

Սոնա Ալավերդյան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեգյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ
Գորիսի պետական համալսարան
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2023.2-133

**ՇՐՋԱՆԱԿՄԱՆ ՀՆԱՐԸ՝ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՄԱՆ ՄԻՋՈՑ, ՊԵՐՇ
ԶԵՅՏՈՒՆՑՅԱՆԻ «ՄԻ ՆԱՅԻՐ ՀԱՅԵԼՈՒՆ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

Բանալի բառեր - Պերժ Զեյտունցյան, «Մի նայիր հայելուն», ինքնության որոնում, շրջանակված արձակ, հայելի, պատումային մակարդակներ:

Հոդվածում քննվում են ժամանակակից մարդու ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի կիրառման առանձնահատկությունները Պերժ Զեյտունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակում: Շրջանակված լինելով պատումային երեք մակարդակներով (էքստրադիեգետիկ, ինտրադիեգետիկ, մետադիեգետիկ)՝ վիպակն աչքի է ընկնում հետարդիապաշտ (պոստմոդերնիստական) գրականությանը բնորոշ այնպիսի հատկանիշներով, ինչպիսիք են մետահորինվածքը, ինքնարտացոլումը, պատումային մակարդակների սահմանների խախտումը (մետալեպսիս) և միջտեքստայնությունը:

Ստեղծագործության հիմքում ինքնաարտացոլման փոխաբերությունն է, ինչում հայելին նշանակալի դեր է խաղում որպես ինքնության որոնման խորհրդանիշ: Հայելու միջոցով վիպակի հերոսն իր «ես»-ը կամ պոտենցիալ «ես»-ը հետագոտելիս զբաղվում է այլընտրանքային ինքնության փնտրտուքով (լինել «ես» և միևնույն ժամանակ «ուրիշ»), և, առաապելական Նարցիսի պես առերեսվելով «ուրիշի» հետ, նրան ճանաչելու հարցում էական բարդությունների բխվելով, ապրում է ինքնության ճգնաժամ:

Վիպակի ինքնատիպությունը, սակայն, պայմանավորում է հատկապես այն հանգամանքը, որ ինքնության որոնման գործում ֆիզիկական հայելին ծառայում է ոչ միայն որպես փոխաբերություն, այլև իբրև կոմպոզիցիոն սկզբունք՝ հիմնական պատումի մեջ մետադիեգետիկ մակարդակ ստեղծելու և գոյաբանորեն տարբեր պատումային այդ երկու աշխարհները փոխազդեցության ու երկխոսության մեջ դնելու և միմյանց արձագանքելու համար:

Վերոնշյալ երևույթների ուսումնասիրման համար կիրառվել է կառուցվածքային վերլուծության մեթոդը՝ հենվելով գրականության տեսաբան Մ. Ժենետի՝ պատումային մակարդակների տեսության վրա և նկատի ունենալով շրջանակված արձակում ընդգրկված պատումների համար նրա ներկայացրած գործառնությունները: Վերհանվել են նաև այնպիսի գործառնություններ, որոնք Ժենետն առաջ չի քաշել, բայց տվյալ ստեղծագործության պատումային շրջանակներին դրանք բնորոշ են:

Sona Alaverdyan
Post-graduate student at the Institute of Literature after
M. Abegian of the NAS of the RA
Goris State University
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

**FRAMING DEVICE AS A MEANS OF AN IDENTITY QUEST IN THE NOVEL "DON'T
LOOK AT THE MIRROR" BY PERCH ZEYTUNTSYAN**

Key words: Perch Zeytuntsyan, "Don't Look at the Mirror", quest for identity, framed prose, mirror, narrative levels.

The article examines the peculiarities of the use of the framing device in Perch Zeytuntsyan's short novel "Don't Look at the Mirror" to discuss the identity crisis, quest, and construction of a new identity of a modern person. Framed by three narrative levels (extradiegetic, intradiegetic, metadiegetic), the novel is distinguished by features typical of postmodernist literature, such as metafiction, self-reflection, transgression of the boundaries between narrative levels, or ontologically distinct worlds (metalepsis), and intertextuality.

The quintessential part of the work is the metaphor of self-reflection, where the mirror plays a significant role as a symbol of the quest for identity. Through the mirror, the character in the short novel, while examining his "I" or potential "I", engages in the quest for an alternative identity (to be "I" and at the same time "other"). The confrontation with the "other" within, much like the mythological figure Narcissus, inevitably gives rise to complications and an identity crisis.

The uniqueness of the novel, however, is conditioned by the fact that in the quest for identity, the physical mirror serves not only as a metaphor but also as a compositional principle to create a metadiegetic level in the main narrative and to put those two ontologically different narrative worlds into interaction, dialogue, and reaction to each other.

To study the above-mentioned facts, the method of structural analysis was used, relying on the narrative levels theory proposed by the literary theorist Gerard Genette. Additionally, the article reveals such functions of narrative frames typical to the given work, which are not explicitly put forward by Genette but characteristic of the narrative frames in the given work.

Сона Алавердян

*Соискательница кафедры современной армянской литературы
в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА
Горисский государственный университет*

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

ПРИЁМ ОБРАМЛЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ В ПОВЕСТИ «НЕ СМОТРИ В ЗЕРКАЛО» ПЕРЧА ЗЕЙТУНЦЯНА

Ключевые слова: Перч Зейтунцян, «Не смотри в зеркало», поиск идентичности, обрамленная повесть, зеркало, повествовательные уровни.

Статья исследует особенности использования приёма обрамления в коротком романе «Не смотри в зеркало» Перча Зейтунцяна с целью обсуждения кризиса идентичности, поиска и создания новой личности современного человека. Будучи обрамлённой тремя уровнями повествования (экстрадигетическим, интрадигетическим, метадигетическим), роман отличается особенностями, характерными для постмодернистской литературы, такими как метафизика, саморефлексия, нарушение границ между уровнями повествования или онтологически различными мирами (металепсис) и интертекстуальность.

Ключевой для произведения является метафора саморефлексии, в которой зеркало играет значительную роль в качестве символа поиска личности. Через зеркало персонаж в коротком романе рассматривает своё «я» или потенциальное «я» и вступает в поиск альтернативной личности (быть «я» и одновременно «другим»). Столкновение с «другим» внутри, подобно мифологической фигуре Нарцисса, неизбежно приводит к осложнениям и кризису идентичности.

Однако уникальность романа обусловлена тем, что в поисках идентичности физическое зеркало служит не только метафорой, но и композиционным принципом для создания метадигетического уровня в основном повествовании, а также для взаимодействия, диалога и реакции между этими двумя онтологически разными повествовательными мирами.

Для изучения вышеуказанных фактов был использован метод структурного анализа, опирающийся на теорию повествовательных уровней литературного теоретика Жерара Жене. В данном анализе также учитываются функции, которые он представил для повествований, включенных в обрамленную повесть. Кроме того, рассматриваются функции, которые Женетт не представил, но которые характерны для рамочных повествований данного произведения.

**«Շրջանակված արձակ» և «պատումային մակարդակ»
հասկացությունները**

Գրականության անընդհատ զարգացող տիրույթում, որում պատմությունները մարդկային փորձառության խորքերն ուսումնասիրելու ունակությամբ շարունակում են գրավել ընթերցողներին, պատմողական ժանրերից մեկը, որը հաղթահարել է ժամանակի փորձությունը, շրջանակված արձակն է (Ալավերդյան ա, 2021, Ալավերդյան բ, 2021): Դեռևս անտիկ շրջանի գրականության ակունքներից եկող այս ժանրը գրականագիտական բառարաններում (Սանթոյան Մ., Սանթոյան Ա., 2006: 150, Abrams, Harpham, 2009: 332, Baldick, 2001: 101, Cuddon, 1998: 330) հիմնականում սահմանվում է որպես *պատմություն, որում ներդրված է մեկ այլ պատմություն, կամ որը պարունակում է պատմությունների շարք*: Իր ծագման պահից սկսած՝ ցայսօր շրջանակված արձակ ժանրը, պահպանելով իր ընդհանուր բովանդակությունը, գեղարվեստական պատկերի կառուցման հիմնական սկզբունքները, կառուցվածքային առանցքային հատկանիշները, տարբեր դարաշրջաններում և գրական տարբեր ուղղություններում էականորեն ձևափոխվել է: Այդ փոփոխությունները թույլ են տալիս պնդել, որ մեր օրերում շրջանակված արձակը ոչ այնքան ժանր է, որքան ստեղծագործությունը զարգացնելու տեխնիկական միջոց, որն իր տեքստակերտման ու տեքստընկալման առանձնահատկությունների շնորհիվ դարձել է հետարդիապաշտության (պոստմոդեռնիզմի) գրականության անքակտելի մասը:

Շրջանակման հնարը հնարավորություն է տալիս մեկ երկի ներսում կառուցել պատումային տարբեր շրջանակներ, որոնց փոխհարաբերության հարցին մանրամասն անդրադարձել է ֆրանսիացի ստրուկտուրալիստ Ժերար Ժենետը՝ օգտագործելով «պատումային մակարդակ» եզրը: «Պատմողական դիսկուրս» (1972 թ.) աշխատության մեջ խոսելով իրադարձությունը գեղարվեստական ստեղծագործության վերածող պատումային ֆիգուրների մասին՝ տեսաբանը քննում է նաև *պատումային մակարդակների հարցը*, որը վերաբերում է պատմողական գործողության և տեքստի տարածաժամանակային աշխարհի փոխհարաբերությանը: Պատումային ներքին մի գործընթացից (դիեգեսիսից) մյուսին անցնելու շեմը կարևորելով՝ Ժենետը «Մանոն Լեսկոյի» վերլուծության օրինակով տարբերակում է հետևյալ մակարդակները՝

էքստրադիեգետիկ, որը հիմնական պատմությունից դուրս *պատումային իրադարձությունն* է, ներառում է պատմողին և ցանկացած տեղեկություն կամ իրադարձություն, որը հիմնական պատումի մաս չէ, բայց շրջանակում է հիմնական պատումը, *ինտրադիեգետիկ կամ դիեգետիկ*, որը հիմնական պատումում ներկայացված *իրադարձությունների* ամբողջությունն է, ներառում է կերպարների, իրադարձություններ և միջավայրեր, որոնք ակտիվորեն ներգրավված են հիմնական պատումի մեջ,

մետադիեգետիկ, որը ինտրադիեգետիկ մակարդակում *ներդրված պատումն* է, այլ խոսքով՝ երկրորդական պատումը, որն իր հերթին կարող է պարունակել պատմողական այլ շրջանակ կամ շրջանակներ՝ առաջ բերելով պատումային չորրորդ, հինգերորդ և այլ մակարդակներ (Genette, 1983: 228-229):

Ժենետը նույն աշխատանքում խոսում է նաև մեկ այլ երևույթի՝ *մետալեպսիսի* մասին, որի դեպքում մակարդակների միջև սահմանները խախտվում են, և պատմողը կամ էքստրադիեգետիկ հասցեատերը ներխուժում է դիեգետիկ աշխարհ, դիեգետիկ կերպարները ներխուժում են մետադիեգետիկ աշխարհ, կամ էլ, հակառակը, դիեգետիկ կերպարներն են ներխուժում էքստրադիեգետիկ, իսկ մետադիեգետիկ կերպարները՝ դիեգետիկ մակարդակ (Genette, 1983: 234-236):

Այսպիսով՝ շրջանակված արձակի վերոնշյալ սահմանումն ու Ժենետի առաջ քաշած դրույթներն աչքի առաջ ունենալով՝ մեր նպատակն է շրջանակման հնարի կիրառման տեսանկյունից վերլուծել Պ. Ջեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակը, որում հնարը, ընդգծված ակնհայտությամբ դրսևորվելով, պայմանավորել է տեքստային կառույցի, ձևի ու ոճի առանձնահատուկ բնույթը՝ տեքստի կառուցվածքի ապակենտրոնացմամբ և պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունների ստեղծմամբ պատկերելով ժամանակակից ինքնության քառսը: Ստեղծագործության պատումային մակարդակների ուսումնասիրման ժամանակ հատուկ ուշադրություն է դարձվել դրանց գործառության արժեքին՝¹ դարձյալ նկատի ունենալով պատումային մակարդակների հարաբերման և նրանց գործառությունների վերաբերյալ Ժենետյան մոտեցումները,² ինչպես

¹ Գործառության դասակարգման նման մոտեցումը որոշակիորեն արտահայտվել է ռուս գրող, գրականագետ Վ. Շկլովսկու երկերում: Նա տարբերակել է հետևյալ գործառությունները՝ ա) ինչ-որ գործողության կատարումը ձգձգող, բ) պատումների օգնությամբ քննարկում ծավալող, երբ դրանք մեջբերվում են որևէ միտք ապացուցելու համար, և մի պատումը որպես առարկություն է ծառայում մյուսին, գ) պարզապես պատմություններ պատմելու համար դրդապատճառ հանդիսացող, և այլն (Шкловский, 1921: 15-17):

² «Վերանայված պատմողական դիսկուրս» աշխատությունում նկատի ունենալով «Պատմողական դիսկուրսի» առաջին տարբերակում շրջանակող և շրջանակված պատումների փոխհարաբերությունների իր առանձնացրած երեք տեսակները (*բացատրական, թեմատիկ և պատմողական*) (Genette, 1983: 231-233), ինչպես նաև օգտագործելով Ջոն Բարթի շրջանակված արձակի դասակարգումը (*պատճառական կապով չկապված՝ ոչ թեմատիկ, թեմատիկ, դրամատիկական*) (Barth, 1984: 232-233)՝ Ժենետը բարելավում ու զարգացնում է խնդրի վերաբերյալ իր մոտեցումները և առաջ քաշում շրջանակված արձակի վեց գործառություն՝ ելակետ ունենալով դիեգետիկ բովանդակությունն ու պատմողական գործողությունը՝ ա) *բացատրական* (մետադիեգետիկ *հետընդգրկումով* (անալեպսիս)), երբ մետադիեգետիսը հանդես է գալիս որպես բացատրություն հիմնական մակարդակի պատմողական գործողությունների համար, բ) *կանխատեսող* (մետադիեգետիկ *հետհիշատակումով* (պրոլեպսիս)), երբ մետադիեգետիսը ներկայացնում է ոչ թե՛ դիեգետիկ իրադրության նախորդող պատճառները, այլ՝ հետևանքները (օրինակ՝

նան վերհանելով այնպիսի գործառույթներ, որոնք տեսաբանն առաջ չի քաշել, բայց տվյալ ստեղծագործության պատումային շրջանակներին դրանք բնորոշ են:

Ուսումնասիրելով որոշակի ստեղծագործության թեմատիկ և կառուցվածքային տարրերը՝ հետազոտությունը հարստացնում է ժամանակակից դարաշրջանում գրա-կանության, ինքնության և պատմողական տեխնիկայի վերաբերյալ ակադեմիական խոսույթը, ինչով էլ պայմանավորված է հոդվածի արդիականությունը:

Աշխատանքի գիտական նորույթը պատմողական մակարդակների և դրանց գործառույթների վերաբերյալ գրականագիտական տեսական մոտեցումների օգտագործմամբ խնդրո առարկա վիպակի վերլուծությունն է՝ որպես շրջանակման հնարի կիրառմամբ ստեղծված երկ:

Ինքնության որոնման հարցում պատումային շրջանակների և հայելիների դերը

Հայելու փոխաբերությունը հաճախ է հայտնվում բոլոր ժամանակների և ազգերի գրականության մեջ անհատական կեցության և սոցիալական համակեցության ձևերի ու պայմանների ընկալման և հստակեցման համար: Գրողներն օգտագործում են հայելու փոխաբերությունը՝ հիմնականում ցույց տալու մարդու հարաբերությունն իր, ուրիշների, աշխարհի և նույնիսկ գիտական տեսությունների զարգացման հետ: Դասական օրինակ է Պուրիուս Օվիդիուսի «Կերպարանափոխություններ» էպիկական պոեմի երրորդ գրքում ներկայացված Նարցիսի առասպելի հեղինակային մշակումը, ըստ որի՝ Նարցիսը սիրահարվում է իր արտացոլանքին և ընկնում մեղամաղձության ու մահվան գիրկն այն ժամանակ, երբ ան-դա-դար ինքնազննումների և ինքնաճանաչման միջոցով հասկանում է, որ ոչ թե մեկ այլ երիտասարդ է իրեն նայում ջրից, այլ հենց ինքը: Տվյալ պարագայում հայելու փոխաբերությունն արտահայտում է կանոնակարգված, ինքնաբավ, երջանիկ կյանքի փոխարեն ինքնաճանաչման ձգտման վտանգավորությունը և ինքնառնչացնող հեռանկարը:

նախագգուշական երազներն ու մարգարեական պատումները), գ) *զուտ թեմատիկ*, երբ մետադիեգետիկ մակարդակն առաջանում է հիմնական պատումի բովանդակությանը հակադրվելու կամ նմանվելու նպատակով, դ) *համոզող կամ դրդապատճառային*, երբ հասցեատիրոջ կողմից ընկալված թեմատիկ կապը հետևանքներ է ունենում հիմնական գործողության մեջ, ե) *ժամանց ապահովող*, երբ մետադիեգետիկ և հիմնական պատումների բովանդակությունները կա'մ ընդհանրապես թեմատիկ որևէ կապ չեն ունենում միմյանց հետ, կա'մ այդ կապը շատ թույլ է արտահայտված, և հիմնական խնդիրը զբաղմունք ապահովելը, ժամանակը հետաքրքիր ձևով անցկացնելն է, գ) *խոչընդոտող*, երբ մետադիեգետիկ և հիմնական պատումների բովանդակությունները կա'մ ընդհանրապես թեմատիկ որևէ կապ չունեն միմյանց հետ, կա'մ այդ կապը շատ թույլ է արտահայտված, և հիմնական խնդիրն է հետաձգել կամ ամբողջությամբ կանխել հիմնական մակարդակի գործողության կատարումը (Genette, 1988: 93-94):

