

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ Ա Ն Դ Ե Ս

(Գիտամեթոդական հոդվածների ժողովածու)

19

ԵՐԵՎԱՆ
ՃԱՐՏԱՐԱՐԱԳԵՏ
2017

ՀՏԴ	791:792	Լրատվական գործունեությունն իրականացնում է «Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ» պետական ոչ առևտրային կազմակերպությունը
ԳՄԴ	85.37+85.33	
Հ	311	

*Հասցեն՝ Երևան, Ամիրյան 26
Գրանցման վկայական՝ N03 Ա 059755, տրված 02.04.2003 թ.*

Ժողովածուն տպագրվում է Երևանի թատրոնի և կինոյի
պետական ինստիտուտի գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ

Գլխավոր խմբագիր՝ **Լատրա Մուրադյան** – բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒԲԴ

Դավիթ Մուրադյան –	ԵԹԿՊ-ի ռեկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Հենրիկ Հովհաննիսյան –	ՀՀԳԱԱ թղթակից անդամ, պրոֆեսոր
Գրիգոր Օրդոյան –	արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Նարինե Սարգսյան –	ԵԹԿՊ-ի պրոռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Գարեգին Զաքոյան –	արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Անետա Երզնկյան –	կինոգետ, պրոֆեսոր
Արմեն Մելիքսեյան –	պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Թողարկման պատասխանատու՝ **Լատրա Մուրադյան**

ՀԱՆՂԵՄ

Հ 311 Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր.: Ճարտարագետ, 2017. - 304 էջ:

Գիտական հոդվածների մատենաշարի 19-րդ գիրքը շարունակում է ներկայացնել բուհի դասախոսների գիտամեթոդական աշխատանքները: Ժողովածուում ընդգրկված են նաև երիտասարդ մասնագետների հետազոտական առաջին փորձերը: Ժողովածուն հասցեագրվում է մասնագետներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցողների լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 791:792
ԳՄԴ 85.37+85.33

ISBN 978-9939-72-551-2

© Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ 2017

ՏԻԳՐԱՆ ՄԻՍՅԱՆ

**ԳՐՔԻ ԿԱԶՄԻ, ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻ ԵՎ ՊՈԵՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ
ՓՈԽՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԳՐԻ ՇՈՒՐՁ**

(Մեյերի «Տասներկուսի վերադարձը» բանաստեղծական ժողովածուի օրինակով)

Որքան մեզ հայտնի է, հայ գրականագիտության մեջ նախաբանը հատուկ ուսումնասիրության չի արժանացել, ուստի սույն հոդվածը հավակնում է օրինակ ծառայելու և միաժամանակ խթանելու նման կարգի տեքստային միավորների քննությունը, ինչպես նաև առաջարկում է նախաբանի կառուցման կոնկրետ օրինակ՝ հիմնված Մեյերի «Տասներկուսի վերադարձը» գրքի վրա¹: Նախքան գրքի կազմ-հեղինակի լուսանկար-գրական ստեղծագործություններ կապին անդրադառնալը, հարկ էնք համարում ընթերցողին հպանցիկ ներկայացնել նախաբանն ուսումնասիրելու մի քանի մոտեցումներ:

Առաջարկում ենք ուշադրություն դարձնել վերլուծական հետևյալ մարտավարություններին:

Ա. Հստակ տարանջատել նախաբանի բովանդակային սահմաններն ու գործառույթը: Բացի դրանից՝ հստակորեն սահմանազատել այն մեծ ծավալի գիտաուսումնական ժանրերին բնորոշ (ատենախոսություններ, անթոլոգիաներ, քրեստոմատիաներ և այլն) «նախաբանից»՝ ներածությունից (введение): Օրինակ՝ մեծածավալ գիտական ժանրերում ներածությունը սովորաբար կատարում է հետագա պատումի կազմավորման, սոցիոմշակութային, գրական, գիտական համատեքստերի, գիտամեթոդական և վերլուծական մարտավարությունների, ուսումնասիրության հարցադրումների, նպատակների, խնդիրների, տվյալ թեմայի վերաբերյալ գիտական գրականության համառոտ քննության և նկարագրության դեր²:

Հրատարակված գրական երկի նախաբանը զերծ է ներածության՝ վերոթվարկյալ բնորոշ տարրերից: Նախաբանի համար բացառություն է կազմում հեղինակի ապրած միջավայրի, սոցիոմշակութային, գրական համատեքստի նկարագրությունը: Մակայն այս երկուսն ունեն գործառույթային ընդհանրություն: Ներածությունն ու նախաբանը մետատեքստային նշանակություն ունեն հետագա տեքստային միավորի համար՝ լինեն ատենախոսության գլուխներ, ենթագլուխներ թե գրական տեքստեր: Ա. Գրիշունինը հստակ սահմանում է նաև նախաբանի, գիտական ժանրերում հանդիպող ներածության և ներածական հոդվածի (вступительная статья) միջև եղած տարբերությունները³:

Կարծում ենք՝ հայ գրականագետների ուշադրությունից չպիտի վրիպի նաև գրական երկերի հեղինակային նախաբանը, քանի որ տեքստային այս միավորի առկայությունն ու դրա քննությունը հնարավորություն կտա հասկանալու, թե հեղինակային *մետամտածողությունը* որքանով է արտահայտված *գրական տեքստի շրջանակում*, և գրողներն իդեալական ընթերցողի ինչպիսի մոդել են կարևորում:

¹ Մեյեր, Տասներկուսի վերադարձը, Երևան, «Մեկնարկ» ՄՊԸ, 2017: Հետագա շարադրանքում այս գրքից կատարված մեջբերումների էջերը նշվելու են փակագծերում:

² Այս մասին մանրամասն տե՛ս Փ. Ա. Кузин, Кандидатская диссертация. Методика написания, правила оформления и порядок защиты. Практическое пособие для аспирантов и соискателей ученой степени. 4-е изд., доп. М.: Ось-89, 1999, с. 55-62.

³ А. Л. Гришунин, Предисловие // Литературный энциклопедический словарь (Под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева). М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 303.

Ասվածը ցույց տանք Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» վեպի օրինակով: «Այն ամենը, - կարդում ենք վեպի սկզբում, - ինչ կարողացա գտնել խեղճ Վերթերի պատմությունից, ջանասիրությամբ ժողովեցի և այստեղ ձեր ուշադրությանն եմ մատուցում և գիտեմ, որ դրա համար շնորհակալ եք լինելու ինձ: Դուք չեք զլանա հիացմունքով ու սիրով լցվել նրա քանքարավոր մտքի ու խառնվածքի նկատմամբ ու նրա ճակատագրի վրա արտասուք թափել: Իսկ դու՝ նույն տենչանքներն ունեցող բարի հոգի, մխիթարություն գտիր նրա տառապանքներում, և թող այս գրքույկը քո բարեկամը դառնա, եթե բախտի բերումով կամ քո սեփական մեղքով չկարողանա ավելի մտերիմ բարեկամ գտնել»⁴: Մեջբերվածից կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակը մողելավորում է այնպիսի իդեալական ընթերցողի, որը գլխավոր կերպարի տառապանքները պիտի համավերապրի, խորապես զգա նրա ցավն ու տառապանքները, հակառակ դեպքում նա չի համապատասխանի իդեալական ընթերցողի հեղինակային ըմբռնմանը:

Բ. Արդյունավետ կլինի, եթե նշված ժանրերը հետազոտվեն տարածամանակյա և համաժամանակյա կտրվածքում, ինչը հնարավորություն կտա հստակ տարանջատելու նշված տեքստային միավորների կոմպոզիցիոն (կառուցվածք) և բովանդակային տեղաշարժերը:

Գ. Նախաբանները դիտարկել կոմենտարների (մեկնաբանություններ) և ծանոթագրությունների համատեքստում, հետազոտել ոչ միայն գրական երկի, այլև հրատարակված գրական և գիտական գրքերի «սկիզբն» (пролог, նախերգանք/նախաբան) ու «վերջը» (վերջաբան, эпилог, послесловие («Декамерон», «Крейцера соната»): Լույս տեսած գրքերի «սկիզբը» (նախաբան, «մուտք», «մուտքի փոխարեն», «հրատարակչի կամ կազմողի կողմից» և այլն) և «վերջը» (կոմենտար-մեկնաբանություններ, ծանոթագրություններ, անվանացանկեր, առարկայացանկեր, վերջաբաններ և այլն) պետք է դիտարկել մեկ ընդհանուր վերլուծական մարտավարության համատեքստում:

Ինչպես դիպուկ նկատել է Ա. Գրիշունինը, հաճախ նախաբանի (предисловие) դեր է կատարում վերջաբանը (послесловие)⁵, ուստի անհրաժեշտ է խնդիրը դիտարկել նաև «նախաբան vs վերջաբան», «վերջաբան vs նախաբան» հակադրությունների համամիասնության մեջ: Հաճախ գիտնականը նախաբանը տեղադրում է վերջում՝ ելնելով դրա խիստ վերլուծական բնույթից, համարելով, որ տեղին չի գետեղել այն գրքի «սկզբում» որպես առաջաբան: Նման դեպքերում խորքային նախաբանները կարող են ավելի շատ առաջացնել «աղմուկ» (նշանագիտական իմաստով), քան օգնել ընթերցողին՝ ավելի դյուրին ընկալելու որևէ գրողի երկերը: Ասվածը փաստենք Հերման Հեսսեի «Գրքի հմայքը» հրապարակախոսական ժողովածուի՝ Ալեքսանդր Նաումենկոյի վերջաբանի օրինակով («Писатель, околдованный книгой (послесловие)»)⁶:

Եթե այս տեքստը տեղադրված լիներ ժողովածուի սկզբում, ապա դրա օգտակարությունը մեծ չէր լինի (որքան վերջում), քանի որ ընթերցողը նախաբանում («Предисловие») առաջին հերթին ծանոթանում է Հեսսե-գրողի ու Հեսսե-գրքասերի, հետո միայն նրա էսսեների, ֆելիետոնների, նամակների, պատմվածքների հետ: Գրքի վերջում Ալեքսանդր Նաումենկոն վեր է հանում Հերման Հեսսեի ապրած ժամանակաշրջանի հոգևոր ու մշակու-

⁴ Վոլֆգանգ Գյոթե, Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները. Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1981, էջ 3:

⁵ А. Л. Гришунин, Предисловие // Литературный энциклопедический словарь, с. 303.

⁶ Александр Науменко, Писатель, околдованный книгой (послесловие) // Герман Гессе, Магия книги, М.: Книга, 1990, с. 169-218.

թային համատեքստն ու գրողի վրա թողած ազդեցությունը: Այլ կերպ ասած՝ Ալեքսանդր Նաումենկոն Հերմանն Հեսսեի հրապարակախոսական երկերն ու նամականին ներփակել է «մակերեսային» նախաբանի և խորքային եզրահանգումների հանգեցնող «վերջի» վերջաբանի ու ծանոթագրությունների (послесловие, комментарии) մեջ⁷:

Դ. Ընթերցողն արդեն իսկ վերոբերյալ շարադրանքից պիտի նկատած լիներ, որ գրքի «սկիզբն» ու «վերջը» կարող են ընկալվել տարբեր տեսանկյուններից, ուստի շատ բան կախված է հենց ուսումնասիրողից: Ի՞նչն է գիտնականը համարում գրքի «սկիզբն» ու «վերջը»՝

1. գրքի մեջ եղած *տեքստային* «սկիզբն» ու «վերջը», թե օրինակ՝
2. գրքի կազմը՝ որպես հրատարակված գրքի «սկիզբ» և «վերջ» (նկ. 1):

Այժմ փորձենք ներկայացնել ժամանակակից չինացի բանաստեղծուհի Մեյերի «Տասներկուսի վերադարձը» գրքի կայացման պատմությունը՝ որպես նախաբանի տարատեսակ՝ ուսումնասիրության կենտրոնում պահելով գրքի կազմ-հեղինակի լուսանկարգրական տեքստ փոխհարաբերությունը (նկ. 2):

«Ժամանակակից չին բանաստեղծ Մեյերը ծնվել է 1968 թ. Ցյանսյու նահանգի Հուայան քաղաքում: Նրա նոր ու հասուն պոետական ձայնը բավական ուշ է լսվել ժամանակակից չինական պոեզիայում: 1986-ին Մեյերն սկսել է տպագրել իր նուրբ, զգայուն չափածո երկերը, որոնք բացահայտում են իր ապրած ժամանակաշրջանը: Նրա բանաստեղծությունները ներառված են բազում անթոլոգիաներում:

2013 թ. տպագրել է իր ամենաանհատական՝ «Մպունգի ծանրությունը» ժողովածուն, որից հետո նա դառնում է հանրահայտ: Նրա ժողովածուում ընդգրկված են «Ես ու դու» (2014) և «Միայնակ» (2016) և այլ բանաստեղծություններ: 2014 թ. Պեքուում Մեյերը Համաշխարհային արվեստի ու մշակույթի ակադեմիայի կողմից արժանացել է գրականության պատվավոր դոկտորի կոչման, իսկ Թայվանում՝ «Հանրահայտ պոեզիայի մրցանակին»: Այժմ ապրում է Պեկինում»: Ահա այսքանն է ցանկացել ներկայացնել Մեյեր-բանաստեղծուհին իր մասին:

Ժողովածուի գրքի կազմի «նյութը» տրամադրելուն անմիջական մասնակցություն է ունեցել հենց ինքը՝ բանաստեղծը: Նրան են պատկանում շապիկի նկարի, գույնի ընտրությունը, իսկ փշրված հայելու խորապատկերը, որը սույն գրքույկի դիզայներ Արփինե Բալազյոյանի մտահղացումն է, նույնպես արժանացել է բանաստեղծուհու հավանությանը:

Մեյերն այն հետաքրքիր բանաստեղծներից է, որն իր բանաստեղծություններից բացի, հետամուտ է եղել նաև այլ տեքստի՝ կազմի ձևավորման գործընթացին: Բանաստեղծի հետևողականությունը խոսում է այն մասին, որ նա երկրորդական չի համարում ստեղծագործությունների «փաթեթավորման» ձևը: Մեյերի համար խիստ կարևոր է, թե իր բանաստեղծություններն ինչ տեսքով են հայտնվում այլ մշակութային դաշտում, այս դեպքում՝ Հայաստանում: Այլ խոսքով՝ գրքի «սկիզբը» կազմը, դառնում է Մեյերի համար մի կարևոր ուղերձ՝ հասցեագրված հայ ընթերցողին:

Ասեմ, որ կազմի ստեղծման պատմությունը շարժառիթ դարձավ սույն հոդվածի կայացման համար, և Մեյերի ժողովածուի թեմատիկ բնութագիրը ներկայացնելու փոքրինչ անսպասելի տեսանկյունից՝ գրքի կազմից (արտահայտության պլան) դեպի գեղարվեստական տեքստ (բովանդակության պլան): Մակայն նման կերպով ցույց տալու մարտավարությունը միակողմանի կլիներ, եթե անտեսվեր հակառակ ուղղությունը, այն է՝ գեղար-

⁷ Александр Науменко, Предисловие / Писатель, околдованный книгой (послесловие) / Комментарии // Герман Гессе, Магия книги, М.: Книга, 1990, с. 6-7, 169-218, 219-238.

վեստական տեքստերից դեպի գրքի կազմ, այլ խոսքով՝ բովանդակության պլանից արտահայտության պլան:

Մեյերի բանաստեղծությունները դառնում են յուրօրինակ միջոց՝ «հայելի»՝ չինական մշակութային լանդշաֆտ ներթափանցելու համար: Ջարդված հայելին մեր համատեքստում ընթերցողի ճանաչողական ճիգի, ուժի մետաֆորն է: Ընթերցողը միայն ջանքի միջոցով կարող է ներթափանցել ոչ միայն Մեյերի պոետական աշխարհ, այլև մշակութային լանդշաֆտ: Նկատենք, որ կազմի գունային համակցումը (շարակարգ) շատ ներդաշնակ է: Խոսուն են նաև կազմի վրայի երկու պատկերները, որոնց կապող օղակը բնությունն է (Մեյերի նկարի ֆոնը և լանդշաֆտը՝ կոտրված հայելուց անդին): Նկարների ընտրությունն արդեն իսկ խոսում է բանաստեղծությունների «բնակենտրոնության» մասին: Վերջինս կարևորված է ոչ միայն գրքի «փաթեթավորման», այլև տեքստային մակարդակում:

«Տասներկուսի վերադարձը» ժողովածուն բացվում և ավարտվում է բնության տեսարաններ (չինական ու պերուական) նկարագրող բանաստեղծություններով («Տպավորություն Սույանգի ներքո», «Տխուր հանդիպում Մաչու Պիկչուի հետ») (Մեյեր, էջ 13, 91): Բնության և կենդանական աշխարհի վերաբերյալ սրտացավ մտորումները երևան են գալիս «Վիրավոր գայլը», «Մարդկանցից անդին աշխարհը», «Արքայաժառանգ» բանաստեղծությունների մեջ (Մեյեր, էջ 45, 61, 90), իսկ սուրբեկտիվ ապրումներն ու դատողությունները՝ «Խոլորձի կտակը», «Մրջյուն», «Պիրանյա», «Մայիս», «Ոռնացող դղյակը» բանաստեղծություններում (Մեյեր, էջ 30, 32, 36, 38, 47)՝ բնության տարրերով, երևույթներով, կենդանիներով միահյուսված ու միջնորդավորված:

Գրքի կազմի կարևոր ցուցիչներից է նաև խորագիրը՝ «Տասներկուսի վերադարձը», ինչը բանաստեղծի՝ տեքստի ամբողջական ընկալման և դրանից բխող մեկնաբանության արդյունք է, այլ խոսքով՝ ընթերցողին ուղղված մետատեքստ: Տասներկուսի թեման հանդիպում է «Տասներկուսը» և «Տասներկու հեռավոր տեսարժան վայրեր» բանաստեղծություններում (Մեյեր, էջ 60, 65), որոնցում բնությունը և բնության տեսարանները նույնպես առկա են:

Ո՞վ է տասներկուսը: «Ես Տասներկուսն եմ: // Հայրենի քաղաքում ընկերներս ինձ Յուրնգուի Մեծ կղզի են անվանում. // Սիրելի՛ այցելու, // Դու արթնացրիր հոգիս միլիարդավոր տարիների խոր քնից, // Ու ես լսեցի տոնկինյան կապիկի ու հրաշալի թռչունների հղած ողջույնները. // Իմ՝ ժամանակից խունացած ականջները // Ջգացին քո շնչի ու կարոտի աղաղակը» (Մեյեր, էջ 60): Ըստ էության՝ քնարական Ես-ի հասցեատերը հայ ընթերցողն է, որին էլ ուղղված է հիմնական ուղերձը՝ «Տասներկուսի վերադարձը»: Ուշադրություն դարձնենք՝ ոչ թե տասներկուսի գալը, այլ վերադարձը, ինչը խոսում է բանաստեղծի միստիֆիկացիայի, կամ այլ տեսանկյունից նայելիս՝ բանաստեղծի ժամանակի ցիկլային և ոչ թե գծային (ռացիոնալ) ընկալման մասին:

Եթե, օրինակ, «Ռիզվեդայում» Պուրուշային նվիրված հիմնում («Հիմն՝ Պուրուշային») վերջինիս մարմինը ներկայացվում է օբյեկտիվորեն՝ առանց հուզական և սուբյեկտիվ ապրումների⁸, ապա նույնը չի կարելի ասել Մեյերի բանաստեղծության մասին. «Այժմ տաս-

⁸ «Հազարգլխանի, հազարաչքանի, // հազարտանի» Պուրուշան՝ նա բոլոր կողմերից ծածկել է երկիրը և տասը մատնաչափ նրանից բարձրացել վեր: <...> Այդպիսին է նրա մեծությունը, // բայց նրանից ավելի հզոր է ինքը՝ Պուրուշան, // նրա մեկ քառորդը աշխարհն է էակների// երեք քառորդը անմահն է երկրում: // Երեք քառորդով նա վեր է բարձրացել, // իսկ մեկ քառորդով մնացել այստեղ: // Այստեղից բարձրացել է բոլորի վրա – // նրանց, ովքեր, ապրում են ուտելով, և նրանց, ովքեր // չուտելով են ապրում: (թարգմ. ռուսերենից՝ Հենրիկ Էդոյան) (Հին Արևելքի պոեզիան (կազմ. և խմբ. Հ. Էդոյան), Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 1982, էջ 270-270):

նյակ կիլոմետրեր ձգվող իմ վերքը բաց է քո առաջ, // Շունչս մի ակնթարթում դարձնում է քեզ վկան նախագոյության. // Դու կարող ես զգալ հեքիաթային վիրավորանքը լեռան սրտի, // Իմ մաշկին կանաչն է դուրս գալիս, // Ճակատիս ծաղկունքն են ծաղկում, // Դեպ կողքիս ալեկոծվող ջրավազանն էմ ես // Շրջում իմ մեջքը հազար տարեկան, // Գիշերային աստղալից երկնքում // Միայն անսահմանությունից առավել խորին ու հնչեղ զգացմունքներն են ընդունակ // Ընկալելու և պահպանելու հավերժության ալիքներն անցած երիտասարդությունս նվաղած» (Մեյեր, էջ 60):

Եթե «Տասներկուսը» բանաստեղծության մեջ քնարական Ես-ի մարմինը և դրա՝ տարածական ու ժամանակային պլանում չափազանցությունը (հիպերբոլ) միջոց են անձնական, սուբյեկտիվ ապրումները հատվածաբար մանրամասնելու համար, ապա «Տասներկու հեռավոր տեսարժան վայրեր» բանաստեղծության մեջ քնարական Ես-ը «Ձեռք Մեծության» (ենթադրաբար՝ Աստծո) և բնության հակադրման համատեքստում փոքրացված (լիտոտա) է՞ «Ձեռք Մեծություն, այս գարնանը՝ մինչ օձերի արթնանալը, ժամանակ գտիր, // Գրկի՛ր ինձ, վերացրո՛ւ խորշումներս, // Քո պատմություններով արթնացրո՛ւ ծաղիկներին, // Որ մրցեն իրենց վսեմությանը ու ուղղաբերձ ժայռերից // Ցած նայեն ու ծիծաղեն մամուռի վրա: // Այս ամենը քո մաշկի վրա է աճում, Ձեռք Մեծություն, // Ես էլ թաքնված եմ դրանց մեջ, սուզված քո շնչի մեջ. // Այս բոլոր հեռավոր տեսարժան վայրերը հավաքվել են մի սրտում // Ու դարձել բարձունք, որին ես ձգտում եմ: // Ես քեզ բաց չեմ թողնի իմ տեսադաշտից. // Ինչպես կռապան է ննջում ծառին, // Այնպես էլ ես կյանքս սնուցող արյունս կտամ հոգուդ մեկ մասնիկի համար» (Մեյեր, էջ 66-67): Նույն բանաստեղծության մեջ տասներկուսի թեման մատնանշում է Մեյերի այս բանաստեղծության մեջ պանթեիստական աշխարհընկալումը՝ «Ձեռք Մեծություն, դու մասնատվել ես տասներկու տեսարժան վայրի // Եվ քո ընձառյուծի նմանվող մասնիկները ամպերի նման տեսանելի են մեկ առ մեկ // 30 աստիճան դեպ հյուսիս լայնությամբ» (Մեյեր, էջ 65):

Անշուշտ, սույն գրքույկի կազմի իմաստային միավորներից է բանաստեղծուհու լուսանկարը⁹, որը տրամադրել է հենց ինքը՝ Մեյերը: Ընթերցողը կարող է հարցնել, թե ինչ իմաստ ունի հատուկ անդրադառնալ նկարին: Ռուլան Բարտը «Լուսանկարչական տեղեկատվություն» հոդվածում բացահայտում է լուսանկարի պարադոքսի էությունը շեշտելով, որ դրանում թաքնված է երկու տեղեկատվություն՝ առաջինը՝ առանց կողի, ծածկագրված իմաստի, քանի որ լուսանկարը օբյեկտիվ իրականությունը նույնականորեն արտացոլելու հնարավորություն է տալիս¹⁰ (մեր պարագայում՝ Մեյեր- բանաստեղծուհու): Ռուլան Բարտի մյուս տեղեկությունը վերաբերում է կոննոտատիվ իմաստին՝ հարանշանակությանը: Մեզ հետաքրքրում է Մեյերի նկարում ոչ թե հիմնանշանակությունը՝ դենոտատիվ իմաստը, այլ հարանշանակությունը, քանի որ Մեյերն իր ունեցած նկարներից *ընտրել և ուղարկել է* հենց այս մեկը:

Արդեն իսկ լուսանկարի *ընտրությունը* խոսում է հեղինակի՝ լուսանկարի մակարդակում ծածկագրված ուղերձի մասին: Այլ կերպ ասած՝ Մեյերն իրեն «փաթեթավորում» ու հասցեավորում է (գիտակցաբար և անգիտակցաբար) հենց այս լուսանկարի միջոցով: Տեղին է հիշել Ռուլան Բարտի դատողությունները «Ռուլան Բարտը Ռուլան Բարտի մասին» յուրօրինակ գրքում: Բարտը նշում է, որ ստոիկները իմաստը հասկանալու համար առանձնացնում էին երեք կողմ՝ նշանակիչ, նշանակյալ և անվանյալ (դենոտատ, ռեֆերենտ), իսկ երբ հարցը քննարկվում է արժեքաբանության լեզվաբանության տեսանկյունից, ապա երեք այլ երևույթներ են հանդես

⁹ Ես ամեննին չեմ փոխվել, // նույն աղջիկն եմ՝ նիհար ու տկար տեսքով. . . (Մեյեր, էջ 16)

¹⁰ Ролан Барт, Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015, с. 10.

գալիս: Դրանք են՝ *նշանակման գործընթացը*, որը դասական լեզվաբանության ոլորտն է, *ծանուցումը* (երբ սեփական անձին վերաբերող տեղեկությունը հասցեագրում ենք լսողին) և *ստորագրությունը* (երբ անձը ցույց է տալիս ինքն իրեն և «անխուսափելիորեն ինքն իրեն ներկայացնում հանրային դիտման»)¹¹: Ռոլան Բարտի դիտարկումը ճիշտ և ճիշտ կարելի է տեսնել Մեյերի լուսանկարի՝ *ընտրության («նշանակման»)*, «ծանուցման» և «ստորագրման» օրինակով:

Մեյերի լուսանկարը դիտելիս աչքի են գարնում իրար հակասող մի քանի իմաստակիր մանրամասներ: Առաջինը՝ նկարի հասցեատիրոջը ներդաշնակ, կամարաձև հոնքերի տակից *ուղիղ ու շիտակ նայող* աչքերն են՝ հնարավորինս լայն բացված, որոնք ուզում են բռնել հասցեատիրոջ հայացքը: Մա, ըստ էության, կարելի է համարել գրողի սեփական անձի «ծանուցման» և «ստորագրման» մակարդակն է:

Բանաստեղծուհու անհույզ դեմքը և կեցվածքը (ուղիղ մեջք, կրծքավանդակը առաջ) խոսում են կամքի, ամուր կամային հատկանիշների մասին, որոնք հստակ երևան են գալիս միջանձնային հարդարակցման ժամանակ, օրինակ՝ գրքույկի կազմի ձևավորման հարցը քննարկելիս, իսկ պոետական տեքստերի մակարդակում «Ընտանեկան ծանր նամակ» բանաստեղծության մեջ՝ հայրենի տնից հեռանալու որոշման մոտիվի շնորհիվ: Նշված մոտիվը «սպրդում» է նաև «Մի օր» բանաստեղծության մեջ («Մի օր // Ես անէացա իմ հայրենի տնից // Սրտումս պահած իմ սերը, // Որ ցուրտ ձմռանը // Մետաքսի նման ծածկեց գետինը») (Մեյեր, էջ 53):

Եթե մարմնի դիրքը, կեցվածքը, հայացքը կազմում են ուղերձի գիտակցական պլանը, ապա մարմնի միջին և ներքևի շերտը վկայում են արդեն Մեյերի ուղերձի չգիտակցվող պլանը: Դեպի հասցեատերը կիսով չափ շրջված մարմինը, որը ծածկել են ձեռքերը, խոսում են միաժամանակ նրա ներփակվածության մասին: Տեսողական պլանում Մեյերը հստակ կապ է փորձում հաստատել իր հասցեատիրոջ հետ, բայց պետք է նկատել, որ մարմնի միջին և ներքևի (տոնաթաթեր) հատվածը «հակասության» մեջ են վերևի հետ: Մեյերի մարմնի դիրքի, կեցվածքի և ներքևի հակասությունը կարելի է համարել արդարացված՝ հաշվի առնելով իր հասցեատիրոջը ներկայանալի, շեշտադրված, խրոխտ կեցվածքով ներկայանալու հանգամանքը:

Ներփակվածությունը տեսանելի է ոչ միայն ժեստի մակարդակում, այլ նաև հագուստի: Խոսքը ժակկարոյա կտորից պատրաստված պլանտինի մասին է, որը ծածկում է բանաստեղծուհու մարմնի միջին հատվածը: Պալանտինը՝ որպես շղարշ, որոշակի խորհրդավորություն է հաղորդում Մեյերին և ստիպում հասցեատիրոջը ուշադրությունը սևեռել ոչ թե մարմնի, այլ հագուստի, ժակկարոյա անհարթ կտորի և դրա շեշտադրված մանրամասներին: Ժակկարոյա կտորի վրա հստակորեն տեսանելի է նաև հակառակ երեսը՝ վայրի կատվագգիներին մատնանշող ֆակտուրան, որը շեշտադրված է հորիզոնական ճիշտ ծավալածքի միջոցով:

Ստացվում է՝ գիշատիչ կատվայինը (ներքին պլան) հակադրված է ծաղիկներին (արտաքին պլան): Ինչպես նկատում ենք, ժակկարոյա կտորի մանրամասները նաև Մեյեր-բանաստեղծի «ներսը» և «դուրսը» նկարագրելու համար են: Եթե «դուրսը» վկայում է կանացիության մասին, ապա «ներսը»՝ ընձառյուծի, վագրակատվի, հովազի մորթու միջինացված ֆակտուրան մատնանշում է . . . : Մա թողնում ենք մեր ընթերցողին:

Գուցե «Սպունգի ծանրությունը», «Անմիտ վերջույթները», «Մերկ լոգանքը», «Անգլիական գիշերային խալաթը», «Արյունահոսություն», «Աշնան կեսին» բանաստեղծությունները (Մեյեր, էջ 14, 40, 41, 43, 49) կարող են օգնել ընթերցողին անուղղակի կերպով «ներսը» վերակառուցելու:

¹¹ Ролан Барт, Ролан Барт о Ролане Барте. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014, с. 167-168.

«Ներսը» և «դուրսը» կարելի է տեսնել «Երագային վերադարձ դեպի Ցինգսի լիճ» բանաստեղծության օրինակով. «Ես սոսկ կարող եմ քնած մնալ // Թաքնվելով բամբակի մեջ, որ սիրեմ քեզ // Այնքան ժամանակ, քանի դեռ սիրտդ մաքուր է զմրուխտի պես» // Այդժամ ես փշրված ժայռի ու կանաչավուն մամուռի միջով կթափվեմ ջուրն // Ու կձգտեմ քո սիրուն ու կպաշտպանեմ քեզ գալիք միլիարդավոր տարիներին» (Մեյեր, էջ 46):

Գրքույկի կազմի վերջին բաղադրիչը բանաստեղծուհու անունն է, ավելի ճիշտ գրական կեղծանունը՝ Մեյեր: Հետաքրքրական է, որ նա չի ցանկացել նշել իր իսկական «չինական» անունն ու ազգանունը: Այսինքն՝ նախընտրել է հայ հանդիսատեսին ներկայանալ իրական արտաքինով՝ լուսանկարի միջոցով, բայց երևակայական անվանմամբ՝ կեղծանվամբ: Իրականում Մեյերը նրա սիրած տղամարդու փոխառված ազգանունն է, որը միաժամանակ նրա բանաստեղծությունների չինարենից անգլերեն թարգմանիչն է: Այս առումով սիրած տղամարդուց «վերցված» անունը կարելի է դիտարկել որպես սիրած տղամարդու հետ նույնականացման մի յուրօրինակ ձև:

Անշուշտ, սիրած տղամարդու անունը կրելը գուցեև հոգեբանորեն հաճելի է, հասկապես երբ անտարբեր չես, բայց, կարծում ենք, միայն դա բավարար չէ կեղծանվան ընտրության համար: Մեյեր անունը, բացի ինքնակենսագրական տարրերից, մատնանշում է նաև բանաստեղծուհու եվրոպական, ավելի կոնկրետ՝ անգլոսաքսոնական կողմնորոշումը: Մեյեր կեղծանունը դառնում է մուսքի այցեքարտ՝ անգլոսաքսոնական լեզվամշակութային միջավայր մտնելու համար, ինչը, հավանաբար, դժվար կլինեք չինական անուն ազգանունով:

Մեյերի եվրոպական կողմնորոշումը կարող ենք փաստարկել նաև ուսանողների միջոցով այժի գույնի փոփոխությամբ՝ եվրոպականացմամբ: Արտաքինի հնարավոր եվրոպականացումը և եվրոպական կեղծանունը խոսում են նրա՝ (հավանաբար) ազգային ինքնության անլիարժեքության մասին: Եվրոպականը դրսևորվում է նաև Մեյերի արտաքինի՝ հագուստի՝ ժակկարդյա կտորից պալանտինի միջոցով:

Պալանտինը (palatine) որպես հագուստ շրջանառության մեջ է դրվել 17-րդ դարի 70-ական թթ. երբ Եղիսաբեթ-Շարլոտտա Պֆալցին (ֆր.՝ Palatinat)՝ Ֆրիլայ I Օրլեանի կինը մրսելով ուսերը ծածկել է սամույրե մորթիով¹², ինչն էլ իր հերթին մի գեղեցիկ հնարանք է դարձել կանանց հագուստի «զինանոցում»՝ մարմնի խորհրդավորությունն ու հետաքրքրությունն հաղորդելու, (տղամարդկանց) հայացքը իրենց մարմնի վրա *երկար* պահելու, մարմնի վերին հատվածի բարեմասնությունների չափից ավելի արտահայտվածությունը կամ դրանց նվազ ներկայությունը քողարկելու համար:

Եվրոպական քաղաքակրթության արգասիք է նաև պալանտինի «նյութը»՝ ժակկարդյա կտորը, որի մանելու տեխնոլոգիան հնարավոր դարձավ ֆրանսիացի վարպետ Ժոզեֆ Մարի Ժակկարդի (1752-1834) ստեղծած մեքենայի շնորհիվ¹³:

Արևմուտքը շոշափելի է ոչ միայն Մեյերի հագուստի ու այլևս գույնի ընտրության մեջ, այլ նաև տեքստային մակարդակում («Ֆինանսական ճգնաժամ», «Անգլիական գիշերային խալաթ», «Վաղ առավոտ՝ 4:00-ին, Բլայ կարդալիս») (Մեյեր, էջ 26, 41, 56): Արևմտյան քաղաքակրթության մշակութային կապիտալը և դրա կերտողները երևան են գալիս նաև «Բողբեր»,

¹² Осинка, Откуда появились палантины / <http://www.retromoda.ru/things/palatine.html> - 24.04.2017. Կամ՝ <http://shubki.info/mehovaya-moda/mehovye-nakidki/82-palantin-lizelotty.html> - 24.04.2017.

¹³ В. В. Лемангов, Жозеф-Мари Жаккард // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. Xia, 1894, с. 708 / <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95%D0%96%D0%B0%D0%BA%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B4,%D0%96%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84-%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8> - 24.04.2017.

«Իվան Գոլ», «Աքիլլես», «Նվաղելով Ցինհայի համար», «Վաղ առավոտ՝ 4:00-ին, Բլայ կարդալիս», «Ելարուգա», «Այսօրվանից սկսած» (Հինգը) (Մեյեր, էջ 19, 20, 22, 23, 56, 62, 87) բանաստեղծություններում: Կարևոր թեմաներից է էկո-գիտակցումը («Ջրասուզում», «Մարդկանցից անդին աշխարհը», «Արքայաժառանգ») (Մեյեր, էջ 51, 61, 90) և քրիստոնեությունը («Երուսաղեմ», «Շվայտություն», «Դու և ես») (Մեյեր, էջ 54, 55, 64):

Այսպիսով, վերը շարադրվածից կարելի է եզրակացնել, որ գրքի կազմի, հեղինակային նկարների և նրա գրական ժառանգության թեմատիկ քննությունն արդյունավետ է, երբ դիտարկվում է եռանդամ հակադրամիասնության մեջ: Նման մոտեցման պարագայում նախաբանի քարացած ձևաբովանդակային սահմանները ընդլայնվում են, և այն արդեն ստանում է ժանրային նոր տարրեր՝ «դիմակներ»՝ նախաբան, դիմանկար, էսսե և այլն: Ժանրի քարացած սահմանների ընդլայնմանը նպաստում է այն նշանագիտական գաղափարը, որ *տեքստ* են ոչ միայն գրական ստեղծագործությունը, ամբողջ բանաստեղծական ժողովածուն, այլև գրքի կազմը, հեղինակի լուսանկարը, լուսանկարում հեղինակի հագուստը՝ որպես «խոսքային» դրսևորում, կեցվածքն ու ժեստերը:

ТИГРАН СИМЯН

**О СООТНОШЕНИИ КНИЖНОЙ ОБЛОЖКИ, АВТОРСКОЙ ФОТОГРАФИИ
И ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
(НА ПРИМЕРЕ КНИГИ МЕЙЕР “ВОЗВРАЩЕНИЕ ДВЕНАДЦАТИ”)**

РЕЗЮМЕ

В статье сжато описываются различные подходы анализа предисловия, как отдельного жанра литературной критики. Предлагается провести демаркационную линию между такими жанрами как введение, предисловие и вводная статья, а также прилагается практический образец “нетрадиционного” описания предисловия на примере поэтического сборника стихов современной китайской поэтессы Мейер. Предисловие моделируется на основе тернарной оппозиции: обложка книги, личная фотография поэтессы и поэтические тексты. Выбранный подход расширяет границы традиционного предисловия, и оно уже функционирует на межжанровом стыке вводной статьи, эссе, литературного портрета и т.д.

TIGRAN SIMYAN

ON THE RELATIONSHIP AMONG BOOK COVER, AUTHOR'S PHOTOGRAPHY AND POETIC TEXT (ON THE EXAMPLE OF MEYER'S BOOK "TWELVE BACK")

SUMMARY

The article briefly describes various approaches to the analysis of the preface, as a separate genre of literary criticism. It is proposed to make a demarcation line among such genres as an introduction, a preface and an introductory article, as well as a practical example of an "unconventional" description of the preface on the example of the collection of poems by modern Chinese poetess Meyer. The preface is modeled on the basis of the ternary opposition; the cover of the book, the personal photo of the poetess and poetic texts. The chosen approach extends the boundaries of the traditional preface, and it already functions at the intergenre junction of the introductory article, essay, literary portrait, etc.

