

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ  
ՀԱՅ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԳՐԱՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

ՄԱՑԱԿԱՆՅԱՆ ԴԻԱՆԱԷԴՈՒԱՐԴԻ

ՊՈՍՏՍՈՂԵՌՆԻՉՄԸ 1990-2010-ԱԿԱՆ ԹԹ.  
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ

Ժ. 01.02 - «Նորագույն շրջանի հայ գրականություն. գրականության տեսություն» մասնագիտության մբ բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ**

Գիտական դեկանը՝ ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ  
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

ԵՐԵՎԱՆ 2017

## **Բովանդակություն**

<b>Ներածություն</b> .....	3
---------------------------	---

### **Գլուխառաջին.**

<b>Պոստմոդեռնիզմի պատմական և տեսական հիմքերը</b> .....	9
--	---

ա) Պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայական համակարգի ձևավորումը .....	11
բ) Մոդեռնիզմից պոստմոդեռնիզմ .....	16
գ) Պոստմոդեռնիզմի գրականության հասարակական և գեղագիտական նախադրյալները հայ իրականության մեջ .....	29

### **Գլուխերկրորդ.**

<b>«Ուշացած» մոդեռնիզմի պեզիսն պոստմոդեռնիզմի շրջանում</b> .....	36
--	----

ա) Իրականի և անիրականի միաձուլումը իբրև աշխարհի քառայնության դրսևորում .....	38
բ) Միֆի իմաստային նոր կիրառությունը .....	51
գ) Ինտերտեքստայնության պոստմոդեռնիստական առանձնահատկությունները .....	61

### **Գլուխերրորդ.**

<b>Արձակը տեքստի քայքայման, հեգնանքի ու համադրականության համատեքստում</b> .....	69
---	----

ա) Ապոկալիպսիս Ն. Ադալյանի մեծ քաղաքում: (Տեքստից դեպի հիպերտեքստայնություն) .....	77
բ) Պոստմոդեռնիստական կոդավորում Լ. Խեչոյանի արձակում .....	96
գ) Գ. Խանջյանի հերոսի անավարտ պտույտը՝ շարժասանդուղքից մինչև գնացք .....	113
դ) Միստիկան և իռացիոնալը Յ. Սարիբեկյանի երկվորյակ հայելիներում .....	129

### **Գլուխչորրորդ.**

<b>Պոստմոդեռնիստական դրաման</b> .....	144
---------------------------------------	-----

ա) Աբսուրդային կյանք պոստմոդեռնիստական թատրոնի սահմաններում .....	148
բ) Վերջին լաբիրինթոսը՝ աբսուրդի վարագույրից այն կողմ .....	164

<b>Եզրակացումը ու նկեր</b> .....	177
<b>Օգտագործված գրականության ցանկ</b> .....	180

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայոց պատմության մեջ վերջին տարիների, կարելի է ասել, ամենից շրջադարձային իրադարձությունից՝ Հայաստանի Երրորդ հանրապետության հաստատումից հետո արդեն 25 տարի է անցել և մեզ առաջին հերթին հետաքրքրում են այս ժամանակամիջոցում գրականության բնագավառում կատարված որակական փոփոխությունները, դրանց հասարակական, փիլիսոփայական ու մշակութաբանական հիմքերը: Գրական նոր սերունդը, ինչպես նաև ընթացքի մեջ գտնվողները, հայտնվեցին դեռևս իրենց ազդեցությունը պահած կարծրատիպերի և, գոնե մեզ համար, նոր տեսությունների ու մեթոդների հատման խաչմերուկում: Չգալի չափով ավանդականը պահպանելով հանդերձ՝ 1990-ականների ստեղծագործողներն ազատորեն իրենց հայացքն ուղղեցին նաև դեպի համաշխարհային արվեստն ու մշակույթը, ինչը բնականաբար ունեցավ իր յուրօրինակ ազդեցությունը:

1960-ական թվականներից ի վեր համաշխարհային արվեստում էլ այն առումով սկիզբ առավ մի նոր շարժում, որն ընդունված է անվանել արստմոդեռնիզմ: Մեր օրերում արստմոդեռնիզմն առավել ապես դիտարկվում է որպես համաշխարհային մշակութաբանական հոսանք՝ չնայած այդ հարցի շուրջ տեսաբանները միակարծիք չեն: Պոստմոդեռնիզմն ունի տարբեր սահմանումներ, այն է՝ նոր գեղարվեստական ոճ, գեղարվեստական նոր ուղղություն, մշակութային գիտակցության ձև և այլն: Լայն առումով արստմոդեռնիզմը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի մշակույթի ընդհանուր անվանումն է, որի հիմքում ընկած է աշխարհն իբրև քառս ընկալելը, և որին բնորոշ է մոդեռնիզմի հետ կապի խզումը: Սակայն արստմոդեռնիզմ ասելով՝ չի հասկացվում գրականության, ճարտարապետության և կամ գիտության որևէ որոշակի ուղղություն, քանի որ այն ներկա դարաշրջանի աշխարհաճանաչման ընդհանուր դրսևորումն է:

Կարելի է ասել, որ տարբեր մասնագիտության տեր մարդիկ տարբեր վերաբերմունք ունեցան արստմոդեռնիզմի հանդեպ: Օրինակ՝ բժիշկները և այլ բնական գիտությունների

Ներկայացուցիչները ժխտում էին արստմոդեռնիզմի նշանակությունը՝ դիտելով այն որպես ֆրանսիական նորածնության ակնթարթային հրապուրանք կամ էլ լավագույն դեպքում՝ ուղղակի անիմաստություն: Մինևույն ժամանակ մի շարք լեզվաբաններ և արվեստագետներ դիտում էին արստմոդեռնիզմը որպես արժեքավոր գաղափարների աղբյուր կամ էլ նվագագույնը՝ շահավետ մտավոր փորձարկում: Գրականագետ Ֆաթիմա Բեշուկովան, այս առիթով, գրում է. «Արվեստի պատմությունը հաստատում է, որ չնայած արվեստի նոր ձևերի հանդեպ եղած բացասական վերաբերմունքին, լինելով էպատաժային, դրանք առաջնային դեր են խաղում գեղարվեստական և գեղագիտական նոր արժեքների ձևավորման հարցում և ստեղծում են այնպիսի նմուշներ, որոնք հետագայում դասական են դառնում»<sup>1</sup>:

Ըստ այդմ՝ չնայած մի շարք տարակարծություններին՝ 20-րդ դարի կեսերից արստմոդեռնիստական գաղափարները տարածում գտան մշակութաբանության, փիլիսոփայության, գեղագիտության, ինչպես նաև գրականության ասպարեզներում:

Չայ ժամանակակից գրողներն, իրենց հերթին, այս կամ այն չափով, կամա թե ակամա որդեգրեցին համաշխարհային գրականության մեջ առկա արստմոդեռնիստական գիտակցության ձևը և պատվաստեցին այն մեր իրականությանն ու կյանքին:

Սույն աշխատանքը նվիրված է հայ ժամանակակից գրականության մեջ (1990-2010-ական թվականներ) արստմոդեռնիզմի և դրան բնորոշ երևույթների դրսևորման հանազամանակից քննությանը:

Մինչ օրս արտասահմանյան, ինչպես նաև ռուսական գրականագիտության մեջ հանդիպում են արստմոդեռնիզմին նվիրված արժեքավոր ուսումնասիրություններ, օրինակ՝ Ժան Ֆրանսուա Լիոտարի «Պոստմոդեռնի վիճակը»<sup>2</sup>, Իհաբ Չասանի «Պոստմոդեռնիստական շրջան»<sup>3</sup>, Դեվիդ Լայոնի «Պոստմոդեռնիզմ»<sup>4</sup>, Իլյա Իլյինի «Պոստստրուկտուրալիզմ, Դեկոնստրուկտիվիզմ և

<sup>1</sup> Бешукова Ф., Медиакурс постмодерн. литератур. пространства, диссертация, Краснодар, 2009, с. 122.

<sup>2</sup> Лиотар Ж. Ф., Состояние постмодерна, СПб., 1998, 160 с.

<sup>3</sup> Hassan I., The postmodern turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, USA, Ohio State University Press, 1987, 288 p.

<sup>4</sup> Lyon D., Postmodernity, USA, Univ. Of Minnesota Press, 1994, 144 p.

Պոստմոդեռնիզմ»<sup>5</sup>, Իրինա Սկորոպանովայի «Ռուս պոստմոդեռնիստական գրականությանը»<sup>6</sup> աշխատությանը և այլն: Վերը թվարկված աշխատություններով անշուշտ չի սահմանափակվում պոստմոդեռնիզմի ուսումնասիրությանը նվիրված տեսական գրականության ցանկը, սակայն դրանք կազմում են այն հենասյունը, որ առանցքային է պոստմոդեռնիստական գաղափարախոսությանը նվիրված ցանկացած աշխատանք կատարելու գործընթացում: Սրան գուգահեռ հայ գրականագիտության մեջ առայսօր պոստմոդեռնիզմի առկայությանը գրեթե չեն անդրադարձել, և ըստարժանվույն վերլուծությանը չի կատարվել. հանդիպում են միայն նվազ թվով հիշատակումներ՝ այն էլ մամուլի էջերում, օրինակ՝ Տաթև Սողոմոնյանի «Հայկական մոդեռնիզմ և հայկական պոստմոդեռնիզմ»<sup>7</sup>, Ալվարո Սեմիրջյան-Բեքմեզյանի «Պոստմոդեռնիզմի գեղագիտության հետքերով. Հովհաննես Թեքզյոզյանի «Փախչող քաղաքը» վիրտուալ կինովիպակը»<sup>8</sup> հոդվածները և այլն:

Ըստ այդմ՝ կարծես թե միաձուլվում են արդիականության և նորույթի խնդիրները, որովհետև եթե երևույթն առկա է գրականության մեջ, ուրեմն նրա ուսումնասիրության խնդիրն արդիական է, պետք է այն գիտակցվի ու գնահատվի, և քանի որ առաջին անգամ է այդ խնդիրն համակարգված անդրադարձ կատարվում, ապա այն նաև նորույթ է: Ըստ երևյալի՝ առաջին անգամ հնարավորություն է ընձեռնվում 20-րդ դարավերջի և 21-րդ դարասկզբի համատեքստում քննել այդ տարիների հայ գրականությանը միանգամայն նոր դիտանկյունից՝ շեշտը դնելով պոստմոդեռնիստական գաղափարների գեղարվեստական կիրառմանը: Այսինքն՝ ժամանակակից հայ գրականագիտության մեջ թեմայի ուսումնասիրության բացով պայմանավորված, կարծում ենք, որ սույն աշխատանքը կարելի է դիտարկել որպես նորություն: Աշխատանքի գիտական նորույթն այն է նաև, որ արդի հայ գրականության մեջ պոստմոդեռնիստական հատկանիշների գոյությունը ներկայացվում է ամբողջականորեն՝

<sup>5</sup> Ильин И., Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм, М., 1996, 252 с.

<sup>6</sup> Скоропанова И., Русская постмодернистская литература, М., 2001, 608 с.

<sup>7</sup> <http://grigornarekatsi.am/2013-01-30-12-19-47/2013-01-31-07-19-51/87-tatev-soxomonyan>

<sup>8</sup> <http://www.cultural.am/hy/gradaran/tester/alvard-semirjyan-beqmezyan-postmodernizmi-geghagitutyanyan-hetqerov>

Ներառելով և՛ արձակ, և՛ չափաճո, և՛ դրամատիկ ժանրերը: Ի մի քերելով վերոնշյալը՝ հավելենք, որ սույն ատենախոսության նպատակն է ուսումնասիրել և հանգամանակից քննարկումով ու համակարգված ներկայացնել 1990-2010-ական թվականների հայ գրականության մեջ պոստմոդեռնիզմի դրսևորման յուրահատկությունները՝ շեշտը դնելով դրա հետկապված այնպիսի հարցադրումների վրա, որոնք մինչ օրս բավարար չափով ուսումնասիրված չեն:

Ելնելով թեմայի առանձնահատկություններից՝ շեշտադրել ենք հիմնական մի քանի խնդիրներ՝

1. Ներկայացնել պոստմոդեռնիզմ հասկացությունը և դրա զարգացման նախադրյալներն ու օրինաչափությունները:

2. Խնդիրն ավելի ամբողջական հետազոտելու համար ներկայացնել հայ ժամանակակից գրականության ընդհանուր պատկերը:

3. Քննությունը կատարել ըստ սեռային տարբերակման՝ ընդգծելու համար յուրաքանչյուր բնագավառում պոստմոդեռնի դրսևորման առանձնահատկությունները:

4. Կատարել բնագրային հանգամանակից վերլուծություն՝ տեսանելի դարձնելու համար տեսական դրույթների կիրառումը:

Քանի որ առաջադրվող հարցադրումների բնույթով թերևս մեր ուսումնասիրությունն առաջինն է, բացառված չեն որոշ բացթողումներ և թերացումներ: Մասնավորապես, կամա թե ակամա շարադրանքը առաջացրել է անխուսափելի կրկնություններ: Անխուսափելի, որովհետև նշված գրեթե բոլոր գրողները, անկախ տարիքային տարբերություններից, ապրել ու ապրում են նույն հասարակական-քաղաքական իրականության մեջ և ավելի կամ պակաս չափով արտահայտում են ժամանակի ոճը, կիրառում են բանարվեստի պոստմոդեռնիստական միջոցները: Գրական երկերի ընտրության մեջ առաջնորդվել ենք ոչ միայն արժեքային չափանիշներով, այլև այս կամ այն երկի պոստմոդեռնիստական փորձարարության բնույթով:

Փորձելով հնարավորինս խուսափել կրկնություններից և ձգտելով ընդգրկուն վերլուծության՝ մեր ուսումնասիրությունը կատարելիս կիրառել ենք նկարագրական, վերլուծական և

տիպաբանական մեթոդները, որոնց միջոցով դիտարկվել են սույն  
ատենախոսության շրջանակներում ընտրված  
ստեղծագործությունների տեքստերը, ինչպես նաև մեկնաբանվել  
քննարկվող թեմաները: Ըստ հարկի՝ պայմանավորված վերլուծվող  
նյութով կամ խնդրի բնույթով, կիրառել ենք նաև պատմական  
մեթոդը, ժամանակագրական-կենսագրական և գրական երկերի  
վերլուծության համակարգային ու ամբողջական վերլուծության  
սկզբունքները: Ատենախոսության սահմաններում նյութը  
մատուցվում է բնագրերի կոնկրետ վերլուծությունների հիման  
վրա, հետևաբար առկա են որոշակի թվով բնագրային մեջբերումներ:  
Վերլուծության համար ընտրվել են տվյալ բնագավառի առավել  
բնորոշ ու հայտնի երկերը, որոնց մեջ ավելի հստակ են  
դրսևորվում օրինաչափությունները: Վերլուծությունների  
ընթացքում օգտագործել ենք նաև մամուլում տեղ գտած գիտական  
հոդվածներն ու հարցազրույցները՝ նպատակ ունենալով  
ուսումնասիրել և կիրառել ոչ միայն առհասարակ  
պոստմոդեռնիզմին առնչվող գիտական աշխատություններ և  
գրաքննադատական հոդվածներ, այլև ուշադրություն հրավիրել  
առանձին գրողների, նրանց աշխարհայացքի և նրանց  
ստեղծագործություններում առկա հոգեբանական ու  
փիլիսոփայական հարցադրումների ու տեսակետների վրա:

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլխից  
(որոնք, իրենց հերթին, բաժանված են ենթագլուխների),  
եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

Առաջին գլուխը, որը վերնագրված է «Պոստմոդեռնիզմի  
պատմական և տեսական հիմքերը», նվիրված է պոստմոդեռնիզմի  
հասկացության, նրա առաջացման ու զարգացման փիլիսոփայական  
նախադրյալների, մոդեռնիզմի հետ ունեցած առնչությունների և  
տարբերությունների, ինչպես նաև հայ իրականության մեջ  
քաղաքական, հասարակական և գեղագիտական հիմքերի հանգամանակից  
քննությանը: Այն բաղկացած է համապատասխանաբար երեք  
ենթագլուխներից՝ «Պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայական համակարգի  
ձևավորումը», «Մոդեռնիզմից պոստմոդեռնիզմ» և



«Պոստմոդեռնիզմի գրականության հասարակական և գեղագիտական նախադրյալները հայ իրականության մեջ»:

Երկրորդ գլխում, այն է՝ «Ուշացած» մոդեռնիզմի պոետիան պոստմոդեռնիզմի շրջանում», ուսումնասիրության են ենթարկվում արդի հայ պոետիայում տեղ գտած պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալման օրինակները: Տվյալ գլխում հայ ժամանակակից բանաստեղծների ստեղծագործությունները համակարգված են ըստ կիրառված հատկանիշների և առանձնացվել է երեք ենթագլուխ՝ «Իրականի և անիրականի միաձուլումը իբրև աշխարհի քառսայնության դրսևորում», «Միֆի իմաստային նոր կիրառությունը» և «Ինտերտեքստայնության պոստմոդեռնիստական առանձնահատկությունները»:

Ատենախոսության երրորդ՝ «Արձակը տեքստի քայքայման, հեզանաքի ու համարականության համատեքստում» գլխում ներկայացված են գրողների պոստմոդեռնիստական աշխարհայեցողության գեղարվեստական դրսևորումները: Ներկայացնելով արդի հայ արձակի ընդհանուր դաշտը՝ առանձնացրել ենք այն գրողների գրական ստեղծագործությունները, որոնցում առավել շատ են հանդիպում պոստմոդեռնիստական այս կամ այն հատկանիշի կիրառությունները: Աչքի առաջ ունեցել ենք ինչպես խորհրդային տարիներից ստեղծագործողներին, այնպես էլ երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներին: Սույն գլուխը բաժանված է 4 ենթագլուխների՝ «Ապոկալիպսիս Նորայր Ադալյանի մեծ քաղաքում: (Տեքստից դեպի հիպերտեքստայնություն)», «Պոստմոդեռնիստական կոդավորում Լևոն Խեչոյանի արձակում», «Գուրգեն Խանջյանի հերոսի անավարտ պտույտը՝ շարժասանդուղքից մինչև գնացք» և «Միստիկան և իռացիոնալը Յրաչյա Սարիբեկյանի երկվորյակ հայելիներում»:

Անհրաժեշտ ենք համարում կրկին ընդգծել, որ սույն ատենախոսությունը նպատակ չունի վերլուծելու վերջին քառորդ դարի ամբողջ հայ գրականությունը: Մեր խնդիրն է եղել պոստմոդեռնիզմի տեսանկյունից հայ տնաքերել որոշակի

օրինաչափություններ՝ բավարար քանակով գրական երկերի միջոցով:

Չորրորդ և վերջին գլուխը վերնագրել ենք «Պոստմոդեռնիստական դրաման», որը բաղկացած է 2 ենթագլուխներից՝ «Աբսուրդային կյանք պոստմոդեռնիստական թատրոնի սահմաններում» և «Վերջին լաբիրինթոսը՝ աբսուրդի վարագույրից այն կողմ», անդրադառնում է արդի հայ դրամատուրգի այ ու մ առկա պոստմոդեռնիստական դրսևորումներին:

Փորձել ենք գլուխները շարադրել տարբեր կառուցվածքներով՝ խուսափելով կրկնություններից՝ նպատակ ունենալով նաև հաշվի առնել գրական տարբեր սեռերի առանձնահատկությունները:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ.

ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՆԻՉՄԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՎ ՏԵՍԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

20-րդ դարակեսին լայնորեն տարածում է գտնում մի «նոր ուղղություն», որը գալիս է իր վրա վերցնելու գրապատմական զարգացման հերթափոխը և հիմք դնելու գաղափարագեղարվեստական նոր աշխարհընկալման: Նախկինից լիովին տարբերվող այդ ուղղությունը անվանելու համար անհրաժեշտ էր մի նոր եզրույթ: «Պոստմոդեռն» բառը ի հայտ եկավ Ամերիկայում՝ հասարակագետների և քննադատների շնորհիվ, որպեսզի մատնանշի 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հասարակական և մշակութային կյանքում տեղի ունեցող կառուցվածքագաղափարային փոփոխությունները: Եզրույթն առաջին անգամ գործածվել էր դեռևս դարասկզբին՝ 1917 թվականին Ռուդոլֆ Պանվիցիի «Եվրոպական արվեստի ճգնաժամը» աշխատությանում՝ այն մարդկանց վերաբերյալ, ովքեր կոչված էին հաղթահարելու եվրոպական արվեստի անկումը: Հետագայում հստակվում է եզրույթի իմաստը: Արդեն 1934 թվականին «Իսպանական և լատինաամերիկյան պեզիայի անթոլոգիա» աշխատության մեջ Ֆեդերիկո Դե Օնիսը կիրառում է պոստմոդեռնը՝ որպես մոդեռնիզմի գաղափարախոսության ռեակցիա: Հետագայում 1947 թվականին Ամենոլդ Թոյնբին «Պատմության նվաճումները» գրքում պոստմոդեռնիզմին հաղորդում է մշակութային իմաստ, որը խորհրդանշում է արվեստի և կրոնի մեջ արևմտյան գերիշխանության ավարտը:

Կարծիք կար, որ պետք է տարբերակել «պոստմոդեռն» և «պոստմոդեռնիզմ» եզրույթները: Օրինակ՝ Դեվիդ Լայոնը նշում է. «Պոստմոդեռնիզմ և պոստմոդեռն հասկացությունները տարբեր են: Առաջինը փլիհսոփայական կամ մտավոր ուղղվածություն ունի, իսկ երկրորդում շեշտը դրվում է սոցիոլոգիական կողմի վրա»<sup>9</sup>: Այնուամենայնիվ, տեսաբանների մեծամասնությունը այս երկու եզրույթները միասին է գործածում: Արսենիի Գուլիգան նշում է. «Արդեն 1950-ական թվականներին ԱՄՆ-ում պոստմոդեռն էին կոչում ավանգարդիստական գրականության ճգնաժամային վիճակը, իսկ

<sup>9</sup> Lyon D., Postmodernity, USA, Univ. Of Minnesota Press, 1994, p. 67.

հետագայում, նույն այդ հասկացությանը ավելի դրական իմաստ հաղորդելով, այն

կապում էին նույն այդ ճգնաժամը հաղթահարելու հույսերի հետ»<sup>10</sup>:

Չնայած վերը ասվածին՝ պոստմոդեռնիզմի ծագման կոնկրետ ժամանակահատված դժվար է նշել և մեր կարծիքով ճիշտ կլինի ասել, որ պոստմոդեռնիզմը որպես առանձին հասկացություն առավել արտահայտիչ դրսևորվեց 1960-ական թվականների վերջին և 1970-ական թվականների սկզբին: Օրինակ՝ Չարլզ Ջենքսը ընդգծում է 1972 թվականի հուլիսի 15-ը, երբ ամերիկյան Սենթ Լուիս քաղաքում պայթեցվեց գրեթե մի ողջ թաղամաս, որը համարվում էր ավանգարդի գաղափարների իրականացումը, և այդ պատճառով այդ օրը համարվում է ավանգարդի մահվան և պոստմոդեռնիզմի ծննդյան օր<sup>11</sup>:

Դրան հակառակ՝ ֆրանսիացի ճարտարագետ Ժոզեֆ Բելմոնտը պոստմոդեռնիզմի հիմնադրումը կապում է 1973 թվականի էներգետիկ, ապա նաև տնտեսական ճգնաժամի հետ: Այնուամենայնիվ, չնայած մի շարք տարածայնություններին՝ պոստմոդեռնիզմի հռչակագիր է համարվում Լեսլի Ֆիդլերի՝ դեռևս 1969 թվականին լույս տեսած հոդվածը՝ «Յատե՛ք սահմանները և ծածկե՛ք փոսերը» վերնագրով, որը ցուցադրաբար տպագրվեց «Փլեյբոյ» ամսագրում: Յետագայում եզրույթը ընդլայնվեց և արդեն տարածում գտավ ֆրանսիական փիլիսոփայության մեջ, իսկ ապա նաև արվեստի բոլոր ուղղություններում: Եթե 1970-ական թվականներին պոստմոդեռնիզմը տարածված էր միայն հասարակության փոքր շրջանակներում, ապա մեր օրերում յուրաքանչյուրը կարող է ասել, որ ինքն ինչ-որ չափով պոստմոդեռնիստ է: Իլյա Սմիռնովը այս առիթով նշում է. «Ընթերցելով հարյուրավոր գրքեր և հոդվածներ՝ ես այդպես էլ չկարողացա ըմբռնել, այդ ի՞նչ է «պ» տառով և, ինչի հիման վրա է այդ անհասկանալի ժամանակակից փիլիսոփայության, արվեստի և գիտության հիմքը կազմում»<sup>12</sup>:

Փորձելով պատասխան գտնել առաջարկված այս հարցին՝ նախևառաջ հարկ ենք համարում անդրադառնալ պոստմոդեռնիզմի առաջացման փիլիսոփայական նախադրյալներին:

<sup>10</sup> Гулыга А., Что такое постсовременность // Вопросы философии, М., 1988, N 12, с. 153.

<sup>11</sup> Стu` <http://fege.narod.ru/librarium/jenks00.htm>

<sup>12</sup> Смирнов И., Либерастия // <http://screen.ru/Smirnov/>

*ա) Պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայական համակարգի  
ձևավորումը*

20-րդ դարի երկրորդ կեսին Ֆրանսիայում սկիզբ էր առել միևնույն մտավոր շարժում, որը կոչվեց պոստստրուկտուրալիզմ: Արդեն անվանումից պարզ է, որ այն ստրուկտուրալիզմին հաջորդող ուղղությունն է, որը միևնույն ժամանակ նպատակ է դնում հաղթահարելու նրա հիմնական կարգախոսները: Պոստստրուկտուրալիստական գաղափարները առավել լայն տարածում գտան ժակ Դերիդայի գործունեության մեջ: Վերջինս հիմք դրեց ոչ միայն պոստստրուկտուրալիզմի, այլև պոստմոդեռնիզմի գաղափարախոսությանը, և ոմանք նշում են, որ հենց Դերիդան քիչ թե շատ հասկանալի լեզու ստեղծեց պոստմոդեռնիզմի ընկալման համար: Նրա տեսության հիմնական էությունը դեկոնստրուկցիան է: Գնահատելով իր ժամանակի փիլիսոփայությունը որպես ճգնաժամային՝ փիլիսոփան ելքը տեսնում է միևնույն մեթոդի՝ դեկոնստրուկցիայի մեջ, որը պետք է նպաստի փիլիսոփայական մտքի զարգացմանը: Լայն առումով դեկոնստրուկցիան իրենից ներկայացնում է տեքստը կասկածի տակ առնելու կամ այն լիովին ժխտելու փորձ: Դերիդան գրում է. «Դեկոնստրուկցիայի էությունը տեքստի ցանկացած ընկալման ու մեկնաբանության ապարդյուն լինելն է, եթե ընթերցողը ակտիվորեն չի մասնակցում վերջնական տեքստի արարմանը»<sup>13</sup>: Դերիդան առաջարկում է ապամոնտաժել տեքստը, այսինքն՝ նրանում առկա ներքին-արտաքին, ձև-իմաստն այլ հակադրությունները փոփոխել և ստեղծել նոր կառուցվածք: Այսպես ստեծվում է սերտ երկխոսություն ընթերցող-հետազոտողի և տեքստի միջև: Դեկոնստրուկտիվիզմի հետևանքով պոստմոդեռնիստ գրողներն անգամ խլասափում են այն բանից, որ տեքստը կարող է միանշանակ իմաստ ունենալ: Այսինքն՝ լայն առումով դեկոնստրուկցիան ոչ այնքան հասկացությունն է աշխարհի մասին,

<sup>13</sup> Деррида Ж., О грамматологии, М., 2000, с. 232.

այլ հասկացողություն է այն մասին, թե ինչպես է պետք վերաբերվել աշխարհին:

Կարելի է ասել, որ փիլիսոփայական տեսանկյունից պոստստրուկտուրալիզմը իր գաղափարներով և մեթոդաբանությամբ պոստմոդեռնիզմի նախնական տեսակն է: Պոստմոդեռնիզմը, որպես փիլիսոփայական ուղղություն, սկիզբ է առնում պոստստրուկտուրալիզմից, և այդ երկուսը այնքան փոխկապակցված են, որ դժվար է նրանց հստակորեն սահմանազատել, քանի որ պոստստրուկտուրալիստական գրեթե բոլոր փիլիսոփայական գաղափարները հետագայում ձևափոխվեցին որպես պոստմոդեռնիստական տեսություններ: Ընդ որում՝ եթե պոստստրուկտուրալիզմի հիմնական նպատակը մոդեռնիստական գաղափարախոսությունը կասկածի տակ առնելն էր, ապա նրա հիման վրա առաջ եկած պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայությունը իր առաջ ունեւոր նաև այլ խնդիր, այն է՝ ձևավորել նոր աշխարհընկալում: Պոստստրուկտուրալիզմի և պոստմոդեռնիզմի տարբերություններից ևս մեկն էլ այն էր, որ եթե առաջինը փիլիսոփայության և գրականության ասպարեզով է սահմանափակվում, ապա պոստմոդեռնիզմը արդեն 1980-ականներին ձգտում էր առավել լայն տարածում գտնել ինչպես փիլիսոփայության և գրականության, այնպես էլ գիտության, քաղաքականության, արվեստի, տնտեսագիտության և նորածնության ասպարեզներում:

Պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայությանը անդրադառնալիս հարկ է խոսել նաև ժան Ֆրանսուա Լիոտարի գործունեության մասին: Պետք է նշել, որ ճիշտ է պոստմոդեռնիզմը որպես երևույթ գոյություն ունեւոր նաև մինչ այդ, սակայն որպես փիլիսոփայական հասկացողություն տարածում գտավ Լիոտարի աշխատությունների շնորհիվ: 1979 թվականին լույս տեսած իր «Պոստմոդեռնիզմի վիճակը» աշխատության մեջ Լիոտարը գրում է. «Այս ուսումնասիրության առարկան ժամանակակից առավել զարգացած հասարակություններում գիտելիքն է, որը մենք որոշեցինք կոչել «պոստմոդեռն»։ Այդ բառը մատնանշում է 20-րդ դարավերջի գիտության, արվեստի և գրականության մեջ փոփոխությունների

ենթարկված մշակույթը»<sup>14</sup>: Ըստ Լիոտարի՝ պոստմոդեռնիստական դարաշրջանի տարբերակիչ հատկանիշը առաջխաղացման գաղափարն է, որը գիտելիքին լուսավորական բնույթ է հաղորդում, և վերջինս պետք է դառնա համընդհանուր երջանկության սկզբնաղբյուր: Այսինքն, որպես գիտելիքի չափորոշիչ հանդես է բերվում ոչ թե նրա ճշմարտացիությունը, այլ օգտակար լինելու գաղափարը և հաջողության հասնելու ձգտումը, և դրանով գիտելիքը դադարում է ինքնանպատակ լինելուց: Գիտելիքի փոփոխման էությունը Լիոտարը կապում է տեղեկատվության ընդհանուր տարածման հետ, ինչը պատճառ է հանդիսանում, որ սկիզբ առնի աշխարհի նոր, պոստմոդեռնիստական ընկալումը: Բնորոշելով պոստմոդեռնիզմ եզրույթի էությունը՝ Լիոտարը ընդգծում է մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի անխզելի կապը: Նա գտնում է, որ չկա մոդեռն առանց նրա մեջ ներառված պոստմոդեռնի, քանի որ յուրաքանչյուր մոդեռնիստական ընկալում իր մեջ նախաառաջ ներառում է սեփական ավարտի ուտոպիան: Սակայն ակնհայտ է Լիոտարի բացասական վերաբերմունքը մոդեռնիստական աշխարհաընկալման նկատմամբ: Վերջինս ընդգծում է այն փաստը, որ մոդեռնիզմը ոչ թե թերի է, այլ ի սկզբանե դատապարտված է կործանման, քանի որ մոդեռնիստական գրեթե բոլոր իդեալները անկատար են և վերացման ենթակա: Ըստ այդմ՝ մոդեռնիզմը բնութագրվում է ոչ միայն որպես անավարտ համակարգ, այլև իբրև մի հասկացություն, որը ենթակա չէ ավարտման, և նրա գաղափարների վերակենդանացման փորձը կդիտվի որպես մոդեռնիզմի ծաղրանկար: Սրանից ելնելով՝ Լիոտարը դիտարկում է պոստմոդեռնիզմը ոչ թե որպես մոդեռնիզմի գաղափարախոսության հետևորդը, այլ որպես մոդեռնիզմի լիովին ձևափոխված պատկերը, որի շնորհիվ ժամանակակից հասարակությունը դիտվում է որպես բարդ կառույցով մի համակարգ, որը չունի հենակետ և կամ մտավոր, քաղաքական ու գեղագիտական հիմքեր:

Պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայական համակարգի ձևավորման հարցում իր տեղն ունի նաև Միշել Ֆուկոն: Վերջինս ստրուկտուրալիստական գաղափարախոսության հետևորդներից էր,

<sup>14</sup>Лиотар Ж. Ф., Состояние постмодерна, СПб., 1998, с. 9.

ով հետագայում հարեց պոստսոցիոլոգիայի զգմի և պոստմոդեռնիզմի տեսությունը: Ըստ Ֆուկոյի՝ յուրաքանչյուր դարաշրջան օժտված է գիտելիքների իր առանձնահատուկ համակարգով, որը ձևավորվում է տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ տարատեսակ գիտական տեսություններից: Չնայած այդ տեսությունների բազմազանության, որոնք բնորոշ են միայն տվյալ գիտությանը, վերջիններս ձևավորում են գիտելիքների քիչ թե շատ ամբողջական համակարգ, որը Ֆուկոն կոչում է Էպիսթեմ: Էպիսթեմը գործածվում է տվյալ դարաշրջանի լեզվահաղորդակցման մեջ, որպես հստակ ձևավորված լեզվական կոդ և անգիտակցորեն ձևավորում է լեզվահաղորդակցումը, հետևաբար նաև անհատի մտածողությունը: Իր «Խոսքեր և իրեր» աշխատության մեջ, որը լույս տեսավ 1966 թվականին, Ֆուկոն գրում է. «Մեր լեզվամտածողությունը գտնվում է սահմանափակ մտավոր համակարգում. համակարգ, որը բնորոշ է միայն տվյալ դարաշրջանին և լեզվին, սակայն ունի ձևափոխման իր սեփական կանոնները: Բոլոր համակարգերից առաջնային այդ համակարգի բացահայտումը ժամանակակից փիլիսոփայության գլխավոր խնդիրներից մեկն է»<sup>15</sup>: Ելնելով այս հայեցակարգից՝ Ֆուկոն յուրաքանչյուր դարաշրջանի համար առանձնացնում է միայն այդ ժամանակաշրջանին և հասարակարգին բնորոշ Էպիսթեմներ: Այսինքն՝ լայն առումով Էպիսթեմը դիտվում է որպես տվյալ ժամանակաշրջանի գիտական հասկացությունների ամբողջություն, որն անգիտակցորեն ազդեցություն է գործում անձի լեզվամտածողության վրա: Ֆուկոն առանձնացնում է առնվազն հինգ նման Էպիսթեմ՝ անտիկ, միջնադարյան, վերածննդյան, լուսավորական և ժամանակակից: Էպիսթեմի այս տեսությունը դրսևորվեց նաև պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայության մեջ, քանի որ, ըստ պոստմոդեռնիստների, լեզուն, անկախ իր գործածման ոլորտից, գործում է սեփական օրենքներով և աշխարհը բացահայտվում է մարդու կողմից միայն այս կամ այն պատմության միջոցով: Այսպիսով, ձևավորվում է պատմություն պատմության մասին, կամ այլ կերպ ասած՝ տեքստ տեքստի մասին:

<sup>15</sup> Фуко М., Слова и вещи. Археология гуманитарных наук, М., 1977, с. 82.



Այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, արստմոդեռնիզմն ամբողջական փիլիսոփայական համակարգ չէ, քանի որ միայն փիլիսոփայության մեջ այն ներառում է տարբեր գաղափարախոսություններ: Ընդ որում՝ այդ տեսությունները արստմոդեռնիզմի ընդերքում գոյատևում են կողք կողքի և ամենևին միմյանց չեն ժխտում: Հաստատելու համար վերը ասվածը տեղին է մեջ բերել գրականագետ Վլադիմիր Նովիկովի մեկնաբանությունը. «Պոստմոդեռնիստական հասկացությունները այնքան են, որքան որ համալսարաններ կան աշխարհում կամ գուցե այնքան, որքան այնտեղ աշխատող պրոֆեսորները»<sup>16</sup>: Այսինքն՝ արստմոդեռնի փիլիսոփայությունը չի կարելի դիտել որպես ամբողջական համակարգ ունեցող փիլիսոփայական ուղղություն: Այն նախևառաջ աչքի է ընկնում իր նիհիլիստական քննադատական դիրքորոշմամբ, որի հիմնական թիրախը նախևառաջ բանականությունն է: Պատճառն այն է, որ արստմոդեռնիստական փիլիսոփայության համաձայն՝ ճշմարտությունը անհնար է, իսկ նրա որոնումները հին փիլիսոփայական պատրանք են, և ըստ այդմ՝ պետք է ստեղծել կենսաստեղծագործական մշակույթ, որը կհաստատի անձի և ստեղծագործության լիակատար ազատություն՝ ազատություն ամեն ինչում և ամենուրեք: Ըստ այդմ՝ արստմոդեռնիզմի փիլիսոփայության մեջ այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են արդարությունն ու ճշմարտացիությունը, կորցնում են իրենց իմաստը և փոխարինվում «խաղ» հասկացությամբ: Եթե փիլիսոփայական տարբեր ուղղություններ տարբեր էին ընկալում ճշմարտությունը, ապա արստմոդեռնիզմը լիովին հրաժարվում է այդ հասկացությունն ընդունելուց և կամ էլ միայն ընդունում է որպես բառախաղ, այսինքն՝ ճշմարտությունը ուղղակի մի բան է, որը նշանակում է այն, ինչ գրված է բառարանում: Ալեքսանդր Պյատիգորսկին ևս այս մասին գրում է. «Ճշմարտությունը բան է, որը չունի այլ իմաստ, բացի նրանից, ինչ ինքը նշանակում է, և չհամաձայնելով մարքսիստական տեսությանը, որը նշում է, որ ճշմարտությունը պատմական է, արստմոդեռնիստները տեսնում են այն միայն որպես բան, որպես տեքստի մասնիկ և վերջիվերջո որպես

<sup>16</sup> Новиков В., В поисках определения // Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии, М. 1993, N 5 с. 8.

տեքստ: Տեքստ պատմության փոխարեն, և չնայած պատմությունը պոստմոդեռնիզմի կարևորագույն մասնիկն է կազմում, այն ոչ այլ ինչ է, քան տեքստն ընթերցելու պատմություն»<sup>17</sup>:

Առհասարակ, մինչ այդ արժեք ներկայացնող հասկացությունների արժեզրկումը դրական է ընդունվում պոստմոդեռնիստների կողմից: Պոստմոդեռնիզմը պայմանականորեն կարելի է կոչել լեռնության արվեստ: Լեռնությունն՝ իբրև մարդկային գիտակցության համար ընդունելի հասկացություններից հրաժարում: Այդպես կոչված «հավերժական արժեքները» պոստմոդեռնիզմի տեսանկյունից միայն խոչընդոտում են հեղինակի ստեղծագործական գործունեությանը: Ըստ ամենայնի՝ պոստմոդեռնիստական արվեստը հրաժարվել է հստակ կանոններով գեղարվեստական համակարգ ձևավորելու գաղափարից: Միակն փոխարինելի արժեքը համարվում է ոչնչով չսահմանափակված հեղինակի ազատ ինքնարտահայտումը, որը հենվում է «ամեն ինչ կարելի է» նշանաբանի վրա: Այս ամենը հնարավորություն է ընձեռում պոստմոդեռնիստին անդրադառնալու կյանքի բազմակողմանիությանը, սակայն միևնույն ժամանակ հանգեցնում է արսուրդայնության և արվեստը հարմարեցվում է հեղինակի ստեղծագործական երևակայությանը՝ ջնջելով սահմանները արվեստի և կյանքի այլ ոլորտների միջև:

Այս և այլ հատկանիշներով պոստմոդեռնիզմը հակադրվեց մոդեռնիստական գաղափարախոսությանը, ինչին առավել մանրամասն կանդրադառնանք ստորև:

### *բ) Մոդեռնիզմից պոստմոդեռնիզմ*

Պոստմոդեռնիզմը, ճիշտ է, ժամանակային առումով հաջորդեց մոդեռնիզմին և բառացի նույնպես նշանակում է մոդեռնիզմին հաջորդող՝ «հետմոդեռնիզմ», սակայն այն նոր ուղղություն է և ոչ թե մոդեռնիզմի շարունակությունը, և այս երկուսը դեռևս երկար ժամանակ գոյություն ունեցան կողք կողքի: Ոմանք նշում են, որ պոստմոդեռնիզմը մոդեռնիզմի կողմից առաջադրված հարցերի պատասխանն էր, և հետևաբար դրանք միևնույն համակարգի

<sup>17</sup> Пятигорский А., Избранные труды, М., 1996, с. 24.

բաղկացուցիչ մասնիկներն են: Դմիտրի Չատոնսկին այս մասին գրում է. «Ե՛վ մոդեռնիզմը, և՛ պոստմոդեռնիզմը հարաբերական արժեքների համակարգ են, արվեստի «հավերժական» կատեգորիաներ, որոնք փոխարինում են մեկը մյուսին, բայց միևնույն ժամանակ մեկը մյուսին ո՛չ գերազանցում է և ո՛չ էլ զիջում»<sup>18</sup>: Այսինքն՝ այս երկուսը հանդես են գալիս փոխկապակցված և անհերքելի է, որ պոստմոդեռնիզմի գաղափարագեղարվեստական համակարգի հիմքը ամենից առաջ հենց մոդեռնիզմն է: Ըստ այդմ՝ նախևառաջ հարկ ենք համարում մի փոքր անդրադառնալ մոդեռնիզմ հասկացության պարզաբանմանը:

Մոդեռն բառը, որը ստուգաբանվում է որպես արդիական կամ ժամանակակից, 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարի գեղարվեստական մտածողության մեջ դրսևորված գեղագիտական չափանիշների պայմանական անվանումն է, որն իր մեջ ներառում է տարբեր ուղղություններ՝ իմաժիզմ, դադաիզմ, սյուրռեալիզմ, կուբիզմ, արստրակցիոնիզմ, ֆուտուրիզմ, կոնստրուկտիվիզմ և այլն: Սկիզբ առնելով 19-րդ դարի վերջից, այն իր զարգացման գագաթնակետին հասավ Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո, իբրև «կորած սերնդի» հոգեբանության արտահայտություն, քանի որ պատերազմն իր հետ բերեց ողբերգության նկատելի աճ, հիասթափություն, կյանքի կարճատևության և անհեթեթության ըմբռնում, ինչի հետևանքն էլ եղավ արվեստի ապամարդկայնացումը:

Ինչպես բոլոր մշակութային ու քաղաքակրթական ուղղություններն ու հոսանքները, մոդեռնիզմը ևս առաջացել է նախորդներից ինչ-ինչ կողմեր վերցնելով, բայց և հիմնականում ի հակադրություն նրանց: 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի առաջին երեք տասնամյակում տիրապետող դարձած, ընդհանրական այս անունը կրող մշակութային իրողությունը նախորդներից տարբերվում է նրանով, որ հրաժարվում է դասական չափանիշներից, ավանդույթից, ինչպես նաև աչքի է ընկնում ավանգարդիստական-փորձարարական բնույթով:

Մոդեռնիստական գեղագիտությունը սահմանելու համար այն որպես կանոն հակադրության մեջ է դիտվում ռեալիստական

<sup>18</sup> Затонский Д., Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств, М., 2000, с. 37.

գեղագիտության հետ, քանի որ բովանդակային առումով՝ մոդեռնիզմը հրաժարվում է ռեալիզմին բնորոշ սոցիալական հարցերի արժարժումից, կենտրոնանում մարդու ներքին կյանքի, նրա ապրումների վրա, ինչի հետևանքով էլ մարդը դիտարկվում է իբրև անկրկնելի անհատականություն: Այդպես, օրինակ՝ եթե ռեալիզմի համար կարևորը իրականությունն էր և դրա ճշմարտացի վերարտադրությունը, ապա մոդեռնիզմի համար այլ է այդ իրականության ընկալումը, և այն հաճախ դրսևորվում է երազների մեջ կամ նույնիսկ հոգեկան հիվանդությունների դեպքում: Մոդեռնիստական աշխարհընկալումը մասնավորապես դրսևորվում է այնուզիայի, ինտերտեքստի, քաղվածքի, ռեմինիսցենցիայի միջոցով, որոնք հիմնովին թարմացնում են մինչ այդ կիրառվող գեղարվեստական և պատկերային համակարգը: Մոդեռնիստական և ռեալիստական աշխարհայացքների տարբերությունը արտահայտվում է նաև կերպար-հերոս-հասարակություն բևեռացման մոդելով: Մոդեռնիստական համակարգի մեջ այս կոնֆլիկտը շատ ավելի խորքային է և պատկերվում է ոչ թե անհատի և հասարակության հարաբերությունների միջոցով, այլ առավել մեծ չափով զարգանում է անհատի մեջ, այսինքն՝ հիմնական խնդիրը դառնում է մարդու ներաշխարհում ծավալվող բախումը:

Եթե մոդեռնիզմի մեկնաբանման համար այն ներկայացվում էր համեմատության մեջ ռեալիստական աշխարհընկալման հետ, ապա արստմոդեռնիզմի էությունը հասկանալու նպատակով այն հակադրում են մոդեռնիզմին: Սակայն արստմոդեռնիստական գաղափարախոսությունը նախևառաջ սերտ հարաբերակցության մեջ է մոդեռնիստական աշխարհընկալման հետ և եթե մոդեռնիզմի տարածմանը առավել ապես նպաստեց Առաջին համաշխարհային պատերազմը, ապա կարող ենք նշել, որ արդեն արստմոդեռնիզմի տարածման համար հիմքեր ստեղծեց Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, որը նախորդի նմանությամբ նույնպես իր հետ կործանիչ ուժ բերեց, որից էլ, իրենց հերթին, կրկին չէին կարող անմասն մնալ նաև մշակույթն ու արվեստը: Պոստմոդեռնիզմը նաև որդեգրեց և որոշակիորեն ձևափոխեց մոդեռնիստական ինչ-ինչ

հատկանիշներ՝ դրանք առավել արտահայտված և ամբողջական դարձնելով:

Սակայն մեծ մասամբ խոսվում է այդ երկու ուղղությունների տարբերության մասին և բազմաթիվ տեսաբաններ տարբեր կարծիքներ են արտահայտում այդ հարցի շուրջ: Օրինակ՝ Դևիդ Յարվեյը, սահմանելով մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի տարբերությունը, նշում է. «Պոստմոդեռնիզմը մի յուրօրինակ ընդվզում է պոզիտիվիզմի և դասական մոդեռնիզմի ռացիոնալիզմի դեմ: Սասկիզբ է տալիս գիտական, գեղագիտական, բարոյական և կրոնական տեսակետների միասնություն»<sup>19</sup>:

Այնուամենայնիվ, ամենից տարածվածը Իհաբ Յասսանի առաջադրած համեմատական աղյուսակն է, որտեղ տեսաբանը ներկայացնում է մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի զուգադրման արդյունքում համապատասխանաբար ի հայտ եկած մի շարք տարբերակիչ հատկանիշներ (ծրագիր-պատահականություն, հեռավորություն-մասնակցություն, համադրույթ-հակադրույթ, ներկայություն-բացակայություն և այլն):<sup>20</sup>

Նախևառաջ ընդօվում է այն հանգամանքը, որ եթե մոդեռնիզմը նախապես որոշում է իր հետագա գործողությունները, այսինքն՝ ունի որոշակի նպատակ և ներկայացնում է ավարտուն ստեղծագործություն, ապա պոստմոդեռնիզմը առավել ապես հենվում է պատահականության գործոնի վրա՝ ընկալելով ամեն բան որպես խաղ և միայն ներկայացնում է ստեղծագործության ձևավորման գործընթացը՝ թողնելով անորոշության տպավորություն: Այսինքն՝ ըմբոստանալով իրականության դեմ՝ մոդեռնիստական ուղղությունը, խուսափելով քառսայնությունից, ձգտում է հավասարակշռության և կերտում է սեփական իդեալը, մինչդեռ պոստմոդեռնիզմը հակված է անորոշության և անգամ դրական վերաբերմունք է ցուցաբերում քառսայինի նկատմամբ, որը ընկալվում է որպես անսահմանափակ կարողությունների իրավիճակ: Այս ամենից ելնելով՝ լայն առումով մոդեռնիզմը դիտվում է որպես ուրբանիզմ (քաղաքակենտրոնություն), իսկ պոստմոդեռնիզմը որպես՝ կոսմիզմ (տիեզերակենտրոնություն):

<sup>19</sup> Harvey D., The condition of Postmodernity, Oxford, Wiley-Blackwell, 1991, p. 122.

<sup>20</sup> Տե՛ս՝ <http://postmodern.in.ua/?p=1358>

Խոսելով մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի տարբերությունների մասին՝ կարևորվում է նաև իրականության ընկալումը: Մոդեռնիզմում առկա է վերարտադրությունը, իսկ պոստմոդեռնիստական մտածողության մեջ այդ սահմանը վերացած է: Պոստմոդեռնիզմը փորձում է նոր իրականություն ստեղծել, այսինքն՝ պոստմոդեռնիստը առաջնորդվում է ոչ թե իրականության վերարտադրության սկզբունքով, այլ մոդելավորում է սեփական իրականությունը: Պոստմոդեռնիստական գաղափարախոսությունն անգամ կերտում է մի քանի մեկնաբանություն ենթադրող և մասնատված իրականություն, կամ ճիշտ կլինի ասել, որ բազմաթիվ իրականություններ է ստեղծում, որոնք, սակայն, փոխկապակցված են: Սրան զուգահեռաբար եթե մոդեռնիզմի մեջ հստակ գործում է ստեղծագործության և իրականություն սահմանը, ապա պոստմոդեռնիզմի մեջ այդ սահմանը գոյություն չունի, և ստեղծագործությունը ինքը իրականությունն է: Այսպիսով, պոստմոդեռնիզմը վերջ դրեց մոդեռնիստական անվերջ փնտրտուքին ստեղծագործության և իրականության սահմանների միջև և հանգեց այն վերջնական գաղափարին, որ պարզապես իրականություն գոյություն չունի և առկա է միայն նրամասին պատկերացումը, որն էլ ենթակա է փոփոխության: Իլյա Իլյինը իր «Պոստստրուկտուրալիզմ, դեկոնստրուկտիվիզմ, պոստմոդեռնիզմ» աշխատության մեջ գրում է. «...Պոստմոդեռնիստական միտքը հանգել է այն եզրակացության, որ այն ամենը, ինչ ընկալվում է որպես իրականություն, իրականում ոչ այլ ինչ է, քան դրա մասին պատկերացումը, որը նաև կախման մեջ է դիտորդի ընտրած տեսակետից, և որի փոփոխությունը հանգեցնում է պատկերացման լիովին փոփոխության: Այսպիսով, մարդու աշխարհընկալումը համարվում է դատապարտված «մոլլտիպերսպեկտիվիզմի», այսինքն՝ խճանկարի նմանության և իրականության տեսադաշտերի անընդմեջ փոփոխվող շարքի, որոնք էլ, իրենց հերթին, արգելակում են էությունն ընկալելու հնարավորությունը»<sup>21</sup>:

Մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական համակարգերի տարբերակիչ հարաբերակցությունը առավել ցայտուն դրսևորում

<sup>21</sup> Ильин И., Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм, М., 1996, с. 89.

ուևնեցալ հենց գրականութեան սահմաններում: Սակայն ուսումնասիրողներն ու քննադատները համակարծիք չեն և անգամ իրար հակասող տեսակետներ են առաջադրում գրականութեան մեջ պոստմոդերնիզմի գեղարվեստագեղագիտական զարգացման շուրջ, և պոստմոդերնիստական գրականութեան գոյությունն անգամ մինչ օրս հարցականի տակ է դրված: Կասկածի տակ առնելով պոստմոդերնիստական գրականութեան գոյությունը՝ նրանք նշում են, որ գոյություն չունի նաև պոստմոդերնիստական տեսություն և քննադատություն: Սրան հակառակ ոմանք էլ, իրենց հերթին, ձգտում են սեփական բնորոշումը տալ վերջինիս, ինչպես դա անում է, օրինակ, Իրինա Սկոբոպանովան իր «Ռուսական պոստմոդերնիստական գրականություն» աշխատության մեջ: Վերջինս գրում է. «Պոստմոդերնիստական գրականությունը մի անորոշություն է, որը ներառում է անհասկանալիություն, երկիմաստություն, պատմողականության ընդհատում, տեղափոխություններ և մասնատվածություններ: Արվեստագետ պոստմոդերնիստը զբաղվում է դեկոնստրուկցիայով և նախընտրում է կոլաժ և մոնտաժ հասկացությունները՝ օգտագործելով ամբողջական կամ մասնատված տեքստը»<sup>22</sup>:

Մեր կարծիքով, պոստմոդերնիստական գրականությունը նախևառաջ բնութագրվում է այն նախորդող ուղղության, այն է՝ մոդերնիզմի հետ համեմատության մեջ, որի դրոյթների վրա հենվելով և մինևույն ժամանակ քննադատելով դրանք՝ ի հայտ է գալիս նոր հայացք աշխարհի վերաբերյալ, գիտակցության նոր ձև և կամ այլ կերպասած գեղարվեստական և գեղագիտական նոր համակարգ:

Պոստմոդերնիզմ եզրույթը գրականութեան վերաբերյալ առաջին անգամ գործածել է գիտնական Իհար Յասսանը 1971 թվականին: Վերջինս առանձնացնում է պոստմոդերնիստական հասկացությանը բնորոշ հետևյալ հատկանիշները.

- Անորոշություն, անհասկանալիություն, բացթողումներ, որոնք պոստմոդերնիստական փիլիսոփայության և ստեղծագործության հիմնական մասն են կազմում:

<sup>22</sup> Скоропанова И., Русская постмодернистская литература, М., 2001, с. 215.

Պոստմոդեռնիզմում որոշիչ դեր է խաղում ոչ թե տրամաբանական մտածելակերպը, այլ ստեղծագործական երևակայությունը:

- Տեքստի մասնատվածություն, հակումը պարադոքսի և այլն: Այդպես, օրինակ, բացակայում են որոշակի հատվածներ՝ սկիզբը կամ վերջը:

- Պոստմոդեռնիզմը ժխտում է ամեն տեսակ օրենքները և ելնում է դրանց դեմ: Օրինակ՝ գրականության մեջ առաջ է գալիս հեղինակի մահվան սկզբունքը, որը դեմ է մինչ այդ եղած ավանդական պատկերացումներին: Հեղինակը դադարում է ապրումների և մտքերի կենտրոնը լինել:

- Մեծ տեղ է հատկացվում հեզնանքի հասկացությանը, և երևույթները դիտվում են հեզնականի շղարշի ներքո:

- Արվեստի տարբեր տեսակների խաչաձևում, այսինքն՝ տարբեր ժանրերի, ուղղությունների և մեթոդների միախառնում:

- Խաղ, որին մասնակցում են ինչպես հեղինակը, այնպես էլ ընթերցողը:

Ըստ պոստմոդեռնիզմի տեսաբանի՝ այս ամենը միասին ձևավորում են ինչ-որ արտերդային, անավարտ և իռացիոնալ իրողություն. «Պոստմոդեռնիստական գրականությունը իր եությանմբ հակագրական երևույթ է, քանի որ կատարելագործում է գրոտեսկն ու անիրականը, ինչպես նաև գրական տարբեր ձևեր և ժանրեր, որոնք իրենց մեջ կրում են խելահեղություն և աշխարհակործանիչ միտումներ, այդ ամենով հանդերձ՝ կոսմոսը փոխակերպվում է քաոսի: Ըստ այդմ՝ պոստմոդեռնիզմը քաոսի հաստատումն է, և քաոսը փոխարինում է կարգուկանոնին ոչ միայն գրական ստեղծագործության լեզվում, այլ նաև կառուցվածքի և բովանդակության մեջ»<sup>23</sup>, - գրում է Իհաբ Հասսանը:

Պոստմոդեռնիզմի քաոսային բնույթը դիտվում է նաև որպես կործանիչ ուժ: Այս տեսանկյունից 1960-ական թվականներին առաջ եկած մի շարք փոփոխություններից առավել ցայտուն էր

---

<sup>23</sup> Hassan I., The postmodern turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, USA, Ohio State University Press, 1987, p. 48.



նախկինում առկա ձևերի փոփոխությունը: Այդ տարիներին այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Վլադիմիր Նաբոկովը, Ջոն Բարտը, Խուլիո Կորտասարը և այլք իրենց գործերում ներկայացրեցին լիովին նոր մոտեցում: Ամենից ցայտուն օրինակը, այնուամենայնիվ, Սեմյուել Բեքեթի ստեղծագործություններն են: Նա, Ջեյմս Ջոյսի մտերիմը լինելով, շատ մոտ էր կանգնած մոդեռնիզմին, բայց հենց նրա երկերում է ամենից նկատելիս պոստմոդեռնիզմի առկայությունը: Բեքեթի հատկապես ուշ շրջանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում միմյանց չհասկացող և անելանելի վիճակներում հայտնված կերպարներով, ովքեր փորձում են ելք գտնել, սակայն անարդյունք: Անվերջ սպասման մեջ լինելով՝ լավագույնը, որ նրանք կարող են անել, խաղալն է: Բեքեթի գրական գործունեությունը՝ ձևի և բովանդակության իրյունրահատկությունամբ, այսպիսով, մեծ դեր ունեցավ ոչ միայն 20-րդ դարի արվեստի զարգացման մեջ, այլև պոստմոդեռնիստական արսուրդայնության ձևավորման հարցում:

Այդ առումով պատահական չէ նաև, որ գրական այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են արսուրդի թատրոնը, ինչպես նաև բիթնիկական ուղղությունը և կամ մոզական ռեալիզմը հաճախ համարում են պոստմոդեռնիստական, քանի որ դրանց վառ ներկայացուցիչները, այն է՝ Սեմյուել Բեքեթը, Խորխե Լուիս Բորխեսը, Գաբրիել Գարսիա Մարկեսը, Խուլիո Կորտասարը և Ուիլյամ Բերրոուզը մեծ ավանդ ունեցան նաև պոստմոդեռնիզմի զարգացման հարցում: Օրինակ՝ մոզական ռեալիզմում համակցվում են իրականում ու մտացածիներ, ինչը նաև պոստմոդեռնիզմին բնորոշ հատկանիշներից է: Կամ էլ, օրինակ՝ բիթնիկական գրականությանը բնորոշ է ստեղծագործական մտքի բացարձակ ազատություն, ինչը ևս իր առանձնահատուկ տեղն է գրավում պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ:

Այսինքն՝ պոստմոդեռնիզմը, փոխառելով այլ ուղղություններին գեղարվեստական համակարգերին բնորոշ հատկանիշները, ասես միախառնում է դրանք և կերտում է իր նոր համակարգը: Այս տեսանկյունից նկատելի է հատկապես սյունրեալիզմի հետ նմանությունը, բայց եթե վերջինս մի շարք ոճերի սինթեզում

պահպանում է դրանց էությունը և բոլոր հատկանիշները, ապա պոստմոդեռնիզմի նորը գործածությունից դուրս եկած հնի նորովի գործածումն է: Նադեժդա Մանկովսկայան այս առիթով նշում է. «Եթե ռեալիզմը ճշմարտությունն է ճշմարտության մասին, սյուրռեալիզմը խաբկանք է ճշմարտության մասին, ապա պոստմոդեռնիզմը խաբկանքի մասին ճշմարտությունն է և դրանով իսկ գեղարվեստական պատկերայնության վերջնակետն է»<sup>24</sup>:

Այնուամենայնիվ, գրական պոստմոդեռնիզմի սահմանների և նշանակության վերաբերյալ հստակ կարծիք դեռևս չկա, և մենք գտնում ենք, որ պոստմոդեռնիզմը գրականության մեջ տարածում ունեցավ մոդեռնիզմին զուգահեռ: Օրինակ՝ Յերման Յեսսեի «Տափաստանի գայլը» ստեղծագործությունը ներառում է գիրք գրքի մեջ, ինչը բնորոշ է պոստմոդեռնիստական գրականությանը: Պոստմոդեռնիզմին բնորոշ հատկանիշներ կարող ենք տեսնել անգամ Դոստոևսկու ստեղծագործություններում, բայց և հարևանցիորեն նշենք, որ երկու դեպքերում էլ հեղինակները գործածել են պոստմոդեռնիստական հնարները անգիտակցաբար և միայն այսօր, դիտարկելով նրանց ստեղծագործությունները պոստմոդեռնիստական ընկալման տեսանկյունից, մենք կարող ենք ի հայտ բերել վերը նշված ուղղությանը բնորոշ որոշ հատկանիշներ: Սրան հակառակ, օրինակ՝ Ումբերտո Էկոյի «Վարդի անունը» ստեղծագործությունը, որն աչքի է ընկնում իր բազմաթիվ մեջբերումներով և ժանրային դեկոնստրուկցիայով, հեղինակը ևս ներկայացնում է որպես պոստմոդեռնիստական վեպ, ուր ավանդական տարրերի հիման վրա ձևավորվում է պոստմոդեռնիստական խաղային բովանդակություն: Մի քանի գաղափարային շերտ ներառելով՝ ստեղծագործությունը մի կողմից ներկայանում է որպես պատմավեպ, որը արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում տվյալ ժամանակաշրջանի մասին, մյուս կողմից այն պատմական դետեկտիվ է, իսկ այլոց համար էլ դիտվում է որպես փիլիսոփայական աշխատություն, որի նպատակն է ընդգծել միջնադարի և ներկա ժամանակաշրջանի, ինչպես նաև բնության և գրականության միջև եղած փոխհարաբերությունը:

<sup>24</sup> Маньковская Н., Париж со змеями, М., 1995, с. 166.

Պետք է նշել, որ խաղային բնույթը, արսուրդայնությունը, հստակ կառուցվածքի բացակայությունը, ինչպես նաև հեզանքի և կամ սև հումորի գործածումը կարևորություն եներկայացնող թեմաների վերաբերյալ պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ հիմնական հատկանիշներից են: Այդպես, օրինակ՝ ձգտելով անորոշության՝ պոստմոդեռնիստները հեզանքով դեկոնստրուկցիայի ենթարկեցին մոդեռնիստական գաղափարախոսության իդեալները և ծաղրեցին մոդեռնիզմի «սուրբ հավատքը» աշխարհը և մարդուն վերափոխելու վերաբերյալ: Տեղին է հիշել Վասիլի Ռոզանովի «Ակնթարթայինը, 1915 թվական» գրքում արված մեկնաբանությունը. «Կարևոր է հեզական վերաբերմունք ունենալ երևույթների նկատմամբ: Յեզանք... Յեզանք... Դուք ունե՞ք այն, օ՛ր, ուրեմն դուք հեռուն կգնաք»<sup>25</sup>: Այս տողերը որպես նշանաբան ընդունելով՝ պոստմոդեռնիստական հեզանքի ընկալումը, լիովին տարբերվում է մոդեռնիստական դասական հեզանքից: Եթե մոդեռնիզմում տիրապետողը պարոդիան և հեզանքն էին, ապա պոստմոդեռնիզմում հանդես է բերվում ծաղրի, պարոդիայի և խաղի միասնություն, և կարող ենք անգամ ասել, որ պոստմոդեռնիզմը հեզնում է նաև ինքն իրեն: «Դասական հեզանքի կարող է ենթարկվել միայն այն, ինչ «կենդանի է և սուրբ,- նշում է Օլգա Ֆրայդենբերգը,- պոստմոդեռնիստական դարաշրջանում ոչ ինչ կենդանի չէ և առավել ևս սուրբ չէ»<sup>26</sup>: Ըստ այդմ՝ պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ հեզանքով է խոսվում, օրինակ, Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի և կամ այլ ոչ պակաս կարևորություն ունեցող թեմաների մասին:

Մոդեռնիստական գրականության համեմատությամբ պոստմոդեռնիստական մտածողության մեջ առավել որոշակիություն է ձեռք բերում և մեծ դեր է խաղում նաև հայդեգերյան ժամանակային տեսությունը, ուր ժամանակը դիտարկվում է որպես մեկ ամբողջություն: Ըստ այդմ՝ պոստմոդեռնիզմը հրաժարվում է ժամանակի գծային ընկալումից, ուր անցյալը, ներկան և ապագան հաջորդում են միմյանց, և նախապատվությունը տրվում է ժամանակի

<sup>25</sup> Розанов В., Мимолетное. 1915год, М., 2011, с. 61.

<sup>26</sup> Фрейденберг О., Происхождение пародии // Учен. Зап. Тартуского гос. университета, Тарту, 1973, Вып. 308, с. 29.

շրջանաձև շարժմանը, երբ անցյալը ներկայի միջոցով փոխակերպվում է ապագայի, և ապագան էլ, իր հերթին՝ անցյալի: Ժամանակային այս շրջապտույտը ստեղծում է մի փակ շրջան, որտեղ ամեն ինչ վերադառնում է սկզբին: Այս տեսակետը, սակայն, հակադրվում է ժամանակի դասական ընկալմանը և լայն առումով փոխում է նաև պատկերացումներն արվեստի բովանդակության մասին: Ի հակադրություն հեգելյան փիլիսոփայության, ըստ որի՝ արվեստը կամ նույն ինքը պեզիան անցյալի կամ արդեն կատարվածի մասին է, պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայությունը իր առաջ ունի այլ խնդիր, այն է՝ ձևավորել նոր աշխարհընկալում, ուր կարևորվում է առօրեականը, և արվեստն էլ, իր հերթին, միտված է «այստեղ» և «հիմա», այս պահին կատարվող գործողություններն ու ապրումները ներկայացնելուն:

Ի տարբերություն մոդեռնիզմի, ուր կարևորվում է ստեղծագործական որևէ նպատակի և դրանից բխող ծրագրի գոյությունը՝ ինչպես նշվել է, պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալման մեջ մեծ տեղ է հատկացվում պատահականության գործոնին, և անգամ կասածի տակ է առնվում հեղինակի իշխանությունը տեքստի հանդեպ: Ըստ այդմ՝ պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ առաջ է քաշվում նաև այդպես կոչված «հեղինակի մահվան» հայեցակարգը: Այս եզրույթը առաջ բերեց Ռոլան Բարտը 1967 թվականին լույս տեսած իր համանուն հոդվածում: Ըստ Բարտի՝ գրական ստեղծագործությունը անհատի գործունեության արդյունքը չէ, այլ համընդհանուր հեղինակության արդյունք է: Բարտը հանդես է գալիս դասական գրաքննադատության դեմ, ըստ որի՝ տեքստի մեկնաբանման մեջ կարևորվում են նաև հեղինակի կենսագրական տարրերը, օրինակ՝ քաղաքական հայացքները, ապրելու ժամանակաշրջանը, ազգային պատկանելությունը, հոգեբանությունը, անձնական հատկանիշները և այլն: Այսինքն՝ պոստմոդեռնիզմը հերքում է տեքստի մեկնաբանման դասական տարբերակը որպես հեղինակի ստեղծագործություն: Պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ հեղինակը երբեմն ընդառաջում է ընթերցողին և վերածվում ուղղակի տեքստը ստեղծողի, ով ոչ մի նպատակ չունի և ոչ ինչ չի

պարտադրում: Սակայն պետք է կարծել, որ պոստմոդեռնիզմը, առաջ բերելով հեղինակի մահվան գաղափարը, ձգտում է ընդգծել տեքստի և ընթերցողի միջև կապը: Այդ կնշանակեր, որ տեքստը դիտվում է որպես ընթերցողի սեփականություն, այնինչ ըստ պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալման՝ տեքստը լեզվական գործընթացի արդյունք է և ինքնուրույն անկախ երևույթ: Յեղինակին փոխարինելու է գալիս ուղղակի տեքստի ստեղծողը, և տեքստն ավարտելուց հետո նա որևէ իրավունք չունի տվյալ տեքստի հանդեպ:

Պոստմոդեռնիստական գրականությունը հաճախ կոչում են նաև մեջբերումային, քանի որ այն հետադարձ հայացք է ուղղում անցյալին՝ ձգտելով լրացնել սեփական բովանդակության բացերը: Այլ կերպ ասած, մոդեռնիզմի համար կարևոր «տեքստ» հասկացությունը պոստմոդեռնիզմի սահմաններում վերաճում է հիպերտեքստի: Այս առումով մեծ է արգենտինացի գրող Խորխե Լուիս Բորխեսի ավանդը, ով գեղարվեստական ստեղծագործություններ կերտելու սեփական մեթոդը առաջադրեց: Ըստ Բորխեսի՝ նոր տեքստերը ստեղծվում են մինչ այդ ստեղծվածների հիման վրա, և այդ առումով ընթերցանությունը վերածվում է խաղի, քանի որ պետք է գուշակել այն նշաններն ու հասկացությունները, որոնք ստեղծել են նախորդ ժամանակաշրջանի գրողները: Գրական ստեղծագործության կերտման նման միջոցը որոշակի հավասարություն է առաջ բերում անհատների միջև, քանի որ յուրաքանչյուրը կարող է գրող դառնալ՝ օգտագործելով նախորդների փորձը: Այս սկզբունքը լայն տարածում գտավ պոստմոդեռնիստական համակարգում, քանի որ, ըստ պոստմոդեռնիստների, գրականության մեջ արդեն ամեն բան ասված է և գրված, և նոր տեքստեր անհնար է ստեղծել: Դրա փոխարեն ստեղծվեց մի գեղեցիկ խաղ, այն է՝ արվեստի հիասթանչ նմուշներից ստեղծել սեփականը՝ ստեղծել սեփական երևակայության օգնությամբ: Այսինքն՝ մեր օրերի հեղինակը ոչ թե ստեղծում է, այլ սեփականացնում է, ձևափոխում և անցյալի նվաճումները տեղափոխում է նոր ոլորտ: Այս հարթության վրա կարելի է դիտարկել նաև դասական գործերի գրական մշակումները, օրինակ՝

Ու ի լ յ ամ ծեքսափրի «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Համլետ», Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա», Ջեյն Օսթինի «Հպարտություն և նախապաշարմունք» ստեղծագործությունների նորանոր վերամշակումները և այլն: Այս առումով կարող ենք նշել, որ պոստմոդեռնիզմը ասես ներկան լցնում է անցյալի սովերեններով: Պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում անցյալը ներկայանում է սիմվոլների ձևով և տեսանելի է միայն շղարշի տակից: Սերգեյ Ավերինցևը այդ մասին գրում է. «Մենք ապրում ենք այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ բոլոր բառերն արդեն ասվել են, այդ պատճառով անգամ ամեն մի տառը պոստմոդեռնիստական արվեստում դիտվում է որպես մեջբերում անցյալից»<sup>27</sup>: Ըստ այդմ՝ պոստմոդեռնիստական տեքստերում առավել հաճախ են հանդիպում, ինչպես նաև ավելի արտահայտված և ամբողջական են դառնում այլ տեքստերից հղումներ, ինչը ընդունված է անվանել միջտեքստայնություն (ինտերտեքստ): Միջտեքստայնությունը ընթերցողի առջև խնդիր է դնում, որ վերջինս ոչ միայն հայտնաբերի ինտերտեքստի առկայությունը, այլ և բացահայտի այն և սեփական մեկնաբանությունն անի: Միջտեքստայնության միջոցով տեքստից դուրս գոյություն ունեցող և այլ տեքստում ներառվող աշխարհը մոտաք է գործում տվյալ տեքստ: Այսինքն՝ ըստ պոստմոդեռնիստական ընկալման՝ յուրաքանչյուր տեքստ ինքն իրենով ինտերտեքստ է, քանի որ ապրունակում է իր մեջ այլ տեքստեր:

Ինտերտեքստի գաղափարի հետ է կապվում նաև այդպես կոչված պաստիշի հասկացությունը: Վերջինս ծագել է իտալական «pasticcio» բառից, որը թարգմանաբար նշանակում է օպերա, որը բաղկացած է այլ օպերաների հատվածներից: Պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ ևս պաստիշը իրենից ներկայացնում է տարբեր ստեղծագործությունների մասնիկների միավորում, ինչպես նաև տարբեր ժանրերի միահյուսում, որոնք միաժամանակ հանդես են բերվում մեկ ստեղծագործության մեջ:

Ընթերցողին ներկայացնելով մասնատված և մի քանի մեկնաբանություն ունեցող իրականություն՝ պոստմոդեռնիզմը

<sup>27</sup> Аверинцев С., Попытки объясниться: Беседы о культуре, М., 1988, с. 57.