Հայելու մեջ սեփական արտացոլանքն ստեճագործության նյութ դարձրել է նաև Պերճ Զեյթունցյանը «Մի նայիր հայելուն» վիպակում: Այն նախապես տպագրվել է «Գարուն» ամսագրի 2003 թ. 7-8 միացյալ համարում «Ծրար հայելու մեջ» վերնագրով, ապա 2004 թ. «Մի նայիր հայելուն» վերնագրային լուծումով լույս է տեսել համանուն ժողովածուում: Վիպակը Երևանի բանկերից մեկի փոխկառավարիչ Վիգեն Աստվածատրյան անունով միջին տարիքի մի մարդու մասին է, որը մի առավոտ արթնանում և, լոգարան մտնելով, հայելու մեջ տեսնում է «ոչ թե իրեն, այլ մի անծանոթ մարդու» (Զեյթունցյան, 2004: 5): Այդ պահից սկսած նրա կյանքն ամբողջությամբ փոխվում է, քանի որ ամեն անգամ հայելուն նայելիս նա իր արտացոլանքի փոխարեն տարբեր անձանց է տեսնում: Սեփական արտացոլանքի փնտրտուքով տարված՝ նա բացահայտում է իր մեջ ապրող մասնակի վեց կրկնակների¹:

Վիպակն աչքի է ընկնում ուրույն կառուցվածքով: Ունենալով սյուժետային մեկ ընդհանուր գիծ՝ այն բաղկացած է երեք շրջանակներից՝ էքստրադիեզետիկ, ինտրադիեզետիկ և մետադիեզետիկ պատումներից: *Էքստրադիեզետիկ* մակարդակում երրորդ դեմքով հետերոդիեզետիկ պատմողը² հենց սկզբից դիմում է ընթերցողներին՝ ընդհանուր պատումային իրադարձության վերաբերյալ որոշակի տրամադրություն ստեղծելու համար. «Այս պատմությունը իրական է, իրական են թե՛ հասցեն, թե՛ հերոսը. քաղաք Երևան, փողոց Աղյուսագործների, շենք թիվ 46, բնակարան 21, չորրորդ հարկ, մուտքը՝ աջ կողմից, բնակչի անուն-ազգանունը՝ Վիգեն Աստվածատրյան. իրական պատմություն է, այո, բայց միաժամանակ՝ խիստ անհավատալի: Եթե հավատալի լիներ, չարժեր թղթին հանձնել, որովհետև բոլոր երջանիկ ընտանիքները նման են իրար... Հիշեցի ք... Ուրեմն, հետաքրքիրը դժբախտ ընտանիքների պատմությունն է, իմա՝ սովորականից շեղված դեպքերն ու իրադարձությունները, տվյալ դեպքում՝ երևանյան, աղյուսագործական, վիգենյան անհավատալի այս պատմությունը» (Զեյթունցյան, 2004: 5): Տեսնում ենք, որ տվյալ պարագայում այս շրջանակի գործառույթը հիմնական մակարդակում պատմվելիք կասկածելի և անհավանական (սյուժեն բնորոշող հիմնական տարրը ֆանտաստիկն է) իրադարձությունների իսկության հաստատումը, այսպես ասած, *ինքնավավերացումն* է անհնարին թվացող տոպոսի՝ իրականի համատեքստում մանրամասն պատկերման, հերոսի ինքնության կարևորագույն բաղկացուցիչների շեշտման միջոցով, որպեսզի ապահովվի ընթերցողների զգացմունքային և երևակայական ներգրավվածություն:

¹ Սա հիշեցնում է Վիրջինիա Վուլֆի «Ալիքներ» վեպի վեց կերպարներին, որոնք միասնաբար կազմում են կենտրոնական գիտակցության մի գեշտալտ:

² Ըստ պատմողական ձայնի՝ Ժենետը պատումները բաժանում է երկու խմբի՝ *հետերոդիեզետիկ*, որում պատմողը բացակա է, և *հոմոդիեզետիկ*, որում պատմողը ներկա է (Genette, 1983: 244-245):

Իհարկե, այս մասում առկա է նաև միջտեքստային ուղիղ հղում Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպի առաջին նախադասությանը, որով, մեր կարծիքով, «վստահելի» պատմողն ընթերցողներին փորձում է զգուշացնել իր նախաձեռնած գործի բարդ ու չձախողելու առումով դժվարին լինելու մասին¹: Մակայն վիպակի համար այս հանրահայտ նախադասության կարևորությունը չի սահմանափակվում միայն *նախազգուշական* դերով. հայտնվելով նաև հիմնական պատումում՝ այն ստեղծագործության մեջ դիեգետիկ մակարդակի խախտման և ինքնահղման առիթ է տալիս: Դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ հիմնական պատումում Վիգենը, հայելու մեջ իր ինքնության ներկայությունը տեսնելու փափագով շտապելով կահույքի խանութ, վաճառողից պահանջում է «կահույքի կոմպլեկտից դուրս», լավ, այսինքն՝ սեփական դեմքը ցույց տվող հայելի (դեռևս կարծելով, թե խնդիրը կահույքի հայելիների մեջ է) և վաճառողի զարմանքին ի պատասխան ասում. «*Ձեր բոլոր հայելիներն էլ հաճախորդի սեփական դեմքն են ցույց տալիս: Եվ դուք կարծում եք, թե կարողացաք խաբել ինձ...*» (Ջեյթունցյան, 2004: 9): Տեսարանն այս պահին ընդհատվում է, և դիեգետիկ պատմողը դուրս է գալիս իր պատումի սահմաններից, դիմում էքստրադիեգետիկ պատմողին և, ինքնահղում կատարելով, ստեղծում է հեղինակ-պատմող-տեքստ յուրօրինակ կապ. «*Եվ քանի որ ամեն հայ վաճառող նման խոսքերից հետո կասեր այն, ինչ պիտի ասեր և քթի տակ հայհոյելով հեռանար, մեր վաճառողն էլ... Բայց ոչ, նա չհեռացավ... Բնչո՞ւ... Որովհետև բոլոր երջանիկ ընտանիքները նման են իրար... Հիշեցի՞ք ... Ճիշտ է, բարակ բեղիկներով քսանհինգամյա վաճառողը Տոլստոյ չէր կարդացել և չի էլ կարդա երբևիցե, բայց հեղինակը հո*

¹ Տոլստոյի վեպի այս նախադասությունն այն միտքն է արտահայտում, որ ընտանիքի երջանկության համար անհրաժեշտ են մի քանի հիմնական գործոններ (օրինակ՝ փոխադարձ սերը, ընտանիքի բոլոր անդամների քաջատոգությունը, ֆինանսական ապահովությունը և այլն): Եթե այս հիմնական գործոններից որևէ մեկը (մի քանիսը) բացակայում կամ թերի է (են), ընտանիքում երջանկություն տիրել չի կարող: Քանի որ երջանիկ ընտանիքի համար պահանջվում է գործոնների ամբողջություն, իսկ դժբախտ ընտանիքին, կախված տվյալ միության առանձնահատկություններից, պակասում է (են) գործոնների ամբողջությունից որևէ մեկը (մի քանիսը), յուրաքանչյուր դժբախտ ընտանիք դժբախտ է յուրահատուկ ձևով: Այս իմաստի նմանությամբ նախադասության հիմքում ընկած սկզբունքը հետագայում ամերիկացի աշխարհագրագետ, պատմաբան, թոչնաբան Ջարեդ Դայմոնդի շնորհիվ ընդլայնվել է՝ հայտնի դառնալով որպես «Աննա Կարենինայի սկզբունք» (Diamond, 1994, Diamond, 1997: 157-175): Դա հաճախ օգտագործվում է նկարագրելու իրավիճակներ կամ համակարգեր, որոնց պարագայում հաջողությունը պահանջում է մի քանի պայմանների միաժամանակյա բավարարում, բայց ձախողումը կարող է տեղի ունենալ այդ պայմաններից միայն մեկի բացակայության պատճառով: Այն կիրառվել է տարբեր ոլորտներում, ներառյալ կենսաբանություն, ճարտարագիտություն և սոցիալական գիտություններ: Սկզբունքը ենթադրում է, որ որևէ ձեռնարկ սխալ ուղղությամբ տանելու, տապալելու մի քանի եղանակ կա, սակայն միայն մեկ ճանապարհ կա, որ այն հաջողությամբ պսակվի:

կարդացել էր, հո գիտեր, որ յուրաքանչյուր դժբախտ ընտանիք դժբախտ է յուրովի» (Զեյթուն-ցյան, 2004: 9): Մետահորինվածքի (տեքստի ինքնանդարաբանում) այս դրսևորումով ինտրադիեգետիկ պատմողն արտահայտում է էքստրադիեգետիկ պատմող-հեղինակի գոյության վերաբերյալ իր տեղեկացվածության մասին:

Մետալեպիսային իրողության հանդիպում ենք նաև այն ժամանակ, երբ ինտրադիեգետիկ պատմողը ներկայացնում է Վիգենի՝ ինքն իրեն փնտրելու ապարդյուն փորձերի պատճառով հերթական գերլարված օրվա ավարտին քնելու անկարողությունը. «Այդ գիշեր նա հանգստացուցիչ հաբ կուլ տվեց և սովորականից շուտ պառկեց քնելու: Թվում էր, թե գերլարված օր անցկացնելուց հետո քունը շուտ կտանի, բայց ջղերը պրկված էին ու թույլ չէին տալիս ուղեղն անջատել: Լուսնի լույսը վարագույրի ծայրերից գողեգող սենյակ էր սողոսկել և կռիվ էր տալիս մութի հետ: Առաստաղին՝ լույսն ու մութը, իսկ ներքևում՝ մահճակալի վրա՝ Վիգենը ինքն իր հետ» (Զեյթունցյան, 2004: 24): Հենց այդ պահին էքստրադիեգետիկ պատմողը ներխուժում է ինտրադիեգետիկ մակարդակ՝ վիպակի սկզբից իր սկսած գործը շարունակելու և հերոսի վերաբերյալ ընթերցողին էլ ավելի մանրամասն՝ «անկետային» տեղեկություն հաղորդելու համար. «Ժամանակն է, գուցե աններելիորեն ուշ, ասելու, որ մեր հերոսը Երևանի խոշոր և հուսալի բանկերից մեկի փոխկառավարիչն էր: (Թեև հիշում էք, չէ՞, որ փողերի մի մասը նա, համենայն դեպս, պահում էր խնայքանկում): Աչքի ընկնող տղամարդ, թե՛ իր արտաքինով, թե՛ իր անփորձանք կենսագրությամբ: Առանց ճիգի, առանց արմունկների օգնության, օգտվել էր ինչպես սովետի, այնպես էլ անկախության սուղ առավելություններից: Դպրոցն ավարտել էր ոսկե մեդալով, բուհ էր ընդունվել միայն իր ուժերով (համալսարանի արևելագիտության ֆակուլտետ), ստացել էր կարմիր դիպլոմ, կարճ ժամանակ աշխատել էր իր մասնագիտությամբ, ապա փոխադրվել բանկային աշխատանքի, կլերկից շատ արագ հասել էր փոխկառավարչի պաշտոնին: Շնորհիվ վերատրակավորման կամ, որ ավելի ճիշտ է, ուսման հինգ տարիները ջուրը գցելուն՝ նա կյանքում երբեք փողի նեղություն չէր ունեցել: Հիմնականում հարթ ու սահուն էր եղել ճանապարհը: Բայց նաև կյանքի տղա էր՝ ինչպես ասում են իր ծննդավայր Երևանում, ընկերական միջավայրում՝ փնտրված, կանանց կողմից սիրելի, քիչ է ասել՝ սիրելի: Գուցե դա էր պատճառը, որ մինչև օրս չէր ամուսնացել, ապրում էր մենակ, ծնողները մահացել էին, ազգականներ քիչ ուներ, մեծ մասը Թբիլիսիում էին, կամ Մոսկվայում: Եթե ավելացնենք, որ արվեստի ու գրականության սիրահար էր և նուրբ գիտակ, անկետային տվյալները կսպառվեն, ու մեր հերոսը կշարունակի ապրել անկետայից դուրս, իր սեփական կյանքով (ընդգծումը մերն է .-Ս. Ա.)» (Զեյթունցյան, 2004: 24): Ինչպես տեսնում ենք, էքստրադիեգետիկ պատմողի տեղեկատվություն-բացատրությունը համաժամանակացված է

ինտրադիեգետիկ կերպարի գործողությունների հետ, ասես խոսույթի (դիսկուրս) ժամանակն ու պատումի ժամանակը նույնն են: Ավելին՝ ընդհանուր տարածաժամանակային հարթության մեջ էքստրադիեգետիկ պատմողի հրամցրած անկետային տեղեկությունն ու ուղղորդող գործառույթը նախատեսված են ոչ միայն իրական ընթերցողների և գեղարվեստական ունկնդիրների, այլև ինտրադիեգետիկ պատմողի համար, ինչից և վերջինս օգտվում է՝ փոր-ձելով ընթերցողների պես և գեղարվեստական ունկնդիրների հետ Վիզենի գործողությունների տրամաբանությունն ու նրան բաժին հասած փորձության պատճառն ընկալել: «Այժմ նա թափալվում էր բարակ վերմակի տակ և անընդհատ նույն տանջալի հարցն ուղղում իրեն. *ինչու էկավ այս փորձանքը: Անկետան, որի տվյալների թվարկման մասին ինքը, անշուշտ, տեղյակ չէր բնավ, թույլ էր տալիս մտածելու, որ կյանքում չէր գործել այնպիսի մեծ սխալ, չէր ունեցել այնպիսի ծանր մեղք, որ հիմա զղջար ու պատասխան տար, այն էլ՝ այս ձևով*» (Զեյթունցյան, 2004: 24):

Հաջորդ՝ *ինտրադիեգետիկ* շրջանակում, ներկայացվում է հիմնական պատումային գիծը: Պատմող անձը երրորդ դեմքով¹ շարադրողն է, որը հեղինակ-պատմողի պես անանձնական կերպար է, անմարմին ձայն, որն իրական ներկայություն չունի պատմության աշխարհում, և նրա գործողության ոլորտը սահմանափակվում է խոսույթի մակարդակով: Նա ներկայացնում է գլխավոր հերոսի՝ Վիզենի ինքնության դրաման՝ օգտագործելով հայելին՝ մի դեպքում *որպես փոխաբերություն*, մյուս դեպքում՝ *կոմպոզիցիոն սկզբունք*²՝ հիմնական պատումի մեջ մետադիեգետիկ մակարդակ ստեղծելու համար:

Հընթացս ասենք, որ ընդհանրապես ինքնության խնդիրը դառնում է օրհասական ամեն անգամ, երբ մարդն ստիպված կանգնում է ժամանակների ու աշխարհի փոփոխության առջև: Անցումային այդ շրջանում իր գոյության ու գործառության համար նոր ձևերի փնտրտուքի ընթացքում նա ներքին ցանկություն է ունենում ինքնության հետևից գնալու և նրա որոշարկումից մակաբերելու գոյութենական նոր միջավայրի հաղթահարման ուղիները: Հետևաբար հաշվի առնելով վիպակի ստեղծման համա-

¹ Ստեղծագործությունն ուշադիր ընթերցելու դեպքում, այնուամենայնիվ, կարելի է նկատել պատմելու դեմքի չկողմնորոշվածություն հետևյալ հատվածում. «*Խնդրեմ,- ասաց վաճառողը:- Հատուկ քեզ համար էի պահել:*

Ժամանակ չկար հարցնելու, թե դու որտեղից գիտեիր ինձ և թե մանավանդ՝ ինչ էր իմ ուզածը (ընդգծումը մերն է. – Ս. Ա.): Նա այդ նախադասությունը չլսեց նույնիսկ և անհամբերությամբ նետվեց դեպի հայելին» (Զեյթունցյան, 2004: 10): Ընդգծված նախադասության մեջ թեև հստակ երևում է, որ հեղինակը դիմում է առաջին դեմքով պատմելաձևին, ապա հաջորդ նախադասությունը շարունակում երրորդ դեմքով, սակայն կարծում ենք, որ առաջին դեմքի ներմուծումը մեկ նախադասության մեջ ոչ թե պատմողի և հերոսի ինքնությունների շփոթ առաջացնելու կամ հերոսին պատմող դարձնելու համար է, այլ պարզապես հեղինակային վրիպում:

տեքստը, այն է՝ խորհրդային կարգերի փլուզումից և Հայաստանի անկախացումից հետո երկրի ներհասարակական և արտաքին քաղաքական անառնող իրականությունը՝ պարզ է, թե ինչու Վիգենի համար ևս առանցքային պետք է լիներ ինքնության բացահայտումը ինչպես անհատական, այնպես էլ հավաքական մակարդակներով:

Այժմ նախ փորձենք հասկանալ այս մակարդակում ֆիզիկական հայելու փոխաբերական կիրառությունը:

Պողոս առաքյալը կորնթացիներին ուղղված իր առաջին և երկրորդ նամակներում երկու անգամ օգտագործում է հայելու պատկերը¹, մի դեպքում ցույց տալով աղոտը, թերին ու մասնակին,² մյուս դեպքում հստակությունն ու ամբողջականությունը՝ ձեռքբերված Քրիստոսի միջոցով³: Առաջին թղթում հայելու փոխաբերության կիրառումը, որը կապված է կորնթացիների անմիաբանության և ամբողջական ճշմարտությունը նրաներկա ու մասնակի գծերի հետ շփոթելու հակման հետ, համընկնում է սեփական էաբանական հիմքերի անգիտակցաբար որոնման համար Վիգենի՝ հայելու մեջ նայելով իր ինքնության էատարրերի ամբողջության փոխարեն մասնակի դրսևորումների արտացոլանքը տեսնելու փորձառությամբ⁴: Երկու դեպքում էլ բանալին պարզապես տեսնելուց այն կողմ անցնելն է: Կորնթացիների դեպքում սեփական ինքնության դեմ ապստամբած մասերի համակարգվածության հնարավոր կլիսի հասնել Քրիստոսի միջոցով: Հարցն այն է, թե արդյոք Վիգենը կհաջողի իր դեմ ապստամբած ֆիզիկական և մտավոր «ես»-երը համակարգել այնպես, որ մասերն իրենց սխալ կողմնորոշման և սխալ կենտրոնացվածության պատճառով չկործանեն մարմինը:

Վեց տարբեր դրսևորումները հայելու մեջ տեսնելն արդեն իսկ վկա-

¹ Իմիջիայլոց նշենք, որ Պողոս առաքյալի ժամանակներում Կորնթոսը բավական հայտնի է եղել իր հայելիներով, սակայն այդ հայելիները պատրաստվում էին լավ հղկված մետաղից (բրոնզից կամ արծաթից): Անդրադարձը, որը նրանք ցույց էին տալիս, կարող էր որոշակի պատկերացում տալ ձևի մասին, բայց ոչ թե ճշգրտորեն արտացոլել այն:

² «Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ, իսկ այն ժամանակ պիտի լինի դեմ առ դեմ: Այժմ շատից քիչը գիտեմ, իսկ այն ժամանակ կգիտենամ, ինչպես որ Նա ճանաչեց ինձ» (Ա. Կորնթ. ԺԳ. 12):

³ «Եվ մենք բոլորս, բաց երեսով տեսնելով Տիրոջ փառքը ինչպես հայելու մեջ, նույն պատկերով ենք նորոգվում փառքից փառք, որպես թե Տիրոջ Հոգով» (Բ. Կորնթ. Գ. 18):

⁴ Այս հանգամանքի մասին առաջին անգամ խոսել է գրականագետ Ժ. Քալանթարյանը: Անդրադառնալով վիպակի բնաբանին՝ նա գրում է. «Բնաբան ընտրելով Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպից մի խորհրդածություն, ուր ասվում է, թե «մարդ արարածը նման է հարյուրավոր թերթիկներից կազմված սոխի»՝ Զեյթունցյանն իր վիպակի հերոս Վիգեն Աստվածատրյանի ներքին ես-երն է արտացոլում հայելու մեջ այնպես, ասես սոխ-հոգուց մեկամեկ պոկում է այդ սոխի թերթիկները: Գրողը փորձում է հավատացնել, որ մարդ արարածը պարզունակ, միագիծ ու միաշերտ չէ, որ մարդու ներաշխարհում ապրում են տարբեր ես-եր՝ արտաքինապես դրսևորվելու ներուժային հնարավորություններով» (Քալանթարյան, 2005: 6):

յում է այն մասին, որ Վիգենը ներքին ցանկություն ունի անգիտության թմբիրից արթնանալու, նորովի ճանաչելու և վերաիմաստավորելու իր գոյությունը: Դրա մասին է վկայում «Հայլուրի» համար նկարահանվող կարճ հարցազրույցի ժամանակ իր հետ կատարվող իրողությունների վերաբերյալ հերոսի «հանպատրաստից» ասված խոսքը. «...Մարդը մեծ մասամբ չի համ-ընկնում ինքն իր հետ, դրա համար էլ տարրալուծվում է ու տրոհվում մասերի... Դեռևս միջնադարում Մխիթար Գոշն է ասել, որ ամեն մարդ անձ է, բայց ամեն անձ անհատ չէ: Մարդկության մեծամասնությունը, ես էլ ներառյալ, անձեր ենք, փոքր մասն է, որ անհատ կոչվելու իրավունք ունի: Անձերը տրոհվում են, իսկ անհատը անքակտելի միասնություն է, կատարյալ ամբողջություն, որը ներդաշնակ ու հաշտ է ինքն իր հետ» (Զեյթունցյան, 2004: 35): Այսինքն՝ հերոսը որոշակի պատկերացում ունի իր հետ տեղի ունեցող իրողության մասին, սակայն բախումն (կոնֆլիկտ) արտահայտվում է ներգիտակցական հարաբերություններում մասնակի գծերն իբրև ամբողջություն ըդունելիս և անձից դեպի անհատ փոխակերպվելիս, ասել է թե՛ կատարյալ ամբողջության ձգտելիս: Դրա հետևանքով տեսածը վերծանելու փոխարեն նա հրաժարվում է այն առարկայացնելուց և անվանելուց, այսինքն՝ ընդունելուց, որ ինքը հենց այն օբյեկտն է, որը հայելու մեջ է: Ներքին ինքնության ընդունման փոխարեն նա սկզբից բժշկի, ապա երբ ամեն ինչ անբացատրելիորեն դուրս է գալիս իր վերահսկողությունից, ուստիկանի օգնությանն է դիմում՝ հայելու մեջ միայն հանրային կյանքում իր ստանձնած դիմակը տեսնելու համար, որն ի սկզբանե դրել էր գուտ պրագմատիկ նպատակներով և որն այժմ համարում էր իր միակ արտացոլանքը: Ուշագրավ է, որ շրջապատին էլ է տրվում հնարավորություն հանրային դիմակից բացի հայելու մեջ ու միջոցով տեսնելու Վիգենի բազմազան «ես»-երը: Կարելի է, իհարկե, վիճել, թե ինչու է հայելու ինքնության բացահայտման գործառույթը գործում միայն Վիգենի պարագայում, և նույն հայելին «ես»-երի բազմազանության բացահայտման առիթ չի տալիս պատումային շրջանակում հայտնված մյուս կերպարներին, որոնք Վիգենինը տեսնում, բայց իրենց այլակերպումները չեն նկատում: Երևույթի համար թերևս հնարավոր բացատրություն է այն, որ, ի տարբերություն Վիգենի, նրանք փոփոխված ժամանակներում ու աշխարհում դեռևս չիրացված, չնույնականացված, առանց առանձնա-հատկությունների և անդեմ անձինք են, որոնք վերածվել են զանգվածի (Խաչիկների) և առայժմ ցանկություն էլ չունեն ջանք ու ժամանակ ծախսելու յուրօրինակ անհատականություններ դառնալու համար:

Այնուամենայնիվ, Վիգենին հաջողվում է հաղթահարել սեփական հատվածականությունը, երբ գալիս է հայելային բոլոր արտացոլումների (այդ թվում՝ «իր հոգու հեռավոր անկյունում բնակվող կնոջ» (Զեյթունցյան, 2004: 53)) հետ դեմ առ դեմ հանդիպելու և միասնական զրույց ունենալու ժամանակը: Շրջադարձը վրա է հասնում այն պահին, երբ նա, չնայած «մեծ

հայտնագործության սեմին» (Զեյթունցյան, 2004: 58) կանգնած լինելու սարսափին, համաձայնում է մտնել հայելու մեջ (իմա՝ հաղթահարել հայելու ֆիզիկական խոչընդոտը) և իր բոլոր «ես»-երի հետ համակեցությամբ գտնել Վիգենի ֆիզիկական կորած տեսքը. «- *Բայց դուք ասում էիք, որ դեռ վեճ է գնում, - դիմադրում էր Վիգենը: - Մեր ու ձեր միջև...*

- *Լուծված է արդեն, լուծված է: Էլ ոչ մի վեճ չկա:*

- *Հապա ես ինչո՞ւ տեղյակ չեմ...*

- *Նայիր, նայիր, հայելուն նայիր:*

Վիգենը դժկամությամբ նայեց նրա ցույց տված ուղղությամբ ու տեսավ... Չհավատաց աչքերին, ինքն էր՝ իր հագուստներով, իր դեմքով, իր կանգնած դիրքով...» (Զեյթունցյան, 2004: 59):

Միշտ չէ, սակայն, որ ճշմարտության դիմառնումը և գիտակցումը, որ սեփական կյանքի երևացող՝ արտաքին կողմն իրականում արտացոլանքն է ներսի աշխարհի, հեշտ է ընդունել և անել այնպես, որ ֆիզիկական ու մտավոր «ես»-երի առճակատումը հանգեցնի ոչ թե կործանման (ինչպես Նարցիսի պարագայում), այլ ցնծագին միացման և ինքնության զարգացման (ինչպես կորնթացիների դեպքում, որը ներկայացված է Պոդոս առաքյալի երկրորդ թղթում): Ճշմարտությունն ընդունելու դժվարության պատճառով է, որ շարունակության մեջ տեսնում ենք, թե ինչպես է Վիգենը հետքայլ անում և հրաժարվում օգտվել բացահայտված իքնության իմացությունից: Նա նախընտրում է ուրանալ իր անհատականությունը և նմանվել ներքնապես անառողջ հասարակությանը՝ այդ հասարակությանն անդամակցելու համար անդիմանալով և դառնալով հերթական Խաչիկներից մեկը¹: Դա դարձյալ արտահայտվում է հայելու փոխաբերությամբ, որը ջարդվում ու փշուր-փշուր է լինում, երբ պարզվում է, որ հերոսը պատրաստ չէ կառավարել իր իմացությունը, հետևաբար անհատական կյանքի ծրագրից և պատասխանատվությունից հրաժարված այս նոր *անձի*՝ Խաչիկ Աստվածատրյանի համար հայելու պատրաստած ծրարը (զարգացման ճշմարիտ գաղափարների վերաբերյալ տեղեկությունը) այդպես էլ չի հասնում հասցեատիրոջը:

Հիմնական պատումում հայելու փոխաբերության մանրամասն քննությունից հետո ժամանակն է անդրադառնալու հայելային արտացոլման *կոմպոզիցիոն սկզբունքին*, ինչը թույլ է տալիս հիմնական պատումի մեջ *մետադիեզետիկ մակարդակ* ստեղծել: Խոսքը հիմնական պատումում ներմուծված այն տեքստերի մասին է, որոնք հիմնական պատումի հետ հարաբերակցվում են ոչ թե բացահայտ կերպով, այլ անուղղակիորեն՝ շեղատառ և թավ գրությամբ: Ո՛չ պատմողը, ո՛չ էլ հերոսը ներգրավված

¹ Այդ որոշումն իրականում միանգամից չէր կայացվել, այլ իբրև այլընտրանքային տարբերակ առաջարկել էր հինգերորդ կերպարը, որը կընտրվեր այն դեպքում, երբ հերոսը որոշեր գնալ զանգվածին նույնացվելու ճանապարհով (Զեյթունցյան, 2004: 57):

չեն ներկայացվող իրադարձությունների մեջ, ավելին՝ դրանք վավերագրություններ են՝ քաղված 2001 թ. փետրվար-հունիս ամիսներին «Իրավունք», «Հայոց աշխարհ», «Ազգ», «Արմենպրես» թերթերում լույս տեսած հոդվածներից: Անդրադառնալով վիպակում մամուլի հաղորդագրությունների ներմուծման խնդրին՝ Ժ. Քալանթարյանը հետևյալ միտքն է առաջ քաշում. «*Կառուցվածքի իմաստով որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում սյուժետային գծից դուրս և անկապ թվացող բավականաչափ մեծաքանակ մեջբերումները զանազան պարբերականներից: Այս պարագայում, ինչպես թվում է, հեղինակն այդ կերպ ուզում է ասել, որ իրական կյանքը քաղաքական, սոցիալական, կրթական բնագավառներով, շարունակում է իր հունով ընթանալ, աշխարհն ապրում է իր հեքով, իր կշռույթով, իսկ մարդն ինքնին մի առանձին մոլորակ է՝ մեծ աշխարհից ունեցած իր տարբեր, անձնական բազում խնդիրներով*» (Քալանթարյան, 2005: 6): Համաձայն լինելով գրականագետի հետ և զարգացնելով ու վերաձևակերպելով նրա միտքը՝ կարելի է ասել, որ իրական կյանքը շարունակում է իր հունով առաջ շարժվել, բայց այդ ընթացքում իր անջնջելի հետքն է թողնում մարդկային հոգիներում՝ առաջ բերելով բազում խնդիրներ, որոնց հետ մարդը՝ իբրև մեծ աշխարհում առանձին մոլորակ, պետք է միայնակ պայքարի: Այս համատեքստում մամուլի տեսությունները ոչ թե մարդկային մոլորակն իրական կյանքին հակադրելու և նրանց խզումը ցույց տալու գործառույթն են իրականացնում, այլ մարդկային պահանջմունքի և շրջակա միջավայրում տեղի ունեցող իրադարձությունների լիակատար նույնությունը պատկերելուն, Վիգենի վարքի դրսևորումները՝ իբրև իրական կյանքի համապատասխան պայմանների հայելային արտացոլանքն ընդունելուն են միտված: Այսինքն՝ մետադիեգետիկ մակարդակով ներկայացվող այս հաղորդագրությունները *բացատրական* գործառույթ ունեն. դրանք, ինչպես Ժենետն է ասում, պատասխանում են հետևյալ հարցին. «Ի՞նչ իրադարձություններ են հանգեցրել ներկայիս վիճակին» (Genette, 1983: 232): Այս հայացքով նայելիս տեսնում ենք, որ մինչ հայելու փոխաբերությունը Վիգենի մարմնական «ես»-ի և ներքին «ես»-երի հանդիպադրման համար է, հայելային սկզբունքով ներմուծված տեքստերը ներսի և դրսի անդրադարձ պատկերը ստանալու համար են: Ընդ որում՝ մետադիեգետիկ պատումների հասցեատերը հենց հերոսն է, որին անհատական ինքնության բացահայտման և սեփական անձի հետ տեղի ունեցող իրադարձությունների ընկալման համար անհրաժեշտ են նաև սոցիալական միջավայրի մասին տեղեկություններ¹: Իսկ ահա իրական ընթերցողը, հաշվի առնելով վիպակի համատեքստը և համադրելով

¹ Վիպակի թատերականացված տարբերակում, օրինակ, ավելի ակնհայտ է, որ մամուլի տեսությունների հասցեատերը Վիգենն է, քանի որ դրանք հնչում են ռադիոընդունիչից, որի հետ հերոսն անգամ երկխոսում է (Զեյթունցյան, 2006):

պատումային երկու մակարդակներից ստացված տեղեկությունները, կարող է եզրակացնել, որ անկախացման երևույթը, լիովին կերպարանափոխելով Հայաստան պետությունը, միաժամանակ կերպարափոխման խնդիր էր դրել և՛ անհատական, և՛ ազգային ինքնության առջև: Դրան գումարվել էին նաև դարավերջի (*fin-de-siecle*) և նոր դարասկզբի սահմանագծի անկումային տրամադրությունները և ապագայի հանդեպ սպասման ու վախերի գործոնը, և նախքան հաղթահարելն այդ մարտահրավերները ինքնությունները երկու մակարդակներով էլ հայտնվել էին խոր ճգնաժամում: Ելքը, ինչպես վերն առիթ ենք ունեցել ասելու, անհատական ինքնության ձևավորմամբ և զարգացմամբ հասնելն է հավաքական նոր ինքնության կայացմանը, որպեսզի տեղի ունենա նաև սոցիալական նոր իրողությունների պայմաններում մարդկային հարաբերությունների և բարոյական պատկերացումների արդիականացում: Սակայն այդ գործողությունների տրամաբանական շղթան ընդհատվում է Վիգենի հետքայլով, և ներքին «ես»-ի հետ վերջնական շփումից հետո ստացված փորձն արտաքին աշխարհում և հանուն արտաքին աշխարհի չի յուրացվում, հնարավոր չի լինում հասնել ներդաշնակության:

Բացի մամուլի տեսություններից, հիմնական պատումում նկատվում է նաև **նմանեցման** միտումով միջտեքստային ուղիղ հղում Դանիել Վարուժանի «Ո՛ր Տալիթա» բանաստեղծությանը այն ժամանակ, երբ Նարցիսի պես Վիգենը փորձում է համբուրել իր արտացոլանքին (կանացի). *«Կհնը հանեց խալաթը, իսկ Վիգենը, որը համարյա մերկ էր, մոտեցավ հայելուն, փնտրեց կնոջ շրթունքները, բայց փոխարենը կպավ հայելու սառնությանը: Միևնույն է, շրթունքները վառվեցին և, ինչպես իր սիրած բանաստեղծն էր ասում, սերը հասունացավ, հասունացավ»* («Մինչև որ սերս հասուննա»)....» (Զեյթունցյան, 2004: 26):

Վիգենի՝ սեփական կանացի արտացոլանքի նկատմամբ սեռական ցանկություններ ունենալու պատճառը քննելու համար միջտեքստային մեկ այլ հղում էլ արվում է մի ֆիլմի՝ նրա մի դրվագը **նմանեցնելու** Վիգենի հետ պատահածին. *«Թեև երկու ոտքով նա անցել էր 21-րդ դար, բայց ըստ էության 20-րդի բնակիչ էր, իսկ թե 21-ը ինչ է՝ դեռ ոչ որ չգիտեր: Քսաներորդում նա տեսել էր մի հրաշալի կինոկատակերգություն, որի դրվագներից մեկում կինը մերկանում էր, իսկ տղամարդը, փոխանակ նայելու կնոջը, այսինքն՝ հետևելու մարդկային պարզ բնագծներին, նստել էր մեջքով, երևակայության մեջ պատկերացնում էր հենց այդ նույն մերկացող կնոջը, հրճվանքից ցատկոտում տեղում և հուզմունքից եղունգներն էր կրծում: Իրականությունը իր կողքին էր, բայց նա նախընտրում էր պատրանքը: Այսինքն՝ իմպոտենտ էր հոգով և ոչ թե մարմնով: Հիշելով այդ դրվագը և գիշերային իր անհեթեթ արկածը՝ նա ուզեց սահմանազատվել քսաներորդին հատուկ՝ մենակության ու անհաղորդելիության բարդությից, մենակություն, երբ շրջապատված էս մարդկանցով, նույնիսկ*

շատ մարդկանցով, երբ ան-պակաս են ուրախության սեղանները, ընկերները, սիրուհիները, բայց, միննույն է, դու մենակ ես, և դա շատ ավելի ծանր է, քան ֆիզիկական մենակությունը» (Ջեյթունցյան, 2004: 27): Ինչպես տեսնում ենք, ֆիլմի ներդիրի դեպքում չնայած պատմողը մնացել է նույնը, սակայն տեսանկյունը փոխվել է. քանի որ կիզակետավորման առաջին սուբյեկտը՝ պատմողը, դեպքերի մասնա-կիցը (տվյալ դեպքում ֆիլմը դիտող ու հիշող անձը) չէ, նա կիզակետավորումը հանձնել է դիեգետիկ մակարդակի գործող անձին՝ Վիգենին:

Ինտրադիեգետիկ մակարդակում մետադիեգետիկ շրջանակ հայտնվում է նաև այն ժամանակ, երբ Վիգենը սեփական *կորած անձին գտնելու դրդապատճառով* «Հայաստանի Հանրապետություն» և «Ազգ» օրաթերթերում հայտարարություն է տալիս. «Կորել է Վիգեն Աստվածատրյանի պատկերը հայելու մեջ: Նրա հայտնությունը օտար հայելիներում համարել անվավեր: Արտաքին նշանները՝ կապույտ աչքեր, շագանակագույն մազեր, ճեղքը՝ ձախ կողմից, հասակը՝ 1 մետր 80 սմ, տարիքը՝ 40: Գտնողին սպասվում է մեծ վարձատրություն» (Ջեյթունցյան, 2004: 44):

Ինչպես ստեղծագործության սկզբնամասում, այնպես էլ վերջնամասում հանդիպում ենք տեքստային խաղի բավական ուշագրավ արտահայտության, որը ստեղծագործությունը կրկին օժտում է ինքնարտացոլման հնարավորությամբ: Ի տարբերություն, սակայն, պատումային մակարդակների սահմանների խախտման մեր արդեն իսկ վերհանած երկու դեպքերի, որոնց պարագայում մետալեպսիսն էքստրադիեգետիկ և ինտրադիեգետիկ մակարդակների միջև էր, այստեղ սահմանային խախտում և մետահորինվածքի դիմելու դեպք նկատվում է ինտրադիեգետիկ պատումի և պարատեքստային¹ հատվածների փոխհարաբերության ժամա-

¹ Պարատեքստայնության մասին Ժենետն առաջին անգամ խոսել է «Կրկնագրեր» աշխատության մեջ (Genette a, 1997: 1-7), ապա շատ ավելի մանրամասն անդրադարձել է «Պարատեքստ» երկում՝ քննելով ստեղծագործության բուն տեքստը շրջանակող տարրերի լայն ցանցը: Այդ տարրերը, ըստ նրա, ո՛չ բուն տեքստի արտաքին, ո՛չ էլ ներքին կողմին են պատկանում, այլ կանգնած են շեմին. «Պարատեքստը չսահմանված գոտի է՝ ներսի և դրսի միջև», - գրում է հեղինակը և տարբերակում պարատեքստայնության երկու հիմնական ձևեր՝ 1. *պերիտեքստ*, որը բաղկացած է այնպիսի տարրերից, ինչպիսիք են վերնագիրը, ենթավերնագիրը, հեղինակի անունը, ընծայականը, բնաբանը, նախաբանը, ներածությունը, վերջաբանը, ներվերնագրերը, ծանոթագրությունը, էջի լուսանցքում, ներքևում առկա նշումները, այսինքն՝ տեքստի ներսում առկա այն ամենը, ինչը միջնորդ է գործի և ընթերցողի միջև, 2. *էպիտեքստ*, որի մեջ մտնող տարրերն առկա են ստեղծագործության հանրային և մասնավոր պատմության ներսում: Հանրային էպիտեքստերը գովազդման նպատակով հեղինակի (ինքնագրախոսություն, տեքստի վերաբերյալ ավելի ուշ արված մեկնաբանություններ) կամ հրատարակչի (նրա կողմից գրված կամ ստեղծագործությունից հանված հատված՝ տպագրված գրքի վրա, գրքի կազմ, գրքաշապիկ, հարցազրույցներ, գրախոսություններ և այլն) կողմից մշակված միջոցներն են, իսկ ահա մասնավոր էպիտեքստերը՝ հեղինակային նամակագրությունը, բանավոր զրույցները, օրագրերը, նախնական տեքստերը (Genette b, 1997: pp. XVIII, 2):

նակ: Հերոսները մետալեպոիկ ցատկով ներխուժում են հեղինակի անմիջական վերահսկողության գոտի՝ երկխոսության և քննարկման առարկա դարձնելով վիպակի երկու բնաբանները (մեկը՝ քաղված Հերման Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպից, մյուսը՝ «Ֆորմուլա գդարովայա» ամսագրից): Հետաքրքրականն այն է, որ բնաբանները սովորաբար ընթերցողների համար են, ուղղորդող գործառույթ ունեն և միտված են հեղինակային մտադրությունների բացառարգմանը: Վիպակում, սակայն, ինչպես պարզվում է, դրանցից օգտվում են ոչ միայն ընթերցողները, այլև հերոսները. «*Որովհետև մարդ արարածի հոգին ոչ թե մեկն է, ոչ թե հինգը, այլ մի քանիսը, - սկսեց բացատրել Վիգենը՝ ներքուստ ուրախանալով, որ այս սայրաֆոնները բան չեն հասկանա իր խոսքից: Մարդը նման է հարյուրավոր թերթիկներից կազմված սոխի, այսինքն՝ տրոհված է ինքն իր մեջ: Մարդու ամբողջությունը ինքնախաբեություն է, որի մերկացման համար Հնդկաստանը հազար տարի պայքար է մղել: Դա նույն ինքնախաբեությունն է, որի հաստատման համար, ընդհակառակը, նույնքան ջանք է թափել Արևմուտքը:*

-Բայց դա արդեն գրված է այս վիպակի բնաբանում, - ձանձրությամբ նկատեց ոստիկանը: - Նոր բան ասա: Սո իս... Ի՞նչ սոխ...

- Իսկապե՞ս, - խեղճացավ Վիգենը: - Չեմ կարդացել... Իսկ ի՞նչ վիպակ է դա... Վերնագիրը չե՞ք ասի...

-Ասեմ, որ կարդաս ու նոր օյիննե՞ր խաղաս մեր գլխին: Ուրի՜շ, ուրի՜շ: Բո բառերով, սեփական, սեփական բառերով: Ոչ մի սոխ, հասկացա՞ր...

- Համաձայն Ֆեյշույ ուսմունքի, - շփոթված շարունակեց Վիգենը, քանի որ անտեղյակ էր վիպակի և մանավանդ՝ բնաբանի մասին, - քնից արթնանալու և իրականությանը վերադառնալու անցման երեքուն պահին հայելու մեր կրկնակը ընդունակ է մեզինից խլելու մեր էներգիայի մի մասը:

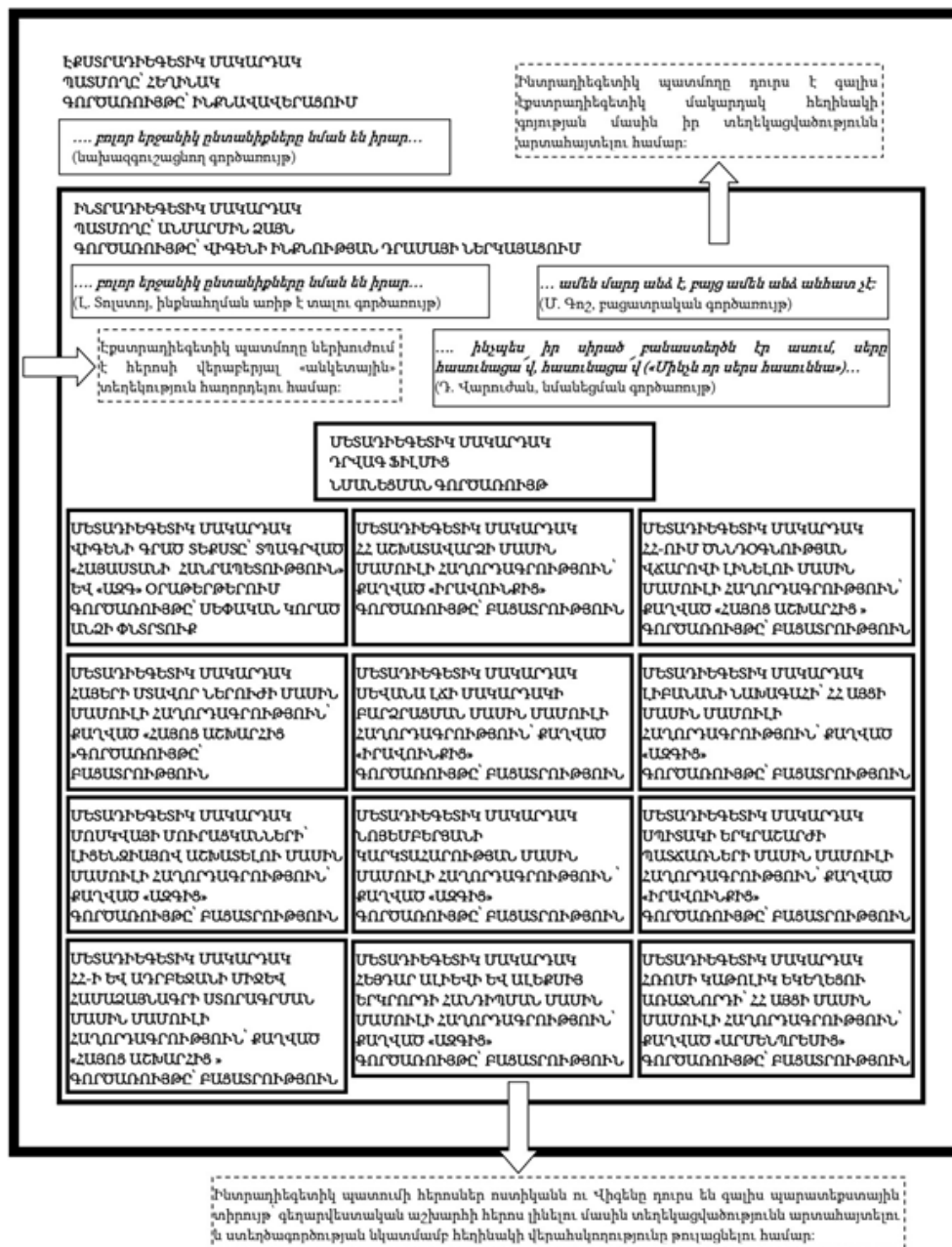
-Բայց այս տողերը տպվելու են «Առողջության բանաձևը»՝ ամսագրում, 2003 թվականի մարտին, այն էլ՝ Մոսկվայում: Իսկ հիմա, 2001 թվականի մայիսին ինչպե՞ս կարող էիր նախապես կարդացած լինել դա» (Զեյթունցյան, 2004: 63-64):

Եթե պատումային մակարդակների նախորդ խախտումները ցույց են տվել, որ պատմողը տեղյակ է պատումի հորինվածք լինելու և դրա հեղինակի գոյության մասին, այժմ պարզվում է *ամենագետ* է ոչ միայն պատմողը, այլև ոստիկանը, որը փորձում է դուրս գալ հեղինակի վերահսկողությունից, նրան հակադրվելով, համոզել սեփական աշխարհի հորինված լինելուց անտեղյակ հերոսին, որ *հուշմամբ արտաբերված* խոսքե-

¹ Ամսագրի անվանումը բնաբանում հայագիր, բայց չթարգմանված ձևով է ներկայացված, իսկ այստեղ ոստիկանը նրա հայերեն տարբերակն է արտաբերում: Կարելի է կարծել, որ դա հեղինակ-կերպար տարանջատվածության և ինքնուրույնության ընդգծման համար է:

րը կեղծ են: Եթե Վիգենը որոշի հայելու մեջ չվերադառնալ՝ չմտածելով, որ իր ինքնությունը սոխի պես տրոհված է մասերի, ոստիկանի գնահատմամբ՝ «նոր օյիններ չխաղա», ուրեմն հեղինակի վերահսկողությունը որոշակիորեն թուլացել է: Հետևաբար պատահական չէ, որ բնաբանների քննարկմանն անմիջապես հաջորդում է Վիգենի՝ սեփական անհատականությունից հրաժարվելու որոշումը: Չի ուշանում նաև ոստիկանի պատասխանը. *«Վերջապե՛ս, վերջապե՛ս,- երջանիկ բացականչեց մայորը:- Դու մեզ էլ ազատեցիր մեծ գլխացավանքից, քեզ էլ: Այ, կտեսնես, հիմա ամեն ինչ կգնա իր հունով: Ես քեզ բան եմ ասում: Ամեն ինչ կգնա իր հունով:- Ու աչքով արեց:- Տեսա՞ր, որ սուտ է, ոչ մի սոխ էլ չկա...»* (Զեյթունցյան, 2004: 64):

Այսպիսով՝ ամփոփելով կարելի է ասել, որ շրջանակման հնարի միջոցով կառուցելով պատումային երեք մակարդակից կազմված երկ, այն համեմելով միջտեքստային հղումներով, ինքնարտացոլմամբ, մետահորինվածքային ու մետալեպսիսային դրսևորումներով (ստորև ներկայացված է ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծության գծագիրը)՝ Զեյթունցյանն ընթերցողներին հրավիրում է խորհելու անցումային շրջանի մարդու ինքնության և գոյության դժվարությունների մասին:



Գծազիր 1: Ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծության

Գրականության ցանկ

1. Ալավերդյան Մ. և, Շրջանակված արձակի (frame story) պատմական զարգացման հետքերով, «ՎԷՄ» համահայկական հանդես 4 (76), Եր., 2021, էջ 114-131:
2. Ալավերդյան Մ. ք. «Շրջանակված արձակ» (frame story) հասկացության ընկալման և սահմանման հիմնախնդիրը գրականության տեսության համատեքստում, «Հայագիտական հանդես» 5 (54), Եր., 2021, էջ 58-77:
3. Ջեյթունեցյան Պ., Մի նայիր հայելուն, Եր., ՀԳՄ հրատարակչություն, 2004, 126 էջ:

4. *Ջեյթունցյան Պ.*, Մի նայիր հայելուն, «Դրամատուրգիա» 10-11, Եր., 2006, էջ 4-21:
5. *Մանթոյան Մ., Մանթոյան Ա.*, Գրականագիտական բառարան, Եր., «Վան Արյան», 2006, 207 էջ:
6. *Քալանթարյան Ժ.*, Չգաղտնագերծված ծրար, «Գրական թերթ» 39, Եր., 2005, էջ 6:
7. **Abrams M., Harpham G.**, A Glossary of Literary Terms, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, 393 p.
8. **Baldick C.**, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001, 280 p.
9. **Barth J.**, Tales within Tales within Tales, "The Friday book: Essays and Other Nonfiction", New York, Putnam, 1984, pp. 218-238.
10. **Cuddon J.**, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford, Blackwell, 1998, 991 p.
11. **Diamond J.**, Zebras and the Anna Karenina principle, "Natural History" 103(9), New York, 1994, pp. 4-12.
12. **Diamond, J.**, Guns, germs, and steel: the fates of human societies. New York, W. W. Norton & Company, 1997, 480 p.
13. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
14. **Genette G.**, Narrative Discourse Revisited. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988, 175 p.
15. **Genette G. a.**, Palimpsests: Literature in the Second Degree, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, 490 p.
16. **Genette G. b.**, Paratexts: Thresholds of Interpretation, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 427 p.
17. **Шкловский В.**, Развертывание сюжета, Петроград, Опояз, 1921, 120 с.

References

1. **Abrams M., Harpham G.**, A Glossary of Literary Terms, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, 393 p.
2. **Alaverdyan S.**, Šrjanakvaç arjaki (frame story) patmakan zargac'man hetk'erov [A Historical Glimpse on the Development of Frame Story], "VĒM" hamahaykakan handes ["VĒM" Pan-Armenian Journal] 4(76), Erevan, 2021a, pp. 114-131.
3. **Alaverdyan S.**, «Šrjanakvaç arjak» (frame story) haskac'owt'yan ėnkalmann ew sahmanman himnaxndirĕ grakanowt'yan tesowt'yan hamatek'stowm [The Issue of the Perception and Definition of the Concept of "Frame Story" in the Context of Literary Theory], "Hayagitakan handes" ["Journal for Armenian Studies"] 5 (54), Erevan, 2021b, pp. 58-77.
4. **Baldick C.**, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001, 280 p.
5. **Barth J.**, Tales within Tales within Tales, "The Friday book: Essays and Other Nonfiction", New York, Putnam, 1984, pp. 218-238.
6. **Cuddon J.**, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford, Blackwell, 1998, 991 p.
7. **Diamond J.**, Zebras and the Anna Karenina principle, "Natural History" 103(9), New York, 1994, pp. 4-12.
8. **Diamond, J.**, Guns, germs, and steel: the fates of human societies. New York, W. W. Norton & Company, 1997, 480 p.
9. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
10. **Genette G.**, Narrative Discourse Revisited. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988, 175 p.
11. **Genette G. a.**, Palimpsests: Literature in the Second Degree, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, 490 p.
12. **Genette G. b.**, Paratexts: Thresholds of Interpretation, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 427 p.
13. **K'alant'aryan Ž.**, Čgağtnazerçvaç çrar [Undisclosed Envelope], "Grakan t'ert" ["Literary Journal"] 39, Erevan, 2005, p. 6.

14. **Sant'oyan M., Sant'oyan A.**, Grakanagitakan bafaran [Dictionary of Literary Terms], Erevan, "Van Aryan", 2006, 207 p.
15. **Šklovskij V.**, Razvertyvanie sūžeta [The unfolding of the plot], Petrograd, Opoâz, 1921, 120 p.
16. **Zeyt'ownc'yan P.**, Mi nayir hayelown [Don't Look at the Mirror], Erevan, HGM hratarakčowt'yown, 2004, 126 p.
17. **Zeyt'ownc'yan P.**, Mi nayir hayelown [Don't Look at the Mirror], "Dramatowrgia" ["Dramaturgy"] 10-11, Erevan, 2006, pp. 4-21.

Սոնա Ալավերդյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի նորագույն շրջանի հայ գրականության բաժնի հայցորդ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է հայ և արտասահմանյան ժամանակակից գրականությունը և գրական քննադատությունը:

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Sona Alaverdyan - Ph.D. student in the Department of Modern Armenian Literature at the Institute of Literature after M. Abeghyan of the NAS of the RA. Her scientific interests focus on contemporary Armenian and foreign literature, as well as literary criticism.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Сона Алавердян - соискательница кафедры современной армянской литературы в Институте литературы имени М. Абегяна НАН РА. Её научные интересы сосредоточены на современной армянской и зарубежной литературе, а также литературной критике.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

Ընդունվել է տպագրության 18.10.2023թ.: