

ԿՈՒԼՏՐՆ՝ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԵՂԱՆԱԿ
(ԸՍՏ ԳՈՒՐԳԵՆ ԽԱՆՋՅԱՆԻ ԿՈՒԼՏՆԵՐԻ)

DOI: 10.24234/journalforarmenianstudies.v2i65.112

ԱՍՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության են առնված Գուրգեն Խանջյանի կոլաժները: Կոլաժն ու կոլաժային մտածողությունն առհասարակ նշանակալի դեր ունեն մշակույթների միջև կապ ստեղծելու, երկխոսելու և այդ կապի միջոցով սեփական ինքնությունը բացահայտելու, հասկանալու գործում: Սկսելով կոլաժի պատմողականության գնահատումից՝ հոդվածում քննության ենք առել կոլաժային պատմվածքի հաղորդակցական և կառուցվածքային պոետիկան Գ. Խանջյանի ստեղծագործությունների օրինակով:

Հանգել ենք այն եզրակացությանը, որ Գ. Խանջյանը, գեղարվեստական տեքստը խճողելով այլ տեքստային ներդիրներով ու կոլաժային կողավորմամբ, արտահայտել է ազգային և անհատի ինքնության որոնումների բազմաբարդ ուղին՝ ստեղծելով բազմամոդալ միջտեքստային կառույց, որտեղ յուրաքանչյուր տեքստ այլ տեքստի կլանումն ու փոխակերպումն է:

Բանալի բառեր և արտահայտություններ. Գուրգեն Խանջյան, միջտեքստայնություն, կոլաժ, միջմշակութային կապ, բազմամոդալություն, ազգային և անհատի ինքնություն:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Գ. Խանջյանի «Մարդկանց տուն ուղարկիր» գրքում տեղ գտած կոլաժների՝ մեզ հայտնի գրականագիտական արձագանքներից է գրականագետ Զավեն Ավետիսյանի «Կոլաժը որպես գրական ժանր» հոդվածը: Հոդվածագիրը, Խանջյանի կոլաժները բացառիկ իրողություն որակելով հայ գրական դաշտում, անդրադարձել

է դրանցում առկա ժանրային ու պատկերավորման միջոցների բազմազանությամբ: Ջ. Ավետիսյանը, ընդհանրացնելով հեղինակի և նրա հերոսի կերպարը, եկել է այն եզրահանգման, որ հեղինակն ու նրա հերոսը երևույթները, իրերը գիտակցելու, ընկալելու երկու սկզբունք ունեն` վիզուալ և սենսուալ: Նա այդ հատկանիշները մեկնաբանում է անկողմնորոշ հերոսի հանգամանքով» (Ավետիսյան Ջ., 2005):

Մեր նպատակը Գ. Խանջյանի կոլաժների մեկնաբանությունն է միջտեքստային կապերի տեսանկյունից: Խնդիրներն են բացահայտել միջտեքստային կոլաժների ստեղծման ռազմավարությունն ու սկզբունքները:

ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ուսումնասիրությունը կառուցված է համաշխարհային գրականագիտության մեջ հայտնի գիտական հետևյալ հարացույցների երկխոսության սկզբունքի հիման վրա` հերմենևտիկա, ֆենոմենոլոգիա և սոցիոլոգիա (Տուրիշևա Օ., 2017):

Հերմենևտիկան, որ իր ձևավորման շրջանից ի վեր գրականագիտության մեջ ձեռք է բերել տեսական և մեթոդաբանական բազմազան տարբերակներ, միտված է գեղարվեստական ստեղծագործության թաքուն, խորքային իմաստի մեկնաբանմանը: Հերմենևտիկական ուղղության նոր տարբերակը զարգացնում է այն գաղափարը, որ տեքստը` իբրև իմաստային իրողություն, գոյություն չունի. կարելի է խոսել միայն իմաստների ձևավորման գործընթացի մասին:

Հերմենևտիկայի այս նոր մեկնաբանության շարունակությունը կարծես լինի ֆենոմենոլոգիան, որը կողմնորոշում է ուսումնասիրողին` բացահայտելու գեղարվեստական տեքստը ստեղծող կամ ընկալող գիտակցության աշխատանքի փորձը: Հերմենևտիկայի և ֆենոմենոլոգիայի համադրման տարբերակն առաջարկել է Պոլ Ռիկերը` այն անվանելով «հերմենևտիկային ֆենոմենոլոգիական պատվաստանյութ ներարկելու» միջոց:

Սոցիոլոգիական հարացույցի մեթոդաբանությունը մի կողմից ուղղված է ստեղծագործությունում արտաքին ազդակների` սոցիալական, մշակութային, տնտեսական, պատմական պատճառների ամբողջության բացահայտմանը, մյուս կողմից, գրականությունն է դիտում հասարակական գիտակցության ձևավորման

գործոն: Այս մեթոդի օգնությամբ փորձել ենք բացահայտել այն պատճառները, որոնք ձևավորել են գեղարվեստական երկի ստեղծման յուրահատկությունները, ինչպես նաև նրա համատեքստային մեկնաբանության առանձնահատկությունները:

ՔՆՆԱՐԿՈՒՄ

Կոլաժի պատմողականությունը: Ռ. Շտայները, խոսելով մոդեռնիստական գեղանկարչության մասին, նշում է, որ ցուցահանդեսների ժամանակ նույն վայրում տարբեր նկարներ հավաքելը կարծես նշանակում է կերպարվեստը միջտեքստային պատահական շրջանակի մեջ առնել, որն արմատապես ազդում է այդ նկարների ընկալման և ընդունման վրա: «Որոշումներն այն մասին, թե ինչ նկարներ պետք է կախել միասին կամ ինչ նկարներ գետեղել գրքում, ստեղծում են հարաբերություններ առանձին նկարների միջև, որոնք սովորաբար չէին կարող լինել դրանց սկզբնական ձևավորման և մտահղացման մաս» (Можейко М., 2001): Այս տեսանկյունից տեքստում մշակութային տարբեր իրողությունների կոլաժային համադրությունը ևս կարող է իմաստային ցուցիչի գործառույթ կատարել: Այս առումով բավականին ուշագրավ է ոչ միայն Գ. Խանջյանի ստեղծագործություններում տեքստային հատվածների կոլաժային զուգակցումը, այլ նաև դրանց դասավորությունը, որոնք ընդգրկվել են նախ նրա «Մարդկանց տուն ուղարկիր» (Խանջյան Գ., 2004), ապա նաև «Նամակներ ընթացքից» (Խանջյան Գ., 2009) գրքերում:

Կոլաժի փոխակերպումը կերպարվեստի տեխնիկայից տեքստերի կառուցման ունիվերսալ սկզբունքի իրականացվել է ավանգարդիստական արվեստի ներկայացուցիչների կողմից. նրանք հայտնաբերել են գեղարվեստական տեխնիկայի կարողությունը՝ տապալելու նշանների ավանդական իմաստաբանությունը, քննադատելու նշանների ամբողջականությունը, իրականության մասին պատկերացումների գոյություն ունեցող համակարգը: Տեքստերի կառուցման նոր մեթոդը տարածվել է արվեստի բոլոր տեսակների վրա և այնուհետև պոստմոդեռնիստների կողմից հռչակվել որպես համընդհանուր «մշակութային տարածքի կազմակերպման սկզբունք» (Юнг К., 1991): Այս առումով

կարևոր է մշակութային հարուստ գիտելիք ունեցող ընթերցողը, որպեսզի կայանա միջմշակութային կապն ու կոլաժային կառույցի գործառույթը:

Գ. Խանջյանի կոլաժները: Ըստ հեղինակային դասավորության՝ առաջինը «Կոլաժ բյուզ՝ տիրեթյան շան մասին» գործն է. այստեղ հերոսը գնացքի ուղևոր է, որը փորձում է գտնել իր արմատները: Նա երկխոսում է մի աղջկա հետ, որն էլ իր հերթին փնտրում է իր Մոլոս շանը: Մոլոսը շան հնագույն ցեղատեսակ է, որը հայտնի է իր արտասովոր ուժով, ֆիզիկական ցավին դիմանալու կարողությամբ, անհնազանդությամբ ու խելացիությամբ: Մոլոսը հաճախ է հիշատակվել համաշխարհային գրականության տեքստերում՝ Հումբոսի, Եվրիպիդեսի, Վերգիլիոսի և այլոց գործերում: Խանջյանը համադրություններով ու հակադրություններով է կառուցել տեքստը՝ մոլոսին կապելով Ալազյազում ապրող Գամփոի հետ և այդպիսով կապ ստեղծելով Տիրեթի ու Ալազյազի միջև:

«Մոլոսների ցեղից եմ ես, բայց ապրում եմ Ալազյազում,

Ապրում եմ ես Ալազյազում, բայց ձեզ սիրուն երգ եմ ասում:

Ալազյազա ոչխարների բյուզն է սա, օխչարի բյուզ...» (Խանջյան Գ., 2009):

Մոլոս-Գամփո, Տիրեթ-Ալազյազ-Աշտարակ, Դալայ Լամա-դմբո, Մոլոսյան բյուզ-օջիարի բյուզ, կաթ ու մածուն-խոտածաղիկ, բուրդ-բարդու բամբակ զույգերով հեղինակն ապահովել է միջմշակութային կապերը, ազոավի դունդունանք-աղավնու կոկոռոց, կանաչ խոտ-կարպետ, թուք-արյուն բինարային զույգերով ընդգծել են միջտեքստային կապերը, իսկ թան-կոլա, ժողովրդական երգ-բյուզ զույգերով հեղինակը շեշտադրել է ազգային առանձնահատկությունները և ժամանակի ու տարածության խնդիրը: Հոտերի վիզուալիզացիայի միջոցով բացահայտվում է հերոսի ակտեր էգոն: Հերոսի՝ դեպի կամուրջը կամ կայարան գնալու, գնացք նստելու ցանկությունները տեքստային նշաններ են, որոնք փաստում են ինքնահղման՝ հեղինակային ինտերտեքստի մասին.

«Իմ սերն ապրում է Աշտարակում, նա լքել է ինձ,

Ու թե չվերադարձավ, ես կգնամ դեպի կամուրջը:

Աշտարակի պոպոքը, Համայակի սապոգը, Համայակ ջան...» (Խանջյան Գ., 2009):

Անհամատեղելի իրողությունները, իրականն ու անիրականը միմյանց հետ կապելով, երաժշտական ու գրական տեքստերը համատեղելով՝ հեղինակը ժանրային բազմամոդալություն է հաղորդում իր ստեղծած տեքստերին, որտեղ կոլաժի սկզբունքով արված մեջբերումների նպատակն է ուշադրությունը կենտրոնացնել ասելիքի, հիմնական գաղափարի, մտքի հիմնախնդրի վրա: Կոլաժայնությունը դառնում է աշխարհը մեկնաբանելու և գեղարվեստական արտահայտման չափերը բազմապատկելու միջոց:

Հաջորդ՝ «Տունդարձի կոլաժում» հեղինակ-հերոսի գլխում սեփական տան ու տունդարձի մասին մտքերն են: Այստեղ ևս զուգադրվում են միջմշակութային հին ու նոր իրողությունները: Այսպես, զուգադրվում են Պոսեյդոնն ու ճահճի ջրիմուռներով պատված, խեղդամահ մեկը, Ուլիսեսն ու հեղինակին ժամանակակից տնանկը, որը պատկերացնում է իր տունը կարուսելների շարունակական պտույտի մեջ, պտույտի ներսում, քանի որ այդ դեպքում տունը ևս կարուսելի նման կենտրոն կունենա: Մտակառույց տան պատկերին հաջորդում է ծուռ հայելիների սենյակը, որը նախընտրելի է իսկական հայելուց, որովհետև իսկական հայելին, ինչպես և իսկական իրականությունը սարսափելի են: Կարևորվում է փոքրից մեծ պտույտների անցնելու հնարավորությունը, քանզի այդպիսով մեծանում է ինչ-որ բան գտնելու հավանականությունը: Կարուսելի պտույտը, որ կյանքի հավերժության խորհրդանիշն է, պարզվում է, հերոսի մտապատկերում է, իրականության մեջ այն կանգնած է, չի պտտվում, աստիճանները վնասված են, կոտրված, ձիուկի մոտիճը ջարդված է, փղիկի կնճիթը՝ կիսված. այն տարիների ընթացքում չի մեծանում: Միֆաքայքայման միջոցով Պոսեյդոնի և Ուլիսեսի միջավայրերը հակադրվում են ժամանակակից իրականությանը, որտեղ ջարդված շշի, «Կիլկա» պահածոյի դատարկ տուփի, տիդմից մեկ երրորդով դուրս ցցված լրագրի, մեկ ու կես երրորդով դուրս պրծած ռադիոյի, երկու երրորդով դուրս պրծած հեռուստացույցի, երեք չորրորդով լվացված կրպակի ու բանվորական արտահագուստով, «Կազբեկ» ծխող տղերքի պատկերներ են: Ջրային ու ցամաքային միջավայրերի, հին ու նոր ժամանակների կտրուկ անցումները, որ բնորոշ են կոլաժին, խորհրդանշում են կյանքի հարափոփոխ բնույթը, սակայն ներկայում այդ շարժը կասկածի տակ է

դրված. կարուսելն անշարժ ճոռում է, հեքիաթը չի տարածվում զբոսայգով. հերոսին անհանգստացնում է շարժման գաղափարը. «Ազդրիս վրայով, տաբատի տակ, մրջյուն վազեց: Ցրտում է: Գնալ է պետք: Այո՛, ժամանակն է, պետք է գնալ՝ փոքրից մեծ պտույտներով և չկասկածել. սա շատ կարևոր է՝ չկասկածել» (Խանջյան Գ., 2009): Անշարժություն կարող է հանգեցնել մարմնի վրայով մրջյունների վազքին:

«Մարգագետնային կոլաժում» միջտեքստային շերտերն ավելի ակնհայտ ու շեշտված են: Մարգագետինը երկրագունդն է, որը հեղինակը աստվածաշնչյան հետևյալ մեջբերմամբ է բնորոշում՝ «մազաչափ ոչինչ չես ավելացնի ու չես պակասեցնի»: Այստեղ այլ տեքստերի, մտքերի ներկայությամբ տրոհված է ոչ միայն հիմնական տեքստը, այլ նաև տեքստի պայմանական հերոսը: «Կա-չկա տրոհված ես, եղբայր, չլինի՞ զիտակցությունդ չլիմացավ, պայթեց ու բեկորները հիմա ֆոֆոում են գլխիդ շուրջն, ինչպես էլեկտրոնները՝ միջուկի» (Խանջյան Գ., 2009): Հակադրվում են ստի և ճշմարտության գաղափարները՝ հանգելով անհատի օտարացման, միայնության գաղափարին. «Եթե չես ուզում խաբված լինել, ընկեր մի՛ ունեցիր, շուն ու կատու ունեցի՛ր» (Խանջյան Գ., 2009): Հաջորդում են Գազանանոցի և Գրադարանի, Կարմիր գրքի ու Սև գրքի զուգորդումները, որոնց մասին մտորումներն ի վերջո բերում են Աստծո գոյության մասին մտորումների՝ հանգելով նիցշեական «Աստված մեռել է» փիլիսոփայության գաղափարին: «Աստված կա՞ ... Դե կա, կա, հանգստացիր, սա ի՞նչ հիվանդությունն է, Աստվածային հիվանդություն: Մոռացիր: Կա, բայց քոնը չի: Չէ, կա, բայց զբաղված է, քեզնով զբաղվելու ժամանակ չունի: Հանգիստ թող Աստծու դին» (Խանջյան Գ., 2009) (ընդգծումը մերն է՝ Ն. Ն.): Գազանանոցն ու գրադարանը բնագոյայինի ու բանականության խորհրդանիշների դեր են կատարում, ընդ որում, գազանանոցի՝ *հանրային* գրադարանի ներքնահարկում տեղակայված լինելու փաստը հղում է Յունգի «կոլեկտիվ անգիտակցականի» գաղափարին: Ըստ Յունգի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականը ավելի խորն է, քան անձնական անգիտակցականը: Կոլեկտիվ անգիտակցականում են գտնվում բոլոր արքետիպերը (Ожухъ Л., 2008): Հեղինակի մտքերը մի պահ կանգ են առնում գազանանոցի վրա, որտեղ ինչ ուզում ես, կարող ես անել, սակայն մտքերի հոսքը շարունակվում է դեպի Մարգագետին, որտեղ գեղեցիկ-ուզեղ, ուրախ-տխուր,

չար-բարի բինարային հասկացությունները ցածր գաղափարներ են. «Մարգագետինն քո իմաստություններից անդին է փոված»: Հայտնի «Գեղեցիկը կփրկի աշխարհը» ասացվածքի քայքայումով հեղինակը ցույց է տալիս մարգագետնի՝ տիեզերքի հարափոփոխությունը, գաղափարների անկայունությունը: «Մի՛ մտածիր գեղեցիկի կամ տգեղի մասին, հանկարծ չասես, որ Սա հենց այն գեղեցիկն է, որ կփրկի աշխարհը, անհեթեթ մի եղիր, պարզապես նայիր, հոտ քաշիր, շնչիր, հանիր միջիցդ հույզերը, թող միայն տեսնելու, զգալու կարողությունդ» (**Խանջյան Գ., 2009**): Հեղինակը զգուշացնում է, որ կաղապարների հետևից գնալը կարող է վտանգավոր լինել:

Հաջորդիվ «Կալոժ Ջեմֆիրայի մասին» գործն է, որը հեղինակը կառուցել է՝ ռուս երգչուհի Ջեմֆիրայի «-140», «Երիցուկներ», «Անսահմանություն», «Փնտրում էի» երգերից առանձին տողեր վերցնելով: Արդյունքում ստացվել է մի խճանկար, որը գաղափարական բանավեճ է ռուս երգչուհու հետ: Այստեղ նույնպես հանդիպում ենք գնացքի, մետրոյի, թունելի, փողոցի, տիեզերքի, տան խորհրդանիշների: Ջեմֆիրայի «-140» վերնագրով երգի սկզբի հատվածի նմանությամբ Խանջյանն այսպիսի կոլոժային միջտեքստայնություն է ստեղծել.

