

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ռոզա Մելքումյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728

roza.melkumyan@edu.isec.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-49

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԵՐԻ ԿՐԿՆԱԳՐԱՅԻՆ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ (Գ. ՄԱՀԱՐՈՒ ՔԱՌԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ «ԱՅՐՎՈՂ ԱՅԳԵՍՏԱՆՆԵՐ» ՎԵՊԻ ԶՈՒԳԱՀԵՌՈՎ)*

Բանալի բառեր – Գուրգեն Մահարի, «Այրվող այգեստաններ», քառագրություն, կրկնագիր, քաղաք, պատում:

Գրավոր աղբյուրներում վավերացված ցանկացած տեքստ, անկախ իր նախնական նպատակից, կրկնագիր է, որը, հաճախ «ջնջելով» իրականության կողմից ձևավորված տեքստային շերտերը, բացահայտ կամ կողմնակիորեն նյութ է տալիս դրանց վերաբերյալ՝ երկխոսության մեջ մտնելով նախնական գրվածքի հետ:

Այս ուսումնասիրությունը միտված է Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպի և նրա ինքնակենսագրական քառագրության մեջ կրկնագրային կառուցվածքների բացահայտմանը: Առաջադրված խնդիրը գրական տեքստերի կրկնագրային բնույթը պայմանավորող տարրերի վերլուծությունն է: Այդ տարրերն առավելապես դրսևորվել են քաղաք-տեքստը ձևավորող քրոնոտոպային միավորներում, լեզվական համակարգում:

Հոդվածում հիմնավորվում է, որ Գ. Մահարու ստեղծագործությունները մշտական երկխոսության մեջ են նախորդող տեքստերի հետ: Նախորդող տեքստ ասելով՝ նկատի են առնվում քաղաքային պատումները, բանավոր զրույցները, հիշողությունները, պատմական իրողությունները, կենսագրական դրվագները, որոնք՝ որպես նախատեքստ, հարատևում են այս պատումների հիմքում, հետևաբար այս տեքստերի հիման վրա ձևավորված ցանկացած նոր տեքստ դառնում է կրկնագիր:

Հետազոտության համար տեսական հիմք է ծառայել Ի. Միտինի կրկնագրային տեսությունը: Վերջինս կրկնագրային կառույցները դիտարկում է մշակութաբանական, ճարտարապետական և քաղաքային տեքստերում, սակայն մենք փորձել ենք այդ տեսության լույսի ներքո քննության առնել Գ. Մահարու երկերը՝ գրականագիտական նոր դիսկուրսի դաշտ ստեղծելով:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 12.04.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

Roza Melkumyan
PhD student at the Institute of Literature
After M. Abeghyan of NAS of RA
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

**THE PALIMPSESTIC NATURE OF THE LITERARY TEXT
(A PARALLEL READING OF G. MAHARI'S TETRALOGY AND THE
NOVEL "BURNING ORCHARDS")**

Keywords: *Gurgen Mahari, Burning Orchards, Tetralogy, Palimpsest, City, Narrative.*

The article is dedicated to a comparative study of Gurgen Mahari's novel *Burning Orchards* and his autobiographical tetralogy. The main objective of the research is to identify palimpsestic structures within these works. Broadly speaking, any text recorded in written sources—regardless of its original purpose—can be considered a palimpsest, which, often by “erasing” textual layers shaped by reality, either explicitly or implicitly enters into dialogue with them, providing new material for interpretation of the original text.

The task at hand involves analyzing the elements that determine the palimpsestic nature of literary texts. These elements are most prominently manifested in the chronotopic units that shape the city-text, as well as within the linguistic system.

The article argues that Mahari's works are in constant dialogue with pre-existing texts. These pre-existing texts refer to urban narratives, oral stories, memories, historical realities, and biographical episodes which, functioning as pretexts; persist at the core of Mahari's narratives. Consequently, any new text formed on their basis becomes a palimpsest.

The theoretical foundation for the study is drawn from the work of I. Mitin, who analyzes palimpsestic structures in cultural, architectural, and urban contexts. In this article, his approach is adapted to the literary domain in an effort to create a new field of literary discourse through the examination of Mahari's texts.

Роза Мелкумян
Аспирант, Институт литературы им.
М. Абегяна НАН РА
ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

**ПАЛИМПСЕСТНАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА
(ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕТРАЛОГИИ Г. МААРИ И РОМАНА
«ГОРЯЩИЕ САДЫ»)**

Ключевые слова: *Гурген Маари, Горящие сады, тетралогия, палимпсест, город, нарратив.*

Статья посвящена сопоставительному анализу романа Гургена Маари «Горящие сады» и его автобиографической тетралогии. Основной целью исследования является выявление палимпсестных структур в указанных произведениях. В широком смысле любое текстуальное образование, зафиксированное в письменных источниках, независимо от его первоначального назначения, представляет собой палимпсест, который, зачастую «стирая» текстовые слои, сформированные реальностью, в явной или косвенной форме вступает с ними в диалог, предлагая интерпретацию прежнего текста.

Поставленная задача заключается в анализе элементов, определяющих палимпсестную природу литературного текста. Эти элементы наиболее ярко проявляются в хронотопических единицах, формирующих город-текст, а также в языковой системе.

В статье обосновывается, что произведения Маари находятся в постоянном диалоге с предшествующими текстами. Под предшествующими текстами понимаются городские нарративы, устные рассказы, воспоминания, исторические факты и биографические эпизоды, которые, выступая в роли прецедентных текстов, устойчиво сохраняются в основе этих повествований. Следовательно, любой новый текст, сформированный на их основе, становится палимпсестом.

Теоретической базой исследования послужила работа И. Митина, рассматривающего палимпсестные структуры в культурологическом, архитектурном и урбанистическом контекстах. В настоящем исследовании предпринята попытка применить его подход к анализу литературных произведений Маари, тем самым расширив границы литературоведческого дискурса.

Ներածություն

Մագաղաթը, որի վրայից նախնական գիրը մաքրվել, ջնջվել է, որպեսզի երկրորդ անգամ օգտագործվի, կոչվել է կրկնագիր՝ պալիմփսեստ (Մալխասյանց, 1994: 505):

Վերջին տասնամյակներում կրկնագիր հասկացությունն ընդլայնել է իր սահմանները՝ հասարակական ու հումանիտար գիտության մեջ վերածվելով փոխաբերության, որ նկարագրում է տեքստի կամ իբրև տեքստ ընկալվող երևույթների բազմաշերտությունը (Митин ա., 2022: 110): Այս լույսի ներքո հիմնականում ուսումնասիրվել են մշակութաբանական, արվեստագիտական ու ճարտարապետական տեքստերը, մինչդեռ գրականության տիրույթը հետազոտության լայն շառավղի մեջ չի առնվել: Հատկանշական է, որ կրկնագրերին անդրադարձ եղել է առասպելաբանության դիտանկյունից: Տարածական առասպելների ուսումնասիրության ընթացքում որոշ հետազոտողներ կրկնագրերը դիտարկել են որպես նշանային համակարգեր (Митин р., 2014: 150):

Մեր ուսումնասիրության հիմնախնդիրն է պարզել՝ Մահարու քառագրությունը և «Այրվող այգեստաններ» վեպը (վիպասք), լինելով անհա-

տական և ազգային հիշողության, տարածական և ժամանակային շերտավորումների, բանավոր պատումների միաձույլ կառույց, արդյոք ունեն կրկնագրային բնույթ:

Աշխատանքը գրելիս իրականացվել է տեքստաբանական ուսումնասիրություն՝ կիրառելով միֆաքննադատական, նշանագիտական և կառուցվածքաբանական տեսությունները:

Քաղաքը՝ որպես կրկնագիր

Գ. Մահարու ստեղծագործական ճանապարհի կարևոր հանգրվաններն են քառագրությունը և «Այրվող այգեստաններ» վիպասքը, որոնք ինքնակենսագիր-խոստովանողի գրած գործեր են: Եթե քառագրության մեջ մանկությունից դեպի երիտասարդություն ձգվող ճանապարհն է ներկայացվում իբրև սեփական կենսապատումի գեղարվեստականացում և, մեր համոզմամբ, իբրև *անցումային ծեսի* փոխաբերություն, ապա «Այրվող այգեստաններ»-ը Վան քաղաքի *քրոնիկոնն է*, այսինքն՝ տեքստ-կրկնագիրը քաղաքի, որը երևութանում է վեպի տարածության մեջ:

Վանը եղել է հեղինակի մտասկզբունական առարկան, որին շարունակ անդրադարձել է տարբեր գործերում: Դեռևս 1935-36 թվականներին գրած «Ոտնաձայներ այգուց» պատմվածքի մեջ, որը վիպասքի նախատեքստն է, հստակորեն ձևավորված է եղել քաղաքային գիրը: Հետագայում գրված քառագրության մեջ Գ. Մահարին հետևողականորեն զարգացնում է Վանի չընդհատվող պատումը: Առավել ուշ ամբողջացած վիպասքում՝ «Այրվող այգեստաններ»-ում, քաղաքի և մարդու (ընթերցող) միջև ձևավորվում է հեռավորություն, որը ստիպում է ավելի զգուշությամբ մոտենալ վեպին: Եթե այդ հեռավորությունն այլ հեղինակների համար «բանաստեղծական անհրաժեշտություն» է (Թամրազյան, 2021: 210), ապա Գ. Մահարու պարագայում դառնում է կորստի անդարձության ցավը մեղմելու միակ եղանակը:

Դառնալով քառագրությանը՝ նշենք, որ առաջին մասում՝ «Մանկություն» վիպակի նախաբանում, հեղինակը խոստովանում է, որ վիպակը գրել է՝ փրկելու հիշողության մեջ հարատևող Վանը. «Մի ժամանակ ես *մտքիս մեջ* դուրս էի գալիս մեր տնից և ուզած ուղղությամբ գնում էի Աճեմ-Խաչոյենց տուն, կամ Սահակ-բեյի փոսը: *Ես մանրամասն պատկերացնում էի յուրաքանչյուր տունն ու ծառը, յուրաքանչյուր փողոցի ճյուղավորումներն ու նրանց հեռուն*» (Մահարի Գ. ա, 2015: 7) (Այս և հետագա ընդգծումները մերն են՝ Ռ. Մ.): Ինքնակենսագրի մտահոգությունը քրոնոտոպային կառույցի խաթարումը չէ. նա կարող է ապրել իր հայրենի քաղաքում, բայց միայն *մտովի*: Ոչ ֆիզիկապես, այլ մտովի վերադարձի ող-

բերգությունը հեղինակին մղում է վերապրելու և ներկայացնելու այդ ամենի պատճառներն ու հետևանքները:

«Մանկություն» վիպակի սկզբից մինչև վերջին էջը մանուկ Գուրիսի հոգեբանական խաղով ներկայացվում է քաղաքը: Սա քաղաք-տեքստի ձևավորման հնարանք է, որ ստեղծվել է արտատեքստային իրողությունների թելադրանքով:

Ստեղծագործությունների համեմատությամբ նկատելի է, որ թեև վիպասքի, վիպակների ու անավարտ վեպի («Երիտասարդություն») գրության միջև առկա է տասնամյակների ընդհատում, սակայն քաղաքի նկարագրության կերպը, հեղինակային դիտանկյունը գրեթե չի փոփոխվել: Թերևս սա պայմանավորված է ընտրված նյութով, և ինչպես նկատում է Գ. Շահինյանը՝ «...Վիպական նիւթը կարելի է ըսել մնայուն թեման է Մահարիի երկարաշունչ արձակ երկերուն. «Մանկութիւն»-ը, «Պատանեկութիւն»-ը, «Երիտասարդութեան Սեմին»-ը ամբողջութեամբ կը սնանին Մահարիի յիշողութիւնն ու երեւակայութիւնը յաճախող այն դէպքերէն, որոնք **«Այգեստաններ»-ու հէնքը կը կազմեն**» (Շահինեան, 1968: 26):

