

ՀՏԴ 82.09

Գրականագիտություն

Արթուր ՄԻՐԶՈՅԱՆ

ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի մագիստրանտ

Էլ. հասցե՝ mirzoianarthur@gmail.com

ՊՈՍՏՄՈԴԵՐՆԻԶՄԸ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՄԵԶ

1990-ական թվականների սկզբին՝ ԽՍՀՄ կազմաքանդմանը և Հայաստանի անկախացմանը զուգընթաց, հայ պոեզիայի մեջ ի հայտ են գալիս պոստմոդերնիզմի արտահայտություններ: Հետագա տարիներին այն վերաճում է հետիստրիդային՝ իրականության գերիշխող մշակութային տրամաբանության՝ արձագանքելով Արևմուտքում ավելի վաղ տեղի ունեցած համանման գործընթացներին: Սույն հոդվածում փորձել ենք ներկայացնել պոստմոդերնիզմի դրսևորումները հայ պոեզիայի մեջ:

Բանալի բառեր՝ ժամանակակից պոեզիա, պոստմոդերնիզմ, ուշ մոդերնիզմ, ուշ կապիտալիզմ, նեոլիբերալիզմ, կոնցեպտուալիզմ, հիստերիկ վեհ, խոստովանական պոեզիա, պոստպոստմոդերնիզմ, ավանգարդ:

A. Мирзоян

ПОСТМОДЕРНИЗМ В АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ

В начале 1990-х годов, с распадом СССР и обретением Арменией независимости, в армянской поэзии появились выражения постмодернизма. В последующие годы постмодернизм превратился в доминирующую культурную логику постсоветской реальности, отражая аналогичные процессы, которые имели место ранее на Западе. В этой статье мы попытались представить проявления постмодернизма в армянской поэзии.

Ключевые слова: современная поэзия, постмодернизм, поздний модернизм, поздний капитализм, неолиберализм, концептуализм, истерическое возвышенное, исповедальная поэзия, пост-постмодернизм, авангард.

A. Mirzoyan

POSTMODERNISM IN ARMENIAN POETRY

In the early 1990s, with the collapse of the USSR and the independence of Armenia, expressions of postmodernism appeared in Armenian poetry. In the following years, postmodernism evolved into the dominant cultural logic of post-Soviet reality, reflecting similar processes that had taken place earlier in the West. In this article we have tried to present the manifestations of postmodernism in Armenian poetry.

Key words: contemporary poetry, postmodernism, late modernism, late capitalism, neoliberalism, conceptualism, hysterical sublime, confessional poetry, post-postmodernism, avant-garde.

Ժամանակակից արևմտյան հումանիտար միտքն ընդհանուր առմամբ միակարծիք է, որ 20-րդ դարի երկրորդ կեսերից սկսած մոդեռնիզմը՝ իբրև արևմտյան աշխարհի մշակութային գերիշխող վիճակ, ավարտվել է: Նկարագրելու համար բուն արդիականությանը հաջորդող շրջանը՝ որոշ տեսաբաններ խոսում են ուշ արդիականության (late modernity) մասին՝ շեշտադրելով 20-րդ դարասկզբի արդիականացման գործընթացների և ժամանակակից աշխարհի զարգացումների միջև շարունակականությունը¹: Այս հեղինակներից շատերը «դասական» արդիականության և ուշ արդիականության մշակութային տրամաբանության տարբերությունը տեսնում են երկրորդի՝ արդիական ավանդույթին հղվելու հատկության մեջ՝ այս երևույթն անվանելով «ռեֆլեքսիվ արդիականություն»²: Տեսաբանների մյուս խումբը խոսում է հետարդիականության (postmodernity) մասին՝ ընդգծելով մշակութային խզումը նախորդող արդիական դարաշրջանի հետ³: Համապատասխանաբար՝ գրականագետների, արվեստի տեսաբանների և մշակութաբանների առաջ ծառանում է այս դարաշրջանի արվեստը հղացական մակարդակում վերլուծելու խնդիրը: Գրականագետ, փիլիսոփա Ֆ. Ջեյմիսոնը, անդրադառնալով այս խնդրին՝ գրում է. «Օրինակ, հաշվի առնենք այն գորեղ այլընտրանքային դիրքորոշումը, որ պոստմոդեռնիզմն ինքնին մոդեռնիզմի (եթե ոչ, իրոք, նույնիսկ ավելի հին ժամանակների) ընդամենը մի նոր փուլ է: Իրոք, կարելի է ընդունել, որ պոստմոդեռնիզմի հատկանիշները.... կարելի է ամբողջովին այս կամ այն չափով հայտնաբերել մոդեռնիզմի մեջ (ներառյալ այնպիսի զարմանալի նախորդների, ինչպիսիք են Գերտրուդ Մթայնը, Ռայմոնդ Ռասելը կամ Մարսել Դյուշանը, որոնք կարող են պարզապես համարվել պոստմոդեռնիստներ, avant la lettre): Այնուամենայնիվ, այն, ինչ հաշվի չի առնվել այս տեսակետի մեջ, հին մոդեռնիզմի սոցիալական⁴ դիրքն է, կամ ավելի լավ՝ դրա կրքոտ մերժումը հին վիկտորիանական և հետվիկտորիական բուրժուազիայի կողմից, որոնց համար դրա ձևերն ու էթիկան ընդունվում են որպես սգեղ, անհարիր, անհասկանալի, սկանդալային, անբարոյական, ավերիչ և ընդհանրապես «հակահասարակական»: Այստեղ կվիճարկվի, որ մշակույթի ոլորտում տեղի ունեցած մուտացիան հնացած