միևնույն ժամանակ խախտում է իրականի և երևակայականի միջև եղած սահմանները, և հերոսները միաժամանակ կարող են գտնվել մի քանի իրականությունների մեջ: Սրանից ելնելով էլ պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում էլ այն տարածում ունի միջական և հեքիաթային տարրերի գործածությունը: Առհասարակ 20-րդ դարի գրականության մեջ շատեր խոսվում միջերի և հեքիաթների մասին, որոնք կիրառվում էին ամենատարբեր նպատակներով, և հաճախ միևնույն ստեղծագործության մեջ հանդես էին բերվում մի քանի միջեր ու հեքիաթներ: Այս երևույթը առկա է նաև պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ, սակայն ի տարբերություն մոդեռնիզմի, միջերի և հեքիաթների մասին խոսվում է, այսպես կոչված, «փակ տեքստով», երբ ընթերցողը ինքը պետք է կարողանա բացատրել միջի թաքնված բովանդակությունը, քանի որ միջերն ու հեքիաթները ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս իրականի պատկերներին միահյուսված, և հաճախ թվում է, որ ներկայացվածը ամենևին միջ կամ հեքիաթ չէ, այլ իրականություն է:

Վերը նշվածից ելնելով՝ կարող ենք ընդհանրացնել, որ պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ գործոններից են.

1. իրոնիան, պարոդիան, սև հումորը,
2. խաղային բնույթը,
3. միջ տեքստայնությունը, քաղվածքային գրականությունը,
4. տարածաժամանակային խեղաթյուրումը,
5. ներտեքստային տարրերի և ժանրերի միահյուսումը,
6. հեղինակի մահվան գաղափարը,
7. իրականության և երևակայականի միահյուսումը,
8. միջերը և հեքիաթները:

Այնուամենայնիվ, պոստմոդեռնիզմը գրականության մեջ կազմակերպված շարժում չէ իր առաջնորդներով, և այդ պատճառով դժվար է ասել՝ վերջացե՞լ է այն կամ առհասարակ կվերջանա, թե՞ ոչ: Չնարավոր է, այն արդեն հասավ իր գագաթնակետին 1960-1970-ական թվականներին: Բազմաթիվ տեսաբաններ գտնում են, որ պոստմոդեռնիզմը արդեն սպառել է իրեն, և մենք ապրում ենք միևնոր

արվեստի դարաշրջանում, որի էությունը դեռևս անգոր ենք բացատրելու: Սակայն, մեր կարծիքով, չնայած նրան, որ արստմոդեռնիզմի դասական նմուշները արդեն ստեղծվել են՝ բուն երևույթը դեռևս շարունակում է գոյություն ունենալ, և արստմոդեռնիզմը XX դարի համաշխարհային գրականության և արվեստի եթե ոչ գլխավոր, ապա առաջնային ուղղություններից մեկն է, որը դրսևորվեց կրոնի, փիլիսոփայության և գեղագիտության բնագավառներում և առաջ բերեց բազմաթիվ նշանավոր անուններ ու ստեղծագործություններ: Մարինա Կուլչմենկոն ևս նշում է. «Պոստմոդեռնիզմն աստիճանաբար ընկալվում է ոչ թե որպես դասական արվեստի հակապատկեր, այլ որպես ինքնուրույն վարվել աճև»<sup>28</sup>:

Փորձելով սահմանել արստմոդեռնիզմը՝ նշենք, որ այն ներկա ժամանակաշրջանի աշխարհընկալման ընդհանուր պատկերն է, այսինքն՝ լայն առումով այն ժամանակակից մտածողության ձև է և հենց այս հասկացությունն է, որ, այդպես կոչված, «հավերժական» բնույթ է տալիս արստմոդեռնիզմին, որովհետև ամեն ժամանակ նախորդի համեմատնոր է: Այս առումով թույլ տվեք համաձայնել Ումբերտո Էկոյի առաջադրած տեսակետին, առ այն, որ. «Պոստմոդեռնիզմը հստակորեն սահմանված ժամանակային երևույթ չէ, այլ հոգևոր վիճակ է և այդ առումով տեղին է ասել, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի իր սեփական արստմոդեռնիզմը»<sup>29</sup>:

Կարելի է ասել, որ Էկոյի մատնանշած «սեփական արստմոդեռնիզմը»՝ իհարկե որոշ վերապահումներով, ունի նաև ժամանակակից հայ գրականությունը և արստմոդեռնիզմի այդ տարածմանը նպաստեցին ինչ-ինչ հասարակական, քաղաքական և գեղագիտական երևույթներ:

*գ) Պոստմոդեռնիզմի գրականության հասարակական և գեղագիտական նախադրյալները հայ իրականության մեջ*

<sup>28</sup> Кучменко М., Постмодернизм в современном литературном пространстве// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение Выпуск № 2 (121), Адыгея, 2013, с. 14.

<sup>29</sup> Эко У., Заметки на полях «Имени Розы», СПб., 2007, с. 77.



Երբեմն նշվում է, որ գրականության մեջ վաղուց ամեն ինչ բացահայտված է և վերլուծված, հետևաբար ամենազլ խավորը արդեն գրված է, իսկ նոր, չկրկնվող գործեր չեն կարող ստեղծվել: Սակայն իրական կյանքի փոփոխություններին զուգահեռ փոխվում են նաև մարդու աշխարհայացքը, մոտեցումներն ու տեսակետները, որն իր ազդեցությունն է թողնում նաև գրականության վրա: Բնական է, որ խորհրդային պետության փլուզումը, Հայաստանի անկախացումը, ինչպես նաև արցախյան ազատամարտն ու Սպիտակի կործանարար երկրաշարժը նույնպես պետք է իրենց անդրադարձներն ունենային հայ գրականության մեջ: Փորձենք հիմնավորել ասվածը:

20-րդ դարավերջին երբեմնի հզոր ԽՍՀՄ-ն հետզհետե կորցնում էր իր իշխանությունը, և Միխայիլ Գորբաչովի կողմից նախաձեռնված վերակառուցման ծրագիրը վերջնականապես հանգեցրեց երկրի քաղաքական և տնտեսական կործանման, խորհրդային պետությունների անկախություն ձգտումների, ինչպես նաև միջարք ազգամիջյան պատերազմների, որոնց թվում էր նաև հայ-ադրբեջանական կամայլ կերպասած դարաբաղյան բախումը:

Դեռևս 1987 թվականին հայկական Չարդախլու գյուղում տեղի ունեցան հայ-ադրբեջանական ընդհարումներ, որոնք արդեն կանխագուշակում էին լայնամասշտաբ պատերազմի մասին: Հետագայում 1988 թվականի փետրվարին Ադրբեջանի Սումգայիթ քաղաքում, իրականացվեց հայերի զանգվածային ջարդ: Ադրբեջանական իշխանությունները վայրենաբար զավթում էին հայկական գյուղերը, և քչերին հաջողվեց խուսափել և փախչելով հասնել մինչև հայրենիք:

Այն ժամանակաշրջանում, երբ Հայաստանն արդեն ընդունում էր ադրբեջանական քաղաքներից եկած առաջին փախստականներին, վրահասավ սարսափելի մի աղետնայ դեպքը՝ 1988 թվականի դեկտեմբերի 7-ին Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում տեղի ունեցավ ավերիչ երկրաշարժ, որը պարզապես հանկարծակիի բերեց ազգաբնակչությանը: Երկրաշարժը զանգվածային փլուզումների և բազում զոհերի պատճառ դարձավ: Անսպասելի աղետի հետևանքով գրեթե ամբողջովին ավերվեցին Լենինականը, Սպիտակը, և երկրաշարժը իր հետքը թողեց նաև հարյուրավոր այլ

բնակավայրերում: Պաշտոնական տվյալներով գոհվեց 25.000 մարդ, 19.000 հաշմանդամ դարձավ, իսկ շուրջ կես միլիոնից ավելին մնաց անօթևան: Սակայն երկրաշարժը դեռևս դժբախտության սկիզբն էր, քանի որ առջևում էր նաև ցրտաշունչ ձմեռը և այդ տարի օդի ջերմաստիճանը կազմեց 0-ից ցածր մոտ 35 աստիճան, ինչի հետևանքով անգամ նրանք, ում հաջողվել էր կենդանի մնալ երկրաշարժից հետո, միևնույնն է հայտնվեցին մահվան շեմին՝ մնալով առանց տանիքի: Չնայած նրան, որ սարսափելի երկրաշարժի արդյունքում առանց ծնողների մնացած երեխաներից և ոչ մեկը չհայտնվեց մանկատանը, քանի որ յուրաքանչյուրն իր պարտքն էր համարում որդեգրել որբերին, այնուամենայնիվ կարող ենք ասել, որ աղետի գոտու մի ամբողջ սերունդ ապրեց առանց իր լիարժեք ընտանիքի, ապրեց հույսը սրտում մարած: Ամեն բան էլ ավելի խորացավ ԽՍՀՄ-ի փլուզման, դարաբաղյան պատերազմի և դրանից առաջ եկած տնտեսական ծանր իրավիճակի հետևանքով:

Սակայն ի սկզբանե թվում էր, թե կոմունիստական գաղափարախոսության հրաժարումը և ինքնիշխան հանրապետության կազմավորումը լուսավոր ապագա է կանխագուշակում և ԽՍՀՄ-ի կազմում գտնվող մի շարք պետություններ, այդ թվում նաև Չայաստանը, փորձեցին ինքնուրույն լուծել իրենց գոյատևման խնդիրները: Ըստ այդմ՝ 1991 թվականի սեպտեմբերի 21-ին համաժողովրդական քվեարկության արդյունքների հիման վրա, որոշում ընդունվեց ԽՍՀՄ-ից անկախանալու և անկախ հանրապետություն ստեղծելու մասին: Չարևանցիորեն նշենք, սակայն, որ Չայաստանի Չանրապետության անկախությունը ճանաչվեց միայն Խորհրդային Սոցիալիստական Չանրապետությունների Միության փլուզումից հետո, երբ նույն 1991 թվականի դեկտեմբերի 26-ին, որոշում ընդունվեց կազմալուծման և ԽՍՀՄ գոյության դադարեցման մասին:

Խորհրդային Միության փլուզումից հետո հետխորհրդային երկրների զարգացման վերաբերյալ տրվող գնահատականները բավականին լավատեսական էին, և շատերը համոզված էին, որ անկախություն ձեռք բերած բոլոր երկրներում էլ հաստատվելու են ժողովրդավարական վարչակարգեր, որոնք, իրենց հերթին,

կապահովեն այդ երկրների զարգացումը: Սակայն հետագա ընթացքում պարզ դարձավ, որ խոսքը վերաբերում է չափազանց բարդ գործընթացին, քանի որ փյունը գլխի էին անխտիր բոլոր համակարգերը՝ տնտեսական, քաղաքական, կրթական, գիտական և այլն, և անհրաժեշտ էր ձևավորել լիովին այլ բովանդակություն ունեցող նորերը: Հայաստանի համար այս ամենը գուցակցվեց մի շարք բացասական հետևանքներով, ինչպիսիք են ազգամիջյան պատերազմներ, հանցագործության կտրուկ աճ, փախստականներ ու անօթևաններ, հանրության աղքատացում, և ամենագլխավորը՝ բարոյալքում, հուսահատություն և հիասթափություն: Այսինքն՝ անկախության հռչակումից հետո՝ Հայաստանը հայտնվեց բացարձակապես նոր հիմնախնդիրների լուծման առջև, որոնց գումարվում էին նաև երկրաշարժի հետևանքները, ինչպես նաև Ադրբեջանի հետարցախյան հակամարտության հիմնահարցը, քանի որ Ադրբեջանը, շարունակելով իր վայրագ քաղաքականությունը անցել էր կտրուկ գործողությունների և ի վերջո երկու հանրապետությունների միջև պատերազմ էր սկսվել:

Հայաստանի Հանրապետությունը, չնայած տնտեսական ծանր կացության, իր ունեցած բոլոր հնարավոր միջոցներով օգնում էր Արցախին՝ Ադրբեջանի դեմ մղվող ազատագրական պայքարում: Սակայն Արցախը շրջափակված էր, իսկ բնակչությունը՝ դատապարտված սովի, Ստեփանակերտն ու այլ շրջանները ամեն օր գնդակոծվում էին բազում կրակակետերից. այլ կերպ ասված Արցախի վրա սարսափ, տառապանք ու ի վերջո մահ էր թափվում:

Այս ամենի հետևանքով հայ ժողովրդի մոտ սկսեցին ի հայտ գալ սթրեսային ապրումներ, հոգեկան անկայունություն, բազմապիսի վախեր և պատահական չէ, որ 90-ականների իրականությունը հաճախ մթնոլորտի հետ է նույնանում և ոչ միայն այն պատճառով, որ իրոք էլ եկտրականություն չկար, այլ և այն բանի համար, որ մռայլ օրերում և ոչ մի լուսավոր շող չկար:

Այդ տարիների հասարակությունը բնորոշելու համար առավել հարմար կհնչեն փլիփսոփա Էրիխ Ֆրոմի հետևյալ տողերը. «Մեր հասարակությունը մշտապես դժբախտ մարդկանց հասարակություն է, որոնք տառապում են վախից և միայնությունից, որոնք ստորացված

են և միևնույն ժամանակ կախման մեջ, որոնք ընդունակ են ոչ նչացնելու և կարող են երջանկանալ միայն այն բանից, որ իրենց հաջողվել է «սպանել ժամանակը», որն, ի դեպ, իրենք մշտապես ձգտում են խնայել»<sup>30</sup>:

Արցախի ազատագրության համար մղվող պատերազմը, երկրի սոցիալական և տնտեսական ծանր կացությունը, փխրուն անկախության պահպանման դժվարին գործը իրենց քայքայող և քառսային ազդեցությունն էին ունենում նաև արվեստի ճյուղերի և հատկապես գրականության վրա: Օրինակ՝ Արցախյան հերոսամարտը մեծ արձագանք ունեցավ հայ ժամանակակից գրականության մեջ և այդ թեմայով բազմաթիվ ստեղծագործություններ գրվեցին: Որպես օրինակ կարող ենք նշել Լևոն Խեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ», Յուրիկ Վարդումյանի «Կանթեղ», Արմեն Շեկոյանի «Յայկական ժամանակ», Սուսաննա Յարությունյանի «Քարտեզ առանց ցամաքի և ջրերի», Արտեմ Յարությունյանի «Նամակ Նոյին», Յուրի Կաննես Երանյանի «Չինադադար» և այլ բազում երկեր: Ազատամարտից զատ մի շարք վերը նշված, ինչպես նաև այլ ստեղծագործություններում, ինչպիսին է, օրինակ՝ Վահան Սաղաթելյանի «Կարմիր մայրամուտ» վեպը, նկարագրվում էր նաև այդ տարիների իրականության ընդհանուր պատկերը՝ ցույցեր, կուսակցություններ, ժողովրդի դժվարին կյանք, երկրաշարժ, աղքատություն և այդ ամենից բխած հիասթափություն, խուճապ և միևնույն ժամանակ անորոշություն: Այսինքն՝ չնայած երկրի անկախության և անգամ պատերազմում տարած հաղթանակի, 90-ականներին և հետագայում լույս տեսած, այդ տարիների իրականության գրեթե բոլոր գրական արձագանքները ամենևին էլ փառաբանական գրականություն չէին: Պատճառն այն էր, որ նման պայմաններում սրվում են հատկապես վախճանաբանության, մարդու և անդամ ամբոխի օտարվածության հարցերը: Բացի այս, անցյալ դարի 90-ական թվականների գրողը անորոշության մեջ էր, քանի որ մի դեպքում փորձում էր հրաժարվել անցյալից, իսկ մյուս դեպքում չունեի վստահություն և հավատ վաղվա օրվա նկատմամբ: Սեյրան Գրիգորյանը այս առիթով

<sup>30</sup> Фромм Э., Иметь или быть, М., 2000, с. 215.

գրում է. «Դեռ երեկ պետական ալանով իր գրքերը հրատարակող ու հոնորար ստացող «ազատ» արվեստագետը կարծես միանգամից փոխակերպվեց, դարձավ ցուցարար, գործազուրկ, պատերազմիկ կամ քաղաքական գործիչ»<sup>31</sup>:

Այնուամենայնիվ, կեցության ու հոգեբանության առումով հետաքրքիր է այդ տարիների գրողների ստեղծագործական պատկերը: Անցյալ դարի 90-ական թվականներին ասպարեզ եկած գրական սերունդը իր գեղագիտական ճաշակով ու հեղափոխական տրամադրվածությամբ նախորդից լիովին տարբեր գրական շրջափուլ ձևավորեց՝ իր հետքերելով կյանքի լիովին նոր ընկալում, և ժամանակակից գրականությունը տարբերվեց նախորդ՝ խորհրդային շրջանի գրականությունից նոր և ավելի համարձակ դրսևորմամբ: Աբգար Ափինյանն այս առիթով նկատում է. «Ժամանակակից գրականությունը անցել է արդեն այն հանգրվանը, երբ նրանից կարելի էր ընդամենը ինչ-որ բան ակնկալել: Եվ այն հեղինակները, ովքեր համառորեն շարունակում են իրենց գրական փորձերը, այսօր գեղարվեստական կայացած գործի խնդիրն են դնում: ...Բոլոր դեպքերում, մեր գրականության մեջ կանոնորոշ, կանոնի հեղինակներ...»<sup>32</sup>:

Ավագ սերունդը ևս անմասն չմնաց գրականության մեջ կատարվող փոփոխություններից, և ավագներից շատերը նույնպես որդեգրեցին նոր սկզբունքներ՝ փորձելով հաղթահարել անցման շրջանի բարդությունները:

Սակայն արդեն անցյալ դարի 70-ական թվականների վերջին և հատկապես 80-ական թվականների գրականության մեջ նկատվում էր գրական մտածելակերպի, ոճի փոփոխման անհրաժեշտությունը, ինչն առավել ընդգծվեց Հայաստանի անկախացումից հետո: Երկրում ստեղծված կացությունը պահանջում էր համապատասխան թեմաների արծարծում, և ժամանակի հետ համահունչ քայլել ձգտող գրողը պետք է իր հայացքն ուղղեր տվյալ ժամանակաշրջանի խնդիրների պարզաբանմանը: Երկրում ստեղծված անորոշ վիճակը, սպասելիքների իրականացման անհնարինությունը, անկանոն պատերազմի ստեղծած քաոսային

<sup>31</sup> <http://www.grakantert.am/ժամանակակից-հայ-պրեզիայի-ներկան-հատվ-2/>

<sup>32</sup> Ափինյան Ա., Վեպի ժամանակը // Գր. թերթ, 1996, թ. 10, էջ 2:

վիճակը պարարտ հող էր ստեղծում պոստմոդեռնիստական նման տրամադրությունների տարածման համար: Միևնույն ժամանակ, գրաքննությունն ինքնազատված գրողները հնարավորություն ունեցան առավել մոտիկից հարաբերվելու եվրոպական և ոչ միայն եվրոպական մշակույթի ու գրականության հետ և կրեցին որոշ ազդեցություններ: Եվ դա բնավ էլ պատահական չէր, որովհետև երկրի ներսում ստեղծված իրավիճակը համահունչ էր պոստմոդեռնիզմի կարգախոսներին:

Ըստ այդմ` բազմաթիվ ստեղծագործողների մոտ նկատվեցին ոճական, թեմատիկ և կառուցվածքային այնպիսի նորարարություններ, ինչպիսիք են, օրինակ` իրական և անիրական տարրերի միավորումը, տարածաժամանակային խախտումը, աստվածաշնչյան միջերի հաճախակի օգտագործումը, միջտեքստայնությունը և այլն:

Այս առումով, Տաթևիկ Սողոմոնյանը իր «Չայկական մոդեռնիզմ և հայկական պոստմոդեռնիզմ» հոդվածում նշում է. «90-ական թվականներին, Չայաստանի անկախացումից հետո, վերանայվեցին գրական ուղղություններն ու արժեքները: Գրական դաշտի առաջատար ներկայացուցիչները ինտեգրվելով համաշխարհային մտքի առաջընթացին, հայտնվեցին հետմոդեռնիստական ուղղության մեջ»<sup>33</sup>: Դիտարկելով պոստմոդեռնիզմը որպես մոդեռնիստական ուղղության շարունակություն և փորձելով ներկայացնել պոստմոդեռնիստական մտածողությանը բնորոշ հատկանիշների դրսևորումները արդի հայ գրականության մեջ` մասնավորապես ընդգծելով հատկապես ձևի քայքայման, միջտեքստայնության և խաղի առկայությունը, գրականագետը, սակայն, անդրադառնում է միայն հայ ժամանակակից որոշ բանաստեղծների (Ջովհաննես Գրիգորյան, Վարդան Չակոբյան, Յենրիկ Էդոյան, Արտեմ Չարությունյան և այլն) ստեղծագործություններին:

Խոսելով այդ տարիների գրականության և նույն այդ գրականության մասին արվող վերլուծության մասին, հարկ ենք համարում մեջ բերել նաև Ժ. Քալանթարյանի մեկնաբանությունը.

<sup>33</sup> <http://grigornarekatsi.am/2013-01-30-12-19-47/2013-01-31-07-19-51/87-tatev-soxomonyan>

«20-րդ դարավերջի և արդի՝ 21-րդ դարասկզբի գրական դաշտը բազմաշերտ է, գունագեղ, բազմազան: Խոսքի ազատության նոր պայմաններում գրողների ներսում ձերբազատված ստեղծագործական էներգիան երևան է հանել ոճերի, մեթոդների ու նախասիրությունների այնպիսի աչքեցուցիչ բազմություն, որ օրինաչափությունների բացահայտման ու ընդհանրացման ամեն մի փորձ իր մեջ ներառում է անհատականությունների համահարթման մեծ վտանգ: Միևնույն ժամանակ, ստեղծված հարստությունը քառսայիս է, ամբողջովին չըմբռնված մեր գիտակցության կողմից, և գրական դաշտն այսօր հիշեցնում է փարթամ աճած, բայց անխնամ մի պարտեզի, ուր դեռևս անցուղիներ չկան առանձին ծառերին ու թփերին հասնելու»<sup>34</sup>:

Մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական հատկանիշների արտահայտությունները ժամանակակից հայ գրականության սահմաններում մեր կարծիքով լիովին պայմանավորված էին մի շարք վերը թվարկված քաղաքական և հասարակական իրադարձություններով և դրանց ազդեցության ներքո ձևավորված հոգեվիճակով: Դա ավելի ակնառու է երևում գրականության առանձին սեռերի ու ժանրերի վերլուծության ընթացքում:

---

<sup>34</sup> Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Եր., 2003, էջ 155:

## ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ.

### «ՈՒՇԱՅԱԾ» ՄՈՂԵՌՆԻՉՄԻ ՊՈՆԶԻԱՆ ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՆԻՉՄԻ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Յետանկախության շրջանում առավել ակտիվ էին պրետները, քանի որ պրեզիան ավելի զգայուն է իրականության նկատմամբ ու նաև ավելի օպերատիվ: Բացի այդ, բանաստեղծությունը, լինելով փոքրածավալ տեքստ, հարմար էր գրողին, քանի որ նա այդպես վստահ էր, որ ասելիքը անավարտ չի մնա: Այդ տարիների պրեզիան առավել ասես պատկերում է անկախ Յայաստանի իրականությունը, հատկապես՝ բարոյական և հոգևոր կացությունը, բայց միաժամանակ նաև իդեալների ու արժեքների անորոշությունը: Այս մասին Սեյրան Գրիգորյանը գրում է. «Բանաստեղծը մյուս գրողների և արվեստագետների նման հայտնվեց էապես փոխված իրադրության մեջ: Ամբողջատիրական համակարգի թվացյալ բարիքներն անցան պատմության գիրկը, և զուտ գրական աշխատանքով իր գործն անող բանաստեղծը կանգնեց շփոթեցնող հայտնությունների առջև՝ կորցնելով ուղի տակի հողը»<sup>35</sup>:

Այս շրջանում է, որ արդեն գրական շրջանակներում հոլովվող «պոստմոդեռնիզմ» եզրույթը տարըմբռնումներ առաջացրեց գրողների մոտ: Օրինակ՝ Արմեն Շեկոյանը գրում է. «Ես պոստմոդեռնիզմ երևույթը չեմ հասկանում մանավանդ գրականության մեջ և մանավանդ Յայաստանում, որովհետև պոստմոդեռնիզմին պարտադիր պիտի մոդեռնիզմը նախորդած լիներ: Այն, ինչ եղել է մեր սովետական գրականության մեջ, ոչ թե մոդեռնիզմ էր, այլ՝ ընդունված ավանդույթից մի փոքր շեղում»<sup>36</sup>: Այնուամենայնիվ, այս տեսակետը վիճելի է, որովհետև պոստմոդեռնիզմը պարտադիր չէ, որ անպայման հաջորդեր մոդեռնիզմին: Այդ ուղղությունների փիլիսոփայական հիմքերը գոյություն ունեն զուգահեռաբար: Այս մասին ահա թե ինչ են գրում մշակութաբանները. «Պոստմոդեռնիստական հրահանգը՝ հրաժարվել Վերածննդի և Լուսավորականության

<sup>35</sup> Գրիգորյան Ս., Բանասիրություն և բանավեճ, Եր., 2002, էջ 208:

<sup>36</sup> <http://granish.org/mi-datir/>



նացիոնալ իստական ծրագրերից, առաջացավ ոչ թե մոդեռնիզմից՝ XIX դարի փիլիսոփայությունից «հետո», այլ նրան գուգահեռ: Այդ պատճառով այնքան էլ ճիշտ չէ ժամանակագրական շղթակառուցել՝ մոդեռն-պոստմոդեռն»<sup>37</sup>: Մյուս կողմից՝ նորանկախ Հայաստանի գրողները կարող էին առանց նախկին փուլերն անցնելու հետևել եվրոպայում վաղուց արդեն գոյություն ունեցող ուղղությանը: Կարևաև երրորդ հանգամանքը, այն է՝ ոչ բոլոր գրողները հարեցին պոստմոդեռնիզմին, ոմանք շարունակեցին հավատարիմ մնալ ռեալիզմին: Այնուամենայնիվ, ակնհայտ է, որ վերանայվեցին համամարդկային որոշ արժեքներ, և բազում հեղինակներ ակամայից հայտնվեցին «ուշացած» մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիստական մշակույթի սահմաններում: Այսինքն՝ մոդեռնիզմի սկզբունքները, համաշխարհային գրականության համեմատությամբ, հայ գրականության մուտք գործեցին արդեն ավելի ուշ՝ պոստմոդեռնիզմի ժամանակներում, և կարելի է ասել՝ նրան գուգահեռ, որն էլ հենց նրանց տարանջատման որոշ շփոթի տեղիք է տալիս:

Նման պայմաններում գրված ստեղծագործությունները տարբերվում էին նախորդներից իրենց տարաբերտ թեմայով, պոետիկայով և հատկապես հերոսի ընտրությամբ: Եթե ռոմանտիզմի դարաշրջանի հերոսը աչքի էր ընկնում իր տառապանքներով և աշխարհի հանդեպ հիասթափվածությամբ, բայց և շարունակում էր պայքարել անարդարության դեմ, իսկ ռեալիստական հերոսը կարծես հաշտվում էր կյանքի դժվարություններին և պատվով կրում իր խաչը, ապա այլ էր նոր ժամանակների հերոսը, ով բնութագրվում էր իր լքվածությամբ և դատապարտվածությամբ, բայց և միևնույն ժամանակ իր յուրահատկությամբ. հերոս, ով կյանքն ընկալում է որպես խաղ և գտնվում է ոչ միայն անորոշ ժամանակամիջոցում, այլ և անգամ մի քանի իրականությունների միջև, ուր իրականի կողքին ազատորեն գոյություն ունեն նաև անբացատրելի և հեքիաթայինը: Ուշացած մոդեռնիզմի այս հերոսը հաստատուն քայլերով մուտք գործեց նաև հայ պոեզիա (արդեն պոստմոդեռնիստական ժամանակաշրջանում) և իր

<sup>37</sup> Культурология под ред. Г. В. Драча, Ростов-на-Дону, 2001, с. 325:

արտահայտությունը գտավ նաև հետանկախության շրջանի հայ բանաստեղծների ստեղծագործություններում: Հասմիկ Հակոբյանը նշում է. «Անկախության հաստատումից հետո, երբ գաղափարախոսական խոսքի վրա կառուցված համակարգը անկում ապրեց, և գրականության տարածքը հայտնվեց որոշակի վակուումի մեջ, ուշացումով մեր պոեզիայում սկսվեցին արտահայտվել մոդեռնիստական ու հետմոդեռնիստական ուղղություններ»<sup>38</sup>:

*ա) Իրականի և անիրականի միաձուլումը իբրև աշխարհի քառսայնության դրսևորում*

Պոեզիայի ժամանակակից ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում կյանքի նոր ընկալմամբ: Նախկին քնարական հերոսը հանկարծ փոխարինվեց ինչ-որ փոքր մարդու կերպարով, որն ունի բազմաթիվ խնդիրներ և չունի հենակետ ու ըստ այդմ` թափառում է իրականի և երևակայականի խաչմերուկներում: Հենրիկ Էդոյանը գրում է. «Այս մարդը` հինավուրց թագավորության միակ ժառանգը, // վերջին բնակիչը առաջին առասպելի, // իր անցյալն առջևում է, ապագան ետևում, // նա քայլում է ժամանակի հակառակ կողմից, // գալիս է չեղած ճանապարհներով, // կանգնում է այնտեղ, ուր չի կարելի, // մեռնում է այնտեղ, ուր արգելված է, // ապրում է այնտեղ, // որի մասին դեռևս որոշում չունի, // միաժամանակ և՛ կա, և՛ չկա»<sup>39</sup>:

Էդոյանի պոեզիայում առավել արտահայտիչ է գծագրվում նոր հերոսի բնութագիրը և կարող ենք փաստել, որ նոր ժամանակների հերոսի մոտեքը հայ գրականությանը նվիրված փոխեց մինչ այդ եղած պատկերացումները, և «հերոս» հասկացությունը կորցրեց և անգամ հակադրվեց իր նախնական իմաստին: Գրողների մեծամասնությունը ակամայից որդեգրեց պոստմոդեռնիստական նոր հերոսին և, հետևաբար, նաև աշխարհի պոստմոդեռնիստական ընկալման ձևը: Սակայն նոր կյանքն ամենևին էլ իդեալական չէր, և նոր ժամանակների հերոսը, որ հաճախ նույնանում է հեղինակի հետ, իր հետ բերեց նաև իր լքվածությունն ու դատապարտվածությունը, որոնք այդքան հարագատ էին դառնալ ու հայ պոեզիային: Իր ապրած

<sup>38</sup> Հակոբյան Հ., Ժամանակակից հայ պոեզիան (1990-2005թ.), ատեն., Եր., 2015, էջ 52:

<sup>39</sup> Էդոյան Հ., Հետգրություն, Եր., 2001, էջ 386:

ժամանակաշրջանի և իր հուսալքված հասարակության մասին Յուսիկ Արան գրում է. «Յիմա՛ երկրի վրա ու երկնքում, անաշխարհ ու կորած սերունդ, // օրորվում ենք իրական ու անիրականի արանքում՝ // մերթ փլ առակ ու մերթ փլ առակից ել նողբեկոր»<sup>40</sup>:

Ընդհանրապես, Յուսիկ Արայի արեգիան աչքի է ընկնում աշխարհի խոհափիլիսոփայական ընկալմամբ, և ինչպես նշում է Աելիտա Դոլուխանյանը՝ «խոհերում առկա է մի տագնապահար անորոշություն. արդյոք գալու՞ է մարդու նախաստեղծ մաքրության ժամանակը և մի՞թե դահնարավոր է»<sup>41</sup>: Սակայն անվերջ մտորումներից ծագած հարցերը մնում են անպատասխան, և կրելով դատապարտվածության էքզիստենցիալ իստական խաչը՝ ստիպված են միայն անվերջ թափառել իրականի և երևակայականի սահմաններին՝ միևնույն ժամանակ բացահայտելով աշխարհի ողջ սարսափն ու ցավը: Լքվածության, ցավի և հոռետեսության միահյուսված զգացումը իր տեղը գտավ նաև Արտեմ Յարությունյանի բանաստեղծություններում. «Թափառում եմ անտես մի աշխարհով, // թափառում երջանկության միջանցքով, // չունենալով երջանկության գրավական, // այն աշխարհից փորձում եմ մտնել այս աշխարհ...»<sup>42</sup>:

Յարությունյանի բանաստեղծական աշխարհը նույնպես որոշակի փոփոխություն կրեց հետանկախության շրջանում, և ստեղծագործությունները վերածվեցին անկեղծ խոստովանություն-մենախոսությունների՝ փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումներով, որոնք ուղղված էին ժամանակի մարդկային, հասարակական և անգամ քաղաքական ցավալի իրադարձությունները մեկնաբանելուն: Այդ մասին Սուրեն Աբրահամյանը նշում է. «Բանաստեղծը, սկսած 90-ականներից, թափանցիկ պատուհանի, ձայները խլացնող ապակու ներսից չէ, որ լսում է աշխարհի աղմուկը, այլ ներխուժում է քաղաք-աշխարհը, վերապրում իր ժամանակը... ինչպե՞ս, վերապրելով իրերը, իրերի աշխարհը: Աշխարհը մի քաղաք է, որ ստեղծել է իր դարավոր էպոսը, և Արտեմ

<sup>40</sup> ԱրաՅ., Աստծո հետխոսելու ժամանակը, Եր., 2012, էջ 34:

<sup>41</sup> Դոլուխանյան Ա., Բանաստեղծի միտքը բոլոր ժամանակ. ընդհանր. մեջ // Գր. թերթ, 2012, թ. 15, էջ 7:

<sup>42</sup> Յարությունյան Ա., Նամակ Նոյին, Եր., 1997, էջ 34:

Հարուժյունը «շրջում» է համաշխարհային քաղաք-երկրում, երկնաքերների արվեստում, խառնիճաղանջ սուպերմարկետում և փորձում է փրկել մարդկային տեսակը»<sup>43</sup>:

Դատապարտված լինելով թափառումների և, այնուամենայնիվ, փորձելով փրկել մարդկային տեսակը՝ բնական է, որ «նոր ժամանակների» գրողը ձգտում էր «ազատվել» իր ապրած ժամանակաշրջանի գորշ իրականությունից, հատել սահմաններն ու դրանով իսկ իր հերոսի համար գտնել երանելի անդորրը, սակայն միևնույն ժամանակ դժվար էր անտեսել և կամ մոռացության մատնել կործանվող իրականությունը: Այս խնդիրը առկա է նաև Հովհաննես Գրիգորյանի պոեզիայում.

...Դժվար է ճանապարհն այս լեռների ու քերծերի միջով,  
ուր գայլերն են հետապնդում որսորդներին և  
դարանակալ սպասում են թփերի ետևում և փոսերի մեջ  
ապահով թաքնված:

Ուր ծառերը գլխիվայր են աճում՝ արմատները  
երկինք պարզած և պտուղները հողի մեջ ինչ-որ տեղ,  
խորքերում,

իսկ գետերը հոսում են լեռնի վեր և հանգստանում են  
միայն

հասնելով ամենա-ամենաբարձր գագաթին...

Ուր մարդիկ ծնվում են ծերացած, և ապա,  
տարիների հետդանդաղ մանկանում:

Ուր սկզբում պատիժն է, իսկ հանցանքը հետո է լինելու,  
ուր սկզբում ծափերն են, իսկ երգը հնչում է հետո,

ուր սկզբում քանդում են ամեն ինչ և Աստված շրջում է  
անտուն...<sup>44</sup>

Անկախության շրջանը նորովի բացահայտեց նաև գրիգորյանական աշխարհայացքի ողջ խորությունը, և վերջինիս բանաստեղծություններում միաշունչով արված են փրկության հույսն ու անհուսության վտանգը: Երբեմն անգամ, քողարկելով ցաված սրտի ապրումները, բանաստեղծը դիմում է հեզնանքի, ինչու ոչ նաև սև

<sup>43</sup> Աբրահամյան Ս., Նոր իրականությունը և նոր գրականությունը // Գրականագիտական հանդես, 2010-2011, ԺԱ-ԺԲ, էջ 61:

<sup>44</sup> Գրիգորյան Հ., Գիշերահավասար, Եր., 2006, էջ 122:

հուժմորի օգնությամբ: Այս մասին իրենց կարծիքն են հայտնել նաև որոշ ուսումնասիրողներ: Օրինակ՝ Յարուբյունս Պերպերյանը գրում է. «Յրաշալի հասունացում մը կը տեսնեի իր մեջ: Նախկին, քիչ մը թատերականացված անհեթեթ իրականություները աստիճանաբար սարքազմով բնորոշվող սև երգիծանքով մը փոխարինված էր, որուն մեջ խորունկ տխրություն մը հաճախկրնայի կարգալ»<sup>45</sup>: Իր հերթին Չավեն Ավետիսյանը նշում է. «Բանաստեղծության բաց տեքստում ծաղրն ու զավեշտն է, ենթատեքստում՝ ախոսանքն ու լացը»<sup>46</sup>: Ըստ ամենայնի՝ Գրիգորյանը վարպետորեն միահյուսում է նաև հեզնականը ողբերգականին և ահա, այդպիսին է նրա պոետիայի որակը՝ մռայլ ու լուսավոր: Սակայն, ըստ գրիգորյանական պոետիայի, նման մոտեցումը թելադրում է ժամանակը, և քառսային նոր աշխարհընկալումն ու բարքերը փոխել են մարդկանց վերաբերմունքը նաև մահվան նկատմամբ. «Յանգուցյալներին էլ են դնում դագաղած և ճամպրուկների մեջ, // բարի ճանապարհ են մաղթում և խնամքով ու զգուշորեն // հողին են հանձնում ուղեբեռի պես, որոշ ժամանակ անց // անխաթար ետ ստանալու ակնկալիքով»<sup>47</sup>: Յաստատելու համար վերը ասվածը՝ բերենք ևս մեկ օրինակ Յովհաննես Գրիգորյանի «Մի գնա այդպես հեզորեն» բանաստեղծությանից. «Օ՛, Ալ են Գինգբե՛րգ, ես ողբում եմ քո մահը, // բայց առավել իմ ճամպրուկների կորուստն եմ ողբում, // որ անհետացան խորխորատներում Քենեդու անվ. օդանավակայանի»<sup>48</sup>: Բանաստեղծը, ճիշտ է, անդրադառանում է մահվան գործոնին, բայց իր ճամպրուկներին շատ ավելի մեծ նշանակություն է տալիս: Սակայն հեզնանքը բոլոր այս դեպքերում միայն քողարկող բնույթ է կրում՝ աշխարհի քառսայնությունից խուսափելու միջոց: Ըստ այդմ՝ թույլ տվեք վերը նշված երևույթը կոչել «փախուստ». փախուստ իրականությունից, փախուստ զգացմունքներից, փախուստ հենց մահվանից: Ահա այդ փախուստը զգացմունքայնությունից առավել զուսպ ու հակիրճ է ներկայացված Յենրիկ Էդոյանի պոետիայում, ուր ասվում է. «Նա եկավ, հագավ վերարկուն, բարձրացրեց օձիքը, //

<sup>45</sup> <http://www.cultural.am/hy/norutyunner/aknark/hovhannes-grigoryani-het>

<sup>46</sup> Ավետիսյան Չ., Չարիքի դեմ մարտնչող պոետը // Գր. թերթ, 2011, թ. 31, էջ 7:

<sup>47</sup> Գրիգորյան Յ., Երբեք չմեռնես-ահաթե ինչ կասեմ քեզ, Եր., 2010, էջ 122:

<sup>48</sup> Գրիգորյան Յ., Կես ժամանակ, Եր., 2002, էջ 44:

կանգնեց անձրևի տակ, մի սիգարետ վառեց, ծխեց, // (մոխրամանուկ մորկերի մոխիրը թողեց), // սպասեց: Սպասեց: Մեռավ»<sup>49</sup>:

Անդրադառնանք հենց մահվան գործոնին: Մահվան հասկացողությունը գոյություն ունի այնքան ժամանակ, որքան որ երկրի վրա ապրում է մարդը: Չնայած նրան, որ մահը կյանքի անխուսափելի մասն է, այնուամենայնիվ, մահվան վախը առկա է գրեթե յուրաքանչյուր մարդու մոտ՝ ամեն մեկի մոտ գտնելով իր ուրույն դրսևորումը: Հոգեբանական տեսանկյունից վախը հուզական ապրում է, որից խուսափելու նպատակով մարդ կարող է կառուցել անտարբերության պատնեշ՝ տրամադրելով ինքն իրեն, որ պետք է վախենալ, քանի որ իր համար միևնույնն է: Էքզիստենցիալ իստական անտարբերության նման դիրքորոշումը ժառանգել է նաև պոստմոդեռնիզմը և, մեր կարծիքով, գրողները ձգտում են քողարկել իրենց, հերոսի և անգամ ընթերցողի մահվան վախը հեզնանքի և առավելապես սև հումորի միջոցով: Օրինակ՝ Արտեմ Հարությունյանը գրում է. «Երբեմն սպանում են, հետո բանակցում, // հետո վերսկսում սպանելը առավել թափով, // հետո... հետո՞ ... // Բայց երբեմն մարդուն սպանում են հենց այնպես, // պատահաբար, պատահական գնդակով...»<sup>50</sup>: Տվյալ դեպքում, հեզնելով սպանությունը, այն դիտարկվում է որպես նպատակ, և անգամ կարելի է ասել, որ գիտակցված ձևով, մահը գերադասվում է կյանքից, որն էլ ակամայից դառնում է անպետք և անիմաստ: Առավել հետաքրքրական է այն փաստը, որ նշված բանաստեղծների մեծամասնությունը նման տրամադրություններ արտահայտել են անցյալ դարի 60-ականներին, որ նշանակում է թե մեր պոեզիայում մոդեռնիզմն ու պոստմոդեռնիզմը զուգահեռաբար գոյություն իրավունք ստացան:

«Նոր ժամանակների» քառսային վիճակը ծնեց նաև լեզվական դասական կառույցների կազմաքանդում և ըստ այդմ՝ բանաստեղծություններն աչքի ընկան նաև առօրյա-խոսակցական վառ երանգավորմամբ: Հասմիկ Հակոբյանը իր «Լեզվական իրացումները արդի հայ պոեզիայում» հոդվածում գրում է. «Առօրյա-խոսակցական լեզվի մտերմիկությունը նպատակ ունի ընթերցողի հետ առավել արագ երկխոսություն սկսելու, խոսքը բնականության մեջ

<sup>49</sup> Էդոյան Հ., Հետգր..., էջ 252:

<sup>50</sup> Հարությունյան Ա., Հուզայի արձակուրդը, Եր., 2003, էջ 248:

պահել ու: Պարոդիան ու ծիծաղն էլ, իրենց հերթին, միանալով ազատ խոսքին՝ ցրում են «մեծ» բաների՝ Աստծո, աշխարհի վերջի հանդեպ վախը»<sup>51</sup>: Պատճառն այն էր, որ անկախության տարիների հայ գրողը պետք է փորձեր թեկուզ և մտովի, բայց հնարավորինս դուրս բերել իր ընթերցողին իրականում տիրող մռայլ իրավիճակից: Այս ամենին օգնության եկած հեգնանքն ու սև հումորը հնարավորություն էին ընձեռում անտարբեր նայել ոչ միայն անմիջապես ներկային, այլ և ազատվելով մահվան սարսափից: Սակայն պետք է նկատել, որ այսպես կոչված «սարսափի սպանությունը», այնուամենայնիվ, իր հետ կործանում է նաև դրական հույզերն ու զգացմունքները, և հետևաբար սև հումորից լայն առումով անբաժան է նաև ողբերգական ընկալումը: Այս ամենը ևս իր վառ դրսևորումը գտավ Յոզիանեսու Գրիգորյանի ստեղծագործություններում: Սուրեն Աբրահամյանը իր «Նոր իրականություն և նոր գրականություն» հոդվածում այդ մասին նշում է. «Ձևի քայքայումն ակնհայտ է Յոզիանեսու Գրիգորյանի պրեզիայում: Այն արտահայտվում է ոճի ինքնության պսևդոպարոդիկ, պսևդոտրագիկ ընկալումներով, ուր հասուն է դառնում խոսքի ներքին ռիթմը, շեշտադրությունը, որ ունի քնարական, դրամատիկ, ողբերգական երանգներ»<sup>52</sup>: Այս ամենի շնորհիվ Գրիգորյանի հերոսն անվախ և անգամ հումորով է խոսում Աստծու հետ. «Քանի դեռ ուշ է, ներիր նրամեղքերը, Տեր, // ու եթե հնարավոր է՝ պետպատվերով ընդունիր նրահոգին, // եթե ոչ դրախտ, ապագոնե քավարան և ոչ մի դեպքում դժոխք, // որովհետև այնտեղ նա իսկույն կհայտնվի յուրայինների գրկում... // և անմիջապես աննախադեպ ծաղկում կապրի կաշառակերությունը...»<sup>53</sup>:

Օգտագործելով հեգնանքը՝ Գրիգորյանը ասես ջնջում է մարդու և Աստծո միջև եղած սահմանները և միևնույն ժամանակ նաև շրջանցում է մահվան տխրության հանգամանքը ու սև հումորի վերածում մահվան թեման: Սերգեյ Սարինյանը այս մասին գրում է. «Աստված անբաժան է Գրիգորյանի պայմանական աշխարհից, և հաճախ բանաստեղծը նրանով հաղորդվում է մահվան առեղծվածին»<sup>54</sup>:

<sup>51</sup> <http://granish.org/contemporary-armenian-poetry/>

<sup>52</sup> Աբրահամյան Ս., Նոր իրականություն և նոր գրականություն // Գր. հանդես, 2010-2011, ԺԱ-ԺԲ, էջ 59:

<sup>53</sup> Գրիգորյան Յ., Գիշերահավասար, Եր., 2006, էջ 26:

<sup>54</sup> Սարինյան Ս., Պայմանական աշխարհի բանաստեղծը, // Գր. թերթ, 2007, թ. 2, էջ 6:

Աստծո հետ մտերմիկ զրույց վարելու սովորությունը բնորոշ է հատկապես Սոնա Վանի պեզիային, և վերջինս անգամ «Տիրոջ գաղտնի կյանքը» վերնագրով բանաստեղծական մի ամբողջ շարք է նվիրել այդ զրույցների լուսաբանմանը: Բանաստեղծուհին գրում է. «Տե՛ր ես քեզ գտել եմ վերջերս // Google-ի մեջ // մեկ մատով անմիտ թափառելիս // երբ ցուցամատս դիպավ ցուցամատիդ...»<sup>55</sup>: Ակնհայտ է, որ Աստծո և հեղինակի մտերմիկությունը վերածվում է բացահայտ հեգնանքի, և Սոնա Վանն ասես խաղ է վարում Աստծո հետ: Ժենյա Քալանթարյանը իր «Բանաստեղծական «խաղ»՝ լուրջ թեմաներով» հոդվածում այդ մասին գրում է. «Անշուշտ, Աստծո հետ խաղը սովորական երևույթ չէ և, ով գիտի գուցե վիրավորի ջերմեռանդ հավատացյալներին, բայց այս խաղը ոչ միայն ընդհանուր մշակութաբանական, այլև որոշակիորեն սոցիալական, ինչու՞ չէ, նաև հոգեբանական հիմքեր ունի»<sup>56</sup>: Իր ժամանակի քառսային իրականությանը բախվելու վտանգից փախչելով՝ հեղինակը հեգնական մոտեցում է ցուցաբերում ոչ միայն կրոնական երևույթների, այլև բուն կյանքի հանդեպ և շարունակելով կարծրատիպերի խախտման գործընթացը՝ բանաստեղծությունները ևս վերածում է մի յուրօրինակ խաղի: Ինքը՝ Սոնա Վանը, նշում է. «Ես հավատացած եմ, որ Աստված կրոնը դիտում է քմծիծաղով, ինչպես կյանքն է դիտում արվեստներին, որպես անբացատրելի բացատրող ցանկացող, անսահմանին սահմաններ վերագրող ի սկզբանե ձախողման դատապարտված մանկամիտ փորձարարություն: Այն ինչ կարելի է վերածել իզմի ու տեսության, ի վերջո կարելի է ոչնչացնել»<sup>57</sup>: Լուրջ թեմայով բանաստեղծական խաղը ներկայացնելու նպատակով բերենք ևս մեկ օրինակ բանաստեղծուհու ստեղծագործություններից. «Այնուհետ... երբ չկար հույսը // մոռացկոտմանկան պես՝ դիպչելով // ես հարցրի նրան // -Տեր... այս միրուքդ կե՞ղծ է... թե՞ իրական»<sup>58</sup>:

Ինչպես տեսանք, բանաստեղծները տարբեր ճանապարհներ էին փնտրում աշխարհի քառսայնություննից «փախչելու» նպատակով,

<sup>55</sup> Վան Ս., Երրորդ չափում, Չառաանուկոկ թռչունը, Եր., 2010, էջ 158:

<sup>56</sup> Քալանթարյան Ժ., Դիտակյուն, Եր., 2015, էջ 293:

<sup>57</sup> Վան Ս., Ես անուկնչում եմ, Եր., 2003, էջ 267:

<sup>58</sup> Վան Ս., Երրորդ չափում, Չառաանուկոկ թռչունը, Եր., 2010, էջ 268:



սակայն անորոշու թյ ու նս ու անիմաստութ յ ու նը դեռ երկար պե տք է թագավորե ին, և ժամանակակից գրողը միայնակ էր. միայն ինքն ու իր որդեգրած հերոսը՝ ճակատագրի դառնութ յ ան դեմ: Երկրի անկախութ յ ու նը թվում է, թե գրողին էլ պե տք է անկախութ յ ու ն բերեր, սակայն գաղափարի, մտքի ու սրտի ազատութ յ ու ն ընծայելով՝ միևնույն ժամանակ ներքաշեց միայնութ յ ան շրջան, և մարդը, գրողը մնացին իրենց ճակատագրի, իրենց իմացութ յ ան, երազների ու ձգտումների, կարեցածի ու չկարեցածի հետևորքան էլ, որ մեծ լինի գրողի՝ իր հերոսին «պաշտպանել ու» անկեղծ ձգտումը, հերոսը, այնուամենայնիվ, ստիպված է բախվել դառն իրականութ յ ան պատնեշին: Այստեղից էլ առաջ է գալիս «փախուստի» այլ հնար, երբ ժխտելով իրականութ յ ու նը՝ գրողը ստեղծում է իրենը և կամ ճիշտ կլինի ասել, որ բազմաթիվ իրականութ յ ու ններ է ստեղծում, որոնք, սակայն, փոխկապակցված են: Օրինակ՝ Յովհաննես Գրիգորյանը իր նոր հերոսի համար կերտում է երևակայական իրականութ յ ու ն, ուր վերջինս միակ բնակիչն է.

Արտակարգ գորշ ու տաղտկալի է միակ բնակչի առօրյան՝

Առավոտյան արթնանում եմ, լիցքային վարժութ յ ու ններ եմ

կատարում, ապա գնում եմ խանութ՝ գնել ու ինձ համար

թխված միակ հացը, հետո գնում եմ մեկ տպաքանակով տպված թերթերը, որոնց մի մասն ինձ իշխանափոխութ յ ան կոչ է

անում, իսկ մյուսն, ընդհակառակը, մղում է սխրանքների...<sup>59</sup>

Իր կերտած աշխարհում միայնակ թողնելով հերոսին՝ հեղինակը նպատակ ու ներ վերջինիս պաշտպանել ու շրջապատում տիրող քաոսից, քանի որ ինչպես ինքը Գրիգորյանն է նշում՝ «չկամեկը, որի հետ քննարկես՝ ի՞նչ անել»: Ի տարբերութ յ ու ն վերը նշված օրինակի, երբեմն պատահում է այնպես, որ պարփակվելով իր աշխարհում՝ արստմոդեռնիստ հերոսը, թվում է, թե ամենևին չի

<sup>59</sup> Գրիգորյան Յ., Երկու ջրհեղեղի արանքում, Եր., 1996, էջ 35:

վախճանում իր միայնությունն իր, երես չի թեքում և չի բողոքում իր ճակատագրից: Այլ կերպ ասած՝ հայ պոեզիայում առաջ է գալիս կյանքի սովորական ընթացքի վավերագրում, և ակնառու է, որ իր միայնության մեջ ամփոփված հերոսը հետզհետե վարժվում է այդ առօրեական անգույն կյանքին: Օրինակ՝ Էդվարդ Միլիտոնյանը գրում է. «Ես ո՛չ դրախտ եմ ընկնելու, ո՛չ դժոխք. // Քայլ ելու եմ նրանց միջև հավիտյան»<sup>60</sup>:

Միահյուսելով իրականի և երևակայականի սահմանները՝ պոստմոդեռնիստ հերոսը միևնույն ժամանակ նաև փոխեց հայ բանաստեղծության ժամանակի ընթացքը: Կյանքի զարգացմանը զուգահեռ փոփոխվում էր նաև գրական ստեղծագործության ներքին տարածաժամանակային ընկալումը, որը հետզհետե ավելի ու ավելի էր տարբերվում դասականից: Աստղիկ Բեքմեզյանը գրում է. «Արդեն 18-19-րդ դարերից սկսած, իսկ առ առավել հարաբերականության տեսության հայ տնաբերմանը զուգընթաց գրականության մեջ ի հայտ են գալիս տարածաժամանակային այնպիսի տարատեսակությաններ, տեղի, ժամանակի, դրանց օգնությամբ նաև կերպարի, սյուժեի քրոնոտոպային այնպիսի փոխներթափանցումներ, ետևառաջությաններ, անհամատեղելի թվացող կառույցների այնպիսի համակցումներ, որ աննախադեպ էին համաշխարհային գրականության ողջ պատմության մեջ»<sup>61</sup>: Աստիճանաբար այդ տարատեսակությանները ձեռք բերեցին ավելի որոշակի դրսևորում, և ի վերջո պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալման համաձայն ժամանակի միակ միավորը դարձավ տվյալ ներկա պահը, և ըստ այդմ՝ անցյալն ու ապագան միաձուլվեցին ներկային՝ ստեղծելով անվերջ կրկնվող շրջափուլ: Ժամանակային այս ընկալումը, նոր հերոսի ուղղորդմամբ, հաստատվեց նաև հայ գրականության մեջ: Այդպես, օրինակ՝ Էդուարդ Յախվերդյանը գրում է. «Եվ մենք քայլ եցինք, // Եվ մենք քայլ եցինք // Անվերջ Սկզբի ու անվերջ Վերջի Փակ շրջագծում, // և շրջագիծը փոքրացավ անվերջ...»<sup>62</sup>:

Ունենալով ժամանակային միայն մեկ միավոր, այն է՝ հարատև ներկան՝ պոստմոդեռնիստական ստեղծագործության ներքին

<sup>60</sup> Միլիտոնյան Է., Այս պահին, Եր., 2003, էջ 146:

<sup>61</sup> Բեքմեզյան Ա., Տոհմիչյան ընթերցումներ, Եր., 2016, էջ 87:

<sup>62</sup> Յախվերդյան Է., Անառակ որդի, Լոս-Անջելես, 1996, էջ 69:

հերոսի բոլոր ապրումներն ու գործողությունները ներկայացվում են տվյալ մեկ ամբողջական ժամանակամիջոցում, որը դիտարկվում է որպես գործողության կատարման պահ: Ինչպես նշում է Արևշատ Ավագյանը՝ «Բոլորս էլ ապրում ենք անցյալի ու ապագայի միջնամասում հավերժացած ներկայում»<sup>63</sup>: Չարկ է ասել, որ Ավագյանի բանաստեղծական աշխարհի ժամանակային ընկալումը հենց պոստմոդեռնիստական ժամանակի վառ դրսևորումն է, և այդ հարցին անդրադարձել են որոշ ուսումնասիրողներ: Օրինակ՝ Է. Միլիտոնյանը գրում է. «Լույսից դեպի մութ ընկած ժամանակի մեջ նաև՝ արթուն է, և՛ քնած, իսկ նինջի և երագի պատկերները և՛ անցյալում են, և՛ ապագայում, և արդեն հայտնի է, որ բանաստեղծի ներկան պարփակում է իր մեջ ողջ ժամանակը»<sup>64</sup>: Իր հերթին ժ. Քալանթարյանը Ավագյանի բանաստեղծական ժամանակի մասին գրում է. «Արևշատ Ավագյանի արեգիայում անցյալն ու ապագան անվերջ հերթագայում են իրար, որ հնարավոր է միայն շրջանաձև պտույտի միջոցով»<sup>65</sup>: Բերենք ևս մեկ օրինակ Արևշատ Ավագյանի բանաստեղծություններից. «Ժամանակի հարահոս ու անսպառելի շարժումների մեջ // օրերը, տարիներն ու դարերը օղակելով կապվում են իրար // հավիտենության աներևույթ շղթաներով: // Նրանք անցյալն ու գալիքը, անցողիկն ու մնայունը // ամրակապում են իրար հետ՝ // մշտնջենական ներկայի ամբողջության մեջ»<sup>66</sup>:

Այսպիսով, նոր հերոսը, ապրելով ժամանակային անվերջ կրկնվող շրջափուլում, զրկված է և՛ առաջխաղացման, և՛ հետընթացի հնարավորությունից, և գրողն էլ, իր հերթին, պետք է կառուցի բանաստեղծությունն այնպես, որ բոլոր գործողությունները տեղի ունենան այս պահին՝ որակամայից ստիպում է հակադրվել ժամանակի դասական գծային շարժմանը: Քալանթարյանը գրում է. «Ժամանակակից բանաստեղծների համար ժամանակը տիեզերական քառսի մի արտահայտություն է: Չեմոդեռնիզմի փիլիսոփաները մերժելով տիեզերքի ռացիոնալ, տրամաբանական կառուցվածքը և բանականության կարգավորող դերը՝ կարգավորված աշխարհի մոդելի

<sup>63</sup> Ավագյան Ա., Չոգեգույներ ծածկագրերով, Եր., 2011, էջ 52:

<sup>64</sup> Միլիտոնյան Է., Խոսքի ծառ // Նոր-Դար, 2001, թ. 2, էջ 173:

<sup>65</sup> Քալանթարյան ժ., Գրական հորիզոններ, Եր., 2008, էջ 82:

<sup>66</sup> Ավագյան Ա., Աստղալույսերի ձայնը, Եր., 2010, էջ 39:

փոխարեն առաջարկում են անորոշ, պատճառի ու հետևանքի կապը ժխտող քառսային մի իրականություն, ուր ճշմարտությունը կարելի է որոնել սոսկ այս պահին և այստեղ ոչ ավելին: Այսպիսի ըմբռնումով ժամանակի հավերժական պտույտը նույն ուղեծրով, այսինքն՝ փակ շրջանով, չի թողնում առաջընթացի հնարավորություն, քանի որ անցյալն անվերջ հայտնվում է ապագայում և հակառակը»<sup>67</sup>: Այս մտայնությունը Էդվարդ Միլիտոնյանի պոեզիայում ստացել է ոչ միայն բովանդակային, այլ և կառուցվածքային արտահայտություն: Գրողը ստեղծում է մի հետաքրքիր բանաստեղծություն-գծագիր, ուր ժամանակի կրկնությունը նպաստում է նաև դեպքերի շղթայական կրկնությանը.

Շրջապտույտ  
 Է  
 ահեղ            ահը  
 Մահից            Մահվան  
 ահեղ                            ահն  
 Է    Է  
 ահն                                    ահեղ  
 Մահվան                            Մահից  
 ահը                            ահեղ  
 Է<sup>68</sup>:

Առհասարակ, Միլիտոնյանի բանաստեղծությունը հաճախ բնորոշվում է «այս պահին» բառակապակցությամբ, և նրա ստեղծագործությունների բանաստեղծական ժամանակը շատ մոտ է արստմոդեռնիստական ժամանակային ընկալմանը: Տելիքս Բախչինյանը ևս նշում է. «...Բանաստեղծի հոգին շնչավոր բնություն է, հոսում է «ինչպես պակակիր ժամանակը», հոսում է՝ սկիզբը վերջ անելով և վերջը՝ սկիզբ: Շրջապտույտի այս զգացողության մեջ էլ Էդվարդ Միլիտոնյանն ապրում է բանաստեղծի իր տառապանքը»<sup>69</sup>:

Այն հանգամանքը, որ, ըստ արստմոդեռնիստական ընկալման, ներկան ներառում է նաև անցյալն ու ապագան, վերջինիս վերածում է մի ինքնուրույն և ամբողջական ժամանակային միավորի, որից,

<sup>67</sup> Քալ անթարյան ժ., Գրական հորիզ... Էջ 84:

<sup>68</sup> Միլիտոնյան Է., Մատնահետք, Եր., 2000, էջ 154:

<sup>69</sup> Բախչինյան Ֆ., Էդվարդ Միլիտոնյանի բանաստեղծական աշխարհը, Եր., 2015, էջ 18:

սակայն, «այլ ժամանակ» դուրս ելնելը բացարձակապես անհնար է: Նույնպես և թվում է, թե երկրում տիրող իրավիճակից այլևս ելք չկա, և այդ մտորումները իրենց արտահայտու թյուն են են գտնում նաև բանաստեղծական տողերում: Զովիկ Զովեյանը գրում է.

Զայաստանի ժամանակը մնացել է

Ավերակների կոկորդում:

Փնտրտուքը մականունն չունի...

Զեթանոս երգերն այլևս

Չվաճառվող շուջուխեն Աշտարակի...

Չբոսաշրջիկ - քամու ապաքախտ քիմքը մոլորվել

է

Անժամանակության այս ծփանքի մեջ,

Իսկ ժամանակը շարունակում է մնալ

կոկորդում

Մեր ավերակների...<sup>70</sup>

Անժամանակության խնդիրը Զովեյանի պոեզիայում այս կերպ ստանում է քաղաքական ու սոցիալական ենթատեքստ: Բերված մի քանի օրինակները ընդհանրացնելով՝ կարելի է ասել, որ ժամանակային ըմբռնման փոփոխությունը ինքնանպատակ չէ և բանաստեղծության մեջ միջոց է դառնում իրականության որոշ կողմերի արտացոլման: Խուսափելով երկրում տիրող անորոշ քաոսից՝ բանաստեղծին մնում էր միայն իր հերոսին բնակեցնել իր կառուցած անվերջ կրկնվող ներկայում, որին կամա թե ակամա ստիպված էս համակերպվել: Վարդան Զակոբյանը գրում է. «ժամանակը հիմա «այժմ է», // երկու դար հետո ապրողի համար // ևս այն կլինի «այժմ», // իսկ դանշանակում է, որ ժամանակը միշտ «այժմ է»: // Ես այնքան հույսեր էի կապում վաղվա հետ, // մինչդեռ պարզվում է, // որ ժամանակի մեջ «վաղը» գոյություն և չունի»<sup>71</sup>:

Առհասարակ, Վարդան Զակոբյանի պոեզիայում հուզականն ու զգացմունքայինը բավականին ընդգծված են հանդես գալիս: Ըստ այդմ՝ թվում է, որ բանաստեղծը աշխարհը տեսնում է միանգամայն ուրույն տեսանկյունով, ուր կյանքի ու ժամանակի

<sup>70</sup> Զովեյան Զ., Վրիպած ջրհեղեղ, Եր., 2014, էջ 53:

<sup>71</sup> Զակոբյան Վ., Երգը որպես հանդիպման վայր, Ստեփանակերտ, 2009, էջ 113:

համայնապատկերը ներկայացվում է իբրև տիեզերական քառսի մի խառնարան: Հաշվի չառնելով ժամանակի մասին դասական պատկերացումները՝ Հակոբյանը նույնպես իր հերոսին թողնում է փակ շրջանում, որից ելք չկա, որովհետև անհնար է կանգնեցնել և կամ դուրս արժնել պոստմոդեռնիստական ժամանակի որոգայ թից:

Վերապրելով այդ նույն զգացումները՝ մի ուրիշ բանաստեղծ՝ Արմեն Շեկոյանը, գրում է. «Փակուղու մեջ ենք. էլ չունենք մենք ելք: // ժամանակն անցավ. էլ չունենք մենք վախ: // Մենք չենք բողոքում՝ որ չտվին խելք: // Մենք բողոքում ենք՝ որ չտվին բախտ»<sup>72</sup>:

Արմեն Շեկոյանի բանաստեղծական տողերը իրենց արտահայտչամիջոցներով վերարտադրում են արեւմտի ներաշխարհի ապրումներն ու զգացողությունները և ոչ միայն գրողի, այլ և իր ժամանակի հասարակության, որն ասես նույնպես փակված էր լաբիրինթոսում: Այդպես, օրինակ՝ մեկ այլ բանաստեղծության մեջ Շեկոյանը գրում է. «Ես դեգերելով շարունակվեցի երկիր հորջորջվող լաբիրինթոսում: // Շարունակվում եմ անվերջ ու հոսում անանցանելի ու մութ էս փոսում: // Շարունակվում եմ էս անլույս մթնում. քչփորում եմ, բայց ելքը չեմ գտնում»<sup>73</sup>:

Պետք է ասել, որ որոշ գրողներ ևս Շեկոյանի նմանությամբ հավատում էին, որ ժամանակը ընդունակ է առաջ շարժվելու, և անհնար է, որ իրենք այդպես էլ փակված մնան անհուսության ոլորաններում և հետևաբար փորձում էին գտնել այդքան երանելի ելքը: Օրինակ՝ Հենրիկ Էդոյանը գրում է. «Ժամանակ, դու չես կարող կանգ առնել այստեղ, // այս երկրում ուր կրկնվում է ամեն ինչ սկզբից // և վերադառնում՝ որտեղից սկսվել էր»<sup>74</sup>:

Բանաստեղծը, այսպիսով, չհաշտվելով իրականության հետ, փորձում էր գործադրել իր վերջին հույսն ու ձգտումները և կոտրել շրջանն ու դուրս բերել հերոսին ժամանակային այդ լաբիրինթոսից: Դրանով Շեկոյանը, Էդոյանը և առհասարակ ժամանակակից այլ բազում բանաստեղծներ ձգտում էին գտնել հույսի մի շող, որը կվկայեր իրենց ժամանակի խավարի կործանման

<sup>72</sup> Շեկոյան Ա., Թուղթ ու գիր, Եր., 1990, էջ 223:

<sup>73</sup> Շեկոյան Ա., Երևան հյուրանոց, Եր., 2003, էջ 283:

<sup>74</sup> Էդոյան Հ., Փողոցի բաժանվող մասում, Եր., 2006, էջ 27:

և լուսավոր ապագայի հաստատման մասին, որին հասնելու համար հարկավոր էր միմիայն առաջ շարժվել :

Ճիշտ է, դեռևս նախորդ դարի 60-80-ականների արդեն ակնհայտ էր պոեզիայի նոր որակը, սակայն որպես լիարժեք և լիովին նոր աշխարհաճանաչողական համակարգ՝ այն ձևավորվեց միայն 90-ականներին, և լայն առումով տասնամյակներից ավելի տևող շարժումը, անցում կատարելով նոր՝ արստմոդեռնիստական փուլ, կանգ առավ, և հետագա ընթացքը միմիայն թվացյալ բնույթ կրեց: Այսյինքն, լայն առումով առկա է շարժման պատրանք, որն այն տպավորությունն է ստեղծում, թե շարժվում ենք առաջ, բայց ըստ էության, մնում ենք նույն տեղում: Վերը նշված երևույթը իր վառ արտահայտությունը գտավ հատկապես Յոզեֆ Գրիգորյանի ստեղծագործություններում.

