությունը դիտելու հնարավորություն ունենար, ի՞նչ արձագանք կտար:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մաթևոսյան Հր. Աշխարհի մերկացած նյարդը https://www.youtube.com/watch?v=jRf02Z75KwQ
2. Նույն տեղում:
3. Մաթևոսյան Հր. Հենրիկ Մալյան: https://hrantmatevossian.org/hy/works/id/henrik_malyan
4. Մաթևոսյան Հր. Աշխարհի մերկացած նյարդը https://www.youtube.com/watch?v=jRf02Z75KwQ

5. https://www.youtube.com/watch?v=Pf2MowpCM0g «Աշնան արև»:
6. Նույն տեղում:

ЭКРАНИЗИРОВАННЫЕ И ПОСТАВЛЕННЫЕ В ТЕАТРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГРАНТА МАТЕВОСЯНА

В. Сетоян

Ереванский государственный институт театра и кино

АННОТАЦИЯ

В данной статье мы подробно рассмотрели фильм «Мы и наши горы», снятый в 1969 году режиссером Генрихом Маляном, а также фильмы «Осеннее солнце» (1977), снятый Багратом Оганесяном и Акобом Искударяном, и «Хозяин» (1983), снятый Багратом Оганесяном. Произведения Матевосяна обрели вторую жизнь на театральной сцене благодаря режиссерам Ерванду Казанчяну, Арташесу Оганесяну и Нарине Григорян.

Ключевые слова: фильмы, спектакли, Генрих Малян, «Мы и наши горы», «Хозяин», «Осеннее солнце», «Буйвол».

SCREEN ADAPTATIONS AND STAGE PRODUCTIONS OF HRANT MATEVOSYAN'S WORKS

V. Setoyan

Yerevan State Theatre and Film Institute

ABSTRACT

In this article, we have studied in detail the film "We Are Our Mountains", directed by Henrik Malyan in 1969, as well as the films

“Autumn Sun” (1977), directed by Bagrat Hovhannisyan and Hakob Iskudaryan, and “The Master” (1983), directed by Bagrat Hovhannisyan. Mathevosyan’s works have gained a second life on stage thanks to directors Yervand Ghazanchyan, Artashes Hovhannisyan, and Narine Grigoryan.

Keywords: films, theatrical performances, Henrik Malyan, “We Are Our Mountains”, “The Master”, “Autumn Sun”, “Buffalo”.

Մաթևոսյանական ընթերցումներ

ԳՀԽ գլխավոր խմբագիր – Մ.Է. Ավագյան
Խմբագիր – Ա.Ս. Եսայան
Համակարգչային էջադրում – Ա.Գ. Անտոնյան

Ռուս-հայական համալսարանի
Գիտական հրապարակումների խմբագրության հասցե՝
0051, ք. Երևան, փող. Հովսեփ Էմին, 123
հեռ./ֆաքս՝ (+374 12) 77-57-75 (ներքին՝ 392)
էլ.փոստ՝ maria.avakian@rau.am

Պատվեր №17
Ստորագրված է հրապարակման՝ 29.10.2026
Չևաչափ՝ $60x70^{1}/_{16}$ Օֆսեթ թուղթ № 1
Ծավալ՝ 9,25 պայմ.տ.թ.
Տպաքանակը՝ 100 օրինակ

Матевосяновские чтения

Главный редактор РНИ – М.Э. Авакян
Редактор – А.С. Есаян
Компьютерная верстка – А.С. Бжикян

Адрес Редакции научных изданий
Российско-Армянского университета:
0051, г. Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
тел./факс: (+374 12) 77-57-75 (внутр.: 392)
e-mail: maria.avakian@rau.am

Заказ № 17
Подписано к печати 12.04.2024
Формат 60x70 1/16 Бумага офсетная № 1
Объем 9,25 усл.п.л.
Тираж 100 экз.

