

Սոնա Ալավերդյան
Գորիսի պետական համալսարան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-141

ՇՐՋԱՆԱԿՄԱՆ ՀՆԱՐԸ՝ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՄԱՆ ՄԻՋՈՑ՝ ԳՈՒՐԳԵՆ ԽԱՆՁՅԱՆԻ «ՀԻՎԱՆՊԱՆՈՑ» ՎԵՊՈՒՄ*

Բանալի բառեր – Գ. Խանջյան, «Հիվանդանոց», հետխորհրդային Հայաստան, դիեգեսիս, մետադիեգեսիս:

Հոդվածն ուսումնասիրում է Գ. Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպը՝ կարևորելով ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության կառուցարկման հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի կիրառման առանձնահատկությունները: Ստեղծագործության կառուցվածքային վերլուծությամբ ցույց է տրվում, որ վեպը ծավալվում է հորիզոնական դասավորությամբ պատումային երեք շրջանակների աստիճանական (շղթայական) կառուցմամբ, և պատումներից յուրաքանչյուրն իր հերթին ընդգրկում է ուղղահայաց դասավորությամբ պատումային այլ շրջանակներ:

Պոստմոդեռնիզմի տեսության հիման վրա հոդվածն այն տեսակետն է առաջ քաշում, որ վեպում շրջանակման հնարը դառնում է այն միջոցը, որը պատմողին թույլ է տալիս հասարակական ու պատմաքաղաքական փոփոխություններն ընկալելու նպատակով ապակառուցարկելու իրականությունը և միկրոաշխարհների առանձնացմամբ հակադրելու խորհրդային (հիվանդանոցային) և հետխորհրդային (հետհիվանդանոցային) ժամանակաշրջանները: Ավելին՝ հոդվածը պնդում է, որ շրջանակման հնարը երկու աշխարհների սահմանագծին կանգնած հերոսի համար ծառայում է որպես ճանաչողական փրկողակ, որը նա օգտագործում է՝ խճճված, քառսային իրադրության մեջ չխելագարվելու նպատակով իրերն ու երևույթները միմյանից բաժանելու և հետագայում սեփական կյանքի տարբեր կողմերը վերակազմավորելու ու կարգաբերելու համար: Այնուամենայնիվ, ստեղծագործության մանրամասն վերլուծությամբ եզրակացվում է, որ պատմողի ջանքերը այդպես էլ չեն տալիս շոշափելի այն արդյունքը, որին նա ձգտում է վիպական տիրույթում:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 07.05.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 24.06.2025 թ.:

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

FRAMING DEVICE AS A MEANS OF AN IDENTITY QUEST IN THE NOVEL “HOSPITAL” BY GURGEN KHANJYAN

Keywords: G. Khanjyan, “Hospital”, post-Soviet Armenia, diegesis, metadiegesis.

This article provides a comprehensive study of G. Khanjyan's novel “Hospital”, focusing on the distinctive use of the framing device in exploring the issues of identity crisis, the search for, and the formation of a new identity. A structural analysis of the work reveals that the novel consists of horizontally arranged three-tiered (chain-like) narrative frames, each of which, in turn, includes other vertically arranged frames.

Based on the principles of postmodernism, the article argues that the framing device serves as a tool for the narrator to understand social and historical-political changes by deconstructing reality and, by dividing it into micro-worlds, contrasting the Soviet (hospital) and post-Soviet (post-hospital) periods. Moreover, the article posits that the framing device functions as a cognitive lifeline for the protagonist, who stands on the border between two worlds. He uses it to separate things and phenomena, preventing himself from going insane in a tangled, chaotic situation, and later to reorganize and bring order to different aspects of his life. However, a detailed analysis of the novel concludes that the narrator's efforts did not yield the tangible results he seeks in the realm of the novel.

Сона Алавердян
Горисский государственный университет
Соискательница в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

ПРИЁМ ОБРАМЛЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ «БОЛЬНИЦА» ГУРГЕНА ХАНДЖЯНА

Ключевые слова: Г. Ханджян, «Больница», постсоветская Армения, диегезис, метадиегезис.

Данная статья предлагает всеобъемлющее изучение романа Г. Ханджяна «Больница», акцентируя внимание на особенностях применённого приёма обрамления при развитии мысли о кризисе личности, поиске и формировании новой идентичности. Структурный анализ произведения показал, что роман состоит из горизонтально расположенных трёхступенчатых (цепных) обрамлений, каждое из которых, в свою очередь, включает в себя другие, вертикально расположенные рамки.

Исходя из основ теории постмодернизма, в статье выдвигается точка зрения, согласно которой приём обрамления в романе стал тем механизмом, который даёт читателю возможность понять общественные и историко-политические изменения, деконструировать реальность и, разделив её на микромиры, противопоставить советский (больничный) и постсоветский (постбольничный) периоды. Более того, в статье утверждается, что приём обрамления для героя, стоящего на границе двух миров, служит познавательным спасательным кругом, который помогает ему, отделив друг от друга предметы и явления, не сойти с ума в запутанной хаотичной обстановке. Это позволяет ему впоследствии реорганизовать разные стороны своей жизни и привести её в порядок. Тем не менее, подробный анализ произведения приводит к заключению, что усилия рассказчика не привели к тем ощутимым результатам, к которым он стремился на протяжении всего романа.

Ներածություն

Խորհրդային Հայաստանում անհատի և ազգի տեղը հայտնի և ծանոթ աշխարհում հստակեցված էր, քանի որ համակարգն առաջարկում էր վարքի մոդելներ, մտածողության օրինաչափություններ, հարաբերությունների ամբողջ համակարգ, որոնց ընդհանրության մեջ մակագրված էր անձանց և ազգի կյանքը, և որը արմատական վերափոխումների չէր ենթարկվում: Խորհրդային համակարգի կործանմամբ ակներև է դառնում, որ հետխորհրդային բնութագրումն ստացած հայ մարդն ու ազգը սկզբունքորեն փոխված կենսաաշխարհում գրկված են կեցության որոշակիությունից (սա բնորոշ է հետխորհրդային բոլոր ժողովուրդներին): Այն միտքը, որ ձևավորված ինքնությունն արդեն աննպատակ է և կարող է փոխվել, իսկ նորը դեռ չի ձևավորվել, հանգեցնում է ինքնության ճգնաժամային դրսևորումների, և զգացվում է համատարած պահանջ նոր ինքնություն որոնելու անհատական և հավաքական մակարդակներով:

Այս իրողություններին է արձագանքում Գ. Խանջյանը «Հիվանդանոց» վեպում: Փոփոխված աշխարհում անհատական ինքնության շփոթը պատկերելու համար, սակայն, այն՝ իբրև պոստմոդեռնիստական երկ, ոչ թե ընդօրինակում կամ ներկայացնում է իրականությունը, այլ այն խոսույթները, որոնք իրենց հերթին կառուցում են այդ իրականությունը՝ ուշադրություն հրավիրելով երկի գեղարվեստականությանն ու կոմպոզիցիային: Այդ խնդիրը լավագույնս լուծվում է **շրջանակման հնարի** օգնությամբ, որով երկի ընդհանուր պատումը մասնատվում է պատումային բազմաթիվ շրջանակների: Ընդ որում պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունների¹ ստեղծմամբ գրողը հնարավորություն է ունենում

¹ «Պատումային մակարդակ» եզրն առաջին անգամ օգտագործել է ֆրանսիացի կառուցվածքաբան Ժերար Ժենետը: «Պատմողական խոսույթ» (1972 թ.) աշխատության մեջ պատումային ներքին մի գործընթացից (դիեգեսիսից) մյուսին անցնելու շեմը կարևորելով՝

ժամանակակից ինքնության քառսը և այն, ինչ մոդեռնիստական դիտանկյունից ինքնության ճգնաժամ է անվանվում, պոստմոդեռնիստական տեսանկյունից ինքնության ձևավորման գործընթաց դիտելու¹:

Սույն հոդվածի նպատակն է վերլուծել «Հիվանդանոց» վեպը՝ ուշադրության առանցքում ունենալով շրջանակման հնարով ինքնությունը կառուցարկելու խանջանական տարբերակը: Խնդիրներն են՝ ա) ուսումնասիրել շրջանակման հնարով ստեղծված պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունները, բ) գնահատել պատումային մակարդակների գործառական արժեքը, գ) որոշել, թե ինչպես է շրջանակման հնարը նպաստում հետխորհրդային Հայաստանի անհատի ինքնության ճգնաժամերի գեղարվեստականացմանը, նոր ինքնության որոնմանն ու կառուցմանը:

Չնայած «Հիվանդանոց»-ը տարբեր տեսանկյուններից քննաբանվել է (տե՛ս, օրինակ՝ Հակոբյան, 1995, Մարիբեկյան, 2012, Մանուչարյան, 2022 և այլն), առայժմ մեզ հայտնի չէ այնպիսի աշխատանք, որի հետազոտական հետաքրքրությունների առարկան ինքնության կառուցարկման խանջանական այս փորձի՝ իբրև շրջանակված արձակ երկի հանգամանակի ուսումնասիրությունը լինի: Սրանով և պայմանավորված է հոդվածի գիտական նորույթը:

Հոդվածի մեթոդաբանական հենքում գլխավորապես ժենետի՝ պատումային մակարդակների վերաբերյալ դրույթներն են: Օգտագործվել են տեքստի ուշադիր ընթերցման, կառուցվածքային և համատեքստային վերլուծության մեթոդները:

«Հիվանդանոց» վեպը՝ որպես շրջանակված արձակ

Երբ Խանջանի «Հիվանդանոց» վեպն առաջին անգամ լույս տեսավ 1994 թ., այն հիմնականում հենց իր բովանդակությամբ մեծ աղմուկ հանեց՝ անուղղակիորեն՝ հիվանդանոցի փոխաբերության միջոցով պատկերելով Հայաստանի անկախացմանը նախորդող ու հաջորդող ժամանա-

Ժենետը 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**, որն 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 (G. Genette, 1983: 228–229):

¹ Ժամանակակից մարդու ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի առանձնահատկությունները քննվել են նաև Պերճ Զեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակում (Ալավերդյան, 2023):

կաշրջանը, իրականությունը, նաև ստեղծագործության գլխավոր հերոսի՝ Գրիգորի օրինակով անդրադառնալով խորհրդային և հետխորհրդային անհատի տեղին ու դերին առնչվող հարցերի: Վեպի վերահրատարակման առթիվ երկի ստեղծման պատմությանն անդրադառնալով՝ հեղինակը գրել է. «Քսանմեկ տարի առաջ էր, 1990-ին, մաքուր էջի վրա գրեցի՝ «Հիվանդանոց: Վեպ: Տետր առաջին», ապա՝ բնագրի առաջին խոսքը՝ «Տարօրինակ է...»: Ու գնաց... Իմ առաջին վեպն էի գրում, քսանմեկ տարի առաջ, ուրիշ երկրում՝ Սովետական Հայաստանում: Ավարտեցի 1993-ին, ուրիշ երկրում՝ անկախացած Հայաստանում: Սկսեցի առատ լուսավորության պայմաններում, ավարտեցի մոմի լույսի ներքո: Վեպը հայտնվել էր Կայսրության փլուզման ճաքի վրա, կեսն այն կողմում էր, կեսն՝ այս, և սա իր կնիքն անշուշտ թողել էր՝ տպավորությունները, ապրումները թարմ էին, գիրն ասես սուր սայր՝ ժամանակի կենդանի հյուսվածքներն էր հատում, ժամանակի, որն աստիճանաբար դուրս էր պրծնում վերահսկողությունից, անկանխատեսելի էր դառնում, կոմունիստական տոտալիտար ռեժիմից փախչող իմ հերոսը հանկարծ հայտնվեց մութ ու ցուրտ անորոշության առջև՝ անորոշություն, ամենաթողություն, քառս...» (Խանջյան, 2011: 3):

Այնուամենայնիվ, Խանջյանի վեպը յուրօրինակ է ոչ միայն նյութի, այլև կառուցվածքի առումով: Դա մի վեպ է, որը մտածված կերպով բաժանված է երեք «տետրերի», երեքն էլ՝ երկնագույն, որոնք, ինչպես երկրորդ տետրում է պարզվում, գրել է Գրիգորը: Առաջինը պատմում է Գրիգորի հիվանդանոցային արկածների մասին, իսկ երկրորդն ու երրորդը ներկայացնում են նրա օրագրային գրառումները այն տարբերությամբ, որ եթե երկրորդը հերոսի՝ Հիվանդանոցից դուրս նոր իրականությանը հարմարվելու փորձաշրջանի մասին է, ապա երրորդը փորձաշրջանի ավարտից հետո այդ իրականության մեջ սեփական առաքելության նպատակի բացահայտման և դրա իրագործման շրջանի,¹ իսկ իրականում առաքելության բացահայտումն ու նրա իրագործումը ձախողելու² մասին է:

¹ Երրորդ տետրի սկզբնամասում կարդում ենք. «Փորձաշրջանն ավարտվում է, այո, և կարծում եմ, որ սկսվելու է առաքելության իրագործման շրջանը: Առաքելություն... Ի՞նչ բան է դա, ո՞րն է իմաստն ու նպատակը... Առայժմ չգիտեմ» (Խանջյան, 2011: 155):

² Այդ համոզմունքը բխում է երրորդ տետրի վերջնամասում գրվածից. «Կասկածդ համոզմունք է դարձել՝ Առաքելության նպատակը չի բացահայտվելու: Իսկ առանց դրա դու հրաժարվում ես շարունակել, հոգնել ես: Ուստի քիչ հետո մի կողմ կթողնես գրիչն ու կկապես կեռը, որն արդեն մի քանի օր է թաքստոցից հանել՝ դրել ես երևացող տեղում՝ պատշգամբի պատուհանագոգին: Ժամանակն է: Ուշագրավ տեսարան է՝ մարդ, ով հրաժարվում է կատարել իր առաքելությունը: Կեռից կախված արնաքամ ըմբոստություն» (Խանջյան, 2011: 209):

Ակնհայտորեն **միագույն տեսքերը** օրգանական հաջորդականությամբ են օժտված, հետևաբար հարց է ծագում, թե ինչու է Գրիգորը պահում ոչ թե մեկ, այլ երեք տեսք, ավելին՝ դրանք կառուցում է պատմողական տարբեր ոճերով (պատմողական և խոսույթային). առաջին տեսքում գործ ունենք երրորդ դեմքով պատումի հետ, իսկ երկրորդ և երրորդ տեսքերում՝ հիմնականում առաջին դեմքով պատումների հետ (երկրորդ տեսքում մեկ անգամ (Խանջյան, 2011: 147), իսկ երրորդ տեսքում ժամանակ առ ժամանակ (Խանջյան, 2011: 155, 156, 171–172, 194–195, 196, 203–204, 209) ներմուծվում է երկրորդ դեմքով պատմողական ձայն): Եվ հենց այս յուրահատկությունն է, որ մտորելու առիթ է տալիս՝ արդյոք վեպը մեկ շարունակական պատմություն է, թե մեկ տեքստում միմյանց ներքին՝ իմաստային առումով փոխկապակցված, սակայն արտաքին՝ ձևային առումով առաձնացված երեք տեքստերի միահյուսում:

Քաջ գիտակցելով, որ երբեմն որոշ ստեղծագործությունների մեջ շրջանակման հնարի կիրառության դեպքի վերհանումը կարող է կախված լինել այն վերլուծողի ընկալման և մեկնաբանման եղանակից՝ մենք, այնուամենայնիվ, ավելի հակված ենք «Հիվանդանոցը» վերլուծելու որպես շրջանակված արձակ, քանի որ նախ՝ կարծում ենք տեսքերն այստեղ ոչ թե պարզապես ստեղծագործության առանձին գլուխներ, այլ գրության հստակ և ինքնամփոփ միավորներ են, երկրորդ՝ յուրաքանչյուր տեսքում պատմողական տարբեր ոճերի օգտագործումն ավելի է աջակցում այդ գաղափարին, երրորդ՝ բացի տեսքերից, վեպը պարունակում է այլ շրջանակներ ևս՝ արտահայտված պիեսի, նկարի, երգերի, բանաստեղծության, նամակների, գրվածքի տեսքով: Այսպիսով՝ Խանջյանի «Հիվանդանոցը» հորիզոնական դասավորությամբ պատումային երեք շրջանակների աստիճանական (շղթայական) կառուցմամբ ստեղծված երկ է (կենտրոնացած մեկ հերոսի վրա), որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին ընդգրկում է ուղղահայաց դասավորությամբ պատումային շրջանակներ:

Առաջին տեսքը ներկայացնում է հիվանդանոց հիշեցնող հաստատությունում հայտնվող Գրիգորի փորձությունները, որը, կարծելով, թե անձանոթ պրոֆեսորի հրավերով այդտեղ գալով՝ մասնակցելու է աշխատանքի ընդունելության հարցազրույցի, իրականում հայտնվում է թակարդում: Որոշ ժամանակ անց պարզվում է, որ երկաթյա ցանկապատերով երիզված հաստատությունը, որի վերին հարկերում չեն թույլատրում լինել և տեսնել այդ վայրի «Տիրոջը», խորհրդանշում է Խորհրդային Միությունը: Սա այն հիվանդ միջավայրն է, որում իշխում են անհատների ազատության սանձումն ու անդեմացումը, նրանց նկատմամբ դաժան վերաբերմունքը, խոշտանգումները, անբարոյականությունը, սակայն այդ

ամենով հանդերձ՝ սա նաև այն վայրն է, որում գտնվողներն զգում են խիստ կախվածություն համակարգից, քանի որ նրանք անհատապես յուրացրել են իրենց կարգավորող և վերահսկող ինստիտուտի արժեքները, համոզմունքները, պատկերացումներն ու նորմերը՝ դրանք դարձնելով ներքին կայուն հատկություններ: Այդ պայմանական միջավայր ոտք դրածներին կարգապահությունն ու կանոնակարգումն անհրաժեշտ են սեփական անվտանգության, բարեկեցության, տնտեսական կայունության և ինքնության զգացման համար, անգամ եթե դրա համար «վճարել է պետք» (Խանջյան, 2011: 36): Դա հստակ երևում է Գրիգորի և Մարիի զրույցից, երբ Գրիգորը Մարիին հարցնում է՝ արդյոք վերջինս չի վախենում աշխատանքը կորցնելուց. «– Իհարկե վախենում եմ: Վատ գործ չի գործու:

– Ի՞նչ լավ բան կա:

– Հանգիստ է: Կերակրում են, հագուստ են տալիս, քնելու տեղ...