«Մանկություն» վիպակում մարդու և քաղաքի կենսագրություն-տարեգրությունը ամբողջանում է համընթաց: Վիպակի վերջաբանում կենսապատումի առաջին մասն ամփոփելով՝ Գ. Մահարին անցած օրերը հաշվետվության նման ներկայացնում է քաղաքին՝ Վանի հետ անմիջական երկխոսության մեջ մտնելով: Նրա համար ծանր անվերջ կառչած մնալ սեփական ցավից ու կորստի հիշողությունից, բայց քաղաքը թույլ չի տալիս ազատվել, այլ արթնացումի նման անվերջ հիշեցնում է. **«-Դու չես ազատվի ինձանից, չէ՞ որ մանկությունն ամենապայծառ օղակն է մարդկային կյանքի օրերի շղթայում... Ասա՛, մի՞թե դու այնքան միամիտ ես, որ կարծում ես, թե փակեցիր ինձ հետ քո հաշիվները...»** (Մահարի Գ. ա, 2015: 47): Կորստից ազատվելու ձգտումը կա նաև Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում, և այս պարագայում Ե. Չարենցը ելք է որոնում անցյալի կորուստներին ապագան հանդիպադրելու համար (Երանյան, 2019):

Քաղաքը, որ արքետիպային հատկանիշներ ունի և «Այրվող այգեստաններ» վիպասքում առավելապես ընկալվում է իբրև մայր-աստվածամայր, «Մանկություն» վիպակում նույնանում է պչրուհու հետ: Պչրուհին ավելի մտերիմ է մարդու հետ, քան մայր-աստվածամայրը: Տեսանելի ներգգացողական կապ է ձևավորվում պչրուհի քաղաքի և հերոսի, մյուս կողմից՝ ընթերցողի, հեղինակի և քաղաքի միջև. «Եվ ապա այն քաղաքը ժպտում է ինձ հրապույրից զրկված *պչրուհու նման*, համառորեն կախվում է **ուղեղիս թելերից** և չի ուզում հեռանալ» (Մահարի Գ. ա, 2015: 47):

Քառագրության առաջին մասում Վանն առկա է իբրև *ներկայություն*, իսկ «Պատանեկությունից» սկսած՝ քաղաքը ներկայանում է իբրև *հիշողություն*: Հեղինակն զգում է հոգեբանական երկվություն, քանի որ իբրև գրող պատումը վարում, գրում է հասուն տարիքում, բայց *վերապրելով* կատարվածը՝ այդ ամենը ներկայացնում է պատանու դիտանկյունից: Այս առումով հետաքրքրական է, որ քառագրության երկրորդ մասում քաղաքը՝ Վանը, հերոսին տեսանում է միայն երագների միջոցով: Երագն այստեղ սեփական կորստին առերեսվելու նուրբ հնարանք է, քանի որ իրականության մեջ ևս վերադարձը դեպի Վան, լայն առումով, հնարավոր էր միայն երագի միջոցով: Երբեմն Գ. Մահարին ուղղակիորեն չի խոսում կորստի ողբերգության մասին, բայց երագում հայտնված խորհրդանիշները՝ *Վանը, Խաչ-փողանցից իջնող Հովի. Թումանյանը, «Գառնիկ ախպերը»,* լինելով ցաքուցիք նշաններ, ամեն դեպքում շղթայական կերպով մեզ ուղղորդում են դեպի տեքստային նշանների առավել բարդ հանգրվաններ:

Այս ամենը տեսանելի է նաև քառագրության երրորդ մասում՝ «Երիտասարդության սեմին» վիպակում, որում կան լիարժեքորեն ձևավորված քաղաքային տեքստեր՝ Թիֆլիսի, Վլադիկավկազի, Երևանի և Վանի, սակայն վերջինս՝ դարձյալ երագի մակարդակում. «...Անհանգիստ քնով ու երագներով անցավ գիշերը: Երագում ես տեսա, որպես թե **Վանում եմ, մայրիկենց տան այգում**» (Մահարի Գ. ա, 2015: 263): Ինչպես վիպակում, այնպես էլ վիպասքում առկա երագները մեծ մասամբ կապված են համագային ողբերգությանը և դրա հիշողությանը: Երագները, ինչպես իրավացիորեն նշում է գրականագետ Ս. Ավետիսյանը, առնչվում են երագատեսի արտաքին և ներքին կյանքի խնդիրներին, նշանների միջոցով ուղեղի արձագանքն են դրանց, սակայն առկա է երագների *համագային ենթատեքստը*՝ բեկված անձի հոգեկանի անգիտակցական հատվածում (Ավետիսյան, 2024: 143):

Երագներից բացի՝ առկա են նաև տեսիլքներ, որոնք ուղեկցում են գլխավոր հերոսին: Որբանոցից որբանոց տեղափոխվող պատանու ցավը ներկայացվում է անուղղակիորեն՝ արտաքին նշաններից դեպի ներքին ոլորտներ տանելով: Այդպիսի դրվագ է առկա քառագրության երկրորդ մասում. անձրևում է, Գուրիսը նայում է պատուհանից, հիշում է Վանը, Ուրբաթ առուն, և ենթագիտակցորեն սեղմված հիշողությունն ու ցավը նորից արթնանում են՝ հիշեցնելով կորստի մասին, ուստի ասում է, թե «չգիտեմ ինչու սիրտս կտոր-կտոր է լինում» (Մահարի Գ. ա, 2015: 130):

Գուրիսից բացի՝ հայրենիքը կորցրած մյուս մեծ «որբերը» ևս հաճախ են հիշում Վանը: Այս առումով հատկանշական է Պանտիչի՝ հորեղբոր կերպարը, որի համար Վանը զուգորդվում էր իր կնոջ հետ, քանի որ սի-

րելի կնոջ մահից հետո հայրենի քաղաքը միակ վայրն էր, որտեղ նա իրեն երջանիկ էր զգում, այսինքն՝ նրա համար քաղաքը ընկալվում է տան արքեպիսկոպոսի չափումով: Կնոջ մահից հետո չամուսնանալն այս պարագայում կարելի է դիտարկել որպես հավատարմություն մահացած կնոջը, մյուս կողմից՝ «մահացած» քաղաքին: Դեպի Վան հավերժական վերադարձի միտքը միավորում էր այս երկու հերոսներին՝ Պանտիչին և Գուրիսին. «Վան պիտի էրթանք այս անգամ ալ, - ասաց Պանտիչը, *երբ ես դադարեցի գոալուց և հանգստացա*, - և այս անգամ կամ պիտի մնանք և ավերակները վերաշինենք, կամ սև խաչ պիտի դնենք վրան, գանք» (Մահարի Գ. ա, 2015: 160):