-Շարժվեցի՛նք,- բազմանշանակ ասաց տանտերն ու շուրթերին

տարավ բաժակը, որը լցված էր օղիով դեռևս տարիներ առաջ :

-Շարժվեցի՛նք,- կրկնեց բազմանդամ ընտանիքը,

չկտրելով հայացքը ճանճի խոտորուն թռիչքից:

-Շարժվեցի՛նք,- կտրուկ ոտի թռավ թղթակիցն ու

հրաժեշտի համար համբուրեց տատի հնամենի

ճակատն ու չանթելով վարունգի բանկան սեղանից՝

իրեն դուրս նետեց ճիշտ այն պահին, երբ հետզհետե

արագությամբ հավաքելով, ուր որ է, վագոնը

շարունակելու էր կանգնած մնալ իր տեղում<sup>75</sup>:

Յատկանշական է արստմոդեռնիստական մի պարադոքս ևս, երբ ի սրտե հավատալով հետագա սերնդի առաջխաղացմանը, գրողին թվում էր, թե կանգ առած ժամանակը ընթանում է նորից, բայց... բայց ընթացքն ընդամենը շրջանի հակառակ ուղղությամբ էր: «Ես արդեն հասկացա» բանաստեղծության մեջ Յոզեֆ Գրիգորյանն ասում է. «Երևի ինչ-որ տեղ պատերա՞զմ է,- հարցրեցի ես // հատկապես երիտասարդներին: // Ինչ որ տեղ ժամանակը կանգ է առել,- ասացին // հատկապես

<sup>75</sup> Գրիգորյան Յ., Գիշերահավասար, Եր., 2006, էջ 275:

երիտասարդները,- և դանդաղ վերադառնում է ետ...»<sup>76</sup>:

Այսպիսով, ներկայի միջով անցյալից դեպի ապագա և ապագայից էլ դեպի անցյալ կրկնությունն անխուսափելի էր, և այդ անհուսություն լաբիրինթոսում է ապրում նաև Հովհաննես Գրիգորյանի հերոսը, և բնաստեղծական տողերում ցայտուն գծագրվում է մեկ անվերջ օրվա մետաֆորը: Ընդ որում՝ ժամանակային շրջափոխում փակված լինելը կրկին հանգեցնում է հերոսի միայնության և հուսալքության, որի հետևանքով էլ ծնվում է համակերպվածության զգացումը: Օրինակ՝ իր բնաստեղծություններից մեկում Գրիգորյանը գրում է. «...ամենաթվարն առաջին հազար տարին է, // հետո ամեն ինչ դառնում է սովորական, // հետո սկսում է կրկնվել անվերջ՝ // առավոտյան, կեսօրին, երեկոյան...»<sup>77</sup>:

Իհարկե, ժամանակի շրջանաձև պտույտի գաղափարը տարբեր բնաստեղծներ արտահայտում են ոճի և պատկերավորության տարբեր միջոցներով, ոմանք իբրև զուտ փիլիսոփայություն, ոմանք՝ իբրև կյանքի պատկեր, բայց դա արդեն բնաստեղծական անհատականության խնդիր է:

Եզրափակելով մեր խոսքը ժամանակակից հայ բնաստեղծության մեջ մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական վերոնշյալ հատկանիշների դրսևորման մասին՝ հավելենք, որ իրականի և անիրականի միաձուլումը, սև հումորը, ինչպես նաև ժամանակի ոչ դասական ընկալումը լայն տարածում ստացան հայ պոեզիայում և անգամ հոգեհարազատ դարձան բնաստեղծների մեծամասնությանը: Մեր կարծիքով, հիմնական պատճառը թելադրված էր այդ տարիներին երկրում տիրող անել անելի կացությունը, որը բնատարկում էր մարդուն անծայր լաբիրինթոսում, որի հետևանքով, ինչպես նշում է մեծն Ֆիցջերալդը. «...Մենք լողում ենք առաջ, հոսանքին ընդդեմ, բայց այն շարունակ հրում է մեր նավակները ետ՝ դեպի անցյալի գիրկը...»<sup>78</sup>:

### *բ) Միֆի իմաստային նոր կիրառությունը*

<sup>76</sup> Գրիգորյան Հ., նույն տեղում, էջ 78:

<sup>77</sup> Գրիգորյան Հ., Հրեշտակներ մանկության երկնքից, Եր., 1992, էջ 18:

<sup>78</sup> Ֆիցջերալդ Մ., Մեծն Գեթսբի, Եր., 2014, էջ 216:



Նոր մտածողությունը փոխեց նաև պոեզիայի պոետիկան, նրա արտահայտչաձևերը, որոնց մեջ էական տեղ է գրավում միջը: Կարելի է ասել, որ մոդեռնիզմը պոեզիա բերեց միջը և ժառանգեց այն պոստմոդեռնիզմին: Միջը հանդես է գալիս և՛ իբրև խորհրդանիշ, այլ արանություն, և՛ արտահայտում է պարբերականության իմաստ: Մի այլ տեսանկյունից միջի հասկացությունը կրում է երկակի իմաստ: Մի դեպքում այն գործածվում է առօրյա խոսքում՝ կրելով որոշակի բացասական երանգավորում՝ որպես հորինվածք, իսկ մյուս դեպքում՝ արվեստն ու գիտությունը փորձում են սահմանել միջի գիտական-մշակութային բնութագիրը: Սակայն մինչ օրս գիտական յուրաքանչյուր դպրոց փորձել է սահմանել միջն իր ժամանակաշրջանին բնորոշ պատկերացումների համապատասխան, և ըստ այդմ՝ գոյություն ունեն միջի տասնյակ բնութագրեր և սահմանումներ: Օրինակ՝ Ե. Մելետինսկին գրում է. «Միջը աշխարհի կոնցեպտուալ իզացիայի միջոց է, այն ամենի, ինչ գտնվում է մարդու շուրջն ու վերջինիս ներաշխարհում: Միջը նախևառաջ նախնական պարզունակ մտածելակերպի արդյունք է: Նրա մենթալ իտեռը կապված է հասարակական պատկերացումների և գիտակցականի ու անգիտակցականի հետ առավել, քան անհատական փորձի հետ»<sup>79</sup>: Մ. Էլիադեն, իր հերթին, առաջարկում է դիտել միջը մի փոքր այլ տեսանկյունից. «Միջը իրական պատմություն է այն մասին, ինչ եղել է նախնական ժամանակաշրջանում և դրանով իսկ օրինակ է հանդիսանում մարդու հետագա գործունեության համար»<sup>80</sup>: Ռոլան Բարտը, անդրադառնալով միջի էությանը, այն սահմանում է նշանագիտության տեսանկյունից. «Միջը հաղորդակցական համակարգ է, հաղորդագրություն, հետևաբար այն չի կարող հանդես գալ առարկայացված ձևով և կամ գաղափարի տեսքով, այն իրենից ներկայացնում է նշանակելի տարբերակներից մեկը, միջը նախևառաջ ձև է»<sup>81</sup>: Ըստ էության՝ հենց այս ձևը, իբրև պոետիկայի միջոց, պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ խոսքին տալիս է թաքնված իմաստ, այլ արանություն:

<sup>79</sup> Мелетинский Е., От мифа к литературе, М., 2001, с. 25.

<sup>80</sup> Элиаде М., Мифы. Сновидения. Мистерии, М., 1996, с. 22.

<sup>81</sup> Барт Р., Избранные работы: Семиотика. Поэтика, М., 1989, с. 72.

Բանաստեղծներից շատերի, այդ թվում՝ Յովհաննես Գրիգորյանի պոեզիայում խաչաձևվում են հայ պոեզիայի ավանդները «դրսի» ժամանակակից ըմբռնումների հետ, և այդ համատեքստում կարևոր տեղ է զբաղեցնում միջը:

Ըստ այդմ՝ ներկայացնելով իր ժամանակի իրականությունը՝ Գրիգորյանը ստեղծագործություններում միջերը ծառայում են տարբեր նպատակների. ընդգծում են հերոսի օտարումը իրականությունից, արտահայտում են որոշակի օրինաչափությունների պարբերականությունը, վերաբերմունքը աշխարհի նկատմամբ և այլն: Ինչպես նշվել է, հաճախ պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում միջերը հանդես են գալիս իրականին սերտ կապակցված և գրեթե անտարանջատելի: Օրինակ՝ Գրիգորյանի «Վերջին հավերժահարսերը» բանաստեղծության մեջ հերոսը փնտրում է ջրահարսերի, և ընթերցողն ամենևին էլ չի կարող կասկածել նրանց գոյությունը. «Ես հարցրել եմ բուլդոզիսն առանձին-առանձին: // Ոչ ոք չգիտե, թե ինչպես են ձմեռել հավերժահարսերն այս տարի: // Նրանք, ովքեր իր տավիղները գրկած, // հիշում էք, թափառում էին երկրի ու երկնքի արանքում. // Ահա թե ինչու ո՛չ երկնքում էին գրանցված և ո՛չ էլ՝ երկրում...»<sup>82</sup>:

Ջրահարսերի իրական լինելու մասին մի շարք վկայություններ կան, որոնք պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Օրինակ՝ թե ինչպես 1403 թվականին Արևմտյան Ֆրիսլանդիայում ավի վրամարդիկ գտան մամռապատ ջրահարսի, և կամ 1492 թվականին Քրիստափոր Կոլումբոսը հայտարարեց, որ Կոլբայի ափերում ջրահարսեր կան՝ աքաղաղի փետուրներով և տղամարդանման դեմքերով<sup>83</sup>: Այնուամենայնիվ, ջրահարսերի գոյությունը մինչ օրս ապացուցված չէ, և վավերագրականորեն Ֆիքսված «իրական» հանդիպումները առայժմ միայն մնում են թղթի վրա և տեղ են գտնում հատկապես գրական ստեղծագործություններում: Սակայն ստեղծագործություններում էլ կարող են հանդիպել միևնույն միջի տարբեր դրսևորումներ: Օրինակ՝ Գրիգորյանի վերը նշված բանաստեղծության մեջ ջրահարսը հանդես է բերվում որպես մուլորված, կորուսյալ հոգի,

<sup>82</sup> Գրիգորյան Յ., Նոր տողից, Եր., 2013, էջ 245:

<sup>83</sup> Տե՛ս <http://replik.am/arm/n-20726>

քանի որ, ըստ ավանդույթ ունեներից մեկի, ջրահարսերը ոչ բնական մահով մահացած աղջիկներն են, ու մ հոգիները անվերջ թափառում են երկրի և երկնքի միջև: Տվյալ դեպքում Գրիգորյանը օգտագործում է ջրահարսերի մասին միֆի այս տարբերակը, որպեսզի ընդգծի կյանքի ողբերգականությունը:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններից մեկում ևս հանդիպում ենք ջրահարսի միֆի համանման մեկնաբանման. «Ծովահարսեր՝ որ, քնքուն՝ ծովահարսեր, // որ հավում եք լացի սրինգներին,- // ողբն է այստեղ միակ բաժինը ձեր, // ձեր երգի մոտի՛նչ են երգերը իմ»<sup>84</sup>: Սակայն Հակոբ Մովսեսը ողբերգական բովանդակությունն արտահայտելու համար գտնում է այլ արտահայտչաձևեր: Իր բանաստեղծության տողերում հեղինակը ներկայացնում է մեկ այլ միֆ, ըստ որի, ջրահարսերն իրենց երգեցիկ ձայնով գրավում են ծովագնացների և անգամ ամբողջական նավերի ողբերգական կործանման պատճառ դառնում: Կիրառելով ջրահարսի միֆի այս տարբերակը՝ Հակոբ Մովսեսը ասես ձգտում է այլաբանորեն ուշադրությունն հրավիրել իր ժամանակի ողբերգական կացության վրա, ուր իրեն հասած միակ բաժինը ողբն է:

Այս իրողություններից ելնելով՝ կարելի է պնդել, որ ժամանակակից ոչ ռեալիստական գրականության մեջ անիմաստ է փնտրել իրականության ուղղակի պատկերը: Այդ իրականությունը պետք է փնտրել անուղղակի (այլաբանությունն, միֆ և այլն) միջոցներով:

Կարևոր է գիտակցել, որ ջրահարսն ինքնին ամբողջական միֆ չէ, այլ միֆի տարր՝ արտահայտված մեկ բառով, որ սովորաբար անվանում են միֆոլոգեմ: Ժամանակակից գրականության մեջ «միֆոլոգեմ» եզրույթը ուղղված է մատնանշելու միֆական տարրերի կիրառությունը արդի ստեղծագործության սահմաններում: Գրականագիտական բառարանում տրվում է հետևյալ բացատրությունը. «Միֆոլոգեմը միֆի բեկորն է, արքեսփաղ, որը կորցրել է իր հիմնական բնութագիրն ու գործառույթը և ներքաշվել է բանահյուսական տեքստ, որում ընկալվում է որպես հորինվածք, պատկեր և կամ էլ սյուժետային տարր, որն, իր հերթին,

<sup>84</sup> Մովսես Հ., Գիրք ծաղկման, Եր., 1992, էջ 154:

արդեն դարձել է ավանդական»<sup>85</sup>: Ընդ որում՝ հարկ է տարբերել միջոլոգեմ և արքետիպ հասկացությունները, քանի որ վերջինս, ի սկզբանե լինելով վերլուծական հոգեբանության եզրույթ, ներկայացվում է որպես կոլեկտիվ անգիտակցության դրսևորում, ինչը ակամայից հակադրվում է միջոլոգեմի՝ որպես միջիգիտակցական գործածության դրսևորմանը: Գրական տեքստում, այսպիսով, գիտակցորեն կամ անգիտակցաբար հիմնականում հանդես են գալիս ոչ թե ամբողջական միջեր, այլ դրանց «բեկորները», ինչը առավել ցայտուն դրսևորվում է հատկապես պոեզիայում: Նույն կերպ և Չակոբ Մովսեսի բանաստեղծական աշխարհը ողողված է միջոլոգեմ-խորհրդանիշներով, որոնք, լրացնելով մարդկային կյանքի բոլոր բացթողումները, ծառայում են նույն այդ ժամանակակից մարդու պառակտված ես-ի վերականգնման ու ներդաշնակման գործին: Արքմենիկ Նիկողոսյանը այս հարցի շուրջ գրում է. «Չակոբ Մովսեսի պոեզիան խորհրդանիշների պոեզիա է, հանգամանք, որ առթում է որոշ դժվարություններ թե՛ ընկալման, թե՛ մեկնաբանման տիրույթներում: Մանավանդ, որ շատ խորհրդանիշներ, եթե կարելի է այդպես ասել՝ կենսագրություն ունեն (սկիզբ-զարգացում-կայացում-ավարտաբանություն), այսինքն՝ գոյավորվում են ոչ թե մեկ-երկու պատկերով կամ որևէ բանաստեղծությամբ, այլ որոշակի ընթացիկում՝ ապահովելով ներքին շարժում»<sup>86</sup>: Ըստ այդմ՝ միևնույն միջոլոգեմները կարող են հանդես բերվել տարբեր ստեղծագործություններում, ընդ որում խոսքը վերաբերվում է ոչ միայն Չակոբ Մովսեսի ստեղծագործությանը, այլ և լայն առումով ժամանակակից բանաստեղծներից շատերին, ինչի դրսևորումներն էին ներկայացված նախորդ օրինակներում, երբ տարբեր գրողների մոտ առկա էր ջրահարսի կերպարը:

Միջական և անիրական տարրեր հանդիպում են նաև այլ պոետների բանաստեղծություններում, և կրկին անգամ հեքիաթայինի և իրականի սահմանները փոխկապակցված են և անտրոհելի: Բերենք օրինակ Վիոլետ Գրիգորյանի ստեղծագործություններից. «Երբ ափդ թեքսես անգամ այս աղբարկղին, // կհայտնվի կամակատար ջինը, իսկ

<sup>85</sup> Литературоведческая энциклопедия под ред. Ю. Ковалев, Т. 2, Львов, 2007, с. 54.

<sup>86</sup> Նիկողոսյան Ա., Լռություն և որձայնն է բառի // Գր. թերթ, 2006, թ. 3, էջ 6:

թե ավտոբուսդ ուշանա, // հրեղեն նժույգի կվերածվի աղբարկող պեղող առնետը, // երբ ես սատանայից տարբերվում եմ նրանով, որ հրեշտակ եմ, // և հրեշտակից էլ տարբերվում եմ նրանով, որ հրեշտակապետ եմ...»<sup>87</sup>:

Յեղիևակին կարծես հաջողվում է վստահություն ներշնչել ընթերցողին, և նա իր պատկերամտածողության շնորհիվ կերտում է լիովին այլ աշխարհ, ուր «իրական կյանքում» իր հերոսի կողքին ազատորեն գոյություն ունեն նաև ջինը, սատանան և հրեշտակները: Անդրադառնալով Վիոլետ Գրիգորյանի ստեղծագործությանը՝ Սեյրան Գրիգորյանը գրում է. «Բանաստեղծական արվեստի առումով աչքի է զարնում ազատ, շրջանակներ ջարդող պատկերամտածողությունը, հավատարմությունը չափ ու հանգով չկաշկանդված ազատ բանաստեղծությանը: Այս որակները, միահյուսված ջղագրգիռ աղջկական դրամատիզմին, համարձակ լեզվախաղին, թաքուն կամ բացահայտ հեգնանքին ու աշխարհի գերպայծառ տեսողությանը, գոյացնում են մի անսովոր ամբողջական անհատականություն»<sup>88</sup>: Այդպես, օրինակ՝ մեկ այլ բանաստեղծության մեջ, չդավաճանելով միայն իրեն բնորոշ աշխարհի և կյանքի «գերպայծառ» և երբեմն անգամ տարօրինակ ընկալմանը, Վիոլետ Գրիգորյանը ամենայն լրջությամբ խոսում է այլ մոլորակայինների գոյության մասին. «Երբևէ, անշուշտ, կգան ինձ հարստանելու հարևան մոլորակից, // գունավոր ժապավեններով զարդարված թռչող ափսեները // ուրախ սուլոցներ կարձակեն միջմոլորակային տարածքում // և ապա կիջեն մեր կտուրին»<sup>89</sup>: Վիոլետ Գրիգորյանի դեպքում միջակիրառությունը օգնում է սեփական կերպարի ստեղծմանը և միջական տարրերի և կերպարների միջոցով հեղինակն ասես կերտում է ինքն իրեն:

Այսպիսով, չնայած նրան, որ կյանքի զարգացմանը զուգընթաց աշխարհի միջական ընկալումը մնաց անցյալում, այնուամենայնիվ այն ժամանակների խորհրդավոր կերպարները, իրենց մեջ խտացված իմաստների շնորհիվ, ապրում են մինչ օրս և ապրում են արվեստի և գրականության ստեղծագործություններում: Յամաշխարհային

<sup>87</sup> Գրիգորյան Վ., Ճշմարիտ, ճշմարիտ եմ ասում, Եր., 1991, էջ 3-4:

<sup>88</sup> Գրիգորյան Ս., Վիոլետ կամ ըմբոստի ճշմարտությունը // Գարուն, 1995, թ. 3, էջ 14:

<sup>89</sup> Գրիգորյան Վ., Ճշմարիտ..., էջ 24:

գրականության մեջ հաճախ են հանդիպում օրինակներ, երբ միջակական կերպարները ներկայացվում են որպես մեր ժամանակի գլխավոր հերոսներ: Հայ գրականության մեջ հաճախ բանաստեղծները դիմում են նաև հայ դիցաբանությանը, և հաշվի առնելով ժամանակի թելադրած վախճանաբանական տրամադրությունները՝ առավել մեծ չափով նախապատվությունը տրվում է Փոքր Միերի կերպարին: Կարելի է ասել նաև, որ այս կերպարին դիմելը դառնում է օրինաչափություն, որը ոչ միայն վախճանաբանական տրամադրությունների արտահայտություն է, այլև հասարակական նոր հարաբերություններով պայմանավորված՝ կյանքի նորոգության պահանջ և հավատ: Դա նկատելի է գրական բոլոր սեռերում և ունի գրեթե ընդհանրական բնույթ և, թվում է, անվերջ անդրադարձներ: Տարբեր գրողների ստեղծագործություններում Միերը հանդես է գալիս տարբեր գործառնություններով՝ պարզ հիշատակումից մինչև փիլիսոփայական խոր ենթատեքստ ունեցող դերով: Օրինակ՝ Յուսիկ Արան գրում է. «Ազգավաթարի դուռը բացվեց, // Միերը դուրս եկավ լույս ու արևին, // որ վերստին արդարություն և հաստատի աշխարհի վրա. // և հողը ամուր է պահում իր հեծյալին»<sup>90</sup>: Տվյալ դեպքում Միերի կերպարը ներկայացվում է որպես լուսավոր ապագայի հաստատման խորհրդանիշ, և հեղինակն իր բոլոր հոլյսերը կապում է Միերի վերադարձի հետ, քանի որ, համաձայն առասպելաբանության, Միերը կվերադառնա, որպեսզի ոչ միայն կործանի հինը, այլև կառուցի նորը: Ավարդ Բեքմեզյանը այդ մասին գրում է. «Փոքր Միերի կերպարը տեսական գրականության մեջ շատ հաճախ համարվում է Քրիստոսի կերպարի հետ՝ որպես վախճանաբանություններ կուսնելի աշխարհի վերջը մարմնավորող արքեպիսկոպոսի կառույցներ են՝ որպես հին աշխարհի կործանման և նորի վերաշինման գաղափարական սիմվոլներ»<sup>91</sup>: Այսինքն՝ ժամանակակից գրողն իր ստեղծագործություններում դիմում է Փոքր Միերի կերպարին որպես խավարում մնացած միակ լույսի շող, որի միջոցով էլ հնարավոր կլինե՞ր ազատվել իր ժամանակի հին և մեղքերով լի աշխարհից: Ըստ այդմ՝ Վարդան Հակոբյանը գրում է. «Մասիսներում քարայր մտած Միեր ելավ Քիրսի լանջին...// Լույս

<sup>90</sup> ԱրաՅ., Ազատության հրապարակ, Եր., 2013, էջ 41:

<sup>91</sup> Բեքմեզյան Ալ., Միջակիրառություն բնույթը արդի հայ արձակուրդ, Եր., 2007, էջ 50:

ծագեց մեր բախտին մթնած, // Բացվեց հուսո դուռն առաջին»<sup>92</sup>: Այս տեղակն հայտ է, որ Վարդան Յակոբյանը Միերի միջի միջոցով արտահայտում է Արցախի ճակատագրի փոփոխությունը, հին կապանքների քանդումը, կյանքի նորոգումը: Առհասարակ, Վարդան Յակոբյանի պոեզիան տարաշերտ գաղափարական իրողությունների մի բարդ համաձուլվածք է, որում, սակայն, իր առանձնահատուկ տեղն ունի միջակիրառությունը: Միջականը իրականին միաձուլելու միջոցով Յակոբյանը կառուցում է աշխարհի իր մոդելը, ուր տեղ ունեն քաղաքացիական, ազգային ու նաև՝ զգացմունքային նուրբ պոռթկումները:

Ձգտելով, այդպես ասած, «միջաստեղծել իրականությունը»՝ բանաստեղծները հաճախ իրենց ստեղծագործություններում գործածում են նաև աստվածաշնչյան միջարք միջեր: Այս երևույթը սկզբնապես մի կողմից դիտվում է որպես մարքսիստական աքսիոմ-գաղափարախոսության հակադրություն, իսկ մյուս կողմից՝ հավիտենական խորհրդանիշների դիմելու գործընթաց, որը կրկին ուղղված էր հնի կործանմանն ու նորի հաստատմանը: Ժ. Քալանթարյանը նշում է. «Ժամանակակից հայ գրականության մեջ միջի լայնորեն ծավալվելը միտված է աշխարհայացքային խնդիրներ լուծելու: Արդի գրողների ըմբռնումներում կարևոր տեղ են զբաղեցնում քրիստոնեական միջերը՝ հատկապես ջրհեղեղը, անեղ դատաստանը, Նոյը, Յիսուսը, Յուդան և այլն»<sup>93</sup>: Ձգտելով կառուցել նորը՝ բանաստեղծն ասես ցանկանում էր նաև մաքրագործող ջրի միջոցով ոչ միայն իրեն, այլև իր ընթերցողին և լայն առումով իրող ի հասարակությունն ու երկիրը «մաքրել» ոչ միայն նախնական մեղքերից, այլև նույն այդ մեղքերի կրկնությունից, որոնք հիմք են հանդիսացել տիրող անելանելի կացության համար: Այս երևույթը բնորոշ է հատկապես Արտեմ Յարությունյանի ստեղծագործություններին:

Յարությունյանի բանաստեղծությունը շրջադարձային փոփոխություններ է կրում թե՛ մեր ազգային կյանքում տեղի ունեցող կենսական իրադարձությունների, թե՛ ամերիկյան և անգլիական պոեզիայի

<sup>92</sup> Յակոբյան Վ., Մենարան, Եր., 1996, էջ 56:

<sup>93</sup> Քալանթարյան Ժ., Միջի գեղագիտական դերը արդի հայ գրակ. մեջ // Նորք, 2004, թ. 2, էջ 158:

հետանմիջական շփման ազդեցությամբ, քանի որ, ինչպես հայտնի է, վերջինս թարգմանություններ է կատարել Էլիոթի, Ուիթմենի և այլոց ստեղծագործություններից: Հարությունյանի պեզիան ևս հարստացավ միջերով, որոնց մեջ առանձնանում են հատկապես աստվածաշնչյան միջերը, ինչի հետևանքով էլ բանաստեղծական տողերում տեղ գտան Աստժո, Հուդայի, Նոյի, Մեծ Ջրհեղեղի մասին մտորումները. «Այսօր ծնվեց տարօրինակ մի պատմություն. // Երեկ ինձ այցի եկավ Նոյն ինքը, լաստանավ արարող Նույն դեմքը, // Ժամը 4-ն էր, ցույցից հետո ծնվող մայրամուտը // ամեն ինչ պարուրել էր մառախուղով»<sup>94</sup>:

Մեծ ջրհեղեղի և Նոյի մասին հիշատակումներ ունեն բազում ժողովուրդներ, և գրեթե յուրաքանչյուր առասպելապատման մեջ աշխարհը գտնվում է մի քառսային իրավիճակում՝ նախապես նշված ճանապարհից դուրս, և հենց այդ քառսայնության հետևանքով է Աստված նախաձեռնում հին աշխարհի կործանում և մաքրագործող ջրի օգնությամբ նորի հաստատում: Այդ քառսայնությամբ է բնութագրվում նաև հետանկախության շրջանը, և պատահական չէ, որ հենց այդ տարիներին գրողներն իրենց ուշադրությունը սևեռեցին հատկապես Նոյի և ջրհեղեղի թեմային:

Բանաստեղծների ուշադրությանը արժանացան նաև հրեշտակների ու սատանայի մասին միջերը, համապատասխանաբար որպես հույսի և կործանման խորհրդանիշ: Հրեշտակ բառը թարգմանաբար նշանակում է պատգամաբեր և ըստ եկեղեցական գաղափարախոսության՝ հրեշտակները ստեղծվել են արարչագործության առաջին օրը՝ որպես լուսեղեն էակներ: Աստժո հրամանով նրանք պետք է սպասավորեն և փոխանցեն մարդ արարածին Աստժո պատգամներն ու տնօրինությունները: Հետևաբար, երկնաբնակ լինելով, հրեշտակները միևնույն ժամանակ իրենց մասնակցությունն ունեն նաև երկրային կյանքի ընթացքին: Գրականության մեջ հրեշտակները հայտնվեցին դեռևս ռոմանտիզմի դարաշրջանում, և այդ աստվածային արարածներին ժառանգեց նաև արստոմոդեռնիզմի գրականությունը՝ այն տարբերությամբ, որ հրեշտակները պատկերվեցին որպես իրական թվացող կերպարներ:

<sup>94</sup> Հարությունյան Ա., Նամակ Նոյին..., Էջ 39:



Ինչպես նշվեց, հետանկախացման շրջանի հայ գրականության մեջ հրեշտակների մուտքը կապվեց հույսի խորհրդանիշի հետ, և գրողները հավատում էին, որ Աստված դեռ կուղարկի իր սպասավորներին իրենց փրկելու համար: Օրինակ՝ Աշոտ Գաբրիելյանը գրում է. «Դրախտում աշուն է. // Մերկացող ճյուղերը սպասում են սերմնագռավներին. // Յրեշտակները երամ – երամ վերադառնում են երկիր...»<sup>95</sup>:

Չամեմատաբար առավել իրատես պոետներ իրենց բանաստեղծություններում, խորհրդանիշների միջոցով, ձգտում էին ներկայացնել ոչ թե լուսավոր ապագայի հետկապված հույսերը, այլ և ժամանակի դառը պատկերը: Քալանթարյանը նշում է. «Կյանքի իրական պատկերներին փոխարինելու են գալիս խորհրդանիշը, այլաբանությունը, միջոց: Այս երևույթը կրկնակի պատճառականություն ունի. մի կողմից՝ մեր կյանքի վայրիվերումները, հաճախ իսկապես արսուրդային վիճակը, հեռանկարի տարտամությունն ու անորոշությունը պայմանավորում են սյուրռեալիզմի ու էքզիստենցիալիզմի արմատավորումը, նրա ամբողջական կամ մասնակի դրսևորումը: Մյուս կողմից էլ՝ երևույթը համընդհանուր, համեմատական է, որտեղից էլ ազդակ է ստանում մեր գրականությունը՝ հիմք ունենալով մեր իրականությունը»<sup>96</sup>: Ըստ այդմ՝ հիմք ընդունելով մեր իրականությունը՝ որպես հերոս ընտրվեցին ոչ թե հրեշտակները, այլ և սատանան՝ տվյալ դեպքում որպես չարի, ագրեսիայի և վախճանաբանության խորհրդանիշ: Աստվածաշնչում ներկայացվում են սատանայի տարբեր անվանումներ ու բնութագրումներ, որոնք արտահայտում են վերջինիս տարաբնույթ հատկությունները: Ըստ միջնադարյան գրականության՝ սատանան գոյություն ունի և կարող է գործել այնքան, քանի դեռ սնվում է աշխարհիկ շահագրգռություններով ապրող և առհասարակ Աստուծոց օտարված մարդու չարությամբ: Ներմուծելով սատանայի կերպարը գրականություն՝ բանաստեղծներն, իրենց հերթին, ոչ թե բացահայտ խոսեցին երկրի վիճակի մասին, այլ որոշակիորեն քողարկված և երբեմն՝ անգամ հեզնականորեն:: Օրինակ՝ Ներսես Աթաբեկյանը իր

<sup>95</sup> Գաբրիելյան Ա., Գրականի բանաստեղծություններ, Եր., 2012, էջ 89:

<sup>96</sup> Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Եր., 2003, էջ 159:

բանաստեղծություններից մեկում գրում է. «Մեզ սատանան պիտի տանի: // Եկավ արդեն, բայց մենք չենք գնում: // Շունչ անորդի՛, լավ է այստեղ, // Թե ուզում ես՝ ներս համեցիր: // Քո դժոխքում շոգ է սաստիկ // Ու վերկացն է ժամը վեցին»<sup>97</sup>:

Քրիստոնեական միջերը իմաստային նոր կիրառմամբ հիմնականում ունեն այլաբանական դրսևորում և արստմոդեռնիստական գրականության մեջ հաճախ հանդես են գալիս իբրև խորհրդանիշներ: Ժամանակակից ստեղծագործություններում մեծ տեղ է հատկացվում նաև դրախտի և դժոխքի թեմային: Չնայած նրան, որ գոյություն ունեն բազմաթիվ կրոններ, ինչպես նաև գաղափարախոսություններ, այնուամենայնիվ, դրանք ունեն մի ընդհանրություն՝ դրախտը՝ իբրև երջանկության և երանության խորհրդանիշ: Այն պատկերվում է որպես հոգու հավերժական կացարան, ուր իշխում է կատարյալ երջանկություն, և չկամահ և կամ տառապանք: Բնական է, որ կյանքի դժվարություններից ազատվել փորձող գրողը պետք է ձգտեր գտնել իր հանգիստը հատկապես հեքիաթային դրախտում: Գրականագետ Բ. Սուչկովը նշում է. «...Իրականության միջակայքում փոխարեն արվեստագետը առասպելը իրական է դարձնում՝ առարկայացնում: Գեղարվեստական գրականության մեջ հերոսը հայտնվում է միջակայքում ֆանտաստիկ տարածածամանակային իրականության մեջ, այնինչ հեղինակը միտումնավոր, ռացիոնալ իզմի տեսանկյունից է շրջապատում իր հերոսին նման իրականությամբ»<sup>98</sup>: Սակայն կրկին անգամ ապարդյուն, և Յոզիաննես Գրիգորյանը իր «Նա» բանաստեղծության մեջ գրում է, որ իր և իր հերոսի առջև փակ են դրախտի դռները.

Երբ մուտքի վրակարդաց.

«Կողմնակի անձանց մուտքը խստիվ արգելված է» -

ինքնագոհ շրջվեց ու հեռացավ, վերջապես հասկանալով թե ով է ինքը:

Եվ իսկապես, նալ իովին իրավացի կլիներ իրեն երջանիկ համարել ...

<sup>97</sup> Աթաբեկյան Ն., Կյանք մինչև առավոտ, Եր., 1993, էջ 27:

<sup>98</sup> Сучков Б., Роман и миф // Современная литература за рубежом, Литературно-критические статьи. Сборник 3, М., 1971, с. 112.

և խորին գոհունակությամբ հրաժեշտ կտար այս անցողիկ կյանքին

և ժպիտը դեմքին կկանգնե՞ր շեմին հավերժության,  
եթե միայն ահեղ այդ գրունդում չփակեիր նրա ճամփան՝  
փակցված Դրախտի մուտքի վրա, աչքի ընկնող մի տեղ...<sup>99</sup>

Միֆը ներմուծելով մեր իրականությունն՝ Գրիգորյանը էլ ավելի է ընդգծում մարդու օտարումը հասարակությունից. մարդ, ով չունի ոչինչ և անգամ ավելին՝ նախապես վտարված է երանելի դրախտից: Մելետինսկին այս երևույթի մասին նշում է. «Միֆի դասական ընկալման հիմքում հասարակության և մարդու միջև ներդաշնակության մասին պատկերացումն է, սակայն 20-րդ դարի գրականության մեջ միֆը, վերափոխվելով հակամիֆի, ուղղված է հասարակությունից անհատի օտարումն ու միայնությունն արտահայտելուն»<sup>100</sup>:

Այսպիսով, կարող ենք փաստել, որ հայ ժամանակակից պրեզիայում միֆակիրառությունը բավականին մեծ տարածում ունեցավ, և սակայն հանդես եկավ իմաստային նոր՝ առավելապես պոստմոդեռնիստական կիրառությամբ կամ, այլ կերպ ասած՝ այլաբանության և հակամիֆի տեսքով:

### *զ) Ինտերտեքստայնություն և պոստմոդեռնիստական առանձնահատկությունները*

Ժամանակակից հայ գրականության մեջ լայն տարածում ունեցավ նաև միջտեքստայնությունը (ինտերտեքստ): Ինտերտեքստը բնորոշվում է որպես պոստմոդեռնիստական արվեստի ստեղծագործության կառուցման հիմնական եղանակ, որի ընթացքում, օրինակ՝ գրականության պարագայում տեքստը կառուցվում է այլ տեքստերի բացահայտ կամ անհասցե օգտագործման միջոցով: Չնայած նրան, որ տեքստերի միջև այդպես ասած «երկխոսության» գաղափարը պատկանում է Բախտինին՝ այնուամենայնիվ, «ինտերտեքստ» եզրույթը առաջ քաշվեց միայն 1967 թվականին Ֆրանսիացի հետազոտող և պոստստրուկտուրալիզմի

<sup>99</sup> Գրիգորյան Յ., Երբեք չմեռնես-ահաթե ինչ կասեմ քեզ, Եր., 2010, էջ 57:

<sup>100</sup> <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>

ներկայացուցիչ Յուլյա Կրիստևայի հոդվածում՝ մատնանշելու համար տեքստերի միջև առկակապը, որի հետևանքով դրանք բացահայտ կամ քողարկված ձևով փոխկապակցվում են միմյանց: Այսինքն՝ կարող ենք նշել, որ չնայած մինչ այդ արդեն խոսվել էր տեքստերի որոշակի կապի մասին, այնուամենայնիվ, ինտերտեքստն առավել արտահայտված և

ամբողջական դարձավ հենց պոստմոդեռնիզմի ժամանակաշրջանում:

Միջտեքստայնության միջոցով ստեղծագործության հեղինակը որոշակի ենթատեքստ է ստեղծում և դրանով ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում է այս կամ այն խնդրի վրա: Քալանթարյանը այս մասին նշում է. «Ըստ ինտերտեքստայնության ըմբռնման՝ ամբողջ մարդկային մշակույթը համարվում է մեկ ընդհանուր տեքստ, յուրաքանչյուր գրող ակամա երկխոսության մեջ է մտնում իրենից առաջ և իր կողքին գոյություն ունեցող գրականության հետ, ուստի ամեն մի տեքստ իրենից ներկայացնում է մի ինտերտեքստ, որտեղ տարբեր մակարդակներով ու տարբեր ձևերով ներկա են նախորդ և շրջապատող մշակույթի տեքստերը»<sup>101</sup>: Սակայն առանձնացվում են տեքստերի փոխազդեցության տարբեր դրսևորումներ, և օրինակ՝ ֆրանսիացի հետազոտող Ժ. Ժենետը առանձնացնում է հինգ տիպ՝

1. միջտեքստայնություն (մեկ տեքստի կազմում երկու և ավելի տեքստերի առկայություն),
2. պարատեքստայնություն (տեքստի և նրա վերնագրի, բնաբանի, վերջաբանի և այլնի հարաբերություն),
3. մետատեքստայնություն (իր նախորդ տեքստերի ծանոթագրություն կամ քննություն),
4. հիպերտեքստայնություն (մի տեքստի մեջ այլ տեքստերի պարոդիա),
5. արխիտեքստայնություն (տեքստերի ժանրային կապ)<sup>102</sup>:

Ելնելով վերը ասվածից՝ մեկ այլ տեքստի հղման միջոցով գրողը մեկ ստեղծագործության մեջ կարողանում է միաժամանակ հանդես բերել և փոխկապակցել մի քանի իրականություններ, ինչը

<sup>101</sup> Քալանթարյան Ժ., Գրական հորիզոններ, Եր., 2008, էջ 86:

<sup>102</sup> St' u Genette Gerard, The Architext: An Introduction, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 82.

այ դժբան բնորոշ է պոստմոդեռնիստական աշխարհը նկատմանը: Անդրեյ Կոնչալովսկին իր «Ցածր արժեքներ» գրքում գրում է. «Պոստմոդեռնիզմն իր էությունամբ լիովին փոխառնված է անցյալից: Անգամ այնպիսի նկարչի ստեղծագործությունները, ինչպիսին է Շնիտկեն, բաղկացած են մինչ այդ եղած ստեղծագործությունների միաձուլումից: Ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում Տարանտինոյի կինոնկարները՝ հեղինակի ողջ տաղանդը հաշվի առնելով: Ոչի՛նչ: Ուղղակի աշխարհում եղած ամեն ինչի հիանալի միաձուլում: Առաջ այդ երևույթը կկոչեինք գրագողություն, իսկ այսօր՝ փոխառություն: Նախկինում կարող էին անգամ դատարանում բողոք ներկայացնել, իսկ այժմ դատավորական երևույթ է: Արվեստը եկել է կրկնողության, կոտրված հայելու բեկորներում անվերջ բազմապատկման և յուրաքանչյուր արվեստային թվում է, բաղկացած է միմիայն մեջբերումներից: Լավ է այդ, թե վատ, չգիտեմ, բայց այդպես է»<sup>103</sup>:

Հայ գրականության մեջ տեղ գտած պոստմոդեռնիստական այդ հնարը լայն տարածում գտավ բանաստեղծների շրջանակում, ընդ որում հանդիպում են մեջբերված տեքստեր և՛ համաշխարհային գրականությունից, և՛ հայ դասական գրականության ներկայացուցիչների ստեղծագործություններից: Ընդունված է տարբերակել ինտերտեքստի տարբեր դրսևորումներ, օրինակ՝ սյուժետային, կառուցվածքային, պատկերային և այլն: Ժամանակակից հայ գրականության մեջ հիմնականում հանդիպում է ինտերտեքստի քաղվածքային տեսակը, երբ ստեղծագործության մեջ հանդիպում են այլ տեքստից հատվածներ, ինչպես նաև ինտերտեքստի մեկ այլ դրսևորում, երբ մեջբերման միջոցով հղում է արվում որևէ հայտնի անձնավորության կամ գրական նշանավոր կերպարի և կամ էլ հենց գրական ստեղծագործության: Այդպես, օրինակ՝ Էդվարդ Միլիտոնյանի բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք մի շարք քաղվածքների, երբ մեջբերելով այլ տեքստից տողեր, բանաստեղծը բացահայտորեն նաև մատնանշում է այդ տողերի հեղինակին: Միլիտոնյանը գրում է.

Եթե ծառ տեսնես, հաշվի՛ր նրատերևները

<sup>103</sup> Кончаловский А., Низкие Истины, М., 1999, с 31.

Եվ հիշի՛ր՝ (կարծեմ Տիմիոզանի խոսքը) ոչ մի տերև մյուսին նման չէ:

Եվ հայ հոյի՛ր ինքդ քեզ:

Եթե ծառ չկապատու հանից այն կողմ, նայի՛ր ամպերին,  
տես նրանց թափառ, անօթևան կյանքը

Եվ հիշի՛ր՝ (կարծեմ Բողլերի խոսքը) Ամպերն եմ սիրում...  
ամպերը

Որ սահում են... այնտեղ, բարձրում... այն սքանչելի  
ամպերը...

Եվ հայ հոյի՛ր ինքդ քեզ:

Եթե ամպեր չկան երկնքում, ջինջ է եթերը,

փնտրի՛ր աստղերը անհուն կապույտում, ինչպես սերմերը  
խնձորի մեջ

Եվ հիշի՛ր՝ (կարծեմ Պեշիկթաշլյանի խոսքը) Ընդ աստղոք  
ինչ կասիրում,

Քանց զանձկալի եղբայր անուն<sup>104</sup>:

Յիշելով նախորդներին՝ Միլիտոնյանը հուշում-հաստատում է,  
որ ամեն ինչ (համենայն դեպս՝ չափազանց շատ բան) արդեն ասված է:  
Այսինքն՝ ինտերտեքստը չի կարող լինել ինքնանպատակ, և տվյալ  
դեպքում բանաստեղծը ծառայեցնում է այն իր ստեղծագործությանը  
որոշակի լավատեսական երանգ հաղորդելու նպատակին:

Միջտեքստայնության երևույթը առկա է նաև Վարդան Յակոբյանի  
արեգիայում, և թվում է, թե բանաստեղծության տեքստը կառուցվում  
է այլ տեքստերից մեջբերումների օգնությամբ: Ռուան Բարտը  
նշում է. «Տեքստի հիմքը կազմում է ոչ թե նրա ներքին, փակ  
ստրուկտուրան, որ ենթակա է սպառիչ ուսումնասիրության, այլ նրա  
դուրս գալը դեպի ուրիշ տեքստեր, ուրիշ կողեր, ուրիշ նշաններ.  
տեքստը գոյություն ունի ունի սոսկ միջտեքստային  
հարաբերություններում, միջտեքստայնության ուժով»<sup>105</sup>: Սակայն  
մեջբերված տեքստը ոչ թե կատարում է հավելյալ տեղեկատվական  
դեր, այլ հիշեցնելով իր նախնական իմաստի մասին՝ ծառայում է նոր  
կոնտեքստում նույն այդ իմաստը արտահայտելուն և դրանով իսկ  
տեքստին բազմիմաստություն է հաղորդում: Յակոբյանը գրում է.

<sup>104</sup> Միլիտոնյան Է., Նոր թվարկություն, Եր., 1996, էջ 69:

<sup>105</sup> Барт Р., Избранные работы (семиотика, поэтика), М., 1989, с. 334.

«Լեզվի տակ հալվող քարեր՝ պարզ ու անհրովարտակ. // 1. «Յավատում եմ, քանի որ անհեթեթ է» (Տերտուլիանոս): // 2. «Ապրի՛ր վտանգի մեջ» (Նիցշե): // 3. «Հին տեսությունների կողմնակիցները չեն վերահամոզվում, // նրանք պարզապես մահանում են» (չեմ հիշում ով)»<sup>106</sup>:

Թվում է, թե հեղինակը ձգտում է երկխոսություն վարել նախորդների հետ, և ստեղծագործություններում առկա է նաև այլ գրողների շունչը: Այդպես, օրինակ՝ «Աչքախաբություն» բանաստեղծության մեջ վերջինս կերտում է սիրահարված սրտի զգայական նուրբ պատկեր, և կրկին օգնության է գալիս ինտերտեքստը, որի միջոցով էլ ամբողջանում է սիրո պատմությունը: Հակոբյանը գրում է. «Երբ նայում եմ քեզ՝ ամբողջովին վերածվում եմ աչքերի: // Տեսողությանը միայն աչքերը չէ որ մասնակցում

են: // («Անծանոթ մեկը այցելեց իմ հոգին». Ֆ. Մ. Դոստոևսկի)»<sup>107</sup>:

Այսպիսով, կարող ենք նշել, որ ժամանակակից գրողների ստեղծագործություններում ինտերտեքստի երևույթը գտավ իր ուրույն տեղը: Պատճառներից մեկն այն էր, որ այլ տեքստերից հղումները յուրաքանչյուր առանձին դեպքում հետապնդում են տարբեր նպատակ: Օրինակ՝ բանաստեղծները, փորձելով օգտագործել դասական հեղինակների խոսքերը, հաստատում էին, որ հին ճշմարտություններն ու կարգախոսները չեն կորցրել իրենց նշանակությունը, նրանք շարունակում են մնալ արդիական: Մի՞թե Չարենցի պատգամը առավել քան արդիական չէ այսօր: Օրինակ՝ Արևշատ Ավագյանը գրում է. «Չկամի հայ, որ չիմանամիասնության կարգախոսը. // չկամեկը, որ չիմանա Չարենցյան պատգամը. // «Ո՛վ, հայ ժողովուրդ, քո փրկությունը // քո հավաքական ուժի մեջ է»<sup>108</sup>:

Երբեմն, սակայն, գրողները կիրառում են ինտերտեքստը այդպես սաած անգիտակցորեն և դրանով փոխում են նաև ընթերցանության դասական ձևը, քանի որ ստիպում են ընթերցողին մտաբերել լիովին այլ տեքստ՝ հասկանալու համար, թե ում են սկզբնապես պատկանել այդ տողերը: Նման անանուն հիշատակություններ հաճախ են

<sup>106</sup> Հակոբյան Վ., Քարի շնչառությունը, Եր., 2004, էջ 46:  
<sup>107</sup> Հակոբյան Վ., նույն տեղում, էջ 119:  
<sup>108</sup> Ավագյան Ա., Սերմացու լույս, Եր., 2004, էջ 137:

հանդիպում Արմեն Շեկոյ անի պրեզիայում, ուր առկա են Յոզեֆ Կոնֆուցիուսի Թումանյանի, Վահան Տերյանի և այլոց ստեղծագործություններից հատվածներ: Օրինակ՝ Շեկոյ անը գրում է. «Դուք կառչած եք իրարու, բայց հեռու չեք իրարից: // Դուք մոտիկ եք իրարու, զի կառչած եք իրարից: // Մի՛ նեղսրտեք, դիմացե՛ք՝ կառչած այդպես անդադար: // Գործն է անմահ, իմացե՛ք, որ խոսվում է դարեդար»<sup>109</sup>: Տվյալ դեպքում «ուրիշի» խոսքը ձուլվում է հեղինակի խոսքին և կարող է անգամ մնալ աննկատ, եթե ընթերցողը այն չի գիտակցում:

Բանաստեղծը, հաճախ ներմուծելով անցյալի հարցադրումներն ու խնդիրները մեր ժամանակի իրականության, դրանք ծառայեցնում է իր բանաստեղծության ամբողջական գաղափարը ձևավորելուն և կամ լայն առումով իր ժամանակի ընդհանուր բնութագրմանը: Այս հնարը ևս փոխառված է համաշխարհային գրականությանից, և այդ մասին Իգոր Սմիռնովը գրում է. «Միջտեքստայնությունը ընդհանրական հասկացություն է, որը մատնանշում է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարը ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն ձևավորվում է այլ տեքստի հղման միջոցով, որը կամ նույն այդ հեղինակի այլ ստեղծագործությունից է կամ պատկանում է արվեստի հարակից ճյուղին և կամ էլ նախորդող գրականությանից է»<sup>110</sup>: Այս դեպքում Շեկոյ անը մեջբերում է տերյանական նշանավոր ճարտասանական հարցը, որը, սակայն, տասնամյակներ անց մեկ է, անպատասխան է մնում. «Միակ տաքուկ վայրը որ կար՝ իմ մանկության օրրանն էր // մեր Շիլաչին՝ ինձ ընդգրկած միակ անբիծ հայելին... // Մի՞ թե վերջին պրետն եմ ես, // վերջին պրետն էս մայլի»<sup>111</sup>:

Ինչպես վերը նշվեց, հայ գրականության մեջ տարածում գտավ ինտերտեքստի մեկ այլ դրսևորում ևս, երբ գրողներն իրենց ստեղծագործական տեքստում որպես երկրորդական հերոսներ ընտրեցին նաև նշանավոր մարդկանց և անգամ գեղարվեստական գրականության այլ հանրահայտ կերպարների: Այլ կերպ ասած՝ գրողները համադրեցին և միավորեցին իրենց գրականությանը իրենցից առաջ ստեղծված գրականության հետ: Արմեն

<sup>109</sup> Շեկոյ ան Ա., Անտիպրեզիա, Եր., 2000, էջ 78:

<sup>110</sup> Смирнов И., Порождение интертекста, СПб, 1995, с. 193.

<sup>111</sup> Շեկոյ ան Ա., Անտիպրեզիա..., էջ 140:



Մարտիրոսյանը ինտերտեքստի նման դրսևորման մասին գրում է. «Գրողի դերն, ուրեմն, անցյալի ու ներկայի դաշտից պեղել-հանելն է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ներկալին են ապագա ժամանակում, այսինքն՝ չկորցնեն իրենց ազդեցությունը կյանքի շարժման օրինաչափությունների վրա, մի խոսքով՝ չհնանան»<sup>112</sup>: Այսինքն՝ եթե չկա հստակ արտահայտված նոր գաղափար, ապա ինտերտեքստը երկրորդ կյանք է հաղորդում նախորդ գաղափարին:

Հատկանշական է նաև, որ երբեմն բնաստեղծները միևնույն ստեղծագործության մեջ հանդես են բերում ոչ միայն այլ տեքստերից փոխառված մեկից ավելի կերպարներ, այլև տարբեր ազգության և անգամ տարբեր ժամանակաշրջանների պատկանող հայտնի անձանց մասին հիշատակումներ: Երկու դեպքերում էլ գրողներն իրենց ստեղծագործության մեջ ձգտում են օգտագործել հայտնի կերպարների, քանի որ վերջիններս արդեն իսկ ծանոթ են ընթերցողին և նոր բնութագրման կարիք չունեն: Նման կերպարները կոչվում են «փոխառված» և կամ էլ համաձայն առաջ եկած նոր եզրույթի՝ այդպես ասած «ինտերկերպարներ»: Օրինակ՝ Արմեն Մարտիրոսյանը նշում է. «Սեղան գցեմ, թող գան խրախճանքի՝ // Ապրլիներ, Դանթե և ճգնակյաց մի այր - Նարեկացի»<sup>113</sup>:

Պետք է նշել, որ ինտերտեքստի կողքին ձևավորվեց դասական տեքստի փոխակերպման ևս մեկ երևույթ, այն է՝ գեղարվեստական տեքստի մասնատվածություն, որի հետևանքով ընթերցողին ներկայացվում է մասնատված, մոդուլային և մի քանի մեկնաբանություն ունեցող իրականություն: Այս պատճառով ստեղծագործություններում հանդես են գալիս մի քանի հարթությունների վրա գործող իրականություններ, որոնք միևնույն ժամանակ և՛ մասնատված են, և՛ միավորված, քանի որ մեկ ամբողջական տեքստի մասն են կազմում: Տեքստի մասնատվածության երևույթը հայ գրականության մեջ հանդիպում է Վարդան Զակոբյանի պոեզիայում: Օրինակ՝

Ճանապարհը, որ իջնում է երկնքից, ինչու չի իջնում  
երկնքից:

Խոտի ցողունը, որ ձիգ է, ինչու ձիգ չէ ու սլացիկ:

<sup>112</sup> Մարտիրոսյան Ա., Արգելված պտուղ, Եր., 2005, էջ 118:

<sup>113</sup> Մարտիրոսյան Ա., Սիրո շղթա, Եր., 2003, էջ 215:

Ինքնապատժի գործվանքներ:

Չասված խոսք կաօդի մեջ և շնչել չի լինում:

Ավերակված ձի<sup>114</sup>:

Բանաստեղծական պատկերները արագորեն հաջորդում են միմյանց և չնայած նրան, որ միևնույն տեքստի բաղկացուցիչ մասն են կազմում, իմաստային որևէ առնչություն չունեն: Ըստ այդմ՝ Չակոբյանին հաջողվում է ամբողջական տեքստի կազմում միաժամանակ հանդես բերել և միավորել բովանդակային մի քանի իրականություններ: Արտեմ Չարությունյանը Չակոբյանի մասին գրում է. «Նրա գործերը կարդալիս տպավորում է հատկապես պատկերների արագ փոփոխվող իմաստային շերտերի հոսքը, որոնք ասես որոնում են իրականի դեմքը՝ տարբեր կտրվածքով ֆիքսելով այն»<sup>115</sup>:

Չաչվի առնելով կյանքի բարդությունն ու բազմաշերտությունը՝ կարող ենք փաստել, որ միևնույն տեքստի կազմում միավորելով մի քանի իմաստային շերտեր՝ հեղինակը, ասես իրոք, որոնում էր իրեն հոգեհարազատ իրականությունը և կամ ճիշտ կլինի ասել, որ փորձում էր ստեղծել այն: Իրականությունն, որը կամփոփեր իր մեջ «այլ աշխարհների» իմաստային էատարրերը:

---

<sup>114</sup> Չակոբյան Վ., Քարի..., էջ 9:

<sup>115</sup> Չարությունյան Ա., Դիտումներ՝ Վ. Չակոբյանի նոր ժող. մասին // Գր. թերթ, 2005, թ. 33, էջ 6:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ.

ԱՐՁԱԿԸ ՏԵՔՍՏԻ ՔԱՅՔԱՅՄԱՆ, ՀԵԳԼԱՆՔԻ ՈՒ  
ՀԱՄԱԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

90-ականներին հայ գրական դաշտում տեղի ունեցող գաղափարային և կառուցվածքային փոփոխությունները անհետևանք չանցան նաև արձակ գրականության պարագայում: Մինչ առանձին գրողների գրական ժառանգության ուսումնասիրությանն անցնելը փորձենք ընդհանուր գծերով ներկայացնել հայ ժամանակակից արձակի ուղորտը և այնտեղ առկա այն նորը, որ այս կամ այն չափով առնչվում է պոստմոդեռնիզմի հետ:

Առաջնայինը իրականի և անիրականի սահմանների խախտումն է, որ լայն տարածում գտավ հայ նորագույն գրականության մեջ: Գուցե պատճառն այն էր, որ սահմանների վերացման նման երևույթը ամբողջապես համապատասխանում էր ժամանակի ոգուն և հասարակության հոգեվիճակին: Արքմենիկ Նիկողոսյանը նույնպես նշում է. «...Անկախության շրջանի հայ գրականությունը ամբողջովին իրականության պարտադրած կեցութեան և կեցության, դրանց առթած հոգեբանության գրականությունն է»<sup>116</sup>: Նորանկախ երկրի բնակիչը, գտնվելով անորոշ կացության մեջ, ձգտում էր փախչել նույն այդ կոպիտ իրականությունից դեպի մտացածին, հորինովի աշխարհ: Ի տարբերություն ռեալիզմի՝ պոստմոդեռնիստական աշխարհը նկատման ունեցող պոետիկայի ավելի բազմազան միջոցներ: Նորագույն գրականության մեջ ընդգծվում էր իրականի ու անիրականի սահմանների վերացումը, մեծ տեղ էր հատկացվում նաև երազներին, հալյուցիանացիաներին, հեքիաթներին և միֆերին: Ժ. Քալանթարյանը նշում է. «Հետմոդեռնիզմի գրականության տարբերակիչ կողմերից մեկը կյանքը ոչ իբրև օրինաչափությունների կանոնակարգված շղթա դիտարկելն է: Կյանքը, ըստ նոր աշխարհը նկատման, քառսային է,

<sup>116</sup> Նիկողոսյան Ա., Խոսքի տարածություն, Եր., 2015, էջ 234:

առեղծվածային, անվերծանելի, և օրինաչափը հենց պատահականություներն է, և առանձնահատուկն ու եզակին նույնպես կարող են արվեստի առարկա դառնալ, ինչպես սովորականն ու առօրեականը: Կյանքի նման ընկալումը հնարավոր չէ արտահայտել տիպականացման վրա հիմնված արվեստով, ուստի դրանով է նաև բացատրվում ռեալիզմի նահանջը և սյուրռեալիստական ու արսուրդի գրականության նկատելի տիրապետությունը մեր օրերում»<sup>117</sup>: Թե՛ ավագ գրողների նոր գործերում, թե՛ երիտասարդ, նոր ինքնահաստատվող գրողների ստեղծագործություններում կյանքը դիտարկվում է իբրև մի անտրոհելի ամբողջություն, անկանգ ընթացք, որտեղ անցյալն ու ապագան, իրականն ու անիրականը, օրինաչափն ու պատահականը, տրամաբանականն ու անհեթեթը, կյանքն ու մահը գոյություն ունեն կողք կողքի, միաժամանակ, իրար մեջ ներթափանցված:

Պոստմոդեռնիզմի նման դրսևորմանը հանդիպում ենք ինչպես խորհրդային տարիներին արդեն ստեղծագործող գրողների (Աղասի Այվազյան, Նորայր Ադալյան, Վահագն Գրիգորյան, Ռուբեն Յովսեփյան, Պերճ Չեյթունցյան և այլք), այնպես էլ հետանկախացման շրջանի գրական դաշտում ձևավորվող նոր անհատականությունների (Լևոն Խեչոյան, Գուրգեն Խանջյան, Ալիս Յովհաննիսյան, Սուսաննա Յարությունյան, Յովիկ Վարդումյան, Վահան Սաղաթելյան, Յրաչ Բեգլարյան, Յովհաննես Երանյան, Յրաչյա Սարիբեկյան և այլք) արձակում: Այսինքն՝ եթե 90-ականների ընթացքում և դրանից հետո ստեղծագործողները իրենց գրական ուղին սկսում են արդեն իսկ նոր ձևով, ապա ավագ գրողների՝ հետանկախացման շրջանի ստեղծագործություններում ուղղակիորեն տեղի են ունենում որոշակի փոփոխություններ, որոնք առավելապես բնորոշվում են պոստմոդեռնիստական ուղղության ազդեցությամբ: Օրինակ՝ Վահագն Գրիգորյանի գրական գործունեության նոր փուլում խիստ նկատելի է պոստմոդեռնիստական հատկանիշների առկայությունը: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում «Անմահը» պատմվածքը, որը միավորում է իրականության և անդրաշխարհային

<sup>117</sup> Քալանթարյան Ժ., Ուրվագծեր արդի հայ գրականության, Եր., 2006, էջ 104-105:

կյանքի սահմանները: Գլխավոր հերոսն ինքը պատմում է իր անիրական կյանքի կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել կյանքերի մասին. չէ՞ որ վերջինս ընդունակ է մահվանից հետո կրկին վերակենդանանալ ու և այդպես շարունակ: Պատմվածքում ասվում է. «Քանի անգամ են ինձ սպանել՝ չեմ կարող ասել, որովհետև շատերը արդեն չեմ հիշում...»<sup>118</sup>: Այսինքն՝ գրողը միանգամայն ճշմարտացի ձևով շարադրում է իր հերոսի կյանքի պատմությունը, և ամենևին ուշադրություն չի հատկացվում այդ պատմության անիրական լինելու փաստին:

Վահագն Գրիգորյանի արձակում իրականության և հեքիաթայինի սահմանափախումը գուցակցվում է նաև ժամանակային անորոշությամբ: Ըստ այդմ՝ «Կշեռքը» պատմվածքի հերոսը հայտնվում է մի անհավանական իրավիճակում, ուր ժամանակն էլ, իր հերթին, հոսում է իր բնականոն ընթացքից անկախ: Նախ՝ պեղումների ժամանակ դամբարանում մարդ է հայտնաբերվում, ով, ինչպես հեղինակն է նշում՝ «պետք է, որ շատ հին լիներ», բայց և շարունակում է ապրել և ընդունակ է նաև խոսել ու, այնուհետև կշեռքի նժարին դրվում են երկու հերոսների «խելոք մտքերը», իսկ ապա գլխավոր հերոս հնէաբանի վրանը անհասկանալիորեն վերածվում է դամբարանի, ուր վերջինս պետք է ապրի դեռևս երեք հազար ու ավելի տարի՝ իր սիրած իրերի, ինչպես նաև հայտնաբերված խորհրդավոր կշեռքի ընկերակցությամբ: Ապշեցնում են ոչ միայն դեպքերի անիրական այս զարգացումը և ժամանակի արագընթացը, այլ և հերոսի անտարբեր համակերպվածությունը իր ճակատագրին. «Իհարկե մինչև անցներ երեք հազար տարի, երկու հազար էլ հերթական նոր թվարկությունից, այս ամենի մեծ մասը փոշիանալու էր, բայց ինձ ավելի շատ արդեն հետաքրքրում էր նա, ով երեք հազարին գումարած երկու հազար տարի անց բացելու էր դամբարանս. դեռ հասկանալու է ինձ և ի՞նչ է դնելու կշեռքի իմ նժարին»<sup>119</sup>:

Նույնպես մեկ այլ՝ «Ակնթարթ» պատմվածքում ավտոբուսով դեպի տուն երթևեկելը գլխավոր հերոսի համար ճակատագրական նշանակություն է ունենում, քանի որ այդ ճանապարհորդությունը

<sup>118</sup> Գրիգորյան Վ., Թռչունի հոգին, Եր., 2002, էջ 134:

<sup>119</sup> Նույն տեղում, էջ 144:

մոգականորեն երկար է տևում՝ բազում տարիներ, և արդեն տուն հասնելիս հերոսը հայտնաբերում է, որ դարը փոխվել է, և իր ուսանողական կյանքն արդեն հեռավոր անցյալ է դարձել, իսկ ինքն էլ արդեն մեծահասակ է:

Իրականի և անիրականի, ռացիոնալի և իռացիոնալի սահմանազատումը բացակայում է նաև Յովիկ Վարդումյանի «Կանթեղ», «Փոքր Միերի վերադարձը» վեպերում և կամ «Երկու աշխարհների արանքում» պատմվածքում, սակայն ձևավորված սյուրռեալիստական այդ անիրական իրականության մեջ կարող են մոլորվել անգամ հենց իրենք հերոսները. «Մտածում էի՝ ո՞ր աշխարհն է իրականը: Ո՞ր կողմ գնամ... Իսկ աշխարհը գնում էր: Կյանքը գնում էր: Մարդը գնում էր... Եվ այդպես էլ մնացի երկու աշխարհների արանքում: Երբ մահը գա, գուցե արթնանամ քնից: Գուցե այդ ժամանակ հասկանամ, թե ո՞ր աշխարհն է իրականը»<sup>120</sup>: Այս արձակագրին ևս հաջողվում է միավորել իրական և անիրական, միջակայս տարրերի կիրառումը միևնույն տեքստի սահմաններում, և, օրինակ, վեպերում նկարագրվում են արցախյան ազատագրական պայքարի դեպքերը, որոնք զուգակցվում են նաև աստվածաշնչյան միջերի հետ: Առհասարակ, հետանկախացման ժամանակաշրջանի ստեղծագործություններում ամենից հաճախ անդրադարձ է արվում հենց աստվածաշնչյան միջերին և հատկապես Աստծո և Նրա որդու թեմային: Սակայն տարբեր գրողների մոտվերը նշված թեման տարբեր դրսևորումներ է ունենում և կարող է հանդես գալ և՛ իբրև ավանդական պատումի տարբերակ, և՛ իբրև միջաբայքայման արդյունք: Օրինակ՝ Յովիկ Վարդումյանի վերը նշված «Կանթեղ» ստեղծագործության մեջ Քրիստոս-Ուսուցչի կերպարը գծագրվում է աստվածաշնչյան պատմության շրջանակներում, և հեղինակն ուղղակիորեն ներկայացնում է Քրիստոսի երկրորդ գալուստն արդեն իսկ մեր օրերում. «Բոլորն անհամբեր սպասում էին Ուսուցչին, բայց ոչ ոք չկարողացավ տեսնել, թե Նա երբ և որտեղից հայտնվեց: Ժողովուրդը սկսեց աղաղակել: Հիվանդները մոտ էին վազում, կախվում փեշերից»<sup>121</sup>: Եթե այս ստեղծագործության մեջ Հիսուսի կերպարը փրկության մարմնավորում է, ապա ժամանակակից

<sup>120</sup> Արդի հայ պատմվածք, ընտրանի, Եր., 2011, էջ 54:

<sup>121</sup> Վարդումյան Յ., Կանթեղ, Եր., 2010, էջ 31:

արձակում հաճախ է հանդիպում նաև միջաքայլային ման երևույթը, և Աստված-մարդ հարաբերությունները գտնվում են նժարի հավասար կողմերում: Օրինակ՝ Սուսաննա Յարուբյունյանի «Լուրեր կյանքից» և «Քարտեզ առանց ցամաքի ու ջրերի» ստեղծագործություններում աչքի են ընկնում հերոսների էքզիստենցիալ իստական անտարբերությունն ու Աստծո դերի թերագնահատումը, ինչի հետևանքով Աստված վերածվում է երկրի հասարակ բնակչի. «...Երբ որ ռումբն ընկավ մեր խրամատի մեջ, ինձ շարտեց վեր, գլուխս քսվեց երկինք», - զինվորը քրտնեց իր ասելիքի ծանրությունից, շփեց ճակատը, - «Նա այնտեղ չէր... Ես հատուկ ուշադրություն եմ դարձրել. երկինքը դատարկ էր»: «Յա-հա-չ հավատաց Արևը, - կարող է մարդը երկու բռնակով զուգարան է գնացել»: «Այ միամիտերեխա, զուգարանը նրա ինչի՞ն է պետք. Աստծո մեջ աղբ չկա, որ իրենից դուրս վանի: Էնտեղ չէր: Յայերեն չեմ ասում»: «Որ երկնքում չէ, ուրեմն տառս ճիշտ է ասում՝ երկրի վրա է», - եզրակացրեց Արևը»<sup>122</sup>:

Իրականի և անիրականի, միջակների համատեղումը առկա է նաև Ալիս Յովհաննիսյանի «Ճյուղեր-տերևներ» վեպում. ուսուցչուհու՝ առաջին հայացքից հասարակ և անգույն թվացող կյանքն աստիճանաբար փոխակերպվում է կախարդական հեքիաթի, քանի որ գլխավոր հերոսուհի Շուշանը երազների միջոցով տեղափոխվում է անցյալ ժամանակաշրջան, ընդ որում՝ թագավորական միջնադար: Ուշարժանն այն է նաև, որ այդ տեղափոխությունը հնարավոր է դառնում այն բանի շնորհիվ, որ հերոսուհու հոգին կարողանում է ներթափանցել դարեր առաջ ապրող ոմն Շուշանի մարմնի մեջ, որն, ըստ հեղինակի մեկնաբանության, նույն այդ հերոսուհին է նախորդ կյանքում: Ի վերջո, վերացնելով իրականի և երևակայականի սահմանագիծը, Յովհաննիսյանին հաջողվում է ստեղծել գեղեցիկ մի վեպ, ուր կողք կողքի նկարագրվում են և՛ անցյալի պատմական դեպքերը, և՛ մեր ժամանակի առօրյան:

Յոգու վերածնման պատմությունը առկա է նաև Յրաջ Բեգլարյանի «Անգոն» պատմվածքում. «Անգոն չկար: Նրա փոխարեն ապակու վրա մի քանի կաթիլ ջուր էր մնացել: Տղան մտը թաթախեց

<sup>122</sup> Յարուբյունյան Ս., Լուրեր կյանքից, Եր., 2006, էջ 117:

հեղուկի մեջ ու տարավ բերանը: Լեզուն արցունքահամ զգաց... Այդ պահից ի վեր տղան համոզված էր, որ ինքն ինչ-որ ժամանակ ապրել է Անգոյի կյանքով, իսկ գլուխն իր բարձին դրած այդ սևուկ, նիհար աղջիկն իր գրկի մեջ թարտացող իշխանուհի է եղել մի ժամանակ»<sup>123</sup>: Ստեղծագործության ողջ ընթացքում հերոսի կյանքը կապվում է Անգո անունով կմախքին, և ի վերջո հեղինակը նշում է, որ դանույն այդ հերոսի նախորդ՝ իշխանական կյանքի մարմնի կմախքն է:

Ժամանակակից արձակուամ իրականից և միջակականից զատ հաճախ համատեղվում են նաև ժամանակային միավորները, ինչը ևս պոստմոդեռնիստական ուղղությանը բնորոշ հատկանիշներից է, որի դեպքում, ինչպես նշվել է, տեղի է ունենում ժամանակային խախտում, լճացում, և գծային ընթացքը փոխարինվում է շրջափռվածով: Որպես օրինակ կարող ենք նշել Յոզեֆ Բեքգրոյանի «Փախչող քաղաքը» կինովիպակը, ուր պոստմոդեռնիստական դեկոնստրուկցիայից, բազմաանոթյունից, իրականի և անիրականի համատեղումից և միջաքայքայումից զատ, ակնհայտ է նաև ժամանակային միավորների համատեղման երևույթը: Լայն առումով ստեղծագործությունը պարզապես ներկայացնում է երկու երիտասարդ ընկերների՝ Գագիկի և Գրիգի կյանքի պատմությունը, սակայն անհերքելի է արսուրդայնության, անհեթեթության, անորոշության կամ այլ կերպ ասած պոստմոդեռնիստական մտածողության և առհասարակ «փախչող քաղաքի» առկայությունը: Դեպքերի անտրամաբանական և նույնիսկ պարադոքսալ զարգացումը ուղեկցվում է նաև ժամանակային խախտմամբ, քանի որ մեկ խոսվում է հերոսների անցյալի, մանկության տարիների և մեկ էլ ներկա կյանքի մասին: Այս վիպակի ուսումնասիրությանը նվիրված իր հոդվածում Ալվարո Սեմիրջյանը նույնպես նշում է. «Վեպում մենք անընդհատ բախվում ենք զուգահեռ ժամանակատարածական հարթությունների հետ, երբ տարբեր ժամանակները միախառնվում են, անցյալում տեղի ունեցած իրադարձությունները անընդհատ ետ են բերվում անցյալից և շարտվում ապագա, ինչպես վեպում ամեն ինչ, այնպես էլ տարածությունն ու ժամանակը կառուցվում են այն

<sup>123</sup> Բեգլարյան Յ., Յողի կանչը, Եր., 1996, էջ 103:



զգացողութեամբ, որ դրանք անդադար փախչում են»<sup>124</sup>: Ըստ այդմ՝ հատկանշական է նաև, որ ստեղծագործության մեջ դեպքերը շատ արագ են զարգանում և ստեղծվում է իրականության՝ տարբեր պատկերներից ձևավորված խճանկարի տպավորություն, որը դրսևորվում է անընդմեջ կրկնվող «վայրկյանները թռան հնգապատիկ արագացված ռիթմով» արտահայտությամբ:

Սրան հակառակ՝ ժամանակային շարժման խեղաթյուրման, բայց այս պարագայում արդեն լճացման երևույթը առկա է Վահան Սաղաթելյանի «Կարմիր մայրամուտ» վեպում, որն ընդգրկում է 20-րդ դարավերջի հայ ժողովրդի պատմության արյունոտ դեպքերը՝ երկրաշարժ, պատերազմ, ինչպես նաև անկախություն և դրանից բխող ոգևորություն և հիասթափություն, որոնց արձագանքին անդրադառնալով՝ հեղինակը գրում է. «Ու ժամանակն այստեղ կանգ առավ, ասես տիեզերական անկշռելիություն էր, ժամանակը սեղմվեց ու իր իսկ լարվածությունից քրտնեց»<sup>125</sup>:

Անդրադառնալով արստմոդեռնիստական ժամանակային գործոնին՝ հարկ ենք համարում խոսել նաև Արմեն Շեկոյանի «Յայկական ժամանակ» բազմահատոր վեպի մասին: Նախառաջ աչքի է զարնում ստեղծագործության վերնագիրը, որն ակնարկում է, որ վեպը պատմում է մեր հայ իրականության, մեր հայկական ժամանակի մասին և լայն առումով այն հենց հեղինակի ապրած կյանքի ու ժամանակաշրջանի փաստագրական ու գեղարվեստական միասնությունն է: Սակայն գրողն իր ստեղծագործությունը կոչում է «անավարտվեպ», քանի որ իր պատմությունը նախմարդկանց մասին է, իսկ մարդը «հավերժ» է, ինչպես նաև իր մասին է, քանի որ տարեգրում է այն ժամանակը, երբ ինքը կա: Մեր կարծիքով, հավերժության և անավարտության գաղափարը վերաբերում է նաև վեպի իրականությանն ու ժամանակին, որը ևս վերջ ունենալ չի կարող, և սկսելով որևէ կետից, տվյալ դեպքում՝ պատմության թվացյալ վերջից, հեղինակը կրկին վերադառնում է սկզբին, որը նույն ինքը վերջն է: Այսինքն՝ հերոսները դատապարտված են շրջափուլում պտտվելու, և Շեկոյանը այս վեպի հենց առաջին

<sup>124</sup> <http://www.cultural.am/hy/gradaran/tester/alvard-semirjyan-beqmezryan-postmodernizmi-geghagitutyanyan-hetqerov>

<sup>125</sup> Սաղաթելյան Վ., Կարմիր մայրամուտ, Եր., 2004, էջ 44:

գրքում անընդմեջ խախտում է ժամանակային սահմանները՝ մեկ խոսելով ներկա դեպքերի և գրող դառնալու դժվարին ճանապարհի և մեկ էլ, օրինակ՝ անցյալի իր քանակային ծառայության մասին:

Ուշարժան են նաև գրքի սկզբնամասում հանդիպող տողերը. «Ես, փաստորեն, գլխանց բաց եմ անում խաղաթղթերս ու հենց վերջից եմ սկսում՝ իլուր աշխարհի տեղեկացնելով, թե վերջում ինչ եղավ, ու հետո նոր միայն, վերադառնալով, սկսում եմ պատմել, թե ամեն ինչ ինչպես սկսվեց, ինչպես ընթացավ և ինչպես հասավ վերջին: Այդուհանդերձ, ամենևին պարզ չէ, թե ամենավերջում ինչ էլ ինչն է»<sup>126</sup>: Այսինքն՝ վերում ակնհայտ է նաև պատճառահետևանքային կապերի խախտումը, և նախ ներկայացվում է արդյունքը, այնուհետև դրա պատճառները, և ընդ որում՝ հեղինակը հարևանցիորեն նշում է, որ հետևանքը ենթակա է նաև փոփոխման:

Միավորելով ներկան և անցյալը՝ արհեստականորեն միավորվում են նաև ավանդականն ու նորը, ինչը կարող է արտահայտվել ոչ միայն թեմայի ընտրությամբ, այլ և տեքստի քայքայմամբ և դրակառուցման նոր եղանակով՝ միջտեքստայնության միջոցով: Նոր գրականության ներկայացուցիչները իրենց խոսքը հաստատելու կամ էլ առավել պատկերավորություն հաղորդելու նպատակով մեկ միասնական տեքստը կառուցում են անցյալից եկող այլ տեքստեր հղման միջոցով, ինչը կիրառվում է, օրինակ՝ Լևոն Ջավախյանի և կամ Արամ Պաչյանի ստեղծագործություններում: Ըստ այդմ՝ Լևոն Ջավախյանի «Երջանկության գաղտնիքը» պատմվածքում հանդիպում ենք հետևյալ տողերի. «Ես աշխարհը քննում եմ արվեստագետի աչքերով: Էմիր Կուստուրիցան ասում է. «Արվեստի գաղտնիքն այն է, որ գաղտնիքը չգիտես»<sup>127</sup>: Սրան զուգահեռ Արամ Պաչյանի արձակում ևս հանդիպում են այլ տեքստերի, ինչպես նաև այլ գրողների մասին հիշատակումներ, և օրինակ «Իր օրագրի մասին» պատմվածքը ամբողջապես կառուցվում է Կաֆկայի օրագրության հիման վրա. «Ֆրանց Կաֆկան 1910 թվականին իր օրագրում գրում է. «Ես հստակորեն գրում եմ այս էջերը հուսահատությունից դրդված՝ իմ

<sup>126</sup> Շեկոյան Ա., Զայկական ժամանակ, Եր., 2005, էջ 1:

<sup>127</sup> Ջավախյան Լ., Վերնիսաժ, Եր., 2014, էջ 20:

մարմնի առիթով, իմ մարմնի ապագայի առիթով»: «Քնեցի, արթնացա, քնեցի, արթնացա. խղճուկ կյանք»<sup>128</sup>:

Յետանկախացման շրջանի արձակը, վերը թվարկված երևույթներից զատ, բնորոշվում է նաև պոստմոդեռնիզմի առկայության այլ հատկանիշներով, որոնց ավելի հանգամանալից կանդրադառնանք մեր ատենախոսության սույն գլխում: Սակայն ժամանակակից հայ արձակում պոստմոդեռնիստական հատկանիշների դրսևորման ամբողջական վերլուծությանը տվյալ ուսումնասիրության շրջանակներում գրեթե անհնար է, այդ իսկ պատճառով մենք կսահմանափակվենք պոստմոդեռնիզմի առավել ցայտուն արտացոլում ունեցող ստեղծագործությունների վերլուծությամբ, քանի որ մեր հիմնական նպատակն է բնորոշ օրինակների մատնանշման ճանապարհով ցույց տալ ժամանակակից հայ արձակում պոստմոդեռնիզմի դրսևորման հիմնական միտումներն ու առանձնահատկությունները:

Վերը նշված մեր մի քանի դիտարկումները գլխավորապես վերաբերում էին արձակի պոետիկայի առանձնահատկություններին, որոնք առաջին հերթին պայմանավորված են գրողների ասելիքի բովանդակությամբ: Ըստ այդմ՝ մենք նպատակահարմար գտանք ատենախոսության սույն գլուխը շարադրել դիմանկարների տեսքով՝ նկատի ունենալով մի քանի հանգամանքներ: Նախ՝ բովանդակային առումով արձակի հնարավորություններն ավելի մեծ են, ժանրերը՝ տարողունակ: Երկրորդ՝ քանի որ պոստմոդեռնի պոետիկական միջոցները նույնն են, ապա ըստ հատկանիշների (ինչպես պոեզիայի բաժնում) շարադրելու դեպքում անխուսափելիորեն կառաջանար մեխանիկական կրկնություն: Դիմանկարի (թեկուզ մասնակի) դեպքում գրողների անհատականությունը բացահայտելու ավելի շատ հնարավորություններ կան: Ըստ այդմ՝ հարկ ենք համարում անդրադառնալ գրական տարբեր սերունդների մի քանի ներկայացուցիչների՝ Նորայր Ադալյանի, Լևոն Խեչոյանի, Գուրգեն Խանջյանի, ինչպես նաև Յրաչյա Սարիբեկյանի ստեղծագործություններին:

<sup>128</sup> Պաչյան Ա., Օվկիանոս, Եր., 2014, էջ 38:

*ա) Ապրկալ իսսիս Նորայ ը Ադալ յ անի մեծ քաղաքում:  
(Տեքստից դեպի հիպերտեքստայ նու թյ ու ն)*

Նորայ ը Ադալ յ անը արդեն հայ տնի էր ընթերցողին իր բազում գրվածքներով, քանի որ ստեղծագործել սկսել էր դեռևս 60-ական թվականներից: Սակայն գրական մամուլում լույս տեսած նրա առաջին պատմվածքներում արդեն երևում էր ընդունված կաղապարներից շեղումն ու նորարարության միտումը, քանի որ Ադալ յ անի ստեղծագործությունները շատ ու շատ հատկանիշներով տարբերվում էին իր սերնդակիցների արվեստից: Ըստ այդմ՝ ադալ յ անական արձակը մինչ անկախացման փուլում արդեն աչքի էր ընկնում ձգտմամբ դեպի, այսպես կոչված, եվրոպական մոդեռնը: Թեմատիկայի բնագավառում գրողը, նախապատվությունը տալիս էր քաղաքային արձակին, մարդ-հասարակության փոխհարաբերությանը, ինչպես նաև կորուսյալ հայրենիքի թեմային, որն իր վառ դրսևորումը գտավ կապուլյտերգնկայի խորհրդանշային պատկերում:

Սակայն հետանկախացման շրջանը արդեն նախորդից լիովին տարբեր և միևնույն փուլ ձևավորեց Ադալ յ անի գրական աշխարհում, որը լայն առումով կարելի է բնորոշել որպես անցում տեքստից դեպի հիպերտեքստ: Ինչպես նշվել է, երկրում տիրող անորոշության ու անվստահության զգացումը ստիպեցին շատ ու շատ գրողների վերանայել կյանքի հանդեպ մինչ այդ ունեցած վերաբերմունքն ու պատկերացումները և, ինչու ոչ, նաև որդեգրել պոստմոդեռնիստական ինչ-ինչ հատկանիշներ: Պոստմոդեռնիստական այդ տարերային շարժումը տարածվեց նաև Ադալ յ անի «մեծ քաղաքում»:

Նախևառաջ դիտարկենք «Թաղման թափոր» ստեղծագործությունը, որտեղ ներկայացվում է ոմն Կարդինալի թաղման ընթացքը, որին զուգահեռ հեղինակը բացահայտում է նաև նրա կյանքի և սպանության մանրամասները: Թվում է, թե ոչ մի տարօրինակություն չունեցող և կարելի է ասել անգամ պարզ մի սյուժե է, սակայն ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ հանգուցյալը բառի բուն իմաստով ներկա է գտնվում իր թաղման արարողությանը, և պատմվածքում հանդիպում են, օրինակ՝ հետևյալ տողերը. «Երևի Կարդինալը

ծանձրացավ պառկելուց և դանդաղ նստեց դագաղում: Ոչ ոք չսարսափեց, նույնիսկ չզարմացավ՝ դա թեև համարելով, տարօրինակ, սակայն Կարդինալի համար միանգամայն բնական»<sup>129</sup>: Յեղիակը ջնջում է մեռյալների և ողջերի միջև առկա սահմանագիծը և իր հերոսին թողնում հենց կենտրոնում: Առհասարակ, իր ստեղծագործությանն ենթում Ադալյանը հաճախ այլաբանորեն անդրադառնում է նոր կյանքի բերած արատներին, թերությաններին, տարօրինակությաններին, որոնց անուղղակի քննադատությունը ստանում է պոստմոդեռնիստական դրսևորում: Կյանքի հենց արսուրդային իրավիճակն էլ ծնում է համապատասխան գեղարվեստական միջոցներ: Տվյալ դեպքում գրողը կերտում է այնպիսի իրավիճակներ, երբ ընթերցողը դժվարանում է հասկանալ՝ արդյոք հերոսը ո՞րչ է, թե՞ մեռած, քանի որ մահացած լինելով հանդերձ, հերոսները շարունակում են լիիրավ մասնակցություն ունենալ սյուժեի զարգացմանը:

Այս տարօրինակ խառնաշփոթը, որ կյանքի և մահվան միջև հավասարության նշան դնելն է, առկա է Ադալյանի նաև այլ ստեղծագործություններում: Օրինակ՝ «Ազնիվ մարդը կավե սափորում» պատմվածքի հերոսը միևնույն ժամանակ և՛ մահացած է, և՛ ողջ, քանի որ շարադրում է իր և իր կնոջ կյանքի ողջ պատմությունը, որը իրենից բացի ուրիշը չէր կարող իմանալ: Նա պատմում է, օրինակ՝ սեփական մահվան և դիտարկիզման մասին. «Նա սանրեց մազերս և ինձ, սեղանից զգուշորեն բարձրացնելով, հանձնեց տղամարդկանց: Նրանք ինձ մտցրին դիակիզարանի շիկացած վառարաններից մեկը, որտեղ ինձնից բացի ոչ ոք չկար: Ես ցավ չէի զգում: Միայն շատ շոգ էր: Աչքիս երևաց Մարին: Եթե այդ օրը չլիներ, ես երբեք չէի իմանա, որ իմ մոխիրն ընդամենը մի քանի բուռ է: Այն ամբողջությամբ տեղավորվեց կավե սափորում, չհասավ երկար պարանոցին, որով կարողանում էի ազատ շնչել»<sup>130</sup>: Տվյալ դեպքում ևս բացակայում է սահմանը մեռյալների և ողջերի միջև, և «մահանալով» պատմության սկզբում՝ հերոսը շարունակում է մասնակցել դեպքերի հետագա զարգացմանը: Նկարագրվածից միայն մի հարց է առաջանում՝ ինչու... ինչու է Ադալյանը ցանկանում

<sup>129</sup> Ադալյան Ն., Թաղման թափոր, Եր., 2000, էջ 124:

<sup>130</sup> Ադալյան Ն., Պարականոն վիպակներ և պատմվածքներ, Եր., 2012, էջ 210:

ջնջել սահմանագիծը և դրանով միավորել մահացածներին և ողջերին: Վերը բերված երևույթը հենց պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայության մեջ ռացիոնալի և իռացիոնալի սահմանի վերացման գեղարվեստական արտահայտությունն է: Պատահական չէ, որ գրականության մեջ, մասնավորապես Ադալյանի արձակուրդ նման աբսուրդային իրավիճակները երևան են գալիս սկսած 90-ական թվականներից, որովհետև հենց այդ շրջանից են սկսվում հասարակարգի փոփոխության և անցումային փուլի անօրինակ, հաճախ աբսուրդի հասնող երևույթները մեր իրականության մեջ, և իր հերոսի միջոցով Ադալյանը ձգտում է քանդել այդ կծիկը:

Նման մի անհասկանալի իրավիճակում է հայտնվում նաև «Յամաճարակ» վեպի հերոսը, քանի որ վեպի սյուժեի զարգացմանը զուգընթաց առաջին հայացքից հասարակ և առօրյա կյանքը աստիճանաբար վերածվում է քաոսի, և երբեմնի հարգարժան բժիշկը դառնում է հասարակության կողմից մերժված և թշվառ անձնավորություն, իսկ քաղաքն ու նրա բնակիչները հիշեցնում են կախարդանքով պարուրված հեքիաթային թագավորության: Արդյունքում հերոսը մեն-մենակ է մնում և ստիպված է թափառել մի քաղաքում, ուր ողջերը մեռած են, և մեռածները՝ ողջ. «Ժամանակն անցնում է այնքան դանդաղ, ասես ոտքերը կանգ են առել: Ահեղ լռություն: Գրեթե մարդ չկա: Եղածներն էլ քայլում են ստվերների նման: Այդ օրը ես ոտնատակ արի ամբողջ քաղաքը: Մեկը պառկել էր մայթին՝ գլուխը կեղտոտլաթով ծածկված: Ես կռացա ու նրա դեմքից հեռացրի լաթը: Նասառն ու չռված աչքերով ինձ նայեց: Ես չիմացա մեռա՞ծ է թե ողջ»<sup>131</sup>: Ստեղծագործության ողջ ընթացքում կատարվող դեպքերը աչքի են ընկնում իրենց աբսուրդայնությամբ, և ի վերջո բռնկված համաճարակը հերոսներին թողնում է սահմանին, քանի որ քաղաքի բնակիչները հավերժ քուն են մտնում: Ինչպես հայտնի է, քունը հաճախ դիտարկվում է որպես սահմանագիծ կենդանության և մահվան միջև, ուր կյանքը և մահը հավասարազոր են միմյանց, և հետևաբար այդ տեսանկյունից «Յամաճարակ»-ի հերոսները, հավերժ քնած մնալով, միևնույն ժամանակ և՛ ողջ են, և՛ մահացած: Աբսուրդայնության այս դրսևորումը շատ հարազատ է

<sup>131</sup> Ադալյան Ն., Յամաճարակ, Եր., 2003, էջ 197:

պրստմոդեռնիստական աշխարհընկալմանը, ուր ջնջված են սահմանները տրամաբանականի և անհասկանալիի միջև, և հիմնական նպատակը քառսի հաստատումն է. քառս, որը պետք է փոխարինի կարգուկանոնին ամենուր և ամեն ինչում: Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ Ադալյանի արձակը ստեղծված իրականության գրական փոխաբերությունն է՝ արտահայտված պրստմոդեռնիզմի արետիկայի միջոցներով: Սակայն անհրաժեշտ է ընդգծել մի շատ կարևոր հանգամանք. եթե մի կողմից կյանքի և մահվան սահմանագծի վերացումը ենթատեքստում հիշեցնում է 90-ական թվականների սոցիալական ու քաղաքական ծանր վիճակը, ապա մյուս կողմից Ադալյանը երբեք չի ծանրանում ո՛չ մեկ, ո՛չ մյուս կողմի վրա: Սև հումորով հագեցած նրա արձակը ներկայացնում է կարծես արտաժամանակյա մի իրավիճակ, և ընթերցողին է մնում այս իրավիճակը նույնացնել իր ապրած ժամանակի հետ:

Սակայն, ինչպես նշվել է, պրստմոդեռնիստական գաղափարախոսությունը, ստեղծելով նորը, լայն առումով ոչ միայն չի ժխտում հինը, այլ և ձգտում է նոր շունչ հաղորդել դրան: Այս տեսակետից Նորայր Ադալյանը ևս վերափաստավորում է գրականության մեջ մինչ այդ բազում անգամներ հանդիպող «փոքր մարդու» կերպարը, ով նախևառաջ բնորոշվում էր իր միայնության ամբ և հասարակության կողմից աննկատ ու արհամարհված լինելով: Նոր ընկալմամբ «փոքր մարդուն» ոչ միայն «չեն տեսնում», այլ և հեղինակն ինքը հստակ չի նշում՝ նախրո՞ք գոյություն ունեցել է, թե՞ ոչ: Օրինակ՝ պատմվածքներից մեկում Ադալյանը, ներկայացնելով իր հերոսի, կարելի է ասել, դժբախտ և մեկուսի կյանքը, աստիճանաբար սյուժեն հանգեցնում է բարձրակետին, և ի վերջո հերոսն ուղղակի անհետանում է՝ իր գոյության առեղծվածի բացահայտումը թողնելով ընթերցողին. «Իրարից խլի ու մ էին գնդակը և վազում դեպի դարպասը: «Բեռի Գոգո՛...»: Գոգոն էլ էր ոգևորվել: Նամեկ ձեռքերով էր գնդակը ետ հրում, մեկ՝ ոտքով, ցատկում աջ ու ձախ, լայն բացում գիրկը և գնդակը որսում, ապա դարձյալ ուժեղ հարվածով ուղարկում դաշտ: «Բեռի Գոգո, բռնի՛ր...»: Բայց այս անգամ գնդակը անարգել ծակեց-անցավ դարպասի օդը: Թեթև պտտահողմն էր կանգնել դարպասում, իսկ Գոգոն չկար: Երեխաները

միանգամից լռեցին և ցիրուցան անշարժացան: Չկար: Կարծես երբեք  
ել չէր եղել»<sup>132</sup>: Քեռի Գոգոն իր ողջ էությունամբ «փոքր մարդ» է, ով  
դատապարտված է միայնության և մերժված է հասարակության  
կողմից, սակայն Ադալյանը նոր հանգուցալուծում է գտնում այս  
երևույթի համար և ուղղակի անհետացնում է իր հերոսին՝  
եզրակացությունները թողնելով ընթերցողին: Մեր կարծիքով  
հերոսի կյանքի նման վերջաբանը կրկին ուղիղ կապուկի հեղինակի  
ապրած ժամանակահատվածի հետ, քանի որ թվում էր, թե անել անելի  
կացության մեջ հայտնված երկրում «փրկվելու» համար հարկավոր  
էր Քեռի Գոգոյի նմանությամբ ուղղակի անհետանալ: Սակայն ոչ  
միշտ էր դահաջողվում, և մարդը ստիպված էր մեկուսանալ և փակվել  
ինքն իր վանդակում, ինքն իր մեջ: Պատահական չէ, որ Ադալյանի  
պատմվածքների շատ ու շատ հերոսներ օտարացած են  
հասարակությունից, լքված են և միայնակ: Օրինակ՝ «Պողիկտոս»  
պատմվածքում Ադալյանը կերտում է միայնակի հոգեբանություն  
ունեցող հերոսի, ով, ճիշտ է, շարունակում է արտաքին կապ  
պահպանել իր հարևանների և կամ ծանոթների հետ, սակայն նրանցից  
և ոչ ոք չի կարողանում լցնել ներքին դատարկության զգացումը.  
«Ես չկարողացա քնել: Ի՞նչ էի մտածում: Ծոզը թույլ չէր տալ իս  
որևէ բան մտածել, այլ միայն զգալ: Ես զգում էի մենակությունս,  
որը բուն էր դրել սրտիս մեջ: Սիրտս մենակություն էր շնչում և  
արտաշնչում հազիվ լսելի նվազ տրոփյուններով»<sup>133</sup>: Միայնության  
ու դատարկության զգացումը նոր շրջանի գրականության  
հերոսներին բնորոշ հիմնական հատկանիշներից է, որը  
աբստրակտիզմի ժառանգեց էքզիստենցիալ իզմից: Ինչպես հայտնի  
է, էքզիստենցիալ իստական փիլիսոփայության հիմնական նյութը  
մարդն է և նրա գոյությունը, ինչի վերաբերյալ էլ տարբեր  
փիլիսոփաներ տարբեր կարծիքներ են առաջադրում: Ըստ Սարտրի՝  
սկզբնական մարդկային գոյությունը իրենից ոչինչ էլ չի  
ներկայացնում, և մարդը մարդ է դառնում միայն հետագայում, ընդ  
որում՝ այնպիսի մարդ, ինչպիսին ինքն է իրեն կերտում<sup>134</sup>: Այսինքն՝  
ըստ էքզիստենցիալ իստական փիլիսոփայության՝ մարդն ունի

<sup>132</sup> Ադալյան Ն., Թաղման թափոր, Եր., 2000, էջ 45:

<sup>133</sup> Ադալյան Ն., Պարականոն վիպակներ և պատմվածքներ, Եր., 2012, էջ 30:

<sup>134</sup> Տե՛ս՝ [https://sceptis.net/library/id\\_545.html](https://sceptis.net/library/id_545.html)



ընտրության հնարավորություն, և ըստ այդ ընտրության էլ ձևավորվում է նրա անհատականությունը: Կամ, օրինակ, Կամյուն գտնում էր, որ մարդկային գոյության միակ նախապայմանը դիմադրությունն է այն ամենի հանդեպ, ինչ ճնշում է մարդուն, դիմադրություն ընդդեմ կյանքի արսուրդայնության<sup>135</sup>: Այս և այլ բազմաթիվ տեսակետների մեջ կամի ընդհանրություն, ըստ որի՝ մարդը՝ որպես մահկանացու, գրեթե մշտապես համակված է անհանգստությամբ, ինչը ենթադրում է հենարանի բացակայության մասին, որովհետև հիմնական խնդիրն այն է, որ մարդն այս աշխարհում չունի ոչ մի հենարան, քանի որ եկել է և գնալու է: Այս ամենից ելնելով՝ մարդն իր ողջ կյանքի ընթացքում միայնակ է, և էքզիստենցիալ իստական գաղափարախոսության համաձայն՝ նա ընկալվում է ոչ թե որպես հասարակության անդամ, այլ՝ միայնակ և մյուս մարդկանցից անկախ անհատ, ով գոյություն ունի այնքանով, որքանով որ ինքն իրեն կերտում է, և հետևաբար միայն ինքն է պատասխանատու իր համար և ոչ թե հասարակությունը: Այս ըմբռնումները բնորոշ են նաև պոստմոդեռնիզմին, և պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում հերոսները հանդես են գալիս որպես հասարակությունից օտարացած և մեկուսացած անհատներ և որևէ առնչություն չունեն «մյուսների» գոյության հետ: «Ժամադրություն» պատմվածքի հերոսուհի Սիլվան Նույնպես ասես օտարացած է իրական աշխարհից և ապրում է միայն երևակայական Ջոնի հետ ժամադրության ակնկալիքով, ինչի հետևանքով հերոսուհին պարփակվում է սեփական հոգու գատնարանում. «Նա բռնուցքներով ծեծում հաժեժում էր սենյակի մեկ այս, մեկ այն պատը, հարևանները լուռ էին, քաղաքը լուռ էր, աշխարհում կարծես մարդ, գազան ու թռչուն չէր մնացել, ինքն էր միայն և իր դատարկությունը: Նույնիսկ վախը չկար»<sup>136</sup>:

Հերոսները հոգեպես գտնվում են սահմանային իրավիճակում, որը ենթադրում է ներքին պայքար, ելքը գտնելու ցանկություն, սակայն ազատվելու ձգտումը պարտվում է, հետզհետե մարում և ծնում է համակերպվածության զգացում ստեղծված իրավիճակի նկատմամբ: Այսինքն՝ աստիճանաբար հերոսներն արդեն վարժվում են

<sup>135</sup> Տե՛ս՝ <http://www.solecity.ru/philosophy/existensialism>

<sup>136</sup> Ադալյան Ն., Պարականոն ..., էջ 109:

այդ հոգեվիճակին և անգամ չեն ցանկանում ազատվել իրենց հարազատ դարձած միայնությունից, ինչպես որ նախորդ պատմվածքի հերոսուհին. «Խոհանոցում Սիլվան բացեց ջրի ծորակը և մի գավաթ ջուր առավ՝ սուրճ եփելու: Լսելով ջրի թույլ խշոցը, ծորակը դարձրեց մինչև վերջ: Ջուրն աղմուկով հորդաց՝ բուրբոտիքը կաթիլներ շաղտալով: Այդ աղմուկը իվացրեց նրամենակությունը: Նա ժպտաց և բուռ-բուռ ջուր խփեց դեմքին: Յեռախոսը գիլու երկար կանչեց: Սիլվայի դեմքին դժգոհության ստվեր իջավ՝ զանգը խաթարել էր նրամիայնությունը: Նատեղից չշարժվեց՝ ընկալուչը վերցնելու»<sup>137</sup>: Ըստամենայնի՝ հերոսները ձգտում են փակված մնալ իրենց լաբիրինթոսում, և այս երևույթը ծայրահեղության է հասնում «Ապրկալ իպսիս» վեպում: Աբսուրդային այս վեպը ապականված երկրի գեղարվեստական և խորհրդանշական վերարտադրությունն է և համատարած աղբի միջոցով հեղինակը ձգտում է ներկայացնել իրական կյանքում առկա բարոյական աղտը՝ ամենալայն իմաստով: Սակայն Ադալյանը ուշադրություն է հրավիրում նաև այն հանգամանքի վրա, որ մարդկանց մոտ բացակայում է աղբը ոչնչացնելու ձգտումը և նրանք առավել նախընտրում են իրենք իրենց սեփական բանտը կառուցել, և կամ ճիշտ կլինի ասել, որ ոչ միայն նյութական մեկուսարան են ստեղծում, որը պատնեշ է դառնում իրենց և արտաքին աշխարհի աղբի միջև, այլ և իրական փակուղին հենց իրենց ներսում է, որտեղ էլ բանտարկված է սեփական «ես»-ը. «Բանտն ինչպես որ քանդել էին՝ այժմ նույնքան ու ավելի ոգևորությամբ էին շինում, միայնափսի սրբազան սարսուռով, որին կնախանձեր անցյալի և դեռ գալիք ամեն եկեղեցի: Ամբողջ երկրի բազմաբնույթ ներուժն ուղղված էր այդ նպատակին...»<sup>138</sup>:

Բերենք ևս մեկ օրինակ նշված ստեղծագործությունից. «Իմ ներսում երկու մարդ կա, որոնք կռվում են իրար դեմ, բզկտելով իմ մարմինը: Մի՞թե երրորդն է հաղթելու կամ բուրբոտ պիտի պարտվեն: Ակնաքարի լույսը հեռու է, և աղբն ուզում է խեղդել յասամանին: Մարդիկ իրենց բանտարկել են իրենց մեջ: Ուզում եմ հրկիզվել»<sup>139</sup>:

<sup>137</sup> Ադալյան Ն., նույն տեղում, էջ 77:

<sup>138</sup> Ադալյան Ն., Ապրկալ իպսիս, Լոս-Անջելես, 1999, էջ 73:

<sup>139</sup> Նույն տեղում, էջ 20:

Այս օրինակից երևում է, որ վեպի հերոսների ներաշխարհում ընթացող քառասյին պայքարը էլ ավելի արտահայտիչ ընդգծելու համար, Ադալյանը գործածում է նաև տեքստի մասնատվածության պոստմոդեռնիստական սկզբունքը, որը կազմվում է միմյանցից անկախ իմաստային միավորների միջոցով, որոնք, սակայն, միավորված են և հանդես են բերում մեկ ամբողջական, բայցև մի քանի մեկնաբանություն և ենթադրող իրականություն:

Հետզհետե ավելի ակնհայտ է ուրվագծվում գիտակցության և ենթագիտակցության, հասարակության և անհատի բախումը և նույնիսկ հերոսի փախուստը իրականությունից: Լևոն Մութաֆյանը նշում է. «Գրողը ստեղծում է ժամանակի ծիրում հայտնված մարդկանց, որոնք ոչ թե նույն այդ ժամանակի գերիներն են, այլ նրա ուրույն հակառակորդներն ու ընդդիմադիրները, որ ամեն ինչ անում են «սահմանային իրավիճակը» հաղթահարելու և ապրելու սեփական տեսչով, ուշագրավ մարտահրավերով»<sup>140</sup>: Այդպես է վարվում, օրինակ՝ «Մրջնանոց» վեպի հերոսը, ով հեռացել է քաղաքից, օտարվել մարդկանցից և միայն երբեմն այցելում է սրճարան և կամ ծանոթների հետ զրուցում հեռախոսով: Կարելի է ասել, որ վերջինս անապատում ստեղծում է իր վերացական քաղաքը՝ փորձելով ապրել միայն ինքն իր համար. «Վաղուց անտարբեր ժամանակի պայմանականությունների հանդեպ, որոնք շատերի գոյության հողն են, նագոհ էր, որ ապրում է մի ընդհանուր-վերացական դաշտում, որտեղ ոչ ոք և ոչինչ, նույնիսկ ինքը չի ճնշում իր ազատությունը»<sup>141</sup>: Սակայն հերոսին չի հաջողվում վերջնականապես ազատվել արտաքին աշխարհի գոյությունից, քանի որ անգամ իր կերտած մեկուսարանում անվերջ պայքար է մղվում անդեմացած հասարակության դեմ: Արմեն Հովակիմյանը, անդրադառնալով այս վեպին, իր ուսումնասիրության մեջ նշում է. «Մի կողմից՝ ամբոխացած հասարակություն, մյուս կողմից՝ ամբոխից խրտնած, իր ես-ին ձգտող անհատ: Մի կողմից՝ ինքնանապատակ նյութաշինություն ամբ գբաղվող հասարակություն, որ վերածվել է

<sup>140</sup> Մութաֆյան Լ., Ձևի ու բովանդակ. նորահայտ. Ն. Ադալյանի վեպում // Գր. թերթ, 2008, թ. 37, էջ 6:

<sup>141</sup> Ադալյան Ն., Մրջնանոց, Եր., 2006, էջ 18:

մեծ մրջնանոցի, մյուս կողմից՝ բնության դեռևս անարատ գրկում փրկության ու նորոնող մենակյաց»<sup>142</sup>:

Գրողի երևակայությունը գտնում է փրկության ելքը, այն է՝ իր մենակյաց հերոսի համար ձևավորել մի նոր իրականություն, մի նոր աշխարհ, մի նոր մեծ քաղաք՝ թեև մտացածին: Հաստատելու համար վերը ասվածը բերենք ժենյա Քալանթարյանի մեկնաբանությունը. «Գեղարվեստական նոր մտածողության բնորոշ կողմերից մեկը իրականության սահմանների ընդլայնումն է առարկայական տեսանելի աշխարհից դեպի, քիչ է ասել, երևակայությունն ու անտեսանելին, այլ ընդհանրապես դեպի այն ամենը, ինչը իբրև ռեալություն կարող է ըմբռնվել մարդու ենթագիտակցության խոր շերտերում»<sup>143</sup>: Այդպես, պատմվածքներից մեկում հերոսի մտքում անընդհատ մի ձայն է հնչում, որն ազդարարում է մեկ այլ իրականության գոյության մասին. «Մի հերմոֆրոդիտ ձայն անցավ իմ միջով. «Բաբելոնից ժամանող ինքնաթիռը վայրէջք կատարեց», - և ապա պատմվածքի մեկ այլ հատվածում ասվում է, - «Բաբելոնից ժամանող ինքնաթիռը վայրէջք չկատարեց, որովհետև աշխարհում այդպիսի քաղաք չկար: Թե՞ կար: Թե՞ կար ու չկար: Երկիրը դատարկ էր: Երկինքը լիքն էր աստղերով»<sup>144</sup>: Հեղինակը ստեղծում է մի խորհրդավոր պատկեր, որում տեղ գտած իրերն ու երևույթները կան ու չկան, և ընթերցողը ինքը պետք է ընտրի՝ հավատա՞լ դրանց գոյությանը, թե՞ ոչ: Այս հնարը ևս բնորոշ է պոստմոդեռնիզմին, ուր առկա են բազում փոխկապակցված իրականություններ, որոնք կարող են հանդես գալ, օրինակ՝ երազների կամ հալյուցիանացիաների միջոցով:

Երբեմն անգամ ինքը՝ հերոսը, չի կարողանում հասկանալ, իր շրջապատում տեղի ունեցող դեպքերի իրական և կամ անիրական լինելը, ինչպես օրինակ՝ «Սև քառակուսի կարմիր անապատում» վեպի հերոս Ներսեսը: Չնայած նրան, որ վեպը պատմում է Հայոց ցեղասպանության, թափված արյան և գաղթի դժվարին ճանապարհի մասին՝ այն զուտ պատմական դեպքերի վավերագրում չէ, և հյուսվող սյուժեի սահմաններում առավել մեծ արժեք են ներկայացնում

<sup>142</sup> Հովակիմյան Ա., Կռվիր քո դեմ, որ մրջյունն չդառնաս // ՀՀ, 2006, թ., 52, էջ 5:

<sup>143</sup> Քալանթարյան Ժ., Պայմանականի տրամաբանությունը // Գր. թերթ, 2006, թ. 16, էջ 6:

<sup>144</sup> Ադալյան Ն., Թաղման թափոր, Եր., 2000, էջ 116-117:

հերոսների զգացմունքներն ու հոգեվիճակը: Չարի ու բարու, կարմիրի ու սևի հակադրությունը ուղղված է բացահայտելու դաժան ճակատագրի կողմից միավորված հայ ժողովրդի ապրումները, և քարավանի յուրաքանչյուր անդամ հայ ազգի այս կամ այն հատկանիշի մարմնավորումն է: Սակայն դժվարին ճանապարհին հերոսները ստիպված են բախվել դառն իրականությանը և ոչ միայն: Ինչպես նշվեց, հաճախ անգամ դժվար է տարբերակել ծավալվող դեպքերի իրական և կամ անիրական լինելը: Այսպես, օրինակ՝ Ներսեսին թվում է, թե սպանում է իրեն հանդիպած բուին, սակայն... «Ուռենու հաստ յուղին կանգնած էր մի թռչուն: Բու՞ է, թե՞ նման է բուի: Ներսեսը մոտեցավ, մեկնեց ձեռքը և բվանման թռչունին վզից բռնեց: Ամուր մատներով բռունցքի մեջ սեղմեց ու խեղդեց նրան: Արդեն չէր կասկածում՝ բու է: Յետո գցեց ոտքերի տակ և կոխկոտում էր, ճգմում, տրորում, փետրավոր մարմինը խառնում հողի հետ, քրքրում, հողին հավասարեցնում: Երբ ոտքը ետ քաշեց, բուն թափ տվեց այլ անդակված մարմինը, թև առավ և, կարծես ոչ ինչ չէր պատահել, թռավ հեռուները»<sup>145</sup>: Մեջ բերված այս հատվածում աչքի է ընկնում արստմոդեռնիստական մեկ այլ հատկանիշ ևս, այն է՝ միֆակիրառությունը: Դեռևս 1952 թվականին իսպանացի նկարիչ Պաբլո Պիկասսոն նկարեց իր հայտնի՝ «Բուն, մահվան բանբեր» նկարը, որի միջոցով ևս մեկ անգամ անդրադարձ էր կատարվում այն միֆին, ըստ որի՝ բուն հայտնվում է մոտավորապես մահվանից առաջ, որպեսզի իր հետ տանի մարդկային հոգին: Բունի սիմվոլի նման մեկնաբանումը, ադալյանական արձակից զատ, երբեմն հանդիպում է հետանկախացման շրջանի նաև այլ գրողների ստեղծագործություններում, օրինակ՝ Յովիկ Վարդումյանի «Կանթեղ» վեպում, ուր պատմվում են Արցախյան ազատամարտի դեպքերը: Ներկայացնելով ընթացող պատերազմական գործողությունները՝ հեղինակը ընդգծում է նաև, որ բու որ թռչուններից միայն բուն է մնացել գյուղում՝ ասես կանխազգալով մոտավորապես մահը, քանի որ ամենից շատ կյանք է խլում հենց պատերազմը. «Մի քանի օրվա մեջ բու որը վարժվել էին պատերազմի աղմուկին: Լռությունից նյարդայնանում էին: Լռության մեջ

<sup>145</sup> Ադալյան Ն., Սև քառակուսի կարմիր անապատում, Եր., 2008, էջ 255-256:

տագնապ կար: Յաջորդ պահը ոչ ոք չէր կարող կանխագուշակել: Անորոշությունն ից տագնապն ավելի էր մեծանում: Գիշերը նորից լսվում էր բվի վայոցը: Բոլոր թռչունները հեռացել էին գյուղից: Այդ միակ բուն համառորեն նստել էր մեծ բարդու վրա ու անընդհատ վայում էր»<sup>146</sup>:

Ըստ այդմ՝ Ադալյանի «Սև քառակուսի կարմիր անապատում» վեպում ևս կիրառվում է մահաբեր թռչնի սիմվոլ-միֆոլոգեմը, որը հայտնվում է՝ հերոսի հոգուն տիրանալու: Յեղիևակը գրում է. «Բուրի մեջ ապրում են բարին ու չարը: ...Ո՞վ գիտե, թե բուն ինչքան է ապրում, նա ապրում է աշխարհի ու մարդկանց հետ, և քանի դեռ կան նրանք, կանալ բուրի կռնչյունը, որ կանչում է ոչ թե իրեն, ոչ թե որևէ թռչունի կամ գազանի, ոչ թե իր նմանին՝ ինչպես բոլոր թռչունները և կենդանիները, այլ մարդուն: Կանչում է, որ դժբախտացնի վերջնականապես»<sup>147</sup>:

Ի վերջո, չսպանված բուն չավարտվող թշնամության, մահվան սարսափի խորհրդանիշն է վեպում: Առհասարակ, վեպում շատ են հանդիպում միֆոլոգեմները, որոնք միահյուսում են իրականը երևակայականին, և հենց պոստմոդեռնիստական միֆակիրառության առանձնահատկությունն այն է, որ ինչպես նշվել է, տեղի է ունենում միֆի վերափոխատվորում, այսինքն՝ այն համադրվում է ժամանակի իրականության հետ և երբեմն անգամ հանդես է բերվում «փակ տեքստով»՝ ոչ թե որպես հորինվածք, այլ իրական երևույթ: Ա. Լոսևը այս մասին գրում է. «Միֆական մտածողության տեսանկյունից ոչ մի դեպքում չի կարելի ասել, որ միֆը ֆիկցիա է և երևակայության խաղ: ...Միֆը, առավել որոշակի, մաքսիմալ ինտենսիվ և առավելագույն ձևով լարված իրականություն է: Այն հորինվածք չէ, այլ առավելապես վառ և ամենաբուն իրականություն»<sup>148</sup>:

Այս տեսանկյունից վեպում ներկայացվող իրական խորհրդանշանների մեջ առանձնանում է հատկապես ոսկե ձին: Գրեթե բոլոր միֆերում և լեգենդներում ձիու կերպարը մեկնաբանվում է դրական նշանակությամբ՝ որպես կյանքի հարատևության,

<sup>146</sup> Վարդումյան Յ., Կանթեղ, Եր., 2010, էջ 134:

<sup>147</sup> Ադալյան Ն., Սև քառակուսի..., էջ 137-138:

<sup>148</sup> Лосев А., Философия, мифология, культура, М., 1991, с. 115.

հզորության և ազատության խորհրդանիշ: Սակայն որոշ միջերում այն դիտվում է նաև որպես լույսից խավարի, երկնքից երկրի և կյանքից մահվան անցում, քանի որ, ըստ հավատալիքի, ձիերը տեղափոխվում են մարդկանց այս աշխարհից անդրաշխարհ: Այս ստեղծագործության մեջ Ադալյանը միավորում է միջի մեկնաբանման տարբերակները, և ոսկե ձին իր մեջ կրում է ստրկության և ազատության, կյանքի և մահվան պայքարը: Խորհրդանշական այս պայքարը նախևառաջ իր դրսևորումն է գտել Նորայր Ադալյանի եղբոր՝ Ռուբեն Ադալյանի «Ձիերի ճակատամարտը» նկարաչարում, ուր ընդգծվում է տեղի ունեցող պայքարի ողջ դրամատիզմն ու լարվածությունը և հատկապես առանձնանում է «Ձիերի մենամարտը» նկարը, որտեղ գունային գամմայի միջոցով առավել ցայտուն է գծագրվում ոսկե ձիերի բախումը: Սակայն եթե Ռուբեն Ադալյանը անմահացրել է այդ բախման ակնթարթը, ապա Նորայր Ադալյանի դեպքում պայքարն ասես հասնում է իր գագաթնակետին և խորհրդանշում հայ ժողովրդի ապրելու ձգտումն ու փրկության թույլ, բայց անմար հույսը. «1918 թվականի աշնանը հինավուրց երևան քաղաքում և նրա շուրջը մի գաղթական ձի էր թափառում: Նա ծայրաստիճան հյուսված էր, ցնցոտիների մեջ, տխուր և հուսաբեկ: Միայն կապույտաչքերն էին լույս տալիս, և սիրտն էր ոգորում մահվան դեմ՝ կայծակներով զարկված կրծքի տակ: Նա նման էր մարդկանց, որոնք ստվերի պես համր ու դանդաղ շարժվում էին քաղաքի փոշոտ ու ծուռումեջ փողոցներով, և մարդիկ նման էին նրան»<sup>149</sup>: Չնայած դժվարություններին՝ հույսը չի մահանում, և վեպի վերջում հանդիպող այս տողերը ազդարարում են, որ ի վերջո, երանելի ազատությունը նվաճված է, որը կարող է քողարկել անգամ անցած ճանապարհն ու վերապրած մահվան սարսափը:

Քողարկված մահվան սարսափը վերլուծելու նպատակով անդրադառնանք «Ապրկալիսիս» վեպին, որի հերոսները ոչ միայն արհամարհում են մահվան հասկացությունը, այլև անգամ դրականորեն են ընդունում համատարած մահվան լուրը, ասես այն ոչ թե մահ է, այլ առօրյա մի սովորական երևույթ. «Բազմաթիվ անհայտ կորածներ, թվերը ճշտվում են», - գեկուցեց քաղաքապետը,-

<sup>149</sup> Ադալյան Ն., Սև քառակուսի ..., էջ 286:

«Մարգահամերգային համալիրն այրվում է...»: «Տեսնում եմ», - նրան ընդհատեց թագավորը, - «Ու՞ր են հրշեջ մեքենաները»: «Աղբ են տեղափոխում»: «Խոսի՛ր»: «Գողության դեպքեր չկան»: «Դալալ է»: «Մի քանի մահ և ծնունդներ, որոնք իսկույն մեռնում են»: «Վատ չի, մի թող շատանան, շատին ղեկավարելը դժվար է...»<sup>150</sup>: Մեջբերված բնագրային հատվածից պարզ երևում է, որ Ադալյանը կիրառում է նաև պոստմոդեռնիստական սև հումորն ու հեգնանքը, որի հետևանքով, թվում է, թե հերոսները հաճախ պարզապես անտարբերությամբ են անցնում մահվան կողքով: Ինչպես նշվել է մեր ուսումնասիրության դեռևս առաջին գլխում, պոստմոդեռնիստական սև հումորի և դասական հեգնանքի տարբերակիչ հատկանիշը հենց այն է, որ հեգնանքն ավելի մեղմ ծաղր է, որ ոչ նչացման միտում չունի, մինչդեռ սև հումորը, կարելի է ասել, «լացի ծիծաղ է», սպանիչ ծաղր լրջագույն թերությունների նկատմամբ: Տվյալ դեպքում ևս հերոսները խոսում են այնպիսի հանգստությամբ, ասես ամենայն լրջությամբ են արտաբերում իրենց մտքերը: Սակայն, ի տարբերություն, օրինակ՝ խեչոյանական արձակի, ուր սև հումորը հոգեբանական պաշտպանիչ ռեակցիայի արդյունք է, որի միջոցով գրողը ձգտում է քողարկել իր հերոսների իրական մորմոքն ու ցավը, Ադալյանը առավելապես գործածում է վերը նշված միջոցները իր ժամանակի դրության ողջ ողբերգականությունը ընդգծելու նպատակով, և կարելի է ասել, որ ադալյանական հեգնանքը որոշակի քաղաքական բնույթ է կրում, քանի որ ուղղվում է իշխանությունների և կյանքի արատների դեմ, ինչը իր վառ արտահայտությունն է գտել հատկապես «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպի էջերում: Վեպը լայն առումով իրենից ներկայացնում է քաջնազարականության պատմության ժամանակակից վերարտադրում, ողջ ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում իր պարադոքսալ հակադրություններով և կառուցվում է կատակերգության և ողբերգության սահմանագծին: Ադալյանական ստեղծագործությունների թվում տվյալ վեպը պոստմոդեռնիստական հիպերտեքստայնության առավել ցայտուն մարմնավորումն է: Յիպերտեքստայնությունն ասելով՝ հասկանում ենք Ա հիպերտեքստի

<sup>150</sup> Ադալյան Ն., Ապրկալիպսիս, Լոս-Անջելես, 1999, էջ 14:



(նախատեքստի) և Բ հիպերտեքստի որոշակի հարաբերություն, որը ուղղորդվում է ձևափոխության գործընթացով, օրինակ՝ թարգմանություն, պարոդիա և այլն: Տվյալ դեպքում ականատես ենք լինում նախատեքստի պարոդիկ ձևափոխման և բնական է, որ վեպում առանձնանում է հատկապես իշխանության գլուխն անցած Նազարի կերպարը, ում չի հուզում անգամ իր կողմից այդքան սիրված հոր մահը. «Մի քիչ համբերի, Նազար ջան, Գարսոյի նահատակությունից հետո խառը օրեր ենք ապրում, վիճակն ավելի անկայուն չդարձնենք, թող քառասունքը գա անցնի, տարին պատվով ու փառքով նշենք...»: «Յերս էլ ժամանակ գտավ մեռնելու», - դժգոհեց Նազարը, - «գոնե ինձնից մի կես բերան խորհուրդ հարցնեն՝ երբ՞ մեռնեմ, ես էլ կասեի՝ եթե անցած տարի չես մեռել, ես տարի մի՛ մեռիր, մյուս տարի կմեռնես»<sup>151</sup>: Հատկանշական է, որ երգիծանքը ուղղված չէ զուտ ծաղրական իրավիճակներ ներկայացնելուն, քանի որ սև հումորը ունի առավել լայն ընդգրկում: Աելիտա Դուլուխանյանը գրում է. «Սխալ է կարծել, թե Ադալյանը գրել է երգիծավեպ այս երկը, որի լեզուն ունի երգիծանքի գունավորում, սա ամեն մի իրականության մերկացում է, երբ առեւելի անդունդ է առաջանում մարդկանց ճակատագիրը տնօրինող առաջնորդի խոսքի և իրական գործի միջև, երբ ծայրահեղ հասարակական բևեռացումից, աղքատի ու հարուստի հակամարտությունը կարող է առաջ բերել «խելագարված ամբոխ» հասկացությունը»<sup>152</sup>: Երգիծական գունավորում ունենալով՝ ստեղծագործությունը միտված է նախևառաջ ժամանակի արատները մերկացնելուն, կյանքի անարժեքությունն ընդգծելուն և միևնույն ժամանակ նաև առկա խնդիրների լուծումներն առաջադրելուն:

Կյանքը կորցրել է իր արժեքն ու նշանակությունը նաև «Համաճարակ» վեպի հերոսների համար, և դրանից ելնելով էլ ինքնասպանությունը որպես սովորական երևույթ է դիտվում: Ադալյանը գրում է. «...Ինքնասպանություն գործիր»: «Ոչ ոք չի կարող ինձ ետ պահել այդ քայլից»: «Ե՞րբ ես ուզում դժոխք գնալ»: «Ինչո՞ւ դժոխք... գուցե դրախտի դուռն է բացվում իմ առջև»: «Դու դժոխքի ապրանք ես»: «Թող այդպես լինի»: «Ասա ե՞րբ»: «Թեկուզ

<sup>151</sup> Ադալյան Ն., Ծաղրածուն մեծ քաղաքում, Եր., 2010, էջ 273:

<sup>152</sup> Դուլուխանյան Ա., Ծաղրածուն մեծ քաղաքում // Գր. թերթ, 2011, թ. 42, էջ 6:

այսօր»: «Միայն ոչ այսօր»: «Ուրեմն վաղը»: «Ոչ էլ վաղը: Ես շաբաթ  
ես տրամադրություն չունեմ սուգ անելու, միշտ դիտավորյալ ինձ  
հակառակ ես գնում»: «Լավ, բա ե՞րբ»: «Էդ գործը  
շտապողականություն չի սիրում, համբերիր, ես քեզ կասեմ»<sup>153</sup>:

Բերված օրինակներից պարզ երևում է, որ հերոսները ընկալում  
են մահը որպես առօրյա գործողություն և ասես «ժամանակ չունեն»  
մահվան հետ հաշվի նստելու: Այս ամենը կարող է հասնել այնպիսի  
ծայրահեղության, որ երբեմն անգամ ոչ միայն անտարբերությամբ  
են լցվում մահվան նկատմամբ, այլև նախանձով հանգուցյալի  
հանդեպ: Այս տեսանկյունից մահը դիտվում է որպես ստեղծված դառը  
կացությունից փախչելու ճանապարհ, որպես փրկություն և,  
ազատություն և երջանկություն: Ակամայից հիշվում են Ուոլթ  
Ռիթմենի «Երգիմ մասին» պոեմի տողերը.

Մահանալն ամենևին էլ այն չէ, ինչ մտածում ես, այլ  
ավել ինչ:

Այդ ո՞վ է կարծում, որ ծնվելն երջանկություն է

Շտապում եմ հայտնել նրան, որ մահը նույնպես  
երջանկություն է<sup>154</sup>:

«Թաղման թափոր» ժողովածուի պատմվածքներից մեկում  
Ադալյանը, ներկայացնելով հերոսի կյանքի վերջին րոպեները,  
ընդգծում է նաև վերջինիս հարազատների տարօրինակ և ոչ  
համապատասխան վերաբերմունքը մահվան հանդեպ. «ժամանակ գտար  
մեռնելու, անխի՛ղճ», - բաջանաղի ձայնը կերկերաց, - գոնե սպասեիր  
գարուն գար, էժանություն լիներ... Եվ ո՞ւմ համար քեզ սպանեցիր,  
անխե՛լք», - դողդողացող ձեռքը մոտեցրեց Յայրոյի դեմքին և փակեց  
կոպերը: Բոլորը լուռ-լուռ նայում էին Յայրոյին: Մի քանի րոպե  
նայեցին խղճահարությամբ. Սիրուն Յայրոն կար, իսկ հիմա չկա, ոչ  
ևս է, չկա... Յետո լուռ սկսեցին չարանալ ու ատել՝ ինչ ո՞ւմ մեռավ,  
իրենց գցելով այս կրակի մեջ, ախր ինչ ո՞ւմ չմտածեց իրենց մասին...  
Շուտով էլ նրանց հոգում շարժվեց նախանձի որդը, լուռումուռն չ  
կանգնել և նախանձում-նախանձում էին Յայրոյին. գլուխը լավ  
արծացրեց, իհարկե կժպտա, իրենք էլ մեռնեին՝ ազատվելու էս  
կյանքից: Ոչ ոք լաց չէր լինում: Ճարձուտ օրը մոտենում էր խավար

<sup>153</sup> Ադալյան Ն., Յամաճարակ, Եր., 2003, էջ 126:

<sup>154</sup> <https://www.classic-book.ru/lib/sb/book/489/page/15>

գիշերին: Ձյունը մաղում էր միապաղաղ ու անդադար: Լռությամբ ուսերը և ցուրտ-սառնամանիք: Թվում էր, ձմռանը հաջորդելու է ոչ թե գարունը, այլ՝ դարձյալ ձմեռ է գալու»<sup>155</sup>:

Յեղիևակի այս վերջին խոսքերը պատահական չեն, և այն հանգամանքը, որ ձմռանը ձմեռ է հաջորդելու, ակնարկում է ընթերցողին, որ ժամանակի հետիննջ-որբան այն է: Պատճառն այն էր, որ իրականության մեջ ծավալվող դեպքերը ակամայից համընկան պոստմոդեռնիստական ժամանակային խեղաթյուրմանն ու թվացյալ շարժմանը և գեղարվեստական դրսևորում ունեցան նաև գրականության մեջ: Ադալյանը գրում է. «Օդը լուռ էր, ամենուրեք սառն ու անզգա տեսարան, վախեցնող լռությամբ, կույր ու մեռյալ ժամանակ, որ չէր շարժվում ետ ու առաջ, այլ կանգնել-մնացել էր տեղում, սև քար կտրել»<sup>156</sup>: Նորայր Ադալյանը իր ստեղծագործություններում կերտում է անժամանակ մի իրականություն՝ այլաբանորեն մատնանշելով երկրում եղած անորոշ ու անելանելի կացությունը, ուր ժամանակը պարփակվել է ակնթարթի մեջ, և կարևորվում է միայն տվյալ ներկա պահը, իսկ անցյալն ու ապագան, բացարձակապես անորոշ լինելով, տարրալուծված են ներկայում: Պերճ Չեյթունցյանը նշում է. «Նորայր Ադալյանը հրաժարվել է «կյանքը այնպես, ինչպես որ կա» գեղագիտական սահմանումից և դիմել է «կյանքը այնպես, ինչպես տեսնում եմ» սկզբունքին, այսինքն՝ գրել է ոչ թե կյանքանման պատկերներով, այլ այլաբանությամբ, ոչ թե վրձնի մանրամասն, այլ խոշոր հարվածներով, ոչ թե առարկայի կոնկրետ գծագրությամբ, այլ փորձելով առարկայի էությունը տալ, հավաստիության հասնել, ոչ թե լուսանկարչական ապարատով, այլ նկարչի պայմանականության միտվող վրձնով»<sup>157</sup>: Այնուամենայնիվ, Ադալյանին այս եղանակով հաջողվում է առավել մանրամասնորեն ներկայացնել կացությունը. մի իրավիճակ ուր բեկման ենթարկված, կանգ առած ու լճացած ժամանակը խաթարել է մարդկային կյանքի ընթացքը, ինչի հետևանքով էլ Ադալյանի մեծ քաղաքը մեկուսանում է աշխարհից: «Յամաճարակ» վեպում հանդիպում են հետևյալ տողերը.

<sup>155</sup> Ադալյան Ն., Թաղման թափոր, Եր., 2000, էջ 53-54:

<sup>156</sup> Ադալյան Ն., Սև քառակուսի կարմիր անապատում, Եր., 2008, էջ 219:

<sup>157</sup> Չեյթունցյան Պ., Ապրկալ ի պսիս կամ ահեղ դատաստան // Ազգ., 1999, թ. 121, էջ 6:

«Օղակայ արաններում, երկաթուղային ու ավտոյակարաններում՝ ոչ մի շարժում, ոչ մի ձայն: Մինչև անգամ քամիները դադարեցին: Օրը չէր լուսանում և չէր մթնում: Արևն ու լուսինը չէին քայլում երկնքով: Թագավորությունը կտրվեց արտաքին աշխարհից և ձմեռային քուն մտած արջի նման ծծում էր իր թաթը»<sup>158</sup>: Աշխարհից կտրված անանուն թագավորության պատկերը, ուր խաթարվել է ժամանակի ընթացքը, հանդիպում է նաև ժամանակակից հայ գրականության մեկ այլ նմուշում՝ Ալեքսանդր Թոփչյանի «Կիրկե կղզի» վեպում: Ստեղծագործության մեջ ներկայացվում է գլխավոր և միջական հերոս Էվրիլոֆի՝ մեր օրերի պատմությունը, ուր ի տարբերություն Ռդիսեսի հայտնի պատմության, երբ նավաստիները, կախարդուհի Կիրկեի գեղեցկությամբ հմայված, վերածվում են խոզի, մարդ-կենդանի այդ անցումը կատարվում է մարդկանց սեփական կամքով: Անցման այդ ճանապարհը աչքի է ընկնում արսուրդային հատկանիշներով, որոնցից են նաև ժամանակային խախտումն ու աշխարհից կտրված թագավորության գոյությունը: Ադալյանի և Թոփչյանի ստեղծագործությունների այս նմանությունը պատահական չէ, քանի որ հաճախ գրողները, սնվելով նույն իրականությունից և նպատակ ունենալով այլաբանորեն վերարտադրել այն ստեղծագործության մեջ, դիմում են արտահայտման նույն միջոցներին: Հաստատելու համար վերը ասվածը՝ բերենք մի հատված Թոփչյանի վեպից. «Անանուն երկրում վաղուց արդեն օրացույց չէին նայում: Օրացույցը վաղուց չէր տպվում: Եղածներն էլ այրել էին վառարանում: Ամեն ինչ սկսվեց այն պահից, երբ փոխեցին ամիսների անունները: Այնուհետև Գերագույնն ինքն սկսեց որոշել ամիսների, շաբաթների և օրերի տևողությունը: Ասենք, հայտարարվում էր, թե առաջիկա ամիսը քառասունյոթ օրից է բաղկացած լինելու, իսկ հետագայում ճշտվում էր շաբաթների և օրերի տևողությունը: Օր կար, որ երեսուն ժամ էր, օր էլ կար, որ հազիվ տասը ժամ էր տևում, օր էլ կար, որ տեղի չէր ունենում»<sup>159</sup>:

Անժամանակությունը ենթադրում է արստմոդեռնիստական անվերջ կրկնվող շրջափուլ, ուր անգամ շարժումը թվացյալ է

<sup>158</sup> Ադալյան Ն., Համաճարակ, Եր., 2003, էջ 193:

<sup>159</sup> Թոփչյան Ա., Կիրկե կղզի, Եր., 1996, էջ 152-153:

դառնում, և եթե նույնիսկ տեղաշարժ չի նի էլ, ապա այն կրկին վերադառնալու է սկզբին: Ադալյանը վերը նշված իր վեպում գրում է. «Ժամը քսաներկուսն անցյոթրոպե տասնմեկ վայրկյանի վրա ժամացույցիս սլաքները հանկարծ կանգ առան, չէին շարժվում ո՛չ առաջ, ո՛չ ետ, որը ես համարեցի մոտալուտ դժբախտության նշան: Պարզվեց, բոլորի ժամացույցներն էլ կանգնել են, միայն ծնարանի պատի մեծ-քառակուսի ժամացույցներն էր բարձրաձայն աշխատում, այն էլ՝ ետուհետև, դեպի անցյալ ժամանակը, որ շատավելի վատ էր: Մենք կորցրեցինք ժամանակի հաշվարկը»<sup>160</sup>:

Շրջափոխվող հոսող ժամանակի հետևանքով ստեղծագործություններում շատ են հանդիպում տեքստային կրկնությունները, և բառային կրկնությունների միջոցով հեղինակը ցանկանում է ընդգծել, որ նախևառաջ հերոսների գիտակցությունն է հայտնվել շրջափոխում, ինչը արտահայտվում է մտքերի պարբերական կրկնությամբ: Օրինակ՝ «Անքնություն» պատմվածքում կնոջ կողմից լքված հերոսը, որ ուղղակի անտարբերությամբ վատնում է իր ժամանակը, անընդմեջ կրկնում է հետևյալ արտահայտությունը. «Երբ մեկ տարի առաջ, այս օրը կարդացի գրասեղանին գտնվող «Ազգ» թերթի մշակույթի էջի լուսանցքում, մի թատերախոսության հարևանությամբ գրված նրա հրաժեշտի բառը...»<sup>161</sup>: Նույն պատմվածքի մեկ այլ հատվածում հանդիպում ենք հետևյալ տողերին. «Մեկ տարի առաջ: Գրված է «Ազգ» թերթի մշակույթի էջի լուսանցքում, թատերախոսական հոդվածի կողքին, կապույտ թանաքով»<sup>162</sup>: Եվ այսպես շարունակ թերթի լուսանցքում գրվածի մասին հիշատակությունը բազմիցս հանդիպում է պատմվածքի էջերում՝ հրավիրելով ընթերցողի ուշադրությունը և ասես մատնանշելով հերոսի ապրումների բուն պատճառները:

Գրողը գործածում է պոստմոդեռնիստական հիպերտեքստի կառուցման մեկ այլ եղանակ ևս, և ստեղծագործությունների էջերում շատ են հանդիպում ուրիշ տեքստերից հատվածներ կամ այլ կերպ ասած՝ միջտեքստային հղումներ: Տեքստերի միջև

<sup>160</sup> Ադալյան Ն., Յամաճարակ ..., էջ 96:

<sup>161</sup> Ադալյան Ն. Փոխակերպություններ, Եր., 2006, էջ 198:

<sup>162</sup> Նույն տեղում, էջ 237:

«երկխոսության» միջոցով գրողը օգտագործում է նախորդների փորձը՝ իր ասելիքը այլաբանորեն, «ուրիշի միջոցով» հաղորդելու համար: Փիլիսոփա Մ. Մամարդաշվիլին գրում է. «Յանճարեղ ստեղծագործությունը տարբերվում է հենց նրանով, որ այն բացի բուն բովանդակությունից, իր մեջ նաև թաքնված ձայն է պարունակում»<sup>163</sup>: Այդպես, օրինակ՝ «Յամճարակ» վեպում հանդիպում է հետևյալ արտահայտությունը. «Մարդ կա՛ ելել է շալակն աշխարհի, մարդ կա՛ աշխարհն է շալակած տանում», - ասողը հաստատբանաստեղծ էր»<sup>164</sup>: Ինչպես հայտնի է, այստողերը փոխառված են Պարոյր Սևակի «Մարդ էլ կա, մարդ էլ» բանաստեղծությունից, և ընդ որում՝ Ադալյանը, ներբերելով այլ տեքստից արտահայտություն, չի նշում սկզբնաղբյուրը, սակայն դրանով ոչ թե նպատակ ունի թաքցնելու միջտեքստայնության գործածությունը, այլ ուղղակիորեն գրողը վստահ է, որ ընթերցողին այդ տողերը արդեն հայտնի են: Այս մասին Ժ. Քալանթարյանը գրում է. «Ինտեքստուալությունը անանուն բանաձևերի ընդհանուր դաշտ է, որտեղ հազվադեպ կարելի է հայտնաբերել զանազան քաղվածքների ծագումը, որոնք հաճախ անանուն են, անգիտակցաբար հղված և առանց չակերտների»<sup>165</sup>: Նույն կերպ Ադալյանի մեկ այլ պատմվածքում որոշակիորեն փոփոխված հանդիպում է Ավետիք Իսահակյանի «Մի մրահոն աղջիկ տեսա» բանաստեղծությունից հատված. «Մի մրահոն աղջիկ տեսա Ռիալտոյի կամուրջին, գալարում էր մեջքը թեթև ծաղկանկար շալի մեջ, այդ հրաշք աղջիկը դու էիր»<sup>166</sup>:

Վերը բերված օրինակներում գրողը անդրադարձ չի կատարում բնագրային տեքստին, ինչը տրամագծորեն հակառակն է այն երևույթի, երբ արված մեջբերումից հետո տեքստում նշվում է իրական հեղինակի անունը և անգամ տվյալ հատվածի էջը բնագրային աշխատության մեջ: Օրինակ՝ «Ծաղրածունն մեծ քաղաքում» վեպում ասվում է. «Նա վերացական, ամենահեռավոր պատկերացում իսկ չունեի միջնադարյան բարոյականության մասին, ըստ որի վասալը

<sup>163</sup> Мамардашвили М., Как я понимаю философию, М., 1990, с. 161.