«Странно, трамваи не ходят кругами,

А только от края до края». Ջեմֆիրա

«Տարօրինակ է... Ինչո՞ւ մետրոյի գնացքը չի պտտվում փողոցներով, այլ միայն գետնի տակ, մութ թունելներով, մի ծայրից մյուսը» (**Խանջյան Գ., 2009**):

Տրամվայ-մետրո զուգորդումով Խանջյանը շարունակում է միտքը՝ շեշտը դնելով մարդկային հարաբերությունների, շփումների բնույթի վրա: Ակնհայտ են ռուսական իշխանությունների և առկա իրողությունների մասին բազմանշանակ ակնարկներ, ինչպես՝ «Եվ ինչո՞ւ այսպես *կենտրոնաձիգ* է ամեն բան, ու *փողոցները չեն փախչում տիեզերքով*, և երբեք չեն հանդիպում տարբեր մոլորակների փողոցներն իրար» (**Խանջյան Գ., 2009**): Կենտրոնաձիգ լինելը ռուսական իշխանությունն է, որը հետխորհրդային շրջանում մեզանում ևս լիովին չի հաղթահարվել:

Տեքստում ներկայացվում է մարդու արժեզրկման աստիճանական ընթացքը:

«Կրպակի մոտ մեր ժամանակի վկաները փրփուր են փչում գարեջրի վրայից ու ցրված ժպտում գավաթի միջով, ժպիտի տակ՝ բարեհոգություն, ներողամտություն, ժպիտի տակ՝ ափսոսանք, ակնարկ, ժպիտի տակ... ժպիտի տակ... խորքում, ավելի խոր... նախամոր չորացած ծծերն ու դիվային կրակող աչքերը, գայլահմա քուրմն ու հմայված գայլեր, ցուլեր, եղջերուներ ու հիպնոսի մեջ քնած թրատամ վագր, ժպիտի տակ՝ վարդագույն միս, ուրիշ մսեր...» (Խանջյան Գ., 2009): Մարդուն որպես միս դիտելու պետությունների քաղաքականության ուղղակի ծաղրն է կոլաժի այս հատվածը. «Միսն էլ պոեզիա է, մեղեդի ու ռիթմ, նաև պատմություն՝ եթե դեռ տաք է» (Խանջյան Գ., 2009): Ուշագրավ է նաև հետևյալ ձևակերպումը. «Մեր սուզանավը նաև այստեղ է՝ մսերի ներսում, նույն սուրբ պլազմայի մսային խտացումն է, հետո կլինի ապախտացում-լորձ-փրփուր, վերստին՝ *խտացում, հեղուկացում, գերխտացում, բետոն, ալմաստ, ուրան, երկրաշարժ, պայթյուն, ազատում, թռիչք...*»: Մեր ընդգծած հատվածում բերված բառերի շարանում դժվար չէ տեսնել խորհրդային ու հետխորհրդային մի որոշակի ժամանակաշրջանի խտացված պատկերը՝ բառական կաղապարներով:

Խանջյանի ստեղծած կոլաժների ուշագրավ համապատկերը եզրափակվում է «Կոլաժ խեղճիկի համար» գործով, որտեղ հերոսը, որին հեղինակը խեղճիկ է անվանել, խորհրդանշում է աշխարհի մարդուն: Խեղճիկը, լինելով աշխարհի քաղաքացի, ունի նաև որոշակի ազգային դիմագծեր: «Սակայն ի՞նչ Մատուբի, Մատուբին ո՞վ է, ախր ո՞վ է այդ Մատուբին, նրա տիրոջ մերը... Ի՞նչ գործ ունես Մատուբիի հետ, ի՞նչ անենք, որ Նոյից է սերվել ու նրա նախնին էլ Արարատի փեշով է իջել, ինչո՞ւ ես ուզում աշխարհի բոլոր խեղճիկներին գլխիդ հավաքել, դու քեզ հերիք չե՞ս, դու քո կոկորդիլոսներն ու երգը չունե՞ս... Վերջ, ոչ մի Մատուբի, մենք էգոիստ ենք, եսապաշտ: Վերջ...» (Խանջյան Գ., 2009): Մատուբին ջունգլիների սևամորթ ներկայացուցիչ է, որը համարձակ է, պայքարող, ուժեղ: Տեքստում մեջբերվում է «Նավավարի երգը» վերնագրով չափածո հատված, որը մի կողմից հղում է Ա. Ծատուրյանի «Նավավար» բանաստեղծությանը, մյուս կողմից՝ Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմում առկա նավաբեկության պատկերին:

«Քայքայվեց նավը թիավարության,

Հիմնախիլ եղավ կայմը բարձրաբերձ...» (Խանջյան Գ., 2009):

Բանաստեղծական հատվածն տխուր է ավարտվում.

«Որպես արդյունք այդ ավերածության՝

Մնաց ողբերիս հուշարձանն այս լոկ» (Խանջյան Գ., 2009):

Տեքստում ակնհայտ են զգուշավորության, վախի ու ցավի զգացողության արտահայտությունները: Վախն ու ցավը մեղմելու համար հայտնվում է ՆԱ-ն: «Սսսս՝ս, վեր չնայես, չնայես, չմտածես, չքննարկես, այնտեղ ՆԱ է: ՆԱ քեզ հետևում է: ՆԱ միշտ հետևում է, երբ հիվանդությունը հետաքրքիր է...» (Խանջյան Գ., 2009) (ընդգծումը մերն է՝ Հ. Հ.): Հարկ է նկատել, որ հետապնդված լինելու ու կառավարելիության մասին մտքերը բավականին շատ են հանդիպում ժամանակակից հայ գրականության էջերում (հիշենք Ա. Գյուլբանգյանի, Ա. Պաչյանի, Հ. Սարիբեկյանի ստեղծագործությունները): Այդ մտքերը կապված են աշխարհաքաղաքական թեժ զարգացումների հետ, որոնց հղումները տեսնում ենք նաև Խանջյանի տեքստում: «Սկսվեց, սկսվեց, սկսվեց... Երկինքը բռռաչում է, փոթորիկն ուժգնացավ անսպասելիորեն, ճայթեց քաթանե վարագույրը՝ ճիշտ երկու կես եղավ, կարմիր լուսինը ճաքեց դիրիդով և շրջվեց ջրերի մեջ, ծովն ուռեց, պրկեց կեղևը, ջրերն ահագնացան, պայթեցին ու սուրացին վիրավոր գոմեշի մոնյունով... Ո՞ր է լուսինը... Շնաձկներն են հոշոտում արնագույն լուսինը: Սակայն նավը, նավն անկարող է այլևս դիմակայել... Ախր ասվեց քեզ, բոցման, ասվեց, չէ՞, «Հեյ, բոցման, ի՞նչ ես անում, զուր ես նստում դու նավակ...» (Խանջյան Գ., 2009) (ընդգծումները մերն են՝ Հ. Հ.): Նշված բառերը կողավորված նշաններ են, որոնց գործառույթն ավելին է, քան պարզապես անցյալի գրական և մշակութային խորհրդանիշներ լինելը: Իրականության հետ համատեղելի և անհամատեղելի ինտերտեքստերի միջոցով հեղինակը ստեղծում է սեմիոտիկ միասնություն՝ ամբողջացնելով պատմական իրադարձությունների շղթայի պատկերային համակարգը, որը կարելի է վերծանել գրական ու մշակութային մետաֆորային տարրերի մասին որոշակի նախագիտելիք ունենալու պարագայում: Այսպես՝ «երկաթե վարագույր» հայտնի դարձվածքը փոխարինվել է «քաթանե վարագույր» արտահայտությամբ, կարմիր կամ արնագույն լուսինը, ինչպես հայտնի է, թուրքական դրոշի, ուստիս պետության խորհրդանիշն

է, երկնքի բառաչելն ու փոթորիկի ուժգնանալը պատերազմի ակնարկ է, շնածկան ու ծովի ներկայությունը ամբողջացանում է նկարագրվող պատկերը՝ դառնալով Հեմինգուեյի «Օերունին ու ծովը» հանրահայտ գործի ակնհայտ այլուզիա:

Խորհրդապատկերներով ստեղծված պատերազմական իրականության պատկերներին հաջորդում է դրամատիկական ժանրին բնորոշ կարճ հատված, որտեղ գրուցում են Ս. Բեքեթի հայտնի «Գողոյին սպասելիս» գործի հերոսներ Փոզզոն, Էստրագոնը և Վլադիմիրը: Այստեղ շեշտվում է սպասման գաղափարը. գրուցակիցները սպասում են Գողոյին, որին նույնիսկ չեն ճանաչում, բայց *սպասում են*: Նորից վերադարձ է կատարվում խեղճիկին, որն իր ծովի հետ պայքարում մենակ է, չկա նավը, «այսինքն կա, բայց ուրիշ տեղում է և բացարձակ անօգուտ քեզ համար, մի մտածիր այլևս նավի մասին» (**Խանջյան Գ., 2009**): Շնածուկը Խանջյանի տեքստում, ինչպես Հեմինգուեյի մոտ, երկու տեսանկյունից է ներկայացված. «Շնածուկը փրկի՞՞... Նայած ո՞վ է ուղարկել» (**Խանջյան Գ., 2009**): Նավավարը, որ նույն խեղճիկն է, կյանքի ծովում պայքարող մարդը: Արևի ծագելու հեռանկարը հուսադրում է խեղճիկին, սակայն կծագի՞ արդյոք նոր արփի: Ի պատասխան հեղինակը բերում է երաժշտական նոտաների պատկեր՝ Ջոնի երգի տեսքով, սակայն երգին ունկնդիր և հաղորդակից չկա, Ջոնին չեն հասկանում, մշակույթը չի գնահատվում, կա հավանականություն, որ այն կարող են նույնիսկ պղծել: Ապա ինչի՞ն սպավինի խեղճիկը ապրելու համար: Գուցե սիրուն: «Այո, էսապաշտ ենք, մորթապաշտ, և ջանում ենք փրկվել. ինչո՞ւ ոչ: Ինչո՞վ: Սիրով: Այո, սիրով. ճերմակ կրծքիկ, ճերմակ ծնկիկ, ճերմակ պարանոց, բարակ մեջք...» (**Խանջյան Գ., 2009**): Փրկության փնտրտուքը խեղճիկին կարծես տանում է դեպի աշխարհի քաղաքացի լինելու գաղափարին, նրան մի պահ թվում է, թե այլևս խեղճիկ չէ, սակայն... դարձյալ չի ստացվում: «Դե՛հ, ուրեմն հաց թխի՛ր, ցորեն ցանի՛ր, ջուրը շո՛ւտ տուր արտիդ վրա, հերկի՛ր, հնձիր ու ասա՝ «Կանգ առ ժամանակ, քանզի հրաշալի էս»: Հրաշալի է, չէ... Չէ՞... Ինչո՞ւ չէ, խեղճիկ»: Գյոթեի խոսքերին հաջորդում է շեքսպիրյան հայտնի «Լինել, թե չլինել» թեզը, որը հոգնեցնող է թվում, քանզի վրայով շատ են անցել: Փոխարենն առաջարկվում է զանգվածի պահպանման օրենքի քիմիական բանաձևը, ըստ որի՝ ռեակցիայի մեջ նյութը չի կարող ստեղծվել կամ ոչնչացվել. զանգվածը

ռեակցիայի ընթացքում կարող է ձևափոխվել, բայց նյութը չի ստեղծվում կամ ոչնչացվում: Դրան հաջորդում և փոխարինում է ֆիզիկական $E=mc^2$ զանգվածի և էներգիայի համարժեքության բանաձևը, որը թերևս բոլոր ֆիզիկական բանաձևերից ամենահայտնին է, ինչը պայմանավորված է ատոմային զենքի հետ նրա կապով: Բացի այդ, հենց այս բանաձևն է խորհրդանշում հարաբերականության տեսությունը և լայնորեն օգտագործվում է գիտության հասարակայնացման համար (**Окунь Л., 2008**):

Գրականությունը, մշակույթն ու նույնիսկ գիտությունը այդպես էլ չեն օգնում մարդուն գտնել փրկության ուղին: Մարդը շարունակում է տառապել ու որոնել փրկության ուղին, իսկ հեղինակը շարունակում է նրան ուղղորդել՝ կիրառելով նշանային բառեր ու արտահայտություններ և ակնհայտ դարձնելով, որ խեղճիկը եղել ու շարունակում է խաբված մնալ աշխարհաքաղաքական խաղերի բովում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Այսպիսով, համաշխարհային և հայ գրականության տարբեր տեքստեր ու տեքստային նշաններ կիրառելով՝ Խանջյանը ստեղծել է մեկնողական բացահայտումներով նորիմաստ կառույց, որը համապարփակ ներկայացնում է աշխարհի ստեղծումից ի վեր մարդու, ինչպես հեղինակն է բնորոշում, խեղճիկի անցած ուղու՝ մաքառումներով լի փրկության, տառապանքից ազատվելու ճանապարհի համառ ու մշտական որոնումների պատկերը, որը շարունակվում է ու դեռ կշարունակվի. անվերջ է: Խանջյանի ստեղծագործությունների կոլաժային հատվածներից յուրաքանչյուրը (այսինքն՝ արձակ և կոլաժ-պատկեր զուգորդումները) կարելի է կարդալ կամ առանձին կամ որպես բաղադրիչներ ավելի մեծ փոխկապակցված հաջորդականությամբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Ավետիսյան Զ. (2005)**, Կոլաժը որպես գրականության ժանր, «Գրական թերթ», 6 մայիսի, էջ 8, 9:

2. **Խանջյան Գ. (2004)**, Մարդկանց տուն ուղարկիր (կոլաժներ, էսսեներ, վիպակ, պիեսներ), Երևան, «Անտարես» հրատ.:
3. **Խանջյան Գ. (2009)**, Նամակներ ընթացքից, Պատմվածքներ, էսսեներ, կոլաժներ, Երևան, Հեղինակային հրատ.:
4. **Տուրիշևա Օ. (2017)**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
5. **Steiner, J. (1985)**, Turning a Blind Eye: The Cover up for Oedipus. International Review of Psychoanalysis, 12, 161-172.
6. **Можейко М. (2001)**, Коллаж //Постмодернизм//: Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, с. 368–369.
7. **Юнг К. (1991)**, Архетип и символ, Москва, «Ренессанс», с. 41-45.
8. **Окунь Л. (2008)**, Формула Эйнштейна: $E=mc^2$. «Не смеётся ли Господь Бог?», УФН, , том 178, с.541–555:

REFERENCES

1. **Avetisyan Z. (2005)**, Kolajhy' orpes grakanowt'yan jhanr /Collage as a genre of literature/ Grakan tert, May 6, p. 8, 9.
2. **Khanjian G. (2004)**, Mardkanc town owgharkir (kolajhner, e'ssener, vipak, piesner) /Send people home (collages, essays, novels, plays)/, Yerevan, Antares, 192 pages.
3. **Khanjian G. (2009)**, Namakner y'nt'acqic, Patmvac'qner, e'ssener, kolajhner /Letters from the process, Stories, essays, collages/, Yerevan, Author's edition, , pp. 244-250.
4. **Turisheva O. N. (2017)**, Artasahmanyanyan grakanagitowt'yan tesowt'yowny' ev met'odabanowt'yowny' /The Theory and Methodology of Foreign Literary Studies/, Yerevan, YSU publishing house, 266 p.
5. **Steiner, J., (1985)**, Turning a Blind Eye: The Cover up for Oedipus. International Review of Psychoanalysis, 12, 161-172.
6. **Mozheiko M. (2001)**, Collage //Postmodernism//: Encyclopedia. – Minsk: Interpresserswiss.,. – P. 368–369.
7. **Jung K. (1991)**, Archetype and symbol, Moscow, “Renaissance”, 41-45.

8. Okun L. (2008), Einstein's formula: $E=mc^2$. "Isn't the Lord God laughing?", UFN, volume 178, art. 541–555:

Асмик Акобян

Коллаж как способ интертекстуальности (по коллажам Гургена Ханджяна)

Заключение

Ключевые слова и выражения: Гурген Ханджян, интертекстуальность, коллаж, межкультурная связь, мультимодальность, национальная и индивидуальная идентичность.

В статье мы рассмотрели коллажи Гургена Ханджяна. Коллаж и коллажное мышление играют значительную роль в создании связи между культурами, в диалоге и через эту связь в раскрытии и понимании собственной идентичности. Начав с оценки коллажного повествования, в статье мы рассмотрели коммуникативную и структурную поэтику коллажного повествования на примере творчества Гургена Ханджяна.

Мы пришли к выводу, что Гурген Ханджян, переплетая художественный текст с другими текстовыми вставками и коллажным кодированием, выразил сложный путь поиска национальной и индивидуальной идентичности, создав мультимодальную интертекстуальную структуру, где каждый текст является поглощением и трансформацией другого текста. Используя различные тексты и текстовые символы мировой и армянской литературы, Ханджян создал новую структуру с интерпретативными находками, которая всесторонне представляет картину пути, пройденного, по определению автора, бедняком с момента сотворения мира, стойкого и постоянный поиск спасения, полный лишений, пути избавления от страданий, который продолжается и будет продолжаться, он бесконечен. Каждый из коллажных разделов произведений Ханджяна (т. е. сочетание прозы и коллажа-изображения) можно читать как отдельно, так и как компоненты более крупного взаимосвязанного ряда.

Hasmik Hakobyan

Collage as a way of intertextuality (according to Gurgen Khanjyan's collages)**Conclusion**

Key words and expressions: Gurgen Khanjyan, intertextuality, collage, intercultural connection, multimodality, national and individual identity.

In the article, we have examined Gurgen Khanjyan's collages. Collage and collage thinking in general have a significant role in creating a connection between cultures, in dialogue and through this connection in discovering and understanding one's own identity. Beginning with an assessment of the narrativity of collage, this paper considers the communicative and structural poetics citing the example from Gurgen Khanjyan's works.

We came to the conclusion that Gurgen Khanjyan, by intertwining the artistic text with other text insertions and collage coding, expressed the complex path of national and individual identity searches, creating a multimodal intertextual structure, where each text is the absorption and transformation of another text. By using various texts and text symbols of world and Armenian literature, Khanjyan created a new structure with interpretive findings, which comprehensively presents the picture of the path taken by the poor man since the creation of the world, as defined by the author, the persistent and constant search for salvation full of hardships, the way to get rid of suffering, which continues and will continue, is endless. Each of the collage sections of Khanjyan's works (i.e., the prose and collage-image combinations) can be read either individually or as components of a larger interconnected sequence.

Հասմիկ Հակոբյան – Երևանի պետական համալսարանի ասպիրանտ գրականության տեսություն (Ժ.01.04) մասնագիտությամբ: Գիտական հետաքրքրությունները՝ նորագույն շրջանի հայ գրականություն, միջտեքստայնություն: Հեղինակ է չորս հոդվածի: hasmikhakobyan1@gmail.com

Асмик Акобян – Аспирантка кафедры теории литературы ЕГУ. Научные интересы: современная армянская литература, интертекстуальность. Автор четырех статей. hasmikhakobyan1@gmail.com

Hasmik Hakobyan - PhD student of the Chair of Literary Theory of Yerevan State University. Scientific interests: modern Armenian literature, intertextuality. She is an author of four articles. hasmikhakobyan1@gmail.com