

«ՊԱՏ» ԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԻ ՓԻԼԻՍՈՓՈՍՖԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ ԵՎ  
ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ՆՐԲԵՐԱՆԳՆԵՐԸ

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

Հոդվածում քննվում են տարբեր ազգերի և տարբեր ժամանակների գրողների (Լ. Անդրեև, Ժ. Պ. Սարտր, Աբե Կոբո, Լ. Խեչոյան, Գ. Խանջյան) միևնույն՝ «Պատ(ը)» վերնագրով ստեղծագործությունները: Փորձ է արվում բացահայտելու, որ անկախ թեմաների, բովանդակության, հեղինակային անհատականությունների ու ոճերի տարբերություններից, պատի խորհրդանիշն արտահայտում է բավականաչափ մոտ իմաստներ, որոնց հիմքում ընկած է էկզիստենցիալիզմի փիլիսոփայությունը: Զգալիորեն տարբերվում է ճապոնացի գրող Աբե Կոբոյի համանուն վեպը, որի երեք հատվածներից յուրաքանչյուրում պատը կատարում է տարբեր դերեր՝ բոլոր պարագաներում արտահայտելով իրականության արտուրդայնությունը:

**Բանալի բառեր** - էկզիստենցիալիզմ, ողբերգություն, առասպել, մենակություն, տառապանք, արգելք, անորոշություն, սահման, պատ, հումանիզմ, արքունի

Մարդուն մշտապես զբաղեցրել են կյանքի իմաստի և աշխարհում իր տեղի որոնման հարցերը: Անտիկ ժամանակներից մեզ է հասել Ապոլլոնի դելֆյան տաճարին փորագրված «Ծանեա՛յ զբեզ» («Ճանաչիր ինքդ քեզ») պատգամը, որի հեղինակը համարվում է սպարտացի փիլիսոփա Քիլոնը: Տարբեր դարաշրջաններում այս հորդորին արձագանքել են փիլիսոփաները, իսկ Սոկրատի համար, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, այն ունեցել է շրջադարձային նշանակություն: Սովորական մարդիկ կյանքի փորձով, զուցե նաև նշյալ պատգամի ուղղորդմամբ, ցավով հաստատագրել են մարդու մահկանացու լինելու գաղափարը, նրան համարել են պանդուխտ այս աշխարհում՝ նկատի ունենալով նրա կենդանի գոյության սահմանափակ ժամանակը, և այս առումով ծառայել աստվածային տնօրինության դեմ: Լավագույն օրինակներից մեկը հայ միջնադարյան պոեզիայի նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշէն տուն եւ այգի ունեցողի և լալու» բանաստեղծությունն է, որտեղ հեղինակը ընդվզում է աշխարհը շենացնող մարդու մահկանացու լինելու ճակատագրի դեմ. «Գաբրիելն եկաւ հոգոյս, // Յահէն կապեցաւ լեզուս, // Խաւրաւ աչերս ի լուսոյս, // Աւա՛ղ իմ կարճ արևուս, // Կասեն, թ'Արեկ, ե՛լ այգոյս»: Աշխարհի տարբեր ժողովուրդներ ու կրոններ ստեղծել են մարդու հետմահու կյանքի վերաբերյալ մխիթարական տեսություններ՝ սկսած հա-

րության գաղափարից, հոգու անմահությունից, որոշակի ժամանակ անց վերամարմնավորման հնարավորությունից և այլն: Մակայն խնդիրը չի վերաբերում միայն հետմահու կյանքին. շատ ավելի կարևոր է երկրային կյանքի որակը, մարդ - մարդ, մարդ - հասարակություն, մարդ-աշխարհ հարաբերությունը, որոնք ավելի կարևոր տեղ են գրավում հետագա ժամանակների փիլիսոփաների աշխատություններում:

19-րդ դարի 30-40-ական թվականներին դանիացի նշանավոր փիլիսոփա Սյոբեն Կիերկեգորը հայտարարեց մարդու գոյության (էկզիստենցիայի) իռացիոնալ բնույթի, աշխարհում նրա մենակության ու լքվածության, հիասթափության ու հուսահատության, նրան մշտապես ուղեկցող տագնապի, վախի մասին և հանգեց այն եզրակացության, որ մարդն ինքն է պատասխանատու իր ճակատագրի համար: «Այդ իրավիճակից դուրս գալու նրա առաջարկը արմատական է: Միակ բանը, որ մենք կարող ենք և պարտավոր ենք անել՝ վերցնել սեփական գոյությունը մեր ձեռքը և ընդունել լիակատար պատասխանատվություն դրա համար»<sup>1</sup>, - Կիերկեգորի միտքն է պարզաբանում կենսագիրը՝ դա համարելով համաաշխարհային փիլիսոփայության մեջ Կիերկեգորի նշանակալի ներդրումը: Ավելի ուշ, ոչ ուղղակիորեն, առանց Կիերկեգորի հիշատակության ու նրա հայացքների շարունակության, Ֆ. Նիցշեն խորացրեց մարդկային տառապանքի թեման՝ գրելով «Ողբերգության ծնունդը» աշխատությունը: Այստեղ նա հունական աստված Դիոնիսիոսին ներկայացրեց իբրև մարդկային ցավի ու տառապանքի արտահայտիչ, որի ներկայացրած տառապանքի վրա Ապոլլոնը, իբրև արվեստի հովանավոր, ընդամենը երազային քող է քաշում՝ ստեղծելով ներդաշնակության պատրանք՝ «...ապոլլոնյան գիտակցությունն ասես լույս քող էր, որ այդ դիոնիսոսյան աշխարհին էր ծածկում իրենից»<sup>2</sup>: Մարդկային կյանքի ողբերգությունն ու անիմաստությունը շեշտելու համար Նիցշեն հիշատակում է Միլենոսի վերաբերյալ առասպելը: Երբ Միդիաս թագավորը վերջինիս հարցնում է, թե որն է մարդու համար ամենացանկալի ուղին, Միլենոսը պատասխանում է. «Միօրյա թշվառ ցեղ, դիպվածի ու տաժանքի որդիք, դու ինձ ի՛նչ ես ստիպում քեզ ասել այն, ինչը չլսելը ամենաձեռնտուն կլիներ քեզ համար: Լավագույնը քեզ համար միանգամայն անհասանելի է. ծնված չլինել, ընդհանրապես չլինել, «չ» լինել: Երկրորդ լավագույն բանը քեզ համար սակայն՝ շուտով մեռնելն է»<sup>3</sup>: Այս միտքը գալիս է լրացնելու Կիերկեգորի նշած կյանքի անիմաստության գաղափարը: Առաջին հայացքից գուցե շատ տարօրինակ թվա Նիցշեի մի ուրիշ կռահումը, որ նա հարցի ձևով է ձևակերպում. «Ի՞նչ է նշանակում հենց լավագույն, ամենաուժեղ, ամենախի-

<sup>1</sup> Пол Стретен, Кьеркегор за 90 минут, М., 2004, с. 38.

<sup>2</sup> Ֆրիդրիխ Նիցշե, Երկեր 5 հատորով, հ. 1, Եր., «Անտարես», 2018, էջ 159:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 160-161:

զախ ժամանակի հույների մոտ ողբերգական **միֆը**<sup>4</sup>: Փիլիսոփան այս հարցին հոգեբանական տեսանկյունից է մոտենում. «Գուցե լինում է ուժի՞ հոռետեսություն: Մտավոր նախատրամադրվածություն առ գոյության դաժանը, սարսափելին, չարը, խնդրահարույցը, բարեկեցությունի՞ց, լիահորդ առողջությունի՞ց, գոյության լիությունից»<sup>5</sup>: Կարծես Նիցշեն թափանցում է անկռահելիի մեջ՝ տառապանքը չկապելով միայն հուսահատության ու հիասթափության հետ, մտածելով, որ երջանիկ մարդը ևս կարող է փորձել տառապանքի համր: Այս միտքը թեն հետագա շարադրանքի մեջ չի արժարժվում<sup>6</sup>, բայց ուղեկցել է նրան ամբողջ ընթացքում՝ վերջում ձևակերպելու համար խորիմաստ այս եզրակացությունը. «...Այս ժողովուրդը ինչքան պիտի տառապեր, որ կարողանար այսպես գեղեցիկ դառնալ»<sup>7</sup>: Այսպես թե այնպես, անկախ հիմքից, տառապանքը մշտապես ուղեկցել է մարդուն և մարդկությանը:

Հետագայում, արդեն 20-րդ դարի 30-ական թվականներին կյանքի անիմաստության և արտուրդայնության հարցը լայնորեն քննարկում է Ա. Կամյուն իր «Առասպել Սիզիփոսի մասին: Էսսե արտուրդի մասին» աշխատության մեջ, որտեղ բացատրում է, թե որտեղից է զալիս արտուրդայնությունը և դրանով պայմանավորում ինքնասպանության երևույթը: Մարդու կյանքի, ինչպես նաև մահվան իմաստի անհասկանալիությունը, պարադոքսայնությունը, մարդուն մտահոգող բազմաթիվ անպատասխան հարցերի գոյությունը, հույսի բացակայությունը, շրջապատող քառսը անհատին մղում են ինքնասպանության: Նա հանգում է այն եզրակացության, որ արտուրդը ոչ միայն մարդու մեջ է, ոչ միայն աշխարհի, այլև մարդու և աշխարհի միաժամանակյա գոյության. «Ըստ էության արտուրդը պառակտում է»<sup>8</sup>: Պառակտում մարդու և աշխարհի միջև, աշխարհը իռացիոնալ է, որովհետև ոչ մի բան հստակ ու հասկանալի չէ, եթե ինչ-որ մեկը կարողանա ասել, թե այսինչ հարցը պարզ է, աշխարհը կփրկվի: Իսկ եթե մարդը չի կարողանում ճանաչել իրեն շրջապատող աշխարհը, կորչում է նրա կյանքի իմաստը: «Ինձ համար չկա երջանկություն, եթե ես դրա մասին չգիտեմ»<sup>9</sup>, - գրում է Կամյուն: Աշխարհի անճանաչելիության գաղափարը Կամյուն զուգահեռում է **պատի** հետ՝ սահման դնելով մարդու իմացական կարողությունների համար. «Բայց այդ մտածողները նախանձելի համատրությամբ բարձրաձայնում են, որ չկա ոչ մի պարզ բան, ամենուր քառս է, որ մարդը ընդունակ է տեսնել և ճանաչել միայն շրջապատող **պատերը**» (ընդգծումը –

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 134:

<sup>5</sup> Նույն տեղում:

<sup>6</sup> Այս մտքերը Նիցշեն արժարժում է «Ողբերգության ծնունդը» գրքի հետագա՝ 1886 թ. հրատարակությանը կցված «Ինքնաքննադատության փորձ» առաջաբանում, որը բացակայում էր առաջին հրատարակության ժամանակ:

<sup>7</sup> **Տրիտրիխ Նիցշե**, նույն տեղում, էջ 300:

<sup>8</sup> **Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж. П.**, Сумерки богов, М., 1990, с. 242.

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 235:

Ժ.Ք.): Կամյուրի համար **պատը** առարկայական չէ, այն մտավոր և հոգեբանական երևույթ է, որը ծածկում է իրերի և շրջապատող աշխարհի ներքին էությունը. «...Մարդը պատովում է երկու ձգտումների միջև. մի կողմից նա ձգտում է միայնության, իսկ մյուս կողմից պարզ տեսնում է այն **պատերը**, որոնցից ներս անցնել չի կարող»<sup>10</sup>: Այսինքն՝ մարդու իմացության ճանապարհին պատը (մտացածին, երևակայական) և՛ **սահման է**, և՛ **արգելք**, և՛ **ծածկոց**, և՛ **վարագույր**՝ աշխարհը, նաև այնկողմնային աշխարհը ճանաչելու, երևույթների մեջ թափանցելու առումով: Ընդհանուր առմամբ պատը ըմբռնվում է իբրև մարդու կարողությունների, հնարավորությունների, երազանքների սահմանագիծ, որը նա շրջանցել չի կարողանում ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև մտածողությամբ ու երևակայությամբ: Ֆրանսիացի նշանավոր գրող և փիլիսոփա Ժան Պոլ Սարտրն առաջինն է իրեն հայտարարում էկզիստենցիալիստ և «էկզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» աշխատության մեջ հակադարձում է փիլիսոփայական այս ուղղության վերաբերյալ բոլոր մեղադրանքները՝ փորձելով ապացուցել, որ, ընդհակառակը, էկզիստենցիալիստները, երևան հանելով մարդկային կյանքի տառապանքները, սարսափն ու լքվածությունը, մարդուն մղում են գործողությունների՝ ստիպելով նրան իր ձեռքը վերցնել սեփական կյանքի տնօրինությունը<sup>11</sup>: Իր ստեղծած գրականությամբ և փիլիսոփայական աշխատություններով Սարտրը դառնում է էկզիստենցիալիզմի ամենանշանավոր ներկայացուցիչը: Թերևս պատահական չէ, որ նրա պատմվածքներից մեկը կոչվում է «Պատը», թեև բուն գործողությունների առումով պատի դերը պատմվածքում ոչ այնքան առարկայական է, որքան խորհրդանշանային:

Էկզիստենցիալիզմի ակունքներում կանգնած են գրողներն ու փիլիսոփաները, և բնական է, որ գրականության համար փիլիսոփայության առաջ քաշած այս հարցերը պետք է գայթակղիչ լինեին, քանի որ արտահայտում էին գրականության գլխավոր խնդրի՝ մարդու և նրա ճակատագրի հարցերը: Ահա, պատի խորհրդանշիչը գրականության մեջ կիրառվում է նրա հիմնական **փիլիսոփայական իմաստի ամենատարբեր երանգներով**: Այդ խնդիրները շատ արդիական դարձան Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի նախորդ տարիներին և ավելի լայն արտահայտություն ստացան գրականության մեջ պատերազմի ավարտին հաջորդող մի քանի տասնամյակում, երբ մարդկանց մեջ տիրապետող էին հուսահատությունը, ընկճախտը, հիասթափությունը, ապագայի անորոշությունը: Էկզիստենցիալիզմը արագ տարածվեց տարբեր երկրներում, ունեցավ իր նշանավոր ներկայացուցիչները՝ Ժ. Պ. Սարտրը, Ա. Կամյուն, Գ. Մարսելը, Ս. դը Բովուարը Ֆրանսիայում, Մ. Գ. Ունամունոն՝ Իսպանիայում, Ու. Գոլդինգը, Ա. Մերդոկը՝ Անգլիայում, Հ. Մեյլերը, Ջ. Բոլդուինը՝ Ամերիկայում, Աբե Կոբոն՝ Ճապոնում:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 237:

<sup>11</sup> Տե՛ս նույն տեղը, էջ 319-345:

նիայում... Իհարկե ոչ բոլորն են ընդունում, որ իրենք էկզիստենցիալիզմի հետևորդ են, բայց և այնպես դժվար չէ նրանց գործերում տեսնել էկզիստենցիալիզմին բնորոշ հատկանիշներ: Այս ուղղության առումով հաճախ է հիշատակվում Մ. Ֆ. Դոստոևսկու անունը (տե՛ս Մարտրի, Կամյուի վերը նշված աշխատությունները), ով, իհարկե, ստեղծագործել է էկզիստենցիալիզմի գիտակցումից ավելի վաղ, և այդտեղ զարմանալի ոչինչ չկա: Խնդիրն այն է, որ բնության մեջ և հասարակական կյանքում շատ և շատ օրինաչափություններ կան և գործում են ավելի վաղ, քան դրանք ճանաչվում են գիտականորեն և անուն ստանում, ուստի բնական է, որ այս պարագայում ևս փիլիսոփաները կամ գրականագետները էկզիստենցիալիզմին համահունչ գաղափարներ կամ հատկանիշներ գտնեն նախորդների մոտ: Ըստ այդմ՝ բավարար չափով համոզիչ չի կարելի համարել, որ էկզիստենցիալիստական գրականությունը «մարեց» 1950-ական թթ. երկրորդ կեսին կամ սառը պատերազմի տարիներին, երբ երևան եկան նոր վեպը, աբսուրդի դրաման և այլն: Բայց հայտնի իրողություն է, որ հասարակության կյանքի համանման պայմաններում վերածնվում են նաև գաղափարները, և պատահական չէ, որ հայ գրականության մեջ էկզիստենցիալիստական տրամադրություններ դրսևորվեցին հենց արցախյան պատերազմի հետ կապված իրավիճակներում: Խորհրդային Միության ժամանակ էկզիստենցիալիզմը դիտվում էր իբրև բուրժուական անկումային գաղափարախոսություն և, հասկանալի է, չէր խրախուսվում: Հայ գրականության մեջ առաջին արձագանքները այս առումով տեսնում ենք Հր. Մաթևոսյանի «Խումհար» («Կենդանին և մեռյալը») վիպակում: Մոսկվայի սցենարիստական կուրսերի ուսանողները դասախոսի հետ քննարկում են իտալացի ռեժիսոր Միքելանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմը, որտեղ, ի թիվս համանման այլ հարցերի, քննվում է նաև մարդու մենակության հարցը: Մովետական ուսանողները համաձայն չեն Անտոնիոնիի հետ, չեն ընդունում մարդու մենակության, կյանքի արհավիրքներին նրա միայնակ դիմադրելու տեսությունը: Մաթևոսյանի բանավեճն ուղղակի հրապարակախոսական բնույթ ունի. «Մարդը մենակ է: Իսկ ինչպե՞ս է կառուցվում Ենիսեյի էլեկտրակայանը... մենակ մարդն է կառուցում: ...Իսկ ինչպե՞ս կազմակերպվեց ֆաշիստական վիթխարի բանակը, իսկ ինչպե՞ս են ծնվում երեխաները, ինչպե՞ս են առաջանում ռազմական միավորումները»<sup>12</sup>:

Էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայության հարցերը բազմազան են, բայց նաև շաղկապված, հաճախ էլ փոխապայմանավորված: Գրականության մեջ այդ հարցերն ունեն խորհրդանշական դրսևորումներ, և ամենատարածված խորհրդանիշներից մեկը **պատն** է, որին կարելի է հանդիպել համաշխարհային գրականության մեջ, ընդ որում՝ և՛

<sup>12</sup> Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 2, «Մովետական գրող», Եր., 1985, էջ 118:

այս փիլիսոփայությունից առաջ, և՛ նրա ազդեցության նկատելի թուլացումից հետո: Հետաքրքրականն այն է, որ «Պատը» վերնագրով ստեղծագործություններ (վիպակ, պատմվածք) են գրել ֆրանսիացի Ժան Պոլ Մարտրը, ճապոնացի Աբե Կոբուն, ռուս Լեոնիդ Անդրենը, հայ Լևոն Խեչոյանը և շատ ուրիշներ, որոնց գործերում պատն ունի ոչ միայն միանման իմաստ, այլ նաև լրացուցիչ երանգներ: Իմաստային նշանակությունը պայմանավորված է ինչպես տվյալ ստեղծագործության բովանդակությամբ ու նպատակով, այնպես էլ ազգային ու մշակութային ավանդներով: Երբեմն կարող է ստեղծագործության մեջ **պատ** բառը չօգտագործվել կամ չընդգծվել, բայց ստեղծվի պատային անելանելի իրավիճակ, ինչպես ընդունված է շախմատում: Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ վերը հիշատակված հեղինակների նույնանուն ստեղծագործությունները նման են միայն վերնագրով, թեմայի և բովանդակության, դիպաշարի, հանգուցալուծման և այլ առումներով պատկերում են միանգամայն տարբեր իրավիճակներ ու գործողություններ, այսուհանդերձ բոլոր գործերում առկա է աբսուրդը՝ իրադարձությունների անհեթեթությունը, անտրամաբանականությունը, ինչը սակայն մտացածին չէ, այլ առկա է կյանքում:

Ժամանակագրական առումով Լ. Անդրենի «Պատը» պատմվածքը, որ նա գրել է 1901 թ. նախորդել է նույն վերնագրով այլ հեղինակների գործերին: Պատմվածքում դեպի վեր՝ երկինք ձգվող անհաղթահարելի պատի տակ իրենց տագնապն ու սարսափն են ապրում երկու բորոտներ, նույնքան քաղցածներ, մշտապես պարելու դատապարտվածներ, որդեկորույս ծնողներ... , որոնց հսկայական պատը բաժանում է պատից այն կողմ գտնվող ցանկալի աշխարհից, որը այդ թշվառ մարդկանց պատկերացումներում պետք է որ ավելի լավը լինի: Բայց պատը հաղթահարելու նրանց ապարդյուն ջանքերն ավարտվում են միայն իրենց մարմինն արյունոտելով: Պատի խորհրդանիշն այստեղ ունի նվազագույնը երկու իմաստ: Ավելի տեսանելին առարկայական պատն է, անհաղթահարելի արգելքը, սահմանը, խոչընդոտը, որ թույլ չի տալիս նրանց իրենց երջանկությունը գտնելու: Ահա թե ինչու շատերն են Անդրենի այս պատմվածքը դիտում իբրև էկզիստենցիալիստական ստեղծագործություն, որի սիմվոլիստական իմաստաբանությունը համընկնում է էկզիստենցիալիստների հռչակած դրույթներին: Պատն այստեղ նշանակում է նաև անհասկանալիություն մարդկանց միջև, **հոգեկան անջրպետ**, որն ի վերջո հանգեցնում է «մարդը մենակ է» բանաձևին: Պատը նաև նոր աշխարհ տեսնելու և կառուցելու դժվարության կամ անհնարիության հետ է ասոցացվում: Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին պատի տակ կանգնած մարդիկ մեկնաբանվում էին իբրև սեփական ազատության, երջանկության և արդարության համար պայքարողներ: Նրանց մի պահ թվում է, թե պատը ճոճվում-տարուբերվում է, բայց դա ընդամենը խաբկանք է: Այնուամենայնիվ, պա-

տի քանդվելու հույսը չի մեռնում, և բորոտն ասում է, որ ամեն մի մեռնող, ավելանալով նախորդի վրա, մարդկանց մոտեցնում է գագաթին. «Եթե մնա միայն մեկը, նա կտեսնի նոր աշխարհը»<sup>13</sup>: Պատի մոտ գտնվող թշվառ մարդիկ այն կոչում են մարդասպան, և նրանցից ամեն մեկը կյանքում ունեցած իր կորուստն է պահանջում պատից. մեկը՝ որդուն, մյուսը՝ աղջկան, երրորդը՝ եղբորը, չորրորդը՝ ինքն իրեն, իր կորցրած կյանքը, իր ինքնությունը: Այսպես պատի խորհրդանիշն ստանում է շատ ավելի լայն բովանդակություն և սովորական արգելք-պատնեշից վերածվում է սոցիալական, քաղաքական, մտավոր ու հոգեկան, տեսանելի ու անտեսանելի կաշկանդիչ ուժի, որի հաղթահարման շնորհիվ միայն կարելի է հասնել նպատակին:

Պատի առարկայական հասկացությունը գրեթե բացակայում է Սարտրի համանուն «Պատը» (1938) պատմվածքում: Ֆաշիզմի դեմ պայքարող ինտերնացիոնալ բրիգադի գործողություններին մասնակցելու համար մահապատժի դատապարտված հերոսները՝ Խուանը, Թոմը և Պաբլոն, հայտնվում են էկզիստենցիալ սահմանային իրավիճակում, բայց ընտրություն կատարելու հնարավորություն ունի միայն մեկը՝ Պաբլոն, ով իր տանը մի քանի օր պատսպարել է շարժման առաջնորդներից Ռամոն Գրիսին, և այժմ նրանից պահանջում են հայտնել Գրիսի տեղը՝ «Քո կյանքը նրա կյանքի դիմաց: Եթե տեղն ասես, քեզ ողջ կթողնենք»<sup>14</sup>: Սակայն պատմությունը կանխատեսելի շարունակություն չի ունենում: Վստահ լինելով, որ Գրիսը թաքնվում է զարմիկներից մեկի տանը, Պաբլոն իր կարծիքով սխալ, ապակողմնորոշող հասցե է տալիս՝ որոնողներին ուղղորդելով դեպի գերեզմանոց: Գրիսը հայտնաբերվում է հենց գերեզմանոցում, որտեղ հայտնվել էր նա զարմիկների հետ գժտվելուց և նրանց տնից հեռանալու պատճառով, իսկ Պաբլոն փրկվում է: Ըստ էության այստեղ գործում է ոչ թե օրինաչափությունը (Գրիսը չպետք է հայտնաբերվեր), այլ պատահականությունը, ինչը աշխարհի քառսայնության դրսևորումներից մեկն է: «Պատ» խորհրդանիշն այս պարագայում ունի հոգեբանական պատնեշի նշանակություն. հերոսներից յուրաքանչյուրը, եթե կարելի է ասել, ունի «սեփական պատը»: Խուանը չի մասնակցել գործողություններին և ոչնչից տեղյակ չէ, մասնակիցը եղել է եղբայրը՝ Խոսեն, իսկ ինքը հանիրավի պետք է մահապատժի ենթարկվի և փրկության հույս չունի: Թոմի գրպանում գտել են փաստաթղթեր, որոնք վկայում են, որ նա ինտերնացիոնալ բրիգադի գործողությունների մասնակից է, հետևաբար նույնպես «պատի առաջ է կանգնած»: Պաբլոն է տեղյակ Գրիսից, բայց նա էլ չի ուզում մատնել ընկերոջը, թեև, ի վերջո, նրա սխալ տվյալներն են (հակառակ Պաբլոյի ցանկության) Գրիսի կործանման պատճառ դառնում: Ամբողջ պատմվածքում միայն երկու անգամ է «պատ» բառը

<sup>13</sup> <http://az.lib.ru/a/andreew I n/text 0160.shtml>

<sup>14</sup> <https://graphaharan.org/Պատը/>

կամ հասկացությունը հիշատակվում, այն էլ երևակայական պատկերացումների ձևով, բայց իր բուն առարկայական, ոչ խորհրդանշական իմաստով: Պարբուն մտածում է մահապատժի և այն իրականացնող զինվորների մասին. «Նրանց կիրամայեն «Նշան ա՞ռ», ես կտեսնեմ ինձ ուղղված ութ հրացան: Երևի թե ուզենամ **պատի** մեջ մտնել, ինչքան ուժ ունեմ մեջքովս **պատը** կհրեմ, բայց **պատը** կդիմադրի, ինչպես մղձավանջի ժամանակ: Այս ամենը հնարավոր է պատկերացնել»<sup>15</sup> (ընդգծումը – Ժ.Ք.): «Պատ» բառի երկրորդ կիրառությունը, առարկայականից բացի, ունի մի այլ խորհրդանշական իմաստ: Դա մարդու դատապարտվածությունը և ճակատագրին ընդդիմանալու անհնարինությունն է. «Նրա կյանքը ավելի մեծ արժեք չունեք, քան իմը: Ոչ մի կյանք արժեք չունեք: Մարդուն դեմ էին տալու պատին ու կրակելու էին, մինչև որ շանսատակ անեն»<sup>16</sup>: Այս ձևակերպմամբ արդեն պատը խորհրդանշում է մարդու դատապարտվածության էկզիստենցիալիստական գաղափարը, որը հաստատում են հերոսի այլ մտորումները: Մարդը իր կյանքի համար երկարաժամկետ ծրագիր է կազմում: Պարբուն հիշում է իր կյանքը, Իսպանիան ազատագրելու իր ցանկությունը, անարխիստների շարժմանը հարելը, ժողովներում ելույթ ունենալը, ամեն ինչ լուրջ ընդունելն այնպես, «կարծես անմահ լինեի», «Ժամանակս վատնել էի հավերժության հետ սակարկելով, ոչինչ չէի հասկացել»: Ըստ էության, մահկանացու մարդու համար այսպես թե այնպես պատը գոյություն ունի նաև իբրև կյանքի սահման. մարդու ծրագրերն ու երազանքները միշտ մնում են անավարտ (ինչքան էլ մեծ գործ արած լինի նա և ունենա մեծ վաստակ), որովհետև դեռևս ապրող մարդը չի դադարում մտածել վաղվա մասին:

Հայ գրականության մեջ հիմնականում անկախացումից հետո բացահայտ դրսևորում ստացան ինչպես էկզիստենցիալիզմի, պոստմոդեռնիզմի և զանազան -իզմերի հատկանիշները, որոնք թեն ուշացած էին եվրոպական համանման ուղղությունների համեմատ, այսուհանդերձ համապատասխանում էին երկրաշարժի և պատերազմի հետևանքով առաջացած ընկճախտի տրամադրություններին: Հայտնի ճշմարտություն է, որ դրսից եկող որևէ գաղափար այս կամ այն հասարակության մեջ արմատավորվում է անհրաժեշտ նախադրյալների դեպքում: Դեռևս 19-րդ դարում (1863 թ.) ռուս սկադեմիկոս Ալեքսանդր Վեսելովսկին գրում էր. «Օտար տարրի ազդեցությունը ներքին համաձայնությամբ միշտ պայմանավորված է այն միջավայրի մակարդակով, որտեղ այն պետք է գործի»<sup>17</sup>: Դրսից եկած այն գաղափարները, որոնք չեն համապատասխանում այդ մակարդակին, կա՛մ դուրս են մղվում, չեն ընկալվում, կա՛մ հարմարեցվում են տվյալ միջավայրին: Այս առու-

<sup>15</sup> Նույն տեղում:

<sup>16</sup> Նույն տեղում:

<sup>17</sup> «История русского литературоведения», изд.: «Высшая школа», М., 1980, с. 170.



մով 1990-ական թվականները վերը նշված ուղղությունների համար որոշակի հիմքեր ստեղծել էին: Պատահական չէ, որ հենց այդ ժամանակներում հայ գրականության մեջ ևս հանդես եկան «Պատր» վերնագրով ստեղծագործություններ, ինչպես նաև տարբեր վերնագրերով այնպիսի գործեր, որոնք արտահայտում էին պատի գաղափարը՝ առանց այդ բառի շեշտադրության: Ասվածի ակնառու օրինակը Լ. Խեչոյանի երկու ստեղծագործություններն են՝ «Պատր» և «Դատախազի թաղումը» պատմվածքները: Առաջին պատմվածքում պատն առկա է և՛ առարկայական, և՛ վերացական, երևակայական իմաստով: Տոթ օրվա շոգից նեղված, գրեթե ամայի տարածքներով վանք հասած ուղևորները եկեղեցու ներսում որոնում են իրենց անծանոթ ինչ-որ Դիլաքյանի և չեն գտնում, լաբիրինթոս հիշեցնող խցերով հերթով անցնում են, բայց ամեն անգամ ճակատները խփում են պատին, արյունոտվում, ետուդարձ անում, բայց ապարդյուն, որովհետև ո՛չ էլքն են գտնում, ո՛չ էլ այն անծանոթին, ում որոնում են: Մի քանի էջանոց այս պատմվածքը բազմաթիվ հարցադրումներ ունի և նույնքան հարցեր է առաջացնում: Բովանդակային առումով ինչ-որ չափով սա Բեքեթի «Գողոթին սպասելիս» պիեսն է հիշեցնում: Բեքեթի հերոսները չգիտեն, թե ով է Գողոթն, և ընդհանրապես ինչու են սպասում նրան: Խեչոյանի հերոսները նույնպես չգիտեն, թե ով է Դիլաքյանը, և ինչու են հատկապես իրենք որոնում նրան: Թվում է, որ սա արտուրդի ժանրից է: Բայց ինչո՞ւ է թվում: Թվում է, որովհետև որքան անիմաստ է որոնումը, նույնքան իրական, տեսանելի ու առարկայական է տեղանքի, աքլոր մատաղ անող կանանց, տոթ օրվա, եկեղեցու բակի՝ կարևոր մանրամասների դիտարկումով նկարագրությունը: Պատմվածքում իրականը, երևակայականը կամ, թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել, ենթագիտակցականը զուգորդված են այնպես, թե մտածում ես, որ պատի գաղափարը ավելի շատ մարդկանց ներսում է: Բայց այդպես մտածելն էլ բավարար չէ, որովհետև մարդիկ ամեն անգամ ճակատով բախվում են պատին, և լավում է ուժեղ հարվածի ձայնը: Իրականում հնարավոր չէ, որ եկեղեցին լաբիրինթոսի նման կառուցված լինի, որից էլք չգտնվի: Մնում է մտածել, որ պատը մարդկանց մտածողության ու հոգու մեջ է, որը ծնվում է անորոշությունից, նպատակի բացակայությունից: Ելք չգտնելով՝ նրանք բազմիցս բախվում են պատին, նրանց պակասում է հոգու պայծառացման պահը, որն ի վերուստ պետք է տրվի նրանց: Այդ մասին է հուշում պատմվածքում հաճախակի կրկնվող աստվածաշնչյան դարձվածը՝ «Առաջինները դարձան հետին, հետինները՝ առաջին» կամ՝ «Ետիններս դարձանք առաջին, առաջինները՝ ետին», ինչը ակնարկում է կյանքի հավերժական փոփոխությունների մասին, որին հասնելու համար անհրաժեշտ է հաղթահարել ավանդույթի պատը, հոգեբանական պատը, անորոշության պատը:

Ինչ վերաբերում է «Դատախազի թաղումը» պատմվածքին, ապա այստեղ առարկայական պատի մասին միայն մի թուուցիկ ակնարկ կա,

երբ փողային նվագախմբի թմբկահարը, այլևս ի վիճակի չլինելով քայլել, ասում է. «Չէ, սա իմ պատն է, միակն ամբողջ քաղաքում, որ դիմացավ, կանգուն է մնացել, ես այս պատից չեմ հեռանա»<sup>18</sup>: Այս պատմվածքում ևս ռացիոնալն ու իռացիոնալը, իրականությունն ու արքուրդը միաձուլվ են: Թաղման թափոքի մասնակիցները օրը ցերեկով քաղաքի ոչ մի փողոցով չեն կարողանում տանել մահացած դատախազի դին, որովհետև քաղաքում պարետային ժամ է, բոլոր փողոցները փակված են, և թաղման մասնակիցները չեն կարողանում դուրս գալ շրջապատյալից, անգամ շուկայում իրենց ապրանքը վաճառած գյուղացիները, որ հաց պետք է հասցնեին տանը սպասող երեխաներին, չեն կարողանում դուրս պրծնել կախարդական շրջանակից և տուն վերադառնալ: Իրավիճակը ըմբռնելու համար Խեչոյանը ընթերցողին հուշումներ է հղում իր նախընտրած ոճական հնարքով՝ մեջընդմեջ կրկնվող պատկեր-նախադասություններով: Բոլոր այն դեպքերում, երբ թաղման թափորը փողոցի որոշակի մաս հասնելուց հետո ստիպված է լինում ետ դառնալ և այլ ճանապարհ փնտրել, Խեչոյանը գրում է. «Թափորը դարձյալ կանգնել ու աղմկում էր: Հողը դողաց, բարձրահարկ շենքերի ապակիները զնգացին, զրնգացին, սպիտակավուն ուղղաթիռները կտրեցին երկինքը, քամին տրորեց, փոփոացրեց շենքից շենք լվացքապարանների վրա կախված հագուստները, այլևս իրար լսել հնարավոր չէր»<sup>19</sup>: Ութ էջանոց պատմվածքում այս պատկերը, առանձին բառերի փոփոխությամբ ու կրճատմամբ, արտահայտությունների ետուառաջությամբ կրկնվում է հինգ անգամ: Պարետային ժամի հիշատակությունը և վերոնշյալ կրկնվող պատկերը հուշում են ռազմաքաղաքական իրադրության մասին, ինչը փաստորեն **պատային** (արգելափակող, խոչընդոտող) իրավիճակ է ստեղծել թափորի մասնակիցների, ավելի լայն առումով՝ ժողովրդի համար, որ փակուղուց դուրս գալու էլք է փնտրում: Ի տարբերություն նախորդ պատմվածքի՝ այստեղ պատի զգացողությունը մարդկանց ներսում չէ, այլ նրանցից դուրս, պարտադրված արգելք է ու անորոշություն: Իհարկե, պատմվածքում այլ ուղերձներ ևս կան, որոնց չենք անդրադառնում, բայց ընդհանուր առմամբ առկա է նաև միստիկայի ինչ-որ տարր, որն ակներև է հատկապես հանկարծակի հայտնված շան մասին դատողություններում, երբ նրան ոմանք հարալեզների հետ են համեմատում, ոմանք **ոզի** անվանում, քանի որ մինչ այդ չէին նկատել ու հանկարծ նկատեցին, այսինքն՝ ոզին մարմին էր առել: Հետաքրքրական է, որ թեն բառացի չգրված, բայց իմաստով պատային իրավիճակից դուրս գալու արտահայտություններ կան, որոնք ի մի բերվելով ինչ-որ միտք են հուշում: Առջևից գնացողներին զինվորներն ասում են. «Չի կարելի Խաղաղության փողոցով մինչև վերջ գնալ»: «Մտանք Ազատության փողոցը ու շուկայի

<sup>18</sup> **Լևոն Խեչոյան**, Փուշը, հայր, փուշը, «Նահապետ» հրատ., Եր., 2011, էջ 75:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 71-74, 76:

հրապարակով բարձրանում էինք դեպի գերեզմանատուն»<sup>20</sup>: Փողոցների անունները էլք են հուշում, մի այլ իրադրության մեջ այս փողոցների անուններին ավելանում է Մասիսի խորհրդանշական անունը. «Տեսնո՞ւմ եք այն փողոցը, որ Մասիսներն են երևում, հարկավոր է գնալ դեպի Մասիսները»<sup>21</sup>: Չանդրադառնալով պատմվածքի բոլոր ենթաշերտերին՝ նկատենք, որ պատմվածքում բացահայտորեն չարտահայտված **պատային իրավիճակը** նաև պատի դիմադրությունը հաղթահարելու անուղղակի ակնարկներ է պարունակում:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ պատի խորհրդանիշը հանդիպում է ոչ անպայման համանուն վերնագիրով գործերում, ինչպես մենք այդ տեսանք «Դատախազի թաղումը» պատմվածքում: Այդ խորհրդանիշն առկա է նաև Գ. Խանջյանի «Շարժասանդուղք» երկում, որն ամբողջովին այլաբանական բնույթի է: Շարժասանդուղքը մարդկային հասարակության խորհրդանշական պատկերն է, որտեղ ոմանք բարձրանում են կյանքի հաջորդական աստիճաններով դեպի Վարդագույն Լուսապսակը, այսինքն՝ հասնում են փառքի գերագույն աստիճանին ու վայելքին, ոմանք կես ճանապարհից գլորվում են անդունդը, ոմանք վերուվար են անում շարժասանդուղքի վրա՝ փնտրելով ու այդպես էլ չգտնելով իրենց տեղը կյանքում: Այստեղ ևս գործում է հասարակության կառուցվածքի նույն մեխանիզմը. «Ուրեմն ճի՞շտ են ասում, թե Այնտեղ բարեկամներ ունի: Իհարկե, իսկ դուք, միամիտ մարդ, կարծում էիք ինքնուրո՞յն հասավ: Որի՞ ցու էր առավել: Հենց մեկը դուք, տաղանդավոր մարդ եք, սակայն ո՞ր երոթոդ տարին է արդեն, տեղում դոփում եք»<sup>22</sup>: Հատկանշական է, որ շարժասանդուղքի մի կողմում մշուշոտ անդունդ է, մյուս կողմում՝ գորշ պատը, որը ոմանք անվանում են Անհայտության պատ: Մանդուղքից ներքև գլորվողները հայտնվում են այդ պատի տակ, մյուս կողմում շարունակվում է անդունդը: Ներքև գլորվածները հասարակության ստորին շերտն են կազմում, որոնք ընդամենը կեղտի ու ապականության մեջ գոյություն են քարշ տալիս, և որոնց ապագան անհայտ է: Ի տարբերություն վերը նշված գործերի՝ Խանջյանի պատմվածքում պատը չունի ո՛չ ֆիզիկական, ո՛չ հոգեբանական արգելքի կամ խոչընդոտի իմաստ: Պատն այստեղ անորոշության խորհրդանիշ է, ընդ որում այդ անորոշությունը վերաբերում է ոչ միայն ներքևում հայտնվածների ապագային, այլև բոլորին անխտիր, որովհետև ոչ ոք իր տեղում չի կարող հավերժորեն մնալ, որովհետև վերևում հայտնվածները նույնպես կարող են գլորվել ներքև: Հետևաբար անորոշությունն ու հույսը վերաբերում են բոլորին, ու Անհայտության պատը հետաքրքրում է բոլորին: «Ծայրահեղ վիատության պահերին շատերն են իրենց գլուխը հպում Անհայտության պատին,

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 73:

<sup>21</sup> Նույն տեղում, էջ 77:

<sup>22</sup> **Գուրգեն Խանջյան**, Նամակներ ընթացքից, Եր., 2009, էջ 72:

հուսալով, թե նա նոր լիցք կհաղորդի իրենց: Ումանք առարկություն չընդունելով պնդում են, որ պատն իսկապես ունի այդ գերբնական օժտվածությունը, սակայն ուրիշներն էլ համարում են, որ այդ հավատն ինքնախաբեություն է ընդամենը: Անհայտության պատը ձգվում է մինչև Վարդագոյն Լուսապասկը և դեռ նրանից էլ հեռու՝ ստեղծելով անվերջության թվացում»<sup>23</sup>: Խանջյանի պատմվածքում պատը վարագույր է ներկայի ու ապագայի, հայտնիի և անհայտի, տեսանելիի ու անհայտի միջև, որը հույս է արթնացնում առանց այն ամրապնդելու, հիասթափության վախ է առաջացնում՝ առանց այդ վախը ցրելու: Այս ամենը հանգիստ տեղավորվում է պատի խորհրդանիշին՝ բնորոշ անորոշության իմաստային շրջանակներում՝ երանգավորման որոշակի տարբերություններով:

Շատ ավելի տարողունակ, բայց և միաժամանակ շատ բարդ խորհրդանիշ է պատը ճապոնացի գրող Աբե Կոբոյի համանուն վեպում (1951): Վեպը բաղկացած է երեք առանձին մասերից, որոնք լույս են տեսել տարբեր ժամանակներում, այսինքն՝ սկզբում վեպը հասվածաբար է լույս տեսել: Խորհրդանշական, ֆանտաստիկ, մտացածին-իռացիոնալ այս ստեղծագործությունն ուղղված է աշխարհում տիրող բարքերի, մարդու անդեմության, մեծ աշխարհում սեփական դեմքն ու տեղը կորցնելու վտանգի, մարդու և հասարակության գիշատչական, անբարոյական մտածողության ու վարքի դեմ: Վեպի երեք մասերում՝ «Մինյոր Կարմայի հանցագործությունը», «Գիշատիչ գազանը Բաբելոնի աշտարակից», «Կարմիր բոժոժ», պատմողը նույն անձնավորությունն է՝ տարբեր մտացածին հանգամանքներում: Այդ երեք մասերում ներկայացվող իրադարձությունները չի կարելի անվանել երևակայության ծնունդ, որովհետև դրանցում զանցվում են բանականի և, որ ավելի կարևոր է, բնականի սահմանները, չի կարելի անվանել ֆանտաստիկ, որովհետև ֆանտաստիկան այս կամ այն չափով հենվում է գիտական հիմքի կամ վարկածայնության վրա, իսկ այս վեպում Աբե Կոբոյի ստեղծած իրադարձությունները արտուրդային են, բանականի ու տրամաբանության սահմաններից դուրս: Վեպի առաջին մասի հերոսը առավոտյան զարթնում է, անսովոր դատարկություն է զգում կրծքավանդակում, և պարզվում է, որ կորցրել է ոչ միայն անձը հաստատող փաստաթղթերը, այլև մոռացել է սեփական անունը, որի պատճառով ոչ աշխատավայրում, ոչ շրջապատում ոչ ոք չի ճանաչում կամ չի ուզում ճանաչել նրան: Այս մասում պատը այն անջրպետի խորհրդանիշն է, որ մատնանշում է հասարակության մեջ իր դեմքը կորցրած մարդու ողբերգությունը, չհասկացվածության այն պատնեշը, որ նրան բաժանում է հասարակության մյուս անդամներից: Այն խորհրդանշում է մարդու մենակությունն ու լքվածությունը, որը, սակայն, դրսևորվում է ոչ թե

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 73-74:

այնքան սպասելի հուսահատության ապրումներով, այլ միանգամայն անբնական ու արտառոց դրվագներով՝ հերոսը կուլ է տալիս իսպանական ամսագրի տափաստանային նկարը, գազանանոցի կենդանիներին... և այլն: Աշխատակիցներից մեկը՝ Յոկոն, հիշում է ողբերգական վիճակում հայտնված մարդու անունը՝ Կարմա սան (սան-ճապոներեն դիմելաձևը), բայց դա ավելի է վատթարացնում վիճակը: Կոբոն արտուրդը, կարելի է ասել, համեմուն է դառը երգիծանքով, որն ուղղվում է հասարակության ամենատարբեր շերտերին: Նա ծաղրում է փիլիսոփաներին, որոնք «կարմա» բառի նշանակությունը բացատրում են, որ դա իբր սանսկրիտերեն բառ է, որ նշանակում է հանցագործություն՝ դրանով իսկ հաստատելով այդ անունը կրող մարդու ի ծնե հանցագործ լինելու հանգամանքը՝ դրանից բխող բոլոր հետևանքներով: «Տեսնո՞ւմ եք, մարդու իրավունքը անմիջականորեն կապված է նրա անվան հետ», - երգիծում է գրողը: Այս պատմության մեջ պատը կարևոր դեր է կատարում, որովհետև ոչ միայն հերոսի, այլև պատի հետ զարմանալի կերպարանափոխություններ են կատարվում. պատը չքանում է, վերադառնում է, աճում է, հերոսն է վերածվում պատի: Այսինքն՝ պատը գործող անձ է, որ վճռական ազդեցություն ունի իրադարձությունների վրա. «Ու՛տ: Փառաբանում եմ քո մեծ նշանակությունը: // Որպեսզի ծնես մարդկանց, դու ծնվել ես մարդկանց կողմից, // Որպեսզի մարդկանց կողմից ծնված լինես, դու ծնում ես մարդկանց: // Դու անջատել ես մարդկանց բնությունից: ...Դու մարդկանց հիպոթեզն ես»<sup>24</sup>: Այսինքն՝ այդ մտացածին, երևակայական, մետաֆիզիկական (ինչպես հեղինակն է գրում) պատը գոյություն ունի սոսկ մարդկանց մտածողության մեջ, ինչը նրանց հեռացնում է բնությունից, իրականությունից, անհետեթ իրավիճակներ ստեղծում մարդկային հարաբերությունների մեջ, հաճախ դուռ բացում բազմաթիվ ողբերգությունների համար: Վեպում արտուրդային երևույթները չեն պակասում. հերոսը մերթ իր մարդկային ստվերն է կորցնում, մերթ թե՛լ առ թե՛լ քանդվում է նրա մարմինը, մերթ վերածվում է հեղուկի, ինչն իր հերթին պինդ առարկաների ձևեր է ընդունում և այլն: Այս այլաբանություններից յուրաքանչյուրն ունի իր մեկնաբանությունը, որը հաճախ դուրս է գալիս պատի խորհրդանշային շրջանակներից և վերաբերում է ժամանակի մարդկային, հասարակական, գիտական, գործնական և այլ բնագավառների, որոնց անդրադարձը դուրս է մեր խնդրից: Բայց վեպի վերջին՝ «Կարմիր բոժոժ» հատվածում պատի խորհրդանշիչը ձեռք է բերում նոր բովանդակություն: Քաղաքի ծայրամասում ապրող Արգոն-կուն նկարիչը, որը քաղցած ապրում էր իր դատարկ սենյակում, որտեղ ընդամենը մի սեղան կար, պատի վրա նկարում է այն բոլոր ուտելիքները, որ թելադրում էր նրա քաղցած երևակայությունը: Պատի բոլոր նկարները, որ

<sup>24</sup> <https://librebook.me/kabe>

նկարիչը պատկերում էր սենյակում մնացած մի փոքր կտոր կավիճով, կենդանանում են և հագեցնում նկարչի քաղցր: Այս դրվագը կարելի է մեկնաբանել այնպես, որ հեղինակը պատին վերագրում է նաև դրական իմաստ այն առումով, որ պատը բնության բարիքները կենդանացնող իր հրաշագործությամբ հուշում է դեպի բնություն և իրական կյանք վերադառնալու մասին, ի վերջո արգելքը նաև էլք է թելադրում: Ոգևորված նկարիչը պատի վրա նկարում է նաև Ադամին ու Եվային՝ հույս ունենալով մարդուն վերադարձնել նախնական բնական վիճակին, Բայց Եվան պատին ատրճանակ է նկարում և առարկայացած ատրճանակով սպանում Ադամին, որը ձուլվում է պատին, կամ ավելի ճիշտ՝ պատը կուլ է տալիս նկարչին, իսկ Եվան չքանում է: Կարելի է, իհարկե, մտածել Եվայի, այսինքն՝ կնոջ կործանարար դերի մասին, որն անհնար դարձրեց վերադարձը դրախտ: Բայց գրողի նպատակը շատերի կողմից բազմիցս կրկնվող այս միտքը չէ: Արե Կոբոյի կարծիքով աշխարհն այնքան է ապականվել, բարոյագրկվել, փչացել, որ այլևս վերադարձը նախկին վիճակին անհնար է: Այս առումով պատի խորհրդանիշը տարբեր կերպ կարելի է ընկալել: Գուցե պատնեշ դառնալով մարդկանց միջև՝ պատը նվազեցնում է չարիքի բազմացումը, բազմապատկումը, մեկուսացած մարդը դառնում է ավելի թույլ և անօգնական: Մյուս կողմից՝ պատի վրայի նկարների միջոցով վերակենդանացած Ադամի ու Եվայի ոչնչանալով և պատի միջոցով հեղինակը հուշում է, որ այս աշխարհը այլևս նախկինը լինել չի կարող. «Կավճի կտորի միջոցով Աշխարհը փոխել անհնար է: Մեծն Պլինիոսը ասում էր՝ «Պատահականությունը՝ ահա մեր Աստվածը: Ես ևս հավատում եմ այդ աստծուն. հատկապես գործն է այդ հավատի ապացույցը»<sup>25</sup>: Սա պոստմոդերնիզմի առանցքային դրույթներից է, ըստ որի՝ քառասյին մեր աշխարհը կառավարվում է ոչ թե օրինաչափությունների սկզբունքով, այլ ենթակա է պատահականությունների քմահաճույթին: «Գործը» վերնագրով մի փոքրիկ հատված կա գրքի վերջին՝ երրորդ մասում: Այստեղ գործարարը խոսում է իր բիզնեսի բարգավաճման մասին: Մարդը իր գործն սկսել է մարդկանց առնետի մտով կերակրելով, ապա անցնում է մեռելների մսին, ապա արդարացնում է հաննիբալիզմը, մարդասպանությունը՝ մսի պակասը լրացնելու համար, և իր այս ցինիզմը արդարացնում է այն կեղծ բարոյախոսությամբ, որ այս կարգի մսի օգտագործմամբ հողը չի կեղտոտվի... Ահա թե ինչու Արե Կոբոյի կարծիքով անհնար է աշխարհի վերադարձը Ադամի և Եվայի ժամանակներին, թեև այդ ժամանակները ևս կասկածելի են գրողի համար: Իսկ այս ամենն ասելու համար պատի խորհրդանիշը տարբեր իմաստներով է գործածվում գրողի համանուն վեպում:

Տարբեր ժամանակներում ապրած և ապրող տարբեր ազգերի

---

<sup>25</sup> <https://librebook.me/kabe>

նշված ներկայացուցիչների գործերի միատեղ քննության հիմքը «պատ» խորհրդանիշի բովանդակային նմանությունն է (ոչ նույնությունը): Հետաքրքրականն այն է, որ ընդհանրապես տարբեր գրողների գործերում նույնանուն խորհրդանիշները տարբեր բովանդակություն են ունենում: Ամենաբնորոշ օրինակը թերևս վարդն է, որ միջնադարից սկսած և հետագա դարերում խորհրդանշել է քրիստոնեական ամենատարբեր կերպարներ, պատմական իրադարձություններ ու երևույթներ: Վարդը խորհրդանշել է Քրիստոսին, Մարիամին, հեթանոսական աստվածներ Ադոնիսին, Աֆրոդիտեին, Վեներային, երկրային խաղաղությունը, գաղտնապահությունը... իրարից շատ և շատ տարբեր երեվույթներ: Մինչդեռ մեր քննարկած օրինակներում պատը թեև նրբերանգներով տարբեր, բայց բովանդակային առումով բավականաչափ մոտ իմաստներ է արտահայտում: Մեր տպավորությամբ այս նմանության պատճառը նշված հեղինակների ոչ այնքան աշխարհայացքների նմանությունն է, որը ճիշտ չէր լինի, որքան այն, որ, այնուամենայնիվ, ինչ-որ կետում նրանց հայացքները հասվում են, երբ խնդիրը վերաբերում է մարդու ճակատագրին և աշխարհաճանաչության սահմաններին:

**ЖЕНЯ КАЛАНТАРЯН – *Философская основа и смысловые оттенки литературного символа «стена».*** – В статье рассматриваются произведения с одинаковым названием «Стена», принадлежащие писателям разных наций и разного времени (Л. Андреев, Ж.-П. Сартр, Абе Кобо, Л. Хечоян, Г. Ханджян). Предпринята попытка показать, что – независимо от различия тем, содержания, авторских индивидуальностей и стилей, – символ стены выражает достаточно близкие смыслы, в основе своей имеющие философию экзистенциализма. Заметно отличается одноименный роман японского писателя Абе Кобо, в каждой из трех частей которого стена исполняет различную роль, отражая во всех случаях абсурдность действительности.

**Ключевые слова:** *Экзистенциализм, трагедия, миф, страдание, одиночество, неопределенность, граница, стена, гуманизм, абсурд*

**ZHENYA QALANTARYAN – *The Philosophical Basis and the Semantic Nuances of the Literary Symbol “(The) Wall”.*** – The article examines the works of writers of different nations and different times entitled “The Wall” (L. Andreev, J. P. Sartre, Abe Kobo, L. Khechoyan, G. Khanjyan). An attempt is made to discover that, regardless of the differences in themes, the content, the individual style of the authors, the wall symbol expresses quite close meanings based on the philosophy of existentialism. The novel of the same name by the Japanese writer Abe Kobo is significantly different: the wall plays a different role in all three parts, expressing the absurdity of reality in all cases.

**Key words:** *existentialism, tragedy, myth, suffering, obstacle, loneliness, uncertainty, border, wall, humanism, absurdity*