

Հովիկ Մուսայելյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-114

ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆԻ «ԱՐՑՈՒՆՔՈՏ ՕՐ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բանալի բառեր-տեքստ, կառուցվածք, բանաստեղծություն, համակարգ, տեղեկատվություն, հեղինակ, սկզբունք, լրություն, արձագանք:

Քննության նյութը ժամանակակից հայ պոեզիայի ակնառու դեմքերից մեկի՝ Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծությունն է, նպատակը՝ վերջինիս կառուցվածքային ներքին շերտերում արտաքին-տեղեկատվական միտումնավոր արտահոսքի «կանխումը»:

Այն, ինչը «դուրս է մղվում» գեղարվեստական ստեղծագործությունից (մասնավորապես պոեզիայից), ներկա է նրա հղացման դրդապատճառների հիմքում և, ըստ էության, տեքստի ընկալման ու վերլուծության գործընթացում այն ներգրավելու չափն ու բնույթը, հմտություններն ու առանձնահատկություններն են սահմանում ստեղծագործության իմաստաբանական միջուկին մոտենալու հնարավորությունները:

Առանց հաշվի նստելու վերոնշյալի հետ՝ հնարավոր չէ մտահայել հեղինակի անհատական ճակատագրի դերն ու մասնակցության աստիճանը ստեղծագործության վերջնարդյունքում, ինչով և հիմնականում պայմանավորված են տեքստի բազմակողմանի վերլուծության խնդիրներն ու առանձնահատկությունները:

Hovik Musayelyan,
Doctor of Philology,
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

THE POEM «A TEARFUL DAY» BY HENRIK EDOYAN

Key words-text, structure, poem, coordinate, information, author, principle, silence, echo

The subject of the examination is the poem "A tearful day" of one of the prominent figures of the modern Armenian poetry, Henrik Edoyan, and the purpose is to "prevent" the intentional leakage of the external information into the inner structural layers of the poem.

That what is "pushed out" of the artistic work (especially of poetry) is present at the basis of its reference motives and, in essence, the skills and features, the extent and nature of involving it into the process of understanding and analyzing the text, define the possibilities of approaching the semantic core of the work.

Without taking into account the above-mentioned, it is not possible to consider the role of the author's individual fate and the degree of participation in the final result of the creative work, which is mainly due to the problems and features of the multi-faceted analysis of the text.

Овик Мусаелян
доктор филологических наук,
институт литературы имени М. Абегамян НАН РА
ORCID ID 0009-0001-5860-3352
h.musaelyan@rambler.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ «СЛЕЗЛИВЫЙ ДЕНЬ» ГЕНРИКА

Ключевые слова-текст, структура, стихотворение, система, информация, автор, принцип, молчание, эхо

Предметом рассмотрения является стихотворение «Слезливый день» одного из видных деятелей современной армянской поэзии Генрика Эдосяна, а целью – «предотвратить» преднамеренное проникновение внешней информации во внутренние структурные слои стихотворения.

То, что «выталкивается» из художественного произведения (особенно из поэзии), присутствует в основе его референтных мотивов и, по сути, умения и особенности, степень и характер вовлечения его в процесс восприятия и анализа текста, определяют возможности подхода к смысловому ядру произведения.

Без учета вышеизложенного не представляется возможным рассмотреть роль личной судьбы автора и степень участия в конечном результате произведения, чем и главным образом обусловлены проблемы и особенности многопланового анализа текста.

Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքային պլանում գործում է ստեղծագործության ընկալման եռաստիճան համակարգը՝ կառուցված նրա (ստեղծագործության) բովանդակության, իմաստի և տեղեկատվության կամ, այլ կերպ ասած, տեսողական, հայեցողական և ներմտողական (ինտուիտիվ) շրջայական սկզբունքով: Առանց երրորդի (տեղեկատվության) նախորդ երկուսը (բովանդակությունը և իմաստը) որևէ գաղտնիք չեն կրում իրենց մեջ և ընկալման հարթություն են զբաղեցնում այնքան ժամանակ, քանի դեռ մշակման չի ենթարկվել տեղեկատվությունը: Առանց վերջինիս՝ ընթերցողը գրեթե ոչինչ չի վերցնում ստեղծագործությունից, իսկ եթե ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, վերցնում է՝ մակերեսի վրա գտնվող այն ամենն է, ինչը կարելի է ընկալել ընդամենը տրամաբանորեն: Այնինչ ստեղծագործության գեղագիտության հայեցակարգը գտնվում է ոչ թե նրա տրամաբանական ընկալման, այլ ներմտողական մակարդակներում տեղեկատվության մշակման գործոնի հանգույն, որտեղ և միաժամանակ գտնվում է ստեղծագործության «գաղտնիքը»:

Տեքստի մշակված տեղեկատվությունը պատմությունից (հեղինակ-անհատի կենսագրությունից) «դուրս մղված» այն իրականությունն է, որն առավել «առարկայական է», քան նույն պատմությունը, սակայն, ի տարբերություն վերջինիս, չի *դիմադրում* ստեղծագործության գեղագիտական մտահայեցմանը և, հեռանալով իր սկզբնապատճառներից՝ ինքն է դառնում յուրովի մի պատմություն:

Ասվածի հիմնավորումները փորձենք տեսնել Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծության տեղեկատվական ներքին համակարգում.

Դեպի աջ, դեպի կամուրջը հինավուրց,, խոտերի
և թփերի
երազների մեջ, քայլում էի գետի ափով,
մահվան հետ
մտերմացած, դեպի վեր, մառախլապատ
մի երկնքի տակ, մեկն ինձ ձեռքով արեց
(բայց ինքը չէր երևում), դա լուսինը չէր (իմ միակ ուղեկիցը),
շուրջս լռությունն էր, գետն էր, կամուրջն էր
և արդեն մերկացող ծառերը մեկուսի:

Դա աշնան կեսերին էր, և արցունքաբեր
ամպերն էին սահում
դեմքիս վրայով, դեպի արևմուտք, դեպի տուն, դեպի
բնակավայրը առաջին օրերի, դեպի հորիզոնը
անհաս ու անմատչելի, նստեցի մի քարի,
ճանապարհից
դուրս, դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքի տակ:
Քիչ այն կողմ
Կամուրջով մի մարդ անցավ դեպի
գետի մյուս ափը (սոսկ ստվերը տեսա):
Ես ոտքի ելա,
և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց:
«Հայացք ոչ մի տեղից», էջ 29