Վանը տեքստային կառույցում հարատևում է նաև ոչ գրային նշանների միջոցով: Այսպես, Պանտիչի ծխախոտի դեղին տուփի վրա նկարված Վանի բերդը, Հանկույս ձորը ամեն վայրկյան հիշեցնում էին կորստի մասին, հետևաբար այս համատեքստում ընկալելի է դառնում տուփի վրա առկա գրառումը՝ «Հուշեր Վասպուրականից» (Մահարի Գ. ա, 2015: 160): Անշուշտ, պատահականորեն չէ ընտրված հենց ծխախոտի տուփը. խորհրդանշական առումով սա ծխացող կարոտն է:

Հավերժական վերադարձի ձգտումը կա նաև Երևանում հայտնված հերոսների ենթագիտակցության մեջ: Նրանք փորձում էին մոռացության տալ իրենց ինքնությունը, նոր միջավայրին հարմարվելու ներքին մղումով քողարկել այն ամենը, ինչը կարող էր «մատնել» իրենց վանեցի լինելը, սակայն փլվում էին սեփական անգործության առջև: Օրինակ՝ ամաչելով բարբառակիր լինելու հանգամանքից՝ որոշ վանեցիներ փորձում էին համոզել, որ վաղուց մոռացել են բարբառը, այսինքն՝ լիովին ներհյուսվել են Երևանյան կյանքին՝ ասելով, թե «...Մենք մեր փառփառ վաղուց փոխեր ենք...» (Մահարի Գ. ա, 2015: 175): Այս կերպ մտածող Վազգանուշը, սակայն, Երևանցի տղայի՝ իրեն ուղղված «դասվիդանիյե»-ին (Մահարի Գ. ա, 2015: 177) պատասխանում է վանեցու խոցված ինքնասիրությամբ՝ **«-Քուսասածը թող էլնի...»** (Մահարի Գ. ա, 2015: 177):

Այս ներաշխարհային բախումները հերոսներին այնքան են հեռացնում իրականությունից՝ շարունակ մղելով դեպի անցյալ, որ առօրեական ցանկացած շարժում նրանց մեջ ակամա համեմատության շղթաներ էր ձևավորում, սկսում էին համեմատել իրականության մեջ եղածը և այն, ինչ թողել էին Վանում: Նույնիսկ Նորքի բարդիների ետևից դուրս եկած լուսինն է նրանց հիշեցնում, թե ինչ կորուստ ունեն իրենք. «-Ես որ կասեմ, չեն հավատա... երկինք, գետին, **Վանա լուսնակ ճո՛չ էր, ճո՛չ... Էս ի՞նչ լուսնակ ի... պստի՛կ, քաչա՛լ...**» (Մահարի Գ. ա, 2015: 178): Նույն կերպ վիպակի վերջում Անուշ մայրիկի՝ Վանից իր հետ իբրև մասունք բերած զոգ-

նոցը Գուրիսին հիշեցնում է Վանի, Վարազի, Այգեստանի մասին: Այս համաբանությամբ քառագրության երրորդ մասում Գուրիսը, հայտնվելով նոր իրականության մեջ՝ Վլադիկավկազում, փորձում էր զուգահեռներ որոնել նոր քաղաքի և Վանի միջև՝ սեփական ես-ի համար ապաստան գտնելու ներքին մղումով. «Առավոտյան թարմ, արևաբույր և անձրևահամ օդը լեցրեց իմ սիրտը ուրախ անձկությամբ: - **Վանի առավոտը**, - անցավ մտքովս» (Մահարի Գ. ա, 2015: 263):

Ստեղծագործության մեջ Վանը ընկալվում է որպես մենության զուգորդելի. «Նորից ես մենակ եմ: Ես անձնատուր եմ լինում իմ հուշերին, հիշում եմ Վանը, ապա Երևանը» (Մահարի Գ. ա, 2015: 299): Տեքստում անցումները՝ մի տարածությունից դեպի մյուսը, տեղի են ունենում հիշողության միջոցով:

Հատկանշական է, որ Վանի կարոտը մինչև վախճան տանջել է հեղինակին: Գրողի կինը՝ Անտոնինան, հիշում է Մահարու խոսքերը, թե «Աշխարհում չկա ավելի լավ քաղաք, քան Վանը: *Եթե միայն կարողանայի Վան գնալ, պառկել մի որևէ տեղ՝ ծառ տակ, ապա միանգամից կառողջանայի*» (Մահարի Ա., 2011: 20): Թերևս սա բավարար է, որ մենք հասկանանք, թե ինչու է Մահարու ստեղծագործության առանցք դարձել քաղաքը, որի շուրջ ձևավորվել է քաղաքային տեքստի կառույցը:

Քառագրության չորրորդ մասը՝ «Երիտասարդություն»-ը, որ ներկայացնում է Երևանի քաղաքային պատումը՝ միահյուսված Մահարու երիտասարդ տարիների հուշերին, դարձյալ չի շրջանցում Վանի պատումը: Այստեղ Վանը առկա է հերոսների երկխոսությունների մեջ. հաճախ վանեցիները միմյանց հանդիպելիս սկսում էին զրուցել՝ շարունակ միմյանց հիշեցնելով սեփական կորստի մասին. «-**Վանի ձյունն էլ քաղցր էր**, Գուրգեն, ձմեռն էլ, ձմռան արևն էլ... Երևանն ի՞նչ է Վանա մոտ» (Մահարի Գ. ա, 2015: 423):

Մրանք գաղտնագրված նշաններ են, որոնք հաճախադեպ են գրական երկերում, և այդ նշանները վերծանելու միջոցով հնարավոր է լինում ընկալել իրականությունը, այն, ինչ թաքցրել է հեղինակը: Ինչպես կարծում է գրականագետը. «Մարդը տեսնում է աշխարհը, բայց աշխարհի մասին մտորում է նշանների (բառերի) միջոցով» (Միսյան, 2015: 35): Հենց այս առումով էլ ցանկացած գրական տեքստ կրկնագիրն է նախ և առաջ Բանի, ապա նախորդող բոլոր տեքստերի:

Լեզուն՝ որպես կրկնագիր

Գ. Մահարին իր գրվածքներում առանձնակի ուշադրության է արժանացրել լեզվական տարրերը, որոնք ձևավորում են մետալեզվական համակարգ: Վիպասքում և քառագրության մեջ մետալեզվական անցումները

թաքնված իմաստ են ներդնում տեքստում: Այսպես քառագրության մեջ *վերհուշը, հերոսների ներաշխարհային սուգումները* հեղինակը հաճախ ներկայացնում է բառի (լեզվի) խաղարկման միջոցով: Օրինակ՝ **դեղձ** բառի գրական և Վանի բարբառային տարբերակի խաղարկմամբ Գ. Մահարին ներկայացնում է Գուրգենի մտորումները, նրա կարոտը՝ իրականը և վերիբրականը կամրջելով. «Արշակը մի մեծ դեղձ պարզեց ինձ, - կե՛ր, Գուրգեն, - մի խնձոր կտրեց և բաժանեց քեռուս հետ: **Դեղձին շարդադուկ ասում էին Վանում: Ես այն մեծ հաճույքով ճաշակեցի: Ոչ թե դեղձը, այլ շարդադուկը...**» (Մահարի Գ. ա, 2015: 294): Թվում է՝ կենցաղային պարզ ակնարկ է, բայց դեղձ-շարդադուկը կենցաղից վեր՝ մետալեզվական և վերտեքստային տարածություն է ստեղծում: Պատճառն այն էր, որ Մահարին Վանից հեռանալուց հետո ապրում էր միայն Վանի հիշողությամբ, և նույնիսկ բառային մակարդակում այն, ինչ կապված է Վանի հետ, փորձում է պահել: Այդ հիշողությունները ցմահ ուղեկցել են Մահարուն: Կինը՝ Անտոնինան, հիշում է. «Երբ Մահարին գրում էր «Այրվող այգեստանները», նա **ապրում էր իր հիշողություններով և գտնվում էր նրանց գրկում...** Գիշերը նրան տանջում էին մղձավանջները և կոտորածի սարսափը» (Մահարի Ա., 2011: 20):

Վերոնշյալը տեսանելի է տարբեր դրվագներում: Թիֆլիսյան իրականության մեջ երկվորյունն ապրող հերոսները հետզհետե հեռանում էին ինքնությունից, և այս մասին հավաստում է Անուշ մայրիկը՝ անդրադառնալով համատարած *անվանափոխումներին*, որոնք լեզվական ատաղձի, լեզու-ինքնության փոփոխությունն էին արձանագրում. «Նոր փետուրներ հագան: Ապա վանեցի կնիկներն ու աղջիկներ՝ ըր, նայի նրանց փետուրներին. – **հիմա էլ Աստղիկ չկա, աստղիկները Ասյա են դարձել**», Պրտենց Վերունիկ – Բրուտյան Վերա, Արմաղան – Ամալյա, Շուշանիկ – Սուսաննա, Լուսաբեր – Լյուսյա, Շողիկ – Շուրա, Երանուհի – Ելենա, Սողոմեն – Սիլվա...» (Մահարի Գ. ա, 2015: 228):

Այս խոստովանանքը կա և՛ Չարենցի, և՛ Բակունցի վեպերում: Մարդկանց անվանումները, որոնք ինքնության հետ առավել մեծ աղերսներ ունեցող շերտերն են, ենթարկվում են փոփոխությունների, իսկ ինքնության կորուստն ազգային հիշողության կորուստն է: Այս համապատկերում իբրև մխիթարություն հնչում է Գուրիսի խոսքը, այն է՝ «Մենակ մենք չփոխվանք» (Մահարի Գ. ա, 2015: 228), սակայն մայրը գիտակցում էր, որ այդ փոփոխությունը, անկախ իրենց կամքից, տեղի է ունեցել: Նույն մտահոգությունը առկա է Բակունցի՝ հայրենի քաղաքին նվիրված վեպում, որտեղ հերոսները հայկական անվանումները փոխարինում էին օտարահունչ տարբերակներով. «Հայ Գրիշա, Միշա, Մաշո, չեմ իմանում էլ ինչ

շաշո... Ափսոս չի մեր Մանգասարը, մեր Մանուշարը, մեր Սոնան...» (Բակունց, 1982: 414):

Լեզու-ինքնություն գուգահեռը կառուցում է մետալեզվական դաշտ, սակայն Գ. Մահարու քառագրության մեջ լեզվական շերտի տակ այլ կարևոր հարցադրումներ են առկա: Մեր համոզմամբ քառագրությունը հիմնվում է արքեոտիպային համակարգի վրա, որը կապված է *անցումային ծեսին*: Այս ամենը գաղտնագրված է *մանկություն, պատանեկություն, երիտասարդություն և սեւ* բառերում, և Գ. Մահարին ընտրված բառերով ակնարկում է անցումային ծեսը, որ կոլեկտիվ անգիտակցական հիշողությամբ խաղարկվում է տարբեր ստեղծագործողների գործերում և հատուկ է 20-րդ դարի գրականությանը:

Գ. Մահարու գրական ժառանգությամբ զբաղվողները նկատել են հերոսի հասունացման ընթացքի առկայությունը, սակայն այն չեն դիտարկել իբրև հնարավոր ծեսի խաղարկում: Այդպիսով՝ Ս. Բողոսյանը նշում է, որ քառագրության մեջ՝ դժվարին ու ողբերգական ուղիների համապատկերում, ձևավորվում և ծավալվում է *մանուկի, դեռահասի*, ապա *պատանու* ճակատագիրը՝ վերաճելով ժողովրդի կենսագրության (Բողոսյան, 1981: 103): Մեր համոզմամբ՝ հենց սա անցումային ծեսի կառույցն է: Այսինքն՝ մարդը, իր գոյության ընթացքում մի վիճակից մյուսին անցնելով, ծննդյան օրվանից մինչև մահ խստորեն ստիպված է լինում հետևելու արարողությունների, որոնք հաճախ ձևով տարբեր են, սակայն գործառության պլանում նման են միմյանց: Դրանք ծեսերն են (Геннеп, 1999: 171):

Այս առումով կարևոր է անդրադառնալ այն իրողությանը, որ Վանի բարբառը, պատմական հիշողության և մշակութաբանական տարրերի կրող լինելով, ձևավորել է տեքստային տարածություն, և առանց բարբառի՝ դժվար է պատկերացնել Վան քաղաքը և վանեցու կյանքը: Վեպի իրարձարծությունները, հերոսների երկխոսությունները, բանահյուսական նյութերը, քաղաքի գույնգգույն շերտերը, որոնք ձևավորում են Վանի հիպերտեքստը, հեղինակը ներկայացնում է բարբառով: Այսինքն՝ ներկայացնելով արևելահայերենը և արևմտահայ բարբառը մեկ կտավի մեջ՝ հեղինակը ստեղծում է մի գրական գործ, որը ապահովում է բարբառի կենսունակությունը: Կարևոր է նշել, որ թեև այսօր բարբառը գրեթե անկենսունակ է (Մկրտչյան, 2015: 11), սակայն այս վեպի շնորհիվ այն կհարատևի որպես մշակութային ու ազգային ժառանգության կարևոր մաս:

Վանը՝ իր կառույցի բոլոր շերտերով՝ սկսած լեզվականից, բավականին ինքնուրույն է՝ նման մի առանձին ինքնիշխան թագավորության: Պատահական չէ, որ նույնիսկ վեպի հերոսները՝ առօրյա հոգսերով ապրող վանեցուց մինչև իշխանավորները, իրենց կես թագավոր էին զգում: Մենք

կարծում ենք, որ *թագավորության հիշողությունը մարդկանց էր փոխանցվել հենց Վանի լեզվի (բարբառի) միջոցով*: Մա մեծ մասամբ դրսևորվել է բարբառի խոսույթում՝ հիմնականում մարդկանց **դիմելաձևերում**. հերոսները միմյանց դիմում են տիտղոսներով կամ հատուկ ընտրված անուններով, դիմելաձևերով, որոնց մեջ կա հնագույն թագավորության **միֆականացված հիշողությունը**: Այսինքն՝ տեքստը, որ ձևավորվում է լեզվի միջոցով, դառնում է միֆի կրկնագիր:

Պետք է նկատել, որ Գ. Մահարին համակարգային ձևով փորձում է վերարտադրել Վանի բարբառը՝ նպատակ չունենալով «գավառական» տպավորություն հաղորդելու: Նա բարբառով կարողանում է ստանալ այնպիսի ազդեցություն, որ գործնականում դժվար է «թարգմանել» (Nichanian, 2002: 110):

Այնուամենայնիվ, վեպի բոլոր շերտերում՝ լեզվականից մինչև զգացողական մակարդակը, Վանի բարբառն է, որը խոսում է: Նույնիսկ եկեղեցու զանգակների ձայնի մեջ կա Վանի բարբառը, անտառը, որ Վանի սիմվոլն է, խշշում է բարբառով, յուրօրինակ, տարբեր ռիթմով: Ուրեմն լեզուն՝ իբրև կրկնագիր, ստեղծում է ընթերցման մի այնպիսի դաշտ, որ հնարավոր չէ մեկնաբանել, քանի որ տեքստերում կան նշաններ, որոնք լեզվական մակարդակում անբացատրելի են: Հենց այս անբացատրելին է, որ թաքնված է կրկնագրի ներքո:

Նկարը՝ որպես տեքստ և կրկնագիր

Տեքստը՝ որպես սեմիոտիկ երևույթների և նշանների կապակցված բարդ համակարգ, չի սահմանափակվում միայն բնական լեզուներով: Կան տեքստեր, որոնք ուղղակիորեն դիմում են տեսողությանը (քարտեզ, նկար և այլն), լսողությանը կամ տեսողությանն ու լսողությանը միաժամանակ (Хализев, 2004: 255): Գ. Մահարու վեպում քիչ չեն դրվագները, երբ գրի սահմաններում Գ. Մահարին ստեղծում է **ոչ լեզվական (բառային) տեքստ՝ նկար**, բայց գործածում է լեզվական նշան՝ գիրը: Այս առումով՝ նկարը դառնում է ինքնօրինակ տեքստ:

Հատկանշական է, որ հեղինակը թե՛ քառագրության մեջ, թե՛ «Այրվող այգեստաններ»-ում կարևոր տեղ է հատկացնում նկարների մեկնաբանությանը՝ միջտեքստային աղերսներ ձևավորելով: Այսպես, օրինակ, «Երիտասարդության սեմին» վիպակում հերոսը, հայտնվելով Երևանում և տեսնելով «Մայր Հայաստան» նկարը, մտովի շրջում է իր անցած բոլոր էջերը՝ հասկանալու, թե որտեղից է Հայաստանի պատկերն իրեն ուղեկցում: Ուրեմն նկարը դառնում է վերիուշի միջոց. «Որտե՞ղ եմ տեսել ես նրան, Բերկրու ճանապարհի՞ն, Էջմիածնի պատերի տա՞կ, տատիս հեքիաթների՞ց եմ հիշում, «Հասկեր» մանկական ամսագրի՞ց: Բայց այն Մայրը երի-

տասարդ էր, սև, փառահեղ մազեր ուներ ուսերին թափած, մեռած երեխա չուներ կրծքին սեղմած, վագոնում չէր նստել նա...» (Մահարի Գ. ա, 2015: 322):

Վեպում հայտնված նկարները՝ որպես տեքստեր և կրկնագրեր, ունեն գաղափարական նշանակություն: Արքած Օհանես աղան, վերհիշելով իր ակունքները, խորհելով ինքնության ու սերնդի շարունակականության վերաբերյալ, ինքնաբուխ ու տարօրինակ կերպով պարում է պապի նկարի առաջ: Նկարը երկխոսության մեջ է մտնում հերոսի հետ՝ մեղմ նախատինք ուղղելով Օհանեսին, որ ուզում է զարմացնել պապին՝ ավանդների շարունակականությունը մատնացույց անելով, բայց չի կարողանում. «Թեև դա պար լինելուց շատ հեռու էր, բայց ոտքի կանգնեց Օհանես աղան, և աչքերը հառած **նկարին**, սկսեց պարել: Պարում էր նա դանդաղ, հանդիսավոր, ինքնամոռաց, կարծես վերացած և անհացած: Նա դողդողացնում էր ազդրերը, ուսերը ծալում էտ ու առաջ, թաշկինակը նետում էր հատակին ու բարձրացնում ատամներով, իսկ երբ ուղղվում էր, շարունակում էր նորից պարել՝ աչքերը հառած **նկարին**» (Մահարի Գ. բ, 2015: 56): Այսինքն՝ նկարը մասնակցում է պատումի ձևավորմանը և մասամբ լրացնում է հեղինակային բացթողումները:

Բացառիկ է «Պատանեկություն» վիպակում նկար-իրականություն հակադրությունը: Գուրիսը, որի մանկական հիշողության անջնջելի մասն է Էջմիածնի մեծադիր նկարը՝ Յուդաբեր տատիկի (մայրիկի) տան պատից կախված, տարիներ անց հայտնվում է իրական Էջմիածնում՝ դառնալով որբանոցի սաներից մեկը: Սկզբում կարծում էր՝ կտեսնի Էջմիածինը, որ իբրև նկար դուրս էր իրեն դեռևս մանկության տարիներից, սակայն իրական Էջմիածինը՝ որբերով, սոված ու անժպիտ մանուկներով, նրա համար դարձավ իրականության և երազի ծանր կշռաչափ. «Ես մի անգամ էլ հիշեցի մայրիկենց տան վերի օդի պատից կախված **Էջմիածնի փառահեղ նկարը**, մի անգամ էլ նայեցի Բիլի Մակի վրա, և սիրտս լցվեց **անասելի դառնությամբ**» (Մահարի Գ. ա, 2015: 84): Ուրեմն նկարները, որ Գ. Մահարին ներկայացնում է բառային մակարդակում, կրկնագրեր են:

Գ. Մահարին իր նամակներում անդրադառնում է գիր-նկար խնդրին՝ նախապատվությունը տալով նկար-տեքստին, որն առավել ընկալելի է, քան գիրը, որը երբեմն արժանի ընթերցողի չի հանդիպում: «Երիտասարդություն» վիպակի առնչությամբ գրում է. «Զգիտեմ, կվերջացնե՞մ, թե ոչ... այնպես որ երբ գաս, մի քանի գլուխ կկարդաս: Եվ ընդհանրապես ելնելով իմ գրական-ստեղծագործական շահերից, շատ ուրախ կլինեի, եթե դու կողքիս լինեիր: Դժվար է գրել և չունենալ գոնե մի հասկացող ընթերցող: **Նկարչի**, կոմպոզիտորի **գործը հեշտ է**, վրձինն ու հնչյունը միջազգային

գործիքներ են, միջազգային գործիքներ. **գրչի բանը դժվար է...** Այո» (Մահարի Գ. գ, 2020: 168):

Եզրակացություն

Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ»-ը և ինքնակենսագրական քառագրությունը ձևավորվել են կրկնագրային տեքստի սկզբունքով, և լինելով բազմաշերտ կառույցներ՝ դրանք միահյուսում են նախորդող տեքստերի պատումային միավորները:

«Այրվող այգեստաններ» վեպում կան ուղիղ ակնարկներ և կրկնություններ, որոնք վեպ են ներթափանցել մասնավորապես քառագրությունից: Հատկանշական է, որ Գ. Մահարու ստեղծագործության նյութը և թեմաները քառագրությունից մինչև վիպասք գրեթե չեն փոփոխվել, ուստի ընկալելի է դառնում, թե ինչու են շարունակ կրկնվում արքետիպային միավորները, սիմվոլները և մոտիվները:

Ուսումնասիրության մեջ առանձնաբար քննվել են քաղաքը, լեզուն և պատկերը՝ որպես տեքստեր, դրանց միջոցով վեր են հանվել կարևոր հարցադրումներ, որոնք ընկած են կրկնագրային կառույցի հիմքում:

Գրականության ցանկ

1. **Մահարի Գ.**, Մանկություն, Պատանեկություն, Երիտասարդության սեմին, Երիտասարդություն (անավարտ), ԵԼԺ՝ 15 հատորով, հ. 4, Եր., Անտարես հրատ., 2015, 575 էջ:

2. **Մահարի Գ.**, Այրվող այգեստաններ, ԵԼԺ՝ 15 հատորով, հ. 5, Եր., Անտարես հրատ., 2015, 734 էջ:

3. **Մահարի Գ.**, Նամակներ (1917–1958), ԵԼԺ՝ 15 հատորով, հ. 14 (1), Եր., Անտարես հրատ., 2020, 783 էջ:

4. **Մահարի Ա.**, Հիշողություններ և պատմվածքներ (թարգմանությունը՝ Լ. Մարգարյանի), Եր., Էդիթ Պրինտ հրատ., 2011, 127 էջ:

5. **Բակունց Ա.**, Երկեր՝ 4 հատորով, հ. 3. Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ. հրատ., 1982, 709 էջ:

6. **Ավետիսյան Ս.**, Երագների համազգային և ներանձնային բովանդակությունը Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում, Գրականագիտական հանդես, 2024, ԻԸ, թիվ 2, էջ 137–151:

7. **Բողոսյան Ս.**, Գուրգեն Մահարի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ. հրատ., 1981, 224 էջ:

8. **Երանյան Լ.**, Կորստից ազատվելու հզոր ձգտումը ըստ Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, Գրանիշ: URL: <https://granish.org/korstic-azatvelu-dzktumy/> (Մուտք՝ 05.02.2025):

9. **Թամրազյան Շ.**, Հեռավորության բանաստեղծական անհրաժեշտությունը Աննա Ախմատովայի մի բանաստեղծության թարգմանության շուրջ, Գրականագիտական հանդես, 2021, ԻԳ, թիվ 2, էջ 205–224:

10. **Մալխասյանց Մտ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. Ա-Ե, Եր., ՀՍՍՌ պետ. հրատ., 1944, 2409 էջ:

11. **Մկրտչյան Գ.**, Բարբառագիտության հիմունքներ (դասախոսություններ), Եր., Դաստ արհիւտ հրատ., 2015, 69 էջ:
12. **Շահինեան Գ.**, «Երկիր Նայիրի», «Կեորէս», «Այրուող այգեստաններ», Ահեկան, 1968, թիվ 2, էջ 21-28:
13. **Միսյան Տ.**, Գրականագիտության «գործարանը» (մերձող, տեքստ, ընթերցող, մեկնաբանող), Եր., Հեղ. հրատ., 2015, 208 էջ:
14. **Nichanian M.**, Writers of disaster, vol. 1, Gomidas Institute, 2002, p. 378.
15. **Митин И.**, Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии: Феномен культуры в российской общественной географии: экспертные мнения, аналитика, концепты, Ростов-н/Д: Изд-во Южного фед. ун-та, 2014, с. 147–156.
16. **Митин И.**, Город как палимпсест: от историко-географической метафоры к семиотической модели территориального управления, Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты, 2022. № 1(49), с. 110.
17. **Геннеп ван А.**, Обряды перехода, РАН, 1999, с. 198.
18. **Хализев Е. В.**, Теория литературы, Москва, Высшая школа, 2004, с. 405.

References

1. **Mahari A.**, Hishoghutyunner ev patmvatskner [Memories and Stories], Yerevan, Antares, 2011, p. 127 (in Armenian).
2. **Mahari G.**, Ayrvogh aygestanner [Burning Orchards], Complete Collection of Works in 15 volumes, vol. 4, Yerevan, Antares, 2015, p. 734 (in Armenian).
3. **Mahari G.**, Mankutyun, Patanekutyun, Yeritasardutyun semin, Yeritasardutyun [Childhood, Adolescence, On the verge of youth, Youth (incomplete)], Complete Collection of Works in 15 volumes, vol. 5, Yerevan, Antares, 2015, p. 575 (in Armenian).
4. **Mahari G.**, Namakner [Letters (1917-1958)], 15 volumes, vol. 14 (1), Yerevan, Antares, 2020, p. 783 (in Armenian).
5. **Bakunts A.**, Yerker chors hatorov [Works in 4 volumes], vol. 3, Yerevan, Armenian SSR Academy of Sciences. Publishing House, 1982, p. 709 (in Armenian).
6. **Avetisyan S.**, Yerazneri hamazgayin ev nerandznayin bovandakutyuny Gurgen Maharu Ayrvogh aygestanner vepum, [The National and Interpersonal Content of Dreams in Gurgen Mahari's Novel "Burning Orchards"], Literary journal, 2024, numb. 2, p.137-151 (in Armenian).
7. **Bodosyan S.**, Gurgen Mahari [Gurgen Mahari], Yerevan, Armenian SSR Academy of Sciences. Publishing House, 1981, p. 224 (in Armenian).
8. **Yeranyan L.**, Korstits azatvelu hzor dzgtumy yst Eghishe Charentsi "Yerkir Nairi" vepi [The powerful desire to escape loss, according to Yeghishe Charents' novel "The Land of Nairi"], Granisj, URL: <https://granish.org/korstic-azatvelu-dzktumy/> (Access 05.02.2025) (in Armenian).
9. **Tamrazyan Sh.**, Heravorutyan banasteghtsakananhrazheshtutyuny Anna Akhmatovayi mi banasteghtsutyan shurj [The poetic necessity of distance around the translation of a poem by Anna Akhmatova], Literary Journal, IG, No. 2, 2021, p. 205-224 (in Armenian).
10. **Malkhasyants St.**, Hayeren batsatrakan bararan [Armenian Explanatory Dictionary], A-E, Yerevan, Armenian SSR Academy of Sciences, 1944, p. 2409 (in Armenian).

11. **Mkrtchyan G.**, Barbaragitutyan himunkner [Fundamentals of Dialectology], Yerevan, Daso pub., 2015, p. 69 (in Armenian).
12. **Shahinyan G.**, Yerkir Nayiri, Kyores, Ayrvogh aygestnner ["Land of Nairi", "Keores", "Burning Gardens"], Ahekan, 1968, No. 2, p. 21-28 (in Armenian).
13. **Simyan T.**, Grakanagitutyan "gortsarany", [The "factory" of literary studies (method, text, reader, commentator)], Yerevan, Author's edition, 2015, p. 208 (in Armenian).
14. **Nichanian M.**, Writers of disaster, vol. 1, Gomidas Institute, 2002, p. 378 (in English).
15. **Gennep van A.**, Obriadi perekhoda [Rites of passage], RAS, 1999, p. 198 (in Russian).
16. **Mitin I.**, Mesto kak palimpsest: mitheogeographicheskiy podkhod v kulturnoy geographii [Place as a palimpsest: a mythogeographic approach in cultural geography]: The phenomenon of culture in Russian social geography: expert opinions, analytics, concepts, 2014, p. 147-156 (in Russian).
17. **Mitin I.**, Gorod kak palimpsest: ot istoriko-geographicheskoy metaphori k semioticheskoy modeli territorialnogo upravleniya [The City as a Palimpsest: From a Historical and Geographical Metaphor to a Semiotic Model of Territorial Management], Man: Image and Essence. Humanitarian Aspects. 2022. No. 1(49), p. 110 (in Russian).
18. **Halizev E.**, Theoria literature [Theory of literature], Moscow, 2004, p. 405 (in Russian).

Ռոզա Մելքումյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ ժողովրդական բանահյուսություն, միջնադարյան գրականություն, նորագույն շրջանի հայ գրականություն, գրականության տեսություն:

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

Roza Melkumyan – PhD student at the Institute of Literature after Manuk Abeghyan of NAS of RA. Scientific interests: Armenian National Folklore, medieval literature, Contemporary Armenian literature and literary theory.

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am

Роза Мелкумян – Аспирант, Институт литературы им. Манука Абегиана НАН РА. Научные интересы: Армянский фольклор, средневековая литература, современная армянская литература и литературная теория.

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728
roza.melkumyan@edu.isec.am