– Այստեղից երբեք դուրս չե՞ս գալիս:

– Չէ: Ճիշտն ասած՝ չեմ էլ մտածել այդ մասին:

– Սիրտդ ազատություն չի ուզո՞ւմ:

– Ազատությո՞ւն,- Մարին ծիծաղեց: – Ինչի՞ համար, ի՞նչ կա դրսում:

Կարծում ես՝ այնտեղ ազատությո՞ւն կա: Չէ: Այստեղ ապահով է, հանգիստ» (Խանջյան, 2011: 35):

Կամ էլ այն ժամանակ, երբ հերթական անգամ ականատես լինելով Մարիի խոշտանգումներին՝ Գրիգորը դարձյալ զարմացած հարցնում է, թե ինչն է նրան այդտեղ պահում, և պատասխանը ցույց է տալիս այլընտրանքի նկատմամբ կնոջ վախը. «Ո՞ւր գնամ: Դուրսն ինձ վախեցնում է. դրսում ավելի վատ է» (Խանջյան, 2011: 49):

Հատկապես ուշագրավ է այն, որ, չնայած Գրիգորի անկեղծ զարմանքին, հենց ինքը, Հիվանդանոց մուտք գործելով և առաջին անգամ սենյակ ոտք դնելով, ապշեցուցիչ արագությամբ հարմարվում է միջավայրին. «Մենյակին մոտենալիս ունեցավ հարազատության այն զգացողությունը, որպիսին սովորաբար լինում է հոգնեցուցիչ վազվզոցից հետո սեփական բնակարանի դուռը բացելիս: Դա սկզբում զարմացրեց Գրիգորին: «Վաղը, հենց վաղը, երբ պատրաստ լինեն անիծյալ անալիզների պատասխանները, ես կհեռանամ այստեղից ու էլ երբեք չեմ վերադառնա», - պատուհանին մոտենալով մտածեց նա: Ու հանկարծ թվաց, թե ինչ-որ մեկը կամացուկ ծիծաղում է, կռահեց, որ այդ «ինչ-որ մեկը» իր մեջ է» (Խանջյան, 2011: 31): Սակայն տարբերությունը նա է, որ, եթե Հիվանդանոցի մյուս հիվանդներն ու աշխատողներն անցել են ոչ միայն սոցիալական հարմարեցման, այլև ներքնայնացման (ինտերիորիզացիա) փուլերով, Գրիգորն իր մեջ եղած

«ինչ-որ մեկին» դիմադրելու պատճառով ներաշխարհում ամբողջությամբ չի կրում տվյալ միջավայրի սոցիալական կանոնները, օրենքները, նորմերը: Հենց դրա հետևանքով էլ նա ի վերջո փախչում է Հիվանդանոցի պատի **քանդված տեղով**, այսինքն՝ քայլ է անում՝ ճաք տված Խորհրդային Միությունից դուրս գալու և անկախացման ուղին բռնելու:

Առաջին տետրն ավարտվում է Գրիգորի՝ գերության ճիրաններից դուրս պրծնելու, բաղձալի ազատությանն առանց սպասված հիացմունքի ու հրճվանքի հասնելու, հարազատ քաղաքը «տարօրինակորեն օտար» և «տագնապ հաղորդող» տեսքով գտնելու, հազիվ տուն հասած՝ սեփական նախաձեռնությամբ Պրոֆեսորին զանգելու տեսարանով և Պրոֆեսորի՝ Գրիգորի ականջներում արձագանքվող նախազգուշացմամբ. «Մենք քեզ հանգիստ կթողնենք, ասա՝ դու մեզ հանգիստ թողնես» (Խանջյան, 2011: 87):

Երկրորդ տետրում գործողությունները զարգանում են հետհիվանդանոցային (հետխորհրդային) տարածաժամանակում, սակայն Գրիգորին դարձյալ գտնում ենք հիվանդանոցում: «Ուրիշ հիվանդանոց է, սովորական, Հիվանդանոցը չի» (Խանջյան, 2011: 89),- զգուշացնում է պատմողն իր օրագրում՝ հայտնելով, որ փախուստից հետո առողջությունը կտրուկ վատացել է. հոդացավերի, ատամնացավերի, ստամոքսի այրոցների հետ մեկտեղ նրան տանջում է նաև «այդ անիծյալ թութքը», որի պատճառով էլ ստիպված է եղել «պառկել վիրահատության»: Հիվանդանոցային տեսարանով տետրն սկսելով՝ պատմողը մի կողմից կապ է ստեղծում անցյալի՝ հիվանդանոցային ժամանակների իր փորձառությունների և ներկայի՝ հետհիվանդանոցային իր վիճակի միջև, մյուս կողմից էլ հուշում առողջության վատթարացումը և ֆիզիկական հիվանդությունները դիտելու և՛ իբրև Հիվանդանոցում կրած ֆիզիկական և հոգեբանական երկարատև տանջանքների, և՛ իբրև փախուստից հետո արտաքին աշխարհին հարմարվելու համար իր առջև ծառացած մարտահրավերների դիմակայության հետևանքներ:

Գրիգորն իր ապրումների և զգացումների անկեղծ շարադրումով գծագրում է հետխորհրդային մարդու տիպիկ օրինակ, որը սեփական մաշկի վրա է զգացել սոցիալականացման նախկին մեխանիզմների հետևանքները (դա արտահայտված է խարանի փոխաբերությամբ), իր կամքով հրաժարվել ամբողջատիրական համակարգից և այժմ այդ համակարգի ազդեցությունից ու հիշողությունից ազատվելու **փորձաշրջանում** է: Այսինքն՝ նա պիտի հստակ պատկերացնի իր հնարավորություններն ու նոր միջավայրը և ենթարկվողից վերածվի նախաձեռնող, ինքնավար անհատի: Գրիգորի գրառումները փաստում են, որ գործընթացը բավական բարդ է, և նա բազմիցս ձախողում է: Օրինակ՝ նրան հաճախ չի հաջող-

վում խեղդել Հիվանդանոց զանգելու կամ դեպի Հիվանդանոցի տարածք քայլերն ուղղելու ցանկությունը (իմա՝ հրաժարվելու *հպատակի* մտակերտվածքից), եթե անգամ ցանկությունը խեղդում է, չի հաջողվում խեղդել այն զգացումը, թե Հիվանդանոցի անտեսանելի աչքն իրեն հետևում է, թևաթափ է լինում համալսարան ընդունվելու բացասական փորձից, չնայած դրա համար բավական ջանք ու եռանդ էր թափել, ավստոսանքով կորցնում է նաև աշխատանքը, որը թեն ատելի էր, բայց ֆինանսի միակ աղբյուրն էր, որն է հետաքրքրություն չի դրսևորում միջավայրում տեղի ունեցող սոցիալ-քաղաքական իրադարձություններին՝ անտարբեր անցնելով ազգային խնդիրների լուծմանն ուղղված ցույցի կողքով: Այս ամենը գուցակցվում են սեռական փախուստներով, հայուցինացիոն տեսարաններով և բացասական մի շարք զգացումներով (ճնշվածություն, ընկճվածություն, դատարկվածություն, անորոշ տագնապ, հետապնդված լինելու տհաճ զգացում), որոնք հետամբողջատիրական համախտանիշի հիմնական դրսևորումներն են: Գրառումները նաև ցույց են տալիս, որ ոչ միայն Գրիգորը, այլև հասարակության մի զգալի մասը, անկարող ներկայի նկատմամբ վերահսկողություն հաստատել, ծայրահեղ հուսալքության մեջ, մասնակցում են ավելի խեղված իրականություն ունենալուն, քան հիվանդանոցային իրականությունն էր: Ընդհանուր առմամբ այս ամենը հանգեցնում է նրան, որ երկրորդ տետրի ավարտին Գրիգորը խոստոտվանում է՝ սաստիկ կարոտել է Հիվանդանոցը (Խանջյան, 2011: 147), ապա շտապում է այնտեղ, սակայն շենքի հետքն անգամ չի գտնում. «Վերջ, շրջանը փակված է: Հիվանդանոցը ներս չի թողնում քեզ, դու նրան պետք չես: Նա նայում է քեզ անվերջանալի պատի գորշ, անթափանց հայացքով և լուռ ծիծաղում» (Խանջյան, 2011: 153):

