

Հովիկ Գ. Մուսայելյան (Սյրեփանսկերպ)  
Բանասիր. գիյր. դոկտոր

«ԳԱՂՏՆԻՔԸ» ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ  
ՄԿՋԲՈՒՆՔ ԵՎ ՀԻՄՆԱՆՊԱՏԱԿ\*

**Բանալի բառեր** – ստեղծագործություն, մետաֆիզիկա, տեքստ, գաղտնիք, արվեստ, բառիմաստ, հարաբերություն, սկզբունք, առանձնահատկություն, նպատակ, մշակույթ, ենթատեքստ, աշխարհընկալում, մտածողություն:

Երբ զգացմունքներն անհետանում են, հայտնվում են առարկաները, և ընդհակառակը: Զգացմունքներն առարկայորեն չեն ցուցադրվում, հակառակ դեպքում կերևան միայն առարկաները, բայց ոչ երբեք՝ զգացմունքները: Արվեստի և գրականության մեջ զգացմունքի առարկայական ցուցադրումն այլևս ժամանակավրեպ է՝ պայմանավորված ինչպես գեղագիտական սկզբունքների համընդհանուր վերանայման անհրաժեշտությամբ, այնպես էլ առհասարակ ժամանակի ընթացքում արվեստի ու գրականության հանդեպ անհատի հոգեմտավոր համակարգի որակափոխման օրինաչափությամբ:

Այն ամենը, ինչն արվեստում որևէ բանի **մասին է**, այլ ոչ թե նրա **առիթով**, մեր գիտակցությունը սևեռում է իր վրա՝ դիմառնելով իրենից ակնկալվող մեր գեղագիտական վայելքը, քանի որ **մասին**–ը **պարզաբանվում է** գիտակցության կողմից և, վերջինիս մեջ սպառնելով իր **պաշարները**, խցանում բոլոր այն խողովակները, որոնց միջոցով պետք է (և կամ կարող էր) սնունդ մատակարարվեր գեղագիտական վայելքին: Եթե, օրինակ, մեր ուշադրությունը փորձենք սևեռել գրական և կամ երաժշտական որևէ ստեղծագործության **թեմայի** վրա, մեր գիտակցությունն ընդլայնվելու է այնքան, որքան նրա հա-

Վէ՛մ համահայկական հանդես, ԺԴ (Ի) տարի, թիվ 2 (78), ապրիլ-հունիս, 2022

\* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.06.2022:

մար տարածություն կարող է ապահովել թեման: Գիտակցությունն այս պարագայում չի կարող գործել թեմայից դուրս, հակառակ դեպքում **կկորցնի** նրան: Երբ ընթերցում ենք հայրենասիրական և կամ մայրական սիրո թեմայով որևէ բանաստեղծություն և կամ ունկնդրում նույնաբովանդակ երգ, մեր գիտակցությունը **հավաքագրում է** տվյալ ստեղծագործության տեքստի ընձեռած թեմատիկ ազդակները, ըստ կարևորության համակարգում տեղեկատվական մեկ ընդհանուր դաշտի մեջ՝ մուտք ապահովելով զգացմունքների համար: Վերջիններս այստեղ առանձնապես ջանք չեն գործադրում, ձևավորման **ինքնուրույն քայլեր չեն ձեռնարկում**, քանի որ ստանում են արդեն իսկ պատրաստ ու մշակված տեղեկատվություն, որն ականա թելադրում է զգացմունքների ուղղությունն ու տարածաժամանակային դաշտը, որոնք, եթե մասամբ պայմանավորված են զգացմունքները կրողի հոգեմտավոր աշխարհագրությամբ, ինտելեկտուալ պատրաստվածությամբ, էրուդիցիայով, կրոնամշակութային պատկանելությամբ, կենսագրական հանգամանքներով և այլն, ապա, մեծ հաշվով, ունեն որոշակիորեն ընդգծված սահմաններ, որոնցից **այս կողմ** միայն զգացմունքներն ունեն ծավալվելու «թույլտվություն»: Այստեղից և՛ տեքստի ու ստեղծագործության՝ կառուցվածքաբանության մեջ բազմիցս քննություն բռնած տարբերությունները, համաձայն որոնց (ընդհանրացման փորձի դեպքում)՝ ստեղծագործությունը սկիզբ է առնում այնտեղից, որտեղ ավարտվում է տեքստը:

Վերոբերյալ դիտարկումների հիմքում ուրվագծվում է Օրտեգա-Ի-Գասետի՝ հասարակությունը մասսաների և օժտված փոքրամասնության բաժանելու սկզբունքը, որն առաջինների դեպքում զգացմունքին վերապահում է ստորին կարգավիճակ, քանի որ այն **կախում ունի** առարկաներից (**մասին**-ից) և ինքնուրույն գործել չի կարող, իսկ երկրորդի դեպքում զգացմունքների փոխարեն առաջնահերթությունը տալիս է գեղագիտական վայելքին, որը, համաձայն իսպանացի փիլիսոփայի տրամաբանական փաստարկումների, առավել ինքնուրույն է ու բարձրակարգ, քանի որ սկիզբ է առնում այնտեղից, որտեղ տեքստն ավարտում է իր անելիքները՝ ճանապարհ բացելով ստեղծագործության անսպառ հնարավորությունների համար: Այսպիսով՝ զգացմունքը չի կարող լինել գեղագիտական վայելքի օբյեկտ, քանի որ տարածվում է գիտակցության (առարկաների) թիկունքից և ա-

վարտվում վերջինիս հնարավորությունների սահմանագծում: Այս առումով կարծես փոքր-ինչ անհամոզիչ է թվում Զ. Ֆրոյդի այն ձևակերպումը, համաձայն որի՝ «Զգացմունքի էությունն այն է, որ այն **զգացվում է**, ինչն էլ հայտնի է դառնում գիտակցությանը»<sup>1</sup>:

Նախ՝ զգացմունքն ինքը չէ հայտնի դառնում գիտակցությանը, այլ ձիշտ հակառակը՝ գիտակցությունն ինքն է հայտնի դառնում զգացմունքին, և ապա՝ ի՞նչ կարող է մնալ զգացմունքից գիտակցությանը հայտնի դառնալու ձանապարհին:

Առարկաները ձևավորում են գիտակցություն, վերջինս՝ զգացմունքներ, ապա երեքը միասին, տեքստի կառուցվածքային ամբողջական պլանում իրենց գործը համարելով «ավարտված», «հետ են քաշվում»՝ հետևելով, թե ինչ տարածքների է հավակնում իրենցից սկիզբ առնող գեղագիտական վայելքը:

**Գարունը այնքան ծաղիկ է վառել,  
Գարունը այնպես պայծառ է կրկին:  
Ուզում եմ մեկին քնքշորեն սիրել  
Ուզում եմ անուշ փայփայել մեկին:**

(Վ. Տերյան, «Գարուն»)

Կամ.

**Իմ խաղաղ երեկոն է հիմա,  
Մեղմալույս և տխուր և անուշ:  
Քեզ երբեք սիրտս չի մոռանա  
Իմ մաքուր, առաջին իմ անո՛ւրջ:**

(Վ. Տերյան, «Իմ խաղաղ...»)

Վ. Տերյանի այս երկու քառատողերի առաջին և երկրորդ տողերում առարկաներն ապահովում են հոգեբանական որոշակի իրավիճակ, որն իր տեղեկատվական ազդակները փոխանցում է գիտակցությանը, որն էլ իր հնարավորությունների սահմաններում (այստեղ՝ ընթերցողի անհատականության ամբողջական համակարգը) **ի մի էրերում** այդ ազդակները, ստեղծում հոգեբանական-երևակայական բարենպաստ պայմաններ, որտեղ էլ սկսում են ձևավորվել զգացմունքները (առանց այդ բարենպաստ պայմանների՝ զգացմունքները

1 Фрейд З., Основные психологические теории в психоанализе, М., 1923, с. 135.

չեն կարող ձևավորվել և որոշակի տեսք ընդունել, ինչպես, օրինակ, ծառը չի կարող աճել և պտուղներ տալ՝ առանց բարենպաստ հողի, կլիմայական պայմանների և այլն): Այսքանը՝ որպես գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքային դիտարկման նախնական էտապ:

Բայց այն, ինչ տեղի է ունենում **տեքստից դուրս**, ենթակա չէ նրա կառուցվածքաբանական սկզբունքներին և կամ նրա նախանշած ուղեծրին. տեքստից դուրս տեղի ունեցողի համար տեքստն ընդամենը **առիթ է**, որն ամենևին էլ չի ենթադրում տեքստի թեմատիկ շարունակություն, այլ լավագույն դեպքում հանդես է գալիս որպես **մոտիվացիա**՝ դառնալով նրա՝ գեղագիտական վայելքի լուսանշանային ազդակը: Այս համատեքստում բնավ էլ պարտադիր չէ, որ գեղագիտական վայելքը պարունակի տեքստի թեմատիկ բնույթն ու ուղղվածությունը, նրա կանխորոշած տիպն ու ընդգրկման հեռանկարը: Ընդհակառակը, ինչքան տեքստը հնարավորություն տա իրենից «հեռանալու» գեղագիտական վայելքին, այնքան մեծ կլինի իր **ներդրումը** գեղագիտական վայելքի ձևավորմանն ու ծավալման համար: Մարդու ճանաչողության (միակ իրական հաճույքի) **հիմքը** անցյալն է, **առիթը**՝ ներկան, և ամենևին կարևոր չէ, թե իմաստաբովանդակային առումով ինչպիսին է եղել այդ անցյալը, որովհետև այն այլևս փակված էջ է, փաստ՝ ինչ-որ բանի **մասին**, որն ինքնին որևէ նշանակություն ունենալ չի կարող, եթե չլինի ներկան՝ **առիթը**, որը նրան հնարավորություն կտա տեղեկատվական ազդակներն անվանափոխելու, իր մասնաբաժինն ունենալու նշանային նոր համակարգում: Նույն կերպ էլ՝ տեքստի և գեղագիտական վայելքի հարաբերություններում. տեքստը հիմք է, որի վրա կառուցված ստեղծագործությունը՝ առիթ՝ դուրս գալու ճանաչողական մի հարթություն, որտեղ ծավալվող «իրադարձությունները» որևէ կախում չունեն հիմքի իմաստաբովանդակային նշանակությունից, **ազատ են**, գործում են ինքնուրույն՝ ի պատիվ այդ հիմքի (տեքստի) **գեներտիկ** ուժի ու առանձնահատկությունների:

Պարզ է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքը տեքստն է: Բայց այն հնարավորությունները, որոնք ունի ստեղծագործությունը, «նախատեսված չեն» տեքստի կողմից: Միևնույն ժամանակ (եթե անգամ մասամբ կրկնենք) ստեղծագործությունն այդ հնարավորությունները չէր ունենա, եթե տեքստը նրա համար չապահովեր մե-

տաֆիզիկական առաձգականություն՝ դառնալով ստեղծագործության գոյաբանական երաշխիքն ու ապահովագրական այլընտրանքը:

Արվեստից ու գրականությունից ակնկալվող գեղագիտական վայելքն ամենևին էլ նրանց հայելային անդրադարձը չէ (ինչպես բազմիցս նշվել է արվեստի ու գրականության դասական մեկնություններում): Այդպիսին, անշուշտ, եղել է՝ պայմանավորված պատմահասարակական, սոցիալ-մշակութային հիմքերով, դրանցով ձևավորված՝ մարդու հոգեմտավոր կառույցի, աշխարհայացքի և նմանատիպ այլ հանգամանքներով: Բայց դրանք անդառնալիորեն փոխվել են՝ իրենց հետ փոխելով մարդու էությունը, իրերի հետ հարաբերվելու նրա կերպն ու բնույթը, կյանքի իմաստի ու գեղեցկության նրա ընկալումները և այլն:

Գեղեցիկի դասական ընկալումներն այսօր ապրիորի նշանակություն ունեն և չեն կարող համահունչ լինել արվեստի ներկա չափորոշիչներին: Ի՞նչ արժեք ունի արդյոք այն գեղեցկությունը, որի թիկունքից չի ծավալվում դժբախտ գիտակցության մեր գաղտնաթաքույց ընդվզումը («Որտեղ սիրուն կին կտեսնեմ, կնորանան դարդերս»<sup>2</sup>): Ինչո՞ւ մարդը (տվյալ դեպքում՝ տղամարդը), տեսնելով գեղեցիկ շինություններ, մեքենաներ, բնապատկերներ, արվեստի գործեր, հոգեկան բավականություն է ստանում, հաճելի զգացողություններ ունենում և այլն, իսկ տեսնելով գեղեցիկ կնոջ՝ «կնորանան դարդերը»: Այս հարցը հոգեվերլուծական խորագնին քննություն է պահանջում և, անշուշտ, շատ ավելի բարձր նշաձողի վրա, քան կարող է ենթադրել կին-տղամարդ հարաբերությունների առտնին գիտակցության որևէ համատեքստ: Խնդիրը բավականին բարդ է և չի կարող գիտական սպառիչ պատասխան ակնկալել, առաջին հերթին՝ այն պատճառով, որ գործ ունենք հոգու կառուցվածքային միկրոտարրերի հետ, որոնց **այսկողմնային** համակարգման փորձերի և գիտական պատշաճ մեկնությունների անհնարինությամբ պայմանավորված՝ որոշակի «լուծումներ» գուցե ուրվագծվեն բանաստեղծական-մետաֆիզիկական մակարդակներում (ինչպես, օրինակ, «Հոգին կանացի է»<sup>3</sup>), որոնցում, սակայն, չի բավարարվում պատասխանի գայթակղությունը,

<sup>2</sup> Տե՛ս **Իսահակյան Ավ.**, Երկեր, հատ. 1, Եր., 1973, էջ 135:

<sup>3</sup> Տե՛ս **Լուսինյան Ա.**, Աֆորիզմներ, ասույթներ և փիլիսոփայական մտորումներ. 1972-2012, Եր., 2012, էջ 191:

քանի որ խնդիրը, իրոք, բավականին խորն է, կարելի է ասել՝ գրեթե չուսումնասիրված, պատասպարված «անձեռնմխելի» այնպիսի թաքստոցներում, որոնք թերևս հասանելի չեն գիտակցությանը և մասամբ կարող են շոշափելի լինել միայն հոգևոր-մետաֆիզիկական պլանում:

Եթե հարցի էությունը սահմանափակվեր արվեստի ու գրականության, մշակութաբանական-փիլիսոփայական օրախնդիր հարթակներում, շատ ավելի տեսանելի կլինեին լուծումների ուղիները: Բայց երբ խնդիրը գրեթե հանգում է փակուղու, մնում է ապավինել «անհնարի հնարավորության» առաջարկած վարկածներին:

Կրկին անդրադառնանք հարցադրմանը՝ ինչու տեսնելով գեղեցիկ կնոջ՝ տղամարդը տխրում ու թախծում է (հակառակը չի լինում, ինչպես, ասենք, տեսնելով գեղեցիկ տղամարդու՝ կինը կարող է տխրել, թախծել և այլն: Սա արդեն այլ խնդիր է, որը կարող է քննություն բռնել մարդաբանական-հոգեվերլուծաբանական այլ տիրույթներում և, ըստ էության, չի առնչվում ուսումնասիրվող նյութին): Ի՞նչ է կատարվում այդ պահին տղամարդու հոգեաշխարհում, ինչո՞ւ, ինչպե՞ս... Արդյոք այստեղ որևէ դերակատարություն ունե՞ն նրա հոգեկերտվածքը, աշխարհընկալումը, ինտելեկտուալ պատրաստվածությունը, անձնական հանգամանքները և այլն:

Արվեստի ու գրականության մեջ, ըստ Ֆրանսուա Մորիակի, գոյություն ունի երեք հիմնական թեմա (հարաբերություն)՝ 1) մարդը և Աստված, 2) մարդը և մահը, 3) կինը և տղամարդը: Ֆրանսիացի գրողի այս հետաքրքիր դիտարկման առնչությամբ ուշագրավ ընդհանրացումներ է կատարել Հ. Էդոյանն իր «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» արժեքավոր աշխատության մեջ՝ նկատելով, որ եթե այդ երեք թեմաներից որևէ մեկն առաջնային պլան է մղվում ստեղծագործության մեջ, ապա մյուս երկուսը նույն ստեղծագործության ենթատեքստում հանդես են գալիս որպես միկրոթեմաներ:

Եթե այս երեք թեմաներից (ձիշտ կլինե՞ր՝ հարաբերություններից) առաջինի և երրորդի (մարդը և Աստված, կինը և տղամարդը) կոնցեպտուալ մտահայեցումները համեմատաբար առավել հիմնավոր են թվում ու համակարգման ենթակա, ապա երկրորդ (մահը և մարդը) հարաբերության թիկունքից, քաղաքական լեզվով ասած, պրովոկացիոն հարց է առաջանում. ինչո՞ւ մահը և մարդը և ոչ, ասենք, կյանքը

և մարդը: Չէ՞ որ կարելի է ենթադրել, որ այս երեք հարաբերությունների իմաստատրամաբանական փոխանուցման մայր երակը հենց ինքը՝ կյանքն է, այլ ոչ թե մահը: Եվ հենց այստեղ էլ իր ամբողջական ընդգրկմամբ ի հայտ է գալիս արվեստի և իրականության (հոգու և մարմնի) հակադրաբևեռայնության գործոնը, որի առկայությամբ առաջինը՝ արվեստը (հոգին), կառուցվում է, երկրորդը՝ իրականությունը (մարմինը)՝ քայքայվում (ինչ-որ բան, որպես կանոն, կառուցվում է ինչ-որ բանի քայքայման հետևանքով)՝ ձևավորելով իռացիոնալ շինության և ռացիոնալ իրականության զուգահեռ գիտակցության ողբերգական մի իրավիճակ: Երբ ինչ-որ բան արարվում է ինչ-որ բանի պարտադիր անկման նախապայմանով, այստեղից և՛ գեղեցիկը՝ որպես ռացիոնալ իրականության ողբերգական գիտակցության նախապայման, և կյանքը՝ որպես մահվան ողբերգական գիտակցության նախապայման: Իր հերթին, գեղեցիկի ընկալումը ողբերգական լինել չի կարող այնքան ժամանակ, քանի դեռ չկա նրա՝ այդպիսին լինելու իրերի սկզբնապատճառների ու նախապայմանների գիտակցումը, ինչպես և կյանքի ընկալումը ողբերգական լինել չի կարող այնքան ժամանակ, քանի դեռ չկա նրա՝ այդպիսին լինելու մահվան սկզբնապատճառների և նախապայմանների գիտակցումը: Դատելով ասվածից՝ մարդու խնդիրը ոչ թե գեղեցիկի հետ է, այլ նրա՝ այդպիսին լինելու նախահիմքերի գիտակցության, ոչ թե կյանքի, այլ նրա՝ այդպիսին լինելու մահվան գիտակցության մեջ է, ինչը և հիմք ընդունելով՝ ոչ թե կյանքը և մարդը, այլ մահը և մարդը:

Այսպիսով՝ Ֆ. Մորիակի առաջադրած երեք հարաբերություններից առավել «խոցելին» թերևս երկրորդն է (մահը և մարդը), որովհետև մարդը, ըստ էության, այլ ելք չունի, քան «բավարարվել» առաջինի (մարդ-Աստված) և երրորդի (կին-տղամարդ) վերաբերյալ մարդաբանական-աստվածաբանական-արարչագործական այսկողմնային առկա գիտելիքներով, իսկ երկրորդի դեպքում՝ ոչ մի կերպ, քանզի երկրորդի ողբերգական գիտակցության հետևանքով մյուս երկուսն ականա դուրս են մղվում ընդհանուր հետաքրքրությունների դաշտից՝ այն պարզ պատճառով, որ, Ռամոնի ձևակերպմամբ, «Ես թթել եմ այն ամենակատարյալ աշխարհի վրա, որտեղ ես չկամ»<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Դիորո Ղ., Ռամոնի ազգականը, «Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր», թարգմ. Հ. Պ. Բուրջիկանյան, Եր., 1963, էջ 378:

Ինչպես տեսանք, այս երկուսի համեմատ լինելով առավել «խոցելի» և ողբերգական, երկրորդ հարաբերությունն իր վրա է սևեռում նրանց ուշադրությունը (ցավը, սովորաբար, ցուցադրվելու բացատրելի պահանջ ունի) և, «վերցնելով» նրանցից, ինչ **հնարավոր է**, ստեղծում հակակշռի իմիտացիա, քանի որ լինելիության իր անխուսափելի նախապայմաններում դա նրան **խիստ անհրաժեշտ է**:

Այսքանով հանդերձ՝ կարծես թե որոշակիորեն ուրվագծվում է վերլուծությունների այս հատվածի այն սկզբնախնդիրը, թե ինչու «Որտեղ սիրուն կին կտեսնեն, // կնորանան դարդերս»: Առաջին զգացողությունը, որ ծնվում է հեղինակի (տղամարդու) հոգեաշխարհում, իրականության ողբերգության ականա գիտակցումն է, որտեղ գեղեցիկը՝ որպես իր այդպիսին լինելու **հատուցում**, քայքայվող «օբյեկտ» է պահանջում, որը ոչ այլ ինչ է, քան աշխարհի անցողիկության գաղափարը. գեղեցիկն ընդգծում է կատարյալ և անկատար աշխարհների միջև ընկած տարածությունը (եթե, իհարկե, կատարյալ աշխարհ կարող է գոյություն ունենալ)՝ վերջինիս անհաղթահարելիությամբ ի ցույց դնելով մարդու ողբերգության ինքնագիտակցումը: Գեղեցիկն այնտեղ է, որտեղ նրա մասին առավել հաճախակի է խոսվում, իսկ նրա թողած հետքը՝ այնտեղ, որտեղ նրա մասին գրեթե ոչինչ չի խոսվում: Ելնելով սրանից՝ արվեստն այնտեղ է, որտեղ նրա մասին առավել հաճախակի է խոսվում, նրա պարզևած գեղագիտական հաճույքը՝ այնտեղ, որտեղ նրա մասին գրեթե ոչինչ չի խոսվում: Արվեստի ստեղծագործությունը ենթակա է գիտական վերլուծության, գեղագիտական հաճույքը՝ բնավ: Ստեղծագործության տեքստը ենթակա է գիտական վերլուծության այն դեպքում և այնքան ժամանակ, քանի դեռ ներկա չէ արվեստի «գաղտնիքը», իսկ վերջինիս ներկայությամբ արդեն գիտությունը վրիպում է: Տեքստի հետ կարելի է անել «ամեն ինչ», իսկ «գաղտնիքը» ինքն է մեզ հետ անում այդ «ամեն ինչը»: Կնոջ գեղեցկությունը «գաղտնիք» ունի, որի բացահայտման «անհնարիխությանը» հետևում է բանաստեղծի հոգևոր դրաման: Չկա այդ գաղտնիքը՝ չկա և դրաման: Գաղտնիքը **շարժման մեջ է դնում** հոգին, որի համար կարևոր չէ, թե ինչ կա գաղտնիքից **այս կողմ**, որովհետև հոգին «իրացվում է» շարժման մեջ, որի միակ ու բարձրագույն **նպատակը** հենց ինքը՝ շարժումն է (հարաբերություն հանուն



հարաբերության) և ոչ բնավ այն ամենը, ինչը կարող է առիթ ու պատճառ հանդիսանալ շարժման համար:

**Կիսամերկ կանայք լճի ափին և մի կին՝  
 հագնված, որ ավելի մերկ էր թվում  
 շորերի մեջ: Նայում ես նրան, և նվաղում է  
 սիրտդ: Նայում ես լճի ափին և միայն  
 մի կին ես տեսնում՝ լույսերի մեջ  
 ողողված և Աստծուն, որ շփում է ձեռքերը,  
 և Աստծուն, որ ինքնագոհ ժպտում է քթի տակ՝  
 ինքն իր ստեղծածով հիացած....**

(Հովհ. Գրիգորյան, «Ամառային պատկերներ»)

Հովհաննես Գրիգորյանի այս գողտրիկ բանաստեղծության մեջ գաղտնիքը (հագնված կինը) ապահովում է շարժումը, որի մեջ «հայտնվելով», թե ինչ է անում հոգին կամ Աստված, էական չէ, կամ ավելի ձիշտ՝ դա էլ նրա՛նց գաղտնիքն է. գաղտնիք՝ հանուն գաղտնիքի (հարաբերություն հանուն հարաբերության, արվեստ հանուն արվեստի):

Իրերն ու երևույթները, որոնք շարժման մեջ չեն, ընդգծում են իրենց ստվերները, **կոնկրետանում**՝ «մատնելով» իրենց վրա իջնող լույսի **ուղղությունը**՝ այդպիսով մատնելով նաև իրենք իրենց (իրենց արտաքին տվյալները, գտնվելու վայրը, ժամանակը, առիթներն ու պատճառները), և լույսի ուղղության անխուսափելի փոփոխության հետևանքով փոխում իրենց ստվերների բնույթն ու ձևաչափը. առարկաները մնում են նույնը, փոխվում ստվերները: Ստվերներն այստեղ միակ հնարավոր **միջոցն են**՝ պատկերացում կազմելու առարկաների գոյության մասին, լույսը՝ այդ գոյության միակ իրական **ականատեսը**:

Այս նույն հարաբերությունները կարելի է տեսնել նաև արվեստի ու գրականության պարագայում. ստեղծագործության նյութը, մեծ հաշվով, մնում է անփոփոխ, փոխվում են «գաղտնիքի» բնույթն ու ձևաչափը՝ պայմանավորված ժամանակի լույսի ուղղության անխուսափելի փոփոխությամբ: Գաղտնիքը պատկերացում է տալիս նյութի գոյության մասին, ժամանակի լույսը՝ վկայում ստեղծագործության գոյությունը: Ստեղծագործության տեքստն ավելին է, քան նյութը,

ստեղծագործությունը՝ ավելին, քան տեքստը, իսկ գաղտնիքը՝ այս եռահաղորդակցության վերջնանպատակը: Նյութն ինքնին ոչինչ չարժե, եթե չի դառնում տեքստ, տեքստը՝ եթե **ինքնուրույնություն** չի հաղորդում ստեղծագործությանը, ստեղծագործությունը՝ եթե գաղտնիք չի պարունակում: Քարն ինքնին անարժեք է, քանի դեռ չի դարձել, օրինակ, արձան, վերջինս՝ քանի դեռ չի դարձել, օրինակ, Ավետիք Իսահակյանի արձանը, վերջինս էլ՝ քանի դեռ չկան պոետին **ճանաչողները**: Հարաբերության մեջ մտնելով գեղարվեստական ստեղծագործության հետ՝ ընթերցողը հոգևոր էներգիա չի ակնկալում նրա նյութից, այլ միայն գաղտնիքից, ինչպես և Իսահակյանի արձանին նայելիս պոետին ճանաչողները մտահայում են ոչ թե արձան դարձած քարի ձակատագիրը, այլ, օրինակ, Աբու-Լալա-Մահարու:

Իհարկե, միշտ չէ, որ ստեղծագործությունը կարող է «գաղտնիք» պարունակել: Գոյություն ունեն արվեստի և գրականության բազմաթիվ մեծարժեք ստեղծագործություններ, որոնք հոգեմտավոր կառույցի բոլոր հարաբերություններում գտնվում են «վարագույրից այս կողմ»: Այդօրինակ ստեղծագործություններն ապրում են «տեքստի հաշվին», որտեղ հիմնական դերակատարությունն ստանձնում են էպիկական ժանրի սկզբունքներն ու առանձնահատկությունները և օրինաչափ են հատկապես դասական մտածողությանը: Նման ստեղծագործություններն առաջին հերթին արժեքավոր են իրենց ազգային-գաղափարական, սոցիալ-պատմական, հասարակական-մշակութային և նմանատիպ այլ համատեքստերում (օրինակ՝ 19-րդ դարավերջի հայ արձակը, արևմտահայ վերապրող գրողների ստեղծագործությունների մեծ մասը, եվրոպական ռեալիզմը, անցյալ դարակեսի խորհրդային գրականության զգալի մասը և այլն): Իրենց պատմագեղարվեստական լրջագույն նշանակությամբ հանդերձ՝ նմանաբնույթ ստեղծագործությունների տիպաբանական խնդիրները դուրս են ներկա քննության տեսադաշտից, որովհետև իրենց ենթատեքստային բաղադրիչներում չեն կրում խնդրո առարկա «գաղտնիքի» սկզբունքներն ու տարրերը: Ավելորդ չէր լինի այս համատեքստում նշել նաև, որ մասսայական գեղարվեստը չի կարող «գաղտնիք» պարունակել, քանի որ վերջինս «օժտված փոքրամասնության» (Օրտեգա-ի Գասետ) «մենաշնորհն է» և պահանջում է գեղարվեստի թերևս առավել բարձր նշաձող:

Ասվածը, անշուշտ, չի ենթադրում, թե գրականությունը չի կարող միաժամանակ լինել և՛ մասսայական, և՛ բարձրարժեք. ահավասիկ Պատլո Վոելիոյի, Մարկեսի ստեղծագործությունները, որոնց հոգեբանական-ենթագիտակցական բազմաշերտ խորքերում գրեթե մշտառկա է ներքին և արտաքին աշխարհների (հոգու և մարմնի) հավերժական պայքարը՝ ենթադրյալ ողբերգական հետևանքներով: Սակայն այս և նմանատիպ մի շարք այլ հեղինակներ իրենց ստեղծագործություններում «գաղտնի թաքստոցներ» չեն ստեղծում, այլ առաջադրում են խնդիրներ, որոնք էլ այսպես թե այնպես լուծումներ են ստանում:

Ներքին և արտաքին աշխարհներն առանձին-առանձին խնդրահարույց չեն. դրանք խնդիրներ են ստեղծում, երբ հանդես են գալիս միասնաբար՝ «պատվախնդրության» միևնույն սկզբունքների հանգույն, ինչպես, օրինակ, Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայում, Կ. Զարյանի «Տատրագոմֆի հարսը» պոեմում, որոնցում հոգին և մարմինն ունեն իրենց գաղտնիքները, բայց «ամերեսվելով» **բացահայտում են** դրանք՝ ստեղծելով երկփեղկվածություն, որն արդեն խնդիր է, այլ ոչ թե գաղտնիք:

Ստեղծագործության մեջ գործող առանձին տարրերի գաղտնիքը դեռևս ստեղծագործության գաղտնիքը չէ: Առաջինի դեպքում գործունենք գեղարվեստի օրինաչափության հետ, երկրորդի (ստեղծագործության գաղտնիքի) դեպքում՝ **ինտուիցիոն ռիսկի**: Եթե առաջինի դեպքում գաղտնազերծումը **պարտադիր է** (քանի որ դա բուն ստեղծագործության առանցքային խնդիրն է), ապա երկրորդի դեպքում՝ անհնարին, քանի որ ստեղծագործության ինտուիցիոն ծածկագիրը «բանալի» չունի: Եթե մենք, օրինակ, փոխում ենք մեր բնակարանի դռան փականը, հին փականի բանալին գրպանում պահելն այլևս անիմաստ է: Եթե հեղինակը գաղտնազերծում է ստեղծագործության տարրերն առանձին-առանձին՝ փոխարինելով դրանք ստեղծագործության ընկալման ինտուիցիոն ծածկագրով, ապա այդ տարրերն առանձին-առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում:

**Կախարդական մի շղթա կա երկնքում,  
Աներևույթ՝ որպես ցավը խոր հոգու...**

(Վ. Տերյան, «Fatum»)

Վ. Տերյանի այս տողերում գրեթե բոլոր բառերն իմաստային առումով գաղտնիք են պարունակում: «Կախարդական», «շղթա», «երկինք» բառերն ու «հոգու խոր ցավ» բառակապակցությունն առանձին-առանձին ընկալելի են բացառապես մետաֆիզիկական պլանում, բայց բանաստեղծական տեքստում հանդես գալով միասնաբար՝ մի կողմ են թողնում իրենց «մասնավոր ամբիցիաները», «դեն նետում իրենց անհատական փականների հին բանալիները»՝ մեկ ընդհանուր նպատակի հանգույն ձեռք բերելով մեկ միասնական ու **առավել ապահով** ծածկագիր, որը տվյալ դեպքում ինտուիցիոն բարձրագույն մակարդակն է և միայն վերջինիս հասու ընկալման «ռիսկային գոտին»: Բանաստեղծը հենց ինքն է ասում, որ հոգու խոր ցավն աներևույթ է՝ նկատի ունենալով նախ ոչ թե ցավի անտեսանելիությունն ու անշոշափելիությունը, այլ հոգու **խորության աստիճանը**, որի «պատկերացմամբ», թվում է, կարելի է պատկերացում կազմել նաև ցավի մասին:

Հոգու խորության ընկալման մակարդակն այստեղ «Կախարդական մի շղթա կա երկնքում» տողի ընկալման միևնույն նշաձողի վրա է, որը հնարավոր է այնքանով, որքանով թույլ են տալիս ընթերցողի հոգեմտավոր դիրքն ու կարողությունները, ինտելեկտուալ ռիսկն ու պատրաստվածությունը, էրուդիցիոն պաշարը և այլն: Պատկերավոր ասած՝ ինչպես օձն է իր շապիկը փոխում որպես մեծ **ՀՐԱԺԱՐՈՒՄ** և, մերկ ու գեղեցիկ, նոր հարաբերությունների մեջ մտնում արտաքին աշխարհի հետ, այդպես էլ բառերն են բանաստեղծական տեքստում հրաժարվում իրենց նախնական իմաստներից և, փոխներթափանցելով միմյանց իմաստային նշանակությունների մեջ, «հյուսում» իրենց նոր և ընդհանուր «շապիկը», որ **տեսանելի** չէ ընթերցողին, քանի որ «նոր շապիկը» նոր միջավայր է պահանջում, հետևաբար և նոր հարաբերություններ: Այլ կերպ ասած՝ փոխվում են գործիքները՝ փոխվում են և դրանց գործառույթները. «կիրառականից» անցում կատարելով գեղարվեստականին՝ ստեղծագործության ներքին տարրերը ենթարկվում են փոփոխության՝ առավել մոտենալով կանտատայի (լատ. *cantare*) կոմպոզիցիոն համակարգի սկզբունքներին (այստեղ՝ ծայրահեղ վիճակների համադրում և ամրագրում, ներքին և արտաքին պատկերների բևեռացում, դինամիկ հակադրությունների ընդգծում, ելևէջների փոխհամագործակցության վիրտուոզություն և

այլն), ինչի հետևանքով բովանդակային առավել մեծ ծավալի ստեղծագործությունները ձեռք են բերում հերմետիկություն, որն առավել հաստուկ է ռեքվիեմի ժանրին:

Ըստ ֆրանսիացի նշանավոր մաթեմատիկոս Պուանկարեի՝ եթե փորձենք աշխարհը մտովի փոքրացնել, այնտեղ մեզ համար ամեն ինչ մնալու է նույնը: Սկզբունքը, ըստ էության, նույնն է նաև արվեստի ու գրականության մեջ՝ այն միակ տարբերությամբ, որ աշխարհի առարկայական մտահայեցումները գեղարվեստում փոխվում են մետաֆիզիկականի՝ ապահովելով նրա «գաղտնիությունը» որպես կարևորագույն դիալեկտիկ սկզբունք և հիմնանպատակ:

**Հովիկ Գ. Մուսայեյան** – գիտական հետաքրքրությունների շրջանակում են հայ և արտասահմանյան գրականությունը, գրականության տեսությունը, մշակութաբանությունը և փիլիսոփայությունը: Հեղինակ է 2 մենագրությունների և շուրջ 30 գիտական հոդվածների:

Էլ. հասցե՝ h.musaelyan@rambler.ru

Summary

## “SECRET” AS A PRINCIPLE AND THE MAIN PURPOSE OF A LITERARY TEXT

Ovik G. Musaelyan (Stepanakert)  
*Doctor of Philological Science*

**Keywords** – work, metaphysics, text, secret, art, meaning, relationship, principle, feature, purpose, culture, subcontext, worldview, mentality.

This article discusses a number of fundamental problems concerning the internal relations of a literary text and affecting the role of the “secret code” in the process of its perception. This process of perception takes into account the fact that literary creation itself is a closed system, and internal structural relations are essential in assessing the value of a fiction. Regardless of the story structure, meaning and content of the fiction, these relationships are its key part, uniting the main structural elements and typological features of the text. At the same time,

these relations determine the possibilities, boundaries and aesthetic criteria of the metaphysical perception of art. Each significant fiction carries a secret that has not been fully revealed, the presence of which makes literary creativity accessible mainly at the highest levels of intuition. The deeper the mystery is the more layered the creativity. This principle operates not only in fiction, but also in all other genres of art, revealing the originality of each artwork and emphasizing its features. This analysis is based on aesthetic, cultural, psychoanalytic theoretical generalizations of samples of classical and modern art and aims to give a more reasonable idea of the role and significance of the phenomena under consideration.

Резюме

## «ТАЙНА» КАК ПРИНЦИП И ОСНОВНАЯ ЦЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Овик Г. Мусаелян (Степанакерт)

*Доктор филол. наук*

**Ключевые слова** – творчество, метафизика, текст, тайна, искусство, смысл слова, отношения, принцип, особенности, цель, культура, подтекст, восприятие мира, мышление.

В настоящей статье подвергается изучению ряд принципиальных проблем, касающихся внутренних отношений художественного текста и затрагивающих роль «секретного кода» в процессе его восприятия. В данном процессе восприятия учитывается тот факт, что художественное творчество само по себе является замкнутой системой, а внутренние структурные отношения имеют существенное значение в оценке художественной ценности произведения. Независимо от сюжетной структуры, смысла и содержания произведения, эти отношения являются его ключевой частью, объединяя основные структурные элементы и типологические особенности текста. В то же время данные отношения обусловлены возможностями, границами и эстетическими критериями метафизического восприятия искусства. Каждое значительное произведение несет в себе нераскрытую до конца тайну, наличие которой делает творчество доступным в основном на высших уровнях интуиции. Чем глубже тайна, тем многослойнее творчество. Этот принцип действует не только в художественной литературе, но и во всех

других жанрах искусства, придавая своеобразие каждому произведению и подчеркивая его особенности.

Проведенный анализ текста основан на эстетических, культурологических, психоаналитических теоретических обобщениях образцов классического и современного искусства и имеет целью дать более обоснованное представление о роли и значении рассматриваемых явлений.

## REFERENCES

1. **Frejd Z.**, Osnovnyje psixologicheskiye teorii v psixoanalize, M., 1923 (**In Russian**).
2. **Isahakyan Av.**, Yerker, hat. 1, Yer., 1973 (**In Armenian**).
3. **Lusinyan A.**, Aforizmner, asuyt'ner yev p'ilisop'ayakan mtorumner. 1972-2012, Yer., 2012 (**In Armenian**).
4. **Didro D.**, Քամոյի azgakanë, "P'ilisop'ayakan yev geghagitakan yerker", t'argm.' Н. П. Burjikanyan, Yer., 1963 (**In Armenian**).