Բանաստեղծությունն ամբողջության մեջ կառուցված է անհատի գոյափիլիսոփայության *հնարավոր* ընդգրկումները հոգևոր բարձրագույն դիրքերում ինտերիեր ներմուծելու պոետիկ սկզբունքով: Տեքստի կառուցվածքային արտաքին մակարդակներում բանաստեղծը ոչինչ չի ասում գոյըմբռնման վերին ոլորտների ձևավորմանը նախորդած այն իրողությունների ու երևույթների մասին, որոնք առիթ և կամ պատճառ են հանդիսացել ստեղծված հոգեվիճակի համար՝ իրենց մասին տեղեկատվություն հաղորդելով այնքանով, որքանով թույլ են տալիս բանաստեղծի լռությունն ու ընթերցողի՝ այն ընկալելու խորահմտությունը (էրուդիցիա): Բանաստեղծության իմաստաբանական ներքին միջուկը գտնվում է ոչ թե խոսքի, այլ՝ լռության մեջ, որտեղ առարկաների բովանդակային նշանակությունը շրջանցող իմաստները խոսքի միջոցով չեն կարող արտահայտվել՝ ոչ միայն իրենց հայեցակարգի մետաֆիզիկականության պատ-

ճառով, այլև հոգևոր վերընթաց դիրքի նկատմամբ՝ ձայնային անհասանելիության: Որքան բարձրանում է այնկողմնային իրականության հավանականությունը տեքստի ներքին մակարդակներում, այնքան անլսելի են դառնում այնկողմնային իրականության ձայները՝ ստեղծելով *անադմուկ* մի մթնոլորտ, որտեղ լսելի է միայն արձագանքը, և ոչ բնավ՝ ձայնը: Արձագանք՝ առանց ձայնի. սա արվեստի այն եզակի գեղագիտությունն է, որի ընկալման առաջին ռեակցիան իր վրա է վերցնում հեղինակի հոգեվիճակին համագոր այնկողմնային իմպուլսների համակարգման պատասխանատվությունը՝ չեզոքացնելով այն ձայները, որոնք, արձագանք դառնալուց հետո, փորձում են կենսունակության նշաններ ցույց տալ:

Հ. Էդոյանի այս բանաստեղծությունը կառուցված է արձագանքների հենքային մեթոդաբանությամբ՝ այնպես, որ տեքստի ճարտարապետական կառույցի ակուստիկան ապահովում է անգամ ամենահեռավոր արձագանքների միկրոազդանշանները, որոնք առանձին տարածք չեն զբաղեցնում տեքստի ընդհանուր կառույցում, բայց և տարրալուծված են վերջինիս բոլոր մասնիկներում՝ կանխելով այնկողմնային «անարձագանք» ձայների՝ ստեղծագործություն ներթափանցելու հավանական փորձերը:

Արձագանքներն առավել պարզորոշ լսելի են լռության մեջ: Բանաստեղծն այստեղ չի խոսում, նա իրականում լռում է՝ հնարավորություն տալով ընթերցողին՝ լսել երբևէ հնչած խոսքերի արձագանքները, որովհետև խոսքերը ոչինչ չեն ասում իրենց մասին, արձագանքներն են բերում նրանցից մնացած այն ամենը, ինչը պահպանվում է լռության արդյունքում: Խոսքերն օտար են հոգուն, քանի որ նրանք ինչ-որ բանի մասին են, որոնց կարիքը հոգին չունի: Եթե բանաստեղծն ասում է «կամուրջ», «ծառ», «գետ», «քար» և այլն՝ դրանք չեն ընկալվում իրենց բնագրային իմաստի ու նշանակության մեջ, քանի որ չեն գտնվում տեքստի առաջնային պլանում, որի դեպքում անխուսափելի կլինեին նրանց առարկայական միջավայրի մտահայումը, որն արդեն կլինեին ինչ-որ բանի մասին՝ խախտելով լռությունը, որը (տվյալ դեպքում) բացառապես հոգու «մասին է»: Իր «Արվեստի մասին» աշխատության մեջ Պոլ Վալերին գրում է. «Փորձելով մտովի վերարտադրել ծառը, մարդը ստիպված է իր երևակայության մեջ պատկերացնել մի կտոր երկինք և բնության ինչ-որ մի հատված՝ նրանց համապատկերի վրա առավել պարզ ու հստակ տեսնելու ծառը» (П. Вальери, «Об искусстве», М., 1976 г., с. 167): Սա՝ այն դեպքում, երբ մարդը պետք է *խոսի* ծառի (առարկայի) մասին, որի՝ այդպիսին լինելու պատճառները պայմանավորված են նրա միջավայրով (դասական արվեստի հիմնական սկզբունքը): Իսկ եթե բացակայում է միջավայրը՝ առարկաները կորցնում են իրենց կշիռը, հրաժարվում իրենց նախնական անուններից՝ դառնալով ընդամենը նշաններ մեկ այլ միջավայրի համար, որը *ինչ-որ բանի մասին չէ*, հետևաբար՝ մտովի չի վերարտադրվում:

Էդոյանն անուններ չի տալիս առարկաներին, քանի որ տեքստում բացակայում է նրանց անհրաժեշտ միջավայրը. նա *նշաններ* է թողնում, որոնցով անցնում է իր լռությունը՝ դառնալով յուրովի մի միջավայր, որտեղ առարկաները հայտնվել ու անհետացել են, խոսքերն ասվել ու հետ են քաշվել՝ մնալով «Ճանապարհից դուրս, դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքի տակի»:

Հ. Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծությունը հոգևոր «անորսալի» կենսագրության վավերագրությունն է մի ժամանակի մեջ, որը և՛ կա, և՛ չկա (ժամանակի իրական վիճակը): Կա, որովհետև մարդը ժամանակի կրողն է, նրա առեղծվածի առջև սեփական գոյի ճանաչողության անհուսալի վկան, որը երբեք չի հասնում ժամանակի հետևից, որովհետև վերջինս հենց իր մեջ է, իսկ ինքն իրեն մարդը երբեք չի հասնում: Այստեղից՝ քանի կա մարդը, կա նաև ժամանակը: Չկա, որովհետև միշտ առջևում է, և տեսնել ու շոշափել նրան՝ կնշանակի տեսնել ու շոշափել սեփական գոյության առեղծվածը, ինչն անհնարին է, թերևս՝ «գետի այս ափին»:

Երկրային ժամանակի այս երկփեղկվածության մեջ էլ Էդոյանը ստեղծում է պոեզիայի ժամանակը՝ առավել իրականը բոլոր ժամանակներից, որին պետք չէ փնտրել գոյության առեղծվածի մեջ, քանզի նա հենց ի՛նքն է միակ իրական գոյությունը և հենց նրա՛ն է պատկանում վերջինիս առեղծվածի փառաբանման մենաշնորհը:

Պոեզիայի Էդոյանական ժամանակը, թվում է, կանգ է առել բանաստեղծության մեջ՝ հեռվից դիտելու իր «ավերակները», որոնց տակ նա իր *երկրային բաժինն* է թողել և հիմա ոչ մի կերպ չի կարողանում փրկել նրան, այլ միայն նրա օգնության հուսահատ աղերսներն է լսում և ձեռքով անում («Մեկն ինձ ձեռքով արեց (բայց ինքը չէր երևում)»):

Պոեզիան երկրային ժամանակի մեջ ապրում է ընդամենը «մեկ օր», վերցնում նրանից՝ ինչ իրեն անհրաժեշտ է և ստեղծում *իր ժամանակը*, որի «չափման միավորը», իր ձևով ու բովանդակությամբ, առարկայական որևէ կապ չի կարող ունենալ երկրային ժամանակի հետ (այդպես մեղուն է ծաղկից նեկտար վերցնում, ստանում մեղր, որի բաղադրությունն իր վերջնաարդյունքում որևէ կերպ չի հիշեցնում նույն նեկտարի մասին): Այդ «մեկ օրվա» ցերեկն ու գիշերը բավական են պոեզիային՝ ստեղծելու իր ժամանակը, որի ցերեկն ու գիշերը, ի տարբերություն երկրային ժամանակում իրենց միսիաների, հակառակ գործառույթներն են իրականացնում. ցերեկը «մթնում է», գիշերը՝ «լուսանում»: Մեծ պոեզիան *ցերեկային* լինել չի կարող. «ցերեկ»-ի գիտակցությունը փլվում է այնտեղ, որտեղից սկսվում են պոեզիայի սահմանն ու ժամանակը: Պոեզիայի ժամանակն այն միակ իրական ժամանակն է, որի մեջ ձգտում է ապրել մարդը՝ փորձելով փախչել երկրային ժամանակից: Մարդուն ազատությունից զրկում է իր իսկ գիտակցության ցերեկը՝ այն իրական բանտը, որտեղից

աշխարհը երևում է այնքանով, որքանով թույլ է տալիս «բանտախցի» փոքրիկ լուսամուտը: Որքանով կարող է աշխարհի մասին պատկերացում տալ բանտախցի լուսամուտից երևացող տեսարանը, այնքանով կարող է ազատության մասին պատկերացում տալ երկրային ժամանակի լուսամուտից բացվող գիտակցության ցերեկը: Մարդու անհատականության *ինտոնացիան* «շոշափելի է» միայն պոեզիայի (արվեստի) ժամանակի մեջ. մեկ ակնթարթի հպումը այդ ինտոնացիային՝ երաշխավորում է հավերժի մեջ վերջինիս դիրքավորման հենարանները՝ որպես միակ *համարժեք փոխհատուցում* անհատականության՝ երկրային ժամանակում ապրած կյանքի դիմաց: Դիրքավորվելով այս մակարդակներում՝ անհատականությունը ձեռք է բերում *անձեռնմխելիություն*, որի առկայության պարագայում նրան չեն կարող մոտենալ երկրային տագնապները: Այդ դիրքին հասնելու համար անհատականությունը վճարում է մի ամբողջ կյանք՝ արդյունքում ձեռք բերելով մի ակնթարթ, որը *զին* չունի, և որի *ներսից* միայն հնարավոր է դիտել այն ամենը, ինչը *դրսում է* և ենթակա սակարկման: Այդ դիրքերից չեն խոսում, այլ ընդամենը *կեցվածք են ընդունում*՝ լռելայն հայացք նետելով այն ամենին, ինչը չի տեղավորվում գիտակցության «ցերեկ»-ի մեջ, ենթակա չէ ապացույցների, տրամաբանական հիմնավորումների և «վերահսկելի է» միայն բարձր էրուդիցիայի հանգույն: Մարդու ներքին կառուցվածքի, «ես»-ի ընդգրկման նրա տարածաժամանակային *չափի* մասին կարելի է պատկերացում կազմել հիմք ընդունելով աշխարհին նայելու նրա դիրքը, իրերի վրայով հայացքը սահեցնելու նրա կեցվածքը, որոնց բացակայության դեպքում այլևս անկարևոր է դառնում, թե ինչի մասին է խոսում մարդը և կամ ինչի մասին է ի վիճակի խոսել առհասարակ:

Պոեզիայում այդ դիրքն ու կեցվածքն ակնհայտ են դառնում մեկ ակնթարթի մեջ՝ բանաստեղծության հենց առաջին տողից, որից «պարզ է դառնում» արդեն, թե *որտեղից է* գալիս հեղինակը, և մինչև ուր կարող է ձգվել նրա սահմանը, երբ նա «ամեն երեկո ուղևորվում է դեպի մեծ գաղտնիք» (Ս. Չլուար, «Избранные стихотворения», М., 1961 г., с. 58):

«Արցունքոտ օր» բանաստեղծության առաջին տողի մեջ («Դեպի աջ, դեպի կամուրջը հինավուրց») արդեն իսկ տեսանելի է հեղինակի հոգևոր դիրքը, որն առավել խտանում է «դեպի աջ» և «դեպի կամուրջը հինավուրց» բառակապակցություններից անմիջապես հետո ընկալվող ծանր դադարների (պաուզաների) մեջ: Ավելին, այդ դադարն ընկալելի է (թող տարօրինակ չթվա) նույնիսկ առաջին տողից առաջ, բայց թե՛ *ինչի՞ց հետո*՝ մնում է ապավինել ընկալման էրուդիցիային. ամենայն հավանականությամբ՝ մեծ լռությունից՝ *կշռված* այն գիտակցության մեջ, ուր «Ամբողջի մեջ արդեն ամեն ինչ հաշվված է ի սկզբանե» (Ռ. Մ. Ռիլկե, «Բանաստեղծություններ», էջ 43): Բանաստեղծության սեմանտիկ վերլուծությունը որևէ կերպ ամբողջական լինել չի կարող, եթե չանդրադառնանք

առաջին տողին նախորդած (ինչպես և ամբողջ տեքստում ծավալվող) այն մեծ լռությանը, որը *առիթ* է հանդիսացել բանաստեղծության համար՝ թույլ չտալով, որ այն լինի *ինչ-որ բանի մասին*, որը կգաղտնագերծեր լռության ծածկագիրը՝ ստեղծագործությունը զրկելով «գաղտնիքի» գեղագիտությունից:

Ի վերջո, *ի՞նչ է կատարվել* հեղինակ-անհատի հետ, ինչե՞ր է հաղթահարել նա, անձնական ի՞նչ դրդապատճառներ են նախորդել ստեղծագործությանը. սրանք հարցեր են, որոնք ակամա ի հայտ են գալիս յուրաքանչյուր բարձր ստեղծագործության առնչվելու դեպքում և որոնք անհնար է շրջանցել, քանի որ պոեզիան (նաև երաժշտությունը), թերևս, այն միակ խողովակն է, որի միջոցով ընթերցողն անխուսափելիորեն շարժվում է դեպի հեղինակ-անհատի հոգևոր կառույցի հնարավոր բացահայտում: Իհարկե, խոսքն այստեղ հեղինակի անձնական կյանքի դետալների մասին չէ (որոնք խիստ պայմանական բնույթ են կրում), այլ նրա հետ *տեղի ունեցածն* Ամբողջի մեջ հաշվեկշռելու արդյունքում՝ հեղինակի՝ հոգևոր այս կամ այն դիրքում հայտնվելու «ոխկի», որով միայն երաշխավորված է անհատական ճակատագիրն *անհրաժեշտաբար* հաղթահարելու նրա հոգևոր ունակության *որակը*: Մարդու հիմնական ողբերգությունը ճակատագիր ունենալու իր էքզիստենցիալ նախապայմանի մեջ է. չունենար ճակատագիր՝ մարդը չէր լինի ողբերգակ, չլիներ ողբերգակ՝ չէր ձգտի «հաղթահարել» ճակատագիրը՝ փորձելով մոտենալ *անճակատագիր* Աստծուն՝ վերջինիս հետ «հավասարվելու» հավերժական իդձերով: Աստված ճակատագիր չունի, այդ իսկ պատճառով ողբերգակ չէ, հետևաբար ստիպված չէ հաղթահարել ինչ-որ մի բան՝ մեկ այլ բանի հանդեպ դիրք զբաղեցնելու մտայնությամբ: Մարդու ողբերգությունն իր ճակատագրի հաղթահարմամբ իրենից բարձրանալու հնարավորության, բայց և Աստծուն հասնելու անհնարինության գիտակցման մեջ է, իսկ միակ «կոմպրոմիսային փրկողակը»՝ այդ միջնատարածության մեջ հոգևոր բարձրագույն դիրքում հայտնվելը, որտեղից «հավասարապես» երևում են երկուսն էլ՝ և՛ մարդը, և՛ Աստված՝ այն տարբերությամբ, որ իր հետ կատարվածը մարդը կարողանում է «պատմել» Աստծուն (դիրքը թույլ է տալիս), որովհետև *այնտեղից է գալիս*, իսկ հակառակը՝ երբեք, որովհետև *չի գալիս այնտեղից*, անհրաժեշտ *տեղեկատվություն* չունի, հետևաբար և՛ *նյութ*՝ խոսքի վերածելու համար: Այստեղից և, «հաղթահարելով» սեփական ճակատագիրը, հեղինակ-անհատը բարձրանում է վեր, այդ դիրքից *որոշ բաներ* «պատմում» Աստծուն, բայց հակառակը չի կարողանում անել, քանի որ այդ դիրքից խոսքերն *անհասանելի են* մարդուն, ուստի գերադասում է լռել, ինչը և տվյալ իրավիճակում թերևս միակ տրամաբանական տարբերակն է և իր՝ կրկնակի դատապարտված ճակատագիրը:

Հնարավոր չէ խոսել մեծ պոեզիայի մասին՝ առանց «շրջանցելու» նրա

տեքստը, առանց անդրադառնալու վերջինիս լեզվական կառույցից «դուրս մղված» *նյութին*, որի «մասին է» հենց բուն ստեղծագործությունը: Խնդրո առարկա բանաստեղծության լեզվական ֆիգուրները տեսողական պլանում առարկայական տեսք չեն ստանում, որովհետև հեղինակի խնդիրը նրանց իմաստային փոխհաղորդակցության արդյունքում արտապատկերային որևէ իրադրության ցուցադրումը չէ, այլ նրանց նշանների միջոցով հոգևոր իրավիճակի տեղափոխումը լսողական դաշտ, որտեղ արարվող ներքին տեսիլքը արտաքին մակարդակներում որևէ կախվածություն չունի լեզվական կառույցի ֆիգուրատիվ նշանակյալից: Լեզուն տեքստի մեջ թողնում է իր նշանը և, որպես բառիմաստ՝ դուրս մղվում այնտեղից՝ նյութի «հաշվին» ընդլայնելով տեսիլքի տարածությունը, որին մոտենալու համար պետք է այն «անջատել» տեքստից (ինչը հենց բանաստեղծության հիմնական նպատակն է)՝ թույլ տալով նրան՝ ինքնուրույն և անկանոն ծավալվելու: Տեքստի մեջ յուրաքանչյուր բառ և կամ արտահայտություն ունի իր երկակի դերակատարությունը (խոսքը պոեզիային բնորոշ ակնարկային հատկանիշների մասին չէ). որքան տեքստի մեջ նրանք կարևորվում են իրենց ներկայությամբ, նույնքան կարևորվում են և իրենց «բացակայությամբ»:

Բանաստեղծությունը կառուցված է *ներքին պատկեր, տեսիլք* և *հոգևոր իրավիճակ* եռամիասնության սկզբունքով: Փոխհամագործակցելով նշանային համակարգում՝ լեզվական ֆիգուրներն ազատվում են իրենց իմաստային նշանակությունից՝ հանդես գալով որպես ներքին պատկեր, որին տեսողական պլանում ներգրավելու գործառնություն իր վրա է կրում լսողականը: «Դեպի աջ» արտահայտությունը բանաստեղծության, այսպես ասած, ինդիկատորն է՝ էներգիայի չափման «գործիքը», որը հետո «պետք չի գալիս», բայց և նրանով է պայմանավորված գործողության հետագա ծավալման «նպատակահարմարությունը»: Այս արտահայտությունը շատ ցածր է լսվում, բայց և՛ ծանր ու հստակ, որովհետև հեղինակը նրա համար *նախապես* ապահովել է անադմուկ միջավայր: Թե ինչու «աջ» և ոչ, ասենք՝ ձախ՝ պայմանավորված է հեղինակի՝ հոգեբանական ետնաբեմում գծագրված ներքին ժեստի «բնությամբ», որն առավել ընդգծում է հիշյալ արտահայտության անմիջապես հաջորդող դադարի *որակն* ու լրության «համը»՝ տարրալուծվելով համեմատաբար բարձր լսվող «դեպի կամուրջը հինավուրց» արտահայտության մեջ՝ վերջինիս հետ հոգեբանական ընկալման պլանում մի տեսակ «տանիքի» դեր ստանձնելով բանաստեղծության ողջ կառույցի համար: «Կամուրջ» բառիմաստի ուղիղ նշանակությունն այստեղ ընկալվում է հեռավոր պլանում, ոչ ինչ-որ բան (անցյալն ու ներկան և այլն) կամրջելու մտայնությամբ, այլ ընդգծելու ինչ-որ բաների՝ առանց կամրջման կորստի մատնվելու ցավն ու ամստասանքը, հակառակ դեպքում՝ կամուրջը «հինավուրց» չէր լինի: Առանց «հինավուրց»-ի՝ «կամուրջ»-ն ընդամենը կա-

ռույցի տպավորություն կարող էր թողնել, որի դերակատարությունը կսահմանափակվեր, ասենք, փողոցի և կամ գետի երկու կողմերը միացնելով: Իսկ «հինավուրց»-ի հետ այդ «կամրջով» «ոչ ոք այլևս չի անցնում»։ այն կիսավեր «կախվել է» անցյալի փլատակների վրա, ծվարել «խոտերի և թփերի երազների մեջ» և, ըստ էության, (տվյալ դեպքում) «անելիք չունի»՝ բացի այն զգացողությունից, որ հեռունեքում ինչ-որ բան երբևէ կամրջվել է հավանաբար: Առաջին և երկրորդ տողերն իմաստային արտաքին պլանում հանդես են գալիս առանձին-առանձին, սակայն ներպատկերային դաշտում երկրորդը լրացնում է առաջինին. «հինավուրց կամրջը» կարող է ունենալ կորստի ցավ, ավստասանք, դառնագին հիշողություններ և այլն, բայց ոչ՝ երազներ, որոնք, իրենց հերթին, կարող են ունենալ խոտերն ու թփերը (թե ինչու՝ ծավալման փոքր-ինչ այլ հարթություն է պահանջում, որի ընդգծված անհրաժեշտությունը տվյալ դեպքում չկա): Այդ երազներն ակամա տարածվում են կորստի ցավի, ավստասանքի ու դառը հիշողությունների վրա, միախառնվում նրանց հետ՝ ստեղծելով հոգեբանական ներքին պատկեր, որից արդեն սկիզբ է առնում տեսիլքը:

...Քայլում էի գետի ափով,
մահվան հետ
մտերմացած, դեպի վեր, մառախլապատ
մի երկնքի տակ...

Համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ գետի՝ արծարծված բազմաթիվ խորհրդանիշներից առավել տիպականը, թերևս, երկուսն են. գետը՝ որպես կենսատու աղբյուր և որպես՝ կյանքի ավարտ («Մեզ հանում են գետից, // մի քիչ խաղում ենք գետափին, // հետո գետը մեզ նորից տանում է», Վ. Հակոբյան, «Ընտրանի», 2017 թ., էջ 137): Գետի այս խորհրդանիշների հակադրամիասնության փիլիսոփայության խորքում ընկած են հոսելու և հավերժին միանալու գաղափարները. եթե հոսում է՝ չի կարող լինել հավերժ, եթե հավերժ է՝ չի կարող հոսել: Սա՝ որպես փիլիսոփայության արտաքին շերտերում իրերի «պրագմատիկ» ընկալման գրավչության սկզբունք, որը մնում է երևույթների փոխաբերական ընկալման թույլատրելիության սահմաններում՝ չհասնելով գիտակցության այն խորքերը, որտեղ տեսիլքն իրականություն է, և իրականությունը՝ տեսիլք:

Քայլելով «գետի ափով» բանաստեղծը քայլում է այդ երկու խորհրդանիշների միջով (գետ-կյանք, գետ-մահ)՝ արարչագործության երկու հիմնական ինտերպրետացիաներից որևէ մեկին նախապատվություն չտալով, որովհետև երկուսն էլ գտնվում են աստվածային ունիվերսումի «հավասարազոր վերահսկողության» սկզբունքի հանգույն:

Միայն հավերժի *ներսից* կարելի է «մահվան հետ մտերմանալ»: Հենդինակը չի ասում՝ «հաշտվել» (ինչը տեքստում կարող է ասոցացվել «մտերմանալու» հետ), այլ՝ «մտերմանալ», ինչը ենթադրում է փոխվստա-

հություն, միմյանց ականջին մտերմիկ շնչալու հնարավորություն (թե ինչի մասին՝ պետք է որսա ինտելեկտուալ բարձր պատրաստվածությամբ և նույնպիսի երուդիցիայով օժտված ընթերցողը): «Մահվան հետ մտերմանալու» համար բանաստեղծն ընտրել է ամենահարմար վայրը՝ գետափը, որի՝ վերոնշյալ խորհրդանիշների փիլիսոփայական հակադրամիասնության էքզիստենցիալ միջուկից *բացվում է ազատության դուռը*, «դեպի վեր» (ռացիոնալ և իռացիոնալ աշխարհների սահմանագիծ), «մառախլապատ մի երկնքի տակ», ուր նրան *սպասող* կա («մեկն ինձ ձեռքով արեց...»): Եթե հեղինակը շեշտում է «*մի* երկնքի տակ»՝ նշանակում է կարող են լինել նաև ուրիշ «երկնքներ», հետևաբար խոսքը ռացիոնալ երկնքի մասին չէ (որի երկրորդը չկա), այլ այն սահմանագծի, որի՝ մառախլապատ լինելու պատճառով «ձեռքով անողը» չի երևում («բայց ինքը չէր երևում»): Եթե երկինքը (իրականությունը) մառախլապատ է՝ հնարավոր չէ քայլել «դեպի վեր» («մառախուղը» թույլ չի տա), իսկ եթե, այնուամենայնիվ, քայլում է, ապա միայն այն «երկնքի» տակ, որտեղից «ձեռքով է անում» մարդը՝ երկնքի մառախլապատ լինելու միակ պատճառը: Այդ մարդը հենց ինքը հեղինակն է, իր *չիրացված* նմանակը (ոչ «ես»-ը), (որը, բանաստեղծության հաջորդ տողերից մեկում անցնում է «դեպի գետի մյուս ափը»): Տեքստի մեջ «չի երևում» բանաստեղծի «ես»-ը (այն չափազանց հեռու խորքերում է գտնվում), նա «դիտավորյալ» է այն թաքցրել՝ հավելյալ վնասվածքներից նրան գերծ պահելու նպատակով: «Ես»-ը չի կարող լինել մառախուղների մեջ. այնտեղ մարդն է՝ իր ողբերգության առտոնին գիտակցությամբ և «չի երևում», որովհետև չէր ուզում իր ողբերգությունը *ցույց տալ* իր նմանակին (տեքստում *ցուցադրված չէ* անհատի ողբերգությունը. արվեստի բարձրագույն մակարդակը):

«Լուսինը» («իմ միակ ուղեկիցը») բանաստեղծական տեքստում փոքրինչ թուլացնում է հոգեբանական գերլարված մթնոլորտը: Բանաստեղծն ընդգծված դերակատարություն չի վերապահել նրան, այլ բավարարվել է նրա բառիմաստային նշանակությամբ ինքնահանդիպման տեսարանը հպանցիկ վարագուրելով. ձայնային իջեցում («շուրջս լռություն էր, գետն էր, կամուրջն էր, // և արդեն մերկացող ծառերը մեկուսի»), որն արվեստի կարևորագույն բաղադրատարրերից է, հոգեբանական իրավիճակի ալիքաձև փոփոխություն, որի առկայության պարագայում ձայնային տեմբրի նվազեցման գործոնը թույլ է տալիս համեմատաբար մեղմել հոգևոր էներգիայի բարձր լարվածությունը՝ նախապատրաստելով հաջորդ ալիքի «հարվածներին»:

Դա աշնան կեսերին էր, և արցունքաբեր
ամպերն էին սահում

դենքիս վրայով, դեպի արևմուտք, դեպի տուն,
դեպի բնակավայրը առաջին օրերի, դեպի հորիզոնը
անհաս ու անմատչելի...

Քառսից շարժվելով «դեպի վեր» (տիեզերական կարգավորվածություն, այլ կերպ՝ կոսմոս)՝ բանաստեղծն այսկողմնային իրականության հետ իր հոգևոր կապը շարունակում է պահպանել սոսկ բնության միջոցով՝ նրանում միայն ապրելով մահը՝ իբրև կյանքի շարունակություն՝ արարչագործության բարձրագույն ոլորտներում ապահովելով իր ներկայությունը՝ որպես մասնիկ՝ Ընդհանուր շարժման մեջ:

Բանաստեղծության վերոբերյալ հատվածում կրկին բարձրանում են ձայնային-լսողական ներքին ալիքները (ձայնային անցումները շատ նուրբ ու սահուն են իրականացված տեքստում)՝ ապահովելով ցածր և բարձր աշխարհների ներքին կապը: Բնության՝ առաջին հայացքից արտաքին-նկարագրական պատկերները նույն համատեքստում ընկալվելու որևէ գործառնություն չունեն. նրանք ընդամենը համապատկեր են՝ ընդգծելու իրենցով արտահայտված հոգեբանական ներքին պատկերները և զուտ տեսողական պլանում ուղղորդելու վերջիններիս զարգացման խորքային ընդգրկումները: Եթե անգամ բնության արտանկարագրական պատկերներն ու երևույթները տեքստում հանդես են գալիս որպես խորհրդանիշներ, իրենց այդ կարգավիճակով, այնուամենայնիվ, չեն սպառում իրենց մասնակցությունը հոգևոր ներքին պատկերների և իրավիճակների ձևավորման գործում: Երբ Հ. Էդոյանն ասում է՝ «Դա աշնան կեսերին էր»՝ խոսքը չի վերաբերում մարդկային կյանքի ենթադրյալ ժամանակահատվածը խորհրդանշող տարվա այդ եղանակին և կամ, ասենք, որևէ իրադարձության ժամանակային ցուցիչին. խոսքն այստեղ հոգևոր-տարածական դաշտը ժամանակայինին մոտեցնելու այլընտրանքի բացակայության մասին է, տարածության և ժամանակի փոխներթափանցվածությամբ պայմանավորված այն «փակուղու», որտեղ սպառվում են այսկողմնային գիտակցության հայեցումները, ինչի «պատճառով» և այնկողմնային իրականության տեսիլքի միջից «արցունքաբեր ամպերն էին սահում դենքիս վրայով...»: Իր իմաստային նշանակությամբ՝ «աշնան կեսերին» տարածաժամանակային միավորումը մասամբ կորցնում է իր ազդեցությունը մեջբերված հատվածի մյուս բոլոր տողերի վրա, քանի որ վերջիններիս մեջ, ըստ էության, բացակայում են տարածությունն ու ժամանակը (եթե անգամ ենթադրվում են արտաքին լեզվանշաններից) և կամ գտնվում են *սահմանից դուրս*, որին հասու չեն տարածաժամանակային առտնին իմպուլսները: Հիշյալ բառակապակցության մեջ («աշնան կեսերին») որոշակիորեն տեսք ստացած տեղի և ժամանակի զգացողությունը տարրալուծվում է հաջորդ տողերի փոխորեքական իրադրություններում՝ խտանալով հատկապես «տան» փոխաբերության մեջ («դեպի արևմուտք, դեպի տուն»), որտեղ կենտրոնանում են ինչպես անհատի ճակա-

տագրի որոնումները, այնպես էլ՝ հոգևոր մեծածավալ ընդգրկումների այն բազմաշերտ էներգիան, որը սկիզբ է առնում բանաստեղծի ենթագիտակցական աշխարհից և տարածվում տեքստի կառուցվածքային ամբողջական համակարգում:

Հայ և համաշխարհային պոեզիայում «տան» փոխաբերության կիրառման բազմաթիվ օրինակներ կան, որոնցում տվյալ բառիմաստին հարակից տիրույթներում բավականին խորախորհուրդ և ընդգրկուն են նրան վերագրվող գործառույթները: Այս համապատկերի վրա սա այն եզակի դեպքերից է, երբ փոխաբերության ընդգրկած սահմանները ենթակա չեն հաղթահարման ոչ գիտակցության հնարավորի, ոչ էլ՝ ընկալման ներըմբռնողական ռիսկի կողմից: Այստեղ պրիմիտիվ կլիներ «տան» փոխաբերությունն ասոցացնել կյանքի ավարտի հետ (ինչքան էլ նրան այդ հնարավորությունն ընձեռի ընկալման միևնույն համատեքստի մակերևույթի վրա գտնվող «արևմուտք» բառիմաստը), քանի որ (տվյալ դեպքում) փոխաբերության ներքին տեղեկատվությունն ավելի ընդգրկուն է ու բազմաձևավալ, քան կարող է ենթադրել այն ընկալելու առաջին ռեակցիան: Մակերեսի վրա ընկալվող, այսպես ասած, կյանքի ավարտը, բնականաբար, ենթադրում է նաև կյանքի սկիզբ, այն է՝ ճանապարհ, որն իր հերթին ենթադրում է նպատակ՝ մի կետից հասնել մեկ այլ կետի, իրագործել ինչ-որ ծրագիր, ավարտին հասցնել ինչ-որ մի բան, որը սկիզբ է ունեցել, և դրանով «փակել էջը»: Այնինչ էդոյանի ասած «տուն»-ը *չեն գնում*, այլ *վերադառնում են*, բայց ոչ միայն՝ «դեպի բնակավայրը առաջին օրերի //դեպի հորիզոնը անհաս ու անմատչելի» (այս երկու տողերի իմաստաբանական միջուկն ամբողջությամբ չի ներառում «տուն» փոխաբերության ներքին տեղեկատվական գործառույթը, հետևաբար չի կարելի այն դիտարկել տվյալ փոխաբերության տարածական հնարավորությունների ամբողջական համալրման համատեքստում), այլ դեպի Աստված, բայց ոչ՝ որպես ֆիզիկական մարդ (որն այդ հնարավորությունը չունի), այլ որպես հոգևոր *կենտրոն*, որը «բնակավայրից» (Քրիստոսից կամ նրա ուղեկցությամբ) վերադառնում է դեպի «տուն» (Հայր Աստված): Հոգևոր կենտրոնը «ես»-ը չէ, և, ի տարբերություն նրա, տեղեկատվություն չի կրում: «Ես»-ը գտնվում է «բնակավայրում»՝ Քրիստոսի «մոտ» (որը *տեղեկատվություն ունի* իր հետ կատարվածի առնչությամբ, բայց և չի «ներկայացնում» որևէ մեկին, որովհետև, իրենից բացի, ուրիշ որևէ մեկը *չի տիրապետում* այդ տեղեկատվությանը (վկաներ չեն եղել), հետևաբար չի կարող *ճանաչել* ողջ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆԸ), որին կարող է մոտենալ մարդը, քանի որ *բան ունի ասելու*, բնականաբար և՛ *լսելու* (երկխոսության սկզբունքը), իսկ հոգևոր կենտրոնը չի մոտենում «բնակավայրին», այլ *վերադառնում է* «տուն», որը նրան *ընդունելու* համար որևէ տեղեկատվության չի սպասում, քանի որ *էական չէ*, թե ինչ է կատարվել նրա հետ, անգամ էական չէ՝ ինչ-որ բան կատարվել է, թե ոչ. տանն է և՛ *վե՛րջ*: Այս

«վերջ»-ը հենց ազատությունն է՝ գերծ որևէ տեղեկատվությունից (Աստված տեղեկատվություն չունի, ըստ այդմ ազատ է), և վերադառնալ այնտեղ՝ նշանակում է հրաժեշտ տալ «ես»-ին, քանի որ նրան այլևս *ասելու բան չկա*, որովհետև *չկա նաև լսելու բան*:

Երբ «արցունքաբեր ամպերը» (անհատի ճակատագիրը) «դեմքի վրայով» («ես»-ի խողովակով (Քրիստոսի միջոցով)) սահում են դեպի «տուն» (հոգևոր կենտրոն-Աստված), ապա «բնակավայրը առաջին օրերի» և «հորիզոնը անհաս ու անմատչելի» տողերի իմաստահոգեբանական համեմատաբար նվազող ազդեցությունը պետք է դիտարկել որպես «տան» ուժեղագույն փոխաբերությանը հաջորդող պոետական իրավիճակի անհրաժեշտություն, կամ, ինչպես ասված է բանաստեղծության 8-րդ տողի («դա լուսինը չէր...») առնչությամբ, հոգևոր գերլարվածության գիտակցված իջեցում, ինչի շնորհիվ բանաստեղծական տեքստի կառույցը պահպանում է իր ներքին պլաստիկան՝ ապահովելով ընթերցողի ընկալման ապարատի «մեխանիկական» տեղաշարժի ներդաշնակությունը:

«Նստեցի մի քարի, // ճանապարհից դուրս, // դեղին թփերի մեջ, ամպերի շուքին տակ» տողերում «տուն» ուղևորված մարդն է, որը, ճանապարհի մեկնելուց առաջ, նստել է «քարին»՝ ի մի բերելու իր լռությունը (որը գտնվում է անհատի ճակատագրից որոշակի բարձրության վրա), և պատահական չէ, որ դա անելու համար նա ընտրել է այն «քարը», որը գտնվում է «ճանապարհից դուրս». ճանապարհից դուրս՝ քարն անմասն է նրա (ճանապարհի) «աղմուկին» և, դուրս մնալով նրանից, նա դուրս է մղվել նաև նրա ճակատագրից և, չունենալով իր սեփականը՝ մնացել «անճակատագիր», որի հետ հեշտ է լռել տուն գնալու *մասին*: Այդ «քարից» (և, առհասարակ, Հ. Էդոյանի պոեզիայից) երևում է, թե *մինչև ուր կարող է գնալ մարդը*, մինչև ուր է ի վիճակի հասնել նա ընդհանրապես: Եթե, ի վերջո, գոյություն ունի «մարդու սահման», ապա Հենրիկ Էդոյանը հետաքրքրված է հայ պոեզիայի այն եզակի երևույթներից է, ով ցույց է տալիս այդ սահմանը: Ավելին, նրա պոեզիայում մարդը գտնվում է այդ *սահմանագծին*՝ կիսով չափ (իր անհատական ճակատագրով)՝ սահմանի *այս* կողմում և կիսով չափ («անճակատագիր» մարդ-Աստված)՝ *այն* («Վաղուց սովորեցրել են աստվածները մեզ-կեսին վարժվել», Ռ.Մ. Ռիլկե, «Բանաստեղծություններ», էջ 44)՝ այն տարբերությամբ, որ *այս կողմում* նա մենակ է (որովհետև ունի ճակատագիր) և երբ խոսում է՝ ոչ ոք չի լսում նրան («ես»-ի ողբերգական հավերժական կարգավիճակը), անգամ ինքը (որովհետև հայտնի չէ, թե *ով է խոսում* և *ով՝ լսում*, բայց հայտնի է, որ նրանք «երկուսով» չեն կարող լինել հոգևոր միևնույն սահմանագծի վրա, հետևաբար ասված խոսքը չի կարող տեղ հասնել), իսկ *այն կողմում* մենակ չէ, որովհետև «չունի ճակատագիր», ուստի և՛ խոսելու *առիթ*:

Քիչ այն կողմ
Կամուրջով մի մարդ անցավ դեպի
գետի մյուս ափը (սոսկ ստվերը տեսա):

Սա այն նույն մարդն է (հեղինակ-անհատը) և այն նույն կամուրջը, որոնց մասին խոսվել է վերևում՝ այն տարբերությամբ, որ այդ մարդն արդեն անցել է «գետի մյուս ափը». ստվերը երևում է («սոսկ ստվերը տեսա»), բայց ինքը չկա (սահմանագծին կանգնած մարդը. հոգևոր կենտրոնը երևում է, «ես»-ը (ճակատագիրը) «անհետացել է»): Անցնելով «գետի մյուս ափը» (հիշենք գետի՝ վերևում դիտարկված խորհրդանիշները)՝ մարդը կիսով չափ մնացել է նրա *այս ափին* («տեսանելի աշխարհում»), որը *թեքվում է* («ես ոտքի ելա.// և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց»), բայց *չի քնկնում* (նույնն է՝ փլվում), որովհետև *դատապարտված է հավասարակշռությունը պահպանելու ճակատագրին*, որին մինևույն ժամանակ դատապարտված է սահմանագծին կանգնած մարդը: «Գետի» *մի* ափից մարդը տեսնում է *մյուսն* անցած իր չերևացող կեսի՝ «անճակատագիր» մարդու (հոգևոր կենտրոնի) ստվերը, բայց ոչ՝ մարդուն (նա գնացել է «տուն»), այլ միայն ստվերը, որը կանգնել է սահմանագծին և սպասում է այս ափում գտնվողին, որպեսզի վերջինս *չկորցնի «տան» ճանապարհը*:

Հենրիկ Էդոյանի «Արցունքոտ օր» բանաստեղծության ներքին ողջ տեղեկատվությունը խտանում է մեկ ակնթարթի մեջ («ես ոտքի ելա.// և ողջ տեսանելի աշխարհը թեքվեց») և շարժվում դեպի հավերժություն (պոեզիայի իրական վիճակն ու «ծրագիրը»): Ակնթարթի մեջ պոեզիան *հրացնում է* ողջ իրականությունը (եթե կա այդպիսին)՝ ինքը դառնալով այն միակ իրականությունը, որի մենաշնորհային հերմետիզմի շնորհիվ բացառված են տեղեկատվական բոլոր տեսակի արտահոսքերը: Բանաստեղծության իմաստաբանական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ պոեզիան սկսվում է այնտեղից, որտեղ ավարտվում է իրականության *նյութը*, իսկ կառուցվածքային վերլուծությունը՝ տեղեկատվության արտահոսքը պետք է «կանխել» այնտեղ. որտեղ ավարտվում է այդ նյութի *մասին*-ը և սկսվում՝ նրա *առիթը*: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը (մասնավորապես պոեզիան) հենված է նյութի տեղեկատվական ներքին արտահոսքի կանխման սկզբունքի վրա, որի գործառության դերակատարությունն իր վրա է վերցնում այդ մեկ ակնթարթը՝ պոեզիայի ներքին ժեստիկուլիացիոն հնարավոր վերջին ակնարկը, որից դուրս պոեզիան գոյություն չունի: Մարդու պատմության հնարավոր տեղեկատվությունը կենտրոնացած է վերևում դիտարկված սահմանագծին, որի մասին կարող է վկայել միայն պոեզիան: Եթե վերջինս չի կանխում այդ տեղեկատվության արտահոսքը՝ մարդը մնում է սահմանագծի *այս* կողմում («գետի այս ափին»)՝ առանց պատկերացում կազմելու իր գոյաբանական *համալիր ծրագրի* մասին՝ այդպես էլ երբեք չհասնելով ԱՅՆՏԵՂ՝ «տուն»:

Գրականության ցանկ

1. **Էդոյան Հ.**, Հայացք ոչ մի տեղից, Ե., 2024:
2. **Հակոբյան Վ.**, Ընտրանի, Ե., 2017:
3. **Ռիլկե Ռ. Մ.**, Բանաստեղծություններ, Ե., 1982:
4. **Валери П.**, Об искусстве, М., 1976.
5. **Элюар П.**, Избранные стихотворения, М., 1961.

References

1. **E'doyan H.**, Hayacq voch mi teghic, Ye'reva'n.
2. **Hakobyan V.**, Yntrani, Ye'reva'n, 2017.
3. **Rilke R. M.** Banasteghc'owt'yownner, Ye'reva'n, 1982.
4. **Valeri P.**, Ob iskustve, M., 1976.
5. **E'lyuar P.**, Izbrannye stikhotvoreniya, M., 1961.

Հովիկ Մուսայելյան - Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը՝ գրականության տեսություն, նորագույն շրջանի հայ գրականություն, կառուցվածքաբանություն, փիլիսոփայություն, մշակութաբանություն: Հեղինակել է երկու մենագրություն և շուրջ 40 գիտական հոդված:

ORCID ID 0009-0001-5860-3352

h.musaelyan@rambler.ru

Hovik Musayelyan – Doctor of Philology, institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA. The scope of scientific interests: Armenian Literature of the modern period, theory of literature, structuralism, philosophy, cultural studies. Author of 2 monographs and about 40 scientific articles.

ORCID ID 0009-0001-5860-3352

h.musaelyan@rambler.ru

Овик Мусаелян – доктор филологических наук, институт литературы имени М. Абегяна НАН РА. Сфера научных интересов-армянская литература новейшего периода, теория литературы, структурализм, философия, культурология. Автор 2 монографии и около 40 научных статей.

ORCID ID 0009-0001-5860-3352

h.musaelyan@rambler.ru

Ընդունվել է տպագրության 23.04.2024թ.: