

Լիլիթ Մեյրանյան

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մ.Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, ԵՊՀ
ORCID ID: 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.2-106*

ՊԱՐԱԴՈՔՍԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՂԱՍԻ ԱՅՎԱԶՅԱՆԻ ՊԻԵՄՆԵՐՈՒՄ*

***Բանալի բառեր** – Այվազյան, պիեսներ, պարադոքս, գեղագիտություն, միջգիտակարգային, քրոնոտոպային, հետմոդեռնիզմ:*

Հոդվածում քննության առարկա է դառնում պարադոքսի գեղագիտությունը Աղասի Այվազյանի դրամատիկական երկերում: Քննաբանված պիեսների պատկերակառույցի հիմքում պարադոքսային դատողություններն են: Դրանք դիտարկվում են միջգիտակարգային չափումով՝ գրականագիտություն-փիլիսոփայություն տեսական անդրադարձներով, թեմատիկ-գաղափարական շեշտադրումներով, պարադոքսի՝ նաև քրոնոտոպային լուծումների տեսանկյունով: Արդի հայ դրամատուրգը պարադոքսային պատկերների է դիմում ազգային խնդրի և բնավորության, մարդու խնդրի, սիրո և սեռի, կյանքի ու մահվան առնչության թեմատիկ արձարձումներում: Պիեսների պարադոքսային պատկերներին բնորոշ են ստի և ճշմարտության, պարզի և բարդի, ձայնի և լռության ու հակադիր որակների այլ խաղարկումներ, ծայրահեղ վիճակների համատեղումը, նույնացումը և փոխատեղում-շրջումը, միևնույն երևույթի տարակերպ ընկալումները՝ դիտանկյան փոփոխությամբ պայմանավորված, սոփեստաբանություններն ու օբյեկտորոնները:

Գեղարվեստական պատկերի կառուցման նշված հնարներն են ընկած այվազյանական պարադոքսի գեղագիտության հիմքում, որը հոդվածում ընկալվում և գնահատվում է իբրև անցումային ժամանակների գրական մտածողությանը, մարդու և աշխարհի իմաստավորման փորձերին, հետմոդեռնիզմի գաղափարագեղագիտական համակարգին ներհատուկ երևույթ:

Այվազյանի դրամատիկական երկերը պարադոքսի գեղագիտության դիտանկյունից համակարգային մոտեցումով ուսումնասիրվում են առաջին անգամ, ինչը դրանք նորովի արժևորելու հնարավորություն է ընձեռում: Հետմոդեռնիզմի գաղափարագեղագիտական համակարգի առանձին կողմերի դիտարկումը, նաև միջգիտակարգային նկարագիրը հոդվածի արդիականության հայտանիշներն են:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 06.10.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 21.12.2025 թ.:

Lilit Seyranyan

*PhD in Philology, Associate professor
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA
YSU
ORCID ID: 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

AESTHETICS OF PARADOX IN AGHASI AYVAZYAN'S PLAYS

Keywords: *Ayvazyan, plays, paradox, aesthetics, interdisciplinary, chronotopic, postmodernism.*

In the article the subject of consideration is the aesthetics of paradox in the dramatic writings of Aghasi Ayvazyan. The figurative constructions of the considered plays are based on paradoxical conclusions. They are considered using an interdisciplinary approach – philosophical and literary methodologies, theoretical research, with an ideological and thematic focus, with the identification of chronotopic paradoxes. The modern Armenian playwright turns to paradoxical images to pose problems of a national character, human problems, problems of love and gender, life and death. The paradoxical images of the plays are characterized by the playing out of false and true, simple and complex, sound and silence and other opposite qualities, the combination of extreme states, caused by a change in the angle of view, their identification and shifting, various perceptions of the same phenomenon, sophisms and oxymorons.

These methods of constructing an artistic image underlie the aesthetics of the Ayvazyan paradox, which is perceived and evaluated in the article as a phenomenon inherent in literary thinking of transitional times, attempts to comprehend man and the world, in the ideological and aesthetic system of postmodernism.

Ayvazyan's dramatic works with a systematic approach are being studied for the first time from the point of view of the aesthetics of the paradox, and this provides an opportunity to evaluate them in a new way. Consideration of individual aspects of the ideological and aesthetic system of postmodernism, as well as the interdisciplinary nature of the article are signs of its relevance.

Лилит Сейранян

*Кандидат филологических наук, доцент
Институт литературы им. М. Абега НАН РА
Ереванский государственный университет
ORCID ID: 0000-0001-7151-9174
lilitseyranyan@litinst.sci.am*

ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА В ПЬЕСАХ АГАСИ АЙВАЗЯНА

Ключевые слова: *Айвазян, пьесы, парадокс, эстетика, междисциплинарный, хронотопический, постмодернизм.*

В статье предметом рассмотрения становится эстетика парадокса в драматических сочинениях Агаси Айвазяна. В основе образных конструкций рассмотренных пьес лежат парадоксальные умозаключения. Они рассматриваются с использованием междисциплинарного подхода – философской и литературоведческой методологий, теоретических исследований, с идейно-тематической акцентировкой, с выявлением хронотопических парадоксов. Современный армянский драматург обращается к парадоксальным образам для постановки проблемы человека, проблем национального характера, любви и пола, жизни и смерти. Для парадоксальных образов пьес характерны разыгрывания лживого и истинного, простого и сложного, звука и молчания и других противоположных качеств, совмещение крайних состояний, их отождествление и перемещение-перевертывание, разнообразные восприятия одного и того же явления, обусловленные изменением угла зрения, софизмы и оксюмороны.

Указанные приемы построения художественного образа лежат в основе эстетики айвазяновского парадокса, которая в статье воспринимается и оценивается как явление, присущее литературному мышлению переходных времен, попыткам осмысления человека и мира в идейно-эстетической системе постмодернизма.

Драматические произведения Айвазяна с точки зрения эстетики парадокса системным подходом исследуются впервые и это предоставляет возможность оценивать их по-новому. Рассмотрение отдельных сторон идейно-эстетической системы постмодернизма, а также междисциплинарный характер статьи являются признаками ее актуальности.

Ներածություն

Աղասի Այվազյանի գեղարվեստական մտածողության, նրա երկերի գաղափարագեղագիտական կառույցի հիմքում շատ հաճախ պարադոքսային դատողություններ են: Կինոգետ Դ. Մուրադյանն Այվազյանի գրքերն ու ֆիլմերը հեղինակային կերպարի շարունակություն է համարում՝ այն տեսակետը հայտնելով, որ դրանք «գործ ունեն մարդկային կյանքի անհամար, խորհրդավոր և նույնքան առօրեական պարադոքսների հետ» (Մուրադյան, 2017): Այվազյանական պատկերակառույցի նշանակալի մասի ինքնատիպությունը պայմանավորված է հենց պարադոքսայնությամբ: Լ. Մուրաֆյանը, շեշտադրելով Այվազյանի «արտակարգ մտածողությունը», «ձևի և բովանդակության զարմանալի հայտածումները», կարծում է, որ «նա միավորում է կյանքն ու թատրոնը, իր զարմանալի ինքնատիպ «դիմակների թատրոնով» ստեղծում կյանքի պարադոքսը» (Անանուն, 2013):

Պարադոքսի գեղագիտությունը համակարգային մոտեցումով քննաբանված չէ այվազյանագիտության մեջ: Դրամատուրգի վաստակի դիտարկումը նոր տեսանկյունից նրա՝ ինքնատիպությամբ հատկանշվող տեքստի նորովի ընթերցման հնարավորություն է ընձեռում: Պարադոքսի գեղագիտության շատ կողմեր պայմանավորված են անցումային ժամա-

նակների գրական մտածողությամբ, մարդու և աշխարհի իմաստավորման՝ հետմոդեռնիզմի աշխարհայեցողությանը բնորոշ առանձնահատկություններով: Արդիականության հայտանիշը դրսևորվում է նաև ուսումնասիրության միջգիտակարգային նկարագրով՝ գրականագիտության և փիլիսոփայության զուգահեռի մեջ:

Պարադոքսի այվազյանական ընկալումը

Ադասի Այվազյանը պիեսներում, հարցազրույցներում անդրադառնում է պարադոքսին: Օրինակ, «Գոմուլ» պիեսում կրքի, բնագդային մղումների անկառավարելի պահը, իրավիճակին տեր դարձած «անմիտ ու անտրամաբանական» տոբիփի տիրապետության վիճակը հեղինակը «զգացմունքների պարադոքսալ փուլ» (Այվազյան, 2009: 155) է անվանում՝ անտրամաբանականը, անկառավարելին ու ծայրահեղը համարելով պարադոքսալ: Պարադոքսի այվազյանական ընկալումը որոշարկվում է «Չարենցի ուղղիչ տունը» պիեսի՝ ծայրահեղացման հենքով ձևավորված պատկերներից մեկում: «Սպանությունը սիրո պարադոքսալ փուլն է.... Ես հաճախ այդ երկուսի արանքում եմ» (Այվազյան, 2009: 191),- ասում է այվազյանական Չարենցը: Այս պարագայում իբրև հակադիր եզրեր հանդես են գալիս սերը և սպանությունը: 2002 թվականի հարցազրույցներից մեկում Ա. Եսայանի պարադոքսային պնդմանը՝ «Ասում են՝ դառն է անգամ ամենաքաղցր կինը», Այվազյանը պատասխանում է. «Դա զգացման պարադոքսներից է: Հիմա, որ վերլուծում եմ՝ ո՞ւմ եմ սիրել, ինչո՞ւ և ինչ խենթություններ եմ արել, զարմանում եմ ինքս ինձ: Ինչի՞ համար եմ գլուխս կորցրել» (Եսայան, 2013: 36): Բանականությամբ չկառավարվող զգացումը Այվազյանը պարադոքսային է համարում: «Չարենցի ուղղիչ տունը» պիեսում կերտելով 26 թվականի Չարենցի և 37 թվականի Չարենցի կերպարները՝ առաջինի հոգեվիճակներից մեկը նկարագրելիս Այվազյանը գործածում է «ողբերգականը բռնաձգելով մինչև պարադոքսալ զվարթության» (Այվազյան, 2009: 175) արտահայտությունը: Պարադոքսալն, ըստ այվազյանական այս պատկերի, այն վիճակն է, երբ հակադրությունները, տվյալ դեպքում՝ ողբերգականն ու զվարթը, «հանդիպում են» իրար, փոխարկվում են, ինչ-որ կետում համընկնում են՝ հանդես գալով մեկը մյուսի փոխարեն, իբրև մեկը մյուսի ծայրաստիճան դրսևորում: Այս առումով հատկանշական է նաև նույն պիեսի ինքնօրինակ պարի պատկերը, երբ նույն ռիթմի մեջ են ներգրավվում «մտավորական կալանավոր» Բենժամենը, «լյումպեն կրկնահանցագործ» Լազգին և ուղղիչ տան պետ ընկեր Պողոսը, որը «ձեռքերով չափ է տալիս ընդհանուր ժրությանը» (Այվազյան, 2009: 189): Դրության կոմիզմի այս իրավիճակն Այվազյանը

«տարապայման պատկեր» է անվանում, «փոքր-ինչ սյուրռեալիստական» ի վերջո բնորոշելով որպես «պարադոքսալ հրաշք» (անդ): Պարադոքսի հիմքը այս դեպքում անհամատեղելին է, անհամադրելի կողմերի համադրությունը: Պետք է նկատել, որ տարապայմանը առաջին իմաստով չափից դուրսը, չափազանցն է, ապա և անսովորը, տարօրինակը (տե՛ս Ադամյան, 1976: 1420): Այս օրինակում ևս տարօրինակի հետ միասին գործում է նաև չափազանցի, ծայրահեղի իմաստը: Անհամադրելի եզրերի համադրությունը, ծայրահեղ անհամապատասխանությունը Այվազյանի հերոսը՝ 26 թվականի Չարենցը, բնորոշում է որպես «երկու ծայրերի արանքում լինելու», «երբեմն խոյանալու» և «երբեմն գահավիժելու» վիճակ՝ պատասխանելով Արփենիկի զարմացական արտահայտությանը՝ «Դու՛ Հայաստանի առաջին պոետը, այստեղ՝ մարդասպանների և փողոցայինների շրջապատում» (Այվազյան, 2009: 192): Չարենցի ընկալմամբ՝ այն, որ իրեն ընկած են համարում, «ուրթոտնուկ պարադոքսի ոտքերից մեկն» է ընդամենը՝ լինելով իր հանճարի կազմախոսության տարրը: Այվազյանական Չարենցն ինքն իրեն պարադոքսների արդյունք է անվանում («ես՝ պարադոքսների արդյունք», Այվազյան, 2009: 197): Ինքը, որ «մեծալուրջ մտավորական է», «ազատաբարո ու ասպետական», ինքը, որ «Նաիրիի այսահար ճակատագրի սոնին է», ինչպե՛ս կարող էր դառնալ «գոեհիկ պահի գերի»: Չարենցի կերպարն այս պիեսում ընկալվում է իբրև ազգային բնավորության ինքնօրինակ խտացում:

Ազգային բնավորության պարադոքսայնության այվազյանական ըմբռնումն առարկայանում է նաև նրա «ANNIVERSARIUS» վերնագրով պիեսում: Այվազյանի հերոսներից մեկի՝ «Ընդհանրապես մարդու» ընկալմամբ՝ «Հայ մարդը», «անընդհատ պարադոքսների մեջ է. մեկ անսահման ու անտեղի ամաչկոտ է, մեկ հանդուգն ու լիրբ... Ո՞ւմ մտքից կանցնեն Բյուզանդիայի կայսր դառնալ և միաժամանակ Թիֆլիսի ամենաաղքատ նկարիչը լինել կամ գաղթի ճանապարհին՝ Դեյր Էզ-Ջորում, մահանալու ատեն համընդհանուր մարդասիրության կոչ անել Ինտրայի կերպարանքով և, միաժամանակ, պառլամենտ մտնել ու գնդակոծել հայության նվիրյալ ու սիրելի զավակներին» (Այվազյան, 2009: 522):

Ա. Եսայանի՝ «Մենք պարադոքսների ա՞զգ ենք՝ ասում եք: Ինչո՞ւ» հարցին Այվազյանը պատասխանում է. «Պարադոքս չէ, ի՞նչ է, դուք գիտե՞ք, թե մենք՝ հայերս, որքան տեղ ու տարածք ենք հատկացնում գերեզմաններին: Շուտով ամբողջ Հայաստանը կդառնա գերեզմանոց... Մենք մահը կյանքից ավելի ենք դարձնում: Ասես ծնվել ենք մեռնելու համար» (Եսայան, 2013: 61): Գրողն այս երևույթը բացատրում է հանգուցյալի հանդեպ սիրով կամ մահվան վախով... Անկախ պատճառաբանությունից՝

ծայրահեղը, երկու անհամադրելի եզրերի համադրությունը, երևույթների՝ երբեմն շրջված ընկալումը, այվազյանական ըմբռնմամբ, ազգային բնավորության հայտանիշներից են, որոնք «Լացի այգին» պիեսի քրոնոտոպային իրականության մեջ՝ 1947 թվականի Երևանում, երբ ստալինյան հայա-ծանքների զոհ էին դառնում հայրենադարձված հայերը, մտել էր «պարադոքսալ փուլ»։ Հայերի փոխադարձ աստեղության կործանարար հետևանքների մասին պիեսում խոսում է Բերիան Բաղիրովի հետ։ Հատկանշական է «պարադոքսալ փուլի» բնորոշումը. «Լավը վատ է դարձել, վատը՝ լավ։ Ստրուկների կեղտոտ հավաքածու... Իրենք իրենց դեմ։ Վերջանում է Հայաստանը, վերջանում է հայոց լեզուն» (Այվազյան, 2009: 285)։ Այստեղ էլ, այվազյանական ընկալմամբ, պարադոքսայինը հակադիր ծայրակետերի փոխատեղումն է։ Ծայրակետերի փոխատեղման պատկերային լուծումով Այվազյանը ազգային բնավորությանն անդրադառնում է նաև «Դիպլիպիտո» պիեսում. «Հայկական բնավորություն։ «Չէ»-ին «հա» կասի, «հա»-ին՝ չէ, կխոռովի, կկռվի, կխանդի, կասեն գնա, կգա, կասեն՝ արի, կգնա։ Կասեն՝ սիրում եմ, կասի՝ չեմ սիրում... ու ընդհակառակը» (Այվազյան, 2009: 59)։

Այվազյանի ընկալմամբ՝ պարադոքսային է նաև երբեմնի մեծամասնականների վերաբերմունքը դաշնակցականների նկատմամբ։ «Քարանձավ» պիեսում դաշնակցական սպան տարակուսելով վրդովվում է. «Հայը սպանում է հային, սպանում է լավ հային։ Ասում է՝ դու նացիոնալիստ ես, այսինքն՝ ազգային, այսինքն՝ դու սիրում ես հային, այսինքն՝ ինձ, այսինքն՝ ինչո՞ւ ես սիրում ինձ... Եվ սպանում է իրեն սիրողին... Ո՞ր է բանականությունը» (Այվազյան, 2009: 18)։ Ըստ որում, գյումրեցիներին նկատի առնելով՝ Այվազյանը ներկայացնում է նաև ազգային բնավորության ծայրահեղ որակների միատեղման տարբերակը. «Գյումրեցիք լաց եղնելու ժամանակ էլ կծիծաղեն» (Այվազյան, 2009: 126)։ «Գնում ենք» պիեսում ևս Այվազյանը ազգային-գոյաբանական խնդիրներ է արծարծում։ Հաճախադեպ են պարադոքսային ձևակերպումները, որոնցից է «Պատասխանը սպառվել է, հրմը հարցերը մնացել են» արտահայտությունը (Այվազյան, 2009: 564)։

Պարադոքսին տրված հեղինակային բնորոշումների մեջ հիշատակելի են նաև ներքին բզկտման, մարդու հոգին կեղեքող տարակույսների վիճակը, որն Այվազյանն անվանում է «պարադոքսի մրուր» («Ժանգառք», Այվազյան, 2009: 310), «երջանկության այլանդակություն» օբյուսմորոնով արտահայտվող Գալտոի հոգեվիճակը Ներոնի ներկայությամբ, որը վերջինս որակում է որպես «պարադոքսի օրինակ» («Ազիատիկ», Այվազյան, 2009: 430)։ «Համակարգիչ» պիեսում համանուն հերոսն իր ասածը պարադոքս է համարում՝ խոստովանելով, որ ամոթ է զգում մարդու փոխարեն՝

առանց իմանալու, թե ամոթն ինչ է, չնայած կարող է մարսել անգամ պարադոքսը (Այվազյան, 2009: 503): «Առլեզ» պիեսում, անդրադառնալով սիրո և սեռի հոգեբանության նրբություններին, Այվազյանի հերոսուհիներից մեկը՝ Հասմիկը, մյուսի՝ Արուսի այն դիտարկմանն ի պատասխան, թե ընկերոջ ամուսնության առաջարկությունն ընդունելուց հետո միանգամից մեռնակացել է, նկատում է. «Պարադոքսներով ես խոսում» (Այվազյան, 2009: 238): «Պոլոզ Մուկուչի կշեռքը» պիեսում ևս Այվազյանն անդրադառնում է սիրո պարադոքսայնությանը: Հերոսուհիներից մեկը՝ Ֆառֆուռը, կարծում է, որ այս աշխարհում լավը չի գնահատվում, բարին բարի չի բերում. «Պիտի վառես տղամարդուն, որ ուշադրություն դարձնե, սիրե... Աշխարհը թարս է, եղբայր Մուկուչ» (Այվազյան, 2009: 144):

Ուրեմն և, ի մի բերելով պարադոքսի այվազյանական ընկալումը, այն կարող ենք սահմանել որպես անտրամաբանականը, անկառավարելին, ծայրահեղը, իբրև մեկը մյուսի ծայրահեղ որակ հանդես եկող հակադրությունների փոխադարձ փոխարկելիությունը, անհամատեղելի, անհամադրելի կողմերի համադրությունը, չափազանցը, անսովորը, տարօրինակը:

Պարադոքսի գիտական ըմբռնումը

Այվազյանի ընկալումը փորձենք համեմատել պարադոքսի՝ գիտական գրականության մեջ ընդունված ըմբռնման հետ: Հատկանշական է այն, որ պարադոքսը ծագում է հունարեն *paradoxos*՝ անսպասելի, տարօրինակ բառից (Локшина, 1988: 354) (հին հունարեն *para*՝ «կեղծ, ոչ ճիշտ» և *doxa*՝ «հասկացություն», *dokein*՝ «դատողություններ անել»): Այն ունի երկու հիմնական իմաստ՝ ընդհանուր գործածական (լայն) և գիտական (նեղ): Առաջին իմաստով նշանակում է անսպասելի և անսովոր դատողություն կամ արտահայտություն, որը կտրուկ տարբերվում է բոլորի կողմից ընդունվածից, այդ հարցի վերաբերյալ ավանդական կարծիքից: Այսինքն՝ ցանկացած պարադոքս արտաքուստ հանդես է գալիս որպես «անվերապահորեն ճիշտ» համարվող ինչ-որ կարծիքի ժխտում (անկախ այն բանից, թե ինչքանով է ճիշտ այդ տպավորությունը): «Պարադոքս» եզրը առաջացել է անտիկ փիլիսոփայության մեջ՝ բնութագրելու համար նոր, անսովոր և ինքնատիպ կարծիքը: Լայն իմաստով պարադոքսի օրինակներ են հետևյալ մտքերը. «Մարդիկ դաժան են, բայց մարդը բարի է» (Ռ. Թագոր), «Պատերազմը նույնպիսի պատիժ է հաղթողի համար, ինչպես և պարտվածի» (Թ. Ջեֆերսոն), «Վաղվան մի հետաձգիր այն, ինչ կարող ես անել վաղը չէ մյուս օրը», «Ինչ-որ բանի նայելը և ինչ-որ բան տեսնելը բա-

ցարձակապես տարբեր բաներ են» (Օ. Ուայլդ) և այլն (Տե՛ս ԲՇԶ, Դ.19, 1975: 175-177):

Ավանդական կարծիքին հակասող պնդումներ են, օրինակ, Այվազյանի «Դիպլիպիտո» պիեսի պարադոքսներից հերթականը՝ «Ամենագլխավորը միշտ ամենամանր մանրուքն է» (Այվազյան, 2009: 59), «Լոքո և Մուսես» պիեսի «Որպեսզի գաղտնի մնա, բոլորը պիտի իմանան» (Այվազյան, 2009: 99), «Սինյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսի «Ինչքան թալանես, այնքան կաղքատանաս» (Այվազյան, 2009: 379), «Ձեզ թվում է՝ խաբում եք մյուսներին... Ոչ, դուք ինքներդ ձեզ եք խաբում» (Այվազյան, 2009: 386) և այլ ձևակերպումներ:

Երկրորդ՝ գիտական իմաստով պարադոքս նշանակում է ցանկացած դատողություն, որն ապացուցում է ինչ-որ պնդման թե՛ ճշմարտացիությունը և թե՛ սխալ լինելը: Օրինակ՝ «Ես ստում եմ» նախադասությունը. եթե այն ճիշտ է, ուրեմն սուտ է, եթե սուտ է, ուրեմն ճիշտ է: Կամ սափրիչի մասին հանրահայտ պարադոքսը. գյուղական սափրիչը սափրում է բոլոր նրանց, ովքեր իրենք իրենց չեն սափրում: Արդյո՞ք նա պետք է սափրի ինքն իրեն: Եթե նա ինքն իրեն չի սափրում, ուրեմն պետք է սափրի: Եթե սափրում է, ուրեմն չպետք է սափրի: Այսպիսով՝ միմյանց հակասող երկու պնդումներն էլ տրամաբանորեն բխեցվում են նույն պայմաններից: Հետևաբար՝ տրամաբանական պարադոքսների առկայությունը վկայում է, որ տվյալ նախադասության մեջ կան քողարկված անհամատեղելի պայմաններ (Տե՛ս ԲՇԶ, Դ.19, 1975: 175-177):

Պարադոքսի խնդիրը, ըստ էության, հակադրությունները անսպասելի ձևի մեջ միավորելն է: Պարադոքսային արտահայտությունը քերականորեն ճիշտ է կառուցված, սակայն խախտում է տրամաբանության օրենքները: Պարադոքսի ընկալման դաշտն անհամեմատ լայն է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Պարադոքսը մարդկային մտքի անդուլ ուրոնումն է: Այն հիմարություն կարող է թվալ, միաժամանակ հանճարեղ մտահայտության հիմք դառնալ: Դրա վկայությունը Պուշկինի ձեռագրերում հայտնաբերված հնգատող անմշակ պատառիկի հետևյալ տողն է՝ «И Гений, [парадоксов] друг» (Пушкин, 1950: 161): Հանճարեղ բանաստեղծը դիտարկում է նաև մարդկային փորձը՝ որպես «դժվար սխալների որդի»: Նրա բանաստեղծական բնորոշմամբ՝ բազում հրաշալի հայտնագործություններ են արվելու լուսավորության ոգու, փորձի, պարադոքսների բարեկամ հանճարի և «գյուտարար աստված» դիպվածի շնորհիվ (անդ): Ի դեպ, Դ. Մուրադյանը Այվազյանի ստեղծագործության կապակցությամբ նկատում է, որ ճշմարիտ արվեստը հենց պարադոքսի հետագծով է գնում. «Ի վերջո, գալիս է մի անխուսափելի պահ, երբ չափից ավելի ինքնավստահ

տրամաբանությունը շփոթվում ու կանգ է առնում գեղարվեստի դոկերի առջև, և միայն պարադոքսն է համարձակորեն ոտք դնում անհաղթահարելի թվացող այդ շեմից ներս» (Մուրադյան, 2017):

«Գրական տերմինների Օքսֆորդի համառոտ բառարանի» հեղինակ Կրիս Բելլըիկն արձանագրում է, որ «Հին աշխարհի հոետորության տեսաբանները պարադոքսը նկարագրում էին որպես խոսքի հնարք (ֆիգուր), բայց 20-րդ դարի քննադատները դրան ավելի մեծ նշանակություն են տալիս՝ որպես ընկալման եղանակի, որի օգնությամբ պոեզիան մարտահրավեր է նետում մտածելու մեր սովորություններին» (Baldick, 2001: 183): Այսինքն՝ պարադոքսայինը այն բանաստեղծական արտասովորն է, «խախտվածը», որը նոր պատկերակառույցի և այդու՝ գեղարվեստական նոր աշխարհակառույցի հիմք է դառնում՝ իբրև պարադոքսային օրինազանցություն՝ հանճարեղություն:

Պարադոքս եզրը միջգիտակարգային նկարագիր ունի և գործածվում է մաթեմատիկայում, ֆիզիկայում ու տրամաբանության մեջ, ճարտասանության, գրականագիտության և հոգեբանության մեջ: Մասնավորաբար հիշատակելի են մաթեմատիկայում հայտնի Ռասելի պարադոքսը, հաշվապահության մեջ՝ Բելլի պարադոքսը, ֆիզիկայում՝ Շրյոդինգերի կատվի պարադոքսը, հոգեբանության մեջ՝ Ֆեյնմեյնի և Լապլիերի պարադոքսները: Տարբերակվում է նաև գրական պարադոքսը, որը Տ. Ֆեդոսենայի և Գ. Երշովայի սահմանմամբ՝ այնպիսի գեղարվեստական հնարք է, որը հիմնված է տրված ընդհանուր կարծիքին, կաղապարին կամ դիտավորյալ ստեղծված սպասմանը հակասելու վրա (Федосеева, Ершова, 2013): Մասնագետները նշում են այն հայտանիշները, որոնցով գրական պարադոքսը տարբերվում է այլ հնարքներից: Ի տարբերություն հակաթեզի, օբյեկտորոնի, կատախրեզի՝ պարադոքսը դուրս է գալիս գեղարվեստական հոետորության սահմաններից: Գրական պարադոքսը հակաթեզից տարբերվում է իր բացահայտած կենսական հակասության անսպասելիությամբ: Վերջինս ցույց է տալիս աշխարհի հակասությունները, որոնք նորություն չեն ընթերցողի համար (բարի-չար, լույս-ստվեր, ատելություն-սեր), մինչդեռ պարադոքսը այնպիսի հասկացություններ է ներկայացնում որպես հակասություններ, որոնք ի սկզբանե չեն ընկալվել որպես այդպիսիք: Գեղարվեստական պարադոքսին բնորոշ է հենց հակադրման անսպասելիությունը, որի նպատակն է ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնել հեղինակի ինքնատիպ մտածողությամբ հայտնաբերված խնդրի վրա: Ի տարբերություն աբսուրդի հնարքի՝ պարադոքսի պարագայում հակասության մեջ միշտ առկա է ճշմարտության բացահայտումը (անդ), այն միշտ ունի քողարկված տրամաբանություն, ներթաքույց իմաստ, մինչդեռ

աբսուրդը անհեթեթ է: Պարադոքսի և աբսուրդի համար ընդհանուրը անսպասելին, ոչ ստանդարտն են (Узбеков, 2017): Պարադոքսը, կազմված է «թեզ – հակաթեզ – սինթեզ» եզրերից, որտեղ նմանաբերման շնորհիվ միաձուլվում են երկու հակադիր ըմբռնումներ, որոնց համադրությունից ծնվում է ճշմարտությունը: Հետևաբար՝ պարադոքսն, իսկապես, մարդկային մտքի անդուլ որոնման նշանն է՝ ի խնդիր աշխարհաճանաչողության:

Պարադոքսի էության ըմբռնումն անհնար է՝ առանց «ողջամտություն» հասկացության ընկալման: Այն ավանդաբար ձևավորված, մարդկության դարավոր փորձի վրա հիմնված, մարդու և աշխարհի մասին պատկերացումների՝ սոցիալական չափումով իրացվող, գործնական կիրառություն ունեցող համակարգ է: Ողջամտությունը հանրային կենսագոյության ապահովման պայմանն է, կարգակառույցը պահող, կանոնակարգող մեխանիզմ, սակայն երևույթների՝ երբեմն մակերեսային, մեքենայական ընկալումը կարող է հանգեցնել դոգմայականության՝ կասեցնելով հասարակության զարգացումը: Պարադոքսը նոր հայացքի, նորահնար մոտեցման նշանն է, որը շրջում է կարծրացած հինը, այն սովորույթը խախտող անսովորն է, սովորականը բարեշրջող արտասովորը: Պարադոքսը՝ պարադոքսային մտածողությունը, առավելապես ներհատուկ է անցումային ժամանակներին (Այս մասին մանրամասն տե՛ս Широкова, 2014):

Հետխորհրդային տարածքի մշակութային իրականության մեջ հետմոդեռնիզմի տիրապետությունն առավելապես նկատելի էր 20-21-րդ դարերի սահմանագծին, ու 21-րդ դարի առաջին տասնամյակի գրականագիտական ուսումնասիրություններում նշանակալի հետաքրքրություն է դրսևորվում պարադոքսի հանդեպ: Եվ դա պատահական չէ, քանի որ հետմոդեռնիզմի գեղագիտությանը բնորոշ է պարադոքսի հիմքում ընկած «իմաստների խաղը», կազմաքանդման ու ապակառուցման իմաստաբանությունը, կադապարների խախտումը, արժեքանական մոտեցումների և աստիճանակարգային կառույցների վերանայումը, նախկինում արմատացած պատկերացումների վերաթմրումը¹:

Արևմտյան ուսումնասիրողներից պարադոքսի խորամիտ գնահատումներով հայտնի է ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժիլ Դեյոզը, որն ընտրել է պարադոքսի ըմբռնման լեզվաբանական դիտանկյունը: Իմաստի որոնման փիլիսոփայական մեթոդաբանությունը ծառայեցնելով գեղարվեստական բնագրի քննությանը՝ Դեյոզը ողջամտության և պարադոքսի հարաբերությունն է փորձում պարզել՝ գրելով. «Ողջամտությունը պնդում է,

¹ Այվազյանի պիեսներում դրսևորվող հետմոդեռնիզմի գեղագիտությանը ներհատուկ գեղարվեստական իրողություններից մեկին՝ «կյանք-թափոն սահմանաբաժանի խզման» հնարքին, անդրադարձել է Ա. Ավանեսյանը (Ավանեսյան, 2011: 33):

որ բոլոր իրերն ունեն հստակ սահմանված իմաստ, բայց պարադոքսի էությունն այն է, որ պնդում է միաժամանակ երկու իմաստների գոյությունը» (Делез, 2011: 9) (թարգմ. – Լ. Ս.): «Գոմուլ...» պիեսի հեղինակային նշագրումներից մեկում հայ դրամատուրգը Գոմուլի մասին ասում է. «Նույն խոսքերին սարկաստիկ երանգ հաղորդելով՝ այսպես նա ամեն անգամ միևնույն խոսքի երկրորդ իմաստն է վեր հանում՝ կարծես ապացուցելով, որ խոսքը ևս ինքն իրեն չի ենթարկվում» (Այվազյան, 2009: 155):

Պարադոքսի դրսևորումները Այվազյանի պիեսներում

«Դիպլիպիտո» պիեսի տարածաժամանակային իրադրությունը Այվազյանը ներկայացնում է «սահմանային» նշումով՝ «20-րդ դարի առաջին օրն է, 1900 թվականի Նոր տարին»¹՝ հավելելով «ժամանակների սահմանագիծն է. ճաշակները խառնվել են իրար» (Այվազյան, 2009: 37): Մարդիկ զարմանահրաշ հագուստներով են, 19-րդ և 20-րդ դարի հագուստներով: Եթե բեմի աջ կողմից ներս մտնող Կարմիր արլեկին-կինտոյի ձեռքին կլոր ցուցատախտակ է՝ վրան գրված 20, ապա բեմի ձախ կողմից ներս մտնող Կապույտ արլեկին-կինտոյի ձեռքին քառակուսաձև ցուցատախտակ է՝ վրան գրված 19: Տարբերակված են նաև նրանց հագուստները. ձախ կեսը՝ թիֆլիսյան կինտոյի սև հագուստ, աջ կեսը՝ արլեկինի: Գունավորմամբ տարբերակված են նաև դեմքերի կեսերը: Պիեսում առարկայանում է, տեսաբանների դիտարկումով, անցումային ժամանակներին բնորոշ պարադոքսային մտածողությունը: Գործող անձինք երկու ժամանակների խաչուղիում են. հինը դեռ չի անցել, սակայն նորն արդեն եկել է: Դրանք փոխադարձաբար ժխտում են միմյանց, բայց միևնույն պահին կան, միաժամանակ ճիշտ են թե՛ հինը, թե՛ նորը: Դեյոզյան ձևակերպումով՝ «միաժամանակ երկու իմաստների գոյությունը», որ պարադոքսի ձևակերտման պայմանն է, հենց անցումային ժամանակներին է ներհատուկ: Պատահական չէ, որ Այվազյանը պիեսի պատկերակառույցը կերտում է պարադոքսի հենքով՝ առանցքում դնելով մարդու խնդիրը: Արլեկին-կինտոների երգը լավ ու վատ, խելոք ու անխելք, հարուստ ու աղքատ մարդկանց մասին է: Այվազյանը ծայրաբևեռների խաղարկումով շեշտում է կենսական ճշմարտությունը. անկախ բարոյական, իմացական և սոցիալական տարբերություններից՝ «մենք մարդիկ ենք, ուրիշ ոչինչ» (Այվազյան, 2009: 38):

Դրամատուրգը շոշափում է հարազատի և օտարի՝ մարդու հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի հարցը՝ հերոսներից մեկի շուրթերով պարադոքսային պնդում անելով. «Ամենահեռու մարդը ամենամոտիկ մարդն է» (Այվազյան, 2009: 39): Հաջորդիվ պարզաբանում է նշված արտահայտությո-

¹ Տարածված անճշտություն է. 20-րդ դարի առաջին օրը 1901 թվականի հունվարի 1-ն է:

յունը. օտար, հեռու մարդը մեր մահը չի ցանկանում, մեր մահվան դեպքում կարող է նույնիսկ կարեկցել, սակայն շահամոլ ազգականներն արտաքուստ տխրում, իսկ ներքուստ ուրախանում են, հետևաբար «մոտիկը հեռու է, հեռուն՝ մոտիկ» (անդ): Եթե սա պարադոքսի ընդհանուր գործածական, «լայն» իմաստի արտահայտությունն է՝ ավանդական կարծիքին հակասող պնդումը, հաջորդիվ՝ մարդու բարոյական նկարագրի ճշտումներում, կրկին դիմելով պարադոքսի՝ Այվազյանը կիրարկում է դրա «նեղ» գիտական ըմբռնումը՝ պնդման թե՛ ճշմարտացիությունը և թե՛ սխալ լինելը: Օրինակ՝ մարդ չես, եթե սուտ խոսել չգիտես, և մարդ չես, եթե ճիշտ խոսել չգիտես: Եզրակացությունը թեզ-հակաթեզ եզրերի միաձուլումն է. «Մարդը երկուսը միասին պիտի իմանա...» (Այվազյան, 2009: 44): Բարոյագիտական համատեքստը ազնվության հետ միասին համալրվում է նաև հպարտության բաղադրիչով, դրա իմաստային դաշտերի խաղարկումով: Նախքան հերթական պարադոքսի ձևակերպումը Այվազյանի հերոսը ներկայացնում է հպարտության իր ըմբռնումը՝ «հպարտությունն էն է, երբ մի ուրիշի մոտ ես հպարտ... Մարդիկ պիտի ձեր հպարտությունը տեսնեն» (Այվազյան, 2009: 49), ապա և սահմանում. «Հպարտություն ունենալու համար է, որ էսքան մարդ ամեն օր կորցնում է հպարտություն, խիղճ, նամուս, անուն, մարդկություն» (անդ): Մարդկային կեղծակերպության դարձերեսները դրամատուրգը ներկայացնում է հետևյալ պարադոքսային պնդումների միջոցով. «Էդպես է... Ով սպանել չի կարող, մարդասպան է դառնում, ով գողանալ չի կարող, գող է դառնում, ով կյանքում դերասանություն անել չի կարողանում, դերասան է դառնում, իսկ ով կարող է դերասանություն անել, մեծ մարդ է դառնում, ով կարողանում է սպանություն կատարել, սուրբ է դառնում, ով կարողանում է գողանալ, դատավոր է դառնում» (Այվազյան, 2009: 53):

«Մինյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսում մարդասիրության կոչ անելով («Միրի՛ր մարդուն... Նա մաքու՛ր է, նա խեղճ է, նա լավն է» (Այվազյան, 2009: 389))՝ «Դիպլիպիտո» պիեսում Այվազյանը կրկին անդրադառնում է իր ստեղծագործության համար հայեցակարգային մարդասիրության հասկացության: Դիմացինին նսեմացնողը, ստորացնողը, իջեցնողը, ստրկացնողն ինքն էլ է նսեմանում, ստորանում, իջնում, ստրկանում: «Մա՛րդ, բարձրացրո՛ւ մարդուն» (Այվազյան, 2009: 62),- կոչ է անում գրողը: «Չարենցի ուղղիչ տունը» պիեսում Արփենիկի «-Թշնամիներով ես շրջապատված և էլի հավատում ու խղճում ես մարդկանց» (Այվազյան, 2009: 191) դիտարկմանը 26 թվականի Չարենցը պատասխանում է «-Մարդո՛ւն, Արփենիկ... Մարդիկ շատ են, մարդը մե՛կն է և հավերժական»

(անդ): Այս միտքը Թագորի հայտնի «Մարդիկ դաժան են, բայց մարդը բարի է» պարադոքսալ աֆորիզմի փոխակերպված տարբերակն է:

Խորհելով բարու, բանականության ու խղճի մասին՝ «Քարանձավ» պիեսի հերոսներից մեկը՝ Սպան, կարծում է, որ հաղթում է ուժեղը, իսկ ուժեղը չարն է, հաղթում է անխիղճը: Դատողությունների շղթան այդուհետ ծավալվում է հետևյալ կերպ. «Մարդու սիրտը տկարանում է խղճալուց... Ուրեմն՝ խիղճը հիվանդություն է, բնության կանոնադրությունից դուրս» (Այվազյան, 2009: 18): Բարությունը թուլություն համարելը կամ իբրև վախկոտություն ընկալելը աֆորիստիկ ձևակերպում է ստացել պարադոքսներով հայտնի Օսկար Ուայլդի կողմից. ««Խիղճը» վախկոտության պաշտոնական անվանումն է» (Ուայլդ, 2014: 13):

«Մինյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսում Յունուսի «Բարի նշանակում է վախկոտ» պնդմանը հակադարձելով՝ Մարտիրոսն ասում է. «- Բարի նշանակում է ճշմարտություն... աշխարհ, երկինք, գետին, ծառ»՝ հաջորդիվ ավելացնելով նաև «Բարին խելք է» բնորոշումը (Այվազյան, 2009: 368): Յունուսի կարծիքով խելքը չխղճալը, չվախենալը, ապրելն է: Ահա այս հատվածում Այվազյանը զարգացնում է մարդասիրական իր հայտնի տեսությունը «Բաբիշադի մասին», ըստ որի բոլոր մարդիկ վաղնջական նախնու՝ պայմանական Բաբիշադի սերունդներն են, որոնք բազմանալով ու իրարից հեռանալով՝ սպանում են իրար՝ առանց գիտակցելու, որ իրենք եղբայրներ են¹: Այսպիսով, Բաբիշադը ինքն իրեն է սպանում: Պարադոքսային այս ձևակերպմամբ է Այվազյանն արտահայտում իր ըմբռնումը՝ Բաբիշադին ոչ թե քաջ, այլ անխելք համարելով, քանի որ խելքությունը չսպանելն է (տե՛ս Այվազյան, 2009: 369): Այս դիրքորոշումը դրամատուրգն իր մտածիրում է պահում շատ պիեսներում: «Ազիատիկ»-ում քրիստոնեական «Միրիթ թշնամուդ» պատմիրանի՝ «թշնամուն սիրել նշանակում է ինքդ քեզ սիրել» մեկնաբանությունը պարադոքսային կարող է թվալ, եթե այն դիտարկենք այվազյանական վերոնշյալ տեսությունից դուրս, սակայն այն միանգամայն տրամաբանական է դառնում, եթե հաշվի առնենք գրողի՝ «դու շատ ես, դու բոլորն ես: Մարդկությունը մեկ էություն է» մոտեցումը, «Կգա ժամանակ, երբ կամբողջանա մեր մեծ մարմինը սիրո մեջ» ըմբռնումը (Այվազյան, 2009: 419): Բարության, մարդկայնության ու խղճի, վախի և խիզախության շուրջ այվազյանական մտորումները ձևակերպվում են քրիստոնեական հոգևոր գիտակցության հենքով: Այդ ավագանից է սնվում նաև «Չսպանելու համար էլ խիզախություն

¹ «Մինյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսում նա արծարծվում է այդ գաղափարը. «...մենք մեկ ենք... մի մարմնի բեկորներ... բազմացած մարդիկ, շփոթված մարդիկ» (Այվազյան, 2009: 392):

է պետք» (Այվազյան, 2009: 424) պարադոքսային դատողությունը՝ ոգու արիության քրիստոնեական դիրքորոշման ատաղձով, որ հնչում է հայ գլադիատոր Ագիատիկի շուրթերից: Այս մտքին Այվազյանը հետամուտ է նաև «Համակարգիչ» պիեսում «բարության հզորությունը» արտահայտությամբ, «Մարդկությունը մեկ մարդ է» (Այվազյան, 2009: 507) պարադոքսային ընդհանրացմամբ: Աստվածաշնչյան ակնարկը նկատելի է նաև «Մարդուն մատնել անհնար է: Մարդը մատնված է ի ծնե» պարադոքսային դատողության մեջ («Գոմուլ...», Այվազյան, 2009: 172):

Բացի ազգային և համամարդկային համատեքստերից, սիրո և սեռի թեմայից՝ Այվազյանը պարադոքսային դատողությունների է դիմում նաև ստի և ճշմարտության, ձայնի և լռության, պարզի և բարդի, կյանքի ու մահվան առնչությանը վերաբերող դիտարկումներում: Ուշագրավ են ձայնի և լռության ծայրակետերի փոխառնչությունն իմաստավորելու այվազյանական փորձերը, օրինակ, «Լռության վերջին կետը պայթյունն է» ձևակերպումը (Այվազյան, 2009: 401): Հետաքրքիր է նաև «Լոքո և Մուսես» պիեսի՝ ճշմարտության և ստի փոխառնչության համատեքստում արժևորվող խոսքի և լռության հերթագայության՝ հակառակ եզրով ներկայացող դատողությունը. երբ խոսքերը հասնում են իրենց գագաթնակետին՝ կորցնելով իրենց իմաստը, «երբ արդեն ասվել է գեղեցիկ սուտը, և ներկայացել է սուտ գեղեցկությունը, երբ ճշմարտությունը շատ հասարակ է թվում, ու ոչ մի խոսքերով չի կարելի արտահայտել ճշմարտությունը» (Այվազյան, 2009: 108), գալիս է «ՄԵԾ ԼՌՈՒԻԹՅԱՆ ԺԱՄԸ»: Խոսքի և լռության համատեքստը պիեսում ներկայանում է պարադոքսային լուծումով. ձևավորված իրականության մեջ չորս հարյուր հոգու զնդան են գցում լռության համար, երեք հարյուր երեսուն հոգու՝ խոսելու համար (Այվազյան, 2009: 111):

Կյանքի և մահվան փոխհարաբերության այվազյանական ընդհանրացումներում նույնպես հաճախադեպ են պարադոքսային դատողությունները: Այս առումով հատկանշական է Տոմագոյի և Մարտիրոսի երկխոսությունը: «Ատելությունը նույնպես կյանք է, նույնպես ծնունդ» ըմբռնմանը Մարտիրոսը հակադարձում է «Ատելությունը մահ է» դատողությամբ: Հետևում է Տոմագոյի պարադոքսային պատասխանը. «Մահն էլ է կյանք» (Այվազյան, 2009: 399):

Այվազյանի պատկերային համակարգում նշանակալի դեր ունի *շրջումը*՝ հակադիր եզրերի փոխատեղման գեղագիտությունը: «Լոքո և Մուսես» պիեսում հերոսներից մեկը՝ Լոքոն, արձանագրում է, որ ճշմարտությունը վաղուց սուտ է դարձել: «Չարենցի ուղղիչ տունը» պիեսում 37 թվականի Չարենցը նկատում է. «Տեղերը փոխվում են... Սուտը ճշմար-

տություն է դառնում, ճշմարտությունը՝ արգահատելի սուտ» (Այվազյան, 2009: 206):

Այվազյանը դիտարկում է նաև որոշ դեպքերում հակառակ եզրերի նույնականացման դժվարությունը՝ «Հիմա ո՞րն է սուտը, որը՝ ճշմարտությունը» («Գոմուլ...», Այվազյան, 2009: 166) հարցումով, իսկ երբեմն էլ՝ դրանց նույնացումը: Այդպես նույն պիեսում հանդես է գալիս Պոռնիկն ու Առաքինի կինը մի անձով: Ըստ «Միևյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսի հերոսներից մեկի՝ «Մենք բոլորս թագավորներ ենք և մուրացկաններ» (Այվազյան, 2009: 396): «Կրեսոսի թագավորությունը» պիեսի հերոսը՝ Կասկանդիյանը, պարզում է աշխարհի կարգի իր ըմբռնումը՝ դիմելով հակառակ եզրերի նույնացման պարադոքսային դատողության. «Այս աշխարհում տակն ու վրա չկա, հայրենակից: Վրան էլ տակի պես մի բան է: Վրան էլ տակի տակն է միշտ» (Այվազյան, 2009: 348): Ի դեպ, այդ պիեսի հերոսները միաժամանակ «գիժ» են ու «խելոք»՝ իրենց իսկ խոստովանությամբ (Այվազյան, 2009: 360): «Շնաձկի ստամոքսը» պիեսում եղերագավեշտական համընկնումով «միախառնվում են» հոգեհանգիստն ու հարսանիքը, ցավակցությունն ու շնորհավորանքը, լացն ու պարը, դուռուկն ու սաքառֆոնը: «Գոյություն» պիեսում Ա Գոյը և Բ Գոյը՝ մեկը զինված ատրճանակով, մյուսը՝ հրացանով, հերթագայորեն բացահայտում են իրենց կանանց անհավատարմությունը (Բ Գոյի կինը Ա Գոյի սիրուհին է և հակառակը) և նկատի առնելով ինքնաբերաբար դասավորված «հարմար» իրադրությունը՝ որոշում փոխանակել կանանց: Այս փոխանակումն ինքնօրինակ շրջում է: Ըստ որում, մինչ այդ որոշումը, իրար վրա զենք պահած՝ նրանք խորհում են ճշմարտության մասին. «Ես իրավունք ունեմ քեզ սպանելու ի՞մ ճշմարտության համար... (Նորեն երկուսով զենքները իրար դեմ են ուղղում): Դու էլ իրավունք ունես ինձ սպանելու քո՝ ճշմարտության համար... Հիմա ո՞վ պիտի որոշի, թե ում ճշմարտությունն է ճշմարիտ...» (Այվազյան, 2009: 615): Հակառակ եզրերի նույնականացման դժվարության կամ հարաբերականության այս դրսևորումը նշված պիեսում ևս մի օրինակով է հանդես գալիս. «Ա Գոյ – Պարզը պարզ է... Պարզը պարզելու կարիք չունի... Բ Գոյ – Պարզը հարաբերական է... Պարզը շարունակություն ունի... Շարունակությունն էլ՝ իր շարունակությունը» (Այվազյան, 2009: 617):

Շրջման սկզբունքը պարադոքսային ձևակերպում է ստանում նաև ճշմարտության և ստի առնչությունը պարզող հետևյալ դատողության մեջ. «Կրթեք սուտը, և նա կդառնա ճշմարտություն, և հակառակը՝ անկիրթ, կոպիտ ճշմարտությունը սուտ է» («Գոմուլ...», Այվազյան, 2009: 166): Ի դեպ, նշված պիեսում Այվազյանը պարզում է գոյաբանական բա-

նաձևի պատկերակերպարային իր ըմբռնումը՝ աշխարհի կարգի, կանոնակազմության և այդ կանոնակազմության դեմ պայքարի հակընդդեմ սկզբունքների միասնությունը՝ հանձինս Գոմուլի և Դոն Կիխոտի: Այվազյանը շրջումը խաղարկում է նաև չարի և բարու տարբերակման համատեքստում. «Լոքո և Մուսես» պիեսում Լոքոն նոր օրենքներ է սահմանում, որոնցից մեկի համաձայն՝ անհրաժեշտ է արգելել «չար» բառը. «Չարը վերանվանել «բարի», սատանային՝ աստված» (Այվազյան, 2009: 94): «Լացի այգին» պիեսում 1947 թվականի երևանյան իրականությունը ներկայացնելու համար Այվազյանը կրկին դիմում է պարադոքսի՝ հայրենադարձ ամերիկահայի շուրթերով ձևակերպելով՝ «Հոս խենթերը միայն ճշմարտություն կըսեն» (Այվազյան, 2009: 266):

Ի դեպ, ուշարժան է այն հանգամանքը, որ «Առլեզ» պիեսում հեռուստացույցից հնչող ձայնը ներկայացնում է լեզվի հատկություններից մեկը՝ բառերի տրանսֆորմացիան, երբ ժամանակի ընթացքում բառը, հետզհետե կորցնելով իր նախնական նշանակությունը, ստանում է իր հակառակ իմաստը: Ներկայացնելով բառիմաստի շրջումը՝ հեղինակը համարում է, որ լեզուն «մարդկային ուժերի անընդմեջ վերադասավորման պատկերն է տալիս»՝ լինելով «կեցության հոգեբանության ճշգրիտ արտահայտությունը» (Այվազյան, 2009: 230):

Այվազյանը շրջումը կերպարակերտման միջոց է դարձնում «Ազիատիկ» պիեսում Ներոնին կերպավորելիս. «Միբում եմ հակադրությունը: Երբ բարություն են սպասում, պատժել, երբ չարություն են ակնկալում՝ պարզնել: Հակադրությունն է հաճույքի աստվածը: Հակադրության հոլովությւր: Կինը մեր հակադրությունն է, հակադրությունն ունի իր հակադրությունը» (Այվազյան, 2009: 526):

Շրջման պատկերային լուծումներին զուգահեռ՝ այվազյանական պիեսներում նշանակալի դեր ունեն զույգային հակոսնյաները, միևնույն երևույթի տարակերպ ընկալումները՝ դիտանկյան փոփոխությամբ պայմանավորված, սոփեստաբանությունը և օքսյումորոնները: «Լոքո և Մուսես» պիեսում Գուսան-Միմոսն ու Գուսան-Չայնարկուն խոստանում են ներկայացնել «աշխարհի բանը»՝ հաջորդիվ մասնավորեցնելով՝ «ծռությունն ու շիտակությունը», «ողբն ու լացը», «ուժն ու թուլությունը», «խելքն ու խելառությունը», «հրաշքն ու առօրեականը», «մթությունն ու լույսը», «կամքն ու խեղճությունը», «կիրքն ու հաճույքը», «միաբանությունն ու դավաճանությունը» (Այվազյան, 2009: 69): «Լացի այգին» պիեսում հակադրվում են մարմինն ու ոգին՝ «Մարմնից ավելի մեծ թշնամի չունի ոգին» ձևակերպումով (Այվազյան, 2009: 285):

«Լոքո և Մուսես» պիեսում հին հունական ողբերգության խոր-երգչա-խումբը, դիտանկյան փոփոխությամբ, նոր ժամանակներում գուսանի ընկալմամբ՝ կոչվում է խումբ, հեղափոխականի բնորոշմամբ՝ ժողովուրդ, հոգևորականի կարծիքով՝ հոտ, չինովնիկի տեսանկյունից՝ հասարակություն, գաղթականի պատկերացմամբ՝ գաղթականություն, առաքինի կնոջ գնահատմամբ՝ ընտանիք, ասպետի հայեցակետից՝ մարդկություն, խուժանի բնութագրմամբ՝ կամպանիա, ոստիկանի ըմբռնումով՝ ամբոխ, գողի ընկալումների համեմատ՝ բանդա, կոշկակարի որակումով՝ մուշտարի... (Այվազյան, 2009: 71): Գողը, ինքնատիպորեն ընկալելով հեղափոխականի «Մեփականություն չպետք է լինի: Քոնդ իմն է, և իմը՝ քոնը» արտահայտությունը, ձեռքը տանում է նրա գրպանը և հանում ծխամորձը (Այվազյան, 2009: 83): Լոքոն կարծում է, որ «գող» բառը պատկանում է արխաիկ խմբին, ուստի հարկ է փոխարինել: Նշվում են փոխարինման հետևյալ տարբերակները՝ գործ անող, առևտրական, բիզնեսմեն, լավ տղա, հոյակապ ցինիկ, կաշառակեր, չինովնիկ... (Այվազյան, 2009: 102):

Երկու հակադիր դիտանկյունների իմաստաբանությանը Այվազյանն անդրադառնում է ոչ միայն արդեն հիշատակված «Շնաձկան ստամոքսը» պիեսի «երկու ճշմարտությունների»՝ ճշմարտության հարաբերականության, «պարզի հարաբերականության» ըմբռնումներում, այլև «Գնում ենք...» պիեսում՝ կերտելով Աջկողմանի ծուովիզ անձի և Ջախկողմանի ծուովիզ անձի կերպարները, որոնցից առաջինի կարծիքով՝ իրենք աջ են գնում, երկրորդի կարծիքով՝ ձախ, մեկի համար տվյալ պահին առավոտ է, մյուսի համար՝ գիշեր, միևնույն պահին մեկի ընկալմամբ իրենք անապատով են գնում, մյուսի ընկալմամբ՝ օվկիանոսով, առաջինի պատկերացմամբ՝ աշխարհը գեղեցիկ անապատ է, երկրորդի բնորոշմամբ՝ գեղեցիկ ու ահռելի օվկիանոս (Այվազյան, 2009: 560-579):

«Լոքո և Մուսես» պիեսում Լոքոյի և Գողի զրույցից պարզվում է, որ «Ազատությունը ներսն է, բանտը՝ դուրսը.... Ազատը ներսն է, բանտարկյալը՝ դուրսը» (Այվազյան, 2009: 88): Ով որ դրսում է, նրանց կողմից բնորոշվում է մերթ իբրև շրջմովիկ, մերթ՝ որպես փողոցային, անտուն, մուրացկան կամ բոսյակ, իսկ ով ներսում է՝ տնեցի, բուրժուա, պարոն և, վերջապես, թագավոր, հետևաբար՝ «թագավորն ու բանտարկյալը նույն բաներն են»՝ «մի տարբերությամբ միայն. թագավորին հսկում են ներսից, բանտարկյալին՝ դրսից» (Այվազյան, 2009: 89): Այվազյանի հերոսներն այստեղ դիմում են սոփեստաբանության:

Ուշագրավ են նաև այվազյանական օբյուսմորոնները՝ սիրելի անձանոթ (Այվազյան, 2009: 40), իմաստուն խենթություն (Այվազյան, 2009: 602),

երջանկության այլանդակություն¹ (Այվազյան, 2009: 430), կազմակերպված անկազմակերպություն (Այվազյան, 2009: 169) և այլն:

Թե՛ շրջումը, թե՛ դիտանկյան փոփոխությամբ պայմանավորված տարիմաստությունը, թե՛ գույգային հակոտնյաները (երկու հակադիր եզրերի խաղարկման հնարավորությամբ), թե՛ սոփեստաբանությունը (հետևաբանությունների շղթայի ընթացքի՝ տարաստվոր հանգրվանի հասնելու հանգամանքով) և թե՛ օբյեկտորոշումները (անհամատեղելի համատեղումով և այդու՝ ընդունվածի, սովորականի խախտումով) առնչվում են պարադոքսին և դրա հետ միասին կարևոր տեղ զբաղեցնում այվազյանական պատկերակառույցում:

Այվազյանը ձևակերտում է նաև քրոնոտոպային պարադոքսներ²: Նրա պիեսներից մեկի քրոնոտոպային լուծումն ինքնին հիմնված է պարադոքսի վրա: «Դեկորներ» պիեսում լուսավորված է միայն բեմի կենտրոնը, իսկ շուրջը լուրջ մութ է՝ «անսահման դատարկության պատրանք ստեղծելով» (Այվազյան, 2009: 323): Հերոսները «ոչ մի տեղ են». ոչ տեղ կա, ոչ ժամանակ: Պատերը հանել են, տեղը մնացել է, առաստաղը հանել են, տեղը մնացել է: Մտածում են՝ եթե ոչ մի տեղ են, ուրեմն ամեն տեղ են, բայց ինչպե՞ս են ամեն տեղ, եթե հենց այստեղ են: Նրանք զգում են, որ «սկիզբ ու վերջ էլ չկա» (Այվազյան, 2009: 323): Նրանք գլխավոր դեկորատորից նախ պատեր են պահանջում, որ ոչ մի տեղը դառնա տեղ, ապա պնդում, որ հանվեն պատերը, որոնք կաշկանդում են իրենց ազատությունը, հաջորդիվ խորհում են, որ եթե տեղ չկա, ուրեմն իրենք երևակայության մեջ են: Ապա մտածում են, որ եթե իրենք կան, ուրեմն իրենք են այդ տեղը («Եվ մենք տեղ ենք ու «հիմա» ենք» (Այվազյան, 2009: 334)): Հանկարծ գլխի են ընկնում, որ իրենց ոտքերի տակ հատակ կա, և գլխավոր դեկորատորից առաստաղ են պահանջում՝ խորհելով, որ «Ուրիշ բան պետք չէ. հատակ և առաստաղ... Ու մեկ էլ՝ ազատություն» (Այվազյան, 2009: 335): Եվ եթե տեղ կա, ուրեմն կարող են լինել նաև երջանկությունը, գրասրտությունը և քաղաքակրթությունը: Պիեսի վերջում, չնկատելով, որ առաստաղն աստիճանաբար իջնում է՝ սպառնալով ձգվել իրենց, ճամարտակում ու ճոռմաբանում են բարու, բանականության և ճշմարտության մասին, և վերջում նրանցից մեկը հայտարարում է. «Ի սկզբանե էր ճշմարտությունը»՝ խոստած ձայնով, «լրիվ ճնշված-տափակած առաստաղի տակ» (Այվազյան,

¹ Ի դեպ, այս օբյեկտորոշն Այվազյանի հերոսը՝ «Ազիատիկ» պիեսի կերպարներից մեկը՝ Ներոնը, անվանում է պարադոքսի օրինակ («Երջանկության այլանդակություն... Լավ թեմա է... Պարադոքսի օրինակ» (Այվազյան, 2009: 430)):

² Քրոնոտոպային պարադոքսի գեղագիտության մասին մանրամասն տե՛ս (Бирюкова, 2006):

2009: 337): Այվազյանի այս պիեսում պարադոքսը հանդես է գալիս որպես դիպաշարակերտման սկզբունք:

«Ոչ-տեղ»-ի կամ «ոչ մի տեղ»-ի գաղափարը հայտնի էր դեռևս հույներին: Հունարեն ուտոպիա բառը ստուգաբանվում է երկու կերպ՝ օժ «ոչ» + τόπος «տեղ», այսինքն՝ «տեղ, որը չկա» (Локшина, 1988: 534) (կրկին պարադոքս), որի համանունն է eutopia -ն՝ εὖ «բարիք» և τόπος «տեղ» (Баталов): Հետաքրքիր էր, որ այստեղ էլ երկիմաստության խաղարկում կա՝ միաժամանակ տեղ, որը չկա և լավ, երանելի տեղ:

«Դեկորներ» պիեսում «ոչ մի տեղը», տեղ չլինելը, տեղի բացակայությունը գործողությունների վերջում իրականանում-առարկայանում են բառացիորեն. առաստաղը և հատակը, առավելագույնս մոտենալով, սեղմում են տարածությունը, որը կրճատվում է՝ սպառնալով անհետանալ:

«Մինյոր Մարտիրոսի արկածները» պիեսում Մարտիրոսը Գանգուր մորուքով մարդուն զարմանքով հարցնում է. «Որտե՞ղ ենք», և ստանալով «Նույն տեղը» պատասխանը՝ շարունակում. «Հապա ինչո՞ւ էինք վազում»: Խոսակիցը բացատրում է. «Որ գանք նույն տեղը», որովհետև «Աշխարհում ուրիշ տեղ չկա... Աշխարհը ինքը նույն տեղն է» (Այվազյան, 2009: 396-397): Սա ևս քրոնոտոպային պարադոքսի նմուշ է:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ համադրելով պարադոքսի այվազյանական ընկալումը, պարադոքսի գիտական և միջգիտակարգային ըմբռնումները, այվազյանական պարադոքսների առնչությունը հայտնի պարադոքսներին և այդ լույսով դիտարկելով նրա պիեսների թեմատիկ-գաղափարական համակարգը և պատկերակառույցը՝ այվազյանական կերտումներում նկատում ենք պարադոքսային դատողությունների և պատկերների հաճախադեպ կիրառություն: Ասվածը վերաբերում է ազգային խնդրի և բնավորության, մարդու խնդրի, սիրո և սեռի, կյանքի ու մահվան առնչության թեմատիկ արձարձումներին: Զույգային հակոտնյանների և հակադրությունների (ստի և ճշմարտության, պարզի և բարդի, ձայնի և լռության և այլն) պարադոքսային խաղարկումները, ծայրահեղությունների համատեղումը, նույնացումը, փոխատեղում-շրջումը, միևնույն երևույթի տարակերպ ընկալումները՝ դիտանկյան փոփոխությամբ պայմանավորված, սուփեստաբանությունները և օբյեկտորոշումները, նաև քրոնոտոպային պարադոքսները այվազյանական պարադոքսի գեղագիտությունը ներկայացնող առանցքային իրողություններ են: Թե՛ շրջումը, թե՛ դիտանկյան փոփոխությամբ պայմանավորված տարիմաստությունը, թե՛ զույգային հակոտնյանները (երկու հակադիր եզրերի խաղարկման հնարավորությամբ), թե՛ սո-

փետաբանությունը (հետաբանությունների շղթայի ընթացքի՝ տարաստվոր հանգրվանի հասնելու հանգամանքով) և թե օքսյումորոնները (անհամատեղելիի համատեղումով և այդու՝ ընդունվածի, սովորականի խախտումով) առնչվում են պարադոքսին և դրա հետ միասին կարևոր տեղ զբաղեցնում այվազյանական պատկերակառույցում՝ որպես անցումային ժամանակների գրական մտածողությանը, մարդու և աշխարհի իմաստավորման փորձերին, հետմոդեռնիզմի գաղափարագեղագիտական համակարգին ներհատուկ երևույթներ:

Գրականության ցանկ

1. **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերեն բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1976, 1618 էջ:
2. **Այվազյան Ա.**, Պիեսներ, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2009, 624 էջ:
3. **Անանուն**, Աղասի Այվազյանին նվիրված երկրորդ փառատոնը կկայանա շուտով, «Ազգ» շաբաթաթերթ, 08.11.2013, <https://azg.am/am/2013110817/> (մուտք՝ 04.10.2025):
4. **Ավանեսյան Ա.**, Արդի հայ դրամատուրգիան (1991-2008), Երևան, «Գրական էտալոն», 2011, 250 էջ:
5. **Եսայան Ա.**, Հանդիպումներ Աղասի Այվազյանի հետ, Երևան, «Հայաստան», 2013, 144 էջ:
6. **Մուրադյան Դ.**, Աղասի Այվազյան, մեր կինոյի սինյոր Մարտիրոսը, 2017, <https://www.kinoversus.com/2017/03/aghasi-ayvazyan.html> (մուտք՝ 04.10.2025):
7. **Ուսյըլ Օ.**, Դորիան Գրեյի դիմանկարը, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2014, 312 էջ:
8. **Баталов Э.Я.**, В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах, <https://web.archive.org/web/20081220102330/http://marsexx.narod.ru/utopia/batalov-v-mire-utopij.html> (մուտք՝ 25.09.25 թ.):
9. **Бирюкова Е.**, Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930-х годов (П.Романов и С.Кржижановский), Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Самара, 2006, 20 с.
10. **Большая советская энциклопедия (БСЭ)**, т. 19, М., «Советская энциклопедия», 1975, 648 с.
11. **Делез Ж.**, Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011. 472 с. (Философские технологии):
12. **Локшина С.М.**, Краткий словарь иностранных слов, 10-е издание, М., «Русский язык», 1988, 632 с.
13. **Пушкин А.С.**, Полное собрание сочинений в 10 томах, Т. 3. Стихотворения, 1827–1836., Издательство Академии Наук СССР, Москва–Ленинград, 1950, 552 с.
14. **Узбеков Т.С.**, Языковая игра: парадокс и абсурд, *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-igra-paradoks-i-absurd> (մուտք՝ 06.11.2024).
15. **Федосеева Т.В., Ершова Г.И.**, К вопросу о литературном парадоксе, *Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина*. 2013. №1 (38).

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-literaturnom-paradokse> (մուտք՝ 06.11.2024).

16. **Широкова Л.М.**, Природа парадокса (постановка проблемы), *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2014. №3-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-paradoksa-postanovka-problemy> (մուտք՝ 06.11.2024).
17. **Baldick Chris**, Paradox, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y. : Oxford university press, 2001, 280 p.

References

1. **Aghayan Ed.**, Ardi hayereni bacatrakan bararan [Explanatory dictionary of the modern Armenian language], Yerevan, Hayastan Publ., 1976, 1618 p.
2. **Anon.**, Aghasi Ayvazyanin nvirvac erkrord paratony kkayana shutov [The second festival dedicated to Aghasi Ayvazyan will be held soon], «Azg» weekly, 08.11.2013, <https://azg.am/am/2013110817/> (date of access: 04.10.2025):
3. **Avanesyan A.**, Ardi hay dramaturgian (1991-2008) [Modern Armenian drama (1991-2008)], Yerevan, Grakan etalon Publ., 2011, 250 p.
4. **Ayvazyan A.**, Piesner [Plays], Yerevan, Edit Print Publ., 2009, 624 p.
5. **Baldick Chris**, Paradox, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y.: Oxford university press, 2001, 280 p.
6. **Batalov E. Ya.**, V mire utopii: pyat' dialogov ob utopii, utopicheskom soznanii I utopicheskikh eksperimentov [In the World of Utopia: Five Dialogues about Utopia, Utopian Consciousness and Utopian Experiments], URL: <https://web.archive.org/web/20081220102330/http://marsexx.narod.ru/utopia/batalov-v-mire-utopij.html> (date of access: 25.09.2025).
7. **Biryukova Ye.**, Poetika khronotopicheskogo paradoksa v russkoy proze 1920-1930 godov (P. Romanov i S. Krzhizhanovskiy) [The poetics of the chronotopic paradox in Russian prose of the 1920s and 1930s (P. Romanov and S. Krzhizhanovsky)], Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences, Samara, 2006, 20 p.
8. **Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya (BSE)** [The Great Soviet Encyclopedia], vol. 19, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1975, 648 p.
9. **Deleuze J.** Logika smysla [The logic of meaning], Translated from the French by Ya.I. Svirsky, Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2011, 472 p. (Filosofskiyе t'ekhnologii).
10. **Esayan A.**, Handipumner Aghasi Ayvazyan het [Meetings with Aghasi Ayvazyan], Yerevan, Hayastan Publ., 2013, 144 p.
11. **Fedoseyeva T. V., Yershova G. I.**, K voprosu o literaturnom paradokse [On the question of the literary paradox], *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Yesenina*, 2013, no. 1 (38), URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-literaturnom-paradokse> (date of access: 06.11.2024).
12. **Lokshina S. M.**, Kratkiy slovar' inostrannykh slov [A short dictionary of foreign words], 10th edition, Moscow, Russkiy yazik Publ., 1988, 632 p.
13. **Muradyan D.**, Aghasi Ayvazyan, mer kinoyi sinyor Martirosy [Aghasi Ayvazyan, Senior Martiros of our cinema], 2017, <https://www.kinoversus.com/2017/03/aghasi-ayvazyan.html> (date of access: 04.10.2025):

14. **Pushkin A. S.**, Polnoye sobraniye sochineniy v 10 tomakh, tom 3, Stikhotvoreniya, 1827-1836 [Complete works in 10 volumes, vol. 3. Poems, 1827-1836], Izdat'el'stvo Akademii Nauk SSSR, Moscow-Leningrad, 1950, 552 p.
15. **Shirokova L. M.**, Priroda paradoksa (postanovka problemy) [The nature of the paradox (problem statement)], *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo*, 2014, no. 3-1, 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-paradoksa-postanovka-problemy> (date of access: 06.11.2024).
16. **Uzbekov T. S.**, Yazikovaya igra: paradoks i absurd [The Language game: Paradox and absurdity], *Vestnik RUDN. Seria: Teoriya yazika. Semiotika. Semantika*, 2017, no.3, 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-igra-paradoks-i-absurd> (date of access: 06.11.2024).
17. **Wilde O.**, Dorian Greyi dimankary [Portrait of Dorian Gray], Yerevan, Edit Print Publ., 2014, 312 p.

Լիլիթ Սեյրանյան – Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, առաջատար գիտաշխատող, ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, նորագույն շրջանի հայ գրականության բաժին, դոցենտ, ԵՊՀ Հայ բանասիրության ֆակուլտետ, Հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոն: Գիտական հետաքրքրությունների առանցքում հայ նորագույն գրականության պատմության և տեսության, Սփյուռքի գրականության խնդիրներն են: Անդրադարձներ է կատարում արդի գրականության հիմնահարցերին: Հետաքրքրությունների շրջափակում են նաև արդի գրականագիտական ուղղությունները, մշակութաբանական հարցեր: Հեղինակել է «Հայեցումներ բառերից անդին» վերնագրով հոդվածների և ուսումնասիրությունների ժողովածու («Արմավ», 2021, 452 էջ), չորս տասնյակից ավելի հոդվածներ, որոնք հրապարակվել են գիտական մամուլում:

ORCID ID: 0000-0001-7151-9174,
lilitseyranyan@litinst.sci.am

Lilit Seyranyan – PhD in Philology, Leading Researcher, NAS RA, Institute of Literature after M. Abeghyan, Department of Modern Armenian Literature, associate professor, Yerevan State University, Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism. Research interests focus on the problems of history and theory of modern Armenian Literature, Literature of the Diaspora. Addresses the problems of modern Literature. In the center of interests are also modern literary trends, cultural issues. Author of a collection of articles and studies entitled «Insights beyond Words» («Arnav», 2021, 452 pages), more than 40 articles published in the scientific journals and data basic.

ORCID ID: 0000-0001-7151-9174,
lilitseyranyan@litinst.sci.am

Лили́т Сейра́нян – Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, НАН РА, Институт литературы им. М. Абе́гяна, Отделение современной армянской литературы, доцент, Ереванский государственный универси-

тет, Кафедра истории современной армянской литературы и литературной критики. В центре научных интересов – проблемы истории и теории новейшей армянской литературы, литературы диаспоры. Так же обращается к проблемам современной литературы. В центре интересов-также современные литературоведческие направления, культурологические вопросы. Автор сборника статей и исследований под названием «Созерцание за пределы слов» («Армав», 2021, 452 стр.), более четырех десятков статей, опубликованных в научной прессе.

ORCID ID: 0000-0001-7151-9174,
lilitseyranyan@litinst.sci.am