¹Sté u Van den Herrewegen, E. 'Safety: Everybody's Concern, Everybody's Duty'? Questioning the Significance of 'Active Citizenship' and 'Social Cohesion' for People's Perception of Safety. *Safety, Societal Problems and Citizens' Perceptions: New Empirical Data, Theories and Analyses*. Antwerp, Belgium: Maklu. 2010, p. 88

²Giddens A., *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991

³Jameson, F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991

⁴Նույն տեղում:

է դարձրել նման վերաբերմունքը: Պիկասոն և Ջոյսը ոչ միայն այլևս տգեղ չեն. նրանք այժմ մեզ, ընդհանուր առմամբ, բավականին «ռեալիստական» են թվում, և սա, ընդհանուր առմամբ, մոդեռնիստական շարժման սրբադասման և ակադեմիական հաստատությունականացման արդյունք է, որը կարելի է տեսնել 1950-ականների վերջից»: Այսպիսով, մոդեռնիզմ-պոստմոդեռնիզմ բաժանումը մեծապես հիմնվում է արվեստի, մեր դեպքում՝ պոեզիայի ֆունկցիոնալ նշանակության վրա: Այս բաժանման համար մեկ այլ, ոչ պակաս կարևոր հիմք են հանդիսանում տնտեսական-քաղաքական փոփոխությունները: Մի շարք տնտեսագետներ, փիլիսոփաներ ու կապիտալիզմի պատմաբաններ՝ ներառյալ Կլաուս Օֆֆեն¹, Միշել Ալյետան², Էռնեստ Մանդելը³ և Հերբերտ Մարկուզեն⁴, մատնանշում են ուշ կապիտալիզմը՝ իբրև 20-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսվող՝ կապիտալիզմի նոր դարաշրջան, որը բնորոշվում է գլոբալիզացիայով և շուկայի աննախընթաց ընդլայնմամբ, և որը հաջորդում է արդյունաբերականացման դարաշրջանին:

Նախկին ԽՍՀՄ տարածքում, հետևապես, խորհրդային պլանային տնտեսությունից անցումը դեպի նեոլիբերալ, շուկայական համակարգ կարելի է համարել այն պատմական պահը, երբ խորհրդային մոդեռնիզմը սկսում է կորցնել իր ֆունկցիոնալ նշանակությունն այն իմաստով, որ նկարագրում է Ջեյմիսոնը: 80-ականների երկրորդ կեսերից հայ պոեզիայի մեջ ի հայտ եկած ինչ-ինչ գործընթացներ ի վերջո բերում են անկախության շրջանի ամենամեծ բանաստեղծական երևույթներից մեկի՝ անտիպոեզիայի ծննդին, որի գլխավոր դեմքերն էին Արմեն Շեկոյանն ու Վիտեո Գրիգորյանը⁵: Հատկապես այս երկու բանաստեղծների ստեղծագործությունն է, կարծում ենք, լիարժեքորեն ցույց տալիս հայ պոեզիայի մեջ պոստմոդեռնիզմի դրսևորման ներքին առանձնահատկությունները դրա հաստատման շրջանում:

Ա. Շեկոյանը սկսած 1990 թ-ի «Թուրթ ու գիր» ժողովածուից մինչև 2003թ-ի «Երևան հյուրանոցը», հայ պոեզիայի մեջ բանաստեղծական կոնցեպտուալիզմի գլխավոր ներկայացուցիչն է: Նրա պոեզիան, անշուշտ, առնչություններ ունի մոսկովյան կոնցեպտուալիստների հետ և, ինչպես վերջիններս, ապրոպրիացիայի, ինտերտեքստային առատ հղումների շնորհիվ հեզնականորեն վերանայում է նախորդող շրջանի թողած բանաստեղծական ավանդները: Ինչպես նշում է գրականագետ Սեյրան Գրիգորյանը. «Եթե այլոց արձակունակ տողերում դժվար չէ որսալ Հովհ. Գրիգորյանի ոճի անմիջական հետքերը, ապա Շեկոյանը խոսքի շրջումն իրականացնում է սեփական տեսությամբ և բխեցնում է իր

¹Sté u Offe, C., *Strukturprobleme ds kapitalistischen Staates*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, pp. 7–25.

²Sté u Aglietta M., *Régulation et crises du capitalisme*, Kalmann-Lévy, Paris, 1976

³Sté u Mandel E., *The Industrial Cycle in Late Capitalism*, *New Left Review*, *New Left Review I* (90), 1995

⁴Sté u Marcue H., *Protosocialism and Late Capitalism: Toward a Theoretical Synthesis Based on Bahro's Analysis*. *International Journal of Politics*, Vol. 10 No. 2/3, 1980, pp. 25–48

⁵Sté u Գրիգորյան Մ., *Բանասիրություն և բանավեճ*, Երևան, «Զանգակ-97» հրատ., 2002:

ստեղծագործական փորձի նախորդ շրջանից»¹: Կարևոր է հաշվի առնել, որ Ա. Շեկոյանի պոեզիան առաջին շրջանում լիարժեքորեն տեղավորվում էր 70-80-ականների «ոգեդեն», մետաֆորային բանաստեղծության նորմերի մեջ², ուստի պոեզիայի նորմերի խնդրականացման աշխատանքը բանաստեղծի համար նաև ինքնահաղթահարման աշխատանք է դառնում: Եվ հենց այստեղ է առաջանում այս պոեզիայի տեղորոշման խնդիրը: Մի կողմից՝ նախընթաց շրջանների մոդեռնիստական պոեզիան խորհրդային իրականության մեջ ընդմիջվել է սոցիալիստական ռեալիզմով և նրանով, ինչ Ի. Գոլոմշտոկն³ անվանում է «տոտալիտար արվեստ», և հետագայում էլ, ըստ էության, չի հաստատությունականացվել, ուստի չի կարելի խոսել ուղիղ իմաստով մոդեռնիզմին արձագանքող պոստմոդեռնիզմի մասին, ինչպես, օրինակ, ամերիկյան պոեզիայի դեպքում է: Մյուս կողմից՝ ավանդույթի, ընդունված նորմերի հաղթահարման խնդիրը, որ Ա. Շեկոյանը դնում է իր առաջ, առաջին հայացքից նրա պոեզիան դնում է մոդեռնիստական պարադիգմի մեջ: Սակայն այստեղ կարևոր է պատմության հանդեպ բանաստեղծի դիրքավորման խնդիրը, որը կենտրոնական է *մոդեռնիզմ-պոստմոդեռնիզմ* հարցը քննելիս: Ինչպես նկատում է ռուսաստանցի արվեստաբան Նադյա Պլունցյանը⁴, սոց-արտի ներկայացուցիչներն և առհասարակ ռուս կոնցեպտուալիստները սկզբունքային տարբերություն չեն դնում սոցիալիստական ռեալիզմի և դրան հակադրվող մոդեռնիզմի միջև, ավելին՝ այս ներհատուկ տարբերություններն անգիտանալն իսկ նրանց արվեստային քաղաքականության կարևոր մասն է կազմում և, ըստ էության, սահմանում է նրանց իբրև պոստմոդեռնիստներ: Անցյալի արմատական մերժման այս արարքը, անշուշտ, հատուկ է նաև արևմտյան պոստմոդեռնիզմին, սակայն եթե վերջինի մեջ այն տեղի է ունենում մոդեռնիզմի ուղղակի մերժմամբ և, որպես այդպիսին, անթաքույց կերպով դիրքավորվում է ընդդեմ անցյալի մոդեռնիստական ժառանգության, ապա ուշ խորհրդային շրջանում երևան եկող կոնցեպտուալիզմը նման ակնհայտ ներհակություն չի դրսևորում, սակայն, ըստ էության, էլ ավելի արմատական կերպով է մերժում անցյալը. ինչպես նկատում է նշանավոր գրականագետ Միխայիլ Էպշտեյնը. «Արևմուտքում կոնցեպտուալիզմը փոխարինում է «մի բանը մեկ այլ բանով»՝ իրական օբյեկտը դրա խոսքային նկարագրությամբ: Բայց Ռուսաստանում այն օբյեկտը, որ պիտի փոխարինվի, պարզապես բացակայում է»⁵: Նույն կերպ, Շեկոյանի պոեզիայում ապրոպրիացվում

¹Նույն տեղում, էջ 218

²Տե՛ս *Հակոբյան Հ.*, *Ժամանակակից հայ պոեզիան (1990-2014)*, 2014, էջ 44:

³Տե՛ս *Golomstock I.*, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. London: CollinsHarvill, 1990.

⁴Պլունցյան *Н.*, «Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре», Gesamtkunstwerk Гройс, 2018, 122 (6), стр. 214-225.

⁵Epstein, M., *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995:

և հեզնականորեն վերաիմաստավորվում են ոչ միայն 40-50-ականների սերնդի պոեզիան, այլև նախորդող շրջանի մոդեռնիստների և հայ դասականների երկերը, և դրանով իսկ նույնանում. Շեկոյանի հեզնանքի ճնշման տակ դրանց հակասություններն անհետանում են. դիալեկտիկական շոթայի այս արմատական կոտրմամբ էլ Ա. Շեկոյանի պոեզիան միարժեքորեն հաստատում է իրեն իբրև պոստմոդեռնիստական: Շեկոյանի բանաստեղծական գործունեությունն իր մեծ մասով համընկնում է վերափոխումների շրջանի հետ, երբ գրական նախկին՝ խորհրդային դաշտը քանդվել էր, իսկ նորը՝ հիմնված շուկայական հարաբերությունների վրա, դեռ նոր պիտի ձևավորվեր: Սակայն միանշանակ է բանաստեղծի դիրքավորումն ու պոստմոդեռնիստական զգայնությունը:

Այլ է Վ. Գրիգորյանի պարագան: Ի սկզբանե գրական ասպարեզում հայտնվելով իբրև թարմ շունչ բերող նոր սերնդի կարևորագույն ներկայացուցիչ՝ նրա վաղ շրջանի ստեղծագործությունն, իհարկե, առանձնանում է թեմատիկ ու լեզվական համարձակությամբ, բանաստեղծական անսովոր պատկերներով և թաքուն կամ ակնհայտ հեզնանքով¹, սակայն այս բոլոր հատկանիշները՝ ինտերտեքստային առատ հղումների հետ միասին, ինչպես նշել ենք, պոստմոդեռնիզմի մենաշնորհը չեն ու թեև ընդհանրություններ ունեն պոստոդեռնիզմի գեղագիտության առանձին կողմերի հետ, կարծում ենք, դեռևս չեն դրսևորում պոստմոդեռնիստական այն զգայնությունը, որ պիտի հատուկ դառնա նրա 2000-ականների գործերի համար: Վ. Գրիգորյանի «Ճշմարիտ, ճշմարիտ եմ ասում» և «Այս ինչ դժվար ձևեր է» հատորներում զետեղված բանաստեղծություններն ընդհանուր առմամբ դուրս են մնում պոստմոդեռնիզմի պարադիգմից: Հետաքրքիր է, որ բուն պոստմոդեռնիզմին անցումը Գրիգորյանի մոտ տեղի է ունենում սեփական պոեզիայի ձևերի նույնպիսի հաղթահարում-վերաիմաստավորմամբ, ինչպես Շեկոյանի դեպքում էր: Արդեն 1995 թ-ի «Կեսգիշեր» երկար բանաստեղծության մեջ ընդվզումը հայրիշխանական ավանդույթի դեմ տեղի է ունենում բանահյուսական նյութի կիրառման միջոցով, ուր ավանդական բանահյուսության լեզուն անջատվում է համատեքստից և արմատապես վերաիմաստավորվում: Վ. Գրիգորյանի՝ բանահյուսության և դասական պոեզիայի այս կիրարկումը պետք է չշփոթել մոդեռնիստական պարողիկ կրկնօրինակումների հետ. այն սկզբունքորեն պաստիշ է՝ զերծ որևէ արժեքային գնահատականից: Եթե պարողիան ծաղրանմանակում է ինչ-որ երևույթ՝ հաստատելու համար մեկ այլ, ենթադրաբար հակադիր երևույթ, ապա պաստիշը ջնջում է որևէ այլ բան հաստատելու հնարավորությունը: Վ. Գրիգորյանը հետևողականորեն ապակառուցում է սեփական բանաստեղծական լեզուն, սակայն, որ մեզ համար ավելի կարևոր է, ապակառուցվում է հենց այն մոդեռնիստական զգայնությունը, որ բնորոշում է բանաստեղծուհու վաղ շրջանի

¹Տե՛ս *Գրիգորյան Մ., Բանասիրություն և բանավեճ, Երևան, «Զանգակ-97» հրատ., 2002:*

պոեզիան: 1998 թ-ին լույս տեսած «Քաղաքը» գրքում լեզվի ապակառուցումն ու մոդեռնիստական զգայնության դիմադրությունն են, որ կազմում են ստեղծագործության հիմնական կոնֆլիկտը, և քաղաքի երկդիմի բնույթի նկարագրությունները մեկնաբանելի են իբրև բանաստեղծության մեջ առկա երկվությունների փոխաբերություն: Արդեն այստեղ գործ ունենք պոստմոդեռնիստական պոեզիայի հետ, որը պիտի իր ամենաարմատական տեսքին հասնի արդեն 2000-ականներին՝ «Հարեմի վարդ» պոեմի մեջ:

2003 թ-ին լույս է տեսնում Ա. Շեկոյանի «Երևան հյուրանոց» ժողովածուն, որի մեջ մտնում են «Երևան-հյուրանոց» և «Poker.am» պոեմները: Երկու տարի անց՝ 2005 թ-ին, լույս է տեսնում Վ. Գրիգորյանի «Հարեմի վարդ» պոեմը: Այս երկերը կարելի է համարել հայ պոեզիայի մեջ պոստմոդեռնիզմի վերջնական կայացման օրինակներ: Նշանակալի է, որ այս գործերի լույս տեսնելուց հետո երկու հեղինակներն էլ տևական ժամանակ դադարում են բանաստեղծություններ գրել: Պոստմոդեռնիզմի գեղագիտությունն առհասարակ կարոտ է ընդարձակ ուսումնասիրության, որն, անշուշտ, այստեղ մեր առաջ դրված խնդիրների մեջ չի մտնում, սակայն վերը նշված երկերի բնույթը ստիպում է անդրադառնալ պոստմոդեռնիզմի գեղագիտության համար թերևս ամենաառանցքային երևույթներից մեկին, որն է հիստերիկ վեհը (the hysterical sublime): Գեղեցիկի կատեգորիան, որը կենտրոնական նշանակություն ունի մոդեռնիստական էսթետիկայի մեջ, իհարկե, ամբողջովին զուրկ չէ ուտիլիտար օգուտից, երբ քննարկում ենք պոստմոդեռնիզմի պոեզիան, բայց իր կենտրոնական նշանակությունն այն միանշանակորեն զիջում է վեհին՝ մի կատեգորիայի, որ մենք առավելապես ասոցացնում ենք դասական արվեստի հետ: Վեհի ավանդական ըմբռնումը չի կարող աշխատել ուշ կապիտալիզմի դարաշրջանի արվեստի դեպքում այն պարզ պատճառով, որ այն պայմանավորող իրականությունը վաղուց չկա: Ինչպես գրում է Ֆ. Ջեյմիսոնը. «Բուրկի համար վեհը սարսափի փորձառություն էր, ապշահարության և ակնածանքի սարսափելի հայացք՝ այն ամենի հանդեպ, ինչն այնքան հսկայական էր, որ կարող էր ընդհանրապես ջախջախել մարդկային կյանքը. նկարագրություն, որ հետո ճշգրտեց Կանտը՝ ներառելու ներկայացման հարցը, այնպես որ վեհի առարկան այժմ ոչ միայն ուժի, ինչպես նաև մարդու օրգանիզմի ֆիզիկական անհամեմատելիության խնդիրն է Բնության հետ, այլև պատկերացման սահմանները, և մարդկային մտքի՝ նման հսկայական ուժերը ներկայացնելու անկարողությունը: Այդպիսի ուժեր Բուրկը իր պատմական պահին՝ ժամանակակից բուրժուական պետության արշալույսին, կարողացավ հասկանալ միայն աստվածային իմաստով, մինչդեռ նույնիսկ Հայդեգերը շարունակում է ֆանտազմատիկ հարաբերություն պահպանել որոշ օրգանական նախապիտալիստական գյուղացիական լանդշաֆտի և գյուղական հասարակության հետ, որը մեր ժամանակներում Բնության կերպարի վերջին ձևն է: Սակայն հնարավոր է այս ամենն այլ կերպ պատկերացնել այսօր՝ հենց Բնության արմատական խավարման պահին. նորագաղութատիրությունը և մեգապոլիսը,

որն իր մայրուղիներն անցկացնում է հին դաշտերով ու դատարկ տարածքներով, և Հայդեգերի «գոյի տունը» վերածում է համատիրությունների, եթե ոչ առնետներով լի, չչեռուցվող բնակելի շենքերի: Մեր հասարակության «այլը», այդ իմաստով, այլևս բնությունը չէ, ինչպես նախակապիտալիստական հասարակություններում էր, այլ մեկ ուրիշ բան¹: Խոսքն, իհարկե, ժամանակակից տեխնոլոգիաների մասին է, որոնց աննախընթաց զարգացումը վերջին մի քանի տասնամյակների ընթացքում եկել է արմատապես փոխելու մարդկային հասարակության գոյության ամենահիմնարար ձևերը: Ժամանակակից համակարգիչներն ավելի մեծ հեղափոխություն են բերում, քան նախորդ դարասկզբի արդյունաբերական տեխնոլոգիաները, սակայն ի տարբերություն վերջինների՝ արտաքնապես տպավորիչ չեն, քանի որ միջին մարդու համար դրանց տեսքի և գործառնության միջև ակնհայտ խզում կա: Սա, ինչպես նաև համացանցի բերած տեղեկատվական անկառավարելի հոսքերը ժամանակակից մարդուն կանգնեցնում են դեմ հանդիման մի ուժի, որը նա վերապրում է իբրև տարերային: Այստեղ, սակայն, պետք է է հաշվի առնել, որ տեխնոլոգիաները, հատկապես՝ տեղեկատվական տեխնոլոգիաները՝ իրենց բարդ փոխկապակցվածությամբ, ժամանակակից աշխարհում հանդես են գալիս նաև իբրև ուժային-իշխանական հարաբերությունների մոդելներ, որոնք օգնում են մեզ մտածել ու պատկերացնել այն քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային մեծ կառույցներն ու գործընթացները, որ մեծապես սահմանում են մեր կյանքը: Սա կարևոր տարբերակում է, որ թույլ է տալիս ոչ թե պարզապես բացատրել հետարդիական աշխարհում վեհի ընկալումը իբրև տեխնոլոգիական հեղափոխության ուղղակի հետևանք, այլ ընկալել այն առավել բարդ մշակութային գործընթացների մեջ: Ֆ. Ջեյմիսոնն այս նոր՝ հիստերիկ կամ պոստմոդեռն վեհը առաջին հերթին վերագրում է ճարտարապետությանը, որն արվեստներից ամենահանրայինն է և ամենատղիղ կերպով է ազդում մեր աշխարհընկալման վրա: Այս առումով ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ Ա. Շեկոյանի «Երևան հյուրանոցն» ու «Poker.am»-ը, ինչպես և Վ. Գրիգորյանի «Քաղաքը» անդրադառնում են քաղաքային միջավայրին, ընդ որում՝ դա անում են ընդգծված ծրագրային կերպով. եթե նախորդ դարասկզբին Ե. Չարենցը «Պոեզոգուոնայի» էջերին արևելյան քաղաքի հետամնացության տեսարաններին հակադրում էր արևմտյան արդյունաբերական քաղաքների լուսավոր ու լայն փողոցները և ստանձնում «երգերի տեղ երկրներ շինելու» մոդեռնիստական հանձնառությունը, ապա Ա. Շեկոյանի և Վ. Գրիգորյանի մոտ քաղաքը բանաստեղծություն է բերվում խնդրականացվելու նպատակով. քաղաքային իրականությունը ձևակերպվում է գլխավորապես իբրև նշանների բարդ համակարգ, որի առաջ մենք մանր ու անկարևոր ենք: Իր «Աշխարաքաղաքական գեղագիտությունը» գրքում Ֆ. Ջեյմիսոնը խոսում է

¹Jameson, F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991, pp. 76-77

Ժամանակակից արվեստի մեջ տոտալության ձգտման մասին՝ իբրև տեխնոլոգիական հեղափոխությամբ ստեղծված նոր աշխարհը մտածելի դարձնելու փորձ¹: Շեկոյանի՝ հայտնի ու անհայտ անունների երկար թվարկումները հենց այսպիսի փորձի ակնհայտ օրինակ են. մի կողմից՝ այս նշանները մեզ օգնում են մտածելի դարձնել սոցիալական հարաբերությունների այն բարդ սարդոստայնը, որ իրենից ներկայացնում է ժամանակակից քաղաքային իրականությունը, մյուս կողմից՝ հենց դրանք են նպաստում մեզ շրջապատող իրականությունն իբրև նման մի սարդոստայն պատկերացնելուն: Վ. Գրիգորյանի «Հարեմի վարդ» պոեմում մաքուր պաստիշային ձևով խաղարկվում են արևելյան բանաստեղծական ձևերն ու բանահյուսական նյութը, բայց նաև, որ ավելի կարևոր է, խաղային է պոեմի բովանդակությունը ևս, որտեղ քնարական հերոսուհին հանդես է գալիս իբրև մի արևելյան բռնակալի բազմաթիվ կանանցից մեկը, որ նախապատրաստվում է սիրելի ամուսնու հետ բաղձալի հանդիպմանը: Պոեմի վերջում դրված հանելուկի պատասխանը, որ պիտի ծառայի հենց այս հիստերիկ վեհի էֆեկտը կոտրելուն, իր հերթին ևս ծաղրականի ու վեհի զարմանալի խառնուրդ է, ուր բանաստեղծուհին հայտարարում է, որ կին է ստեղծում ոչ թե Ադամի կողից, այլ մի լրիվ ուրիշ նյութից՝ կարծես ակնարկելով ավանդական կանացիությունը ապակառուցող իր պոեմի նպատակին: Կարևոր է նկատել, որ «Poker.am»-ի վերնագրում և «Հարեմի վարդի» տեքստի ներսում հղում է արվում այն ժամանակ դեռ բավականին երիտասարդ համացանցին՝ ակնարկելով ցանցային իրականության և պոեմների միջև կառուցվածքային նմանություններին: Հիշատակելի է նաև, որ թե՛ «Երևան հյուրանոցի»-ի, թե՛ «Հարեմի վարդի» մեջ կենտրոնական, տոտալացնող տարրը սերն է. առաջինի մեջ խոսքը համընդհանուր, համայնական սիրո մասին է, որ միավորում է այս բոլոր՝ առաջին հայացքից իրար հետ կապ չունեցող մարդկանց, մի տեսակ ծանրության կենտրոն դառնում այս ստեղծագործության համար, երկրորդի դեպքում խոսքը, իհարկե, ռոմանտիկ ու սեռական սիրո մասին է, որը կարծես հավաքվում է բազմաթիվ կտորներից՝ ընդհուպ մինչև սիրելիի մարմնի մասերն իրար միացնելով նրան «ստեղծելը»: Երկու դեպքում էլ սերն այն տարրն է, որ բերում է ստեղծագործությունը մի տոտալ ամբողջության, և զուգահեռվելով բացարձակ, աստվածային սիրո գաղափարին՝ նպաստում վեհի էֆեկտի ստեղծմանը: Այս կետի վրա կարծես ամփոփելով անտիպոեզիայի ընթացքը՝ երկու բանաստեղծներն էլ հեռանում են պոեզիայից հենց այն շրջանում, երբ արևմտյան պոստմոդեռնիզմը պայմանավորած մի շարք հասարակական երևույթներ սկսում են հաստատվել հայաստանյան իրականության մեջ: Հատկանշական է, որ այս բնույթի որևէ նշանավոր գործ հետագայում ևս չի ստեղծվում:

Պոստմոդեռնիզմի ինչ-ինչ տարրեր կարելի է նկատել նաև 90-ականներին երևան եկած մեկ այլ խումբ բանաստեղծների մոտ Հ. Թամրազյան, Վ. Աթաբեկյան,

¹ *Stéu Jameson, F., The Geopolitical Aesthetics, London, Indiana University Press, 1995*

Ն. Աթաբեկյան, Ա. Եփրեմյան և այլք: Այստեղ խոսքն առավելապես մետալեզվականության, լեզվի և պոեզիայի ռեֆլեքսիվ բնույթի մասին է¹: Այդուամենայնիվ, այս բանաստեղծների ստեղծագործությունը խուսափում է ուշ կապիտալիզմի իրականության հետ հիմնավոր մակարդակում հարաբերվելուց: Սա կարելի է բացատրել ինչպես նախընթաց պոեզիայի հետ ժառանգորդական կապով, այնպես էլ, թերևս, բանաստեղծության նորոգության մոդեռնիստական հանձնառությամբ՝ առանց, սակայն, ավանգարդիստների հեղափոխական նկրտումների: Մյուս կողմից՝ ժամանակակից պոեզիայի մեջ առաջին հայացքից այս «բարենորոգչական» գծով շարժվող մի շարք բանաստեղծներ՝ Հուսիկ Արայից մինչև Էդուարդ Հարենց, դուրս են մնում այդ հարացույցից. նախորդող շրջանի բարենորոգչությունն այս հեղինակների համար արդեն մշակութային իրողություն է: Այս առումով հետաքրքիր է գուգահեռը ժամանակակից բանաստեղծության վրա անտիպոեզիայի թողած ազդեցության, դրա արձագանքների հետ: Ինչպես ամերիկյան պոեզիայի մեջ Նյու Յորքի դպրոցը՝ ի դեմս Ջոն Էջրեյիի, Քեննեթ Կոքի և Ֆրենկ Օ'Հարայի, այնպես էլ անտիպոեզիայի մի շարք ներկայացուցիչներ հայ պոեզիայի մեջ ներկայացնում են մի միջանկյալ դիրք, երբ ընդունված նորմերին ու սպառողական հասարակության կարգերին դեմ գնալու ավանգարդիստական միտվածությունը համատեղվում է պոստմոդեռնիստական պոեզիա ստեղծելու ականահայտ ցանկության հետ: Խոսքը ոչ միայն Ա. Շեկոյանի և Վ. Գրիգորյանի մասին է, այլև ավելի երիտասարդ բանաստեղծների, ինչպիսիք են Ա. Ոսկանյանը և Ա. Հայրապետյանը, որոնց մոտ կնոջ ազատագրման ու բանաստեղծական լեզվի սահմանների ընդլայնման հարցերը դրվում են մոդեռնիստական ավանդույթից սկզբունքորեն անջատված պոեզիայի մեջ: Անշուշտ, այստեղ էլ, ինչպես Ա. Շեկոյանի դեպքում էր, գործ չունենք մոդեռնիզմի ուղղակի մերժման հետ. պատճառը կրկին խորհրդահայ գրականության մեջ մոդեռնիզմի բարդ ու ոչ միանշանակ պատմությունն է: Ըստ էության, այս երկակիությունն ավելի ուշ երևում է Գ. Գասպարյանի պոեզիայում ևս, որի պոեզիան բնորոշվում է պաստիշի, գրական թըրնթելիզմի և միջտեքստային հղումների առատ կիրառմամբ, «առանձնանում է ավանգարդիստական որակներով, որոնք բնորոշ են նյույորքյան դպրոցին (New York School) կամ լեզվի պոեզիային (Language poetry)»²: Գ. Գասպարյանի և, որոշ չափով, Վ. Դանիելյանի գործերը, կարելի է ասել, հայ իրականության մեջ ներկայացնում են պոստմոդեռնիզմի համաշխարհային գերիշխանության ժամանակներում քաղաքական-քաղաքացիական պոեզիա ստեղծելու ողջ հակասականությունը:

1990-ականների վերջերից ու 2000-ականներից արևմտյան արվեստագիտական-արվեստաբանական շրջանակներում պոստմոդեռնիզմի

¹Տե՛ս *Հակոբյան Հ.*, *Ժամանակակից հայ պոեզիան (1990-2014)*, 2014, էջ 52

²*Ղաքայան Գ.*, Ի՞նչ կա-չկա «Չկա չկա»-ում, *Ինքնագիր* 8, 2018, էջ 343:

ավարտի մասին խոսակցությունները բավական տարածում գտան¹: Տարիների ընթացքում առաջարկվել են պոստմոդեռնիզմին հաջորդող դրության տարբեր բնորոշումներ՝ մշակութաբան Էրիկ Գանսի պոստմիլենիալիզմը², գրականագետ Միխայիլ Էպշտեյնի տրանսպոստմոդեռնիզմը³, մշակութային քննադատ Ալան Բիրքբի դիջիտոդեռնիզմը⁴, փիլիսոփաներ Տիմոթեուս Վերմյուլենի և Ռոբին վան Աքքերի մետամոդեռնիզմը⁵ և այլն: Առաջարկված տարբերակները թեև առանձին շրջանակներում որոշակի տարածում գտան, այդուամենայնիվ, չկարողացան դուրս մղել պոստմոդեռնիզմը, իսկ հետագայում այս վեճերը քիչ-քիչ ետին պլան մղվեցին արևմտյան ակադեմիայում: Սրան հակառակ, պետք է ասել, այս հարցերը ավելի քան արդիական են մնում հետխորհրդային համատեքստում, առաջին հերթին, իհարկե, Ռուսաստանում⁶: Պատճառն, ինչպես նշել ենք, այն նյութական իրականությունն է, որից պոստմոդեռնիզմը՝ իբրև մշակութային գերիշխող տրամաբանություն, բխում է: Պոստմոդեռնիզմի ավարտի կամ մահվան մասին վեճերի համար կենտրոնական է պոստմոդեռնիստական զգայության ակնբախ նահանջը ինչպես արևմտյան, այնպես էլ համաշխարհային արվեստի և գրականության մեջ. պոստմոդեռնիստական հեգնանքին փոխարինելու են գալիս նոր անկեղծությունն ու զգայունությունը, որոնք ընկած են, օրինակ, մետամոդեռնիզմի գեղագիտության հիմքում: Այստեղ, սակայն, կարևոր է նկատել, որ պոստմոդեռնիզմը պայմանավորող ուշ կապիտալիստական, նեոլիբերալ աշխարհակարգը շարունակում է գործել, ուստի պետք է ենթադրել, որ այն գեղագիտության նահանջը, որ ավանդաբար համարվում է պոստմոդեռնիզմից անբաժանելի, անգամ՝ այն լավագույնս նկարագրող, ամեննին չի խոսում պոստմոդեռնիզմի նահանջի մասին ջեյմիսոնյան իմաստով. պատմության դիալեկտիկական խզման, սպառողական մշակույթի հետ հարաբերվելու և այլ առումներով ժամանակակից գրականությունն ու արվեստն առանձնապես չեն տարբերվում 20-րդ դարի երկրորդ կեսի պոստմոդեռնիզմից: Ավելին՝ գեղագիտության փոփոխությունները խոսում են այս գերիշխող տրամաբանության կենսունակության մասին, քանի որ հնարավորություն են տալիս չեզոքացնել դրա մերժման որևէ հնարավոր շարժում: Այս համատեքստում է պետք դիտարկել, օրինակ, Կ. Անտաշյանի մերթ հեգնական, մերթ անկեղծ ու հուզումնառատ

¹Տե՛ս **Potter, Garry and Lopez, Jose** (eds.): *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. London: The Athlone Press 2001, p. 4.

²Տե՛ս **Gans, Eric**: *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*. Stanford, California: Stanford University Press 1993.

³Տե՛ս **Epstein, M.; Genis, Alexander; Vladiv-Glover, Slobodanka**. *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Berghahn Books: New York, 1999, pp. 457–460.

⁴Տե՛ս Kirby, A. *Digimodernism*. New York: Continuum, 2009.

⁵Տե՛ս Vermeulen, Timotheus, van den Akker, Robin, *Notes on Metamodernism*. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2010.

⁶Տե՛ս **Плунгиан Н.**, «Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре», *Gesamtkunstwerk Гройс*, 2018, 122 (6), стр. 214–225.

բանաստեղծությունները: Սրանով է պետք բացատրել նաև խոստովական պոեզիայի ազդեցությունը Հ. Միմոնյանի, Լ. Եղյանի և այլոց պոեզիայի վրա, որոնց գործերում երևում է ռադիկալ խզում 90-ականների և վաղ 2000-ականների աղմկոտ անտիպոեզիայի հետ: Արմատական անցյալի ջնջումը, որի մասին գրում էր Ֆ. Ջեյմիսոնը¹, ամբողջական է դառնում 2010-ականների պոեզիայում: Ժամանակին, խոսելով ավանգարդի նահանջի մասին, գրականագետ Թ. Իզլթոնը գրել է. «Մեկ անգամ Թեյթի պատկերասրահում աղյուսների կույտ դնելը կարող է հեզնական համարվել, սակայն այդ ժեստն անվերջ կրկնելը բացարձակ անհետաքրքրություն է որևէ հեզնական մտադրության հանդեպ»: Վերը նկարագրված գործընթացները ժամանակակից հայ պոեզիայի մեջ կարծես այս պատմական փորձի հայելային կրկնությունը լինեն:

Պոստմոդեռնիզմը հայ պոեզիայի մեջ բարդ ու բազմակողմանի երևույթ է՝ իր տարբեր փուլերով, գեղագիտական ընկալումներով և սահմանման բարդություններով: Իբրև ուշ կապիտալիզմի դարաշրջանի մշակութային գերիշխող տրամաբանություն՝ պոստմոդեռնիզմը արտացոլում և նախանշում է այն փոխակերպումները, որոնք տեղի են ունենում մեր հասարակության մեջ, և պոստմոդեռնիստական պոեզիայի ուսումնասիրությունը կարևոր է ոչ միայն հայ գրականության, այլև առհասարակ մեր իրականության առավել ամբողջական պատկեր ստանալու համար:

Հոդվածը տպագրության է երաշխավորել խմբագրական խորհրդի անդամ, ր.գ.դ. Ս.Ա.Խանյանը:

¹ *Stéu Jameson, F., Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, N.C., Duke University Press, 1991.*

² *Eagleton, T. Capitalism, Modernism and Postmodernism, Against the Grain, Verso, 1986, p. 132.*