Երրորդ տետրն էլ է բացվում հիվանդանոցի պատկերով, որում ներմուծված վանդակապատ պատուհանները հուշում են, որ նախ՝ ազատվելով Հիվանդանոցի թակարդից՝ Գրիգորը, միևնույն է, շարունակում է թակարդում զգալ Հիվանդանոցի մասին իր հիշողություններում, երկրորդ՝ կյանքի այս նոր՝ **հետփորձաշրջանային փուլում** Գրիգորն այստեղ հայտնվել է հոգեկան խնդիրների բուժման համար (նմանատիպ հիվանդանոցների պատուհաններն են երկաթյա ճաղերով պատված): Այս տեղաշարժը ենթադրում է, որ նախկին երիտասարդ, առողջ (նա այդպիսին էր նախքան Հիվանդանոց մուտք գործելն ու հետհիվանդանոցային իրականության մեջ հայտնվելը) հերոսի պայքարը չի բավարարվել միայն ֆիզիկական հիվանդություններով, հասել է նաև մտավոր ու հոգեկան խնդիրների դաշտ, որոնք լուծելու համար Գրիգորն ստեղծում է ներքին երկխոսային հարաբերություններ: «.... քեզ թվում է, թե կյանքիդ տարբեր շրջաններում

դու խիստ տարբեր ես եղել՝ այնքան տարբեր, որ կարելի է ասել, թե տարբեր մարդիկ են ապրել այդ ժամանակները՝ ուրիշ մարդիկ, ում ապրած-անցած ուղիների մասին դու, պարզապես, լավ տեղեկացված ես: Սակայն ի՞նչ փույթ այս մտքերից, ինչպես էլ հարթեն նրանք իրենց ուղին՝ չեն կարողանալու փոխել ներկան...» (Խանջյան, 2011: 155),- գրում է հերոսը՝ ցույց տալով՝ ինքը գիտակցում է, որ ներկայի նկատմամբ վերահսկողություն չունի, բայց ի տարբերություն նախորդ փուլի, փորձում է ոչ թե հուսալքվել, այլ պարզապես հաշտվել միջավայրը փոփոխելու իր անընդունակության հետ: Ըստ նրա՝ ինքը շարունակում է կառավարվել «Այնտեղից», հետևաբար այս նոր՝ առաքելության իրագործման փուլում ոչ թե պետք է իր առջև որևէ նպատակ դնի, այլ սպասի «Նրա» հրահանգին, այսինքն՝ կյանքից ստացված ազդակներին, խաղաղվի, բթանա, ենթարկվի կյանքի հոսքին՝ վարժվելով ավելացված ազատությանը, ինչն «ավելի դժվար է, քան անազատությանը» (Խանջյան, 2011: 158): Սա է իր պատկերացմամբ այն բանաձևը, որը պետք է որդեգրել՝ առաքելության իրագործման փուլում հանդարտ կյանք վարելու համար:

Մեկնակետն ինքնին սխալ էր ընտրված. համակարգի բացակայության պայմաններում հնարավոր չէ շարունակել «հնազանդի» մտակերտվածքով ապրել՝ առաքելությունն իրագործել, և հաջողության հասնել ո՛չ անհատական, ո՛չ էլ հանրային մակարդակներով: Անհատական մակարդակում ձախողման տիպիկ օրինակ է Գրիգորի փորձը՝ Մարիի հետ ընտանիք կազմելու և գոնե այդ տիրույթով սահմանափակվելու («Կապրենք, կպարփակվենք մեր ստեղծած համակարգի մեջ և թքած ամեն ինչի վրա՝ իբր մեր համակարգից բացի ուրիշ իրականություն գոյություն չունի» (Խանջյան, 2011: 188)), որը, սակայն չի հաջողվում այն պարզ պատճառով, որ ենթարկվելուն սովոր և՛ Մարին, և՛ Գրիգորը պատրաստ չեն ինքնավարության, գոնե անհատական համակարգի կառուցման հարցում (հիշենք Մարիի թողած նամակը. «Հիվանդանոցը կանչում է, հանգիստ չի թողնում: Սկզբում կարծում էի կկարողանամ, բայց պարզվեց իմ ուժերից վեր է» (Խանջյան, 2011: 194)): Իսկ հանրային նախաձեռնության անհաջող փորձի հանդիպում ենք այն ժամանակ, երբ, անսպասելիորեն հայտնվելով սոցիալ-քաղաքական խնդիրների լուծմանն ուղղված բողոքի ակցիայի հոծ խմբի մեջ, ակամա, առանց կոնկրետ պահանջն իմանալու, Գրիգորը միանում է ամբոխին, անգամ ոգևորող ելույթ է ունենում և ընդգրկվում ՀՀ գերագույն խորհրդի շենք ուղարկվելիք բանակցողների հինգհոգանոց խմբի մեջ՝ բացահայտելով փոփոխությունների վրա ազդելու սեփական ներուժը: Դա, սակայն, տևում է կարճ մի պահ և ընդհատվում, երբ նա լսում է «ներսից եկող հրամանը՝ վերջ խաղին» (Խանջյան, 2011: 183)՝ ըստ

եության հրաժարվելով մասնակցել նաև նոր հասարակարգի կառուցմանը: Ի վերջո, հասկանալով, որ չնայած Հիվանդանոցն էլ չկա, բայց Հիվանդանոցի շարունակականության զգացումը չի թողնում առաքելությունն իրագործել՝ Գրիգորը երրորդ տետրն ավարտում է ինքնասպանության **մտադրությամբ**, իբրև անհուսության, բայց նաև ըմբոստության (հիվանդանոցային կապանքներից ազատման, ինքնուրույնության ձեռքբերման) արտացոլում:

Վեպի երեք տետրերի բովանդակային քննություննից հետո անդրադառնանք դրանց շրջանակների կառուցվածքային առանձնահատկություններին՝ շեշտելով հատկապես նրանցում պատմողական դեմքերի փոփոխության գործառույթային նշանակությունը:

Առաջին տետրը Գրիգորը նախընտրում է կառուցել պատումային սկզբունքով՝ օգտագործելով երրորդ դեմքով շարադրանք: Եվ եթե մինչ երկրորդ տետրին ծանոթացումը ընթերցողին չի հետաքրքրում, թե ով է առաջին տետրի դեպքերի շարադրողը, քանի որ իրադարձությունները կարծես իրենք իրենց են ներկայացնում, երկրորդ տետրի շնորհիվ պարզվում է, որ առաջինի «անտեսանելի» պատմողը ոչ թե բացակա է, այլ նույն այդ պատումի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցը, ավելին՝ **հերոսն է**, որը Հիվանդանոցից փախչելուց հետո վեպի տեսքով շարադրել է իր հիվանդանոցային փորձառությունները. «Աչքս ընկավ վարի դարակին պառկած երկնագույն տետրին, մարմնովս սարսուռ անցավ... Հիվանդանոցային արկածներս են, փախուստից հետո գրեցի: Հիմա օրագիր եմ գրառում՝ «Տետր երկրորդ»: Սա էլ է երկնագույն» (Խանջյան, 2011: 96): Այսինքն՝ հետերոդիեգետիկ պատմողը դառնում է հոմոդիեգետիկ:

Նկատի ունենալով, որ ինչպես երկրորդ և երրորդ տետրերը, այնպես էլ առաջինը գրվել են հետհիվանդանոցային ժամանակներում՝ որոշենք երրորդ դեմքով պատմողի կոմպոզիցիոն գործառույթները.

1. Երրորդ դեմքի ամենագետ ձայնը և ներկայացվող իրադարձություններին պատմողի սուբյեկտի թվացյալ բացակայությունն **ապահովում են ավելի օբյեկտիվ և չեզոք դիտանկյուն**, Հիվանդանոցի և դրա ներսում գլխավոր հերոսի փորձառությունների ներկայացման համար: Սա թույլ է տալիս պատմողին ստեղծել Հիվանդանոցի **գրավոր հուշարձանը**¹, որը

¹ Գրիգորի նկրտումը՝ ստեղծելու այնպիսի աշխատանք (առաջին տետրի տեսքով), որը կծառայի իբրև վկայություն Հիվանդանոցի գոյության, տեսանելի է երկրորդ տետրի հետևյալ հատվածում. «.... իսկապե՞ս եղել է Հիվանդանոցը, թե այն իմ երևակայության արդյունքն է: Անհեթեթ կասկած է, որովհետև գոյություն ունի երկնագույն տետրը, որի առաջին էջին նկարել եմ Հիվանդանոցի գլանաձև շենքը: Եթե տետրն էլ **փաստարկ չէ** (ընդգծումը մերն է. – Ս. Ա.)...» (Խանջյան, 2011: 99):

չափազանց ազդված չէ իր՝ գլխավոր հերոսի անձնական փորձառություններից և հույզերից (հեղինակին էլ թույլ է տալիս ստանալ Խորհրդային Միության փոխաբերական այնպիսի ներկայացում, որը չափազանց ազդված չէ և զտված է իր՝ սովետական մարդու անձնական փորձառություններից և հույզերից):

2. Երրորդ դեմքը, լինելով ամենահարմարը անցյալ ժամանակը ներկայացնելու առումով (առաջին և երկրորդ դեմքով պատումը հիմնականում օգտագործվում է ներկա ժամանակը ներկայացնելու համար), նաև օգնում է Գրիգորին իր և Հիվանդանոցի միջև **հեռավորության զգացում** ապահովել, որպեսզի ընդգծի և ինքն իրեն օգնի գիտակցել և ընդունել Հիվանդանոցի՝ անցյալում լինելու փաստը: Դրանով նա **փորձում է** օտարել հիվանդանոցային ժամանակը ներկա՝ հետհիվանդանոցային ժամանակից և իր «ես»-ին փոխանցել տարանջատվածության զգացում այն համակարգից, որում ապրելիս է եղել:

Երկրորդ տեսքում պատմության ոճը փոխվում է խոսույթայինի՝ ընթերցողի համար գծագրելով և ընդգծելով Գրիգորի խոսող «ես»-ը՝ ներկա ժամանակում՝ օրագրային գրառումներով պատմությունը շարադրելու պահին: Առաջին դեմքի պատմողի գործառնությունները դիտարկելիս կարելի է առաջ քաշել հետյալ հնարավորությունները.

1. Դեռևս չունենալով հստակ պատկերացում ներկա իրողությունների մասին և ունակ չլինելով հնարավորինս չեզոք դիտանկյունից ներկայացնելու հետհիվանդանոցային տարածաժամանակը՝ պատմողին առաջին դեմքով օրագրային գրառումները թույլ են տալիս իր՝ հետհիվանդանոցային մարդու սուբյեկտիվ դիտանկյունից և ներաշխարհի, մտորումների, հույզերի, ներքին պայքարի վրա ուշադրության բևեռումով նախ **իքնարատահայտվել, ինքնանդրադառնալ, ինքնավերլուծվել** ապա փորձել **յուրացնել նոր իրականությունը, հարմարվել նրան և հաղթահարել անցյալի ազդեցությունը**:

2. Առաջին դեմքով շարադրանքը, մտերմիկ կապ ստեղծելով ընթերցողի և գլխավոր հերոսի միջև, վերջինիս առավել խորն է ներգրավում ընդհանուր պատումի մեջ: Դա ստեղծում է **խոսույթ պատմողի (նաև հեղինակի) և ընթերցողի միջև** առիթ տալով ժամանակի անորոշությունների, վախերի ու պայքարի մեջ միասին ընթանալու և նմանակմամբ ընթերցողներին ևս դրդելու ինքնավերլուծության, ինքնաճանաչման և նոր իրականության՝ փոփոխված հասարակարգի յուրացման ու հաղթահարման:

Երրորդ տեսքը ևս դիսկուրսային ոճ ունի: Պատմողը դարձյալ Գրիգորի խոսող «ես»-ն է, որը, սակայն, երկրորդ տեսքի «ես»-ից ժամանակային հեռավորության վրա լինելով, հետզհետե վերածվում է երկու տարբեր

ձայների: Պատմողի խոսքում առաջին դեմքը մերթ ընդ մերթ փոխարինվում է երկրորդով, ինչը պատմողի ինքնության շփոթ չի առաջացնում. ընթերցողն առանց մեծ ջանք գործադրելու կարող է կռահել, որ գործ ունի մեկ ընդհանուր սուբյեկտի հետ, որը պարզապես ներքնապես տրոհվել է և, իր հետ զրուցելով, ստեղծում է երկխոսության բնույթ ունեցող մենախոսություն: Պատմողի և նրա հոգեբանական այլացման միջև երկխոսային հարաբերություններով տեքստակառուցումը գործառութային հետևյալ նշանակություններն ունի.

1. Դա ընդգծում է պատմողի **հոգեբանական խնդիրներ** ունենալու հանգամանքը:

2. Օգնում է Գրիգորին՝ փորձելու **ավելի պարզ ու հասկանալի դարձնել սեփական դատողությունների ընթացքը**. պատմողի հոգեբանական այլացումն իր խորհուրդներով, հարցերով խթանում է Գրիգորի խոսող «ես»-ին հարմարվել ներկային, հանդարտվել, պաշտպանվել, անհրաժեշտության դեպքում տալիս է բացատրություններ, իսկ վերջում ներկայացնում է հավանականի հարթության մեջ պատմողի ինքնասպանության հնարավոր տարբերակ՝ ըստ երևույթին մահվան հեռանկարը ցույց տալու միջոցով իր ներքին հասցեատիրոջը հետ պահելու արդեն իսկ մտածված արարքից¹:

Հորիզոնական դասավորությամբ այս երեք պատում-շրջանակներն օղակելուց բացի ստեղծագործությունն ունի նաև այդ շրջանակներում առկա ներդիր շրջանակներ: Առաջին տեսքում դրանք արտացոլված են Ղազարոս Աղայանի «Երկու այծին» միջտեքստային հղման, «Էրոտիկի և

¹ Անհեթեթ է մտածել, որ սա իրագործված ինքնասպանության տեսարան է. չէ՞ որ երկրորդ դեմքով պատմողը Գրիգորի հոգեբանական այլացումն է, հետևաբար նա չէր կարող սեփական մահվան փաստն ամենայն մանրամասնությամբ արձանագրել իր օրագրում: Ամեն դեպքում կարելի է **միայն ենթադրություններ անել** այդ տարբերակի և, ընդհանրապես, Գրիգորի ինքնասպանության իրագործման հավանականության վերաբերյալ: Ինչ վերաբերում է Խանջյանին, ապա նա այս առումով հակադարձ տեսակետներ ու մտքեր ունի: Վեպի վերհարատարակման առթիվ գրած խոսքում հեղինակն ասում է. «Խեղճ Գրիգոր, նա ինքնասպան եղավ, որ ես փրկվեմ» (Խանջյան, 2011: 3): Հարցազրույցներից մեկի ժամանակ դարձյալ խոստովանում է, որ հերոսին ինքնասպանության մղելու մտահղացմամբ է վեպն ավարտել. ««Հիվանդանոց» վեպի իմ հերոսին ես մղեցի ինքնասպանության, որպեսզի ինքս չգնամ այդ քայլին: Եվ մինչև այսօր այդ հերոսի նկատմամբ, չնայած ինքը գոյություն չունեցող հերոս է, մեղքի զգացում ունեմ» (Թաթոյան): Իսկ ավելի ուշ տված մի հարցազրույցում կտրականապես բացառում է Գրիգորի ինքնասպան լինելու հավանականությունը. «Իրականում իմ ստեղծագործություններում ինքնասպանություն չկա: Վերցնենք «Հիվանդանոցը»: Բոլորն են ասում՝ ինքնասպանություն, բայց հետո այդ վեպի հերոսը՝ Գրիգորը, հայտնվում է «Պստիկ»-ում՝ արդեն 20–30 տարի հասունացած: Իսկ ինքնասպանության տանող կեռիկը հերոսը տեսնում է վիզը զցած, բայց չի գցում» (Վաթինյան):

պոռնոյի սահմանագծով ծավալվող ֆիլմի», սարսափ ֆիլմի, փորագրության, «Կատարսիս» պիեսի բեմադրման փորձի և նրանում ներդրված բանաստեղծության, «Հովվապետը» նկարի, երգի (Խանջյան, 2011: 12, 15, 17, 32, 60–63, 65–68, 72, 76), երկրորդ տետրում՝ ցուցանակի, «Հովվապետը» նկարի (Խանջյան, 2011: 130, 131), երրորդ տետրում՝ քրոջ՝ Մերիի՝ եղբորն ուղղված նամակի, պատանի Գրիգորի՝ «ԳԹՈՒԹՅԱՆ ՈԳԻՆ ԵՎ ՄԵԾ ԽԱՅԾԸ» վերտառությամբ գրվածքի, «Խաչի հանված իմ ազգ» մտացածին երգի, «Հովվապետը» նկարի, Մարիի՝ Գրիգորին ուղղված նամակի, ցուցատախտակի, «Կատարսիս» պիեսի առաջնախաղի և Ռուբեն Հախվերդյանի երգացանկից միջտեքստային երկու ներթափանցումների (Խանջյան, 2011: 162–163, 171–172, 181, 184, 194, 196–201, 202, 207, 208) միջոցներով: Ներկայացվածներից որոշները պատումային որակներով են աչքի ընկնում և եզերող տետրերի տեքստային տիրույթի հետ ուղղահայաց դասավորություն ունենալով, պատումային մակարդակի փոփոխություն են առաջացնում, սակայն կան նաև այնպիսիք, որոնք ձևով են միայն շրջանակ հիշեցնում:

Վերոնշյալներից կոմպոզիցիոն առումով առանձնահատուկ նշանակություն ունեն **«Կատարսիս» պիեսի** և **«Հովվապետը» նկարի** մետադիեգեսիսները, որոնք ծառայում են իբրև Հիվանդանոցի արտապատկերումներ (հայելանման ֆիզիկական արտացոլիչներ) մի դեպքում թատերական, մյուս դեպքում՝ նկարի հարթությունների վրա:

Ստեղծագործության մեջ մետաթատրոնային հնարի կիրառման առաջին անգամ հանդիպում ենք վեպի տեսքով շարադրված առաջին տետրում, երբ Հիվանդանոցից փախուստի ճանապարհին Գրիգորը հայտնվում է անձավային թատրոնում և դիտում «Կատարսիս» վերնագրով պիեսի բեմադրման փորձ, որի հեղինակը հենց բեմադրող ռեժիսորն է: Ելնելով ներկայացման փորձի առանձնահատկությունից՝ պիեսի՝ Գրիգորի դիտած մասի ներդիր տեքստը հատվածաբար է ներկառուցվում դիեգեսիսում՝ պարբերաբար ընդմիջարկվելով ռեժիսորի ցուցումներով: Երրորդ տետրում դարձյալ ներդրվում է նույն պիեսի մեկ այլ հատված, որը Գրիգորը (հետևաբար նաև ընթերցողները) հնարավորություն չէր ունեցել տեսնելու: Հաշվի առնելով այն, որ այս անգամ Գրիգորը ներկա է ներկայացման ոչ թե փորձին, այլ առաջնախաղին՝ տեքստը (գործողության ընդմիջումից հետո ցուցադրվածը, այսինքն՝ այն մասը, որը Գրիգորը դիտել է) մինչև տեսարանի փոխվելը ներդրվում է առանց ընդհատման, և դիեգեսիսով ընդմիջարկվում է նախքան հաջորդ տեսարանի սկսվելը: «Կատարսիս» գործողության վայրն այն նույն Հիվանդանոցն է, որից

Գրիգորը փախչում է, իսկ գործող անձինք Պրոֆեսորը, Սանիտար Ա-ն և Սանիտար Բ-ն, Մագթադինեն, Մարթան և Մարին են:

Հետաքրքիր է նաև «Հովվապետ» նկարի մետադիեգեսիսը, որը դարձյալ առաջին անգամ ներկառուցվում է Հիվանդանոցի կենսաշխարհում, երբ Գրիգորը փախուստի ճանապարհին՝ թատերական ներկայացման փորձը դիտելուց հետո, անտառակի խորքում հանդիպում է մի նկարչի և մեծ հետաքրքրությամբ զննում նրա վրձնածը: Մինչ նա դետալ առ դետալ զննում է նկարը և զրուցում նկարչի հետ, ընթերցողը հնարավորություն է ունենում կարճ դադարներով ծանոթանալու Հիվանդանոցի՝ արտապատկերման երկրորդ փորձի. ներկայացվում է Պրոֆեսորի դիմանկարը, հետնապլանում հնադարյան դրյակ հիշեցնող, երկինք մխրճված Հիվանդանոցն է, իսկ բլրալանջին մարդկային դեմքերով ոչխարների հոտն է (այդ դեմքերից շատերը Գրիգորին ծանոթ են Հիվանդանոցից): Այդտեղ Գրիգորը գտնում է նաև իր դեմքով մի ոչխար, որն «իր ամբողջ տեսքով հուշում էր, թե չի ցանկանում շարունակել ճանապարհը հոտի հետ» (Խանջյան, 2011: 73): Երկրորդ և երրորդ անգամ նկարի տեսքատային շրջանակը հայտնվում է հետհիվանդանոցային կենսաշխարհում. երկրորդ տեսքում դա տեղի է ունենում այն պահին, երբ Գրիգորը, պատահաբար մասնակցելով մի ցուցահանդեսի բացման արարողությանը, տեսնում է այն որոշ փոփոխություններով, իսկ ահա երրորդ տեսքում՝ արդեն մի քանի տարի շարունակ այդ նկարի համար պատկերասրահ այցելելու մասին նրա տված տեղեկության ընթացքում:

Ակնհայտ է, որ և՛ «Կատարսիսի», և՛ «Հովվապետի» պարագայում պատումային մակարդակների միջև կա **թեմատիկ կապ**: Մնում է հասկանալ, թե այդ կապը ինչ նպատակների է ծառայում տարբեր տեսքերի միկրոաշխարհներում: Եթե **հիվանդանոցային միկրոաշխարհում** բեմական միջավայրը ուղղակիորեն է վերարտադրում Հիվանդանոցի ֆիզիկական միջավայրը, ապա նկարն այլաբանորեն է նկարագրում այն, բայց երկուսի խնդիրն էլ **հորինվածքը՝ իբրև իրականություն, և իրականությունը՝ իբրև հորինվածք** պատկերելն է:

1. Հորինվածքը՝ իբրև իրականություն

❖ «Կատարսիս»: Հեղինակ-ռեժիսորը, ընդօրինակելով իրական կյանքի փորձը, թատրոնի բեմից մեկնաբանում է ժամանակակից իրողությունները՝ նպաստելու նոր տիպի մարդու և նոր տիպի զանգվածի ձևավորմանը և, հանձինս նրանց, սոցիալական հենարան ունենալուն¹: Քանի որ

¹ Պիեսի վերնագիրը և նրանում ներդրված բանաստեղծությունը հուշում են, որ հեղինակն Արիստոտելի պես հավատում է արվեստի՝ մարդկանց վրա բարոյապես ներգործելու և հոգին բացասական կրքերից մաքրագործելու առաքելությանը:

իրական կյանքում այդպիսի յուրահատուկ զանգվածի ձևավորման գործում գլխավորը լավ մշակված գաղափարախոսությունն է, որն օգնում է մարդկանց միտքը ենթարկելու առաջնորդի՝ պրոֆեսորի իշխանությանը և օրինականացնելու այն գործողությունները, որոնք տեղի են ունենում նրա վարչակարգի պայմաններում, պիեսի հեղինակը, իր ժամանակների պաշտոնական գաղափարախոսությունը վավերացնելու համար, հղում է անում Աստծո նախանշած նպատակներին և Պրոֆեսորին ու Աստծու որդուն նույնացնելով, ընդգծում առաջնորդի՝ կարգի, իշխանության, բացարձակ ճշմարտության և լույսի աստվածանման աղբյուր լինելու հանգամանքը: Այսինքն՝ Պրոֆեսորի և Քրիստոսի կերպարների ներհյուսումով մտացածին հեղինակը փորձում է օգնել իշխող վարչակարգին զանգվածների աջակցության ապահովման հարցում՝ ցույց տալով, որ միայն առաջնորդը կարող է մեկնաբանել աստվածային նպատակները, հետևաբար մարդիկ պետք է հետևեն առաջնորդի մեկնաբանությանն ու ենթարկվեն իմացության աղբյուրին, իրենց մեսիային («փրկությունը»՝ *բարեկեցության, առողջության, անվտանգության և պաշտպանության պարզևման* իմաստով): Դա արվում է, օրինակ, մտրակի խորհրդանշանի¹ կիրառմամբ և Սուրբ գրքի հայտնի դրվագների² ու կերպարների³ զուգահեռներով:

¹ Դերասանական սխալ խաղից խուսափելու համար ռեժիսորը նրանց բացատրում է մտրակի նշանակությունն ու կարևորությունը. «Պրոֆեսորի ձեռքի մտրակը սխալ էք մեկնաբանում: Մտրակը ձեզ պետք է ահաբեկի, թշնամաբար մի նայեք մտրակին, հասկանո՞ւմ եք: Մտրակն այստեղ բնավ էլ դաժանության գործիք չէ, սաղիստական մղումներ իրականացնելու համար չէ: Այս բանը լավ ըմբռնելու համար դուք ոչ մի պահ չպետք է մոռանաք, թե ում ձեռքին է այն: Մտրակը գերմարդու ձեռքին է: Մենք բոլորս, մարդուկներս, կատարյալ չենք ու դժվար թե լինենք, է, եթե սա ընդունում ենք, ուրեմն մտրակը նրա ձեռքում պարզապես անհրաժեշտություն է, հասկանո՞ւմ եք, մենք ինքներս պիտի խնդրենք, որ նա ձեռքից չզցի մտրակը, կռահեցի՞ք: Եթե նա նույնիսկ շարտի այն, դուք պիտի գտնեք, բերեք ու իրեն տաք նորից: Այ հենց այս բանի գիտակցությամբ էլ խաղացեք» (Խանջյան, 2011: 60):

² Հատկապես ուշագրավ է Ավետարանի՝ տաճարում առևտուր անողների դրվագի և պիեսի՝ Սանիտարի Ա-ի, Սանիտար Բ-ի և Մարթայի մասնակցությամբ շնացման տեսարանի կապը, որը նպաստում է նաև **Հիվանդանոցի սակրալացմանը** (տաճար-սուրբ բուժարան զուգահեռով)։

«ՊՐՈՖԵՍՈՐ (շխակցնելով մտրակը).- Բուժարանս, ուրեմն, պոռնկատո՞ւն եք սարքել, գյուրգայի ծնունդներ: Դո՛ւրս այստեղից, դո՛ւրս, այլևս չտեսնեմ ձեզ: (Բոլորը նետվում են դեպի դուռը):»

ՄԱՆԻՏԱՐ Ա (դռների մոտ կանգ առնելով և շրջվելով).- Բայց եթե մենք գնանք ու այլևս չգանք, ո՞վ կների մեզ, ո՞վ ցույց կտա ճշմարիտ ուղին: Դուք չե՞ք ասել միթե, որ առողջները չունեն դեղի կարիք, այլ՝ հիվանդները: Մի՞թե կլքեք մեզ, պրոֆեսոր:

ՊՐՈՖԵՍՈՐ.- Լավ, ետ եկեք: Նստեք: Եվ ով ականջ ունի, թող լսի» (Խանջյան, 2011: 65–66):