<sup>164</sup> Ադալյան Ն., Յամճարակ, Եր., 2003, էջ 56:

<sup>165</sup> Քալանթարյան Ժ., Գրական հորիզոններ, Եր., 2008, էջ 86:

<sup>166</sup> Ադալյան Ն., Պարականոն վիպակներ և պատմվածքներ, Եր., 2012, էջ 60:

պարտավոր էր իր տիրոջը տեղեկացնել նրա պատվին սպառնացող երևույթը: (Տես Դենի Դը Ռուժմոն, «Սերը և արևմուտքը», 2007թ., էջ 29)»<sup>167</sup>: Սա ավանդական, դասական տեքստին ոչ բնորոշ երևույթ է, որը կիրառական է պոստմոդեռնիստական այլ տեքստերում ևս և հանդիպում է, օրինակ՝ Պերճ Չեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» երկում, ուր բազմիցս հանդիպում են «Ազգ», «Յայոց աշխարհ» և այլ թերթերից հատվածներ, որոնք ասես կապ են ստեղծում մեր իրականության և ստեղծագործության անիրական բովանդակության միջև. «Մայիսի 11-ին, ժամը 14-15-ի սահմաններում Նոյեմբերյան քաղաքում կարկուտ է սկսվել, որը տևել է կես ժամ: Աղավնու ձվի մեծությամբ կարկտահատիկները գետնի վրա նստել են մոտ 30 սմ շերտով... («Ազգ», 12 մայիսի, 2001թ.)»<sup>168</sup>:

Ադալյանի արձակում հանդիպում է միջտեքստայնության կիրառության մեկ այլ դրսևորում ևս, երբ տեքստում ոչ միայն ուղղակի կամ անուղղակի ձևով մեջբերվում են այլ տեքստերից արտահայտություններ և կամ ամբողջական հատվածներ, այլ և հանդիպում են պատմական կամ գրական հայտնի կերպարներ, օրինակ՝ «Ազնիվ մարդը կավե սափորում» պատմվածքում Ադալյանը, ձգտելով արտահայտել հերոսի հանդեպ կատարված կնոջ դավաճանության ողջ ցավը, գրում է. «Եվ դու Բրուտոս»,- իմ բերանով ասաց Յուլիոս Կեսարը: Այդ պահին ոչ՝ Յուլիոսը և ոչ՝ ես չիմացանք՝ Գաբո Քահանա՞ն է Բրուտոս կոչվածը, թե՞ Մարին, որովհետև կյանքի թատրոնն այնքան բարդ էր»<sup>169</sup>:

Մնում է միայն ավելացնել, որ ինչպես նշում է Նորայր Ադալյանը՝ «կյանքի թատրոնը այնքա՛ն բարդ է...», իսկ անհեթեթության, անարդարության, անիմաստության համաճարակը շարունակվում է տարածվել առ այսօր, այն կարող է արտահայտվել ներքին պայքարի, անհատի և հասարակության, ծաղրի և լրջության, ներկայի, անցյալի և ապագայի բախմամբ և կարող է տեղ գտնել մեզնից յուրաքանչյուրի հոգում, ասել է թե «Երկընտրանքի ծովում տառապում են բոլորը՝ ի՞նչ անել և ու՞ր լողալ: Կարող եք գնալ վերին ճանապարհով և կամ ներքևի, որը ձեզ կվերադարձնի ձեր

<sup>167</sup> Ադալյան Ն., Ծաղրածուն մեծ քաղաքում, Եր., 2010, էջ 296:  
<sup>168</sup> Չեյթունցյան Պ., Մի նայիր հայելուն, Եր., 2004, էջ 41:  
<sup>169</sup> Ադալյան Ն., Պարականոն վիպակներ և պատմվածքներ, Եր., 2012, էջ 213:

ել ման կետին: Ընտրու թյ ու նը ձ երն է: Եվ մի խոսք էլ վարագույրը փակել ու ց առաջ. այ ս ամենը ես բեմադրեցի՝ նայել ով ձ եզ»<sup>170</sup>:

*բ) Պոստմոդեռնիստական կոդավորում Լևոն Խեչոյանի արձակում*

Ժամանակակից գրականության զարգացման հարցում ակներև է նաև Լևոն Խեչոյանի ավանդը: Խեչոյանը գրական ասպարեզ իջավ արդեն հետանկախացման ժամանակաշրջանում, երբ Յայաստանը կանգնած էր մի շարք գերխնդիրների առջև և նոր շրջանի գրողի համար ակնառու էր դառնում իդեալի և իրականության անհամապատասխանությունը: Խեչոյանը տեսնում էր իրականությունը առավել սթափ հայացքով, և պատերազմը վերապրած գրողի մտածողության մեջ այդ ամենը վերածվում էր կյանքի մի ամբողջական քառսային համակարգի, ուր զուգորդվում են իրականն ու միֆականը, լուրջն ու երգիծականը և կամ անցյալն ու ապագան: Խեչոյանի արձակում արտաքին աշխարհի իրադարձությունները ուղղակի արձագանք չէ, որ գտնում են, այլ անցնելով պոստմոդեռնիստական ընկալումների կամ այլ կերպ ասած պոստմոդեռնիստական կոդավորման միջով՝ ընթերցողին են հասնում պոետիկական նոր միջոցներով: Կյանքի լաբիրինթոսում հայտնված գրողը բախվում է ժամանակային թվացյալ փոխակերպությունների կամ, ավելի ճիշտ՝ նրա ընկալումն է դառնում պոետիկական:

Նախևառաջ դիտարկենք Խեչոյանի «Պատը» պատմվածքը, որտեղ ներկայացվում է, թե ինչպես հերոսները խմբով որոնում են ոմն Դիլաբյանին, սակայն ինչու՞ են որոնում և սենյակից սենյակ, դահլիճից դահլիճ ու խուցից խուց անցնում, իրենք էլ չգիտեն ու միայն գիտեն, որ պետք է շարունակել որոնել. «Չգիտեինք մեզանից առաջինը ով էր, որ մյուսներին տարավ Դիլաբյանին որոնելու, բայց հաստատապես համոզված էինք, որ դա կրունկ ու քարը չէր, մեզանից ամեն մեկս հավատում էինք, որ նա գոռաց. «Դեպի արևը գնալ ...»<sup>171</sup>: Այս անորոշ շարժումը շարունակվում է

<sup>170</sup> Ադալյան Լ., Ապրկալ իպսիս, Լոս Անջելես, 1999, էջ 77:

<sup>171</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., 1991, էջ 19:



ամբողջ պատմվածքի ընթացքում, և խումբը չի դադարում որոնել, բայց անարդյունք. «Ետիններս դարձանք առաջին, առաջինները՝ ետին»<sup>172</sup>: Սակայն այս որոնում-շարժումը թվացյալ է, որովհետև ի վերջո խումբը կրկին վերադառնում է սկզբին: Այդպես, օրինակ, թվում է, թե հերոսները գնում են առաջ՝ ոչ մի սանտիմետր հետ չնահանջելով, սակայն ինչ-որ պահի հասնում են այնտեղ, որտեղից որ սկսել են՝ այդպես էլ չհասկանալով՝ երբ սկսեցին նահանջել: Ժամանակի շրջանածև շարժմամբ ձևավորված այս պոստմոդեռնիստական խորհրդավոր և արհրինթոսը, կարելի է ասել, խեչոյանի ապրած ժամանակահատվածի մարմնավորումն է, որովհետև նոր անկախացած Հայաստանի բնակիչը ևս փակված էր շրջանածև և արհրինթոսում, քանի որ հետևում անցյալն էր, իսկ առջևում՝ անորոշ ապագան, և առաջ շարժվելու փորձերը դատապարտված էին անհաջողության: Այս սկզբունքը առկա է նաև «Դատախազի թաղումը» պատմվածքում, որը պատմում է երբեմնի հարգարժան դատախազի թաղման ընթացքի մասին որը, սակայն, կրկին վերաճում է փակուղու: Սգվոր թափորը հայտնվում է փակ շրջանում, որտեղից ելք չկա, և հարկավոր է միայն շարժվել առաջ՝ միևնույն ժամանակ ետ ընթանալով: Խեչոյանը գրում է. «Քահանան երգում էր, դատախազին տանում էին, մենք գնում էինք Ազատության փողոցով: Առջևից գնացողներին կանգնեցրեցին, ասացին. «Այլևս չի կարելի առաջ գնալ, ետ դարձեք, մյուս փողոցով գնացեք»: Ասինք. «Քաղաքի դատախազին պիտի թաղենք»: Ասին. «Պարետային ժամ է»: Դազաղը փոխանցեցին ետու ետինները դարձան առաջին, առաջինները՝ ետին»<sup>173</sup>: Հերոսները ևս գիտակցում են, որ իրենք և արհրինթոսում են հայտնվել, սակայն թվացյալ շարժումը շարունակվում է. «Թմբկահարը ասաց. «Ես վերջնականապես հասկացա, ինչքան էլ քայլ ենք, ուր էլ գնանք, տեղ չենք հասնի: Շրջապտույտ է, կրկին գալու ենք միևնույն տեղը»<sup>174</sup>: «Խեչոյանական և արհրինթոսին» անդրադառնում է նաև Քրիստինե Հովհաննիսյանը. «Լևոն Խեչոյանի գեղարվեստական համակարգում և արհրինթոսի խորհրդանիշը, առանցքային

<sup>172</sup> Նույն տեղում, էջ 20:

<sup>173</sup> Խեչոյան Լ., նույն տեղում, էջ 38:

<sup>174</sup> Նույն տեղում, էջ 40:

նշանակություն ունենալով, նաև գեղագիտական արժեք ունի: Հողագնդի, երկրային կյանքի ու ժամանակի՝ Լաբիրինթոսի հետ նույնացումը ոչ միայն գոյապաշտության խեչոյանական ընկալումների դրսևորումն է, այլև պայմանավորում է գրողի գեղագիտական ինչ-ինչ նրբերանգներ»<sup>175</sup>: Սա էքզիստենցիալիստական, ինչպես նաև պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայության դրսևորում է, երբ մարդը հայտնվում է անել անելիության փակուղում, որից ելք չկա, և նա դատապարտված է անհայտության: Եվ իսկապես, հերոսների՝ Լաբիրինթոսում պարփակված Լինելը, որոշակի խորհրդավորություն է հաղորդում ստեղծագործությանը և ընթերցողին էլ դրդում է անվերջ մտորումների, քանի որ գալիս է մի պահ, երբ արդեն պարզ չէ՝ հերոսները շրջանի ո՞ր հատվածում են, հե՞տ են գնում, թե՞ առաջ և կամ առհասարակ որտեղի՞ց են սկսել: Ուշարժանն այն է, նաև, որ Լայն առումով Լաբիրինթոսը աշխարհի խորհրդանիշն է, վանդակփակուղի, որից, միևնույնն է, ելք չկա. «Հնչեց փողային երաժշտությունը, սպիտակավուն ներկված, գայլաձկան նման ուղղաթիռները կտրեցին երկինքը, քաղաքի բարձրահարկ շենքերի ապակիները զրնգացին-զնգզնգացին, հողն էլ դողաց, այլևս իրար Լսել հնարավոր չէր, հետո վերահաս Լռության մեջ թռչնի թևաբախություն Լսվեց, մենք թռչնին չէինք տեսնում, նա հեռվում, ինչ-որ տեղ էր, բայց թևաբախության ձայնից զգում էինք, որ նրա հսկայածավալ թևերը ոչ թե օդն էին կտրում, այլ բախվում էին վանդակի ճաղերին»<sup>176</sup>:

Պատմվածքներում հաճախ կրկնվում են ոչ միայն իրավիճակները, այլև հեղինակային բնութագրությունները: Ըստ այդմ՝ վերը նշված հատվածը մի քանի անգամ հանդիպում է պատմվածքում, ինչը հեղինակի ոճի առանձնահատկությունն է: Ժենյա Քալանթարյանը ևս նշում է. «Ինչպես վեպում, այնպես էլ պատմվածքներում խեչոյանը սիրում է կրկնել միտքը, տողը, արտահայտությունը: ...Կրկնությունները հաճախ միստիկ տեսիլներ կամ սևեռուն մտքեր են, որոնք հերոսների

<sup>175</sup> Հովհաննիսյան Բ., Լաբիրինթոսի տաղանապալի արձագանքը // Գարուն, 2001, թ. 9, էջ 70:

<sup>176</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., 1991, էջ 43:

ենթագիտակցական ապրումները կարճ ժամանակով, առանց երկար նկարագրության, ներհյուսում են պատմվածքում կատարվող արտաքին իրադարձություններին»<sup>177</sup> Այս երևույթը առկա է Խեչոյանի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում, և կարող ենք անգամ նշել, որ պրետիկական-ոճական նախասիրությունների առումով կրկնությունները Խեչոյանական արձակում առաջնային տեղ են գրավում: Օրինակ՝ «Նարինջը» պատմվածքում, որտեղ հերոսները ստիպված են պայքարել երկրաշարժի չարիքի դեմ, բազմիցս կրկնվում է հետևյալ արտահայտությունը. «Կրակի բոցի կարմիրը վրան կոշիկը դարձյալ դիրքը փոխել էր»<sup>178</sup>: Բառային կրկնությունները բնորոշ են ոչ միայն պոստմոդեռնիզմին, այլ և հաճախ են հանդիպում նաև նախորդ շրջանի արտասահմանյան և ռուսական գրականության մեջ: Օրինակ՝ տեսաբան Վիկտոր Շկլովսկին գրում է. «Բառը մենակ չի ապրում, այն ապրում է կրկնություններով: ...Իսկ բառի հիմնական ճակատագիրն այն է, որ վերջինս ապրում է արտահայտության մեջ և ապրում է կրկնվելով»<sup>179</sup>: Այսինքն՝ պարտադիր չէ դրանք անպայման կապել պոստմոդեռնիզմի հետ, և ճիշտ կլինի ասել, որ կրկնությունների կիրառման երևույթը պարզապես լայն տարածում ստացավ պոստմոդեռնիստական գաղափարների հաստատմանը զուգահեռ: Յեղիսակային բնութագրությունների կրկնությանը հանդիպում ենք նաև «Երրորդ որդին» պատմվածքում, և կորած երեխայի պատմությանը զուգահեռ անդադար կրկնվում են՝ «Լճերից մեկը կարմիր էր, մյուսը՝ դեղին, էն մեկը՝ կապույտ»<sup>180</sup> նախադասությունը:

Իրեն բնորոշ հեղինակային այս հնարը Խեչոյանը կիրառում է նաև «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպում, որը վերաբերում է արցախյան պատերազմին ու իշխանությունների փոփոխությունից հետո երկրում կատարվող իրադարձություններին, և պատերազմի բովոյան անցած արվեստագետի հոգեվիճակը հաճախ ներկայացվում է որոշակի արտահայտությունների շեշտադրմամբ: Ըստ այդմ՝

<sup>177</sup> Քալանթարյան Ժ., Դիտանկյուն, Եր., 2015, էջ 93-94:

<sup>178</sup> Խեչոյան Լ., Նույն տեղում, էջ 52:

<sup>179</sup> Шкловский В., О теории прозы, М., 1983, с. 4.

<sup>180</sup> Խեչոյան Լ., Փուշը, հա՛յր, փուշը, Եր., 2011, էջ 12:

մերթընդմերթ առկա են «Մի ծանր բզեզ անցավ» և «Շուրթերս ձգվել են, Օնանը ծիծաղում է» տողերը: Անդրադառնալով այս ստեղծագործությանը՝ Վահրամ Դանիելյանը «Չստացվող վեպի ձեռագրերը» հոդվածում նկատում է. «Խեչոյանը ոչ միայն օգտագործում ու «կրկնում է» նախորդների փորձառությունը, այլ, որ ոճի ու մտածողության առումով առավել կարևոր է, «կրկնում է» ինքն իրեն: ...Կարելի է ասել, որ սյուժեի բացակայությունը կամ հատվածայնությունը վերականգնվում կամ փոխհատուցվում է դրվագների, մոտիվների, պատկերների ու զգացողությունների պարբերաբար կրկնություններով կամ համաբնագրային ռիթմի այս ցուցիչը Խեչոյանն օգտագործում է ի նպաստի արձակի պարականոն հանգավորման»<sup>181</sup>:

Երբեմն բառային կրկնություններին զուգահեռաբար Խեչոյանի ստեղծագործություններում կարող են հանդիպել նաև պատկերի կրկնություններ, որոնց միջոցով գրողը ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում է այս կամ այն կերպարի կամ երևույթի վրա, ով, ճիշտ է, կարող է սյուժեի զարգացմանը մասնակցող կերպարային հիմնական համակարգի անդամը չլինել, բայց ոչ պակաս կարևոր դեր ունենալ: Օրինակ՝ «Միերի դռան գիրքը» վեպում, ուր ներկայացվում է գլխավոր հերոսի կյանքի և գրական գործունեության, ինչպես նաև էպոսի պատմությունը, պակաս կարևոր չէ նաև «դեմքը լուսամուտի ապակուն հպած, մեկ արծվի, մեկ էլ խաչաթև թռչնի, եռադեմ անձի» մասին հիշատակումը, որը կրկնվում է բազում անգամներ:

Չավելենք նաև, որ բոլոր այս դեպքերում էլ գրողը բնութագրային կրկնությունների միջոցով ոչ միայն առանձնահատուկ երանգ է հաղորդում երկին, այլև փորձում է թաքցնել հերոսների իրական մորմոքն ու ցավը:

Կրկնություններ առկա են նաև «Խնկի ծառերը» վիպակում, և Խեչոյի տոհմածառի փշուր առ փշուր վերակենդանացող պատմության զարգացմանը զուգընթաց անընդմեջ հանդիպում է՝ «Օրը շաբաթ էր, լուսինը՝ մեկ օրական» արտահայտությունը, որը տվյալ դեպքում տարածաժամանակային մի փակ շրջանի

<sup>181</sup> Դանիելյան Վ., Չստացվող վեպի ձեռագրերը // [www.granish.org/failed-novel-manuscripts/](http://www.granish.org/failed-novel-manuscripts/)

մարմնավորում է: Այսինքն՝ այս վիպակում ևս ժամանակը հոսում է շրջանաձև, և այդ շրջանում տեղ ունեն ինչպես մեկ օրվա, այնպես էլ տարիներ առաջվա դեպքերը՝ ընդ որում, երբ նշված շրջանում ժամանակը կրկին հասնում է այն կետին, որ լուսինը մեկ օրական է և օրը շաբաթ, տոհմի անդամներից որևէ մեկի հետ տեղի է ունենում մի դժբախտ պատահար: Ալվարո Բեքմեզյանը նշում է. «...Տոհմից որևէ մեկի մահվան կապակցությամբ պատկերի գրեթե անփոփոխ կրկնությունը ստեղծում է ժամանակի շրջափոխի միջազգացողությունը»<sup>182</sup>: Օրինակ՝ Խեչոյանը գրում է. «Վաղոյի խեղաթյուրվելու լուրը Գիգուին ավելի հուսահատեցրեց: Այդ օրը նա երակից ինքն իրեն սրսկել էր ու վերջում բուժասեղի անցքով արյան մեջ օդ է բաց թողել: Օրը շաբաթ էր, լուսինը մեկ օրական»<sup>183</sup>: Վահրամ Դանիելյանը, իր հերթին, ևս նշում է, որ վեպում առկա է ժամանակային խեղաթյուրում. «Առաջին գրքի՝ «Խնկի ծառերի» ժամանակային խրոնոտոպի ցուցիչը «մի օր» հղումն է, այսինքն՝ վերացարկված անժամանակ-ժամանակը. «մի օրը» կարող է լինել տաս տարի առաջ կամ հարյուր տարի առաջ...»<sup>184</sup>: Սակայն Խեչոյանի վիպակում շրջափոխով հոսող այդ ժամանակային քրոնոտոպը ի վերջո կանգ է առնում և հիշատակվող վերջին շաբաթ օրը, երբ լուսինը կրկին մեկ օրական է, ավարտվում է մի ամբողջ տոհմի պատմություն. «Գյուղում թեթև քամի է եղել ու գետի երկու ափերի ծառերը հերթականությամբ տապալ վել են, նույնիսկ ճռինչ չի լսվել: Այդ պահից ծառը էլ չի ծխում, մեր տների վրա չկար խնկի բույրը: Օրը շաբաթ էր, լուսինը՝ մեկ օրական»<sup>185</sup>: Լուսնի ամսական շրջապտույտը երբեմն նույնանում է մարդկային կյանքի հետ, ինչի մասին «Չայ առասպելաբանություն» աշխատության մեջ նշում է Սարգիս Չարությունյանը. «Բանավոր ավանդության տվյալներով՝ լուսնի ամսական շրջապտույտը իր տարբեր փուլերով (նորալուսին, լիալուսին, լուսնափուլում, անհետացում) գուգորդվել է մարդկային կյանքի փուլերին

<sup>182</sup> Բեքմեզյան Ալ., Միջակիրառության բնույթը արդի հայ արձակում, Եր., 2007, էջ 88:

<sup>183</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., 1991, էջ 157:

<sup>184</sup> Դանիելյան Վ., Չստացվող վեպի...:

<sup>185</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի..., էջ 165:

(ծնունդ, հասունացում, ծերացում, մահ) և, ամենակարևորը՝ իր հավերժական կրկնության պատճառով (ի տարբերություն մարդկային կենսաշրջանների) հիմք ծառայել վերակենդանացման կամ հարության գաղափարին»<sup>186</sup>:

Նույն երևույթը առկա է նաև «Արշակ արքա, Դրաստամատներքինի» վեպում: Չնայած վեպը չորրորդ դարի պատմական իրադարձությունների մասին է, այնուամենայնիվ, այն համապատասխանում է, հոգեհարազատ է նաև հետանկախացման ժամանակների հասարակական և քաղաքական իրավիճակին: Վեպում հանդիպում են ոչ միայն նույն արտահայտությունները, այլև ժամանակաշրջանակ կրկնվում են նույն դեպքերը և, օրինակ՝ մի քանի անգամ կրկնվում է Ֆարուխի՝ Անհուշ բերդ մուտք գործելու փորձը: Առհասարակ, ժամանակը այս ստեղծագործության մեջ ևս հոսում է շրջանաձև սկզբունքով, քանի որ նախ ներկայացնելով հերոսի ներկան, այնուհետև նրա ապագա ճակատագիրը, հետոյանը ի վերջո կրկին վերադառնում է տվյալ հերոսի անցյալին: Յեղիսակը գրում է. «Արշակն ասաց. «Մենք այդպես սկսեցինք, Դրաստամատ, հիսուն տարին կարծես չի եղել, ինչը եղել է երբևէ՝ կրկնվում է հիմա»<sup>187</sup>: Այս ամենով հանդերձ ստեղծագործությունը վերածվում է պոստմոդերնիստական մասնատված և անկախ, սակայն մեկ ամբողջի մասը կազմող տեքստերի մի ամբողջության, ուր դեպքերը հոսում են շրջանաձև սկզբունքով և իրար են կապվում «Այդ ժամանակ էր, որ» արտահայտությամբ:

Այսպիսով, գտնվելով շրջափոխված ժամանակամիջոցում՝ հատկանշական է, որ հետոյանի հերոսները փակված են վանդակում, և անգամ թվում է, թե հեղինակը այլևս չկա և միայնակ է թողել իր հերոսներին այդ անորոշության մեջ: Այստեղից էլ առաջ է գալիս պոստմոդերնիզմին բնորոշ հեղինակի մահվան սկզբունքը և տեքստը դադարում է հանդես գալ որպես հեղինակի ստեղծագործություն, իսկ հեղինակն էլ, իր հերթին, վերածվում է ընդամենը տեքստը ստեղծողի: Ըստ այդմ՝ վերը նշված ստեղծագործություններում էլ հանդիպում ենք հեղինակի

<sup>186</sup> Չարությունյան Ս., Չայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 61:

<sup>187</sup> Խեչոյան Լ., Երրորդ որդին Արշակ արքա, Դրաստամատներքինի, Եր., 2002, էջ 335:

կողմից լքված, անորոշ ժամանակամիջոցում գտնվող, միմյանց չհասկացող և անել անելի վիճակում մնացած հերոսների, ովքեր փորձում են լաբիրինթոսից ելք գտնել, սակայն փորձելով ճամփա ընկնել՝ միայն դոփում են նույն տեղում: Այս ամենից ելնելով՝ հաճախ անգամ դժվար է որոշել պատմվածքներում գիշեր է տիրում, թե՞ ցերեկ, ինչպես օրինակ՝ պատերազմի մասին պատմող «Երկու հրեշտակ» պատմվածքում. «Մանուկը միայն հեղեղատի եզրին, կանգառի ժամանակ, գլխի ընկավ, որ հինգ օր անընդհատ գիշեր է և չի լուսանում»<sup>188</sup>, իսկ «Թթու խնձորներ» պատմվածքում ասվում է. «Ժամանակը նույն ժամանակն է, անընդհատ օրվա արևը մայր մտնելուց հետոյի ժամանակն է՝ ոչ լույս, ոչ մութ»<sup>189</sup>: Մեկ այլ՝ «Տենդ» պատմվածքի մեջ գիշերվան անընդմեջ վերագրվում են «հարատև», «չլուսացող», «հավերժական» բառերը, և հերոսները անդադար փնտրում են իրենց լուսավոր ապագան, սակայն անցյալը, ներկան և ապագան միաձուլված են իրար, և այդ շրջանից ելք չկա: Չլուսացող օրվա առկայությունը վերը բերված պատմվածքներում կապվում է նաև հերոսների հոգեվիճակի հետ, քանի որ մի դեպքում ներկայացվում է, օրինակ՝ պատերազմող զինվորի, իսկ մյուս դեպքում՝ աքսորյալների հոգեբանությունը:

Ինչպես Խեչոյանն է նշում, «անժամանակ-ժամանակ» է տիրում նաև «Միերի դռան գիրքը» վեպում. «Ամեն տեղ անժամանակն էր տիրել, ամեն մի շարժում, հոսք իրենց արտաքին թաղանթի մեջ կանգնած էին եղել, բայց իրենք իրենց խորքում կրկնակի արագ էին աճել: Չվերջացող անժամանակի մեջ վրահասած ծերությունը մեր բոլորի ուղեղից ջնջել էր տուն տանող ճանապարհը գտնելու հիշողությունը: Երբ երկարատև գիշերներից հետո էլ առաջին անվերջանալի օրը սկսվեց, զարմացած իրար էինք զննում, ոչ մեկը մյուսին արդեն չէր ճանաչում, միանման սպիտակել, երկվորյակների էինք նմանվել: Գիշերային շրջապտույտ փակ համակարգի մեջ կրկնվելով՝ այնքան ժամանակ էինք անցկացրել, որ լուսանալուն պես սկսեցինք գայթել միանգամից աճած մեր

<sup>188</sup> Խեչոյան Լ., Ձայներ և տեսիլքներ, Եր., 2006, էջ 225:

<sup>189</sup> Խեչոյան Լ., Փուշը, հա՛յր, փուշը, Եր., 2011, էջ 68:

իսկ մորուքների վրա»<sup>190</sup>: Սակայն տվյալ վեպում Խեչոյանը ոչ միայն իր կերտած հերոսներին ամփոփում է «անժամանակում», այլ և ստեղծում է մի քանի իրականություն, որոնցից մեկը էպոսի միջակայս դեպքերն են, իսկ մյուսը՝ հեղինակ-հերոսի ապրած ժամանակահատվածն ու կյանքը: Հակոբ Մովսեսը այս առիթով նշում է. «Վեպն այնքան գեղեցիկ ու համոզիչ է հյուսված, որ անհնար է դրան չհավատալը, թեև, ինչպես վեպի՝ երազի և իրականության սահմանագծին գրված ավարտին մի տեղ հեղինակն ինքն է ակնարկում, բացառված չէ, որ հենց Միերն է իր երազի մեջ տեսնում հեղինակին և նրա այս վեպը»<sup>191</sup>: Տվյալ ստեղծագործության մեջ իրականն ու երազայինը փոխապակցված են և անգամ միահյուսվելով՝ լրացնում են միմյանց, քանի որ հեղինակն ասես էպոսի դեպքերը պատվաստել է մեր իրականությանը: Սերգեյ Սարինյանը վեպի ուսումնասիրությանը նվիրված իր «Միերի առասպելը ըստ Լևոն Խեչոյանի «Միերի դռան գիրքը» վեպի» հոդվածում իրավացիորեն նկատում է. «Առանց տարրալուծելու և սահմանելու վեպի սյուժետային հոսքերը դժվար է ընդգրկել նրա համապարփակ բովանդակությունը, և միայն այդ հոսքերի բարդ միասնության եզրերում կարելի է որոնել վիպական առեղծվածի լուծումը: Այս իմաստով էական է նկատել, որ Խեչոյանի գիրք-էպոպեայում ազգային էպոսը տրանսֆորմացված է արդի իրականությամբ և արդի իրականությունը իր հերթին տրանսֆորմացված է էպոսի դրվագներում»<sup>192</sup>:

Վերոնշյալ ստեղծագործության մեջ ժամանակային առումով միախառնված են նաև դեպքերը: Այդպես, օրինակ՝ մերթ պատմվում է Դավթի, այնուհետև Փոքր Միերի պատմությունը, և մերթ էլ հեղինակը վերադառնում է սկզբին՝ ներկայացնելով Մեծ Միերի և կամ Սանասարի ու Բաղդասարի կյանքից դրվագներ: Ժ. Քալանթարյանը նշում է. «Խեչոյանի վեպում հեղինակի ելակետը և վերջնականապես Փոքր Միերի կերպարի էության բացահայտումն է, բայց դեպի վերջնակետ նագնում է ոչ թե ուղիղ գծով՝ Սանասարից ու Բաղդասարից դեպի Միեր, այլ ժամանակային

<sup>190</sup> Խեչոյան Լ., Միերի դռան գիրքը, Եր., 2014, էջ 361-362:

<sup>191</sup> Հակոբ Մովսես, Փոքր Միերի տեսությանն արժանացած // նույն տեղում, էջ 8:

<sup>192</sup> <http://granish.org/the-myth-of-mher-according-to-levon-khechoyans-novel/>



իմաստով ետուդարձ է անում էպոսի տարածքում՝ ամեն անգամ վերջից գալով դեպի սկիզբ»<sup>193</sup>:

Մի յուրովի շրջափոխում է գտնվում նաև «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպի հերոսը: Խեչոյանը գրում է. «Օրը երկար էր, չէր մթնում, անընդհատ երեկո էր, արևը մայր չէր մտնում»<sup>194</sup>, - և նույն այդ ստեղծագործության մեկ այլ հատվածում ևս ասվում է. «Ինչքան գնում եմ, օրը չի վերջանում՝ դեղին, կարմիր, կապույտ հսկա ժայռերը նույն դիրքից են քունքս այրում, անընդհատ կանգնած ժամանակի միջից վառվող արևն է»<sup>195</sup>: Այս ստեղծագործության «անկանոն» ժամանակին իրենց հետագոտություններում անդրադարձել են, որոշ ուսումնասիրողներ: Օրինակ՝ Քրիստինե Յովհաննիսյանը, վերը նշված հոդվածում գրում է. ««Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպում ժամանակի ընկալումը ոչ միայն բազմակերպ արտացոլում ունի կերպարների զգայություններում, այլև վերջիններս յուրօրինակ բեկման են ենթարկում վեպի գեղարվեստական ժամանակը: Մի կողմից անսահմանությունն ընդգրկող (արարչական սկզբից մինչև հավերժություն) գեղարվեստական ժամանակը մյուս կողմից, ըստ էության, պարփակվում է ակնթարթի մեջ, և վեպի՝ միասնական ընթացքը կորցրած գեղարվեստական ժամանակը «անշարժանում է» պահի մեջ»<sup>196</sup>: Այս երևույթը պետք է կապել նաև հերոսների հոգեբանության հետ, որի համար էլ Խեչոյանը համապատասխան պրետիկական միջոցներ է գտել: Երկար, չվերջացող օրվա տպավորությունը նաև մղձավանջային պատերազմի ձգվող ժամանակի զգացողությունն է:

Այս վեպում միախառնվում են նաև ժամանակային միավորները, և անցյալում կատարված դեպքերը անընդմեջ ետ են բերվում անցյալից և տեղավորվում ներկայի մեջ և հակառակը: Չավեն Ավետիսյանը, իր հերթին, «Ծանր բզեզ» հոդվածում գրում է. «...Յեղիևակը գտել է պատումի կոմպոզիցիոն այն ձևը, որ ընդունակ լինի համադրելու ասելիքի բազմազանությունը,

<sup>193</sup> Քալ անթարյան ժ., Դիտանկյուն... , էջ 230:

<sup>194</sup> Խեչոյան Լ., Ձայներ և տեսիլքներ, Եր., 2006, էջ 20:

<sup>195</sup> Նույն տեղում, էջ 146:

<sup>196</sup> Յովհաննիսյան Ք., Լաբիրինթոսի..., էջ 73:

ապահովելու վեպի «տարօրինակ» սյուժեի տրամաբանությունը: Տարօրինակ՝ այն պատճառով, որ վիպային դեպքերի զարգացումը հերոսների, նաև հեղինակի գործողությունների ու նաև մտորումների մեջ շարունակ ետու առաջ է գնում՝ իրար կապելով իբրև մի ֆարմատոված անցյալը և ճակատագրական ներկան: Յենց այս ճակատագրականն է, որ հերոսներին ստիպում է ներկայի ելքը փնտրել անցյալի միթոսներում»<sup>197</sup>:

Ուշագրավ է, որ տվյալ ստեղծագործության մեջ որպես մեկ ամբողջություն է հանդես բերվում ոչ միայն ժամանակը, այլև տարաբնույթ ժանրերի և պատումների միավորման փաստը, ինչը առաջ է բերում պոստմոդեռնիզմին բնորոշ ժանրային միահյուսում, և տվյալ վեպում առկա են խեչոյանի այլ ստեղծագործություններից հատվածներ, որոնք միասին ձևավորում են մեկ ամբողջական ստեղծագործություն, ընդ որում հատվածներից յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատուկ դերն ու նշանակությունը: Այդպես, «Փոխանակություն», «Քո դեմքով և նմանությամբ ստեղծվածները» և «Ուսուցիչը» պատմվածքների հատվածները կոչված են արտահայտելու հերոսի պատերազմական ապրումները, իսկ օրինակ՝ «Խնկի ծառեր» վիպակի հատվածները հանդես են բերվում որպես հերոսի մանկության և երիտասարդության հուշեր: Վեպում առկա է նաև «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» վեպից հատված, որն էլ, իր հերթին, ներկայացվում է որպես հերոսի հեղինակած գրքից մեջբերում, և ինքը հեղինակը տալիս է մեկնաբանությունը. «Յետո այդ ուղևորությանը վերաբերող պատմությունը մեկ ուրիշի՝ Փառանձեմի համար գրվեց, բայց Աննային էր վերաբերում: Իրականում Աննային ավելի շատ էի սիրում, բայց պատմավեպում գրեցի Փառանձեմ թագուհու համար»<sup>198</sup>:

Այս երևույթը ժամանակակից գրականության սահմաններում ամենից շատ հանդիպում է հենց Լևոն խեչոյանի ստեղծագործություններում և առկա է նաև «Միերի դռան գիրքը» վեպում, ուր հանդիպում է մի հատված «Եվ օձի, և «Յայր մերի»

<sup>197</sup> Ավետիսյան Զ., Ծանր բզեզ // Գրական թերթ, 1999, թ. 2, էջ 12:

<sup>198</sup> Խեչոյան Լ., Ձայներ և..., էջ 28:

ժամանակը» պատմվածքից, ինչպես նաև «Լրագրողը» պատմվածքի գրեթե ամբողջական տարբերակը, որի միջոցով բացահայտվում են Լրագրողից դեպի գրող ընկած ճանապարհը և նոր գրքի արարումը: Այս առումով արդեն «Միերի դռան գիրքը» վեպում տեսնում ենք հոգեբանական որոնումների սպասված վերջնակետը և ի վերջո նոր գրքի ծնունդը, քանի որ «Լրագրողը» պատմվածքի գլխավոր հերոսը, նույն ինքը՝ «Միերի դռան գիրքը» վեպի հերոս-հեղինակն է: Այս երևույթը խոսում է նաև հեղինակի ամբողջ ստեղծագործությունն իբրև մեկ միասնական բնագիր ընկալելու պոստմոդեռնիստական մտածողության մասին: Լայն առումով, ինդիրն այտեղ ոչ այնքան ժանրային ներթափանցումներն են, որքան ամբողջ ստեղծագործությունը մեկ ամբողջական բնագրի մեջ ներառելը:

Պոստմոդեռնիստական կոդավորման հետևանքով, անհերքելի է նաև, որ խեչոյանական արձակի հերոսները հաճախ գտնվում են անգամ իրականի և երևակայականի սահմանին: Բնութագրական է հատկապես «Շաբաթ-կիրակի» պատմվածքը: Մահվան շեմին գտնվող հերոսը անցնում է իրականի սահմանը և հայտնվում իր սեփական երևակայության գաղտնարաններում. «...Ամբողջ ցանկապատի անվերջանալի երկայնքով ծաղկած դդումի դեղին ծաղիկներով խիտ ծածկված լինելը տեսնելու հետ միաժամանակ՝ առաջին անգամ այլ մոլորակայինն տեսավ. փոխնփոխ, վազքից ու ժասպառ տղաներին էր օգնում»<sup>199</sup>: Սյուժեի զարգացմանը զուգընթաց հերոսը թափառում է իր կերտած իրականության սահմաններում՝ զրուցելով այլ մոլորակայինի հետ և մերթնդմերթ վերադառնալով իրականի ժամանակահատված, ուր տղաները, թղթախաղով զբաղված, մոռացել են իրեն: Անդրադառնալով այս պատմվածքին՝ միյուրօրինակ մեկնաբանությունն է տալիս Յայկ Յամբարձումյանը. «Յրեշտակ-այլ մոլորակայինները, լուկ միջնորդ են երկու աշխարհների, երկու մոլորակների միջև: Յարույթը կարծես համաձայնվում է երկրից հեռացման հետ, բայց պայքարում կյանքի համար»<sup>200</sup>: Մեր կարծիքով հերոսի այս տպավորություններն ու ապրումները նախևառաջ հոգեբանորեն

<sup>199</sup> Նույն տեղում, էջ 211:

<sup>200</sup> Յամբարձումյան Յ., 2006 թվականի պատմվածքը // Գարուն, 2007, թ. 1-2, էջ 101:

համապատասխանում են ծանր վիրավորի զգացողությանը, որի գիտակցությունը ժամանակ առ ժամանակ կորչում է, ինչի հետևանքով էլ՝ հերոսը միաժամանակ գտնվում է մի քանի իրականությունների միջև: Սակայն համապատասխանելով տվյալ հոգեվիճակի բնույթին՝ իրականի և երևակայականի անտրոհելիությունը միևնույն ժամանակ կարող է բնորոշել արստմոդեռնիստական ընկալման առկայությունը:

Իրականի և երևակայականի միջև սահմանը խախտելով՝ Խեչոյանը հաճախ իր ստեղծագործություններում օգտագործում է նաև միջական և հեքիաթային տարրեր: Օրինակ՝ «Ամբոխը» պատմվածքում նկարագրվող գյուղական առօրյայում հանդիպում ենք ջրահարսների. «Շրջկենտրոնից ոտքով գյուղ եկողները, գիշերով, եթե «Քոռ կամրջի» մոտ երգող ջրահարսների էին հանդիպում ու ընկնում նրանց հմայքի տակ, Մորիկը միակնթարթում գյուղից հասնում էր, ջրահարսներին քշում ճահճուտների խորքերը, ազատում «Կորած ժամի» մոտսատանաների շուրջկալի մեջ ընկած որսորդներին»<sup>201</sup>: Միջական տարրերի կիրառությունը շատ բնորոշ է հայ ժամանակակից արձակին, և միևնույն միջոլոգեմները տարբեր մեկնաբանություններով հանդիպում են մի շարք ստեղծագործություններում: Օրինակ՝ վերը նշված ջրահարսների միջոլոգեմը առավել դրական երանգավորմամբ հանդիպում է նաև Ալիս Յովհաննիսյանի «Զիգագ» պատմվածքում, ուր գլխավոր հերոսը սիրահարված է ջրահարսի, և ուշագրավ է հատկապես այն հանգամանքը, որ յուրօրինակ մեկնաբանություն է տրվում ջրահարսների գոյությանը՝ ներկայացնելով նրանց որպես Յայոց ցեղասպանության հետևանքով մահացած աղջիկների վերածնված հոգիներ. «Սկսեց մարգարիտներ ու ծովային այլ թանկարժեք քարեր հավաքելով լցնել հետզհետե տաղտկալի դարձող կյանքը: Այստեղ էլ գտավ ջրահարսին՝ Ծովինարին: Նա Ատլանտյան օվկիանոսի հայ ջրահարսերի գաղութի ծաղիկն էր: Իր ընկերուհիների հետեփրատից, Սև ծովից, նրա մեջ թափվող ու նրանից դուրս եկող ջրերի, ձկնկիթ դնելու համար միայն իրենց հայտնի ճանապարհներով գնացող

<sup>201</sup> Խեչոյան Լ., Ձայներ և..., էջ 78:

ձկնավտառների հետ, սաստիկ դժվարություններ կրելով, հասել էր մինչև այս խորությունները»<sup>202</sup>:

Առհասարակ 20-րդ դարավերջի հայ գրականության մեջ լայնորեն տարածում է գտնում միջակիրառությունը, որը հաճախ արտահայտվում է դասական միջերի վերափմաստավորմամբ, այսինքն՝ միջերը երբեմն կարող են գուգադրվել ժամանակակից իրականության հետ, ինչպես որ վերը բերված օրինակներում: Հաստատելու համար վերը ասվածը՝ մեջ բերենք Ալվարո Բեքմեզյանի մեկնաբանությունը. «...Միջի գեղարվեստական պատկերման, կիրառման սկզբունքներից մեկը միջի, միջական սյուժեի, պատկերի, հերոսի, գաղափարի վերափմաստավորումն է հեղինակների կողմից: Վերափմաստավորման ժամանակ դասական միջերը նոր հարցադրումներ են ստանում՝ մեկնաբանվելով նորովի: Այս դեպքում կամ շեշտվում է նրանց վաղեմի, նախնական փմաստը, որը գրապատմական զարգացման ընթացքում աստիճանաբար մթագնել է, կամ միջը մեկնաբանվում է արդի իրականության խնդիրներին համահունչ»<sup>203</sup>: Տվյալ դեպքում խեչոյանը համադրում է միջական կառույցները իր ժամանակի իրականության հետ և միևնույն ժամանակ ընդգծում է նաև անհատի օտարումը ժամանակակից հասարակությունից, քանի որ խեչոյանական հերոսները ապրում են իրենց կերտած հեքիաթային և միջական աշխարհի և իրականության սահմանագծին և գնալով էլ ավելի են հեռանում բուն իրականությունից՝ ձգտելով փախչել և անգամ մեկուսանալ տիրող հասարակարգերից: Այդ ճանապարհին խեչոյանը պատրաստ է նույնիսկ կիրառել թռչող գորգը: «Դեմքերի կեսը» պատմվածքում հեղինակը գրում է. «Ուսանողը, երբ եկել էր նրատանը վարձով բնակվելու, հետը միայն գրքեր էր բերել ու մեկ էլ մի խամրած թռչող գորգ, որ նրան էր մնացել հորից: Սոնան նախ ծիծաղել էր, չէր հավատացել: Հետո, երբ ուսանողը պատմել էր գորգով կատարած ճանապարհորդությունների մասին, անտառների անուշ բույրի, մեծ գետերի սահանքների, լճերի, փերիների երկրների, մութ ու խոնավ ճահիճների մասին, ուր միայն կարող է ոտք դնել սպիտակ

<sup>202</sup> Հովհաննիսյան Ա., ճյուղեր-տերևներ, Եր., 2009, էջ 226:

<sup>203</sup> Բեքմեզյան Ալ., Միջակիրառության ..., էջ 39:

արագիլը, այն մասին, թե ինչպես է ճահիճների վրայով թռչելիս ականջ դրել բադի, սագի ու վայրի հավի մելամաղձիկ երգին՝ Սոնան ծպտուն չէր հանել»<sup>204</sup>:

Միջական տարրերի հանդիպում ենք նաև «Խնկի ծառեր» վիպակում: Ստեղծագործության հենց առաջին տողերը աչքի են ընկնում իրենց խորհրդավորությամբ. «Մեր նախատատ Շուշանը հրեղեն սպիտակ ձիով է մտել գյուղ: Գլուխը տղամարդավարի փաթաթած է եղել չալմայով: Մինչև ծնկները հասնող սապոգների մեջ նախշուն կոթերով գույգ փշտովներ են խրած եղել, կողքերից՝ գույգ դաշունյներ», - և ապա շարունակում է. «Որքան որ Շուշան նախատառի հայտնվելն է եղել խորհրդավոր, այնքան էլ՝ հեռանալը: Երբ խեչոն աշխատող է դարձել, Շուշան նախատառը մի գիշեր նստել է իր սպիտակ ձին ու գնացել անվերադարձ»<sup>205</sup>:

Առեղծվածայինը միախառնվում է առաջին հայացքից պարզ ու առօրեական թվացող դեպքերի մեջ, և հաջորդ պահին սովորական կերպարները վերածվում են անտիկ աշխարհի միջական հերոսների: Սեյրան Գրիգորյանը ևս նկատում է. «Խնկի ծառեր» վիպակի տոհմագրությունն անկասկած ինքնակենսագրական է (օրինակ՝ տոհմի առաջին շառավիղը խեչոն է), բայց պատումն այնքան է հարստանում հերոսների վարքագրությամբ, պատմական-վավերաթղթային իրականություններով, միջաստեղծումով ու ժամանակի փիլիսոփայությամբ, որ ընդհուպ մոտենում է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գրականության մեջ արմատացած փոքր-անհատական էպոսներին (ասենք՝ մարկեսյան կամ մաթևոսյանական)»<sup>206</sup>:

Ներկայացնելով գյուղական կյանքն ու առօրյան՝ այս ստեղծագործությունը, խեչոյանական մյուս պատումների նմանությամբ դուրս է մարդկային իրականության ըմբռնումներից և անգամ կարող ենք նշել, որ խեչոյի գերդաստանի ասքը հյուսվում է իրականի ու առասպելականի սահմանագծին:

<sup>204</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., 1991, էջ 82:

<sup>205</sup> Նույն տեղում, էջ 98:

<sup>206</sup> Գրիգորյան Ս., Ու՞ր է թագավորը // Նորք, 1996, թ. 1, էջ 144:

Չարմանահրաշ տարրերով լի է նաև «Արշակ արքա, Դրաստամատներքինի» վեպը: Պատմական դեպքերի զարգացմանը զուգընթաց Խեչոյանը առաջ է բերում նաև որոշակի անբացատրելի պատահարներ, որոնց, սակայն, ամենևին կարևորություն չի տրվում, ինչի հետևանքով կորչում է սահմանը իրականի և միջակայանի միջև: Խեչոյանը գրում է. «Այդ օրերին ժողովրդի տագնապն էլ ավելի սաստկացրել էր մի զարմանահրաշ դեպք ևս, որ պատահել էր Բասենի գավառի Որդորու գյուղում: Գերեզմանատան իրենց շիրիմներից դուրս էին եկել երեք հարյուր հանգուցյալներ և անհետացել էին մոտակա անտառում՝ վառվող գիսաստղի մոտիկ լեռանը խփվելուց հետո: Ահասարսուռ դեպքը, իր՝ բերանից բերան անցնող մանրամասն նկարագրություններով, տագնապի մեջ էր գցել բոլորին ու աշխարհի վերջը գալու մասին մռայլ մտորումների տեղիք էր տվել: Պատահարը կեղծիք համարել հնարավոր չէր, քանի որ գերեզմանատան հարևանությամբ, պետական քարհանքում աշխատող երկու հարյուր ստրուկներն ու նրանց հսկող զինվորներն իրենց աչքերով էին տեսել դիպածը ու նրանց ստուգումներից պարզվել էր, որ հանգուցյալների շիրիմները դատարկ են»<sup>207</sup>:

Ստեղծագործություններ ներմուծելով միջակայան և հեքիաթային տարրեր՝ Խեչոյանը փորձում է երանգ հաղորդել գորշ իրականությանը և միևնույն ժամանակ փորձելով անտեսել այն՝ դիմում է նաև մեկ այլ հնարի: Նրա ստեղծագործություններում աչքի է ընկնում կյանքի հանդեպ հերոսների հեզնակյալ վերաբերմունքը և հատկապես, ինչը առավել բնորոշ է պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալմանը, հեզնակյալ և սև հումորը: Ինչպես նշվել է, պոստմոդեռնիզմը հեզնակյալ միջոցով ներկայացնում է իրականության պատկերը, և մոդեռնիստական դասական հեզնակյալ փոխարինվում է սև հումորով՝ միաժամանակ ոչնչացնելով հեզնակյալի և լրջության միջև սահմանը: Իրական կյանքում կարևորություն ներկայացնող թեմաները պոստմոդեռնիստական գրականության մեջ ծաղրվում են և վերածվում խաղի, և Խեչոյանի պատմվածքներում ակնհայտ է

<sup>207</sup> Խեչոյան Լ., Երրորդ որդին Արշակ արքա, Դրաստամատներքինի, Եր., 2002, էջ 124:

հեգնական վերաբերմունքը, օրինակ՝ մահվան նկատմամբ: Յերոսուներն այնքան անտարբերությամբ են խոսում մահվան մասին, որ թվում է՝ այն սովորական երևույթ է և ոչ մի զգացմունք չպետք է առաջացնի մեր հոգիներում: Օրինակ՝ արցախյան ազատամարտի դառն իրականությունը ներկայացնող «Փոխանակություն» պատմվածքում Խեչոյանը գրում է. «Նրանք իրենց «Ուազից» երկու դագաղ հանեցին, մենք էլ՝ մեր, ու գետին չէ, դագաղներին էլ չէ, իրար էինք նայում», - ու շարունակում է համր թվացող անտարբերությամբ, - «Վերադառնում էինք, խաղողի վազերի մեջ հավքը դեռ կանչում էր ժամացույցի պարբերական ճշգրտությամբ: Մեզ հետեկող՝ դիակները գննող գյուղացի բժշկին ասի. «Ուզում եմ այդ ձայնը մտապահել, էդ ի՞նչ թռչուն է կանչողը: Տարվա այս եղանակին դժվար բուլինի»: Ասաց. «Բու է, բա ի՞նչ է, բուն տաք երկիր չգնացողներից է: Չգիտեմ, մոշահավն այդպիսի ձայն հանո՞ւմ է»: Դեռ ձմեռ էր, բայց տաք, պայծառ ու արևոտ օր էր»<sup>208</sup>:

Լայն առումով, մահվան հանդեպ սառը կամ անտարբեր վերաբերմունքը կարելի է դիտարկել իբրև պոստմոդեռնիզմի գաղափարական առանձնահատկություն, որի հիմքը էքզիստենցիալ իզմի փիլիսոփայությունն է, այն է՝ կյանքը անիմաստ է, արսուրդ, հետևաբար մահն առանձնապես ոչինչ էլ չի փոխում: Սակայն միևնույն այս երևույթը կարող է պատկերման տարբեր ձևեր ունենալ: Օրինակ՝ եթե Նորայր Ադալյանի ստեղծագործություններում բացակայում էր սահմանը կյանքի և մահվան միջև, ապա Խեչոյանի արձակում նկատելի է մահվան հանդեպ արտաքին և թվացյալ անտարբերությունը, որը հոգեբանական տեսանկյունից ինքնապաշտպանական նշանակություն ունի: Այս թվացյալ սառնություն-անտարբերությունը ուժեղ հուզմունքն ու տագնապները թաքցնելու, դրանք ներաշխարհի հեռավոր անկյուններում գտնել-պահելու արտահայտությունն են: Նման իրավիճակում թվում է, թե հերոսը դիմակ է հագել: Տիրող իրավիճակը ինչ-որ չափով բթացնում է զգացողությունը, և մահը դառնում է առօրյա երևույթ, և գտնվելով մահվան ճիրաններում՝ հերոսները

<sup>208</sup> Խեչոյան Լ., Ձայներ և տեսիլքներ, Եր., 2006, էջ 204:



փորձում են ուղղակիորեն անտեսել այն և կամ հեզնանքով քողարկել իրենց առջև ծառայած մահվան սարսափը:

Իր ստեղծագործություններում Խեչոյանը անդրադառնում է նաև այդպես կոչված «փոքր մարդու» թեմային: Սակայն, ի տարբերություն Նորայր Ադալյանի ստեղծագործությունների, ուր այս առումով առավելապես ընդգծվում է հերոսների ներքին դատարկությունն ու միայնակի հոգեբանությունը, ինչպես նաև օտարումը իրական աշխարհից, Խեչոյանը պարզապես նպատակ ունի ուշադրություն հրավիրել ու մեր օրերի բազում մարդկանց դառը ճակատագրի վրա, որոնք այնուամենայնիվ, չեն հուսահատվում, շարունակում են ապրել և իրենց կյանքի դառնությունն էլ քողարկել հեզնանքով: Նման մի կերպար է «Խնկի ծառեր» վիպակի հերոս Մարգարը, ում մասին հեղինակը գրում է. «Նամտածում էր նավաստի դառնալ ու աշխարհի բոլոր ծովերը ծայրից ծայր լողալ: Մի չիրականացած, կիսատ նպատակ էլ ուներ՝ գրել «Դոն-Կիխոտ»-ի շարունակությունը», - և ապա շարունակում է, - «Ասում էր. «Ամբողջ մի տարի գուլպաներս ոտքերիցս չհանեցի, քրտինքի և բորբոսի գարշահոտը բերդը ծայրից ծայր բռնել էր: Մի օր էլ, երբ պարեկ զինվորների հսկողությամբ տարան հերթական զբոսանքի, ի՞նչ անեմ, որ լավ լինի...» Մարգարը խուզարկու հայացքով նայում էր մեր աչքերի մեջ. «Գլխի չե՞ք ընկնում, դե ուրեմն լսեք՝ գուլպաներս հանեցի, ու ինչպես ռումբն են նետում, նետեցի պարեկների շարքերի մեջ, սրանք գարշահոտից գլորվեցին գետին, քթերը բռնած թպրտում էին և մինչև իրենց դեղնակտուց կապիտանի հրամանով հակազգեր կբերեին, ես արդեն ծովում լող էի տալիս...»<sup>209</sup>: Այս անհավանական պատմության միջոցով Խեչոյանը ծաղրում է Մարգարի սև ճակատագիրը և սև հումորով քողարկվում է այն հանգամանքը, որ Մարգարը բանտարկության քսանհինգ տարի էր ապրել:

Խաղը շարունակվում է նաև «Տոթ օրը» պատմվածքում, ուր աքսորվածը հեզնանքով նշում է. «Սիրելիս, ես քեզ կսպասեմ, մինչև տիրոջ երկրորդ գալուստը, եթե իհարկե, մինչև այդ

<sup>209</sup> Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., 1991, էջ 102:

չ սատկե ս ...»<sup>210</sup>: Խեչոյանը ազատորեն խաղում է մահվան, պատերազմի, սիրո և անգամ ճակատագրի հետ, ինչը բնորոշ է պոստմոդեռնիստական ուղղությանը, ուր խաղում է ոչ միայն հեղինակը, այլև անգամ ընթերցողը, եթե անգամ լուրջ վերաբերմունք ունի տվյալ խաղի նյութի նկատմամբ:

Այնուամենայնիվ, անկախ նրանից՝ պոստմոդեռնիստական կողավորման են ենթարկված Խեչոյանի ստեղծագործությունները, թե ոչ, անհերքելի է, որ հերոսները պարփակված են «անժամանակ» լաբիրինթոսում, որի դռան հետքը վաղուց ջնջվել է հիշողությունից, և այն վերգտնելու հնարավորությունը ոչ բոլորին է տրված. չէ՞ որ՝ «Որտեղ էլ լինենք՝ դռան հակառակ կողմում ենք: Ներսիսներն այն ելքի, դրսիսները մուտքի դուռ են անվանում»:

*գ) Գուրգեն Խանջյանի հերոսի անավարտ պտույտը՝  
շարժասանդուղքից մինչև գնացք*

Նոր գրողների թվում, Խեչոյանի հետզուգահեռ, առանձնանում է Գուրգեն Խանջյանի անունը, ով իր ստեղծագործությունների միջոցով փորձեց որսալ մեր գոյության տրամաբանությունը, զգալ և հասկանալ այն՝ միևնույն ժամանակ չմոռանալով նայել և՛ ետ, և՛ առաջ: Խանջյանը բազմաժանր գրող է, և նրա գրչին են պատկանում մի շարք վեպեր, թատերգություններ, էսսեներ, և կոլաժներ, և անգամ վերջինիս սցենարներով նկարահանվել են հեռուստատեսային մանրապատումներ ու ֆիլմեր: Ուշարժանն այն է նաև, որ Խանջյանի ստեղծագործությունը ասես մինչև անկախության և հետանկախության ժամանակաշրջանի գրական-գեղարվեստական ընդհանրացումն է, քանի որ դեռևս իր առաջին՝ «Հիվանդանոց» վեպը գրողը սկսել է գրել խորհրդային, բայց ավարտել է արդեն անկախ Հայաստանում: Այնուամենայնիվ, ակնհայտ է, որ Խանջյանական արձակը առավել ապես բնորոշում է նոր շրջանի ժամանակակից գրականությունը, քանի որ այն հենց մեր իրականության վիպացումն է, և գրեթե բոլոր ստեղծագործությունների

<sup>210</sup> Նույն տեղում, էջ 10:

հերոսները ժամանակակից մարդիկ են: Արքմենիկ Նիկողոսյանն այս մասին գրում է. «Արդի հայ գրականության կայացման ընդհանուր օրինաչափությանը ներքին ձևավորման գործում Գուրգեն Խանջյանի ավանդը, հիրավի, նշանակալից է: Արդեն պատկառելի ծավալ ունեցող նրա ստեղծագործական ժառանգության յուրաքանչյուր մասնավորությունն թե՛ թեմատիկ, թե՛ ժանրային իրացումների առումով հարստացրել է արդի հայ գրականության նկարագիրը»<sup>211</sup>:

Բացահայտումների իր ճանապարհին Խանջյանի ստեղծագործությունները դուրս չմնացին պոստմոդեռնիստական նոր գեղագիտության սահմաններից, և պոստմոդեռնիզմին բնորոշ հատկանիշները այս կամ այն չափով դրսևորվեցին նաև վերջինիս արձակում, մասնավորապես պոետիկայում: Խանջյանի արձակի բանարվեստը ևս, ինչպես ասենախոսության նախորդ գլուխներում նշված գրողներից շատերինը, ինքնանպատակ չէ, պայմանավորված է ասելիքի բովանդակությամբ: Նախևառաջ Խանջյանի ստեղծագործություններում ինչ-որ տեղ կանգ առած կամ լծացած ժամանակը ևս խախտված է, որը հետզհետե առավել լայն ընդգրկում է ստանուկ: Օրինակ՝ «Շարժասանդուղք» ժողովածուի «Փոս» պատմվածքում հանդիպում ենք հետևյալ տողերի. «...Վրա հասավ մի ժամանակ, երբ ուղին կարծես միացրեց իր ծայրերը՝ գոյացնելով այդ անիծյալ շրջագիծը, և Փորոզին սկսեց խեղդել թվացումը, թե ինքն անդադար պտտվում է՝ այդ արտառոց պտույտի ժամանակ պարբերաբար հասնելով ինքն իրեն, հասնելով ու անցնելով»<sup>212</sup>: Յեղիևակը ևս նշում է, որ՝ «հերոսին սկսեց խեղդել թվացումը». թվացում, քանի որ ժամանակային խախտվածության հետևանքով ձևավորված շրջապտույտի ներսում ժամանակը զուրկ է առաջ խաղացման, ինչպես նաև ետընթացի հնարավորությունից, և առհասարակ յուրաքանչյուր երևույթ ենթադրում է անավարտություն, քանի որ վերջը նույն ինքը սկիզբն է: «Մարդկանց տուն ուղարկիր ժողովածուում» ևս ասվում է. «...Ամեն ինչ քո և դու ամեն ինչի մեջ, ու ամեն ինչ միացյալ, անմրմունջ, անցանկություն ու անկամ պտտվում է անապատի տապի կշռույթն ունեցող ժամանակի

<sup>211</sup> Նիկողոսյան Ա., Նամակներ՝ գրողական փորձառության հարադր. // Գր. թերթ, 2009, թ. 30, էջ 6:

<sup>212</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք, Եր., 1994, էջ 199:

մեջ. գնում ենք դեպի վերջը կամ սկիզբը, ինչը հիմա տարբերակելի է և անհիմաստ է նաև: Չմայիչ շրջապտույտ է...»<sup>213</sup>:

Այս «հմայիչ շրջապտույտը» իր մեջ ամփոփել է նաև «Շարժասանդուղք» պատմվածքի հերոսին: Ստեղծագործության մեջ այլաբանորեն ներկայացվում է մարդկային կյանքը՝ իր բոլոր դրական նպատակներով և բացասական հիասթափություններով, և հենց կյանքի ընթացքը հեղինակը մարմնավորում է շարժասանդուղքի սիմվոլով: Ըստ այդմ՝ ինչպես նշում է հերոսը, ինքը «վաղուց արդեն շարժասանդուղքի վրա է», և սակայն շարունակում է անվերջ ընթացքը, քանի որ այն պահին, երբ թվում է, թե հասնում է վերջին՝ «Վարդագույն Լուսապսակին», նորից գլորվում է ետև ստիպված է կրկին անցնել նույն ուղին և մեկ է՝ անօգուտ: Այս տեսանկյունից առկա է նաև սիգնիֆոսյան առասպելի կիրառությունը, քանի որ հերոսները Սիգնիֆոսի նմանությամբ դատապարտված են գլորելու իրենց ծանր քարը ու կատարելու իրենց աշխատանքը՝ տվյալ դեպքում առաջ ընթանալու, սակայն միևնույնն է, չեն հասնում իրենց փախագած նպատակին և հազիվ գագաթին հասած, դարձյալ գլորվում են ցած, ինչի հետևանքով ստիպված են ամբողջ ուղին սկսել սկզբից: Այսինքն՝ տվյալ դեպքում ևս հերոսները փակված են հավերժական վերադարձի շրջապտույտի անիվում, ուր չկա վերջ ու սկիզբ, կամիայն շարունակական ու կրկնվող ներկան, որը այնքան բնորոշ է հեղինակի ժամանակաշրջանի հոգեվիճակին:

Նման մի իրավիճակում է հայտնվում նաև «Լուր չկա» վեպի գլխավոր հերոսը, ով նաև իրական կյանքից փոխառված կերպար է, քանի որ նկարիչ Սուրեն Խաչիկյանի գրական տիպականացումն է: Չիպի-արվեստագետ հերոսի կյանքը, հիրավի, հիշեցնում է կանգ առած սլաքներով ժամացույցի, քանի որ առօրյա որևէ դրական փոփոխություն հերոսի կյանքում չի նկատվում, և անգամ ավելին, վերջինս վերածվում է երբեմնի համադասարանցումահվան պատճառի գլխավոր կասկածյալի: Չատկանշական է նաև, որ հերոսի ժամանակային ընկալումը լիովին տարբերվում է սովորականից: Տեքստում բազմիցս հանդիպում են նման հիշատակումներ. «Ահա, ուրեմն, լուրերի շարունակական բացակայության պայմաններում,

<sup>213</sup> Խանջյան Գ., Մարդկանց տուն ու դարկիր, Եր., 2004, էջ 27:

տասնյոթ հազար ինը հարյուր չգիտեմ որ երոթորդ օրը»<sup>214</sup>, և կամ՝ «...Մոտ տասնվեց հազար օր է անցել, բայց հիշում եմ»<sup>215</sup>, և այլն: Բերված օրինակներից երևում է, որ հերոսը բաշխում է ժամանակը ոչ թե ըստ տարիների, այլ ըստ օրերի, և դրանով հեղինակն իր ստեղծագործության մեջ այլաբանորեն մարմնավորում է ժամանակի իրականությունը, ուր մոռացվող անցյալի և բացակա ապագայի պայմաններում ժամանակը «կանգ է առել» ներկայում: Այդ մասին Յայկ Յամբարձումյանը գրում է. «Յատկանշական է, որ հերոսը իր կանգ առած ժամանակը հաշվում է ոչ թե տարիներով, այլ օրերով, ինչն ևս մեկ անգամ ցույց է տալիս նրա ժամանակի ձանձրալիությունն ու տեղապտույտը»<sup>216</sup>: Այսինքն՝ յուրաքանչյուր շարժում թվացյալ բնույթ է կրում, քանի որ անցյալը, ներկան ու ապագան շարունակ հերթագայում են իրար, և նման պայմաններում հերոսի կյանքը բացարձակապես գուրկ է որևէ հեռանկարից:

Այս տեսակետը հաստատում է նաև «Նստիր «Ա» գնացքը» վեպի հերոսը, ով, հայտնվելով փակ ժամանակի մարմնավորումը հանդիսացող գնացքում, փորձում է ելք գտնել՝ միևնույն ժամանակ և՛ ետ, և՛ կամ առաջ շարժվելով, սակայն համոզվում է, որ բոլոր փորձերը պսակված են անհաջողությամբ: Եթե սյուժեի սկզբում հերոսը փնտրում է գնացքից ելքը, ապա ի վերջո ինքնակամ վերադառնում է նույն գնացքը և ստիպված է խոստովանել, որ. «...Երկու դեպքում էլ, փաստորեն, նույն ցնցումներն են, նույն խոչընդոտները: Գուցե պատճառը նաև այն է, որ ընթացող գնացքը ժամանակ է, և գնացքում ետքայլ ելնով ետես պտտում ժամանակը, իսկ ժամանակը ետընթաց ունենալ չի կարող»<sup>217</sup>: Այս ստեղծագործության մեջ ևս անդրադարձ է արվում ժամանակի թվացյալ շարժմանը, քանի որ թվում է, թե գնացքը շարունակ ընթանում է առաջ, սակայն ինչ-որ պահի հասնում է մի կետի, որտեղից կրկին սկսում է իր շրջապտույտը՝ այս անգամ արդեն դեպի ետ ընթանալով: Սերգեյ Սարինյանը իր «Ժամանակի ուղևորը» հոդվածում այս մասին գրում է. «Գնացքը ժամանակի խորհրդանիշ է, վերացարկված

<sup>214</sup> Խանջյան Գ., Լուրջ կա, Եր., 2006, էջ 5:

<sup>215</sup> Նույն տեղում, էջ 6:

<sup>216</sup> Յամբարձումյան Յ., Ծանկյանք՝ Լուրերի բացակայութ. պայմաններում // Գր. թերթ, 2006, թ. 35, էջ 6:

<sup>217</sup> Խանջյան Գ., Նստիր «Ա» գնացքը, Եր., 2002, էջ 9:

փիլիսոփայական մի հասկացություն, որն ինքնին պայմանավորում է վեպի հերոսների սոցիալ-հոգեբանական ժամանակը»<sup>218</sup>: Յատկանշական է, սակայն, որ հերոսին հաջողվում է թեկուզ կարճ ժամանակամիջոցով դուրս արձնել այդ պտույտից, ինչը վեպում ներկայացվում է մի փոքր ծովափնյա քաղաք այցելությանը: Բայց անգամ այդ ելքը թվացյալ է, քանի որ քաղաքն ինքն իրենից ներկայացնում է մեկ այլ փակ շրջան, ուր յուրաքանչյուր օր նախորդ օրվա կրկնությունն է: Այսինքն՝ լայն առումով հերոսին ոչ թե հաջողվում է դուրս գալ պոստմոդեռնիստական ժամանակի որոգայթից, այլ մի փակուղուց անցնել մյուսին, ընդ որում՝ ժամանակի ուղևորը ի վերջո ինքնակամ վերադառնում է անվերջ պտտվող գնացք-ժամանակին: Վերը նշված հոդվածում Սերգեյ Սարինյանը նշում է. «Դուրս գալով գնացքի հեքիաթից՝ Գևորգը հայտնվում է մի այլ հեքիաթային իրականության մեջ»<sup>219</sup>: Ըստ այդմ՝ «փակ» ժամանակի գոյությունը ենթադրում է նաև «փակ» տարածությունն՝ տվյալ դեպքում գնացքը և կամ ծովաքաղաքը, ինչը ակամայից նույնանում է լաբիրինթոսի հասկացությանը, որտեղ ևս ամեն բան անփոփոխ է և գրեթե անհնար է դուրս արձնել այդտեղից. «...Ոչ ինչ չի կատարվում, ժամանակը գրեթե չի շարժվում կամ շարժվում է միայն Գևորգի սիգարետը ծխի վերածելու չափով, իրերն անշարժ են...»<sup>220</sup>: Անել անել իության պայմաններում ժամանակը անշարժանում է պահի մեջ և մնում է միայն խոստովանել, որ՝ «...Այս ռելսերին, մեկ է, վերջ չկա»<sup>221</sup>:

Նման մի լաբիրինթոսում է հայտնվել նաև «Յիվանդանոց» վեպի հերոսը, ով ինքն է իրեն բանտարկել այդ անհասկանալի կառույցում, քանի որ չի մերժում անձանոթ հեռախոսահամարից հնչած հրավերը և, ինչու՞ չէ, ձգտելով փախչել հասարակությունից՝ ինքնակամ գնում է հիվանդանոց, որը, սակայն, ըստ էության նույն այդ խորհրդային երկրի ու հասարակության մարմնավորումն է, և հետևաբար փախուստն անիրականորեն դժվար է դառնում. «Թվում էր՝ ընկել է փակ շրջան. մի անձավի փոխարինեց

<sup>218</sup> Սարինյան Ս., Ժամանակի ուղևորը // Գրական թերթ, 2002, թ. 21, էջ 5:

<sup>219</sup> Սարինյան Ս., նույն տեղում:

<sup>220</sup> Խանջյան Գ., Նստիր Ա..., էջ 29:

<sup>221</sup> Նույն տեղում, էջ 261:

մյուսը, սրան կփոխարինի մեկ ուրիշը և՛ այսպես շարունակ...»<sup>222</sup>: Վերը ներկայացված այս երկու ստեղծագործությունների միջև առկա է ընդհանրություն, քանի որ այս վեպում ևս, թվում է, թե Գրիգորին հաջողվում է փախչել հիվանդանոց-լաբորիտորիայից, սակայն կրկին անգամ վերադարձն անխուսափելի է, և կարող ենք անգամ եզրակացնել, որ լաբորիտորիայում ոչ թե արտաքին կառույց է, այլ և իրական փակուղին ձևավորվում է հերոսների ներաշխարհում, ուր մոլորվել է սեփական «ես»-ը: Ստեղծված այս պոստմոդեռնիստական քառսը հաղթահարելը անհնար է, քանի որ անհնար է նաև փախչել ինքդքեզնից: Սուրեն Աբրահամյանը նշում է. «Խանջյանը յուրովի անդրադարձ է նախանշում՝ զանցառելով աբսուրդը, անհատը յուրովի վերադառնում է դեպի իրական «եսը», բայց իր մեջ էլ նույն հակասության պարականոն քառսն է՝ կամքի, տառապանքի մղումներով...»<sup>223</sup>:

Այսպիսով, ժամանակային և տարածական շրջափակման միջոցով գրողը մի ուրույն պատկեր է ստեղծում ոչ միայն իր հերոսների և արտաքին աշխարհի, այլ և հերոսի գիտակցականի և անգիտակցականի միջև՝ ձգտելով գերծմնալ և՛ ժամանակի դառն իրականություննից, և՛ այդ դառնության գիտակցումից: Այս երևույթը առկա է նաև «Ենոքի աչքը» այլ աբանական վեպում, որը, ներկայացնելով գլխավոր հերոս Գոռի, նրա նորահայտ եղբայր Գրոֆոյի և Ենոք պապի ընտանեկան պատմությունը, աչքի է ընկնում նաև խորհրդանշանների և արքետիպերի բազմազանությամբ: Դիանա Յամբարձումյանը վեպի ուսումնասիրությանը նվիրված իր հոդվածում այս առիթով նշում է. «...Այս վեպը մի բացահայտ գերնշան է, որի էջերում սփռված են բազմաթիվ նշաններ, խորհրդանշաններ, արքետիպեր, փոխաբերություններ, փոխաբերական համեմատություններ, այլաբանություններ, իսկ որ ամենակարևորն է՝ վեպը համապատասխանում է գիտական այն հանրահայտ դրույթին, թե կան տեքստեր, որոնք ոչ միայն կարելի է, այլ և պետք է դիտարկել որպես այլասացություն կամ այլաբանություն<sup>224</sup>»: Այս կերպ կենդանական, առարկայական և նույնիսկ աստվածաշնչյան մի շարք սիմվոլների

<sup>222</sup> Խանջյան Գ., Յիվանդանոց, Եր., 1994, էջ 68:  
<sup>223</sup> Աբրահամյան Ս., Ներաշխարհի կերպարափոխություն // Գարուն, 1998, թ. 8, էջ 80:  
<sup>224</sup> Յամբարձումյան Դ., Նշան, լեզու, տեքստ, Եր., 2013, էջ 60:

թվում հանդիպում է նաև ցանկապատ-շրջափակումը, և հատկանշական է, որ վեպի հերոս Ենոք պապին ինքն է ստեղծում իր փակուղին՝ ընդ որում ոչ միայն հասարակությունից, այլ և կրկին անգամ ինքն իրենից խուսափելու նպատակով. «Ենոքն իր տան հողատարածքը շրջանաձև էր զատել աշխարհից, «Թող անկյուն-մանկյունն չլինի, դրսի անկյունը ուղեղի մեջ էլ անկյունն ստեղծում, թող պարզ լինի, աչքից փախնող տեղ չունենա», - մտածել էր նա: Իր ձևով երևի միակ կառույցն էր թաղամասում, գուցե՝ նաև քաղաքում: Իհարկե, բակը կլորելով՝ Ենոքն իր գիտակցության մութ անկյուններից չէր խուսափել, նույնիսկ կասկածում էր, որ դրանց մի մասի առկայության պատճառը հենց շրջանաձև ցանկապատն է...»<sup>225</sup>: Այսինքն՝ առաջին հայացքից սովորական թվացող ցանկապատը իրականում հանդես է բերվում որպես սիմվոլ-այլաբանություն, որը հերոսի համար միյուրովի պատնեշ է դառնում: Խորհրդանշական է նաև այդ պատնեշի շրջանաձև կառուցվածքը, որն իր մեջ ևս որոշակի թաքնված իմաստ է կրում: «Շրջանաձևն այստեղ խորհրդանշիչ է,- վերը նշված հոդվածում գրում է Դիանա Յամբարձումյանը,- որը մի կողմից, եթե դիտարկվի որպես քրիստոնեական խորհրդանշիչ, ապա մատնանշում է հավերժությունն, իսկ մյուս կողմից, եթե դիտարկվի որպես հին ժամանակներից եկող այս կամ այն երկրաչափական պատկերին հատուկ խորհրդանշիչ, ապա մատնանշում է անսահմանությունն, ամբողջականությունն և միասնականությունն: Եթե հիշենք, որ շրջանը նաև խորհրդանշում է պաշտպանությունն, ասել է թե՛ նրա ներսում գտնվողներըյուրահատուկ պաշտպանությունն են ստանում արտաքին՝ շրջանից դուրս գտնվող աշխարհից եկող վտանգներից, ինչպես նաև ենթադրում է, որ շրջանի ներսում եղածը դուրս չի արտածվում, ապա միանգամայն ընկալելի է դառնում Ենոքի տան և արտաքին աշխարհի միջև գծված սահմանի՝ շրջանաձև հողատարածքի ընտրությունը և հեղինակային բաց տեքստով դառնաթերցողին ներկայացնելը»<sup>226</sup>:

Սակայն շրջանի ներսում փորձելով մեկուսանալ արտաքին աշխարհից և սեփական միտքը զերծ պահել իրականությունը ճիշտ գնահատելու ունակությունից՝ հերոսին, միևնույնն է, չի

<sup>225</sup> Խանջյան Գ., Ենոքի աչքը, Եր., 2012, էջ 41:  
<sup>226</sup> Յամբարձումյան Դ., Նշան ..., էջ 79-80:



հաջողվում է խուսափել իր հոգու գաղտնարանների մոլթանկյուններից: Ի վերջո ի հայտ է գալիս համակերպվածության զգացումը անել անել ի ության նկատմամբ, քանի որ, ինչպես փորձնապես գուցե, փախուստն անկարելի է, և օրինակ՝ «Պատ» պատմվածքի հերոսն ասում է. «Այո, ժամանակն է, որ խոստովանես՝ Պատն անվերջ է: Դեհ, իսկ անվերջության մեջ ի՞նչ սկիզբ կամ վերջ, անվերջության մեջ յուրաքանչյուր կետ միայն կենտրոն կարող է լինել: Ուստի, որքան էլ քայլես, որ կողմ էլ քայլես՝ կենտրոնում ես, ասել կուզի՝ անշարժ ես: Որպիսի անհեթեթությունն... Պատկերացնում ես: Սահմանկեցնող անել անել ի ությունն է»<sup>227</sup>: Չնայած պայքարելու փորձերին՝ մնում է միայն դատարկության, հուսահատության ու անորոշության զգացումը, ինչն այդքան բնորոշ էր նոր ժամանակի պոստմոդեռնիստական հերոսի բնութագրին, քանի որ անհատի և հասարակության և կամ գիտակցականի ու անգիտակցականի, նույն ինքը ռացիոնալի և իռացիոնալի բախման հետևանքով խանջանի հերոսի միակ հաղթանակը իր իսկ անկումն ու դատարկությունն է: Աբգար Ափինյանը այս առիթով նշում է. «Խանջանի հերոսը մարդն է՝ սահմանային իրավիճակի մեջ: Նրակյանքի ժամանակը ուղեկցվում է անկման ժամանակով (սանդուղքին սահմանակից է անդունդը): Նա անընդհատ է (Ստիպված է անընդհատ չլինել, քանզի սանդուղքը չի սիրում անընդհատներին): Նա ապրում է՝ համակերպված իր իսկ կործանման հետ: Նա փնտրում է՝ լավագույն միջոցը համարելով մի կետում սպասելը: Նա հավատում է... անհայտությանը»<sup>228</sup>: Սակայն սպասման և միևնույն ժամանակ անհայտության գիտակցումը ի վերջո հանգեցնում է անգամ սեփական «ես»-ի կորստին. «...Ինքս ինձ պատասխանել այդպես էլ չկարողացա ու աստիճանաբար խրվեցի հարցի անհաղթահարելի ճահճում. ո՞ր եմ, ի՞նչ եմ անում... Այս երկրորդ հարցը նույն առաջինն է՝ ու՞ր եմ, ու՞ր եմ, այն ու՞ր... Օրեցօր այս հարցին ավելի ու ավելի եմ դժվարանում պատասխան տալ, այն կարող է ինչել նաև այսպես՝ «ու՞ր ենք» կամ՝ «ու՞ր եք» կամ էլ «ու՞ր ես» նաև՝ «ու՞ր են», և բոլորը նույնն են՝ թե «ու՞ր եմ», «ի՞նչ եմ անում»...»<sup>229</sup>: Առհասարակ խանջանի

<sup>227</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք, Եր., 1994, էջ 192:

<sup>228</sup> Ափինյան Ա., XX դարավերջի հայ գրականությունը // Նոր դար, 1998, թ. 4, էջ 196:

<sup>229</sup> Խանջյան Գ., Մարդկանց տուն ու դարկիր, Եր., 2004, էջ 47:

ստեղծագործությունների շատ ու շատ հերոսներ զուրկ են անհատականությունից, և այս երևույթը աստիճանաբար հասնում է ծայրահեղության: Այդպես, օրինակ՝ հերոսները կարող են անգամ անուն չունենալ և ստեղծագործություններում բազմիցս հանդիպում են Կ-ն, Տ-ն, Ծ-ն: Հատկանշական է նաև, որ գրողը ոչ ինչ չի պատմում իր հերոսների կենսագրությունից, նրանց անցյալից և թվում է, թե նրանք միշտ եղել են այնպիսին, ինչպիսին որ կան այժմ, և դրանով բացառվում է որևէ հեռանկարային փոփոխության առկայությունը նաև հետագայում: Սակայն անհերքելի է նաև, որ հերոսները այնուամենայնիվ չեն դադարում սպասել, սպասել ու անվերջ սպասել: «Առնետը» պատմվածքի միայնակ հերոսի կյանքի պատմությունը հյուսելով՝ Խանջյանը գրում է. «Այո, առօրյան անփոփոխ էր: Սակայն հայտնված կանխագագումը չէր չքանում, և Կ-ն ստիպված գալիս էր այն եզրակացության, որ վաղ թե ուշ, այնուամենայնիվ, ինչ-որ բան լինելու է: Իհարկե, այդ ինչ-որ բանը կարող էր նաև տիաճ լինել, սակայն սպասվող անհայտությունը միշտ գերհետաքրքրություն է պարունակում: Եվ Կ-ն սպասում էր»<sup>230</sup>:

Անորոշության և սպասման զգացողությունները բնորոշ են էքզիստենցիալիստական և արստմոդեռնիստական աշխարհընկալմանը: Պատահական չէ, որ հայ ժամանակակից գրականության մեջ նորըմբռնումների, այդ թվում նաև էքզիստենցիալիստական սկզբունքների ներդնողը հենց Գուրգեն Խանջյանն է համարվում, ուստի կարելի է ենթադրել, որ անձնային գիտակցումից զուրկ, երբեմն անգամ անանուն հերոսները փոխառված են համաշխարհային գրականությունից և հատկապես էքզիստենցիալիզմի ներկայացուցիչը հանդիսացող Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործություններից, ուր խոսվում է ժամանակակից ամենահրատապ խնդիրներից մեկի՝ աշխարհից մարդու օտարման մասին: Գրաքննադատության մեջ բազմիցս նշվել է Կաֆկայի և Խանջյանի ստեղծագործությունների և աշխարհընկալման նմանության մասին, քանի որ Խանջյանի կերտած հերոսները Կաֆկայի հերոսների նմանությամբ միայնակ են, անանուն, խեղճ ու փոքր մարդիկ, որոնք հանդես են բերվում մղձավանջային

<sup>230</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք, Եր., 1994, էջ 21:

իրավիճակներում, և նրանց համար փրկություն ասվածը գոյություն չունի: Օրինակ՝ Կաֆկայի աշխարհահռչակ «Դատավարություն» հերոսի՝ ոմն Յոզեֆ Կ.-ի մասին որևէ կենսագրական տեղեկություն չի տրվում, նամիայնակ է, օտարացած հասարակությանը, և ստեղծագործության մեջ պատմվում են միայն ներկայում տեղի ունեցող դեպքերը, որոնք էլ աչքի են ընկնում իրենց անհեթեթություն և արսուրդայնությամբ, ինչն առկա է նաև Խանջյանի մոտ: Նորայր Ադալյանը այս առիթով նշում է. «Իրականությունը լի է մղձավանջով և անհեթեթությամբ: Այս գուգահեռներում Խանջյանը որոնում է իր հերոսին և նրա գոյության սյուժեն, մանրամասներ, որոնք կարևորվում են հոգեկան ցավերով, խուզարկուի նման գնում է նրա տևից, երբեմն առաջ ընկնում, որպեսզի նա հետևի իրեն: Այստեղ ընդունված տրամաբանական հանգրվաններ չկան»<sup>231</sup>:

Անհեթեթության գուգահեռներում հերոսի գոյության բացահայտման ճանապարհին թե՛ Կաֆկայի և թե՛ Խանջյանի ստեղծագործություններում իրականի և արսուրդայինի բախումը գազաթնակետին է հասնում մարդու ամբողջական փոփոխության դրսևորմամբ, ինչը հանդիպում է, օրինակ՝ Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» և Խանջյանի «Առնետը» պատմվածքներում: Գլխավոր հերոսները, «կորցնելով» կամ գուցե և վերգտնելով իրենց իրական պատկերը, համապատասխանաբար վերածվում են առնետի և ուտիճի: Օրինակ՝ Խանջյանի «Առնետը» պատմվածքում ասվում է. «Ներքին խլրտոցը հասավ գազաթնակետին, և Կ-ն հանկարծ պարզորոշ զգաց, թե ինչպես է փոքրանում իր մարմինը՝ փոքրանում ու ծածկվում գորշ ու կարճ մազածակույթով: Մազածակույթը սկզբում նոսր էր, սակայն մարմնի փոքրանալուն գուգընթաց՝ խոանում էր: Կ-ն ցանկացավ ինչ-որ բան ասել, սակայն նրա դեմս մարդկային ականջներով սուր մռուծից դուրս թռան անկապ ծվծվոցներ միայն: Քիչ հետո կնճռոտվեց և հատակի վրա բլուրվեց նրա սնամեջ դարձած հագուստը»<sup>232</sup>: Երկու դեպքերում էլ կերպարանափոխության պատճառը երբեք հայտնի չի դառնում, և հեղինակը որևէ բացատրություն չի տալիս, թե ինչպես է այն տեղի

<sup>231</sup> Ադալյան Ն., Աշխարհը մեր մեջ է // Ազգ., 1998, թ. 145, էջ 6:

<sup>232</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք... , էջ 32:

ու ն են ու մ, և առավել ապես ներկայացվում է գլխավոր հերոսի ապրած անտարբեր միջավայրը, ուր փոխակերպումն անխուսափելի է, քանի որ ոչ ոք չի հասկանում ու չի կարեկցում մարդուն, ինչը կարող է անել, օրինակ՝ առնետին մեկ այլ առնետը: Կերպարանափոխության երևույթը հանդիպում է նաև հայ ժամանակակից այլ գրողների ստեղծագործության ներքին, օրինակ՝ Վահան Սաղաթելյանի «Սիրամարգի փետուրներ» պատմվածքում, որտեղ գլխավոր հերոսուհին ևս, օտարվելով հասարակության մյուս անդամներից, ի վերջո վերածվում է սիրամարգի և սակայն կրկին մնում է աննկատ. «Ողբ ու կոծ չկար, ծամփետոցի ավանդական տեսարան չէր հյուսվում, շփոթված, ներփակ վիճակ էր, խորհրդավոր թմբիրով պարուրվել, անորոշ նայում էին: Բայց ոչ ոք չտեսավ, նրանցից ոչ ոք այդպես էլ չնկատեց Ալիսի պառչգամբի բազրիքին նստած սիրամարգին, որն իր գույնզգույն փետուրների մեջ ամփոփվել, նայում էր հեռացող մեքենայի հետևից»<sup>233</sup>:

Անհատի միայնությունն ու օտարումը էլ ավելի ընդգծելու նպատակով Խանջյանը ներկայացնում է նաև, որ մարդը չի հասկացվում և անտարբերության է մատնվում անգամ սեփական ընտանիքի անդամների կողմից. «Ձեռքը տարավ կռնակին, շոշափեց և սոսկաց... Թիկնապարկն էր: Վախից խենթացած ձեռքերով ամուրբռնեց ու ձիգ տվեց, սակայն ուժգին ցավ զգաց և հասկացավ, որ պարկն իր միս ու արյուննից է և պոկել այն անկարելի է: Ծփոթված, հարցական հայացքը դեմքին, մտավ խոհանոց և մեջքը դեմ արեց կնոջը: Կինը նայեց նրան, թոթովեց ուսերն ու շարունակեց խառնել ձվածեղը: «Մինչև լվացվես, պատրաստ կլինի», - ասաց նա: Եվ ամուսինը հասկացավ, որ թիկնապարկը միայն իրեն է տեսանելի, միայն իրեն է զգալի և այսուհետև միայն ինքն է դրատերը»<sup>234</sup>: Այս դեպքում ևս \$իզիկական փոփոխության միջոցով արտահայտվում են հերոսի հոգեվիճակն ու ապրումները, և ըստ ամենայնի թիկնապարկը ոչ այնքան \$իզիկական, որքան հոգեբանական երևույթ է:

Օտարվածության զգացումը կարող է հանգեցնել անգամ մահվան, և օրինակ՝ «Լուր չկա» վեպում հեղինակը որոշակիորեն ակնարկում է, որ ոմն Արշավիր Ղուլոյանի մահվան պատճառը հենց

<sup>233</sup> Սաղաթելյան Վ., Կարմիր մայրամուտ, Եր., 2004, էջ 199:

<sup>234</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք... , էջ 160:

անտարբերությունն է, քանի որ սյուժեի զարգացմանը զուգընթաց պարզ է դառնում, որ վերջինս մերժված է եղել և՛ ընտանիքի անդամների, և՛ ընկերների, և՛ հասարակության կողմից: Սակայն հեղինակը մի ուրույն լուծում է գտնում այս հարցին, քանի որ դեռևս վեպի գործողություններից առաջ մահացածի կերպարը առաջնային դեր է խաղում պատմության կառուցման հարցում, որովհետև կապվում է գլխավոր հերոսի ճակատագրին, ով և ոչ մի կերպ չի կարողանում ազատվել մահացածի ներկայությունից: «Գրքի գլխավոր հերոսը՝ Նկարիչը, անբաժան է սպանվածից», - գրում է Անահիտ Սահինյանը, - «սպանվածը մշտապես իր հետ է, իր մտքում, իր մտորումների մեջ, անհաշտ, մշտապես կռիվների մեջ նրա հետ, մարդատեղ չդնելով նրան, բայց և նրան շրջանցել չկարողանալով...»<sup>235</sup>:

Այսինքն՝ կարող ենք եզրակացնել, որ Գուրգեն Խանջյանը արտասահմանյան գրականության նմանությամբ իր ստեղծագործություններում կերտում է առանց հեռանկարի, միայնակ, այդպես ասած «միջին եվրոպացու» կերպար, ով լայն առումով ծառայում է ժամանակակից մարդու և հասարակության օտարվածության խնդրի պարզաբանմանը: Սակայն եթե Ադալյանի արձակում առավելապես հանդիպում ենք չհուսահատվող և հասարակությունից անկախ, ինքնուրույն իր կյանքը կառավարող անհատի, իսկ Խեչոյանի ստեղծագործություններում, սրան հակառակ, օտարվածությունը արտահայտվում է իրականից դեպի միջական աշխարհը փախուստով, ապա Խանջյանի արձակում անհատի և հասարակության միջև եղած անդունդը ամենից ընդգրկուն դրսևորումն է ստանում, քանի որ, ինչպես նշվեց, հանգեցնում է ոչ միայն հոգեբանական, այլև ֆիզիկական ամբողջական կերպարանափոխության:

Միևնույն ժամանակ, պատահական չէ, որ ժամանակակից գրեթե բոլոր գրողները թեև տարբեր հարաբերակցությամբ, այնուամենայնիվ, կիրառում են էքզիստենցիալ - արստմոդեռնիստական նույն այս միջոցը: Պատճառն այն է, որ այս երևույթը շատ բնորոշ է նաև հետանկախության շրջանի

<sup>235</sup> Սահինյան Ա., Նստենք ու սպասենք // Գր. թերթ, 2007, թ. 21, էջ 6:

քաղաքացու են. մարդու, ով հայ տնվելով բարդ իրադրություն մեջ, ամբողջապես օտարվում է հասարակությունից, ներամփոփ կյանք վարում, ինչի հետևանքով էլ կորցնում է սեփական «ես»-ի գիտակցումը: Նույն այդ թեմայով գրված Խանջյանի «Յայելու առջև» պատմվածքում ասվում է. «Յանկարծակիի եկած՝ նայեցի հայելուն և սոսկացի, որովհետև այնտեղից ինձ նայեց մի մեծ ու ողորկ ձու. դեմքս չկար»<sup>236</sup>: Յայելու միջոցով երկփեղկված «ես»-ի դրսևորման այս պատկերը հիշեցնում է նաև Պերճ Չեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» ստեղծագործությունը, ուր ևս գլխավոր հերոսը «կորցնում է» ինքն իրեն և անգամ ավելին՝ օր օրի նախորդից տարբեր և լիովին նոր դեմք է ձեռք բերում: Ուշագրավ է նաև, որ Չեյթունցյանը ինչ-որ պահի անգամ կասկածի տակ է առնում իր հերոսի իրական լինելու հանգամանքը, և վերջինիս հայելային արտացոլանքն ասում է. «Իսկ ով ասաց, որ ես հայելու մեջ եմ: Գուցե դու՞ ես հայելու մեջ: Երբևիցե մտքովդ չի՞ անցել: Որտեղի՞ց ձեր այդ հիմար ինքնավստահությունը: Ապրում եք հայելու մեջ, կրկնում մեր շարժումները, մեր խոսքերը, և ձեզ թվում է, թե դուք եք հիմնական գործող անձինք, իսկ մենք՝ ձեր արտացոլումները: Ինչպիսի ահավոր ինքնախաբեություն»<sup>237</sup>: Այս ամենով հանդերձ՝ գրողները ձգտում են ընդգծել մարդու մեջ առկա տարբեր էությունների գոյությունը, և երբեմն անգամ դժվար է հստակ ասել, թե դրանցից որն է հիմնականը, և որը՝ երկրորդականը:

Որդեգրելով էքզիստենցիալ-պոստմոդեռնիստական հատկանիշներ՝ Գուրգեն Խանջյանը իր ստեղծագործություններում անդրադառնում է նաև Աստծո գոյության հարցին, և ակնհայտ է հեզնական դիրքորոշումը: Յարկ է նշել, որ Աստծո հանդեպ այսպես ասած «նորովի մոտեցումը» Խանջյանի գրական գործունեության հիմնամասն է կազմում, քանի որ բազմիցս հանդիպում է վերջինիս ստեղծագործություններում: Գրողը երբեմն անթաքույց արտահայտում է իր ոչ դրական վերաբերմունքը Աստծո գործության հարցի շուրջ, և հերոսներն իրենց իրավունք են վերապահում հումորով և անգամ ծաղրով խոսել Աստծո հետ. «Մի անգամ. առավոտյան պախմելյայի... չէ, ինչ եմ ասում, մեդիտացիայի

<sup>236</sup> Խանջյան Գ., Ծարժասանդուղք ... , էջ 114:

<sup>237</sup> Չեյթունցյան Պ., Մի նայիր հայելուն, Եր., 2004, էջ 22-23:

ժամանակ, այ ո, առավոտյան մեդիտացիայի ժամանակ հարցրի Տիրոջը՝  
բաղու իսկի խիղճ չ ու նե՞ ս... Ի՞նչ պատասխանի, որ լավ լինի... Ասաց՝  
դաի՞նչ բան է...»<sup>238</sup>: Ակնհայտ է, որ բացակայում է սահմանը մարդու և  
Աստծո միջև, և անգամ ավել ին՝ մարդն ու Աստված հանդես են բերվում  
որպես հավասարազոր էություններ, որոնք գտնվում են միևնույն  
հարթության վրա: Այսինքն՝ խոսելով Աստծո երկակի բնույթի  
մասին՝ Աստված և մարդ, կարող ենք նշել, որ Խանջյանը առավել ապես  
շեշտը դնում է մարդկային կողմի վրա: Վերը ասվածը հաստատելու  
համար բերենք ևս մեկ օրինակ Խանջյանի «Լուր չկա» վեպից.  
«Ողջունյն, հարի՛ճներ,- ողջունեցի բարձրաձայն,- հարի՛ճները  
լռում են, իբր՝ մեռած ենք, մեզ հետ գործ չ ու նես: Տեր, էսքան  
մարդու խաբել կլինի՞, որ դու ես խաբում, այ անաստված, բա խիղճդ  
հեջ չի տանջում... Տերն էլ լուռ, իբր՝ ծածկույթից դուրս եմ, ինձ  
հետգործ չ ու նես»:<sup>239</sup>

Տվյալ դեպքում Խանջյանը օգտագործում է հեգնանքը որպես  
ավանդական կարծրատիպերն ու ժամանակի գերխնդիրները  
հաղթահարելու միջոց: Ըստ այդմ՝ նա ոչ այնքան առաջ է քաշում  
Աստծո մերժման գաղափարը, որքան ձգտում է արտահայտել իր  
ըմբոստությունն ու միաժամանակ անտարբերությունը վերջինիս  
հանդեպ, քանի որ ստեղծված քառսային դրություն պայմաններում  
անգամ Աստված «ծածկույթից դուրս է»: Կարևոր է ասել, որ  
էքզիստենցիալ իստական այս պատկերացումը հանդիպում է ոչ միայն  
Խանջյանի արձակում, այլև դեռևս Ուոլթ Ուիթմենի պեզիայում,  
ուր ասվում է.

Եվ ես ասում եմ բոլոր մարդկանց՝ մի հարցաքննեք Աստծու  
մասին,

Մինչև անգամ ինձ, ում ամեն ինչ հետաքրքրում է, չի  
հետաքրքրում Աստված<sup>240</sup>:

Չայ նորագույն գրականության մեջ ի հայտ եկող երգիծանքն ու  
սև հումորը հաճախ վերածվում են նաև այդպես կոչված  
պոստմոդեռնիստական խաղի տարրերից մեկին. խաղ, ուր ընդունելի  
են միայն կարևորությունն ու լրջությունն ու նեցող թեմաները,

<sup>238</sup> Խանջյան Գ., Ենոթի աչքը, Եր., 2012, էջ 115:

<sup>239</sup> Խանջյան Գ., Լուր չկա, Եր., 2006, էջ 159:

<sup>240</sup> [http://hs-poetry.blogspot.am/2014/04/blog-post\\_5.html](http://hs-poetry.blogspot.am/2014/04/blog-post_5.html)

բայցև միևնույն ժամանակ, ինչպես ինքը Խանջյանն է նկատում՝ «հեգնանքի երանգը չընկալելը կբերի թյուրըմբռնումների» և «...խորուրթյամբ տեսնելիս հասկանում ես, որ ի վերջո՝ Խաղ է, Խաղի մեջ ես ներքաշված, բայց լուրջ խաղի, մնացյալ ամեն ինչից լուրջ, երևի թե միակ լուրջ»<sup>241</sup>: Պոստմոդեռնիստական խաղի ընթացքում կարող են արժեզրկվել մինչ այդ մեծ կարևորություն ներկայացնող երևույթները, և ամենից հաճախ հանդիպում է, օրինակ՝ արտասովոր անտարբեր վերաբերմունքը մահվան նկատմամբ, որի հետևանքով մարդ կարող է ամենայն լրջությամբ և անտարբերությամբ ներկայացնել եղբոր սպանությունը, ընդ որում՝ երբ դահիճը հենց ինքն է եղել: Օրինակ՝ «Փոս» պատմվածքում ասվում է. «Այդ պահին կատարվեց ապշեցուցիչ բան. համազգեստավորի թևից կախված թիկնոցը հանկարծ շարժվեց և մի տեսակ ավելի խղճուկ տեսք ընդունեց: Փոս Փորոզը, որ այն է, ցանկանում էր խոսել, կարկամեց և մատնացույց արեց թիկնոցը: «Բանի տեղ մի դիր», - պատասխանեց համազգեստավորը: «Եղբայրս է: Ողջ եղած ժամանակ էլ թիկնոցի նման էր՝ նիհար ու ճմռթված, իսկ գնդակահարությունից հետո՝ առավել ևս: Ինտելիգենտ շան որդին չէր ցանկանում ենթարկվել, ճմռթված էր, բայց համար: Ես անձամբ դատեցի նրան և դատապարտեցի մահվան: Ինքս էլ գնդակահարեցի, գնդակահարեցի ու գցեցի ջրափոսը: Յետո մտածեցի, կարելի է թիկնոցի տեղ օգտագործել . բարիքն ինչ ու՞ կորչեր»<sup>242</sup>:

Պոստմոդեռնիստական խաղի սահմաններում սպանությունը դիտվում է որպես առօրյա գործողություն, որը հերոսների սրտում ափսոսանքի որևէ զգացում չի ծնում: Ինքնասպանությունն էլ, իր հերթին, նույնպես հանդես է բերվում որպես ընդամենը մի պարզ խաղ՝ խաղ մահվան հետ: Ըստ այդմ՝ հերոսը որպես խորհուրդ Ենոք պապին ասում է. «Ասում եմ՝ հավաքիր ամբողջ համարձակությունդ ու ինքնասպան եղիր, իսկապե՛ս, մի երկու տարի էս կողմ կամ էն կողմ՝ ի՞նչ է փոխվելու, ինչի՞ իզուր տանջվես... Ամեն պահ կարող է հավերժական լինել, Ենո՛ք, եթե նրա շարունակությունը մահով արգելես, ընտրիր մի հաճելի պահ ու առանց երկար-բարակ մտածելու՝ ինքնասպան եղիր: ...Մահն այդքան քեզ հալածում է, չես ուզու՞մ

<sup>241</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք, Եր., 1994, էջ 50:

<sup>242</sup> Խանջյան Գ., նույն տեղում, էջ 205-206:



Նրանից վրեժ լուծես... Իմացիր, մահին հաղթելու միակ ձևն ինքնասպան լինելն է»<sup>243</sup>:

Խանջյանի ստեղծագործություններում առկա է նաև պոստմոդեռնիստական միջակիրառություն երևույթը, որը դրսևորվում է աստվածաշնչյան միջերի քայքայմամբ և հատկապես Յիսուսի կերպարի վերափոխատավորմամբ: Ըստ այդմ` Յիսուսի կերպարը բազմիցս հանդիպում է Խանջյանի արձակում, օրինակ` «Յիսուսերիաներ» վիպակում, «Գիր-Ղուշ» ստեղծագործության մեջ և կամ «Անիծված թզենին և խումհարի սինդրոմը» էսսեում և այլն: Առանձնանում է հատկապես վերջին ստեղծագործությունը, ուր հեղինակը առավելապես ընդգծում է Յիսուսի մարդկային կողմը և անգամ բնորոշում է վերջինիս որպես պարանոյիկ, խումհար և սափտակ տենդով ախտահարվածի: Այս երևույթը մի դեպքում կարող ենք մեկնաբանել նրանով, որ հեղինակը ձգտում է ընդգծել, որ Աստված ինքը թույլ տվեց, որ ոչ միայն խաչ են, այլ և նվաստացնեն իր որդուն: Այս եղանակով Խանջյանը վերափոխատավորում է Յիսուսի կերպարը և ներկայացնում վերջինիս որպես հասարակ մի մահկանացուի, ում բնորոշ են մարդկային ախտերը և դժբախտությունները: Սակայն կարող ենք եղածը դիտարկել նաև մեկ այլ տեսանկյունից, ըստ որի` Խանջյանի արձակում Յիսուսի կերպարի նման դրսևորումները կարիք չկա հանձնելու աստվածամերժության պարզ գաղափարի: Ըստ էությանն` Աստծո ցանկությամբ Յիսուս որդին հայտնվեց ամեն կարգի մարդկանց հոգիներում` հասնելով մինչև նվաստացման ու խաչելության: Այնուամենայնիվ, մեկնաբանման երկու դեպքերում էլ անհերքելի է միջաքայքայման երևույթը:

Փրկիչ-Յիսուսի կերպարը հանդիպում է նաև «Սպանել փրկչին» այլաբանական վիպակում: Ստեղծագործության անվանումը արդեն հուշում է միջաքայքայման երևույթի մասին, և ըստ սյուժեի` վիպակում գլխավոր հերոս Չունակը քրմերի հանձնարարությամբ պետք է գտնի և սպանի Փրկչին` «...կգտնես փրկչին, սպանիր փրկչին», - ասվում է նրան:

<sup>243</sup> Խանջյան Գ., Ենոթի աչքը, Եր., 2012, էջ 90:

Այս ստեղծագործությանը անդրադառնալիս մեջբերենք ևս մի հատված, այն է՝ Աբգար արքայի նամակը Փրկչին, որն, ինչպես նշում է հեղինակը, Չունակն անգիր գիտի, որովհետև «ինքն է գրառել Աբգարի թել ադրանքից»։ «Աբգար Արշամի, աշխարհի իշխան, բարերար և փրկիչ Յիսուսիդ, որ երուսաղեմացոց աշխարհում երևեցար, ողջունյն...»<sup>244</sup>։ Տողատակում հեղինակը նշում է, որ տողերը մեջ են բերված Մովսես Խորենացու «Յայոց պատմությունից»՝ «Աբգարի թուղթը Փրկչին»։ Վերոնշյալ օրինակից պարզ է դառնում, որ ստեղծագործության մեջ առկա է պոստմոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ ևս մի դրսևորում, այն է՝ ինտերտեքստը, որի միջոցով, ինչպես նշվել է, տեղի է ունենում մի քանի տեքստերի և նույնիսկ մի քանի իրականությունների միավորում։ Խանջյանի արձակում հանդիպում է ինտերտեքստի կիրառման երկու եղանակ՝ բաց և փակ, երբ համապատասխանաբար հղում է տրվում բնագրին, ինչպես նախորդ օրինակում, և մյուս դեպքում չի նշվում, թե որտեղից է փոխառված մեջ բերված հատվածը։ Օրինակ՝ շոշափելով գոյության հիմնախնդիրը և իր խոսքին հավաստիությունն հաղորդելու միտումով ստեղծագործություններում հիշատակվում է Յամլետի հայտնի արտահայտությունը. «Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը. Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ...»<sup>245</sup>։ Սակայն Խանջյանը ո՛չ տեքստում և ո՛չ էլ տողատակում չի նշում, որ այդ տողերը փոխառված են շեքսպիրյան աշխարհահռչակ ստեղծագործությունից։

Ինտերտեքստի կիրառման հետևանքով մեջբերվում են ոչ միայն ամբողջական արտահայտություններ և հատվածներ, այլ և կարող են հանդիպել այլ ստեղծագործություններից հայտնի կերպարներ և տեսարաններ, օրինակ՝ Բեքեթի «Գոդոյին սպասելիս» ստեղծագործության հերոսները. «ՓՈՉՉՈ. «Ո՞վ է Գոդոն»։ ԵՍՏՐԱԳՈՆ. «Գոդո՞ն»։ ՓՈՉՉՈ. «Դուք ինձ Գոդոյի հետ շփոթեցիք»։ ԵՍՏՐԱԳՈՆ. «Օ՛, ոչ, սըր, ոչ մի վայրկյան, սըր, ի՞նչ եք ասում, սըր...»։ ՓՈՉՉՈ. «Ո՞վ է նաքեզ եմ հարցնում՝ ո՞վ է այդ Գոդոն»։ ՎԼԱԴԻՄԻՐ. «Օ՛ Գոդոն...Նա, նա այնպես, մի ծանոթ է...»<sup>246</sup>։ Պատահական չէ, որ Խանջյանը իր համար հերոս է ընտրում հենց այս ստեղծագործության կերպարային

<sup>244</sup> Խանջյան Գ., նույն տեղում, էջ 11:

<sup>245</sup> Խանջյան Գ., Մարդկանց տուն ուղարկիր, Եր., 2004, էջ 10:

<sup>246</sup> Նույն տեղում, էջ 6:

համակարգից, քանի որ գրողի ապրած ժամանակաշրջանի մարդը, ինչպես տեսանք, բնորոշվում է իր անորոշությամբ, միայնությամբ, բայցև սպասման անմար գգացումով: Չնայած նրան, որ պոստմոդեռնիզմը իր հետ բերեց արվեստի ապամարդկայնացման տարրեր, որը ենթադրում է քառսի հաստատում, մարդու և հասարակության, մարդու և անցյալի կապերի խզում՝ միաժամանակ մերժելով և հեզնելով նաև հոգևոր և աստվածային կողմը, այն չկարողացավ ոչնչացնել արսուրդային սպասումն ու հավատն անհայտության նկատմամբ: Մարդկային գոյության հիմնախնդիրները բացահայտելիս Գուրգեն Խանջյանը անում է իր եզրակացությունը. «...Կարծում եմ, որ մարդը պատահական երևույթ է, և նպատակ, այնուամենայնիվ, գոյություն ունի: Հակառակ դեպքում կյանքը ոչ միայն անհեթեթ է դառնում, այլ և՛ ողբերգական: Իսկ դու՞ քիչ կարծիքի եք»<sup>247</sup>:

*դ) Միստիկան և իռացիոնալ ընթացյալ Սարիբեկյանի երկվորյակ հայելիներում*

Խոսելով հայ ժամանակակից գրականության և հատկապես գրական ընդհանուր դաշտում ձևավորվող նոր անհատականությունների մասին՝ հարկ ենք համարում անդրադառնալ նաև Հրաչյա Սարիբեկյանի ստեղծագործությանը, ով մուտք գործեց գրական ասպարեզ արդեն 21-րդ դարի սկզբին, և նրա առաջին՝ «Գուշակություններ հայելիներով» գիրքը լույս տեսավ 2003 թվականին: Սակայն կարճ ժամանակահատվածում գրողին հաջողվեց գրավել բազում ընթերցողների ուշադրությունը և որպես երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչ՝ հավատ ներշնչել գրականության վաղվա օրվա նկատմամբ: Սարիբեկյանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում սուր հարցադրումներով, և ամենից հաճախ հանդիպում է իռացիոնալի և իռացիոնալի, կյանքի և մահվան, գիտակցականի և ենթագիտակցականի հակադրությունը: Առաջադրելով իր հարցերն ու դրանց յուրօրինակ պատասխանները՝ գրողին հաջողվում է ստեղծել

<sup>247</sup> Խանջյան Գ., Շարժասանդուղք, Եր., 1994, էջ 20:

սիմվոլներով հարուստ անիրականի և իրականի համադրություն, ուր հերոսները վերցված են ժամանակակից կյանքից, ուստի հերոս կարող է լինել մեզանից յուրաքանչյուրը: Այլ կերպ ասած, Սարիբեկյանի ստեղծագործություններում ևս, ներկայացված նախորդ գրողների արվեստի նմանությամբ, առկա են պոստմոդեռնիզմի ինչ-ինչ հատկանիշներ, որոնց դրսևորմանն էլ կանդրադառնանք ստորև:

Նախևառաջ խոսենք գրողի առաջին՝ «Գուշակություններ հայելիներում» գրքի համանուն վիպակի մասին: Այն առաջին հայացքից իրական կյանքի դրամատիկ մի պատմություն է, որը ներկայացնում է գլխավոր հերոսի և նրա խորթ մոր կյանքի ընթացքը՝ ընտանիքի հոր մահվանից հետո: Սակայն սյուժեն հյուսվում է մի շարք խորհրդանշական պատկերների ուղեկցմամբ, ինչը ստեղծում է առավելապես մոգական իրականության տպավորություն: Մոգականության առաջին նախապայմանը վիպակում հանդարդ մահվան հետ կապված զգացողություններն են, ինչի շնչով ողողված է ողջ ստեղծագործությունը: Քրիստինե Յովհաննիսյանն այս առիթով նշում է. «Գուշակություններ հայելիներով» վիպակում մահվան հետ պատանու առաջին հանդիպումը կամ մահվան զգացողությունը այնքան կենդանի զգայություններով է պատկերված, որ դրանք ակամա հաղորդակցվում են ընթերցողին և գրական ստեղծագործությունը ապահովում կենսականության (լայն իմաստով) մի շեշտով, որ քիչ է հանդիպում սկսնակ գրողի գործերում»<sup>248</sup>:

Ստեղծագործության հենց սկզբում, խոսելով մահվան մասին, հեղինակը այլ արևոթեն կապում է մարդկային կյանքի ճանապարհի ավարտը ժամանակային ընթացքի ավարտի հետ, և փաստորեն հոր մահը դառնում է այն կետը, որտեղից ժամանակը դադարում է իր գծային շարժումը և վերածվում է փակ շրջափուլի, որն էլ բացառում է առաջխաղացման որևէ փորձ. «Շրջվեցի ու տեսա, որ հորս ճոճաթոռը կանգ է առել, ժամանակն ասես դուրս չէր եկել ճոճաթոռի տատանման միջակայքից, ծուղակը փոքրացել - սեղմել էր այն իր մեջ»<sup>249</sup>:

<sup>248</sup> Յովհաննիսյան Բ., Գուշակություններ հայելիներով // Գրական թերթ, 2003, թ. 36, էջ 7:

<sup>249</sup> Սարիբեկյան Յ., Գուշակություններ հայելիներով, Եր., 2003, էջ 9:

Ծուղակի զգացողություննը պայմանավորվում է ոչ միայն ժամանակային ընթացքի խախտմամբ, այլև տարածական սահմանների ձևափոխմամբ, քանի որ գրեթե բոլոր գործողությունները զարգանում են միայն բնակարանի պատերից ներս, ինչը լաբիրինթոսի տպավորություն է թողնում: Սիրանուշ Մարգարյանը այս ստեղծագործության ուսումնասիրությանը նվիրված իր հոդվածում նշում է. «Վիպակի գեղագիտական համակարգում հետաքրքիր լուծում է տրված ժամանակի, տարածության, լուծության կարգերի, երկրորդված հոսքով՝ մահվան փլիխոսփայական մեկնությանը: Կանգնած, չշարժվող ժամանակի ու փոքրացող տարածության մեջ գտնվելու զգացողությունն անընդհատ կերպարի հետ է»<sup>250</sup>: Այս առումով կարելի է հիշել, նաև Սարիբեկյանի տվյալ ժողովածուի մեկ այլ ստեղծագործությունն՝ «Կեցություննը և Տոնո Տալյանը» պատմվածաշարը, ուր գրքային հերոսը փորձում է իրական մարդու կյանքով ապրել, սակայն չի կարողանում դուրս գալ «պատմվածքի սահմաններից» կամ, այլ կերպ ասած, տարածական թակարդից: Գրողն իր այս ստեղծագործության մեջ իրականության և գրական լաբիրինթոսի առնչության մասին մի ուրույն մեկնաբանություն է անում. «Մի օր Տոնո Տալյանը քնելուց առաջ մտածեց այն մասին, որ ինքը վեպի հերոս է, և անհաղթահարելի ցանկություն ունեցավ իրականության մեջ հայտնվել: Հիշեց, որ բոլոր գլուխներում բնակարան է մտնում, բայց ոչ մի անգամ դուրս չի գալիս, կռահեց, որ վեպում միայն բնակարանն է, իսկ իրականություննը հնարավոր է նրանից դուրս»<sup>251</sup>:

Սակայն ուշարժանն այն է, որ «Գուշակություններ հայելիներով» վիպակում, մնացյալ գործող հերոսներից զատ, բնակարան-թակարդի մեջ է մնում նաև մահացածի հոգին, ով մերթընդ մերթ հայտնվում է հերոսների կյանքում, ջնջում սահմանը մահվան և կյանքի միջև, ինչի հետևանքով էլ ստեղծագործությանը որոշակի միստիկ երանգ է հաղորդվում. «Չաջորդ օրվանից հայրս իր բացակայությունն սկսեց հայելիներում մատնել: Հայելու առջև սանրվում էի, հասցրեցի նկատել, որ նա գաղտագողի վազքով անցավ իմ թիկունքից: Մերկ էր: Հագիվ լսելի, անկապակից մի քանի բառ բաց

<sup>250</sup> Մարգարյան Ս., Գոյություն հետապնդող տազնապը // Գրական թերթ, 2004, թ. 25, էջ 6:

<sup>251</sup> Սարիբեկյան Հ., Գուշակություններ..., էջ 72:

թողեց՝ ասես մահից խելքը թռցրել էր»<sup>252</sup>: Արդեն մահացած հերոսը լիիրավ մասնակցություն է ունենում իր ընտանիքի հետագա առօրյային, և պատահական չէ նաև, որ այս և այն աշխարհների միջև կապը ներկայացվում է վերնագրի բաղադրիչը հանդիսացող հայելու միջոցով, որն էլ անդրադարձում է ոչ միայն տարածական, այլ և ժամանակային պատկերները: Համիկ Հակոբյանը գրում է. «Անչափ կարևորվում է հայելային արտացոլանքի դերը: Հայելին արտացոլում է աշխարհը, առարկաներն ու մարդկանց, բայց արդեն մեկ այլ տարածական ու ժամանակային հարթության մեջ: Այդ հարթության մեջ ժամանակը ներկայից-անցյալ է վերադառնում (եթե տարածական հարթության մեջ հայելին ամեն ինչ հակառակ է ցույց տալիս, ինչու՞ ապանույնը չի կարող անել ժամանակի հետ)»<sup>253</sup>:

Հայելին յուրաքանչյուրիս կյանքի անբաժան մասնիկն է, և ամենայն հավանականությամբ առաջին հայելին, որի մեջ մարդ տեսել է իր արտացոլումը, ջուրն է, իսկ արդեն ավելի ուշ պատրաստվեցին պղնձի համաձուլվածքից, արծաթից, ոսկուց և այլն: Սակայն դարերի վեր հայելիներին վերագրել են նաև մի շարք մոգական հատկություններ, որոնք հիմնականում կապվում են մահվան, ինչպես նաև չարի ու բարու հակադարձման թեմաներին: Օրինակ՝ ըստ հունական դիցաբանության՝ ինքնասիրահարված երիտասարդ Նարգիզը կախարդվում և մահանում է լճում իր արտացոլանքը տեսնելու հետևանքով, քանի որ հմայվում է ինքն իր գեղեցկությամբ և այլևս չի կարողանում հեռանալ սեփական պատկերը արտացոլող հայելուց:

Սրան զուգահեռ մի շարք հեքիաթների և լեգենդների համաձայն սատանայական արարածներն անգամ խուսափում են հայելիներից, քանի որ մահանում են՝ տեսնելով իրենց արտացոլումը: Այս տեսակետը հանդիպում է նաև գրականության սահմաններում, օրինակ՝ Օսքար Ուայլդի «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» ստեղծագործության մեջ, ուր հոգին սատանային վաճառած գլխավոր հերոսը ի վերջո մահանում է՝ տեսնելով իր նկար-հայելին, որտեղ պարփակված է սեփական հոգին: Բոլոր այս վարկած-պատմությունների նախապայմանն այն է, որ ըստ հավատալիքի՝ մարդը

<sup>252</sup> Նույն տեղում, էջ 32:

<sup>253</sup> Հակոբյան Հ., Անուկը նուկապես ճակատագիր ունի//Գրական թերթ, 2003, թ. 36, էջ 7:

մոգականորեն կապված է իր հայելային արտացոլանքին, և հայելիները կարող են ներքաշել մարդկային հոգին: Այս է պատճառը, որ մահվան արարողությունների ժամանակ, երբ տանը հանգուցյալ կա, բազում երկրներում, ինչպես նաև հայ ժողովրդի մոտ ընդունված է ծածկել հայելիները, որպեսզի հայելու մեջ նայելիս ոչ ոք չտեսնի մահացածի հոգին, և հոգին էլ, իր հերթին, չպարփակվի հայելու մեջ, ինչին ակնատես եղանք Սարիբեկյանի վերը նշված ստեղծագործության մեջ:

Ընդ տ չի լինի, սակայն, շրջանցել այն հանգամանքը, որ հայելիներն ունեն նաև դրական հատկանիշներ, և, օրինակ, ճապոնիայում կարևորում են դրանց պաշտպանիչ հատկությունը, որի պատճառով հայելին տեղադրվում է շքամուտքին կից, որպեսզի անդրադարձվեն բացասական և չար մտքերն ու հատկությունները: Պաշտպանիչ նախանշան է համարվում նաև կոտրված հայելին, որը կանխագուշակում է բացասական պատահարի իրագործումը: Այդ մասին է վկայում նաև Սարիբեկյանի «Երկվորյակների արևը» վեպից մի հատված, ուր գլխավոր հերոսներից մեկն ասում է. «Տարօրինակ է,- ասաց մտամփոփ լռությունից հետո, ասես ոչ թե տղայի, այլ իր զարմացած կեսի հետեր խոսում,- տարօրինակ է, որ հիմա է կոտրվում. սովորաբար, հայելիները դժբախտությունից առաջ են կոտրվում, ոչ թե հետո»: Պալն անակնկալի էր եկել, որ իրադարձությունների գաղտնի շղթայում հետևանքը նախորդել էր պատճառին»<sup>254</sup>:

Վեպում պատճառահետևանքային կապերի նման խախտումը, սակայն, ամենևին պատահական երևույթ չէ, քանի որ այս ստեղծագործության մեջ խախտված են նաև իրականության ու երևակայության, կյանքի ու մահվան, ինչպես նաև ժամանակային ընկալման սահմանները: Վեպում պատմվում է երկվորյակ եղբայրների և նրանց ընտանիքի պատմությունը, ինչը, սակայն, ներկայացվում է տրագիգմի սուր ընդգծմամբ: Երկվորյակներից մեկը ենթադրաբար մահացել է գնացքի տակ ընկնելով, իսկ մյուսն ասարած սարսափից դարձել է ճերմակահեր: Չնայած այս պատահարին՝ մահացած եղբոր ներկայությունը վեպում ակնհայտ է, և վերջինս մասնակից է կատարվող գրեթե բոլոր գործողություններին, ինչն

<sup>254</sup> Սարիբեկյան Յ., Երկվորյակների արևը, Եր., 2012, էջ 33:

Էլ թույլ է տալիս ենթադրել, որ Սարիբեկյանի այս վեպում ևս մահվան գործոնը միահյուսվում է ժամանակային ընթացքին, և երկվորյակներից մեկի մահվան պահից ի վեր ձևավորված է ժամանակային շրջափոփում, ուր ժամանակը այլևս կանգ է առել լաբիրինթոս-շրջանի կամ, ինչպես նշվում է Սարիբեկյանի «Չոգեհանգստի ձյունը» պատմվածքում, «ՉԳՈՅՈՒԹՅԱՆ» սահմաններում: Այս ստեղծագործության մեջ մահվան գործոնը նույնպես հարաբերակից է ժամանակային շարժմանը,- «...Տառիս հետես էլ էի ներկահորս պապի հոգեվարքին ու հիմա էլ հիշում եմ, թե ինչ աննկատ ժամացույցն անցավ կյանքի սահմանը, և որքան էր նույնն այն միօրինակությունը, որով չափջվում էր ՉԳՈՅՈՒԹՅԱՆ լուռ ու արևոտ ժամանակը»<sup>255</sup>, - ասվում է պատմվածքում: Չատկանշական է նաև, որ պատմվածքում ժամանակը կանգ է առնում օրվա հենց արևոտ պահի, ինչը հանդիարւմ է նաև «Երկվորյակների արևը» վեպում, ուր բոլոր օրերին անվերջ այրող արև է, որը խորհրդանշում է անփոփոխ և հավերժական ժամանակը, երբ անցյալը, ներկան և ապագան հանդես են բերվում միասնականորեն. «Ամեն ինչ այնքան համր էր ու անշարժ, որ թվում էր, թե ցերեկները գիշերներ են, երբ երկնքում շողում է արևը»<sup>256</sup>: Կանգ առած ժամանակի գոյությունը ինչ-որ տեղ հուշում է նաև մեր իրականության մասին: Ընդգծելով թվացյալ շարժման և հավերժի իրողությունը՝ վեպի մեկ այլ հատվածում ևս հեղինակը հարևանցիորեն նշում է, որ մոլորակի այդ մոռացված անկյունում անգամ ժամացույցները կանգ են առել. «Արեգն անշարժ կանգնել է թունելի անհայտի առաջ: Միգուցե վայրկյաններ, միգուցե րոպեներ, մեկ րոպե, երկու, երեք, մի ամբողջ հավերժություն. երկաթուղու ժամացույցը կանգնած է»<sup>257</sup>:

Եղբոր մահից հետո ձևավորված շրջափոփումը ներառում է այն ժամանակահատվածը, ուր Արեգի երկվորյակ Չարութը դեռևս կենդանի է, և ապա ժամանակը պտտվելով կրկին հասնում է նրա մահվան կետին և այդպես շարունակ: «Մահվան թակարդում» հոդվածի մեջ Ժ. Քալանթարյանը գրում է. «Ժամանակատարածական այս

<sup>255</sup> <http://www.cultural.am/hy/gradaran/grakanutyun/hrachya-saribekyan-hogehangsti-dzyuny>

<sup>256</sup> Սարիբեկյան Յ., նույն տեղում, էջ 7:

<sup>257</sup> Սարիբեկյան Յ., նույն տեղում, էջ 54:



շրջապտույտը ստեղծում է մի փակ շրջան, ամեն ինչ վերադառնում է իր սկզբին: Ժամանակի շարժումը վեպում, ինչպես հետմոդեռնիզմի շրջանի գրականության մեջ, շրջանաձև է և ոչ թե ետ կամ առաջ»<sup>258</sup>: Զաստատելու համար վերը ասվածը բերենք օրինակներ վեպից:

Յեղիևակը հստակ նշում է, որ երկվորյակ եղբայրներից մեկը մահացած է և անգամ խոսում է նրա շիրիմի մասին. «Տղան հանկարծ նկատեց նաև եղբոր շիրմաքարը. իր նկարն էր այդ քարի վրա, իր նկարն է այդ քարի վրա, իր շիրիմն է, իր շիրիմն է, ինքը մեռած է որ, բայց վրան հստակ գրված էր՝ Զարու թյուև Առաքելյան...»<sup>259</sup>: Սրան զուգահեռ վեպում հանդիպում են նաև մի շարք այլ տեսարաններ, ուր եղբայրը ողջ է, և ասես ոչինչ էլ չի պատահել. «Դեզի մեջ պառկած քնեց: Երազ տեսավ. հայրը ճոճում էր եղբորը: Եղբայրը վախից ճչում էր, հայրն ավելի թափով էր ճոճում: Վեր թռավ: Եղբայրը քնած էր, չէր հասցրել արթնանալ: Տեսավ, որ տանն են՝ իրենց անկողիներում, ոչ թե արտում՝ ցորենի դեզի մեջ»<sup>260</sup>: Բերված հատվածներից երևում է, որ դժվար է հասկանալ՝ երկվորյակներից մեկը մահացած է, թե՞ ոչ, և ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ նաև՝ ներկա է, և՛ բացակա: Յեղիևակը ակնարկում է նաև երրորդ զարգացման մասին, ըստ որի՝ եղբայրը հենց Արեգի ներսում է ապրում, որը ուղղակիորեն նրա հակադիր կողմն է. «Ինչ-որ բան իվրտաց իր ներսում, եղբոր ծածուկ ներկայությունը, որ հակառակ բաներ էր դրդում անել»<sup>261</sup>: Այս տեսակետից Սարիբեկյանը առաջ է բերում երկվորյակների մասին միջերի դուալ հստական ըմբռնումը, որի համաձայն մեկը չարի, իսկ մյուսը բարու մարմնավորումն է:

Յին ժամանակներից ի վեր երկվորյակների ծնունդը դիտվել է որպես անսովոր երևույթ, քանի որ, ըստ գիտնականների ուսումնասիրության, մարդկային հասարակության մեջ երկվորյակները մոտ 1 տոկոս են կազմում: Մի շարք միջերում, լեգենդներում, հեքիաթներում, գեղարվեստական գրականության և արվեստի այլ ճյուղերում հանդիպում են երկվորյակներին վերաբերող բազում տեսություններ, որոնք որոշակիորեն կապված

<sup>258</sup> Քալանթարյան Ժ., Մահվան թակարդում // Գրական թերթ, 2012, թ. 40, էջ 7:

<sup>259</sup> Սարիբեկյան Յ., Երկվորյակների ..., էջ 193:

<sup>260</sup> Նույն տեղում, էջ 83-84:

<sup>261</sup> Սարիբեկյան Յ., Նույն տեղում, էջ 183:

են տարբեր ժամանակաշրջանների և տարբեր ժողովուրդների հավատալիքների հետ: Հին Հունաստանում երկվորյակների մասին հյուսվում էին բազմաթիվ ավանդազրույցներ և առասպելներ, որոնցից է, օրինակ՝ Ապոլլոնի և Արտեմիսի՝ համապատասխանաբար արևի և լուսնի աստվածների միջոց: Երկվորյակների մասին հիշատակում առկա է նաև մեր «Սասունցի Դավիթ» ազգային էպոսում, ուր Սանասարն ու Բաղդասարը ևս երկվորյակ եղբայրներ են:

Սակայն միջարք ժողովուրդների մոտ երկվորյակների ծնունդը դիտվել է բացասական երանգավորմամբ, ինչը բացատրվել է չար կախարդանքի առկայությամբ, և անգամ նորածիններին և նրանց մորը դատապարտել են մահվան: Այնուամենայնիվ, ընդունված է նաև մեկնաբանել երկվորյակների գոյությունը վերը նշված դուալիզմի տեսության համաձայն, ինչն էլ կիրառական է նաև Սարիբեկյանի վեպում: Սակայն Արեգն ու Հարույթը վեպի միակ երկվորյակ եղբայրները չեն, և հեղինակը շեշտում է նաև երեխաների հոր և հորեղբոր հակադրությունը՝ Պողոս և Պետրոսի՝ նույն ինքը հոգևորական դարձած Թովմասի: Այս դեպքում երկվորյակների թեման ունի առավել լայն ընդգրկում և ուղղված է երկփեղկված «ես»-ի, ինքնության փնտրտուքի և հատկապես մի էությունից մյուսին անցումը ներկայացնելուն, այլ կերպասած, ինչպես նշում է վեպի հերոս պապը՝ զգալ, «թե ինչ է նշանակում քեզ վրավերցնել մի ճակատագիր, որ քոնը չէ»<sup>262</sup>:

Դուալիզմի երևույթը ստեժագործության մեջ ներկայացվում է ոչ միայն երկվորյակյակների սիմվոլի միջոցով, այլև՝ խորհրդանշական արև-լուսին հակադրությամբ: Եթե ջերմացնող արևը կապվում է գործության հետ և մատնանշում է կյանքը, ապա լուսինը վեպում մահվան և առհասարակ անդրաշխարհի մարմնավորումն է, քանի որ, ըստ Արեգի, իր մահացած եղբայրը հենց լուսնի վրա է, և թունելից լուսին ընդամենը «մի լավ թռիչք-երկարություն է»: Հատկանշական է նաև, որ վեպում լուսնի սիմվոլի կողքին հանդես է բերվում նաև ագռավներով շրջապատված եկեղեցու խորհրդանիշը. «Եվ հանկարծ հասկացավ, որ վանքը ոչ թե

<sup>262</sup> Նույն տեղում, էջ 133:

իրեն, այլ եղբորն է պատկանում, որ վանքը Լուսնի եկեղեցին է»<sup>263</sup>: Լուսին-վանքի խորհրդանիշը իր մեջ որոշակի բացասական երանգավորում է կրում և ասես ուղղված է Աստծո գոյության ժխտմանը, ինչը ակամայից հիշեցնում է Սարիբեկյանի «Եկեղեցին» պատմվածքը, ուր հանդիպում են հետևյալ տողերը. «Երազում սարսափելի է զգալ, որ Աստված գոյություն է չունի, իսկ փոքրիկ եկեղեցին, նման լինելով իսկական եկեղեցու, ժխտում էր Աստծո գոյությունը»<sup>264</sup>:

Հակադրությունների ձևավորման կամ, այլ կերպ ասած, աշխարհընկալման դիտարկման մեթոդը և հատկապես կյանքի և մահվան հակադրությունը վեպի բանալին է, որը հանգեցնում է նաև վախճանաբանական միջերի գոյությանը, ինչը խիստ բնորոշ է ժամանակի ոգուն: «Էսխատոլոգիական (վախճանաբանական) միջերը քառսի և կոսմոսի տիեզերական պայքարի մասին առասպելներն են՝ կոսմոսածին և քառսածին ուժերի և երևույթների բախման նկարագրություններով: Սրանք այն միջերն են, որոնք գուժում են աշխարհի՝ կոսմոսի անխուսափելի վախճանի մասին»<sup>265</sup>, - նշում է Ալվարո Սեմիրջյանը: Հիշենք, թե 20-րդ դարավերջին և հատկապես 21-րդ դարակզբին որքան էր խոսվում աշխարհի վերջի մասին, և առհասարակ ժամանակակից մարդը, չունենալով որևէ հենարան, գտնվում է մի քառսային հոգեվիճակում, երբ բացակայում է հավատը վաղվա օրվա նկատմամբ, և առաջնայինը հաճախ հենց մահվան զգացողությունն է: «Երկվորյակների արևը» ստեղծագործության մեջ ևս, ինչպես բազմիցս նշվեց, մահվան թեման հանդես է բերվում առաջնային նշանակությունամբ, և սակայն, չնայած որ գուժորդվում է աշխարհավերջյան տրամադրությունների, իր մեջ ամփոփում է նաև անավարտության և հավերժական վերադարձի միտումը: Սարիբեկյանը գրում է. «Երկու բան է կրկնվում մեր տոհմում, նախ՝ ինքնակործանման բնագործ. Էս շրջակայքում ոչ մի տոհմում էսքան ինքնասպանություն չկա, ինչքան մեր տոհմում, հետո՝ երկվորյակները. մենք ոչնչացնում ենք, Աստված բազմապատկում է

<sup>263</sup> Սարիբեկյան Հ., նույն տեղում, էջ 177:

<sup>264</sup> Արդի հայ պատմվածքի ընտրանի, Եր., 2011, էջ 366:

<sup>265</sup> Գրականության տեսության արդի խնդիրները, Եր., 2016, էջ 112-113:

մեզ...»<sup>266</sup>: Այսինքն՝ անգամ մահվան դեպքում հերոսների կյանքն ավարտուն են ալ չի կարող, ինչի մասին է խոսում, օրինակ՝ անվերջ սպասումը երկվորյակների հորը, որը ենթադրաբար նույնպես մահացած է, և կամ այն հանգամանքը, որ վեպը վերջանում է թունելի մոտ մահացած եղբոր հավերժական սպասման պատկերով:

Վեպում բազմիցս ընդգծվում է նաև գյուղատարածքի ամայությունն ու դատարկությունը՝ անտեսելով այն հանգամանքը, որ գյուղը գտնվում է գնացքի գծին կից և հետևաբար պետք է որ բազմամարդ լիներ: Առհասարակ գնացքի խորհրդանիշը մեծ տեղ է գրավում Սարիբեկյանի ստեղծագործություններում, և գրողն այդ մասին նշում է նաև իր հարցազրույցներից մեկում. «Անբացատրելի հետաքրքրությունն ու նեմ երկաթուղիների ու գնացքների հանդեպ անհաղթահարելի ցանկությունն անընդհատ երկաթուղային պատմություններ ստեղծել: Իմ շատ ստեղծագործություններում գնացքներ ու երկաթուղիներ կան, ինձ համար կա գրականություն և գնացքների և գրականություն մնացած այլ բաների մասին: Ինձ համար գնացքների մասին ստեղծագործություններն առանձնանում են այն աստիճան, որ ժանրի իրավասություն ունեն»<sup>267</sup>: Երբեմն անգամ գնացքը կապող օղակ է դառնում նաև հերոսների և իրականության միջև, ինչը հանդիպում է հատկապես «Ապուշների ուղևորությունը» «Երկաթուղային» վեպում:

Ստեղծագործությունը պատմում է հայկական և ադրբեջանական հոգեբուժարանների հիվանդների փոխանակման մասին, սակայն փոխանակության այդ ուղևորությունը աչքի է ընկնում անիրական և անգամ մոգական մի շարք դրվագներով: Չնայած նրան, որ վեպը լույս է տեսել վերջերս՝ 2015 թվականին, այն ևս մի անդրադարձ է դեռևս 1988 թվականի փետրվարից սկիզբ առած հայ-ադրբեջանական արյունալի հարաբերություններին, որոնք մինչ օրս լուծում չեն ստացել: Սակայն անդրադարձն արվում է արդեն ժամանակակից հայացքով և որոշակիորեն համապատասխանեցվում է ներկային և, ինչպես նշում է Վալերի Փիլոյանը, «Սառչ թե վերադարձ է անցյալ, հիշողության յուրահատուկ թարմացում, այլ վերադարձ է ներկա,

<sup>266</sup> Սարիբեկյան Յ., Երկվորյակների ..., էջ 133-134:

<sup>267</sup> <http://www.mediamax.am/am/news/BookHouse/20028/>

այսօրվա իրականություն»<sup>268</sup>: Սարիբեկյանը նոր հայացք է նետում անպատասխան այն հարցին, թե ինչ պատահեց հոգեբուժարանում բնակվող մի շարք հիվանդներին: Այս տեսակետից վերաբերման հայտնաբերումը, որի միջոցով հեղինակը փորձում է քողարկել հոգեբուժարանի բնակիչների դառն ճակատագրի, ինչպես նաև հայ-ադրբեջանական թշնամության ողջ ցավը, և ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ վեպը և՛ պատերազմի մասին է, և՛ միևնույն ժամանակ պատերազմի մասին է: Այդպես, լրջության և հուժկու սահմանախախտման հետևանքով անգամ կարևորություն է չի տրվում գնացքի մեքենավարի սպանությանը, և անգամ ավելի չէ՛ նա շարունակում է աշխատել՝ մահացած լինելով հանդերձ: Վերաբերում է. «Մեքենավարը գլխով է անում՝ մայրի համար դժվար է ազատվել տպավորությունից, որ մեքենավարը կենդանի մարդ ձևացող դիակ է»<sup>269</sup>:

Կյանքի և մահվան միջև սահմանների անհետացումից զատ, վերաբերում է նաև իրականի և անիրականի նույնացումներ, ինչպես, օրինակ՝ անընդմեջ փոփոխվում է գործողության կատարման վայրը, և հերոսները մեկ գնացքում են և ուղևորվում են Յայաստան և մեկ էլ կրկին հայտնվում են ադրբեջանական հոգեբուժարանում: «Քիչ առաջ հիվանդանոցում էր, հիմա՝ գնացքում»<sup>270</sup>, - ասվում է վեպում: Գիտակցության նման ուղևորությունը ստեղծագործության մեջ մեկնաբանվում է որպես հոգիների տեղափոխություն, ինչի հետևանքով մարդկային հոգին կարողանում է ներթափանցել մեկ ուրիշի մարմինը:

Յոգու վերաբնակման երևույթը հանդիպում է բազմաթիվ ավանդություններում, և հիմնականում տարածված է ռեինկարնացիա կոչվող հասկացությունը, երբ հոգին վերաբնակվում է այլ մարմնի մեջ, բայց արդեն մահվանից հետո: Յատկապես կարիբյան երկրների ժողովուրդների մոտ հանդիպում է այն հավատալիքը, որ մարդկային հոգին բաղկացած է երկու մասից, և եթե առաջինը հատուկ է մարդկային տվյալ կյանքին, այսինքն՝ համապատասխանում է տվյալ մարմնին, ապա մյուս մասը մահվանից հետո անցնում է հաջորդ

<sup>268</sup> <http://www.grakantert.am/1222-2/>

<sup>269</sup> Սարիբեկյան Յ., Ապուշների ուղևորությունը, Եր., 2015, էջ 114:

<sup>270</sup> Նույն տեղում, էջ 92:

կյանք: Սարիբեկյանի վեպում, սակայն, հանդիպող հոգեփոխության երևույթը ժամանակավոր բնույթ է կրում և որևէ առնչություն չունի կյանքի և մահվան հատումներին. «Գեներալն ապրած կենա», - ասում է Միթևանին, - «ձեր հիվանդները կարգին կայ ֆիտակ են և այդ կայ ֆիտակ փոխանակել են իրենց մարմինները: Այսինքն՝ հայ գժերի հոգիները ադրբեջանցիների մարմիններում, իսկ ադրբեջանցիների հոգիները հայերի մարմիններում են», - Միթևանին նայում է ապուշներին», - հասկանում էք ինչ եմ ուզում ասել. դրանք իրենց գնացքը փոխելու փոխարեն. բոլորիցս թաքուն իրենց մարմիններն են փոխանակել, և ինձ էլ, ձեզ էլ ապուշի տեղ են դրել: Ով իմանա՞ ինչ են դրել մտքներին: Գուցե ուզում են վերադառնալ իրենց հիմարանոցներ, գուցե պարզապես ուզում են կրկնել իրենց ուղևորությունը հակառակ ուղղությամբ»<sup>271</sup>:

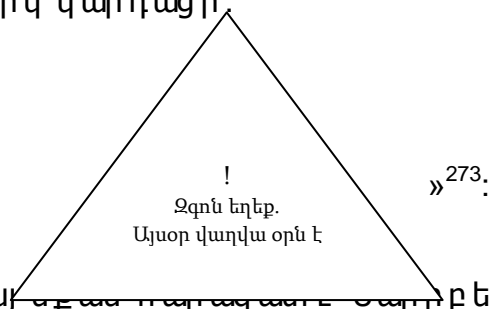
Ուշադրության են արժանի նաև բերված հատվածի վերջին բառերը, քանի որ հակառակ ուղղությամբ տեղաշարժման և կամ շրջափոխի երևույթը ևս կիրառական է այս վեպում: Սարիբեկյանը նշում է. «Չարթուցիչն ադմուկով կրճատում է ժամանակը: Երբ զարթուցիչ է լարված, ժամանակն ապագայից է մոտենում ներկային»<sup>272</sup>:

Այսպիսով, ինչպես երևում է վեպերից բերված օրինակներում, Սարիբեկյանի արձակին շատ բնորոշ է ժամանակի շրջանագիծ շարժումը, որի հետևանքով ստեղծագործություններում ձևավորվում է այլընտրանքային, իռացիոնալ իրականություն, ուր անցյալն ու ապագան հանդես են գալիս մեկ միասնական ներկայությունում: Այս երևույթը հանդիպում է նաև «Կայենի արդարացումը» վիպակում, ուր հետաքննություն է անցկացվում ոմն Աբելի սպանության վերաբերյալ, և առաջին կասկածյալը հենց գլխավոր հերոսն է, ում անունը, ի դեպ, նույնպես Աբել է: Ուշադրանքն այն է, որ անգամ ինքը՝ կասկածյալը, ենթագիտակցորեն հետզհետե սկսում է հավատալ, որ հենց ինքն է գործել սպանությունը՝ չնայած նրան, որ հեղինակը հստակորեն նշում է, որ իր հերոսն անմեղ է: Ամբողջ սյուժեն հյուսվում է ժամանակային խախտվածության պայմաններում, երբ անցյալը և կամ ապագան

<sup>271</sup> Սարիբեկյան Յ., նույն տեղում, էջ 159:

<sup>272</sup> Նույն տեղում, էջ 89:

հանդես են գալիս ներկա ժամանակահատվածում: Այս երևույթը շատ համապատասխանում է գլխավոր հերոսի հոգեվիճակին, ով անդադար այցելում է սպանության վայրը՝ ասես կրկին ու կրկին շրջապտույտ անելով ու վերադառնալով կատարված սպանության պահին. «Այդ տարի արևն այնքան էր սպիտակ, որ թափանցում էր անգամ մեր երազները: Միջօրեի երազում՝ բարկ արևի լույսով ես գնացի քարափ: Արահետի եզրին ճանապարհային նշանի թիթեղյա եռանկյունում մեջ գրություն էր հայտնվել, որ հպանցիկ կարդացի»



Շրջափուլի հասկացությունը այսօրվա հայաստանում թեկյանի արձակին, որ այն կիրառություն է ստանում ոչ միայն ժամանակային ընկալման տեսքով, այլև այն առումով երբեմն շրջափուլով են հոսում և սկզբին վերադառնում նաև ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցող դեպքերն ու արժարժված թեմաները: Այդ տեսանկյունից առանձնանում է «Այնտեղ աչքերդ, երբ բացես» պատմվածքը, որը ներկայացնում է գլխավոր հերոսի և արաբ գեղեցկուհու սիրային դժբախտության կամ, այլ կերպ ասած, հերոսի գիտակից մահվան պատմությունը: Ուշարժանն այն է, որ տվյալ ստեղծագործությունը սկսվում և ավարտվում է աստվածաշնչյան թեմաների արժարժմամբ, ինչը առանցքային նշանակություն ունի պատմվածքի գաղափարային համակարգի ձևավորման հարցում: Օրինակ՝ հենց սկզբում ասվում է. «Մի անգամ արաբական շուկայում հոգևորական ընկերներիցս մեկը ցույց տվեց մի սալաքար, որի վրա Յիսուսն էր սայթաքել, երբ նրան տանում էին Գողգոթա»<sup>274</sup>: Այս առումով գլխավոր հերոսը նույնանում է Քրիստոսի կերպարին, քանի որ ինքը ևս սայթաքում է և միևնույն ճանապարհով գնում դեպի անխուսափելի մահը և ի վերջո էլ հասնում Աստծո մոտ: Պատմվածքի ուսումնասիրությանը նվիրված իր հոդվածում Վահրամ Դանիելյանը գրում է. «Արաբ գեղեցկուհու որոնումները, չնայած զգուշացումներին,

<sup>273</sup> Սարիբեկյան Յ., Գուշակություններ հայելիներով, Եր., 2003, էջ 57-58:  
<sup>274</sup> <http://gretert.com/hrachya-saribekyan/>

այնուամենայնիվ, նրա հետ լինելը և վրեժխնդիր եղբայրների ձեռքն ընկնելը պատմվածքի վերնագրում հիշատակված այնտեղ-ը հասնելու խրոնիկան են պարզապես: Խրոնիկա, որ մի կողմից «հայ տարարված սպանության» ճանապարհն է, մյուս կողմից՝ մահվանը հանդիպելու հանգուցալուծման նախապատրաստում»<sup>275</sup>: Այսինքն՝ ի վերջո հերոսը կրկին վերադառնում է սկզբին՝ աստվածաշնչյան թեմային, և ճանապարհի վերջնակետն ու միևնույն ժամանակ սկզբնակետն «այնտեղն» է. «Վտանգավոր բան չկա, չվախենա: Այնտեղ,- ասաց,- աչքերդ երբ բացես, վիզդ թույլ կցավամիայն»<sup>276</sup>:

Այս ստեղծագործության մեջ նույնպես ակնհայտ է մահվան շունչը, որը հանգեցնում է կյանքի և մահվան սահմանների քառսային խախտման, քանի որ անգամ սպանվելուց հետո հերոսը շարունակում է իր պատմությունը ականատեսի աչքերով և անգամ նկարագրում է իր զգացողությունները մահվան պահին. «...Զգացի՝ որքան օտար է մետաղը մարմնիս մեջ,- պատմում է հերոսը,- Որոշ ժամանակ դեռ տեսնում էի աշխարհը... Յետո մի պահ, երբ արդեն մթնել էր, և այլևս ոչինչ չէի տեսնում, աղոտզգացի գլխիս թեթևությունն ու մարմնիս բացակայության անդունդը նրա տակ. երևի նրանցից մեկը մազերիցս բռնել, բարձրացրել էր գլուխս»<sup>277</sup>: Այս առումով հեղինակն իր ստեղծագործության մեջ կյանքի է կոչում այն վարկածը, ըստ որի՝ մահանալուց հետո մարդկային հոգին դեռ մի քանի վայրկյան չի լքում մարմինը, և հետևաբար մարդը դեռ շարունակում է ապրել. ապրել և զգալ:

Ընդհանրապես, Սարիբեկյանի երկերում շատ է հանդիպում «կենդանի դիակի» առկայությունը, ինչը հանգեցնում է կյանքի և մահվան միաձուլման, երբ մահանալ դեռևս չի նշանակում լքել կյանքը. «Յարցրեց՝ շա՞տ կա դեռ: Պատասխանեցի, որ վաղուց հասած կլինեինք, եթե շոգ չլիներ: Ասաց, որ արդեն շատ ու շացավ: Ինչի՞ց: Վախենում էր՝ մի քիչ էլ ուշանա, բոլորը կռահեն, որ ինքն արդեն մահացել է»<sup>278</sup>:

<sup>275</sup> Դանիելյան Վ., Երեք պատմվածք, երեք պատմություն // Գրեթերթ, 2009, թ. 1, էջ 3:

<sup>276</sup> <http://gretert.com/hrachya-saribekyan/>

<sup>277</sup> <http://gretert.com/hrachya-saribekyan/>

<sup>278</sup> <http://www.grakantert.am/օրերը-ինչպես-հավերժությունը-հրաչյա-սարիբեկյան/>



Այս երևույթը առավել ընդգծված է «Յոգեհանգստի ձյունը» պատմվածքում, ուր բնակելի շիրիմի տպավորությունն է ձևավորվում, որտեղ ապրում են մարդիկ, որ կան ու միևնույն ժամանակ չկան: Վառ գույներով նկարագրվում է հերոսների՝ հավերժական ստվերով պարուրված մռայլ միջավայրը, որն ասես նաև 90-ականների իրականության հավաքական պատկերն է. «Առաջին հարկն զբաղեցնում էին վարձակալները, երկրորդը՝ քեռուս բազմանդամ ընտանիքը, պապս, որ խավարի մեջ խարխալելով, բախվում էր մարդկանց, որոնց անկանխատեսելի գոյության պատճառը ինքն էր հենց՝ թոռների զավակներին, որոնց իր օրում չէր տեսել... Ինձ, մորս ու քրոջս մնում էր խոնավ, բորբոսով ու սարդոստայններով պատված կիսամուկ, սառն ու անհյուրընկալ կիսանկուղը, որից դուրս նայող միակ պատուհանի դիմաց երկրորդ հարկ տանող արտասանդուղքի պատն էր, իսկ երկու պատերի նեղ արանքն արև չէր տեսնում. հավերժական ստվերի մեջ էր»<sup>279</sup>:

Նման մի մռայլ միջավայրում է հյուսվում նաև «Ապրիա» պատմվածքը, որի հերոսը, գտնվելով հիվանդանոցում, շատ մոտ է կանգնած մահվանը և չնայած որ դեռևս ողջ է, ակնառու է հուսահատության և համակերպվածության զգացողությունը. «Քույրս եկավ ընկերներիս հետ: «Ի՞նչ ես անում ես կենդանի դիակների մեջ»,-ասաց Մովսեսը: «Ես էլ եմ եդ կենդանի դիակներից մեկը»,- պատասխանեցի...»<sup>280</sup>: Յերոսի և կյանքի միջև միակ կապող օղակը վերջինիս մայրն է, սակայն մոր մահվան լուրն առնելով՝ կորչում է նաև գլխավոր հերոսի ապրելու ձգտումը, ով միայն փախչում ու փախչում է կյանքից: Այդ կես ճանապարհին, լքելով իր հերոսին, հեղինակը պարզապես լռում է՝ ընթերցողին թողնելով հետագայի մասին ենթադրությունները:

Այնուամենայնիվ, ինչպես երևում է, մահվան գործոնը սովորական և անգամ առօրյա երևույթ է Սարիբեկյանի արձակում, ուր տիրապետում են հանգուցյալների, հոգիների և շիրիմների պատկերները: Բացառությունն չէ նաև «Կույրինը կույրին» փիլիսոփայական պատմվածքը, որի դեպքերը նույնպես զարգանում են մահվան ճիրաններում՝ գերեզմանոցում, և պատմվում է, որ մոր

<sup>279</sup> <http://www.cultural.am/hy/gradaran/grakanutyun/hrachya-saribekyan-hogehangsti-dzyuny>

<sup>280</sup> <http://ardzak.org/hrachya-saribekyan/>

շիրիմին եկած և ի սկզբանե կույր ծերունուն կողմնորոշվել օգնած երիտասարդը ի վերջո հափշտակում է ծերունու գրպանից թափվող դրամները և ուղղակիորեն փախչում: Այս դեպքում Սարիբեկյանը իր ստեղծագործությանը որոշակի խորհրդավորություն հաղորդելու նպատակով մեջ է բերում և իր տեքստին համադրում նախորդների մտքերը, և սակայն, տողատակում նշում է բնագրերի հեղինակներին. «Յիշեցի գերեզմանոցի ճանապարհի եզրապատի կավճե զգուշացումներից մեկը՝ ԵՐԲԵՔ ՉՃԱՄՓՈՐԴԵՍ ՄԵՌՅԱԼԻ ՅԵՏ:՝ Մեռյալների քարացած հայացքների ու մահից կորզած ժպիտների ներքո հետդարձանք գերեզմանոց: Նրանք ժպտում էին, ասես հավանություն էին տալիս, որ ուղեկցում եմ կույրին: Յիշեցի գերեզմանոցի մուտքի կավճե գրությունը. ՑԱՆԿԱՑԱԾ ՁԲՈՍԱՆՔ, ԱՆԳԱՄ ԳԵՐԵԶՄԱՆՈՑՈՒՄ, ՊԵՏՔ Է ՅԵՏԱՔՐՔԻՐ ԴԱՐՁՆԵԼ \*\*»<sup>281</sup>, - և այնուհետև տողատակում նշվում են հեղինակների անունները՝ Ա. Միշո և Մ. Լաուրի:

Այսպիսով, կարող ենք նշել, որ արդի հայ գրականության մեջ Յրաչյա Սարիբեկյանի արձակին ամենից շատն է բնորոշ պոստմոդեռնիստական հատկանիշների կիրառությունը: Սարիբեկյանին հաջողվում է ստեղծել միստիկ, իռացիոնալ, այլընտրանքային իրականություն, որը հերոսներից զատ ներքաշում է նաև ընթերցողին ու դրդում փակել աչքերն ու հավատալ անհայտությանը. հավատալ ու հիշել, որ չնայած՝ «բոլորը մտածում են, որ կգա ժամանակը... ժամանակը միայն գնում է »:

---

<sup>281</sup> <https://gisher.org/hrachya-saribekyan-t20504.html>

*ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ.*  
*ՊՈՍՏՄՈԴԵՐՆԻՍՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ*

Պոստմոդեռնիզմի մուտքը հայ գրականությանը, չէր կարող ազդեցություն և չունենալ նաև դրամատուրգիայի վրա: Ըստ վիճակագրական տվյալների՝ 1991-ից 2010 թվականների ընթացքում գրվել է ավելի քան 400 պիես, որոնցում ակնառու է պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալման, ինչու ոչ՝ նաև եվրոպական և ամերիկյան արևմտադարձային դրամատուրգիային բնորոշ հատկանիշների առկայությունը:

Ինչպես բանաստեղծները և արձակագիրները, ժամանակակից դրամաների հեղինակները ևս ոչ միայն հետանկախացման շրջանում նոր ձևավորվող սերնդի ներկայացուցիչներ են, այլ և խորհրդային տարիներին արդեն ստեղծագործած գրողներ, ընդ որում՝ նաև անվանի բանաստեղծներ և արձակագիրներ, ինչն էլ ավելի նպաստեց դրամատիկ ժանրերի զարգացմանը: Դեռևս 21-րդ դարի սկզբին Ժ. Քալանթարյանը նշում է. «Այսօր թատերգությունը անհամեմատ աշխուժություն է ապրում թե՛ հեղինակների, թե՛ տպագրվող պիեսների քանակի, թե՛ ամենատարբեր միտումների առկայության առումով: Այսօր պիեսներ են գրում արձակագիրները, բանաստեղծները, քննադատները, ռեժիսորները, դերասանները: Ծառերը դրամայի են վերածում արձակ գործերը»<sup>282</sup>:

Այսուհանդերձ, ճիշտ կլինի տարբերակել դրամատուրգների երկու խումբ՝ ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ, ովքեր ծանոթ էին ընթերցողին դեռևս խորհրդային տարիներից (Աղասի Այվազյան,

<sup>282</sup> Քալանթարյան Ժ., Ուրվագծեր արդի հայ գրականության, Եր., 2006, էջ 137:

Նորայր Ադալյան, Պերճ Չեյթունցյան, Դավիթ Մուրադյան, Վարուժան Նալբանդյան, Սամվել Կոսյան և այլք), և հետանկախացման սերնդի դրամատուրգներ, ովքեր իրենց գրական ուղին սկսեցին նոր ուղղության վառ շեշտադրմամբ (Գուրգեն Խանջյան, Կարինե Խոդիկյան, Սամվել Խալաթյան, Վահան Վարդանյան, Յովհաննես Թեքոյոզյան և այլք): Այնուամենայնիվ, անկախ այն հանգամանքից, թե ստեղծագործությունը գրված է արդեն փորձառու, թե գրականություն նոր մուտք գործած գրողի գրչով, ակնհայտ է, որ 1991 թվականից սկսած հայ գրականության մեջ սկիզբ է առնում տարերային մի նոր շարժում, որն այս կամ այն չափով փոխառում է համաշխարհային գրականության մեջ տեղ գտած մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական հատկանիշները: Նորայր Ադալյանը իրավացիորեն նշում է. «...20-րդ դարի արևմտյան մոդեռն գրականության, կերպարվեստի ու երաժշտության երևույթները, փիլիսոփայական ու տեսաբանական նորիմաստ ուղղությունները մուտք էին գործում Յայաստան՝ վերակառուցելով մեր նահապետական-պահպանողական հայացքները»<sup>283</sup>:

Դեռևս 19-րդ դարավերջին անգլիական գրականության մեջ տարածում գտավ «նոր դրամա» եզրույթը: Ի հակադրություն այդպես կոչված «սալոնային թատրոնի»՝ դրամատուրգները փորձեցին ստեղծել դրամայի նոր տեսակ, որը հասանելի կլիներ ոչ միայն ընտրյալ, այլև հասարակության տարբեր խավերի համար, ինչպես նաև կանդորառնար ժամանակի հասարակությանը հուզող մի շարք հարցերի պարզաբանմանը: Հետագայում պայմանական այս «նոր դրամա» անվանումը առավել լայն իմաստ ստացավ, և տարբեր ժամանակաշրջաններում այն նորանոր դրսևորումներ ընդունեց, սակայն յուրաքանչյուր դեպքում էլ նպատակը միակն էր՝ հրաժարվել «հին» պատկերացումներից և հաստատել «նորը»: Ըստ այդմ՝ որպես նոր դրամայի տարատեսակ կարող ենք դիտարկել ինտելեկտուալ դրաման, սիմվոլիստական թատրոնը, մոգական թատրոնը, ինչպես նաև արսուրդի դրաման և այլն: Մեր ուսումնասիրության սահմաններում առավել ապես կանդորառնանք վերոնշյալ «արսուրդի դրամա» հասկացության պարզաբանմանը,

<sup>283</sup> Ադալյան Ն., Պերճ գրականություն // Գրական թերթ, 2008, թ. 34, էջ 4:

քանի որ այն առավել մեծ չափով է նույնանում մեր աշխատանքի նյութին՝ պոստմոդեռնիստական դրամային:

Աբսուրդի դրամա հասկացությունը առաջ եկավ նախորդ դարի կեսերին, իսկ ավելի հստակ ձևակերպամբ եզրույթը առաջին անգամ հանդիպում է Մարտին Էսլինի «Աբսուրդի թատրոն» աշխատության մեջ, որը լույս տեսավ 1962 թվականին: Սակայն աբսուրդի դրաման լիարժեք արտահայտություն ունեցավ միայն աբսուրդի թատրոնի ձևավորման հետ միասին, այն բանից հետո, երբ Փարիզում բեմադրվեցին Էժեն Իոնեսկոյի «Ճաղատ երգչուհին» և Սեմյուել Բեքեթի «Գոդոյին սպասելիս» պիեսները:

Չարևանցիորեն նշենք, սակայն, որ աբսուրդային գաղափարների դրսևորմանը

հանդիպում ենք դեռևս Ֆրանց Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» և կամ «Դատավարություն» ստեղծագործություններում, ինչպես նաև աբսուրդի դրամային համապատասխանող հասկացությունները նույնանում են դադափստական և սյուրռեալիստական ուղղությունների որոշ պատկերացումներին: Եզրույթը իր ամբողջական դրսևորումն ունեցավ ոչ միայն Էժեն Իոնեսկոյի և Սեմյուել Բեքեթի, այլև Ժան Ժենեի և Արթուր Ադամովի պիեսներում, չնայած նրան, որ, օրինակ՝ Իոնեսկոն իր ստեղծագործությունը ամենևին էլ աբսուրդային չի համարում: «Ունի՞ արդյոք ապագա աբսուրդի թատրոնը» հոդվածում վերջինս գտնում է, որ իր ստեղծագործությունը ավելի աբսուրդային չէ, քան աշխարհը, որում մենք ապրում ենք. «Մեր աշխարհը, ինչպեսև իմ թատրոնը ոչ միայն աբսուրդային է, այլև ծիծաղելի, չնչին և անբախտ»<sup>284</sup>: Սրան զուգահեռ Իոնեսկոն կոչ է անում «աբսուրդի թատրոն» եզրույթը փոխարինել «ծիծաղի թատրոն» անվանմամբ՝ մեկնաբանելով այն հանգամանքով, որ իր թատրոնի կերպարները ո՛չ ողբերգական են և ո՛չ էլ կոմիկական, այլ և պարզապես ծիծաղելի են:

Աբսուրդի դրամաները հաճախ անվանվում են նաև հակադրամաներ, քանի որ բնորոշվում են որպես դասական դրամայի հակապատկեր, և նրանցում կյանքը ներկայացվում է անիմաստ և անհեթեթ, ինչպես նաև անտրամաբանական լուծումներով: Պատճառն

<sup>284</sup> Տե՛ս՝ <https://cirkul.info/article/ezhen-ionesko-teatr-absurda>

այն է, որ արքունիքի հետևորդները լիովին այլ կերպ են ընկալում իրականությունը, ինչն էլ իր յուրովի արտացոլումն է գտնում պիեսներում: Քալանթարյանն այս առումով նշում է. «Արքունիքատերգությունը չունի ժանրային ձևի ու նյութի սահմանափակություն, և բոլոր այն դեպքերում, երբ պիեսներում բախվում ենք երևույթների հակադրամաբանական զարգացման կամ պատճառահետևանքային կապի բացակայության հետ(որն, անշուշտ, իր հիմքերն ունի իրականության մեջ), երևան է գալիս արքունիք»<sup>285</sup>: Այդպես, օրինակ՝ առաջ է քաշվում որևէ թեմա, որը, սակայն, աչքի է ընկնում իր տարօրինակ ներկայացմամբ, և ընթերցողն ու հանդիսատեսը չեն գիտակցում, թե ինչ է իրականում տեղի ունենում ստեղծագործության մեջ: Թեմայի տարօրինակ ներկայացում ասելով՝ կարող ենք հասկանալ, օրինակ՝ դրամայի հիմնամասը կազմող երկխոսությունների ու մենախոսությունների դասականից լիովին տարբեր կառուցվածքը, քանի որ արքունիքի դրամաներում գործող անձինք հաճախ չեն տեսնում ու չեն լսում միմյանց և ընդամենը անհասկանալիորեն միաժամանակ մենախոսում են: Սակայն հակադրամաների բուն նպատակը ոչ միայն քառսի հաստատումն ու անիմաստության մատնանշումն է, այլ և կյանքի նորովի ընկալումն ու մտածողության նոր ձևի կազմավորումը: Այս և այլ ընդհանրություններով արքունիքի դրաման խիստ կապակցված է պոստմոդեռնիստական աշխարհընկալմանը: Պոստմոդեռնիզմին բնորոշ այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են՝ անիրականի և իրականի միաձուլումը, տեղի և ժամանակի անորոշությունը, ինչպես նաև պատճառահետևանքային կապերի խախտումը, քառսի հաստատումը և այլն բնորոշ են նաև արքունիքի թատրոնին, ինչը թույլ է տալիս ընդհանրացնել, որ արքունիքի դրամա և պոստմոդեռնիստական դրամա հասկացությունները օժտված են գրեթե նույն բովանդակությամբ:

90-ականներից ի վեր, նոր գաղափարների տարածմանը զուգահեռ, արքունիքի դրաման իր վառ արտահայտությունն ունեցավ նաև հայ գրականության մեջ՝ չնայած նրան, որ ոմանք որպես արքունիք գրականություն են դիտում անգամ Յովհաննես Թումանյանի

<sup>285</sup> Քալանթարյան Ժ., Ուրվագծեր արդի..., էջ 155:

«Կիկոսի մահը» հեքիաթը: Օրինակ՝ Նորայր Ադալյանը նշում է, որ «Կիկոսի մահը» նախորդեց արևելահայ «սահմանադրությանը», Լևոն Մուրաֆյանը, նույնպես անդրադառնալով այս թեմային, գտնում է, որ հայ կական արևելահայ սկսվում է թուրքական «Կիկոսի մահից», և սրան զուգահեռ Վաչե Եփրեմյանն էլ, իր հերթին, դիտում է վերը նշված ստեղծագործությունը որպես հակահեքիաթ:

Սակայն անհերքելի է, որ պոստմոդեռնիստական արևելահայ նույնը կտրուկ աճ ունեցավ ժամանակակից հայ գրականության մեջ, ինչն առաջին հերթին պայմանավորված էր արտաքին գործոնների ազդեցությամբ, քանի որ նորանկախացած երկրի կյանքը նմանվում էր արևելահայ թատրոնի բեմի:

Ըստ վերոնշյալի՝ առաջ եկան դրամաների նոր տեսակներ, որոնք աչքի ընկան ոչ միայն իրենց արևելահային բովանդակությամբ, այլև նախկինից տարբեր կառուցվածքով և արծարծած թեմաների շրջանակով: Օրինակ՝ առավել պարզ սյուժեներին փոխարինեցին հերոսների բարդ հարաբերությունները, և նույնիսկ մեծ տարածում ունեցան այդպես կոչված մոնոդրամները, որոնք իրենցից ներկայացնում են լայնածավալ մենախոսություն և հիմնվում են մեկ և գլխավոր հերոսի ապրումների և զգացումների վրա, օրինակ՝ Ալեքսանդր Թոփչյանի «Եվ մարդ, և Աստված», Սամվել Խալաթյանի «Սիմոն թագավորը», Երվանդ Մանարյանի «Անտերունչ մի սայլակ ձեղնահարկում», Նելլի Ծահնագարյանի «Թափոր» պիեսները և այլն: Սրան զուգահեռ առաջ եկան նաև մեկ գործողությամբ և քիչ թվով գործող անձանցով փոքր դրամաներ, օրինակ՝ Ալեքսանդր Յովսեփյանի «Անվերնագիր», Անահիտ Արփենի «Կայարան» և կամ Սամվել Խալաթյանի «Վերջին ծաղրածուն» պիեսները: Ժամանակակից հայ գրականության մեջ ակնառու է նաև, այսպես ասած, ժանրերի միահյուսման երևույթը, ինչը վերաբերում է ոչ միայն արձակ ստեղծագործություններին, ուր բավականին մեծացավ երկխոսությունների թիվը, այլև մասնավորապես դրամատիկ ժանրերին, քանի որ երբեմն անգամ ամբողջական պիեսները կառուցվում են որպես արձակ կամ չափածո մենախոսություններ:

Բազմաթիվ գրողներ նաև իրենց արձակ ստեղծագործությունները վերածեցին պիեսի: Այդպես, Գուրգեն

Խանջյանը «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակը վերածել է «Ճամփեզրի թատրոն», իսկ «Ավերակների տան պահակը» պատմվածքը՝ «Անտեր շներ» և «Ավերակների պահակները» պիեսների: Նույն կերպ արձակ-դրամատուրգիա անցումը գործածել են նաև Ալվարդ Պետրոսյանը՝ «Ես մի ծառ եմ ծիրանի» և Կարինե Խոդիկյանը՝ «Վերջին գնչուն» ստեղծագործությունների դեպքում և այլն:

*ա) Աբսուրդային կյանք պոստմոդեռնիստական թատրոնի սահմաններում*

Դասական ձևերի փոփոխությունը, կարելի է ասել, հիմնովին վերակառուցեց հայ գրականությունն ու հայ դրամատուրգիան: Սակայն դրամատուրգիան որպես գրականության մաս դիտարկելով հանդերձ՝ պետք չէ անտեսել այն հանգամանքը, որ վերջինս առնչվում է թատրոնին, քանի որ պիեսները գրվում են ոչ այնքան ընթերցվելու, որքան ի վերջո իրենց գերագույն նպատակին ծառայելու՝ բեմադրվելու ակնկալիքով: Ուստի, մեր ուսումնասիրության ընթացքում ժամանակակից դրամաները դիտարկելու ենք ոչ միայն որպես տպագրված տեքստ, այլև որպես բեմադրված ներկայացում:

Այս առումով, հարևանցիորեն նշենք, որ մեր օրերի ստեղծագործություններում կիրառվող կառուցվածքային, բովանդակային և կամ թեմատիկ նորամուծությունները և ընդհանրապես պոստմոդեռնիստական ազդեցությունը դրսևորվեցին ոչ միայն գրականության, այլև թատրոնի սահմաններում: Ամենից ցայտուն փոփոխությունն այն է, որ անհետացավ սահմանաբաժանը դրամատուրգ-դերասան-հանդիսատեսի, տեքստ-բեմ-դահլիճի և առհասարակ, գրականություն-թատրոն-կյանքի միջև: Այսինքն՝ նոր ժամանակի ստեղծագործություններում էլ ավելի ընդգծվեց իրականության և պիեսի կապը, քանի որ հանդիսատեսը մեծ մասամբ ոչ միայն ակնատես էլ ինում պատմվող պատմությանն ու կատարվող դեպքերին, այլև, կարելի է ասել, ներկայացման մի մասն է դառնում և երբեմն նույնիսկ մասնակցություն է ունենում դեպքերի զարգացմանը: Օրինակ՝ Ռուբեն Մարուխյանի հեղինակած «Ճաղրածուն» պիեսում, չնայած գործողությունները զարգանում



են թագավորի պալատական առօրյայում, ակնառու է կապը դերասանների և հանդիսատեսի միջև. «Ճաղրածու. «Յարգելի հանդիսատես, տիկնայք և պարոնայք, աղջիկներ ու տղաներ, տատիկներ ու պապիկներ, թագավորը հրամայեց՝ ընդմիջում»<sup>286</sup>: Յարկենք համարում նշել, որ այս երևույթը հանդիպում է դեռևս նախորդ դարի 20-ական թվականներից ի վեր՝ «ձախ թատրոնի» շրջանակներում, ուր ևս աչքի էր ընկնում ընթերցող-հանդիսատեսի և դերասանների միջև կապ ստեղծելու վառ ցանկությունը: Այդպիսին է, օրինակ՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-դրաման, ուր առկա է խաղավարի կերպարը, և կամ Եղիշե Չարենցի «Կապկազ» ստեղծագործությունը, ուր հանդիպում է Ղարայի կերպարը, և երկու դեպքերում էլ որոշակի կապ է ձևավորվում դերասանների և հանդիսատեսի միջև: Այնուամենայնիվ, վերոնշյալ երևույթը առավել ապես բնորոշ է ժամանակակից դրամատուրգիային:

Հաճախ թատերգություններում կարող են հանդիպել նաև իրական մարդկանց, քաղաքների, փողոցների և կամ այլ գրողների ու ստեղծագործությունների անուններ և նույնիսկ օտար տեքստի ամբողջական տողեր: Այս պատճառով վերանում է սահմանը արտաքին աշխարհի և պիեսի միջև, քանի որ տեղի է ունենում կյանքի և թատրոնի միաձուլում: Երբեմն այդ կապը ոչ այնքան ուղղակի է, որքան արտահայտվում է ինտերտեքստի միջոցով, որն էլ, իր հերթին, պոստմոդեռնիստական դրամայի էատարրերից է: Այս երևույթը առավել ապես հանդիպում է Պերճ Չեյթունցյանի ստեղծագործություններում: Վերջինս 20-րդ դարակեսի և 21-րդ դարասկզբի հայ գրականության ակնավոր ներկայացուցիչներից է: Իր գրական ուղին Չեյթունցյանը սկսել է դեռևս խորհրդային տարիներին և 1974 թվականից ի վեր, երբ առաջին անգամ բեմադրվեց «Ամենատխուր մարդը» պիեսը, ակնհայտ դարձավ Չեյթունցյանի ստեղծագործությունների շրջադարձային դերը հայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ: Գրողի պիեսները արժարժում են ոչ միայն ներկա ժամանակաշրջանի խնդիրները, այլ և հետադարձ հայացք են նետում պատմական երևույթներին՝ պատվաստելով դրանք մեր իրականությանը: Չեյթունցյանի խոսքը զերծ է կեղծ

<sup>286</sup> Մարուխյան Ռ., Հյուսիսային պոդոտա, Եր., 2011, էջ 72:

կաղապարներից և աչքի է ընկնում ազատ ու արդիական մտածողությամբ, ինչի հետևանքով էլ տրամաբանական է նաև արստմոդեռնիստական ինչ-ինչ հատկանիշների՝ այս դեպքում ինտերտեքստի կիրառությունը: Այդպես, օրինակ՝ «Մահապատիժ հայկական ձևով կամ 2005թ. հունվարի 36» պիեսում, որն աչքի է ընկնում իր սյուժեի տարօրինակ ծավալմամբ, քանի որ գործող անձինք գոյատևում են այդպես կոչված «տալ ոններով», հերոսներից մեկը՝ Ռուբենը, ձգտելով մատնանշել իրենց կյանքի դժվարին կացությունը, բարձրաստիճան պաշտոնյայի հետ երկխոսության ժամանակ մեջ է բերում Յովհաննես Գրիգորյանի բանաստեղծության տողերը. «Պատմե՞մ, լավ, պատմեմ, ուրեմն՝ ուշադրություն. // Եվս մի հետաքրքիր տեղեկություն. // Քսաներորդ դարի վերջին, ժամը 16 անց 15 րոպեին, // Յայ ժողովուրդը դուրս է եկել իր հայրենիքից // Եվ այլևս չի վերադարձել...»<sup>287</sup>: Բանաստեղծության տողերը մեջ բերելու շնորհիվ, դրամատուրգը որոշակի երանգ է հաղորդում իր հերոսի խոսքերին և մեկ անգամ ևս ուշադրություն հրավիրում մեր օրերի ոչ նախանձելի իրադրությանը:

Սակայն որպես ինտերտեքստի կիրառության ցայտուն օրինակ ուշաբժան է Չեյթունցյանի՝ դեռևս 1979 թվականին գրված և 2013 թվականին կրկին վերահրատարակված, «Ուոքի, դատարանն է գալիս» արդիական ինչեղություն ունեցող պիեսը, որը ներկայացնում է հայորդի հերոս Սողոմոն Թեհլերյանի բեռլինյան դատավարության պատմությունը: Պիեսում բազմիցս հանդիպում են մեջբերումներ, որոնք գեղարվեստական ստեղծագործությանը փաստագրական նշանակություն են տալիս: Առկա են Անատոլ Ֆրանսի, Սերգեյ Կիրովի, Մաքսիմ Գորկու և այլոց մտքերը ընդ որում կից տեղեկություն է հաղորդվում և՛ հեղինակի, և՛ ամսաթվի մասին: Օրինակ՝

«... Յայ աստանը իր վերջին շունչն է փչում, բայց նա հարություն կառնի: Արյան այն փոքրաթիվ կաթիլները, որ նա պահպանել է դեռ, թանկարժեք արյուն է, որից հերոսական սերունդ կծնվի: Մի

<sup>287</sup> Չեյթունցյան Պ., Մի նայ իր հայելուն, Եր., 2004, էջ 101:

ժողովուրդ, որ չի ուզում մեռնել, չի մեռնի երբեք: Անտուլ Ֆրանս, 9 ապրիլի, 1916 թվական, Փարիզ»<sup>288</sup>:

Նույն կերպ Մեծ եղեռնին նվիրված «Մեծ լռություն» պիեսում որպես գլխավոր գործող անձ հանդես են գալիս Արևմտյան Հայաստանի մտավորականության ներկայացուցիչներ Դանիել Վարուժանը, Ռուբեն Սևակը և այլք: Այս պարագայում մենք գործ ունենք միջտեքստայնության յուրահատուկ դրսևորման հետ: Պատմական իրական անձանց նվիրված պիեսում քաղվածքներն ունեն ոչ միայն գեղարվեստական, այլև վավերական արժեք: Դրամատուրգը առիթը բաց չի թողնում մեջբերելու այս հանճարների բանաստեղծություններից հատվածներ, և կարող ենք անգամ ասել, որ պիեսը ոչ միայն պատմում է ընդհատված կյանքի և արյունալի դեպքերի մասին, այլև կրկին ուշադրություն է հրավիրում արևմտահայ բանաստեղծների գոհարներին, որոնք արդիական են մնում մինչ այսօր և համապատասխանում են նաև մեր ժամանակի ոգուն: Այսպես, մեջբերվում է, օրինակ՝ Դանիել Վարուժանի «Ձուն» բանաստեղծությունը՝ «Եղեգնյա գրչով երգեցի փառքեր. // Քեզի ընծա, իմ հայրենիք...»<sup>289</sup>, Ռուբեն Սևակի «Թրուպատուրները» բանաստեղծությունը՝ «...Մենք, հին մարդկության ուշ ծընած, ավաղ, // Թրուպատուրները»<sup>290</sup> և կամ Վարուժանի շուրթերից հնչած Պետրոս Դուրյանի «Լճակ» բանաստեղծությունը՝ «Շատերը գ'իս մերժեցին, // «Քնար մ'ունի սոսկ», - ըսին. // Մին՝ «դողդոջ է, գույն չ'ունի», // Մյուսն ալ ըսավ - «կը մեռնի»<sup>291</sup>: Ինտերտեքստային հղումների նույն սկզբունքով են կառուցվում նաև Չեյթունցյանի «Փարիզյան դատավճիռ» և «100 տարի անց» պիեսները:

Ինտերտեքստի միջոցով դրամատուրգը հնարավորություն է ունենում որոշակի կամուրջ ստեղծել անցյալի և ներկայի միջև և հայտնի մարդկանց մտքերի միջոցով քաջալերել և լավատեսորեն հուսադրել նաև մեր օրերի մարդուն: Այս առումով հատկանշական են նաև Գուրգեն Խանջյանի «Բոլերո» և Սամվել Խալաթյանի

<sup>288</sup> Չեյթունցյան Պ., Ութի, դատարանն է գալիս, Եր., 2013, էջ 46:

<sup>289</sup> Նույն տեղում, էջ 115:

<sup>290</sup> Նույն տեղում, էջ 102:

<sup>291</sup> Նույն տեղում, էջ 103:

«Յրադարար» պիեսները, ուր հանդիպում է Վահան Տերյանի բանաստեղծության միևնույն հատվածը, այն է՝ «Գարունը այնքան ծաղիկ է վառել, // Գարունը այնքան պայծառ է կրկին...»<sup>292</sup>: Վահան Տերյանի, ինչպես նաև Լևոն Շանթի պոետիկ տողերը որոշ փոփոխություններով իրենց արտահայտումն են գտել նաև Անահիտ Թոփչյանի «Մենախոսությունս գժանոցում» պիեսում: Դժբախտություններով լի իր կյանքի մասին պատմող միակ հերոսուհին բանաստեղծական հատվածների միջոցով ձգտում է արտահայտել իր երազային, բայցև որոշ չափով անկայուն հոգեվիճակը: Համապատասխանաբար հանդիպում են հետևյալ տողերը. «..Պտտվիր, պտտվիր կարուսել ... Ես քո երգը վաղուց եմ լսել ... Եվ պտտվում է կարուսելը... Պտտվում... պտտվում... պտտվում... Իսկ հիմա՝ քնել, քնել, քնել... -երազային երաժշտություն- իջեք, իջեք երազներ... իջեք քնքույշ երազներ...»<sup>293</sup>: Այս և այլ մեջբերումների միջոցով պիեսների հեղինակներին հաջողվում է առավել ցայտուն բնութագիր տալ իրենց հերոսների ներաշխարհում զարգացող բարդապրումներին:

Ժամանակակից դրամաների հերոս են ընտրվում նաև գրական հանրահայտ կերպարներ, օրինակ՝ Կարինե Խոդիկյանի դրամատուրգիայում հանդիպում ենք Ռդիսևսին, Պենելոպեին և անգամ շեքսպիրյան Օթելլոյին: Այս պարագայում գրական հերոսները վերածվում են խորհրդանշի, որոնց միջոցով նույնպես արժարժվում են ներկայի խնդիրները: Այսինքն՝ երկու դեպքերում էլ նման հիշատակումների միջոցով գրողները անդրադառնում են ընթերցողին կամ հանդիսատեսին արդեն ծանոթ դեպքերին և պատկաստում դրանք մեր իրականությանը՝ նպատակ ունենալով հիշեցնելու մարդկային իրական արժեքների կարևորությունը:

Այսինքն՝ ինտերտեքստի միջոցով ևս մեկ անգամ կապ է հաստատվում կյանքի և թատրոնի միջև, և ուշարժանն այն է, սակայն, որ դերասան-հերոսները կամ, այլ կերպ ասած, գործող անձինք երբեմն անգամ գիտակցում են, որ իրենք պիեսի և բեմադրության մի

<sup>292</sup> Խանջյան Գ., Թատրոն 301, Եր., 2008, էջ 55:

<sup>293</sup> Թոփչյան Ա., Մենախոս. գժանոցում // Թատերգ. (Արդի հայ կին գրողներ), Եր., 2006, էջ 118:

մասն են և ուղղակիորեն որոշակի դեր են կատարում: Այս տեսանկյունից, ժամանակակից դրամայում հաճախ հանդիպում է «պիես պիեսի մեջ» կառույցը, և ստեղծագործության սյուժեն պատմում է պիեսի տարածքում ձևավորվող մեկ այլ պիեսի բեմադրության մասին: Օրինակ՝ Ռաֆայել Նահապետյանի «Փոս» դրաման ի սկզբանե ներկայանում է որպես իրականում տեղի ունեցող և բավականին լարված դեպքերով ստեղծագործություն, սակայն ի վերջո պարզ է դառնում, որ ներկայացվող գործողությունները տեղի են ունենում թատրոնում, և դերասանները ընդամենը բեմադրության փորձ են կատարում: Ըստ այդմ՝ այն պահին, երբ թվում է, թե գործողությունները ուր որ է կհասնեն հանգուցալուծման, գլխավոր հերոսների խոսքը ընդհատվում է բեմադրության հովանավորի կողմից. «Յոզանավոր. «...Շնորհավորում եմ հետաքրքիր ներկայացում էր...»: 2-րդ տեղակալ. «Շնորհակալ եմ, բայց...»: Յոզանավոր. «Ոչ մի բայց, ոչ մի բայց... Յետաքրքիր ներկայացում էր, ու շատ ուրախ եմ, որ հովանավորը ես եմ: Ինձ համար մեծ պատիվ է, մեծ պատիվ, ու շատ ուրախ եմ, որ կարողացաք ինձ համոզել, որ հովանավոր դառնամ»<sup>294</sup>: Այսինքն՝ ինչպես այս, այնպես էլ ժամանակակից այլ բազում ստեղծագործություններում ներկայացվող բոլոր գործողությունները զարգանում են ընդամենը թատրոնի բեմում և կամ մեկ սենյակի սահմաններում, ինչը ևս մեկ տարբերություն է ստեղծում դասական և արդի դրամաների միջև: Որպես այդպիսին կարող ենք նշել նաև Կարինե Խոդիկյանի «Այստեղից հետո» պիեսը, ուր վերելակի շուրջ ծավալվող արսուրդային պատմությունը ի վերջո ներկայացվում է որպես պիեսի բեմադրություն և ստեղծագործության ավարտին ի հայտ են գալիս և՛ ռեժիսորը, և՛ հեղինակը. «Ռեժիսոր. «Լավ է, շատ լավ է... Կարելի է ասել, որ գլխավոր փորձը հաջող էր: (Յեղիևակին.) Ի՞նչ կասես, լավ-վատ՝ պիեսի հեղինակն ես»: Յեղիևակ. «Վատ է...»<sup>295</sup>:

Այս երևույթին հանդիպում ենք նաև Նորայր Ադալյանի դրամատուրգիայում: Վերջինս արդեն հայտնի էր ընթերցողին իր տաղանդավոր արձակ ստեղծագործություններով, և, սակայն, պակաս

<sup>294</sup> Նահապետյան Ռ., ...Եվ ծագեց խավարը, Եր., 2003, էջ 116:

<sup>295</sup> Խոդիկյան Կ., Մեծ եռագրություն. Գիրք 1, Եր., 2013, էջ 114:

արժեքավոր չեն նաև Ադալյանի պիեսները, որոնց թվում առաջնային տեղ է գրավում «Կինը և տղամարդը» պիեսը, ուր ակնհայտ են դասական դրամայի պատկերացումից մի շարք շեղումներ: Բովանդակային առումով այս թեման առանցքային է գրողի ամբողջ ստեղծագործության համար, քանի որ նա իրեն հետաքրքրող բոլոր խնդիրները տեղավորում է կին-տղամարդ հարաբերությունների շրջանակում: Գրողը կառուցում է իր ստեղծագործությունը խաղացկուն խոսքով, ինչի հետևանքով ևս կարծես խաղ է սկսվում խաղի մեջ, որ դրամայի կառուցվածքում դառնում է «պիես պիեսի մեջ» պոստմոդեռնիստական կառույցը, քանի որ ստեղծագործությունը պատմում է հենց Նորայր Ադալյանի ներկայացման բեմադրության մասին: «Տղամարդ. «Ի՞նչ գործ ունենիմ տանը»: Յարևանուհի. «Յարցնե՞մ...»: Տղամարդ. «Մի հարցրեք, թե չեկասեն բեմադրում ենք Նորայր Ադալյանի պիեսը»<sup>296</sup>, - ասվում է հերոսների երկխոսության ընթացքում: Սակայն տուն-թատրոնում տեղի ունեցող բեմադրության փորձը ներկայացնելով՝ հեղինակը ձգտում է ընգծել նաև հերոսների միջև եղած հարաբերությունների բարդ հանգույցները, ինչն արտահայտելու նպատակով դիմում է դեռևս մոգական ռեալիզմին բնորոշ հնարի՝ բազմաձայնության, որի դեպքում միևնույն իրադարձությունները պատմվում են տարբեր հերոսների կողմից, ինչը բնորոշ է նաև պոստմոդեռնիստական գրականությանը: Եթե առաջին գործողությունը պատմվում է տղամարդու անունից, ապա երկրորդ գործողության մեջ միևնույն պատմությունն արդեն ներկայացնում է կինը:

Հատկանշական է նաև, որ հեղինակը որոշակիորեն ձգտում է շփոթեցնել ընթերցող-հանդիսատեսին, քանի որ կասկածի տակ է առնում, իր գլխավոր հերոսների իրական լինելը, ինչի մասին են վկայում լուսանկարչի՝ բազմիցս հանդիարդ արտահայտություններն այն մասին, որ կինն ու տղամարդը պարզապես գոյություն չունեն. «Տեսեք... բոլորդ կաք, բացի Տղամարդուց և Կնոջից... Տեսեք... Խելագարվելու բան է... Այստեղ, տեսեք, Գործակալն է, իսկ կողքը պիտի Կինը լիներ, ո՞ւր է, չկա...

<sup>296</sup> Ադալյան Ն., Կին և տղամարդ, Եր., 1999, էջ 22:

Նրա տեղը սպիտակ է...», - ասում է լուսանկարիչը և ապա շարունակում,- «Չարցս բոլորիդ է ուղղված. նրանք եղե՞լ են...»<sup>297</sup>: Կարելի է ասել, որ սաարդեն արստմոդեռնիստական խաղի դրսևորում է, որը հատում է արսուրդի սահմանները:

Ակնհայտ է նաև, որ վերը բերված պիեսի հերոսները՝ կին, տղամարդ, ռեժիսոր, հարևանուհի, լուսանկարիչ և այլն, այսպես ասած, «անանուն հերոսներ են»: Լևոն Մութաֆյանը այս կապակցությամբ նշում է. «Պիեսի գործող անձանց ցանկն արդեն պարտադրում է այստեղ տեսնել առանձնահատուկը, ինքնատիպը. գործող անձերը չունեն տարիք, նրանք ներկայացված են արստրահարված-ընդհանրական անուններով...»<sup>298</sup>: Այս երևույթին բազմիցս հանդիպել ենք նաև հայ ժամանակակից այլ պիեսների մեր ուսումնասիրության ընթացքում, ինչը թույլ է տալիս եզրակացնել ու, որ ստեղծագործության մեջ անանուն հերոսների կիրառության հնարը շատ տարածված է հայ ժամանակակից դրամատուրգների շրջանակում: Օրինակ՝ Աղասի Այվազյանի «Դեկորներ» պիեսի գործող անձանց թվում հանդիպում են առաջին մարդ, երկրորդ մարդ, երրորդ մարդ և այլն, և կամ «Anniversarius» պիեսում հանդես են բերվում հայ մարդ, ընդհանրապես մարդ և կինարմատ հերոսները: Նույն այս երևույթը առկա է նաև Գուրգեն Խանջյանի «Բուերո» պիեսում, ուր գլխավոր հերոսներ Տղամարդ Ա և Տղամարդ Բ-ն հետզհետե վերածվում են ուղղակի Ա-ի և Բ-ի, և կամ Սամվել Խալաթյանի «Փոսի մեջ» պիեսում հեղինակը կերտում է Յան 1 և Յան 2 գործող անձանց և այլն: Չատկանշական է, որ այս հնարը համապատասխանում է մեր ժամանակի մարդուն, ով ևս կյանքի հորձանուտում «կորցրել է» իր անհատականությունն ու կարելի է ասել «կորցրել է» իր դեմքը, և առհասարակ անհերքելի է, որ մեր ժամանակաշրջանին և մեր իրականությանը խիստ բնորոշ է մարդու անդեմացումը:

Նորայր Ադալյանը, սակայն, վերը նշված իր պիեսում, հերոսների երկխոսության միջոցով այս երևույթին տալիս է որոշակիորեն տրամաբանական իր մեկնաբանությունը. «Կին. «Մի հարց տամ... Ինչու՞ իմ դերը անուն չունի...»: Ռեժիսոր. «Այս

<sup>297</sup> Նույն տեղում, էջ 57-58:

<sup>298</sup> Մութաֆյան Լ., Նորայր Ադալյանը ներկայանում է // Ազգ., 2004, թ. 77, էջ 6:

Ներկայացման մեջ ոչ մի դեր անուև չուևի, բոլորս էլ անանուև ենք: Ես Ռեժիսոր եմ, նա Տղամարդն է, ահաև Յարևանուև հին... Դրամատուրգի կարծիքով, անուևը խանգարում է երևույթի ճանաչողությանը: Դու Կին ես, Կին: Ճատ կանանց համար դու պիտի հայելի լինես...»<sup>299</sup>: Այսինքն՝ մի կողմից անանուև լինելը դիտվում է որպես առավելություն, քանի որ լայն առումով չի սահմանափակվում ընթերցողի և կամ հանդիսատեսի երևակայությունը, իսկ մյուս կողմից թերություն է, որովհետև հերոսները գուրկ են անհատականությունից և ներկայանում են ոչ թե իբրև անհատ, այլ ինչ-որ երևույթի կամ անձի խորհրդանիշ:

Աբստրահման այս երևույթը կարող է հասնել նաև ծայրահեղության, և հերոս կարող են դառնալ անգամ անշունչ առարկաները, կենդանիները, տարերային ուժերն ու վերացական երևույթները, ինչպես օրինակ՝ Աստղիկ Սիմոնյանի «Մեկ թագավորի թատրոն» պիեսում որպես հերոս ներկայացվում են Վախճ, Յուլյա-ը և Յավատ-ը, և կամ Վահան Վարդանյանի «Անդին» պիեսում գործողությունների զարգացման հարցում մեծ տեղ է հատկացվում Օդ, Ջուր, Կրակ, Յող և Էություն «գործող անձանց»: Սրան զուգահեռ Ադասի Այվազյանի «Առլեզ» պիեսում առաջնային է մարդկային լեզվով խոսող շան, իսկ Յովհաննես Թեքոյոզյանի «Ծառը օդի մեջ» պիեսում նույնպես մարդկային լեզվին տիրապետող կատվի կերպարը: Կենդանիների կամ առարկաների անձնավորման փորձեր շատ են եղել գրականության մեջ, բայց դրամատուրգիայի մեջ դա նորություն է, որովհետև բեմի վրա ընթացող գործողության առումով ենթադրում է դիմակահանդես հիշեցնող իրադարձություն:

Այնուամենայնիվ, անդեմ մարդկանց և նույնիսկ իրերի փաստը չի խանգարում կյանքի և դրամայի, թատրոնի սահմանների միաձուլմանը, ինչին ականատես ենք լինում նաև Ադալյանի մեկ այլ՝ «Մարկոս» պիեսում, ուր ամուսինների առաջին հայացքից հասարակ և առօրյա կյանքը աստիճանաբար պարուրվում է անիրական երանգներով: «Սամերտունն է, որ վերածվել է թատերական բեմի», - ի վերջո խոստովանում է գլխավոր հերոսը, - «Իզաբել. «Բեմ չեմ ուզում: Փակիր պատուհանը: Բոլոր դռները փակիր»: Մարկոս.

<sup>299</sup> Ադալյան Ն., Կին և ... , էջ 7-8:



«Ռեժիսորին ասա: Նա ամեն ինչ բացել է, հավաքել մի քանի հարյուր մարդ և նրանց ցույց է տալիս մեր կյանքն ու ճակատագիրը: Աշխարհում չկա ուրիշ մի տարածք, որը մեզ ավելի մանրամասնորեն ցույց տա, քան թատրոնի բեմը»<sup>300</sup>:

Այս ամենը զուգորդվում է նաև անորոշության զգացումով, քանի որ պիեսների հերոս դարձած մարդիկ երբեմն լիարժեքորեն չեն գիտակցում իրենց գտնվելու վայրը, տվյալ դեպքում՝ իրականությունն կամ թատրոն: Այս երևույթը կարող է հանդիպել նաև մի փոքր այլ դրսևորմամբ, և օրինակ՝ Ադասի Այվազյանի «Գնում ենք», ինչպես ինքը հեղինակն է կոչում, «սյուր-մյուռ» պիեսը նույնպես աչքի է ընկնում գործող անձանց անորոշությամբ: Այվազյանը արդեն հայտնի էր ընթերցողին իր բազմաշերտ գրականությամբ և գրավիչ կինոսցենարներով, և պոստմոդեռնիզմի ազդեցությունը միայն օգնեց վերջինիս էլ ավելի վառ գծերով ներկայացնելու իր ստեղծագործությունների անսովոր մարդկանց և նրանց էլ ավելի անսովոր ճակատագրերը: Վերը նշված պիեսում տարօրինակ ավտոբուսի ուղևորները ոչ միայն չեն գիտակցում, թե հստակ որտե՞ղ են իրենք գտնվում, այլ և չգիտեն նաև, թե ո՞ւր են գնում, և յուրաքանչյուրը կարծում է, որ ավտոբուսն ընթանում է հենց իր իմացած ուղով՝ օվկիանոս և կամ էլ անապատ. «Ֆրանսիացի. «... Ո՞ւր է գնում...»: Վարորդ. «Գնում է... Եվ քո ուզած տեղը»<sup>301</sup>: Եվ սակայն ողջ պիեսի ընթացքում անորոշ շարժումը շարունակվում է և գործող անձանց այդպես էլ չի հաջողվում հասնել բաղձալի նշանակետին, և նույնիսկ ստեղծագործության ավարտին կրկին հնչում է «գնում ենք» արտահայտությունը: Այս պիեսը խիստ բնութագրական է նաև մեր իրականության համար, քանի որ 90-ականների, ինչու ոչ՝ նաև մեր օրերի մարդը շարունակում է իր անորոշ ընթացքը՝ անկախ նրանից, որ այդպես էլ չի հասնում իր բաղձալի նպատակներին, և գոյատևելով անորոշության պայմաններում՝ բացարձակապես անհնար է իմանալ, թե ինչ կպատահի մարդու հետվաղը:

Անհասկանալիության և անորոշության զգացողությունը ողջ ընթացքում ուղեկցում է նաև դրամատուրգի այի առավել երիտասարդ

<sup>300</sup> Ադալյան Ն., Մարկոս, Եր., 2005, էջ 122:

<sup>301</sup> Այվազյան Ա., Մեղքով հղացածը, Եր., 2006, էջ 252:

սերնդի ներկայացուցիչ Յոզիաննես Թեթյոզյանի «Մետաստաս» պիեսի գլխավոր հերոսին, և անգամ ինքը՝ հեղինակը, նշում է, որ «անհասկանալի է, թե որտեղ են կատարվում գործողությունները»: Այսինքն՝ մենք ականատես ենք լինում գլխավոր գործող անձի մասնակցությամբ որոշակի դեպքերի զարգացմանը, սակայն դժվար է ասել, թե ե՞րբ և կամ որտե՞ղ են կատարվում այդ դեպքերը և կամ առհասարակ, կատարվո՞ւմ են, թե՞ ոչ: Արմեն Ավանեսյանը գրում է. «Սույն պիեսը գոյություն ունի, և, միևնույն ժամանակ, գոյություն ունի: Միգուցե անհեթեթություն թվաասածս, բայց սատեքստին չի վերաբերում, այլ գործող անձանց. գործողության ծավալման տեղի և ժամանակի գործոնները չկան»<sup>302</sup>:

Ըստ այդմ՝ պիեսում բազմիցս հանդիպում են «ո՞ւր եմ», «որտե՞ղ եմ» արտահայտությունները, և դրամատուրգն անգամ առաջ է քաշում այն տեսակետը, որ դրամայի սյուժեն զարգանում է իր կերտած գլխավոր հերոսի մտքում և հետևաբար իրականում գոյություն ունենալ չի կարող: Ինքը՝ Յոզիաննես Թեթյոզյանը, պիեսի վերջում նշում է. «Չմոռանամ ասել, որ այստեղ ոչինչ չկատարվեց, դուք ոչինչ չտեսաք: Այս պիեսը երբեք չի գրվի, հետևաբար չի բեմադրվի... Խելքը գլխին ոչ մի դրամատուրգ նման բան չի գրի, և ոչ մի ճշմարիտ բեմադրիչ այդպիսի ցնդաբանություն չի բեմադրի...»<sup>303</sup>:

Անորոշության, մոլորվածության և անհասկանալիության զգացողությունը լայն առումով հանգեցնում է հերոսների գիտակցության երկփեղկվածության, քանի որ հերոսը, չգիտակցելով իր գտնվելու ճշգրիտ վայրը, «կորցնում է» նաև ինքն իրեն, և արդեն պարզ չէ, թե ո՞վ է ինքը, և մի շարք անհատականությունների բազմազանության մեջ ո՞ր «ես»-ն է իրականում իրենը: Այս երևույթը հանդիպում է նաև Նորայր Ադալյանի վերը նշված «Մարկոս» պիեսում, և Անահիտ Յարոնյանը տվյալ պիեսին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ նշում է. «Թվում է, թե մարդ արարածը, մենք՝ ինքներս, մեզ լավ ենք ճանաչում: Մինչդեռ Մարկոսի միջոցով հեղինակը աշխարհ է հանում մարդկային հոգու, էության մի շարք ենթատեքստեր, որոնցից միայն մեկին՝ ներքին ձայն կոչվող եսին ենք ծանոթ: Մարկոսն ունի

<sup>302</sup> Ավանեսյան Ա., 5 դրամա // Գարուն, 2007, թ. 1-2, էջ 107:

<sup>303</sup> Թեթյոզյան Յ., Մետաստաս // Դրամատուրգիա, 2005, թ. 8-9, էջ 130:

դրդիչ, ծուլ ության, ուժի և կամքի եսեր, ներքին քննադատ, որը նույնիսկ չը պահապան հրեշտակն է: ...Բուր եսերով հանդերձ, մեռած թե ողջ՝ մտածող մարդու են հուզում է մի հարց՝ «Ո՞վ եմ ես»: Այս հարցն իր բովանդակությամբ բազմազանությամբ և ձևով հանգեցնում է երեք «ես»-ի՝ «Ի՞նչ կարող եմ անել», «Ի՞նչ կհամարձակվեմ անել» և «Ի՞նչ գիտեմ անել» արատակցիայի»<sup>304</sup>: «ես»-ի երկփեղկվածության երևույթը «Մարկոս» պիեսում ամենից ցայտունն է արտահայտվում, քանի որ առկա է ոչ միայն հենց Մարկոսի, այլ և Իզաբելի կերպարում ևս: Մի դեպքում խոսում է Մարկոսից արդեն անկախացած, ինչպես հեղինակն է կոչում «Նա» անձը՝ «Նա. «Երկուս չենք մեկ ենք»: Իզաբել. «Ինչո՞ւ եք մեկ...»: Մարկոս. «Ճիշտ է ասում, ե՞րբ մեկ դարձանք...»: Նա. «Ես միշտ քո մեջ եմ եղել լուռ, քնած, հիմա արթնացել եմ»<sup>305</sup>, իսկ մյուս դեպքում ներկայացվում է Իզաբելից անկախ Լաուրա «ես»-ը. «Մարկոս. «Ո՞վ ես, է, ո՞վ...»: Լաուրա. «Ես Իզաբելն եմ»<sup>306</sup>:

Գրեթե նույն սկզբունքով է կառուցվում նաև Վահան Վարդանյանի «Ալեքսանդր» պիեսը, ուր հանդես են գալիս Ալեքսանդր 1, Ալեքսանդր 2 և այլն: Չնայած նրան, որ Ալեքսանդրները հանդիպում են ստեղծագործության տարածաժամանակային լիովին տարբեր հատույթներում և ներկայացվում են որպես միմյանցից լիովին անկախ գործող անձինք, այնուամենայնիվ, նրանք ասես մեկ ամբողջի մասն են կազմում և որոշակիորեն փոխկապակցված են միմյանց: Պատճառն այն է, որ նրանցից յուրաքանչյուրն այս կամ այն հատկանիշի կրողն է, որոնք բոլորը միասին ձևավորում են մարդկային լիարժեք «ես»-ը: Դրամատուրգը, սակայն, մասնատելով Ալեքսանդրի էությունը, ձգտում է ներկայացնել վերջինիս բնորոշ բոլոր էական գծերը, ինչպես նաև ընդգծել այն հանգամանքը, որ մեզանից յուրաքանչյուրն իր ներաշխարհում ունի այդ Ալեքսանդրներից որևէ մեկին: Արմեն Ավանեսյանը այս մասին իրավացիորեն նշում է. «Ամենքիս մեջ էլ կա, Ալեքսանդր, այլ հարց է, թե ինչպես է նա դրսևորվում-արտահայտվում մեր կողմից»<sup>307</sup>:

<sup>304</sup> Հարությունյան Ա., Ժամանակների կապը և «Մարկոսը» // Գարուն, 2005, թ. 3, էջ 66-67:

<sup>305</sup> Ադալյան Ն., Մարկոս ... , էջ 62:

<sup>306</sup> Նույն տեղում, էջ 106:

<sup>307</sup> Ավանեսյան Ա., Ալեքսանդրներ // Գրական թերթ, 2006, թ. 24, էջ 6:

Մեկ մարդու «մասնատումը» իրարից անկախ մի քանի անձերի միջև հոգեբանական բարդ երևույթ է, որը հիմնականում ենթադրում է բացասական ուղղվածություն, քանի որ «այլ» կամ այդպես ասած «երկրորդ» անձը հիմնականում ձևավորվում է մարդկային դժվար ապրումների, վախերի և ցասման հիման վրա և հանդես է գալիս որպես այս կամ այն բացասական հատկանիշի մարմնավորում և միայն հազվադեպ դեպքերում ներկայանում է որպես դրական անձ: Պատճառն այն է, որ մարդ, ով ունի երկու և ավելի «ներքին ձայն», որպես կանոն չի կարողանում իրեն ենթարկել բոլոր այդ ձայները, ինչն էլ տեղի է տալիս հոգեկան լուրջ խանգարումների: Տեղին է հիշել վերջերս լույս տեսած «Սփլիթ» անվանմամբ ֆիլմը, որը անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է հենց «երկփեղկում»: Գլխավոր հերոսը իր մեջ միաժամանակ ներառում է շուրջ 90 և ավելի անհատականություններ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր սեռը, անունը, տարիքը, նախասիրությունների իր շրջանակը և անգամ ատամի սեփական խոզանակը: Մեկ մարդու մարմնում առկա այս և՛ դրական, և՛ բացասական անհատականություններն երբեմն համագործակցում, իսկ ավելի հաճախ վիճում են միմյանց հետ: Ուշարժանն այն է, սակայն, որ բազում անհատականությունների մեջ առանձնանում է մեկ գլխավոր և ամենից դաժան, անգամ կենդանական բնագոյներով առաջնորդվող «ես»-ը, որին էլ, իրենց հերթին, հետզհետե դադարում են դիմադրել և ենթարկվում են նաև մյուսները: Այսինքն՝ տվյալ դեպքում տեղի է ունենում դրական և բացասական «ես»-երի բախում, ինչին ականատես ենք լինում նաև Պերճ Չեյթունցյանի «Խոր վիրաս» պատմական դեպքերի մասին պատմող պիեսում: Տրդատ թագավորի ներաշխարհի երկփեղկումը և ի հայտ եկող երկու «ես»-երը դրամատուրգը ներկայացնում է որպես իրարից անկախ և լիովին տարբեր երկու գործող անձանց՝ որպես բարոյական ու չարի հակադիր կողմեր, որոնք հաճախ երկխոսում են, կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ «մենախոսում են» միմյանց հետ. «Տրդատ. (Մենակ է): «Եկա՞ր, Տրդատ... Դու ուղի՞ դիմ կեսն ես, թե՞ մի քիչ ավելի... Թե՞ մի քիչ պակաս... Ուղիղ կեսը, Տրդատ, ուղիղ, արդար բաժանում ենք արել ես և դու... Կարոտել էի քեզ... Ես էլ քեզ,

Տրդատ...»<sup>308</sup>: Այս դրաման բնորոշվում է նաև որոշակի արտուրդային երանգավորմամբ, ինչը լայն տարածում ունեցավ ժամանակակից հայ գրականության մեջ:

Այն հայտ է, որ եթե խորհրդային տարիներին դեռևս պահպանվում էին դասական դրամայի կառուցվածքային ձևերը, ապա հետանկախացման ժամանակաշրջանում արտուրդի դրաման լիարժեք կիրառություն է ստանում բազմաթիվ դրամատուրգների արվեստում: Օրինակ՝ որպես արտուրդային կարող ենք դիտարկել Սամվել Խալաթյանի «Գնացքի երկու տոմս» պիեսը: Նախևառաջ անհասկանալի է, թե որտեղ են զարգանում գործողությունները՝ գլխավոր հերոսների տանը, թե պարզապես գնացքում, քանի որ գործող անձանց անկապակցված և գուցե անգամ թվացյալ երկխոսություններից դժվար է ստույգ որևէ բան ընկալելը: Օրինակ՝ պիեսում ասվում է. «Կին. «Դու այդ ո՞ւմ հետ էիր խոսում»: Տղամարդ. «Մի՞ թե ես խոսել եմ»: Կին. «Ինձ թվաց, թե դու խոսում ես ինչ-որ լռության թուղի մասին»: Տղամարդ. «Քեզ թվացել է»<sup>309</sup>: Ինչպես նկատեցինք, այս պիեսում ևս հանդես են բերվում չանձնավորված, հավաքական կերպարներ՝ տղամարդ, կին, ինչպես նաև գևորդ, ուղեկցող և այլն: Սակայն ի վերջո ամենից արտուրդայինն այն հանգամանքն է, որ իրենց տան վաճառքի

դիմաց կինն ու տղամարդը պահանջում են ընդամենը գնացքի երկու տոմս:

Ճայրից ծայր արտուրդային է նաև Գուրգեն Խանջյանի «Գործ No 54-2» պիեսը, որը Ֆրանց Կաֆկայի «Դատավարություն» ստեղծագործության մշակման արդյունքն է: Նախորդ գլխում արդեն անդրադարձել ենք Կաֆկայի և Խանջյանի ստեղծագործությունների առնչությանը և այս անգամ, սակայն, Խանջյանը ոչ թե իր ստեղծագործության մեջ կիրառել է Կաֆկայի գրականությանը բնորոշ այս կամ այն հատկանիշը կամ թեման, այլ և կարելի է ասել ամբողջովին փոխ է առել սյուժեն: Սաթենիկ Խաչատրյանը այս առիթով գրում է. «Նախաեկզիստենցիալիստ Կաֆկայի այս վեպի ընտրությունն ու դրամայի վերածելու փորձը բնավ պատահական

<sup>308</sup> Չեյ թուևցյան Պ., Զիսուև Նազովրեցիև և Նրաերկրորդ աշակերտը, Եր., 2001, էջ 127:

<sup>309</sup> Խալաթյան Ս., Գնացքի երկու տոմս // 13 պիես, Եր., 2013, էջ 144:

չ են: «Դատավարություն» վեպի շատ մոտիվներ Գ. Խանջյանի աշխարհայացքի առանցքն են և առանձնահատուկ նշանակություն ունեն հասկանալու համար նաև դրամատուրգի այլ պիեսներն ու նրանց հերոսներին»<sup>310</sup>: Ներկայացնելով անտեղի մեղադրված գլխավոր հերոսի դատավարության ընթացքը՝ Խանջյանը չի անտեսել և վերադարձնել է նաև բնագրում առկա արտերոգայնության և անտարբերության շունչը, ինչի հետևանքով պիեսի գործողությունների զարգացմանը զուգահեռ, ակնհայտ է դառնում գլխավոր հերոսի անհեթեթ հազնստությունը. «Քեռի. «Եվ դու այստեղ հանգիստնստա՞ծ ես, երբ քեզ քրեական դատավարություն է սպասվում»: Յոզսեփ. «Որքան հանգիստ լինեմ, արդյունքն այնքան բարեհաջող կլինի: Դու մի վախենա, քեռի»<sup>311</sup>: Աչքի է զարնում նաև պիեսի արտերոգային ավարտը, ուր գլխավոր հերոսը Յոզեֆ Կ.-ի նմանությամբ ինքն իրեն ուղորդում է անպատճառ մահվան: Սակայն այս պիեսում մենք դեռևս ականատես ենք լինում սյուժեի թեկուզ ոչ տրամաբանական, անուամենայնիվ ինչ-որ տեսակ ավարտի: Սրան հակառակ երբեմն արտերոգայնությունը կարող է հասնել այն աստիճան ծայրահեղության, որ պիեսները պարզապես անավարտ են մնում, ինչը հանդիպում է, օրինակ՝ Ռաֆայել Նահապետյանի վերը նշված «Փոս» պիեսում, ուր դրամատուրգը միայն մի փոքր անդրադարձով նշում է, որ բեմադրվող ներկայացման հովանավորը պարզապես մի կողմ է նետել պիեսի վերջին էջերը, և կամ Աստղիկ Սիմոնյանի «Մեկ թագավորի թատրոն» պիեսը ավարտվում է Արտավազդ թագավորի՝ «Ֆինալը չեմ գրել ...»<sup>312</sup>, - արտահայտությամբ, ինչը, ըստ էության կիսատ է թողնում սյուժեն:

Սյուժեի ավարտի բացակայությունը լայն առումով ենթադրում է հավերժական վերադարձի ու սպասման առկայություն, քանի որ հերոսներն ասես սպասում և այդպես էլ չեն հասնում իրենց ինդիքների լուծմանը, քանի որ բացակայում է տրամաբանական վերջնակետը, և դրանից էլ սկիզբ է առնում ողջ արտերոգայնության ազնապը: Օրինակ՝ Ադալյանի «Կինը և տղամարդը» պիեսի

<sup>310</sup> Խաչատրյան Ս., Ճակատագրով դատապարտված մարդու կերպարը Գ. Խանջյանի դրամատուրգիայում // Կանթեղ, 2011, թ. 2, էջ 13:

<sup>311</sup> Խանջյան Գ., Թատրոն ... , էջ 127:

<sup>312</sup> Սիմոնյան Ա., Մեկ թագավորի թատրոն, Եր., 2002, էջ 36:

երկխոսության ընթացքում ասվում է. «Ռեժիսոր. «Սպասում ենք, սպասում ենք, սպասում ենք...»: Հարևանուհի. «Ո՞ւմ...»: Տղամարդ. «Գողոյին»<sup>313</sup>: Այս երկխոսությունը մատնանշում է պիեսում առկա անվերջ սպասման և անորոշության զգացողությունը, քանի որ անհայտ է, թե ում են սպասում և ինչու, ինչպես նաև կրկին ազդարարվում է արևմտյան դրամայի գոյության մասին, քանի որ, ինչպես նշվեց, արևմտյան թատրոնի բուն օրինակը հենց Սեմյուել Բեքեթի «Գողոյին սպասելիս» ստեղծագործությունն է: Նույն կերպ Կարինե Խոդիկյանի «Վերադարձի երեք պիես»-ը, ճիշտ է, կառուցվածքային առումով որոշակիորեն ավարտուն է, բայց իմաստաբանական տեսանկյունից այդ երեք պիեսներից յուրաքանչյուրը հանդես է գալիս որպես մեկը մյուսի շարունակություն և իր մեջ նույնպես ամփոփում է հավերժական սպասման մոտիվը: Անելանելի կացության մեջ հայտնված հերոսներին մնում է միայն հույսը սրտում սպասել ու սպասել, բայց փրկության ամեն մի փորձ, փնտրտուք նախապես մատնված է անհաջողության: Օրինակ՝ Գուրգեն Խանջյանը իր «Պահմտոցի» պիեսում արևմտյան կյանքի օրենքներով կերտում է մի կերպար, որն անընդհատ փնտրտուքի մեջ է և անդադար փնտրում է ոմն Մանվելին, սակայն պատճառներն այդպես էլ չեն նշվում: Ըստ այդմ՝ պիեսում բազմիցս հանդիպում են. «...Մանվելին եմ փնտրում, չե՞ք տեսել»<sup>314</sup>, «Ես եմ, Մանվելին եմ փնտրում»<sup>315</sup> և կամ «Մանվելի տեղը չգիտե՞ք...»<sup>316</sup>, - արտահայտությունները, բայց մեզ այդպես էլ չի հաջողվում կիսել հերոսի ուրախությունը և գտնել Մանվելին: Պիեսների անավարտ լինելը նաև միտում ունի ընթերցողին ներքաշելու ավարտը գտնելու գործընթացի մեջ: Այս կերպ կարելի է ասել, որ ստեղծագործությունը վերածվում է տեքստի, որ կարող է ունենալ բազում մեկնաբանություններ ու լուծումներ: Այսինքն՝ լայն առումով հերոսները դատապարտված են անվերջ սպասման, և այս ու այլ ժամանակակից պիեսներում առաջ է քաշվում այն տեսակետը,

<sup>313</sup> Ադալյան Ն., Կին և տղամարդ, Եր., 1999, էջ 51:

<sup>314</sup> Խանջյան Գ., Թատրոն 301, Եր., 2008, էջ 486:

<sup>315</sup> Նույն տեղում, էջ 487:

<sup>316</sup> Նույն տեղում, էջ 489:

որ մենք բոլորս՝ ողջ մարդկությունը, անընդհատ սպասում է ինչ-որ քանի և կամ ինչ-որ մեկին:

Սպասում. այս հասկացության հետ խաչվում ենք բոլորս, լինի դա առօրյա-կենցաղային, թե հոգեբանական մակարդակներում: Կարելի է անգամ ասել, որ մարդկային կյանքի մեծամասնությունը ընթանում է սպասման մեջ, քանի որ մենք անվերջ սպասում ենք ինչ-որ նորությունների, ինչ-որ դեպքերի, ինչ-որ ժամի և նեղ առումով անգամ սպասում ենք վերելակի և կամ երթուղայինի ժամանմանը: Կարող ենք նույնիսկ պնդել, որ սպասումն անհրաժեշտություն է և գուցե հենց այդ սպասման մեջ է թաքնված մեր գոյության իրական գաղտնիքը: Դավիթ Մուրադյանը իր «Ձեր տոմսակը, ինդրեմ» պիեսում, որը պատմում է կայարանում անորոշության մեջ հայտնված հերոսների մասին, ևս անդրադառնում է այս երևույթին և գնացքի ժամանման ակնկալիքով ապրող այդ հերոսների միջոցով ուղղակիորեն ընդգծում է սպասման վիճակի ողջ անհրաժեշտությունն ու անել անելիությունը. «Այո, այո, հավերժ սպասել գնացքին ու հաշվել ժամերը: Ստեղծել սպասողների սեփական, հրաշալի գաղութ...»<sup>317</sup>, - առաջարկում է դրամատուրգը:

Սակայն սպասման վիճակը միմյանցից բացարձակապես տարբեր արտահայտություններ ունի և հետևաբար նաև տարբեր ազդեցություն կարող է թողնել: Մի դեպքում այն կոտրում է, հիասթափեցնում, օրինակ՝ Պարույր Սևակի «Իսկ ի՞նչ անենք» բանաստեղծության մեջ ասվում է. «ճիշտ էր միայն սպասումը, որ և անցավ ապարդյուն...»<sup>318</sup>: Սրան հակառակ՝ սպասումը կարող է նաև ուժ, թևեր տալ և օգնել պայքարելու, ապրելու և կյանքը շարունակելու: Այս առումով էլ մեջ բերենք հայկական արմատներով ռուս բանաստեղծ Կոնստանտին Սիմոնովի հիասթանչ բանաստեղծությունից մի հատված: Չնայած նրան, որ ստեղծագործությունը պատերազմական պոեզիայի նմուշ է, քանի որ ներկայացնում է պատերազմի դաշտում մարտնչող զինվորի ապրումները՝ այն առավել ապես նվիրված է սիրո և հանուն այդ սիրո սպասման թեմային: Նշենք, որ մեջբերումը ստիպված ենք կատարել բնագրային լեզվով՝ թարգմանության բացակայության պատճառով,

<sup>317</sup> Մուրադյան Դ., Երազների մեկնություն, Եր., 2009, էջ 104:

<sup>318</sup> <http://blognews.am/arm/news/20079/paruyr-sevak-banastextsutyunner-mas-2.html>



ի ն չ պ ե ս ն ա ն բ ա ն ա ս տ ե դ ծ ա կ ան ար տ ա հ այ տ չ ա կ ան ու թ յ ու ն ը չ խ ա խ ա տ է լ ու  
ն ա լ ա տ ա կ ո վ .

Не понять, не ждавшим им,  
Как среди огня  
Ожиданием своим  
Ты спасла меня.  
Как я выжил, будем знать  
Только мы с тобой, —  
Просто ты умела ждать,  
Как никто другой<sup>319</sup>.

Այ ս դ ե պ թ ու մ ար դ ե ն ա կ ան ա տ ե ս ե ն ք լ ի ն ու մ ս պ ա ս մ ան դ ր ա կ ան  
ազ դ ե ց ու թ յ ան , ի ն չ ն է լ թ ու յ լ է տ ա լ ի ս ե գ ր ա կ ա ց ն է լ ու , որ  
այ ն ու ա մ ե ն այ ն ի վ , հ ար կ ա վ ո Ր է ն ա ն կ ար ո ղ ան ա լ ս պ ա ս է լ ... ս պ ա ս է լ `   
հ ա ջ ո Ր դ օ Ր վ ան , ս պ ա ս է լ ` ե Ր ջ ան կ ու թ յ ան ը , ս պ ա ս է լ ` մ ար դ ու ն , ս պ ա ս է լ  
ն ր ան , ո վ կ ար ո ղ ան ու մ է ս պ ա ս է լ ք ե գ :

Ը ն դ ու ն ա կ լ ի ն է լ ո վ ս պ ա ս է լ ու ` մ ե Ր ու ս ու մ ն ա ս ի Ր ա ծ պ ի ե ս ն ե Ր ի  
հ ե Ր ո ս ն ե Ր ը , ս ա կ այ ն , ա կ ա մ այ ի ց ն ե Ր ք ա ջ վ ու մ ե ն ան վ ե Ր ջ կ ր կ ն վ ո ղ  
շ Ր ջ ա ի ու լ , ու Ր ժ ա մ ան ա կ ն ար դ ե ն ը ն թ ան ու մ է պ ո ս տ մ ո դ ե ռ ն ի ս տ ա կ ան  
հ ու ն ո վ :

*բ) Վ ե Ր ջ ի ն լ ա ք ի Ր ի ն թ ո ս ը ` ա ք ս ու Ր դ ի ի վ ար ա գ ու յ Ր ի ց այ ն  
կ ո ղ մ*

Պ ո ս տ մ ո դ ե ռ ն ի ս տ ա կ ան ժ ա մ ան ա կ ը , ի ն չ պ ե ս բ ա գ մ ի ց ս ա ս վ է լ է ,  
ե ն թ ա դ Ր ու մ է ան ց յ ա լ ի , ն ե Ր կ այ ի և ա պ ա գ այ ի ան վ ե Ր ջ հ ե Ր թ ա գ այ ո ղ  
շ Ր ջ ա դ ար ծ , ու Ր առ ա ջ ն այ ի ն ը , ի հ ար կ ե , ն ե Ր կ ա ժ ա մ ան ա կ ն է : Ա Ր մ ե ն  
Ա վ ան ե ս յ ան ը ն շ ու մ է . « Ա յ ս օ Ր ն ե Ր կ ան այ ն ք ան է կ ար ն ո Ր վ ու մ , որ  
գ ա լ ի ք ը կ ա մ ան ց յ ա լ ը մ ն ու մ ե ն ս տ վ ե Ր ու մ : Ա ք ս ու Ր դ ի Ր ա վ ի ճ ա կ ու մ  
մ ար դ ու ի դ ե ա լ ը ն ե Ր կ ան է , ու ն ր ա ս թ ա ի հ այ ա ց ք ի առ ջ և ի ց ան ց ն ո ղ  
ն ե Ր կ ա պ ա հ ե Ր ի ան վ ե Ր ջ ան ա լ ի շ ար ան ը : Ն ե Ր կ ան ի Ր հ ե Ր թ ի ն ծ ն ու մ է  
խ ա ղ ը մ ե ծ ի մ ա ս տ ո վ , ք ան գ ի ն ե Ր կ ան և ս խ ա ղ է . ան ը ն դ ի ա տ գ ն ու մ է ,  
հ ե ռ ան ու մ է , բ այ ց մ ի շ տ հ ե տ դ է »<sup>320</sup>:

<sup>319</sup> <http://millitera.lib.ru/poetry/russian/simonov/02.html>  
<sup>320</sup> Ա վ ան ե ս յ ան Ա . , Խ ա ղ ը և ար դ ի դ Ր ա մ ա տ ու Ր գ ի ան // Գ ր ա կ ան թ ե Ր թ , 2010 , թ . 20 , է ջ 7 :

Դրամաներում ևս, ինչպես հայտնի է, բոլոր գործողությունները տեղի են ունենում ներկա ժամանակաշրջանում, քանի որ, բեմադրության ընթացքում կատարվում են հանդիսատեսի աչքի առաջ, իսկ անցյալի դեպքերը կարող են ներկայացվել երկխոսությունների և կամ մենախոսությունների միջոցով: Այս տեսանկյունից դրամատուրգիային խիստ բնորոշ է պոստմոդեռնիստական ժամանակային ընկալումը: Սակայն ուշարժանն այն է, որ, ի տարբերություն դասական դրամաների, պոստմոդեռնիստական պիեսներում այս կամ այն ձևով ընդգծվում են ժամանակային լաբիրինթոսում անդադար պտտվելու, ժամանակի խախտվածության և կամ առհասարակ անժամանակության զգացողությունները, լինի դամեկ-երկու բառի ակնարկով, թե բացահայտ շեշտադրմամբ:

Պոստմոդեռնիզմի բոլոր այս դրսևորումները իրենց արտահայտությունը ունեցան նաև հայ ժամանակակից դրամատուրգիայում: Օրինակ՝ հատկանշական են Կարինե Խոդիկյանի ստեղծագործությունները, որոնք բնութագրվում են պոստմոդեռնիստական մի շարք հատկանիշների առկայությամբ: Առհասարակ, արդի հայ դրամատուրգիայի զարգացման հարցում մեծ է Կարինե Խոդիկյանի վաստակը, ում ստեղծագործությունները կարելի է ասել, միևնույն ժամանակակից դրամատուրգիան: Խոդիկյանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում դասական պիեսների բնորոշ խոհափլիսոփայական գաղափարներով, բայցև միևնույն ժամանակ արդիաշունչ են, բազմաբովանդակ և անգամ անկանխատեսելի: Լ. Մուրաֆյանը ևս, անդրադարձնալով Խոդիկյանի ստեղծագործություններին, գրում է. «Չավերժական ու մշտնջենական թեմաները հարատևում են նոր թափանցումներով և երևակումներով, իմաստային նոր ընդգծումներով, անհատի գոյի առեղծվածի, նրա հոգեբանական տարուբերումների և արտասովոր հայտնությունների ինքնահատուկ շեշտավորումներով»<sup>321</sup>: Եթե մի պիեսում հանդիպում է համաշխարհային թափածի մոտիվներով պարունակված հերոսը, ապամեկ այլ պիեսում աչքի է ընկնում կյանքի

<sup>321</sup> Մուրաֆյան Լ., Առաջնախաղից հետո // Ավանգարդ, 2011, թ. 6, էջ 6:

հանդեպ անսահման սիրով և ինձը: Խոդիկյանի պիեսների հիմնական  
ուղղվածությունը ժամանակակից կնոջ առօրյա և հոգեբանական  
խնդիրների պարզաբանումն է, ինչը բնորոշվում է, սակայն,  
արկածախնդրության և ձանձրալի միօրինակության սուր  
հակադրությամբ: Հանդիպում են նաև այլ, ոչ պակաս կարևոր  
հարցադրումներով ստեղծագործություններ, և երկու դեպքերում  
էլ ակնհայտ է պոստմոդեռնիզմի և հատկապես պոստմոդեռնիստական  
խաղի առկայությունը: Խաղի միջոցով կարևորություն  
ներկայացնող հարցերին անդրադառնալը պոստմոդեռնիստական  
գաղափարախոսությանը բնորոշ կողմերից է: Մեր ժամանակներում  
կյանքի, իրականության և խաղի սահմանները միաձուլված են և  
հաճախ ճշմարտությունը ներկայացնելու համար հարկավոր է դիմել  
խաղի օգնությանը: Կարինե Խոդիկյանը, իր հերթին, այն սակավ  
դրամատուրգներից է, ով պիեսի զարգացման հիմքում  
առանձնահատուկ կարևորություն է հատկացնում խաղին: Օրինակ՝  
«Խաղի ժամանակը» պիեսում, որը ներկայացնում է քաղաքի և նրա  
բնակիչների՝ տիրակալի, դիմակավորների, ճարտարապետի, պատմիչի,  
բանաստեղծի և այլ գործող անձանց պատմությունը, կյանքը  
ընկալվում է պարզապես որպես խաղ, ինչը արտահայտվում է  
հատկապես 1-ին Դիմակի և 2-րդ Դիմակի թղթախաղի միջոցով:  
Դրամատուրգին հաջողվում է կառուցել խաղ խաղի մեջ  
պոստմոդեռնիստական կառույցը և պատահական չէ, որ պիեսը  
սկսվում և ավարտվում է դիմակավորների թղթախաղով: Այս  
դրամայում, սակայն, ամենից ցայտունն է արտահայտվում  
ժամանակային խախտման միտումը, քանի որ դեպքերը զարգանում են  
մի քաղաքում, ուր կարելի է ասել ժամանակը կանգ է առել, և  
պարզապես ոչինչ տեղի չի ունենում. «Քաղաքն ապրում է իր օրով:  
Օրը նույնն է ինչ երեկ ու հարյուր օր առաջ: Եղանակը, ինչպես  
միշտ, անփոփոխ է»<sup>322</sup>: Կանգ առած ժամանակի առկայությունը և կամ  
այլ կերպ ասած անժամանակությունը Խոդիկյանի պիեսների  
էստարտերից է և հանդիպում է նաև «Այստեղից հետո» պիեսում:  
Հերոսների երկխոսության մեջ ասվում է. «Մայր. «...Վաղու՞ց ես  
այստեղ... մեկ տարի՞», հարյուր՞ր, հազար՞ր»: Հսկիչ. «Այստեղ ժամանակ

<sup>322</sup> Խոդիկյան Կ., Խաղի ժամանակը, Եր., 2004, էջ 118:

չ կա»<sup>323</sup>: Ներկայացվող քառսային իրավիճակում, ուր ջնջված են խաղի, իրականության և թատրոնի սահմանները, խախտվում է նաև ժամանակի գծային ընթացքը և վերջինս պարզապես կանգ է առնում:

Կանգ առած և թակարդում հայտնված ժամանակը որոշակիորեն նույննանում է լաբիրինթոսի հասկացությանը: Նախ հարկ ենք համարում անդրադառնալ լաբիրինթոս ասվածի պարզաբանմանը: Կարծում ենք՝ այսօր դժվար է գտնել մի մարդու, ով ծանոթ չէ կամ գեթ մեկ անգամ չի լսել լաբիրինթոսի և նրա հետ կապված միջերի մասին: Նեղ առումով լաբիրինթոսն իրենից ներկայացնում է խճված բազմաթիվ միջանցքներով և սենյակներով բարդ, փակ կառույց, որից գրեթե անհնար է ելք գտնելը: Յեզեյն իր «Էսթետիկայում» բավականին ծավալուն անդրադարձ է կատարում լաբիրինթոսների նկարագրությանը: Պատմության մեջ նշվում է, որ ենթադրաբար առաջին լաբիրինթոսը, որը նաև ամենից մեծն է համարվում, քանի որ բաղկացած է եղել մոտավորապես 2000 սենյակից, կառուցվել է Եգիպտոսում՝ Ամենեհմետ III փարավոնի հրամանով մ.թ.ա. XIX դարում: Պակաս հայտնի չէ նաև հունական դիցաբանության մեջ հիշատակվող Մինոս թագավորի հրամանով կառուցված Մինոտավրոս հրեշի լաբիրինթոսը, որը պայմանականորեն գտնվել է Կրետե կղզում: Սակայն մինչ օրս լաբիրինթոսյան այս երկու կառույցներից որևէ մեկը չի հայտնաբերվել, և տարբեր գիտնականներ տարբեր տեսակետներ են առաջադրում դրանց գտնվելու վայրի, ինչպես նաև իրական լինելու հանգամանքի վերաբերյալ: Ըստ այդմ՝ երկու դեպքերում էլ դժվար է ասել՝ լաբիրինթոսներն իրականում գոյություն ունեցել են, թե միայն հորինվածք են, և նախնիները ավանդազրույցների միջոցով միայն ցանկացել են փոխանցել մեզ լաբիրինթոս միջոլոգեմ-սիմվոլի թաքնված իմաստը: Այս տեսանկյունից էլ լաբիրինթոսի հասկացությունը կարող է դիտարկվել առավել լայն ընկալմամբ՝ որպես անել անելի վիճակ, բարդ կացություն, որում հայտնված մարդը մոլորվել է և չի կարողանում գտնել ճիշտ ելքը՝ չնայած բանականության կողմից ձեռնարկված բազում փորձերի: Տեղին է հիշել Խորխե Լուիս Բորխեսի «Մեկ այլ բանաստեղծություն

<sup>323</sup> Խոդիկյան Կ., Մեծ եռագրություն. Գիրք 1, Եր., 2012, էջ 104:

ընծաների մասին» ստեղծագործությունն ից մի հատված, ուր հարևանցիորեն հիշատակվում է լաբիրինթոսի անել անել ի ու թյան մասին, և փակուղում ճիշտ կողմնորոշվելը դիտարկվում է ընդամենը որպես երազ. «Ուզում եմ շնորհակալություն ասել պատճառի ու հետևանքի աստվածային լաբիրինթոսին // Բազմազանության համար արարածների, որ կազմում են այս միավորիկ Տիեզերքը, // Բանականության համար, որ երբեք չի հրաժարվի լաբիրինթոսը քարտեզագրելու իր երազից...»<sup>324</sup>:

Մյուս կողմից էլ ժամանակակից գրականության և հատկապես դրամատուրգիայի մեջ առաջ է քաշվում այն տեսակետը, ըստ որի՝ աշխարհն ամբողջապես վերածվել է մի հսկայական լաբիրինթոսի, որն ի դեպ հենց ինքը մարդն է կառուցել, բայց կորցրել է ելքի իրական ճանապարհը, և ամեն մի ելք արդեն թվացյալ է, իսկ փախուստի ամեն մի փորձ ուղղակիորեն դատապարտված է անհաջողության:

Իրականությունը լաբիրինթոս է նաև Գուրգեն Խանջյանի աչքերում և բնութագրական է «Բուլերո» պիեսը, որն առավելապես հիմնված է միևնույն սենյակում գտնվող երկու տղամարդկանց և կնոջ երկխոսության վրա: Պիեսում առաջ է քաշվում այն տեսակետը, որ աշխարհ-փակուղին բացարձակապես անել անելի է, և նրանում պարփակված մարդիկ անգամ մեծ ցանկության դեպքում չեն կարող գտնել ելքի ճիշտ ուղին: Ի վերջո հերոսներից մեկն ասում է. «Միամիտ կին: Դուրս թռչել: Դուրս կամ ներս՝ մեկ է, ինչ կայս է. դուրս ես գալիս, բայց մնում ներսում կամ ներս ես գալիս՝ բայց մնում դրսում: Ինչ պիսի անել անել ի ու թյուն, աստված իմ»<sup>325</sup>: Միևնույն ժամանակ այս պիեսում ակնարկվում է նաև այն մասին, որ փակուղու ելքը նույն ինքը մուտքն է, կամ, այլ կերպ ասած, ամեն մի վերջ ենթադրում է նաև նոր սկիզբ, և այս դեպքում արդեն փախուստն անկարելի է, քանի որ այն պահին, երբ թվում է, թե գտել ես բաղձալի ելքը, իրականում կրկին մուտք ես գործում լաբիրինթոս: Այստեղից էլ ծնվում է նաև ժամանակի շրջանաձև շարժման սկզբունքը, ուր պտույտի ավարտը նույն ինքը պտույտի սկիզբն է: Նորայր Ադալյանի «Մարկոս» պիեսում ևս ասվում է. «Ամեն ինչ հոսում-գնում է, ամեն ինչ վերադառնում է իր սկզբին: Հավերժորեն պտույտ է կատարում

<sup>324</sup> <http://granish.org/yntsaneri-masin/>

<sup>325</sup> Խանջյան Գ., Թատրոն ... , էջ 66:

կյանքի անհվը: Ամեն ինչ մահանում է և ծաղկում դարձյալ: Ամեն ինչ ջարդուփշուր է լինում և նորից միաձուլվում: Հավերժորեն կառուցվում է կյանքի միջտևույն ամրոցը: Միայն կյանքի անհվն է իրեն հավերժորեն հավատարիմ: Հավերժության ճամփան հավերժ կորագիծ է»<sup>326</sup>: Ժամանակի ոչ գծային, կորագիծ ընթացքը հանգեցնում է այն գաղափարին, որ սկսելով որևէ կետից՝ կրկին վերադառնալու ես այդ նույն տեղին, և այդպես ամեն բան նորից:

Պոստմոդեռնիստական ժամանակային այս գաղափարախոսությունը վերջին տարիներին մեծ տարածում է գտել և հանդիպում է ոչ միայն գրականության մեջ, այլև անգամ կինոմատոգրաֆիայում: Օրինակ՝ 2016 թվականին լույս տեսած «Ժամանում» կինոնկարը առաջին հայացքից թվում է, թե ևս մեկն է այլ մոլորակայինների մասին պատմող հեքիաթների շարքից: Սակայն իրականում կինոսցենարն իր մեջ շատ խորը իմաստ է պարունակում, որը հենվում է ժամանակի շրջանաձև շարժման վրա: Երկիր ժամանած այլ մոլորակայինները եկել են մարդկանց օգնելու բացահայտել կյանքի ամենամեծ գաղտնիքը, այն է՝ ժամանակը հոսում է շրջանաձև սկզբունքով և հետևաբար տեղի ունեցող դեպքերն անվերջ կրկնվում են, և անցյալը, ներկան ու ապագան հանդես են գալիս միաձուլված՝ որպես ժամանակային մեկ ամբողջական շրջափուլ: Ըստ այդմ՝ ներկայում տեղի ունեցող դեպքերն իրականում արդեն տեղի են ունեցել և անցյալ են դարձել, բայցև շարունակում են մեզ ներկայացվել որպես ներկա ժամանակահատված, ընդ որում՝ ներկա են համարվում նաև այն իրադարձությունները, որոնք դեռևս պետք է տեղի ունենան ապագայում: Վերջում այդ գաղտնիքը բացահայտած հերոսուհուն հաջողվում է ներկայի ինչ-որ կետում հիշել կարևորագույն այն խոսակցությունը, որը արդեն տեղի է ունեցել, բայցև կրկին պետք է տեղի ունենա ապագայում և դրանով իսկ կանխել համաշխարհային և անգամ միջմոլորակային պատերազմի սկիզբը:

Թվում է, թե արսուրդային է դեպքերի նման ընթացքն ու մեկնաբանումը, քանի որ ոչ բոլորը կարող են ընդունել ժամանակային միավորների համատեղման և ոչ գծային շարժման

<sup>326</sup> Ադալյան Ն., Մարկոս, Եր., 2005, էջ 119:

Երևույթը: Սակայն երբեմն գրականության մեջ հանդիպում է էլ ավելի ծայրահեղ տեսակետ, ըստ որի՝ ժամանակը ընթանում է յուրաքանչյուրի համար յուրովի ընկալմամբ: Այսինքն՝ միևնույն ստեղծագործության մեջ ականատես ենք լինում ժամանակային ընթացքի մի քանի դրսևորումների, և գործող անձանցից յուրաքանչյուրի համար ժամանակն այլ կերպ է հոսում: Օրինակ՝ Պերճ Զեյթունցյանի «Մահապատիժ հայկական ձևով կամ 2005թ. հունվարի 36» պիեսում, որում, ի դեպ, արդեն վերնագիրն ակնարկում է ժամանակային խախտման մասին, ասվում է. «Ավետ. «Վաղո... Իմ վաթսուներամյակը հունիսին է»: Վաղինակ. «Բահիմաի՞նչ է, հունիսի 16-ը չի՞»: Ավետ. «Էդ քեզ համար, մեզ համար մայիսի 46-ն է»<sup>327</sup>: Թատերգության մեջ հանդիպող ժամանակային ընկալման նման տարբերությունը առավել մեծ չափով է ընդգծում խախտվածության միտումը: Այս երևույթը մի փոքր այլ դրսևորմամբ հանդիպում է նաև Սամվել Կոսյանի «Կարմիր լույսի տակով» պիեսում, քանի որ գործող անձանցից ոմանց համար ժամանակն ընթանում է դեպի առաջ, իսկ մյուսների համար՝ հակառակ ուղղությամբ՝ դեպի ետ: «Ժամը քանի՞սն է» անընդմեջ հնչող հարցին արված պատասխանները մատնացույց են անում, որ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի համար ամբողջ ընթացքում ժամանակը շարունակ դեպի ետ է հոսում: Օրինակ՝ պիեսում ասվում է. «Գոռ. «...Ժամը քանի՞սն է»: Նունե. «11-ը»: Գոռ. «Յնարավոր չէ... Անցնելիս 11անց 16 րոպե էր... 11-ն անց 30-ը կամ 40-ը նորմալ կլիներ, 11-ը հնարավոր չէ... Ժամացույցը կարող էր փչանալ, նույն ժամը ցույց տալ, բայց քո ժամացույցի սլաքները հետեն պտտվել...»: Նունե. «Յիմաել 10-ն անց 57 րոպե դարձավ...»<sup>328</sup>:

Ժամանակի մեկ հետև մեկ էլ առաջ ընթանալը ենթադրում է անցյալի և ապագայի ամբողջական տարալուծում ներկա ժամանակամիջոցում: Այս ամենի հետևանքով որոշ ստեղծագործություններում միաժամանակ կարող է ներկայացվել սյուժետային մի քանի գիծ, որոնք տեղի են ունեցել տարբեր ժամանակներում, բայցև հանդես են բերվում ներկա ժամանակահատվածում: Օրինակ՝ Դավիթ Մուրադյանի «Ժառանգության իրավունք» պիեսում, ներկայացվում են մեր ներկա օրերը և

<sup>327</sup> Զեյթունցյան Պ., Մի նայիր հայելուն, Եր., 2004, էջ 97:

<sup>328</sup> Կոսյան Ս., Յուրաքանչյուրի շարունակելի, Եր., 2012, էջ 83:

գուճահեռաբար նաև Մեծ Եղեռնի դեպքերը: Արմեն Ավանեսյանը այս մասին նշում է. «Երկու տարբեր պատմություններ նրբորեն հյուսված են միմյանց: Անցյալի ու ներկայի սահմանները խառնվում են իրար և գեղարվեստական ժամանակը դեֆորմացիայի է ենթարկվում՝ մեկ ժամանակի մեջ ներառելով երկու ժամանակներ»<sup>329</sup>: Նույն կերպ Չեյթունցյանի «100 տարի անց» պիեսում հիշողությունների միջոցով միավորվում են մեր իրականությունն ու անցյալը, և մերթ պատմվում է Անդրանիկի ու Ջեմալի մերօրյա հանդիպման մասին, և մերթ էլ հերոսների հիշողությունների միջոցով մեր առջև պատկերվում են 100 տարվա արյունալի դեպքերը՝ անգամ Ջեմալ փաշայի և Գրիգոր Չոհրապի հանդիպումն ու հետագա զարգացումները:

Այսպիսով, ժամանակակից հայ դրամատուրգիայում արստմոդեռնիստական ժամանակային խախտման առկայությունը դրսևորվում է ինչպես հետընթաց շարժմամբ, այնպես էլ լաբիրինթոս-շրջափուլի ձևավորմամբ, ուր արդեն լճացած ժամանակը դադարում է իր գծային ընթացքը և կամ պարզապես կանգ է առնում: Բնութագրական է Նորայր Ադալյանի «Լոմբարդ» պիեսը, որում ամուսնական զույգի առաջին հայացքից առօրյա կյանքը վերածվում է գումարի համար մղվող արսուրդային պայքարի, և ավարտին էլ հնչում է հետևյալ արտահայտությունը. «Բոլորս մեռած ենք: Ժամանակը կանգնեց: Փակեք վարագույրը...»<sup>330</sup>:

Ամենևին էլ պատահական չէ, սակայն, որ կանգ առած ժամանակը նույնանում է մահվան զգացողությանը և անգամ ավելին, ինչպես նկատել ենք արձակ ստեղծագործությունների հարցում, երբեմն դժվար է եզրակացնել մարդն իրականում ողջ է, թե մահացած, քանի որ տվյալ դեպքում լաբիրինթոսն ենթադրում է նաև մի վիճակ, ուր գոյություն ունես, բայցև թակարդում լինելով՝ ի վերջո դատապարտված ես մահվան: Օրինակ՝ Սամվել Կոսյանի «Հիվանդությունների տոնավաճառ» պիեսում, ուր պատմվում է անօթևան մարդկանց անմարդկային կյանքի մասին, հերոսներից մեկն ասում է. «Մենք դիմանում ենք... Երևի նրա համար, որ չենք

<sup>329</sup> Ավանեսյան Ա., 5 դրամա // Գարուն, 2006, թ. 1, էջ 109:

<sup>330</sup> Ադալյան Ն., Դավայ արթաղ, Եր., 2013, էջ 234:



ապրում: Ապրողները շատ բաների չեն դիմանում: Մենք երևի ոչ ապրողների մեջ ենք, ոչ մեռածների...»<sup>331</sup>:

Նման իրավիճակում հայ տնվելը որոշ չափով հանգեցնում է այս և այն աշխարհների սահմանների միաձուլման, ինչի հետևանքով մահացածներն արդեն ազատ ելումուտ են անում մեր իրականությանը: Օրինակ՝ Սամվել Խալաթյանի «Փակուղուց այն կողմ» պիեսում գլխավոր հերոսի կողքին միշտ առկա է մահացած կնոջ՝ Նվարդի կերպարը, ով հանդես է գալիս որպես լիարժեք գործող անձ: Այսինքն՝ վերը բերված, ինչպես նաև բազում այլ դրամաներում, գլխավոր գործող անձանց կողքին որոշակիորեն նշմարվում է մահվան շունչը, ինչը կարող է դրսևորվել ոչ միայն մահացածների մասին խոսակցությունների և կամ հոգիների առկայության մեջ, այլ և, հաճախ, օրինակ՝ խորհրդանիշներով: Ըստ այդմ՝ մի շարք ժամանակակից ստեղծագործություններում հանդիպում է սև կառվի սիմվոլը՝ որպես մահվան և տագնապի նշան:

Ոչ ոքի համար գաղտնիք չէ այն կարծրատիպը, որ սև կատուն կապվում է դժբախտության և անհաջողության հասկացությունների հետ: Սակայն ի սկզբանե դեռևս մ.թ.ա IV դարում, Եգիպտոսի բնակիչները հավատացած էին, որ կատուները գեղեցկության և պողպետության աստվածուհի Բաստետի վերամարմնավորումն են, ով էլ, իր հերթին, միշտ պատկերվում էր կառվի գլխով և կնոջ մարմնով: Ըստ այդմ՝ կատուները (հատկապես սև կատուները), համարվում էին սուրբ արարածներ, և նրանց պատվին կանգնեցվում էին արձաններ: Ժամանակի ընթացքում կատուներն արդեն աստիճանաբար դադարեցին պաշտամունքի առարկա լինելուց և անգամ ընկալվեցին որպես սատանայական կախարդության խորհրդանիշներ: Օրինակ՝ կելտական մշակույթի մասին հիշատակումներում հանդիպում են նաև սև կատուների մասին տեղեկություններ, որոնցից հատկանշական է վերջիններիս բնութագրող առանձնահատուկ դաժանությունը և մահվան հետ առնչությունը: Հիմնականում հենց այս տեսակետն է, որ տեղ է գտել համաշխարհային և հայ գրականության մեջ: Դեռևս 1843 թվականին լույս տեսավ Էդգար Պոյի «Սև կատուն» պատմվածքը, որը ներկայացնում է հարբեցողի դաժանության և նրա մոգական

<sup>331</sup> Կոսյան Ս., Հոլյսը ..., էջ 8:

պատժի պատմությունը, ուր մեծ է սև կատվի դերը: Պատահական չէ ընտրված նաև կատվի անունը՝ Պլուտոն, որը, ըստ հռոմեական դիցաբանության, ստորերկրյա աստծո անունն է:

Հայ ժամանակակից գրականության մեջ ևս բազմիցս հանդիպում են մոգական սև կատվի մասին հիշատակումներ, ինչը ակնառու է հատկապես Նորայր Ադալյանի դրամատուրգիայում: Այդպես, օրինակ՝ «Կինը և տղամարդը» պիեսում գործողությունների զարգացմանը զուգընթաց մշտապես հանդիպում են սև կատվի մասին հատվածներ, և ակնհայտ է վերջինիս վերագրած զորության և կարևորության միտումը. «Կին. «Ի՞նչ եք կարծում նախնձ դավաճանում է»: Հարևան. «Կհարցնեմ կատվին»<sup>332</sup>, - և ապա, - «Կին. «Ինչ անխիղճն եք... ես հղի եմ...»: Հարևան. «Կատուն ինձ ասել է»: Կին. «Հղի չեմ»: Հարևան. «Կատուն դա էլ է ասել»<sup>333</sup>: Մեկ այլ «Եվա» ստեղծագործության մեջ, որը լայն առումով նույնպես մի բեմադրության պատմությունն է, մերթընդմերթ հանդիպում են սև և խոշոր կատվի մասին ակնարկներ, օրինակ՝ թատերգության մեջ ասվում է. «Դերասան. «Կատուն դահլիճում է: Հինգերորդ կարգ, տասներկուերորդ պոռ, որի թավշյա ծածկոցը պատռված է»: Մացո. «Ի՞նչ կատու»: Դերասան. «Սև ու խոշոր»<sup>334</sup>: Նույն կերպ «Մարկոս» դրամայում իրականությունն ից կտրված և առավելապես դեպի անիրականը հակված սյուժեի ընթացքում ևս բազմիցս հանդիպում է կատվի կախարդական ներկայությունը, որը արտահայտվում է մլավոցի ձայնով:

Այնուամենայնիվ, լինի դա խորհրդանշանների և թե հոգիների հիշատակման միջոցով, ակնառու է, որ հայ ժամանակակից դրամատուրգների կողմից խիստ նախընտրելի է մեր աշխարհի և անդրաշխարհի միջև սահմանների խախտման արսուրդային թեման: Օրինակ՝ Պերճ Զեյթունցյանի «Մահապատիժ հայկական ձևով կամ 2005թ. հունվարի 36» այլաբանական պիեսում մեկ անգամից ավելին մահանալու և այնուհետև նույնիսկ վերակենդանանալու երևույթը դիտվում է որպես ասրելու հիմնական նախապայման:

Սահմանախախտման այս իրավիճակն իր ծայրահեղությանն է հասնում հատկապես Սամվել Խալաթյանի «40 օր համբառնալուց

<sup>332</sup> Ադալյան Ն., Կին և տղամարդ, Եր., 1999, էջ 35:

<sup>333</sup> Նույն ստեղծում, էջ 36:

<sup>334</sup> Ադալյան Ն., Դավայ պթաղ, Եր., 2013, էջ 163:

առաջ» պիեսում, ուր լայն առումով ներկայացվում է մարդկանց կյանքը քավարանում: Այն մասին, որ գործող անձինք մահացած են, մենք տեղեկացվում ենք նրանց միջև եղած երկխոսության ընթացքից, օրինակ՝ Սանոյան. «Այ մարդ, գնա գործիդ, է... Մեռել ես՝ գնա մեռելությունդ արա, սուտ քարոզ մի կարդա գլխիս...»<sup>335</sup>: Սակայն ուշագրավն այն է, որ մահացած լինելով հանդերձ, հերոսները միևնույն ժամանակ դեռևս կենդանի մարդիկ են և լսում ու տեսնում են այլ ողջերի խոսակցությունները: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում ողջ քսուրդայնությունը, քանի որ, օրինակ՝ գլխավոր հերոսներից պարոն Սանոյանը, կարելի է ասել, լիարժեք մասնակցություն է ունենում իր շիրիմին եկած այցելուների երկխոսությանը. «4-րդ Տղամարդ. «Քսան-քսան հինգ տարի միասին աշխատեցինք և ես հիացած մնացի Աղաբաբ էսայիչի մեծ նկարագրով»: Սանոյան. (Կոստյումը հանում, խնամքով ծալում, գցում է դագաղի եզրին:) «Շողոքորթ աղվես... Վրաս անանիմկաներ

էր գրում, հիմատես, թե ինչ էր է դուրս տալիս...»<sup>336</sup>:

Ողջերի և մահացածների միջև սահմանների ոչնչացման հետևանքով առաջ է գալիս, սակայն, մահվան նկատմամբ հեգնական ու անտարբեր վերաբերմունքը, և մահանալու հասկացությանը առօրյա գործողության իմաստ է վերագրվում: Այս երևույթը նախորդ գլխում ուսումնասիրված արձակ ստեղծագործությունների նմանությամբ ևս կիրառելի է հայ ժամանակակից դրամատուրգիայի սահմաններում, օրինակ՝ Սուսաննա Չարությունյանի «Ներդաշնակություն» պիեսում, ուր իր գործը գրեթե ավարտած գերեզմանափորը մի յուրօրինակ և միևնույն ժամանակ անհեթեթ լուծում է գտնում դատարկ մնացած միակ փոսը «ծածկելու» և պայմանականորեն «ներդաշնակություն» ստեղծելու համար: Վերջինս իրեն օգնած զինվորին առաջ արկում է սպանել և թաղել այդ փոսում. «... Բերքո լավության տակից դուրս գալու համար էս մի փոս էլ քեզ տամ՝ ինձնից քեզ նվեր... սրտանց»<sup>337</sup>:

<sup>335</sup> Խալաթյան Ս., Վերջին ծաղրածուն, Եր., 2007, էջ 46:

<sup>336</sup> Նույն տեղում, էջ 44:

<sup>337</sup> Չարությունյան Ս., Ներդաշնակություն // Թատերգ. (Արդի հայ կին գրողներ), Եր., 2006, էջ 125:

Ժամանակակից դրամատուրգիային բնորոշ է նաև Աստծո գորու թյան թերագնահատման առկայությունը: Մի շարք պիեսներում հանդիպում են աստվածաշնչյան թեմաներին նորովի մոտեցումներ, և հաճախ կասկածի տակ է առնվում Աստծո իշխանությունը ու առհասարակ քրիստոնեական հավատքը: Օրինակ՝ Վահան Վարդանյանի «Ալեքսանդր» պիեսում պահապանների երկխոսության ընթացքում ակնհայտ է Աստծո որդու և վերջինիս արարքների հանդեպ որոշակիորեն հեգնական և նույնիսկ արհամարհական վերաբերմունքը: Պիեսում ասվում է. «1 Պահապան. «...Սա ի՞նչ է պաշտում»: 2 Պահապան. «Մի հանգուցյալի, որը մեռած է»: 1 Պահապան. «Այդ բանը ինչպե՞ս կարող է լինել»: 2 Պահապան. «Յուրաքանչյուր է, հնարավոր է ամեն բան լինի. էդ հանգուցյալին տարել խաչել են...»: 1 Պահապան. «Ի՞նչ է մեռել է, հետո՞ են խաչել»: 2 Պահապան. «Չէ, սկզբում ողջ էր. դու խոսքիս նայիր.// Երբ որ խաչել են, տեսել են խաչին դեռ կենդանի է, // Ձեռքի տեղերով էլի են կապել էդ փայտի վրա, // Բայց երբ որ խաչից իջեցրել են ցած, // Տեսել են, որ սանորից ապրում է»: 1 Պահապան. «Ինչ, պար էր գալիս ձեռքերը տնկած»: 2 Պահապան. «Դա ինձ չեն պատմել. // Ասում են նրան մահանալ չկա, // Ինչ էլ որ անեն»: 1 Պահապան. «Յիմանո՞ւր է դա»: 2 Պահապան. «Յիմաել՝ իբր երկինք է ելել // Ու մեր աշխարհն էլ աչքերի մեջ է՝ // Տեսնում է այստեղ ինչ է կատարվում»<sup>338</sup>:

Չամաշխարհային գրականության նմանությամբ տեղի է ունենում դասական միջերի վերափոխատվություն, որի հետևանքով աստվածաշնչյան թեմաները պատվաստվում են մեր իրականությանը, օրինակ՝ Սամվել Կոսյանի «Գնացքի երկու տոմս» աբսուրդային պիեսում, ինչպես նաև «Յիվանդությունների տոնավաճառ» և «Իրականություննից երկար երազ» ստեղծագործություններում և այլն: Վերջին շրջանում միջակիրառության և հատկապես աստվածաշնչյան միջերին անդրադարձի աճը պայմանավորված է մարդկային հոգեվիճակի այդպես ասած անկայունությամբ, քանի որ, որքան էլ արտառոց ինչի, հայտնվելով բարդ կացության մեջ՝ մարդու համար միակ և վերջին հույսը մնում է Աստծուն ապավինելը:

<sup>338</sup> Վարդանյան Վ., Ալեքսանդր, Եր., 2006, էջ 38-39:

Սակայն ժամանակակից պիեսներում հանդիպում են նաև մի շարք այլ միջերի մասին հիշատակումներ, որոնք նույնպես ծառայում են մեր քառսային իրականության այլաբանական պատկերմանը: Արմեն Ավանեսյանը նշում է. «Արդի հայ գրականությանը վերջին տարիներին առավելապես այլաբանորեն է արտահայտում գեղարվեստական իրականությունը: Միջակառուցումներն ու միջերի գործածում-արծարծումները, սիմվոլներն ու այլաբանությունները գեղարվեստական տեքստում կարելի է ասել ընդհանրական երևույթ են դարձել: Բնականաբար, դրամատուրգիան չէր կարող անմասն մնալ այս երևույթից»<sup>339</sup>: Եթե դասական դրամաներում հիմնականում հանդիպում ենք պատմական անցյալի, ինչպես նաև կյանքի ռեալիստական պատկերմանը, ապա արդի պիեսներում նույն այդ պատմական և անգամ դիցաբանական անցյալը առավելապես ի հայտ է բերվում մեր ժամանակի անհատի և հասարակության միջև առկա անդունդի և օտարության ընդգծման համար: Որպես օրինակ կարող ենք շեշտել Աղասի Այվազյանի «Շնածկան ստամոքս» պիեսը, որտեղ առաջին հայացքից հեգնական և արսուրդային մոտեցմամբ ներկայացվող մահացած մեծահարուստի կտակի պատմությունը, իրականում ի մի է բերում Նվարդ-Արա Գեղեցիկ-Շամիրամ միջական եռանկյունին, որը նպաստում է գործող անձանց միջև ձևավորված հեռավորության բացահայտմանը:

Խոսելով արդի հայ դրամատուրգիայում հանդիպող դիցաբանական կերպարների մասին՝ կարելի է ենթադրել, որ դրամատուրգները պարզապես չէին կարող չանդրադառնալ նաև Փոքր Միերի կերպարին: Նախորդ գլուխներում արդեն խոսել ենք վախճանաբանական տրամադրությունների, ինչպես նաև նոր կյանքի հաստատման սիմվոլը հանդիսացող այս հերոսի մասին, ուստի կբավարարվենք միայն դրամաներից առանձնացված օրինակների մեջբերմամբ: Գուրգեն Խանջյանը իր «Ճամփեզրի թատրոն» պիեսում մի փոքրիկ հատվածով անդրադառնում է նաև Փոքր Միերի միջին, որպեսզի ևս մեկ անգամ ուշադրություն հրավիրի մեր իրականության բարդ կացությանը. «Միեր. Էս ի՞նչ կրակոցներ են... Այ մարդ, խելքի չեք

<sup>339</sup> Ավանեսյան Ա., Արդի հայ ..., էջ 153-154:

գալ ո՞ւր, Էս ի՞նչ սորտեք դուք, հայ-հայ, հինգ հոգի եք ու հինգդ էլ ոնց որ տաբեր ազգից լինեք, բա ո՞նց եք երկիր պահել ու»: Չինվոր 2. «Էէ, բիձեն լրիվ խելքը գցել ա»: Մհեր. «Լավ, բա իմ հալն ի՞նչ պիտի լինի ձեր ձեռին, հավերժորեն Էս քարի մեջ պիտի մնամ-փտե՞մ: Ու շքի եկեք, մի կարգին, շիտակ իրար երեսի նայեք...»<sup>340</sup>:

Սրան զուգահեռ Սուսաննա Չարությունյանը «Երկիր Նաիրի» պիեսի ավարտին նույնպես հիշատակում է Փոքր Մհերին՝ այս դեպքում արդեն իր ավարտուն տաբերակով՝ որպես աշխարհի վերջի խորհրդանիշ, ինչը նաև որոշակի քաղաքական իմաստ է կրում. «Մհեր. «Էս ո՞ւր, Էս ի՞նչ իրարանցումա»: Պատահական անցորդ. «Իրարանցում չէ, ջրհեղեղ ա, ջրհեղեղ... փախեք...»: Մհեր. «Իսկ ո՞ւր ա տապանը, ո՞ր կողմ վազենք»: Պատահական անցորդ. «Սա ջրհեղեղ ա առանց տապանի, փախիր, ուր աչքդ կտրում ա»<sup>341</sup>:

Այսպիսով, հայ ժամանակակից դրամատուրգիան ևս զերծ չմնաց պոստմոդեռնիստական ազդեցությունից, և դա պայմանավորված է ոչ միայն «մոդային տրված տուրքով», այլև մեր կյանքի թելադրիչ հանգամանքներով: Չէ՞ որ հայելուց բացի, արտացոլումով կարող են տեսնել նաև թատրոնի բեմին, և առհասարակ, մեր կյանքը ևս թատերախաղ է հիշեցնում. երբեմն հոգեբանական սուր ընդգծումներով մոնոդրամա երբեմն էլ՝ բազում տեսարաններով և բազում գործող անձանցով հակադրամա: Հաստատել ու համար մնում է միայն ավելացնել շքսպիրյան հայտնի արտահայտությունն այն մասին, որ աշխարհը բեմ է, մարդիկ՝ դերասաններ:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ

«Պոստմոդեռնիզմը 1990-2010-ական թվականների հայ գրականության մեջ» թեմայով ատենախոսությունը շարադրելիս հանգել ենք հետևյալ եզրակացությունների.

<sup>340</sup> Խանջյան Գ., Թատրոն 301, Եր., 2008, էջ 189:

<sup>341</sup> Չարությունյան Ս., Երկիր Նաիրի // 13 պիես, Եր., 2013, էջ 307:

1. Թեև պոստմոդեռնիզմի առանձին երևույթներ և նույնիսկ անվանումը երևան են եկել ավելի վաղ, բայց այն, իբրև ոչ դասական փիլիսոփայական ու գաղափարագեղարվեստական աշխարհընկալում, ձևավորվեց երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո և լայն ճանաչում ստացավ 20-րդ դարի երկրորդ կեսին: Ինչպես հետխորհրդային երկրներում, Յայաստանում ևս պոստմոդեռնիզմի հատկանիշները երևան եկան իբրև բոլոր տեսակի՝ փիլիսոփայական, սոցիալ-պատմական, գիտական ու գեղարվեստական ուտոպիաների գեղագիտական ռեակցիա: Այսուհանդերձ, գոյություն ունի պոստմոդեռնիզմի միասնական ու ամբողջական ըմբռնում, որ բավարարի թե՛ տեսաբաններին, թե՛ գրողներին:

2. Որոշակի հատկանիշներ փոխառնելով մոդեռնիզմից, ձևափոխելով ու ավելի սրելով ինչ-ինչ հատկանիշներ՝ պոստմոդեռնիզմը վերափոխատվորեց գրականության դերը հասարակական կյանքում, գրականությանը դիտարկեց ոչ իբրև կյանքի արտացոլում, որը նշանակում է հրաժարում ռեալիզմից, այլ իբրև մտացածին իրականության ստեղծում:

3. Յայ իրականության մեջ պոստմոդեռնիզմի նկատմամբ առավել զգայուն եղավ պրեզիան, որի ներկայացուցիչները՝ 1960-ականների երիտասարդ սերնդի բանաստեղծները՝ Յ. Գրիգորյան, Յ. Էդոյան, Ա. Յարուբյունյան և այլք, ուժեղ հակազդեցության պայմաններում ձևավորեցին բանաստեղծական նոր մտածողություն, պրեզիա բերեցին միջակայության, փոխաբերության և այլ հատկանիշներ, որոնք բնորոշ էին մոդեռնիզմին: Նրանց ստեղծագործություններում դեռևս հստակ չէին մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի սահմանները, որովհետև պոստմոդեռնիզմը նոր էր վերելք ապրում:

4. Ավագ սերնդի բանաստեղծների՝ Յ. Սահյան, Վ. Դավթյան և այլք, դեռևս առաջնագծում լինելու պարագան որոշակի տեղատվություն առաջացրեց նորերի մոտ, որոնց շուրջը 80-ական թվականներին թեժացած բանավեճը ավելի տեսանելի դարձրեց վերջիններիս գեղագիտությունը, նրանց պրետիկան և նոր հերոսին, որը կանգնած էր իրականի ու անիրականի խաչմերուկին, ով կյանքը

ընկալու մեր որպես հեգնական խաղ և ով բնակվում էր ոչ թե մեկ, այլ մի քանի տեքստերի համաձուլվածքում:

5. Ի տարբերություն բանաստեղծների՝ 60-ականների արձակագիրների նոր սերունդը (Յր. Մաթևոսյան, Վ. Պետրոսյան, Պ. Չեյթունցյան, Ն. Ադալյան և այլք), թեև մտածողության ու պատկերավորման թարմ միջոցներով, բայց դեռ դավանում էր ռեալիզմը և պատկերում իրական աշխարհը:

6. 1980-ականների վերջից և արդեն 90-ականների արձակում սկսեցին իշխել պոստմոդեռնիզմի պոետիկական միջոցները՝ այլաբանությունը, ինտերտեքստը, միֆականությունը և այլն: Դա հատուկ էր ոչ միայն արձակագիրների նոր սերնդին՝ Լ. Խեչոյան, Գ. Խանջյան և այլք, այլև ավագ սերնդի՝ Ա. Այվազյանի, Պ. Չեյթունցյանի, Ն. Ադալյանի արձակին:

7. Արձակագիրների ասելիքի հնարավորությունները, սեռի հետկապված, ավելի մեծ են, ուստի նրանց մոտավելի տեսանելի են պոստմոդեռնիստական պոետիկայի միջոցների կիրառման կենսական ու գաղափարային հիմքերը: Այս իմաստով տարբեր սերունդների, այսպես ասած, ներկայացուցիչ-արձակագիրների՝ Ն. Ադալյանի, Լ. Խեչոյանի, Գ. Խանջյանի, Յ. Սարիբեկյանի դիմանկար-էսքիզներում առավել նկատելի են նշված գրողների գեղագիտության մեջ աստիճանական անցումը պոստմոդեռնիզմի պոետիկային:

8. Ն. Ադալյանի նոր ժամանակի ստեղծագործություններում դրսևորում ունեցան բանարվեստի նոր միջոցներ, ինչպիսիք են՝ արտուրդայնությունը, այլաբանությունը, քաղաքական սև հումորը և այլն, որոնք, իրենց հերթին, պատճառ հանդիսացան ստեղծագործական նոր բնագծերի նվաճման: Խեչոյանական արձակին ամենից բնորոշն է պոստմոդեռնիստական շրջափոխի, ժամանակային լաբիրինթոսի, ինչպես նաև բառային և պատկերային պարբերական կրկնությունների հեղինակային հնարը, ինչը թողնում է հուզական ուժեղ տպավորություն՝ միաժամանակ դրդելով ընթերցողին անվերջ մտածմունքների: Խանջյանի ստեղծագործական ժառանգությունը բնութագրվում է նախևառաջ ժամանակակից իրականության, անհատի և հասարակության ներքին կապերի ու օրինաչափությունների բացահայտմամբ, և ըստ այդմ՝ նրա երկերում



հիմնականում արծարծվում են մարդու պոստմոդեռնիստական ազատության և միևնույն ժամանակ միայնության ու էքզիստենցիալիստական օտարվածության «հավերժական» թեմաները: Սարիբեկյանի ստեղծագործությունները պետք է բնորոշել, որպես խորհրդանշաններով հարուստ իրականի և երևակայականի, ռացիոնալի և իռացիոնալի այլընտրանքային համադրություն, ուր ջնջված են նաև այս և այն աշխարհների միջև սահմանները:

9. Թերևս դրամատուրգիայի ասպարեզում առավել նկատելի են պոստմոդեռնիստական մոտեցումները: Հատկանշական է աբսուրդի թատրոնի փորձարարությունը առավել երիտասարդ դրամատուրգների մոտ և նույնի որոշակի տուրքը ավագների ու միջին սերնդի՝ Ն. Ադալյանի, Գ. Խանջյանի, Կ. Խոդիկյանի դրամաներում: Դրամատուրգիայի մեջ առավել ապես շեշտվում է խաղի հանգամանքը (կյանքը թատրոն է, թատրոնը խաղ է), ընդհանրացված անանուն հերոսների տիրապետությունը, անհեթեթ իրավիճակների առկայությունը: Նոր պոետիկական միջոցներով դրամատուրգիան բերում է աշխարհընկալման նոր փիլիսոփայություն:

Օգտագործված գրականություն ցանկ

Գեղարվեստական գրականություն

1. Ադալյան Ն., Ապրկալիպսիս, Լոս-Անջելես, Արաքս, 1999, 77 էջ:

2. Ադալյան Ն., Դավայ աթաղ, Եր., Լուսաբաց, 2013, 246 էջ:
3. Ադալյան Ն., Թաղման թափոր, Եր., Վան Արյան, 2000, 136 էջ:
4. Ադալյան Ն., Ծաղրածուն մեծ քաղաքում, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2010, 316 էջ:
5. Ադալյան Ն., Կին և տղամարդ, Եր., Վան Արյան, 1999, 63 էջ:
6. Ադալյան Ն., Յամաճարակ, Եր., Վան Արյան, 2003, 198 էջ:
7. Ադալյան Ն., Մարկոս, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2005, 126 էջ:
8. Ադալյան Ն., Մրջնանոց, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2006, 220 էջ:
9. Ադալյան Ն., Պարականոն վիպակներ և պատմ., Եր., Լուսաբաց, 2012, 252 էջ:
10. Ադալյան Ն., Սև քառակուսի կարմիր անապատում, Եր., Լուսաբաց, 2008, 288 էջ:
11. Ադալյան Ն. Փոխակերպություններ, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2006, 264 էջ:
12. Աթաբեկյան Ն., Կյանք մինչև առավոտ, Եր., Այբ-Քե, 1993, 50 էջ:
13. Այվազյան Ա., Մեղքով հղացածը, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2006, 296 էջ:
14. Ավագյան Ա., Աստղալույսերի ձայնը, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2010, 175 էջ:
15. Ավագյան Ա., Յոգեգույներ ծածկագրերով, Եր., Սպիկա, 2011, 128 էջ:
16. Ավագյան Ա., Սերմացու լույս, Եր., Դրագարկ, 2004, 222 էջ:
17. ԱրաՅ., Ազատության հրապարակ, Եր., Անտարես, 2013, 104 էջ:
18. ԱրաՅ., Աստծո հետխոսելու ժամանակը, Եր., Ծիծեռնակ, 2012, 109 էջ:
19. Արդի հայ պատմվածք, ընտրանի, Եր., Էդիթ պրինտ, 2011, 448 էջ:
20. Բեգլարյան Յ., Յողի կանչը, Եր., Նաիրի, 1996, 170 էջ:
21. Գաբրիելյան Ա., Գրպանի բանաստեղծություններ, Եր., Անտարես, 2012, 120 էջ:
22. Գրիգորյան Յ., Գիշերահավասար, Եր., Եգեա, 2006, 286 էջ:
23. Գրիգորյան Յ., Երբեք չմեռնես-ահաթե ինչ կասեմ քեզ, Եր., ՅՊՄ հրատ., 2010, 163 էջ:
24. Գրիգորյան Յ., Երկու ջրհեղեղի արանքում, Եր., Նաիրի, 1996, 42 էջ:
25. Գրիգորյան Յ., Կես ժամանակ, Եր., Նոր-Դար, 2002, 88 էջ:
26. Գրիգորյան Յ., Յրեշտակներ մանկության երկնքից, Եր., Չվարթնոց, 1992, 183 էջ:
27. Գրիգորյան Յ., Նոր տողից, Եր., Անտարես, 2013, 384 էջ:
28. Գրիգորյան Վա., Թռչունի հոգին, Եր., Չանգակ-97, 2002, 160 էջ:

29. Գրիգորյան Վի., ճշմարիտ, ճշմարիտ եմ ասում, Եր., Նաիրի, 1991, 62 էջ :
30. Չեյթունցյան Պ., Յիսուս Նազովրեցին և նրա երկրորդ աշակերտը, Եր., Յայաստան, 2001, 138 էջ :
31. Չեյթունցյան Պ., Միևայ իր հայելուն, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2004, 126 էջ :
32. Չեյթունցյան Պ., Ութի, դատարանն է գալիս, Եր., Էդիթ պրինտ, 2013, 248 էջ :
33. Էդոյան Յ., Յետգրութուն, Եր., Վան Արյան, 2001, 394 էջ :
34. Էդոյան Յ., Փողոցի բաժանվող մասում, Եր., Ապրիլ, 2006, 112 էջ :
35. Թատերգութուններ (Արդի հայ կին գրողներ), Եր., ՅԳՄ հրատ., 2006, 156 էջ :
36. Թոփչյան Ա., Կիրկե կղզի, Եր., Ապրիլ, 1996, 172 էջ :
37. Խալաթյան Ս., Վերջին ծաղրածուն, Եր., Յայաստան, 2007, 168 էջ :
38. Խանջյան Գ., Ենոքի աչքը, Եր., Անտարես, 2012, 282 էջ :
39. Խանջյան Գ., Թատրոն 301, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2008, 496 էջ :
40. Խանջյան Գ., Լուրջ կա, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2006, 168 էջ :
41. Խանջյան Գ., Յիվանդանոց, Եր., Ազգօրաթերթի հրատ., 1994, 314 էջ :
42. Խանջյան Գ., Մարդկանց տուն ուղարկիր, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2004, 191 էջ :
43. Խանջյան Գ., Նստիր «Ա» գնացքը, Եր., Նոր-Դար, 2002, 294 էջ :
44. Խանջյան Գ., Ծարժասանդուղք, Եր., Նաիրի, 1994, 218 էջ :
45. Խեչոյան Լ., Երրորդ որդին Արշակ արքա, Դրաստամատներքինի, Եր., Նաիրի, 2002, 340 էջ :
46. Խեչոյան Լ., Խնկի ծառեր, Եր., Նաիրի, 1991, 168 էջ :
47. Խեչոյան Լ., Ձայներ և տեսիլքներ, Եր., Նաիրի, 2006, 231 էջ :
48. Խեչոյան Լ., Միերի դռան գիրքը, Եր., Անտարես, 2014, 396 էջ :
49. Խեչոյան Լ., Փուշը, հա՛յր, փուշը, Եր., Նահապետ, 2011, 352 էջ :
50. Խոդիկյան Կ., Խաղի ժամանակը, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2004, 181 էջ :
51. Խոդիկյան Կ., Մեծ եռագրութուն. Գիրք 1, Եր., ՎՄՎ-Պրինտ, 2013, 352 էջ :
52. Կոսյան Ս., Յուրյ սը շարունակելի, Եր., ՅԳՄ հրատ., 2012, 176 էջ :
53. Յակոբյան Վ., Երգը որպես հանդիպման վայր, Ստեփ., Դիզակալյուն, 2009, 271 էջ :
54. Յակոբյան Վ., Մենարան, Եր., ԵՊՅ հրատ., 1996, 436 էջ :

55. Հակոբյան Վ., Քարի շնչառությունը, Եր., ԶԿԲ հրատ., 2004, 199 էջ :
56. Հախվերդյան Է., Անառակ որդի, Լոս-Անջելես, Այբ-Բեն, 1996, 96 էջ :
57. Հարությունյան Ա., Հոգայի արձակությունը, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2003, 456 էջ :
58. Հարությունյան Ա., Նամակնոյին, Եր., Ապրիլ, 1997, 354 էջ :
59. Հարությունյան Ս., Լուրեր կյանքից, Եր., Հեղինակային հրատ., 2006, 184 էջ :
60. Հովհաննիսյան Ա., Ճյուղեր-տերևներ, Եր., Նաիրի, 2009, 264 էջ :
61. Մարտիրոսյան Ա., Արգելված պտուղ, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2005, 126 էջ :
62. Մարտիրոսյան Ա., Սիրո շղթա, Եր., Նաիրի, 2003, 266 էջ :
63. Մարուխյան Ռ., Հյուսիսային պողոտա, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2011, 87 էջ :
64. Միլիտոնյան Է., Այս պահին, Եր., Նաիրի, 2003, 191 էջ :
65. Միլիտոնյան Է., Մատնահետք, Եր., Նաիրի, 2000, 160 էջ :
66. Միլիտոնյան Է., Նոր թվարկություն, Եր., Նաիրի, 1996, 128 էջ :
67. Մովսես Հ., Գիրք ծաղկման, Եր., Նաիրի, 1992, 194 էջ :
68. Մուրադյան Դ., Երազների մեկնություն, Եր., Հայաստան, 2009, 244 էջ :
69. Նահապետյան Ռ., ...Եվ ծագեց խավարը, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2003, 128 էջ :
70. Շեկոյան Ա., Անտիպրեզիա, Եր., Վան Արյան, 2000, 191 էջ :
71. Շեկոյան Ա., Երևան հյուրանոց, Եր., Վան Արյան, 2003, 362 էջ :
72. Շեկոյան Ա., Թուղթ ու գիր, Եր., Խորհրդային գրող, 1990, 283 էջ :
73. Շեկոյան Ա., Հայկական ժամանակ, Եր., Վան Արյան, 2005, 397 էջ :
74. Պաչյան Ա., Օվկիանոս, Եր., Անտարես, 2014, 199 էջ :
75. Ջավախյան Լ., Վերնիսաժ, Եր., Վան Արյան, 2014, 182 էջ :
76. Սաղաթելյան Վ., Կարմիր մայրամուտ, Եր., Վան Արյան, 2004, 246 էջ :
77. Սարիբեկյան Հ., Ապուլ շների ուղևորությունը, Եր., Անտարես, 2015, 160 էջ :
78. Սարիբեկյան Հ., Գուշակություններ հայելիներով, Եր., Չանգակ-97, 2003, 76 էջ :
79. Սարիբեկյան Հ., Երկվորյակների արևը, Եր., Անտարես, 2012, 215 էջ :
80. Սիմոնյան Ա., Մեկ թագավորի թատրոն, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2002, 81 էջ :
81. Վան Ս., Ես անուն չունեմ, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2003, 271 էջ :
82. Վան Ս., Երրորդ չափում, Չառա անունով թռչունը, Եր., Գրական Էտալոն, 2010, 334 էջ :

83. Վարդանյան Վ., Ալեքսանդր, Եր., ԶԳՄ հրատ., 2006, 62 էջ :
84. Վարդումյան Զ., Կանթեղ, Եր., ԷդիտՊրինտ, 2010, 460 էջ :
85. Ֆիցջերալդ Ս., Մեծն Գեթսբիև, Եր., Չանգակ, 2014, 216 էջ :
86. 13 պիես, Եր., 2013, Զամագգային հայ կրթ. և մշ. միություն, 2013, 500 էջ :
87. Кончаловский А., Низкие Истины, М., 1999, 141 с.

### Տեսական գրականություն

1. Ավանեսյան Ա., Արդի հայ դրամատուրգիան (1991-2008), Եր., Գրական Էտալոն, 2011, 252 էջ :
2. Բախչիևյան Ֆ., Էդվարդ Միլիտոնյանի բանաստեղծական աշխարհը, Եր., Գասպրիևտհրատ., 2015, 64 էջ :
3. Բեքմեզյան Ա., Միջակիրառություն բնույթը արդի հայ արձակում, Եր., ԵՊՅ հրատ., 2007, 156 էջ :
4. Բեքմեզյան Ա., Տողամիջյան ընթերցումներ, Եր., Վան Արյան, 2016, 332 էջ :
5. Գրականության տեսության արդի խնդիրները, Եր., ԵՊՅ հրատ., 2016, 330 էջ :
6. Գրիգորյան Ս., Բանասիրություն և բանավեճ, Եր., Չանգակ-97, 2002, 240 էջ :
7. Զակոբյան Զ., Ժամ. հայ պոեզիան (1990-2005թ.), ատեն., Եր., 2015, 145 էջ :
8. Զամբարձումյան Դ., Նշան, լեզու, տեքստ, Եր., Ապրիլոն, 2013, 102 էջ :
9. Զարությունյան Ս., Զայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, տպ. Զամագգայինի Վահե Սեթեան, 2000, 527 էջ :
10. Նիկողոսյան Ա., Խոսքի տարածություն, Եր., Անտարես, 2015, 312 էջ :
11. Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Եր., Չանգակ-97, 2003, 232 էջ :
12. Քալանթարյան Ժ., Գրական հորիզոններ, Եր., ԵՊՅ հրատ., 2008, 280 էջ :
13. Քալանթարյան Ժ., Դիտանկյուն, Եր., Արմավ, 2015, 308 էջ :
14. Քալանթարյան Ժ., Ուրվագծեր արդի հայ գրակ., Եր., Չանգակ-97, 2006, 208 էջ :
15. Аверинцев С., Попытки объясниться: Беседы о культуре, М., 1988, 45 с.
16. Барт Р., Избранные работы: Семиотика. Поэтика, М., 1989, 616 с.

17. Бешукова Ф., Медиакурс постмодернистского литератур. пространства, диссертация, Краснодар, 2009, 396 с.
18. Деррида Ж., О грамматологии, М., 2000, 512 с.
19. Затонский Д., Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств, М., 2000, 256 с.
20. Ильин И., Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодерн., М., 1996, 252 с.
21. Культурология под ред. Г. В. Драча, Ростов-на-Дону, 2001, 608 с.
22. Лиотар Ж. Ф., Состояние постмодерна, СПб., 1998, 160 с.
23. Литературоведческая энциклопед. под ред. Ю. Ковалев, Львов, 2007, Т. 2, 624 с.
24. Лосев А., Философия, мифология, культура, М., 1991, 525 с.
25. Мамардашвили М., Как я понимаю философию, М., 1990, 368 с.
26. Маньковская Н., Париж со змеями, М., 1995, 222 с.
27. Мелетинский Е., От мифа к литературе, М., 2001, 168 с.
28. Пятигорский А., Избранные труды, М., 1996, 594 с.
29. Розанов В., Мимолетное. 1915год, М., 2011, 520 с.
30. Скоропанова И., Русская постмодернистская литература, М., 2001, 608 с.
31. Смирнов И., Порождение интертекста, СПб, 1995, 192 с.
32. Современная литература за рубежом. Литературно-критические статьи. Сборник 3, М., 1971, 528 с.
33. Фромм Э., Иметь или быть, М., 2000, 320 с.
34. Фуко М., Слова и вещи. Археология гуманитарных наук, М., 1977, 408 с.
35. Шкловский В., О теории прозы, М., 1983, 265 с.
36. Эко У., Заметки на полях «Имени Розы», СПб., 2007, 92 с.
37. Элиаде М., Мифы. Сновидения. Мистерии, М., 1996, 288 с.
38. Genette Gerard, The Architext: An Introduction, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 91.
39. Harvey D., The condition of Postmodernity, Oxford, Wiley-Blackwell, 1991, 392 p.
40. Hassan I., The postmodern turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, USA, Ohio State University Press, 1987, 288 p.
41. Lyon D., Postmodernity, USA, Univ. Of Minnesota Press, 1994, 144 p.

### Թ Ե Ռ Թ Ե Ռ Ա Մ Ա Վ Ա Ղ Ր Ե Ռ

1. Ազ գ, 1998 (թ. 145), 1999 (թ. 121), 2004 (թ. 77):
2. Ավ ան գ ար դ, 2011 (թ. 6):

3. Գարուն, 1995 (թ. 3), 1998 (թ. 8), 2001 (թ. 9), 2005 (թ. 3), 2006 (թ. 1), 2007 (թ. 1-2):
4. Գրական թերթ, 1999 (թ. 2), 2003 (թ. 36), 2004 (թ. 25), 2005 (թ. 33), 2006 (թ. 3, թ. 16, թ. 24, թ. 35), 2007 (թ. 2, թ. 21), 2008 (թ. 33, թ. 37), 2009 (թ. 30), 2010 (թ. 20), 2011 (թ. 31, թ. 42), 2012 (թ. 15, թ. 40):
5. Գրական ազիտական հանդես, 2010-2011(թ. ԺԱ-ԺԲ):
6. Գրեթերթ, 2009 (թ. 1):
7. Դրամատուրգիա, 2005 (թ. 8-9):
8. Կանթեղ, 2011 (թ. 2):
9. ՀՀ, 2006 (թ. 52):
10. Նոր դար, 1998 (թ. 4), 2001 (թ. 2):
11. Նորք, 1996 (թ. 1), 2004 (թ. 2):
12. Вестник Адыгейского гос. универ. Серия 2: Филология и искусств., 2013 (№ 2).
13. Вопросы философии, 1993 (N 5), 1988 (N 12).
14. Учен. Зап. Тартуского гос. университета, 1973 (Вып. 308).

### Համացանցային կայքեր

1. [www.ardzak.org/hrachya-saribekyan/](http://www.ardzak.org/hrachya-saribekyan/)
2. [www.blognews.am/arm/news/20079/paruyr-sevak-banastextsutyunner-mas-2.html](http://www.blognews.am/arm/news/20079/paruyr-sevak-banastextsutyunner-mas-2.html)
3. [www.cirkul.info/article/ezhen-ionesko-teatr-absurda](http://www.cirkul.info/article/ezhen-ionesko-teatr-absurda)
4. [www.classic-book.ru/lib/sb/book/489/page/15](http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/489/page/15)
5. [www.cultural.am/hy/gradaran/grakanutyun/hrachya-saribekyan-hogehangsti-dzyuny](http://www.cultural.am/hy/gradaran/grakanutyun/hrachya-saribekyan-hogehangsti-dzyuny)
6. [www.cultural.am/hy/gradaran/tester/alvard-semirjyan-beqmezyan-postmodernizmi-geghagitutyan-hetqerov](http://www.cultural.am/hy/gradaran/tester/alvard-semirjyan-beqmezyan-postmodernizmi-geghagitutyan-hetqerov)
7. [www.cultural.am/hy/norutyunner/aknark/hovhannes-grigoryani-het](http://www.cultural.am/hy/norutyunner/aknark/hovhannes-grigoryani-het)
8. [www.fege.narod.ru/librarium/jenks00.htm](http://www.fege.narod.ru/librarium/jenks00.htm)
9. [www.gisher.org/hrachya-saribekyan-t20504.html](http://www.gisher.org/hrachya-saribekyan-t20504.html)
10. [www.grakantert.am/Ժամանակակից-հայ-պոեզիայի-ներկային-հատվ-2/](http://www.grakantert.am/Ժամանակակից-հայ-պոեզիայի-ներկային-հատվ-2/)
11. [www.grakantert.am/օրերը-ինչպես-հավերժը-նուրբ-հրաչյա-սարիբեկյան/](http://www.grakantert.am/օրերը-ինչպես-հավերժը-նուրբ-հրաչյա-սարիբեկյան/)
12. [www.grakantert.am/1222-2/](http://www.grakantert.am/1222-2/)
13. [www.granish.org/contemporary-armenian-poetry/](http://www.granish.org/contemporary-armenian-poetry/)
14. [www.granish.org/failed-novel-manuscripts/](http://www.granish.org/failed-novel-manuscripts/)
15. [www.granish.org/mi-datir/](http://www.granish.org/mi-datir/)
16. [www.granish.org/the-myth-of-mher-according-levon-khechoyans-novel/](http://www.granish.org/the-myth-of-mher-according-levon-khechoyans-novel/)

17. [www.granish.org/yntsaneri-masin/](http://www.granish.org/yntsaneri-masin/)
18. [www.gretert.com/hrachya-saribekyan/](http://www.gretert.com/hrachya-saribekyan/)
19. [www.grigornarekatsi.am/2013-01-30-12-19-47/2013-01-31-07-19-51/87-tatev-soxomonyan](http://www.grigornarekatsi.am/2013-01-30-12-19-47/2013-01-31-07-19-51/87-tatev-soxomonyan)
20. [www.hs-poetry.blogspot.am/2014/04/blog-post\\_5.html](http://www.hs-poetry.blogspot.am/2014/04/blog-post_5.html)
21. [www.mediamax.am/am/news/BookHouse/20028/](http://www.mediamax.am/am/news/BookHouse/20028/)
22. [www.militera.lib.ru/poetry/russian/simonov/02.html](http://www.militera.lib.ru/poetry/russian/simonov/02.html)
23. [www.postmodern.in.ua/?p=1358](http://www.postmodern.in.ua/?p=1358)
24. [www.replik.am/arm/n-20726](http://www.replik.am/arm/n-20726)
25. [www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm)
26. [www.scepsis.net/library/id\\_545.html](http://www.scepsis.net/library/id_545.html)
27. [www.screen.ru/Smirnov/](http://www.screen.ru/Smirnov/)
28. [www.solecity.ru/philosophy/existensialism](http://www.solecity.ru/philosophy/existensialism)