³ Պրոֆեսոր-Հիսուս զուգահեռից բացի պիեսում Մագթաղիներ, Մարթա, շարունակության մեջ նաև Մարի, Հովհաննես անուններով կերպարներ կան, որոնք ուղղակիորեն կապ են

❖ **«Հովվապետ»:** Նկարիչը, ապավինելով հովվի՝ առաջնորդության աստվածաշնչյան հիմնական մոդելի փոխաբերությանը, ստեղծում է **աստված-տիրակալ** իմաստային լայն ծավալով կապ: Հովվի և հոտի հարաբերությունը ցույց է տալիս, որ այդ պայմանական միջավայրի իշխանության կազմակերպման մոդելը հենվում է նյութական և հոգևոր շարունակական բարեկեցություն ապահովող, անհատին փրկություն պարգևող առաջնորդի և նրան հնազանդ հետևող հոտի փոխադարձ կախվածության վրա (դա Միշել Ֆուկոյի մտածողության համաձայն կարող է դիտվել որպես «հովվի իշխանության» տեխնիկա (Foucault, 2020: 332–336): Իբրև ապացույց՝ պատկերվում է Գրիգորի դեմքով մոլորյալ ոչխարը, որը չնայած «իր ամբողջ տեսքով հուշում էր, թե չի ցանկանում շարունակել ճանապարհը հոտի հետ», բայց միևնույնն է, ինչպես նկարիչն է հուշում, ի վերջո դարձի է գալու:

2. Իրականությունը՝ իբրև հորինվածք

❖ **«Կատարսիս»:** Վարչակարգի քարոզչությանը ծառայող ներկայացման բեմադրության գործընթացն իր հերթին նպաստում է իրականությունն իբրև թատրոն ընկալելուն: Մի կողմից այն բացահայտում է իրականության արտացոլման և մեկնաբանման քողի տակ ժամանակի արվեստի իրական գործառույթը՝ դառնալ ամբողջատիրական համակարգի կայացման գործիք և ներգործել զանգվածների գիտակցության ու վարքագծի վրա՝ նրանց կառավարելու համար (պատահական չէ, որ ռեժիսորը, դիմելով իր դերասաններին, ասում է. «ՆԱ կհավանի իմ «Կատարսիսը», և այնժամ լավագույն բեմերն են բացվելու մեր առջև» (Խանջյան, 2011: 63)): Մյուս կողմից՝ թատրոնն իր աշխատակազմով դառնում է Հիվանդանոցի համակարգի խորհրդանիշ. դերասանների՝ իբրև հրահանգներ ստացողի ու կատարողի կախյալությունը պիեսի տեքստից և ռեժիսորից դիտարկվում է որպես ժամանակի մարդու՝ ինքնուրույն մտածողությունից ու նախաձեռնողականությունից զուրկ լինելու փոխաբերություն:

❖ **«Հովվապետ»:** Դիմանկարը նույնպես օգնում է վերստին պնդելու, որ արվեստն այդ իրականության մեջ **իշխանությունների գաղափարական զինանոցի հերթական գործիքն** է, որը հասարակությանն ավանդում է վարքի մոդելներ ճիշտ կողմնորոշման համար: Դիեգեսիսում հնչած «Իսկ ի՞նչ եք կարծում, Նա կհավանի», «Իսկ եթե չհավանե՞ց... Պատկերացնո՞ւմ եք...» (Խանջյան, 2011: 72) հարցերը և «Մոդեռնիզմն ինձ համար չէ.

ստեղծում աստվածաշնչյան նույնանուն կերպարների հետ (Մարիի պարագայում գուցա հեղը ամենայն հավանականությամբ Մարիամ Մագդաղենացու միջև է):

մոդեռնիզմը միջակությունների փախստավայրն է» (Խանջյան, 2011: 73) պնդումը դրա վառ ապացույցն են:

Ինչ վերաբերում է **հետհիվանդանոցային միկրոաշխարհներում** վերոնշյալ մետադիեգեսիսների ներկառուցմանը, ապա դրա կարևորությունը գիտակցվում է կերպարի զարգացման հարցում, քանի որ երկրորդ և երրորդ տեսքերում ներդիր շրջանակները միտված են Գրիգորի **հոգու հակասական դինամիկան պատկերելուն**: Ե՛վ պիեսը, և՛ դիմանկարը ևս մեկ անգամ հաստատում են երկու հակադիր ցանկությունների միջև պատմողի ներանձնային պայքարը, ինչը դրսևորվում է նրա **զգացմունքների երկարժեք բնույթով (ամբիվալենտություն)** և վերածվում է ներքին գծառվածքի:

«Հովվապետի» երկրորդ ներդրումը նախ արտացոլում է Գրիգորի՝ հովվի աստվածային իշխանության ինստիտուտից հեռացած, միևնույն ժամանակ աննկատելի թելերով կապված լինելու հակադիր զգացումները: Նկարը դիտելիս Գրիգորին սկզբում թվում է, թե սեփական դեմքով ոչխարն «առավել է ետ մնացել իր ցեղակիցներից», բայց գրեթե անմիջապես նկատում. «Ոչխարներից, ծառերից, գետակից և այլնից նուրբ, հազիվ նշմարելի թելիկներ էին **ձգվում** դոյակը և **նրա հետ միասին բարձրանում երկինք** (ընդգծումները մերն են. - Ս.Ա.)» (Խանջյան, 2011: 131): Նկարի տեքստային շրջանակի և դիեգետիկ պատմողի երկխոսության շնորհիվ նկարագրվում են նաև նույն երևույթի նկատմամբ երկու հակառակ զգայական գունավորումները. մի դեպքում ուղենիշների բացակայությունը (ոչխարի հեռանալը) խղճահարություն է առաջացնում («Գլուխը շրջել խեղճ-խեղճ նայում է դեմքիս» (Խանջյան, 2011: 131)), մյուս դեպքում առկայությունը՝ նողկանք («Սկսեցի շնչահեղձ լինել: Թափահարեցի ձեռքերս, որպեսզի պոկեմ զգվելի թելերը» (Խանջյան, 2011: 131)): Ավելին՝ «Հովվապետի» նկատմամբ Գրիգորի զգացմունքների երկարժեքությունը (ամբիվալենտությունը) տեսանելի է նաև երրորդ տեսքում, երբ նա «արտառոց փոփոխական» (իր հոգու պես) նկարում արդեն իսկ ոչխարի մեջ իր աստվածային տիրոջ մոտ դարձի գալու ցանկություն է նկատում («Նախավերջին անգամ, օրինակ, հոտից ետ մնացած ոչխարի տարակուսած շփոթված հայացքն ուղղված էր դոյակին, վերջին անգամ՝ դոյակի ուղղությամբ վեր՝ երկնքին» (Խանջյան, 2011: 184)), հետո դանակով պատռում է նկարը ենթադրաբար այն վերացնելու (ոչխարի դարձի գալը մերժելու) ցանկությամբ¹, իսկ ավելի ուշ էլ ներքին ուժեղ ցանկություն ունենում պատկերասրահ գնալու և այն կրկին տեսնելու:

¹ Մեղքի զգացումից ելնելով՝ պատմողը չի հայտնում, թե ով է պատռել նկարը, սակայն ակնարկներից ընթերցողի համար դժվար չէ դա կռահել (Խանջյան, 2011: 194–195, 204):

Գրիգորի մեջ Պրոֆեսորի, Հիվանդանոցի և հիվանդանոցային ժամանակների նկատմամբ խոր կապվածության, կարոտի և ատելության զգացումների միաժամանակյա դրսևորում է նաև «Կատարսիսի» երկրորդ ներդրումը. մի կողմից հետհիվանդանոցային իրականության մեջ չգտնելով ֆիզիկական Հիվանդանոցի հետքը՝ Գրիգորը կամենում է թեկուզ թատերական պայմանականության մեջ վերակենդանացնել նախկին ծանոթ միջավայրն ու կերպարներին, մյուս կողմից՝ վերակենդանացնելուց հետո կրկին թշնամական զգացումներով է լցվում՝ ցանկանալով ընդհատել ներկայացումը. «Սուտ է: Խաբեություն է: Վերջացրեք այս կեղծիքը» (Խանջյան, 2011: 202):

Այսպիսով՝ պատումային մակարդակները մանրամասն քննելով՝ կարող ենք ասել, որ շրջանակման հնարն այս երկում օգտագործվել է, որպեսզի հերոսը, ապակառուցարկելով իրականությունը և միկրոաշխարհների առանձնացմամբ հակադրելով խորհրդային (հիվանդանոցային) և հետխորհրդային (հետհիվանդանոցային) ժամանակաշրջանները, կարողանա իմաստավորել պատմաքաղաքական փոփոխությունները: Դա նաև պետք է օգնե իրեն՝ երկու աշխարհների սահմանագծին կանգնածին, իրենն ու երևույթները միմյանից բաժանել հետագայում սեփական կյանքի տարբեր կողմերը վերակազմավորելու և կարգի բերելու հույսով՝ խճճված, քառսային իրադրության մեջ չխելագարվելու համար: Սակայն դատելով նրանից, որ առաջին տետրը բացող նախադասությունը («Տարօրինակ է...» (Խանջյան, 2011: 5))՝ կրկնվում է նաև երրորդ տետրի ավարտին («Տարօրինակ էր այս ամենը...» (Խանջյան, 2011: 209))՝ կարելի է ենթադրել՝ վիպական տիրույթում Գրիգորը շոշափելի արդյունքի չի հասել:

ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԱՆՁԱԾԻՆ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԴՈՐ (ԵՐԿՐԱՆՔԻ ՊԱՏՈՂԱՅԻՆ ՁԱՅՈՒՆՈՎ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԳՐԱՎՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՍՏԵՐՈՒՆ՝ ԿԵՂԵՏԵՍԹՈՎ Իմ յայտարարության հղում՝ Դ. Կարգանի «Կրկն աղբյուր» (անանկան գործառույթ) Երազմիկ և պոռնոյի սահմանափակ ծավալով Ֆիլիպի դրվագ (ժամանակի ապահովման գործառույթ) Կարգանի Ֆիլիպի դրվագ ժամանակի ապահովման կործառույթ) Ընդունվել 1942թ. փորագրության (անանկան շարժող գործառույթ)	ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԵՐԿՐՈՐ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԴՈՐ (ԶԻՄԱՆԱԾՈՒՄ՝ 1-ԻՆ ԴԵՍԹԻ ՊԱՏՈՂԱՅԻՆ ՁԱՅՈՒՆՈՎ) ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՕՐԿԳՐԱՅԻՆ, ԳՐԱՆՈՒՆԵՐՈՎ ԻՔՐԱՄԱՍՏԱՆՑՈՒՄ, ԻՔՐԱՄԱՐՄԱՐԶ, ԻՔՐԱՄԱՎԵՐԼՈՒՆԻՑՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՈՒՂՎԱՏ ԶԵՏԶԻՄԱՆԱԾՆԵՐԻ ԻՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ «Այլ կարգի» վեպ աշխարհագրությամբ (անանկան գործառույթ)	ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԵՐԿՐՈՐ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԴՈՐ (1-ԻՆ ԵՎ 2-ԻՆ ԴԵՍԹԻ ՊԱՏՈՂԱՅԻՆ ՁԱՅՈՒՆՈՎ) ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԳՐԱՎՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՍՏԵՐՈՒՆ՝ ԿԵՂԵՏԵՍԹՈՎ ՕՐԿԳՐԱՅԻՆ, ԳՐԱՆՈՒՆԵՐՈՎ ԻՔՐԱՄԱՍՏԱՆՑՈՒՄ, ԻՔՐԱՄԱՐՄԱՐԶ, ԻՔՐԱՄԱՎԵՐԼՈՒՆԻՑՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՈՒՂՎԱՏ ԶԵՏԶԻՄԱՆԱԾՆԵՐԻ ԻՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ ՍԵՏ ՍԵՓԱՅԻՆ ԱՆՈՒՄԵՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԿՐԱՅԻՆ ԲԱՏԱՆՑՈՒՄ ԵՎ ԴՐԱ ԻՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԱՄԱՐ՝ ՈՒՂՎԱՏ ԳՐԴՈՐ, ՊԱՏՈՂ՝ ՄԱՐԻ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՏԵՐԵՎԱՏԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ՊԵՏԵՐ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԻՔՐԱՄԱՍՏԱՆՑՈՒՄ, ԵՎ ԻՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԻՔՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ՕՐԿԳՐԱՅԻՆ, ԿՐԱՆՈՒՆԵՐՈՎ ՊԱՏՈՂ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԱՍՏԻՆՈՒՄ-ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿՐԱՆՈՒՆԵՐՈՎ ԻՔՐԱՄԱՍՏԱՆՑՈՒՄ, ԵՎ ՍԵՏ ՍԵՓԱՅԻՆ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԿԵՂԵՐՈՐ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԵՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ
ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԻՔՐԱՄԱՍՏԱՆՑՈՒՄ, ԵՎ ԻՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԻՔՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ
ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ
ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ
ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ	ՄԵՏԱՐԻԴԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԿՐԱՄԱՐՄԱՐ՝ ԿԵՂԵՐՈՐ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ ԶԱՅՈՒՆՈՎ՝ ԶԻՄԱՆԱԾՈՒ ԶԱՅՈՒՆՈՎ

Գծազիր 1: Ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծություն

Գրականության ցանկ

1. **Բագրատյան Ք.**, Ժամանակակից մարդու մենության թեման Գ. Խանջյանի արձակում, «ԵՂՂ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու», Երևան, 2018, էջ 61–71:
2. **Թաթյան Ռ.**, Մուսային պիտի վզից բռնած բերես մոտդ, <https://armilur.am/127225/> (մուտք՝ 12.07.2024):
3. **Խանջյան Գ.**, Հիվանդանոց, Երևան, Անտարես, 2011, 272 էջ:
4. **Հակոբյան Գ.**, Անտիուտոպիայից մինչև ոչնչապատում, «Գրական թերթ», 1995, թ. 9, էջ 3:
5. **Մանուշարյան Կ.**, «ԲԱՅ» և «ՓԱԿ» տարածական համակարգերի բախումը Գ. Խանջյանի «Մութ պատուհան» պատմվածքում և «Հիվանդանոց» վեպում, «Հայագիտական հանդես», 2022, 1 (55), էջ 82–97:
6. **Սարգիսյան Հ.**, Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպը անկախության շրջանի հայ գրականության համատեքստում, «Գրականագիտական հանդես», 2012, ԺԳ, էջ 322–334:
7. **Վաթինյան Ա.**, Գուրգեն Խանջյան. «Դրականությունը հիմնականում արսուրդային է, մեծամասամբ՝ ցավ պատճառող, բայց նաև ունի շատ հմայիչ պա-

հեր, և դա է մեզ պահում այս երկրի վրա», <https://hetq.am/hy/article/99380> (մուտք՝ 12.07.2024):

8. **Foucault M.**, Power: The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984, London, Penguin Classics, 2020, 528 p.
9. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.

References

1. **Bagratyan K'.**, Žamanakakic' mardow menowt'yan t'eman G. Xanĵyani arjakowm [Solitude of Modern Man in G. Khanĵyan's Prose], "EPH OWGĖ gitakan hodvaĉneri žogovaĉow" ["Collection of Scientific Articles of YSU SSS"], Erewan, 2018, pp. 61–71 (In Armenian).
2. **Foucault M.**, Power: The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984, London, Penguin Classics, 2020, 528 p.
3. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
4. **Hakobyan G.**, Antiowtopiayic' minĉew oĉnĉapatmowm [From Antiutopia to Narrative of Nothingness], "Grakan t'ert'"["Literary Magazine"], 1995, t'. 9, p. 3 (In Armenian).
5. **Manowĉaryan K.**, «BAC'» ew «P'AK» taraĉakan hamakargerĭ baxowmĕ G. Xanĵyani «Mowt' patowhan» patmvaĉk'owm ew «Hivandanoc'» vepowm [The Collision of "Open" and "Closed" Space Systems in G. Khanĵyan's Story "Dark Window" and in the Novel "Hospital"], "Hayagitakan handes" ["Journal for Armenian Studies"], 2022, 1 (55), pp. 82–97 (In Armenian).
6. **Saribekyan H.**, Gowrgen Xanĵyani «Hivandanoc'» vepĕ ankaxowt'yan šrĵani hay grakanowt'yan hamatek'stowm [Gurgen Khanĵyan's novel "Hospital" in the Context of Armenian Literature during the Independence Period], "Grakanagitakan hands" ["Literary Journal"], 2012, ŽG, pp. 322–334 (In Armenian).
7. **T'at'oyan ř.**, Mowsayin piti vzic' brnaĉ beres motd [You Must Bring Muse to You, Holding Him by the Neck], <https://armlur.am/127225/> (Accessed: 12.07.2024) (In Armenian).
8. **Vat'inyan A.**, Gowrgen Xanĵyan. «Irakanowt'yownĕ himnakanowm absowrdayin ĕ, meĉamasamb' c'av patĉaroĝ, bayc' naew owni šat hmayiĉ paher, ew da ĕ mez pahowm ays erkri vra» ["Reality is Basically Absurd, Mostly Painful, but Also Has Many Charming Moments, and That's What Keeps Us on This Earth" – Gurgen Khanĵyan], <https://hetq.am/hy/article/99380> (Accessed: 12.07.2024) (In Armenian).
9. **Xanĵyan G.**, Hivandanoc'[Hospital], Erewan, Antares, 2011, 272 p. (In Armenian).

Սոնա Ալավերդյան – Գորիսի պետական համալսարանի դասախոս և որակի գնահատման և ապահովման բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ:

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

Sona Alaverdyan – Lecturer, and Head of the Department of Quality Assessment and Assurance at Goris State University, postgraduate student at the Institute of Literature after M. Abegyan, NAS of the Republic of Armenia.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

Сона Алавердян – Преподаватель и начальник отдела оценки и обеспечения качества в Горийском государственном университете, соискательница в Институте литературы имени М. Абегяна НАН РА.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am