



ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
YEREVAN STATE UNIVERSITY

---

СТУДЕНЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ОБЩЕСТВО  
STUDENT SCIENTIFIC SOCIETY

ISSN 1829-4367

## СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ СНО ЕГУ

### COLLECTION OF SCIENTIFIC ARTICLES OF YSU SSS

#### 1.4 (30)

##### **Общественные и гуманитарные науки**

(Богословие, востоковедение, литературоведение, правоведение, журналистика, языкознание, педагогика, история, социология, экономика и управление, философия и психология, политология и международные отношения)

##### **Humanities and Social Sciences**

(Theology, Oriental Studies, Literary Studies, Jurisprudence, Journalism, Linguistics, Pedagogy, History, Sociology, Economics and Management, Philosophy and Psychology, Political Science and International Relations)

ЕРЕВАН - YEREVAN  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ - YSU PRESS  
2019

## ԵՊՀ ՌԻԳԸ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

### 1.4 (30)

#### **Հասարակական և հումանիտար գիտություններ**

(Աստվածաբանություն, արևելագիտություն, գրականագիտություն, ժուռնալիստիկա, իրավագիտություն, լեզվաբանություն, մանկավարժություն, պատմություն, սոցիոլոգիա, տնտեսագիտություն և կառավարում, փիլիսոփայություն և հոգեբանություն, քաղաքագիտություն և միջազգային հարաբերություններ)

**Հրատարակվում է ԵՊՀ գիտական խորհրդի որոշմամբ**  
**Издаётся по решению Ученого совета ЕГУ**  
**Published by the Resolution of the Academic Council of YSU**

**Խմբագրական խորհուրդ՝**

բ.գ.դ., պրոֆ. Դ. Պետրոսյան  
բ.գ.դ., պրոֆ. Լ. Մաթևոսյան  
բ.գ.դ., պրոֆ. Յու. Ավետիսյան  
բ.գ.դ., պրոֆ. Ս. Մուրադյան  
բ.գ.դ., պրոֆ. Վ. Հարությունյան  
հ.գ.դ., պրոֆ. Հ. Ավանեսյան  
պ.գ.դ., պրոֆ. Ս. Մկրտչյան  
տ.գ.դ., պրոֆ. Հ. Մնացականյան  
տ.գ.դ., պրոֆ. Հ. Սարգսյան  
ք.գ.դ., պրոֆ. Գ. Քեռյան  
բ.գ.դ., դոց. Շ. Պարոնյան  
բ.գ.թ., դոց. Ն. Վարդանյան  
բ.գ.թ., դոց. Վ. Եղիազարյան  
տ.գ.թ., դոց. Կ. Խաչատրյան  
բ.գ.թ., ասիստ. Ն. Պողոսյան  
ի.գ.թ., ասիստ. Վ. Գրիգորյան  
ի.գ.թ., ասիստ. Տ. Սուջյան  
ի.գ.թ., ասիստ. Ա. Թավադյան  
հ.գ.թ., ասիստ. Դ. Սարգսյան  
պ.գ.թ., ասիստ. Ռ. Կարապետյան  
փ.գ.թ., ասիստ. Կ. Յարալյան

**Редакционная коллегия:**

д.ф.н., проф. Д. Петросян  
д.ф.н., проф. Л. Матевосян  
д.ф.н., проф. Ю. Аветисян  
д.ф.н., проф. А. Мурадян  
д.ф.н., проф. В. Арутюнян  
д.п.н., проф. Г. Аванесян  
д.и.н., проф. С. Мкртчян  
д.э.н., проф. А. Мнацаканян  
д.э.н., проф. А. Саргсян  
д.п.н., проф. Г. Керян  
д.ф.н., доц. Ш. Паронян  
к.ф.н., доц. Н. Варданын  
к.ф.н., доц. В. Егиазарян  
к.э.н., доц. К. Хачатрян  
к.ф.н., ассист. Н. Погосян  
к.ю.н., ассист. В. Григорян  
к.ю.н., ассист. Т. Суджян  
к.ю.н., ассист. А. Тавадьян  
к.п.н., ассист. Д. Саргсян  
к.и.н., ассист. Р. Карапетын  
к.ф.н., ассист. К. Яралян

**Editorial Board**

DSc, Prof. D. Petrosyan  
DSc, Prof. L. Matevosyan  
DSc, Prof. Y. Avetisyan  
DSc, Prof. S. Muradyan  
DSc, Prof. V. Harutyunyan  
DSc, Prof. H. Avanesyan  
DSc, Prof. S. Mkrtchyan  
DSc, Prof. H. Mnatsakanyan  
DSc, Prof. H. Sargsyan  
DSc, Prof. T. Keryan  
DSc, Associate Prof. Sh. Paronyan  
DSc, Associate Prof. N. Vardanyan  
DSc, Associate Prof. V. Yeghiazaryan  
PhD, Associate Prof. K. Khachatryan  
PhD, Assistant Prof. N. Poghosyan  
PhD, Assistant Prof. V. Grigoryan  
PhD, Assistant Prof. T. Sujyan  
PhD, Assistant Prof. A. Tavadyan  
PhD, Assistant Prof. D. Sargsyan  
PhD, Assistant Prof. R. Karapetyan  
PhD, Assistant Prof. K. Yarlyan

**ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՍԱԴԵՂ ՀԵՂԱՅԱԹԻ  
«ՔՈՒ ԲՈՒ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

Քսաներորդ դարում ժամանակների և կենսակերպի արագընթաց փոփոխություններն իրենց խոր և անջնջելի կնիքը թողեցին արվեստի բոլոր ուղղությունների վրա: Շրջադարձային փոփոխությունների ենթարկված մարդկային գիտակցությունն ու աշխարհայացքը, այլևս չբավարարվելով կյանքի արտացոլման «հին» մեթոդներով ու ձևերով, ձգտում էին նորովի մարմնավորել իրենց իրականությունը, արտաքին, և, որ առավել կարևոր էր, ներքին աշխարհը: Հենց այդ ձգտման արդյունքն, ըստ էության, կարելի է համարել դարասկզբին սաղմնավորված և դարակեսին արդեն խոր արմատներ գցած ուղղության՝ մոդեռնիզմի սկզբնավորումը: Մոդեռնիզմի փիլիսոփայությունը զարգացավ և 1970-ական թվականներին վերամարմնավորվեց որպես պոստմոդեռնիզմ կամ հետմոդեռնիզմ, այսինքն՝ այն ամենը, ինչը գալու է մոդեռնիզմից հետո, ինչը հաջորդում է մոդեռնիզմին:

Պոստմոդեռնիզմին բնորոշ են վերացականությունը, խաղարկայնությունը, պատահականությունը, քաոսայնությունը (ոիզոմա), անարխիան, ցրվածությունը, բեկորվածությունը, հեգնանքը, քարացած արժեքների բացասումը, ամեն ինչ արվեստ համարելու միտումը և այլն: Իսկ թերևս ամենից կարևոր հանգամանքը, որով հատկանշվում է հետմոդեռնիզմի արվեստը, **ձանձրացող, անտարբեր մարդն է**, ով տառապում է, բայց անտարբեր է իր տառապանքի հանդեպ, ով չունի սրբազան արժեքներ, ով խաղում է ամեն ինչի հետ և անկախ ամեն ինչից: Պիտի նկատել, սակայն, որ այդ խաղն էլ յուրօրինակ միջոց է՝ ցրելու ձանձրույթը, փարատելու լուռ ու հավերժական մեծությունը: Իսկ սա էլ իր հերթին այն հակասականությունն է, որն անձին բաժանում է բազում ես-երի, անթիվ էությունների:

Այս հատկանիշները բնութագրում են 20-21-րդ դարերի մարդուն: Այդ մարդը հայտնվել է ժամանակի ու տարածության մի հորձանապտույտի մեջ, ինչի համար որևէ նշանակություն չունեն ո՛չ կրոնները, ո՛չ ազգությունները, ո՛չ երկրների միջև եղած աշխարհագրական սահմանները, ո՛չ սեռն ու մաշկի գույնը: Այդ հորձանքը ներառում է Մարդուն առհասարակ: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ ավանդականի դարավոր պատնեշով աշխարհից առերես բաժանված իրանցի գրողը նույնքան խորությամբ ընկալում ու պատկերում է իր ժամանակների մարդու հոգու դրաման՝ դրանում տեսնելով մի կողմից՝ սեփական դրաման, մյուս կողմից՝ այդ դրաման հարստացնելով ազգային մտածողության և արևելյան մշակույթի տարրերով:

Խոսքը վերաբերում է իրանցի արձակագիր Սադեղ Հեդայաթին (1903-1951): Հեդայաթն այն գրողներից է, ովքեր դուրս են գալիս ազգային մտածողության կարծրատիպերից ու հաճախ հալածվում այդ պատճառով: Եվ գուցե հենց այդ անվերջ փնտրտուքներն էլ հանգեցրել են անձնասպանության բազում փորձերի և ի վերջո՝ ինքնասպանության:

Մեր ուսումնասիրության առանցքում Հեդայաթի ամենից նշանավոր գործերից մեկն է՝ «Քոռ բու» (1937 թ.) վիպակը:

Վիպակը սկսվում է բնաբանով, որի հեղինակն է կենսաբան Ռենե Լանոն. «Այս գրքում, արվեստի նշանակությունը, բառիս ամենապատվաբեր իմաստով, ակնհայտ է» [1]: Անտարակույս, պիտի համաձայնենք Ռ. Լանոյի այս գնահատականին, քանի որ Հեդայաթի վիպակն այնքան բազմաշերտ է, հոգեբանական շրջապտույտներն այնքան խորքային են ու հարուստ, որ ընթերցող-ուսումնասիրող-գրականագետը վայրկյան անգամ չի կարող վայր դնել մատիտը և կանգ չառնել այս կամ այն արտահայտության վրա, որը խորհրդածությունների տեղիք է տալիս ու թաքցնում է խորհրդանշական որևէ իմաստ: Ասել է թե՛ վիպակում աշխատում է նշանային հարուստ համակարգ, բինար-օպոզիցիոն հակադրամիասնական զույգեր, առկա են միֆակիրառման և միֆաքայքայման տարրերը, սյուրռեալիզմը՝ իր կոլաժայնությամբ ու մղձավանջային երազներով, բույրերի գեղագիտությունը և այլն:

Վիպակի սյուժեն փոքրիկ է. անանուն հերոսը, որը գրչամաններ է նկարագարում և այդ կերպ փորձում ցրել իր ծանձրույթն ու մենությունը, սիրահարվում է իր մանկության խաղընկերուհուն, սակայն աստվածացված կինը իրականում սատանա էր. ամուսնանում են տղային դավադրաբար խաբելով, ապա ամուսնությունը դառնում է ձևական, կինն ամեն գիշեր անցկացնում է մի տարփածուի գրկում: Իսկ ամուսինը և՛ սիրում է, և՛ ատում, բայց կնոջ ներկայությամբ նա խեղճանում է ու պատրաստ է մուրալու նրա քաղցր հայացքն ու մի համբույրը: Հոգեբանական անվերջ տանջանքները նրան հասցնում են սահմանային մի վիճակի, երբ ո՛չ այս աշխարհում է, ո՛չ՝ այն. ամեն ինչ դառնում է անիմաստ: Վրեժ լուծելու նպատակով նա գնում է կնոջ ննջարան, կատարվում է բաղձալի սեռական մերձեցումը, սակայն հաճույքի գագաթնակետին ամուսինը դանակը խրում է կնոջ մարմնի մեջ: Այնուհետև խելահեղության պահին կատարված հանցանքը հարկավոր է թաքցնել. նա կնոջ մարմինը փաթաթում է, դնում ճամպրուկը և փորձում առանց կասկածներ հարուցելու թաղել...

Սա է գործողությունների ամբողջ ընթացքը, իսկ կոմպոզիցիոն առումով վիպակի տրամաբանական ավարտը դառնում է կառուցվածքային սկիզբ (A3-B1-C2): Վիպակի **քրոնոտոպը** նույնպես նեղ է՝ գերեզմանատիպ սենյակ, իրական գերեզման, ամեն ինչ մշուշային է ու մռայլ, թվում է՝ ողջ ընթացքում մառախուղ է ու անձրև: Գործողությունները կատարվում են գիշերը, ամեն ինչ պարուրված է խավարով:

Փորձենք առանձնացնել այն հիմնական մոտիվները, որոնց միջոցով վիպակում կերտվում են պատկեր և կերպար:

ա. Նշանային համակարգը վիպակում,

- բ. Բինարիզմ,
- գ. Ֆրոյդիզմ (կինը, հերոսը, զոքանչը, աները, կնոջ եղբայր),
- դ. Սինկրետիզմ:

Ինչպես նշվեց, վիպակն ունի **նշանային հարուստ համակարգ**, որոնք կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ՝

- աչքեր-հայելի,
- ստվեր-դիմակ,
- ծիծաղ-քրքիջ-հռհռոց,
- ձայն-ճիչ-խզզոց,
- գինի, ափիոն,
- գերեզման-անդունդ-փոս,
- դանակ-արյուն,
- դուռ-պատ-վարագույր,
- նոճի, նունուֆար, մանրագոր,
- ոսկեգույն բզեզ, ճանճեր, բու:

Վիպակում շարունակ երևում են **աչքերը**: Հերոսը սիրելի կնոջ աչքերի մեջ է փորձում իմաստավորել իր գոյությունը: Դրանք դեռ մանկության ընկերուհու կախարհական աչքերն են՝ *«դառը նախատիպով լի, գերող, կախարդական, ...ապշած, սպառնացող, տագնապահար ու հրավիրող աչքերը»* (12): Աչքերում ցլանում է հոգին, դրանք դառնում են կյանքի խորհրդանիշը՝ հակադրվելով մահվանը (մարած, փակ աչքեր): Աչքերը հաճախ հանդիպում են **հայելու** հետ զուգահեռում: Կնոջ կերպարի դեպքում դրանք կանացի անիմանալի էությունն են ցլացնում, կոկետայինը, կախարդական-հրապուրիչը, որի մեջ հերոսը գտնում է միայն իր կործանումն ու մահը: Այլ դեպքում հայելին հեղինակային կորսված ես-ը գտնելու միջոց է, որը մի յուրօրինակ սահմանագիծ է դառնում հերոսի և մյուս մարդկանց միջև. *«Իմ սահմանափակ կյանքում հայելին ավելի մեծ տեղ է գրավում, քան ինձ հետ ոչ մի առնչություն չունեցող տականքների աշխարհը»* (46): Հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ հերոսը իրեն և մյուս մարդկանց առանձնացնում է: Նա խոր ատելությամբ է լցված մարդկության հանդեպ, տեքստում «մարդ» բառը գրեթե չի գործածվում, փոխարենը հաճախ ենք հանդիպում **«տականքների աշխարհ»** բնորոշմանը: Սա կյանք-մահ և այսաշխարհ-անդրաշխարհ սահմանին կանգնած մարդու համոզմունքն է իր նմանների մասին:

Հայելին հանդիպում է նաև ստվերի հետ զուգահեռում: Հերոսին համակում է իրեն կորցնելու վախը, սակայն նա վախենում է նաև սեփական ես-ին (ստվեր) առե-րեսվելուց. «*Ես վախենում եմ նայել **հայելու մեջ, նայել լուսամուտից դուրս: Ամենուրեք տեսնում եմ սեփական ստվերիս կրկնապատկերը***» (42): Հայելի-ստվեր զուգահեռը պատահական չէ. որքան էլ դրանք արտացոլեն իրականությունը, միևնույնն է, դրանցում իրականը կեղծ է. երկուսն էլ իրականության սուսկ շրջված ձևերն են: Ոչ մի հոգեկից չունեցող հերոսի համար ստվերը նաև գրուցակից է, նաև երկվորյակ. «*Ինձ համար հաճելի խաղ էր լսել ձայնիս արձագանքը օդում: Գուցե **մենությունս** ցրելու համար էի **ստվերիս** հետը խոսում*» (94):

Ուշագրավ են **ստվեր-դիմակ, ստվեր-բու** զույգերը: Սարսափները, մղձավանջ-ները, այն բոլոր զարհուրելի մտքերը, որոնցից հերոսը փախչում է, բայց որոնք նրան համառորեն հետապնդում են, կերպավորվում են ստվերների ձևով: Հատկապես մսավաճառն է այդպիսին: Այս կերպարը անվերջ քրքջում է, հրեշավոր, դեմոնական մի բան կա նրա մեջ, նա ամենիմաց է, դահճի նման կարծես ծծում է հերոսի՝ իր զոհի արյունը, կարդում է նրա մտքերը, գուշակում նրա անցյալ ու ապագա սխալները, մեղքերը: Մսավաճառի ստվերը հեղինակին ուղեկցում է ամենից անսպասելի պահերին և մահագույժ մթնոլորտ է ստեղծում: Նա կարծես դիմակավորված է. մերթ քրուտագործի դիմակով է, մերթ կառապանի, մերթ գերեզմանափորի, մերթ ծերունու, մերթ կնոջ սիրեկանի, և նույնիսկ հենց իր՝ հեղինակի: Պոստմոդեռնիզմին հատուկ վերացականությամբ են բնորոշվում հերոսի և մսագործի հարաբերությունները. կարող ենք անգամ ասել, թե մսագործը ոչ այլ ոք է, քան հենց ինքը՝ հերոսը, նրա բազմաթիվ ես-երից մեկը: «***Ստվերս** էությունիցս ավելի իրական էր դարձել: Ասես քնձոռտ ծերունին, մսագործը, նանին, լիրբ կինս, բոլորը իմ **ստվերներն** էին: **Ստվերներ**, որոնց մեջ ես բանտարկվել էի: ....Չարհուրելի կերպարանքները պատերից ու դռներից, վարագույրի հետևից երևում էին ինձ ու ծամածռություններ էին անում*» (104): Իսկ դաժան հետապնդումները նրա տրոհված էությունն են ու հակասական խոհերը: «*Բոլոր այդ **դեմքերը** իմ մեջ և իմն էին: Մտրի մի շարժումով ոճրագործ, սահմուկեցուցիչ ու ծիծաղաշարժ **դիմակները** փոփոխվում էին: ....Այս բոլոր **դեմքերը** իմ մեջ էին, սակայն նրանցից ոչ մեկը ինձ չէր պատկանում*» (97): Հեղինակն անդրադառնում է նաև մահվան դիմակին. տեսնես գոնե մահվան ժամանակ մարդը ազա՞տ է լինում դիմակների կեղծիքից, թե՞ ոչ. «*Հավանաբար միայն մահվան ժամանակ է **դեմքը** ազատագրվում այդ վարանումներից և սրանում իր բնական վիճակն ու տեսքը*» (97): Պատահական չէ, որ այդ հետապնդողներից մեկը ավելի հաճախ **մսագործի** դիմակով է հանդես գալիս: Դրանով, թվում է, ավելի է ընդգծվում դահճի կերպարը, որը **արյունոտ դանակով** մորթում է և մեծագույն հաճույք ստանում իր գործից, հռիռում սատանայական սարսուզադու ձայնով: Բոլոր դեպքերում էլ այդ դիմակ-ստվերը կաղ է, կռացած, սապատավոր, երեսը շարժի մեջ փաթաթած (ստվերի մեջ՝ գաղտնի մնալու նշան):

Վիպակում **ծիծաղը** հանդես է գալիս աստիճաններով՝ քրքիջ, հռիռոց: Ինչպես



նշեցինք, սապատավոր ծերունու ամենաազդու նշանն է քրքիջը: Առավել խոսուն են նրա քրքիջի մակդիր-որոշիչները՝ չոր, տհաճ, խռպոտ, ունայն, ահավոր... «*դատարկության միջից դուրս հորդացող արծագանք*» (14), «*ուսերը ցնցելու աստիճան քրքջում էր*» (31), «*խռպոտ ու տհաճ մի քրքիջ սթափեցրեց ինձ*», «*Ծերունին չոր ու տհաճ հռռաց*» (33), «*Ուսերը ծիծաղից ցնցվում էին*» (34), «*Ուսերը ցնցվելու աստիճան խռպոտ ու տհաճ քրքջաց, որից փշաքաղվեցի*» (53):

Բացի ծերունուց՝ ծիծաղում է նաև զոքանչի դիակը. «*Հանգուցյալը ցցված ատամնաշարով կարծես ծաղրում էր մեզ*» (53): Իսկ վերջում ծերունու նման և նույնիսկ ավելի սարսափազդու քրքջում է հերոսը. «*Հանկարծ փշաքաղվելու աստիճան, խռպոտ, տհաճ ու սարսափազդու քրքջացի: Սեփական ձայնս չէի ճանաչում, նման էր դրսից եկող ձայնի: Երեխան սարսափահար դուրս վազեց սենյակից*» (97), «*Ձեռքերս դեմքիս առաջ պահած՝ ակամա սկսեցի քրքջալ: Նախկին քրքիջից ուժգին ու ահավոր քրքիջ էր դա: Մի խորունկ քրքիջ, որը հայտնի չէր՝ մարմնիս որ մի փոսից էր դուրս հորդում: Կոկորդիս մեջ պտտվող, ամայությունից դուրս եկող ունայն մի քրքիջ*» (107):

Վիպակում սատանայական քրքիջին, հոռոցին զուգահեռ լսելի է նաև մի զսպված ձայն, որը հերոսի հոգուց պոռթկացող ճիչ է, մղձավանջները, սարսափները վանելու աղաղակ, և որը, սակայն, դուրս է գալիս մի կերպ, լսվում որպես խեղդվող կոկորդի խզխզոց, այսինքն՝ անլսելի է մնում, և հերոսը դարձյալ միայնակ է մնում իր ներքին տագնապների հետ: Այդ ձայնը առավել հաճախ այնքան տարբեր է իրական ձայնից և այնքան հեռավոր է, որ հերոսը չի ճանաչում: Այսինքն՝ վերստին տեղի է ունենում անձի երկատում, և ես-երը անձանոթ ու օտար են դառնում միմյանց: «*Սեփական ձայնս չէի ճանաչում, նման էր դրսից եկող ձայնի*» (97): Այդ դրսից եկող ձայնը՝ արծագանքն էլ ըստ էության մի դիմակ է, ինչպես ստվերը, հայելին, որոնցում իրականությունը շրջված է և մոտավոր: Այդ մարող ձայնը աստիճանաբար անհետանում է դրսի մարդկանց աղմուկի մեջ. «*Որքան շատ էի խորասուզվում ինքս իմ մեջ, որջերում ձմեռող կենդանիների պես ավելի շատ ունկնդրում էի այլոց ձայները, իսկ սեփական ձայնս լսում էի միայն կոկորդիս մեջ*» (85): «*Սեփական ձայնս լսում էի կոկորդիս մեջ, սակայն նրանց իմաստը անըմբռնելի էր ինձ: Գլխիս մեջ այս ձայները միաձուլվում էին այլ ձայների հետ*» (90): Միայն վերջում այդ խեղդվող խզոցը պոռթկում է որպես քրքիջ, որը պրկված նյարդերի ու ներքին ունայնության ճիչն էր: Մտապատկերում ակամա հայտնվում է Մունկի «Ճիչը» կտավը, որի հերոսը աղմուկից խլացած, փախչող, մենակ, ունայնությունից սարսափած մարդն է, ինչպես մեր վիպակի անանուն հերոսը:

«Քոռ բու» վիպակում նկատելի է նաև հերոսի հակումը թմրեցնող միջոցների հանդեպ: Գինին, ափիոնը և այլ թմրանյութեր նրան տեղափոխում են մոռացության գիրկը, պարզևում հաճելի գլխապտույտ, իսկ վիպական մթնոլորտը պատվում է մշուշով: Կարծես այդ մեղմ ծխի կամ մշուշի շունչը փոխանցվում է նաև ընթերցողին: «*Հիմա ուզում եմ որջ կյանքս խաղողի ողկույզի պես ճմլել ձեռքերիս մեջ և նրա հյուրը՝ գինին, կաթիլ առ կաթիլ, որպես սուրբ ջուր, կաթեցնել ստվերիս չոր կոկորդիս մեջ*»

(40): «Ուզում եմ կյանքիս ավիշը, կյանքիս **դառը գինին** կաթիլ առ կաթիլ ստվերիս չոր կոկորդի մեջ կաթեցնելով՝ ասել. «Ահա իմ կյանքը»» (42): Նկատենք, որ գինին այս ստեղծագործության մեջ ևս սրբազան ըմպելիքի իմաստը պահպանել է. ընկալվում է որպես կենսատու հեղուկ, կյանքի ավիշ, սուրբ ջուր: Գինու՝ որպես սրբազան ըմպելիքի խորհրդաբանությունը խոր արմատներ ունի. այն գալիս է իրանական դասական պոեզիայից (Օ. Խայամ)՝ առավել վառ դրսևորումներ ստանալով սուֆիական միստիկ աշխարհընկալումներում (ըստ սուֆիզմի՝ գինին խորհրդանշում է աստվածային սերը): Գինին նաև մահաբեր հեղուկ է՝ բացի կյանքի ավիշը լինելուց, և այդ մահանյութը որդուն էր տվել մայրը. «Ծիրանագույն **գինի**, հավիտենական հանգիստ պարզևող **մահանյութ**: Հավանաբար նա էլ իր կյանքը խաղողի ողկույզի պես ճմլել է թունախառն **գինին**՝ այն թույնից, որից հայրս վախճանվեց, նվիրել էր ինձ» (51): «Մտքերս դանդաղորեն պայծառացան, մեծացան ու հմայիչ դարձան, ու ես սուզվեցի կիսաքուն ու կիսաթմբիկ **անէություն** մեջ» (36). սա էլ ավիտի անէացնող ազդեցությունն է:

Ինչպես արդեն նշել ենք, վիպակի ամենահիմնական գույնը գորշությունն է, որը մահվան գույնն է և մահագույժ միջավայր է ստեղծում: Ուստի ամենևին էլ պատահական չէ այն հանգամանքը, որ հերոսը ապրում է դագաղ կամ գերեզման հիշեցնող մի սենյակում: «Ժամանակը կորցնում է իր իմաստը, երբ մարդ գտնվում է **գերեզմանոցում**: Այս սենյակը իմ կյանքի և մտքերի **գերեզմանոցն** էր» (59-60): «Ամբողջ օրն իմ կյանքն անցնում էր, հիմա էլ անցնում է սենյակիս չորս պատերի մեջ: Ամբողջ կյանքս անցել է չորս պատերի մեջ» (9): Հերոսի ամբողջ կյանքն ու միօրինակ կենցաղն էլ հիշեցնում են ունայնության փոսը, և թերևս ոչ պատահական կերպով է նրա ճիշդ պայթում մարմնի փոսից. «...Մի խորունկ քրքիջ, որ հայտնի չէր մարմնիս որ մի **փոսից** էր դուրս հորդում» (107):

Գերեզմանային մթնոլորտը ամբողջանում է փակվող դռների, պատերի, անանցանելի ճեղքերի նշանների միջոցով: Այսպես՝ «Սենյակի դուռը մեռելի բերնի պես բաց էր թողել» (14) փոխաբերության մեջ դուռ և մեռելի բերան զույգերը ահագու պատկեր են ստեղծում: Կամ՝ «Առհասարակ դեպի դուրս ոչ մի **անցք** ու **ճեղք** չէր երևում: **Որմնախորշը** ամբողջապես փակվել ու մի կտոր **պատի** էր վերածվել, ասես երբեք գոյություն չէր ունեցել: Քառորանին առաջ քաշեցի և, խենթորեն հարվածներ տեղալով **պատին**, ականջ դրեցի: ....**Որմնախորշից** ոչինչ չէր մնացել, և հաստ ու ամուր **պատին** իմ հասցրած հարվածները ապարդյուն անցան: **Պատը** վերածվել էր մի կտոր **արճճի**» (15):

Հետաքրքիր է վարագույրի պատկերը: «Ադամամութին աչքերս բացվելուն պես իմ առջև կենդանանում էր դռան առաջ կախված ձեռագործ **վարագույրի** պատկերը: Ի՞նչ **զարմանալի ու ահավոր վարագույր** էր: Մի սապափավոր ծերունի, հնդիկ յոզերի նման չալման կապած, ձեռքին եռալար ինչ-որ երաժշտական գործիք, նստած էր նոճու տակ: Նրա դիմաց պատկերված էր հնդկական հեթանոսական տաճարների պարուհի՝ Բուզամ Դասիի նման, շղթայակապ ձեռքերով չքնաղ մի աղջիկ, որը ասես ստիպված էր պարել ծերունու առաջ: ....Հավանաբար հայրս կամ հորեղբայրս այն ուղարկել էին

*հեռավոր վայրերից: Սարսափում էի, երբ ուշադիր նայում էի այդ պատկերին» (71):* Վիպակում միևնույն պատկերը, տեսարանը կամ նկարագրությունը հաճախ է կրկնվում՝ կարծես ծառայելով որպես պատրաստի «կաղապարներ», որոնք ստեղծագործական հյուսվածքն ամբողջացնում են և կոլաժային բնույթ հաղորդում: Այդպիսի կրկնվող պատկերներից է ձեռագործ գրչամանին, սափորին, վարագույրին հանդիպող հիշյալ տեսարանը՝ սապատավոր ծերունին նստած է նոճու ստվերի ներքո, նրա առջև կանգնած է կամ պարում է սևազգեստ մի աղջիկ: Թերևս պատահական չէ նաև այն, որ հենց ձեռագործ առարկային են հայտնվում այդ պատկերները: Հերոսը մի տեղ նշում է, որ գրչամաններ նկարագարողները իր ձանձրույթը փարատելու և ժամանակը սպանելու նպատակն ուներ, հետևաբար՝ թե՛ ձեռագործ գրչամանին, թե՛ բրուտի պատրաստած սափորին, թե՛ հնդկական վարագույրին հայտնված միևնույն տեսարանը վկայում է **սպանված, վատնված, անիմաստ ժամանակի** մասին և գուժում մոտալուտ մահը:

Խորհրդանշական իմաստ ունեն նաև **նոճին, նունուֆարը, մանրագորը:** Դիցաբանությունից հայտնի է, որ նոճին մահվան խորհրդանիշն է: Դրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ նոճին հանդիպում է գերեզմանատներում: Հին հավատալիքներում այս ծառը համարվել է երկարակեցության, կենաց ծառի, մահից հետո սկսվող երկնային կյանքի խորհրդանիշը: Հունական դիցաբանության մեջ նոճին Հադեսի թագավորության «գործիքներից» էր, քրիստոնեական ընկալմամբ այս բույսը մարմնավորում է տոկունությունը, մարդկային համառությունը, անձնագոհությունը [2]: Բոլոր դեպքերում էլ ակնհայտ է կյանքի և մահվան սահմանագծի խորհրդաբանությունը:

Նունուֆարն ու մանրագորն էլ սիրո խորհրդանիշն են: Աղջիկը սափորին պատկերված է կապույտ նունուֆարը ձեռքին: Մանրագորը պարսիկները համարում են սիրո և քնքշության բույս՝ մարդախոտ: «Նա ինձ հայտնվեց որպես ափիոնից ստեղծված ցնորական տեսիլք... Նա իմ մեջ առաջացրեց **մանրագորի** սիրո նույն ջերմությունը: ....Նրան կարծես դուրս էին քաշել սիրեկանի գրկից, և նման էր որձից պոկած **էգ մանրագորի**» (13):

Կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները՝ **ճանճերը, բզեզը, որդերը, օձը, բուն,** նույնպես խորհրդանիշներ են վիպակում: Ճանճերը առհասարակ մեղքի, տանջանքների, ներքին տվայտանքների մարմնավորումն են [3]: Հիշենք թեկուզ սարտրյան «Ճանճերը», որոնց բզզոցը հիշեցնում է մարդկային խղճի խայթոցները: Իսկ այս վիպակում ճանճերը հերոսի մեծության, ձանձրույթի խորհրդանիշներն են. «Առհասարակ նախկին համարձակությունը հեռացել էր ինձնից: Նման էի աշնան սկզբին սենյակ ներխուժած սառն ու անկենդան **ճանճերին**, որոնք **սարսափում են սեփական թևաբախումի ձայնից:** Որոշ ժամանակ անշարժ մնում են պատերի վրա, իսկ երբ գլխի են ընկնում, որ ապրում են, աներկյուղ իրենց զարկում են դուռ ու լուսամուտներին, նրանց անկենդան մարմինները ընկնում են սենյակի չորս բոլորը» (80):

Որդերը, ոսկեգույն բզեզը վիպակում հանդիպում են վերջին հատվածում: Դրանք էլ դիակի շուրջը պտտվող միջատներն են: «Շորերս պատրաստուվել էին ոտքից գլուխ աղտոտվել էի լերդացած արյունից: Երկու **ոսկեգույն բզեզ** թռվում էին շուրջս և **փոքրիկ սպիտակ որդեր** խլվում էին մարմնիս վրա, և ինչ-որ դիակի ծանրություն սեղմում էր կուրծքս» (109): Բզեզը կյանքի շարժումն է խորհրդանշում. եգիպտական հավատալիքներում այն կապվում է արևի, կրակի պաշտամունքի հետ:

**Օձը** կնոջ էության մասնիկներից մեկն է: Վիպակում ևս կինը աստվածային և սատանայական բնություններով է ներկայացվում: Նա օձի նման հմայում է, իր թակարդը գցում: Օձի խորհրդապատկերը միֆական շերտեր է բացում. Հերոսի մայրը՝ պարուհի Բուգամ Դասին, իրեն սիրահարված երկու տղամարդկանց՝ հերոսի հորն ու հորեղբորը, ենթարկում է **կոբրայի** փորձությանը՝ պայմանով, որ կամուսնանա նրա հետ, ով ողջ դուրս կգա խցից: Այս առասպելական մոտիվը, որ հանդիպում է հատկապես էպոսներում ու հեքիաթներում, կապվում է աղջիկ ամուսնացնելու հնագույն ծեսի հետ:

Վիպակի առանցքային նշաններից է **բուն**: Պատահական չէ վերնագիրը՝ «Քոռ բու»: Թերևս ոչ մի թռչուն կամ կենդանի այնքան չէր համապատասխանի հերոսի խառնվածքին ու հոգեվիճակին, որքան բուն: Բուն համարվում է մահվան թռչուն, այն իմաստության, ներքնատեսության, միայնության, գիշերային խավարի, թախծի, տխրության խորհրդանիշն է [4], ինչը լիովին համընկնում է հերոսի հոգեկերտվածքին: Վիպակի վերջում տեղի է ունենում մարդ-սովեր-բու կերպարանափոխությունը. «Այս պահին նմանվել էի **բուի** և կոկորդիս մեջ խեղդվող հառաչներս արյան բծերի տեսքով արտաթքում էի: Գուցե ինձ նման մտածող **բուն** էլ ինչ-որ ցավ ունի: Պատին ընկած **սովերս բուի** տեսք էր ստացել և ուշադիր, կոացած վիճակով կարդում էր գրառումներս: Անշուշտ նա լավ էր հասկանում: Միայն նա կարող էր հասկանալ: Աչքիս պոչով նայում էի **սովերիս** ու սարսափում» (104):

Եթե փորձենք ընդհանրացնել վիպակի նշանային համակարգը, պիտի նշենք, որ մեր մատնանշած նշանները հանդես են գալիս զույգերով՝ կազմելով **բինար-օպոզիցիոն շարքեր**, ինչպես՝ աչք-հայելի, հայելի-սովեր, հայելի-դիմակ, սովեր-դիմակ, սովեր-բու, քրքիջ-ճիչ, ճիչ-խզխզոց, ճիչ-արձագանք, սովեր-արձագանք, աղմուկ-լռություն, արյուն-գինի, գինի-ավիշ, կյանք-գինի, գինի-մահաթույն, գինի-անէություն, ափիոն-անէություն, պատ-մենություն, դուռ-անելանելիություն, պատ-գերեզման, սենյակ-գերեզման, սենյակ-լուցկու տուփ-գերեզման, այսաշխարհ-անդրաշխարհ, մարդիկ-տականքներ, որձ էշ մարդիկ-վավաշոտ հիմար կանայք, դանակ-արյուն, մարմին-փոս, կին-հրեշտակ, կին-սատանա, կոբրա-կին, կին-երկկենցաղ, կյանք-բզեզ, սեր-նունուֆար, մահ-նոճի, մահ-բու, գիշեր-բու... Այս զույգերից բացի՝ վիպակում աշխատում են նաև ավելի ունիվերսալ, ընդհանրական զույգեր, ինչպես՝ կյանք-մահ, կյանք-երազ, երազ-իրականություն, քուն-երազ, գիշեր-ցերեկ, լույս-խավար, երկինք-երկիր, վերև-ներքև և այլն, և այլն:

Օձին վերաբերող հատվածում հպանցիկ կերպով խոսվեց օձի կամ կոբրայի

փորձության միջի մասին: Անդրադառնանք **միֆակիրառության** ևս մի քանի դրսևորումների: Օրինակ՝ հոգիների տեղափոխության վերաբերյալ հնագույն հավատալիքը, ըստ որի՝ «այն տներում ու ավերված շինություններում ... մարդիկ են ապրել, որոնց ոսկորները արդեն փտել և մարմնի որոշ մասերի բջիջները դեռևս, հավանաբար, **գոյաբևում են կապույտ նունուֆարների մեջ**» (37): Միֆական հաջորդ դրսևորումը որոշ առումներով հիշեցնում է Փոքր Միերի միֆը. մանուկ Միերը ծնվել էր ձեռքը փակ, ափի մեջ՝ արյուն: Արյան միֆական դրսևորումն է նաև հերոսի կնոջ պարագայում. «Դեռ օրորոցում կինս սովորություն է ունեցել մինչև **արյունոտելու** աստիճան կրծոտել **ծախ ձեռքի եղունգները**» (57): Թերևս ծախ ձեռքը նույնպես պատահական չէ:

Մեկ այլ հատվածում արտացոլված ենք տեսնում ժողովրդական սնահավատությունը, որին հերոսը հավատում է և մտովի պատրաստվում մահվանը. «Սրվերս գլուխ չունեք: **Լսել էի՝ եթե որևէ մեկի սրվերը անգլուխ լինի, տարին չբոլորած՝ կմեռնի**» (68):

Վիպակում հանդիպում է նաև բոլոր առաջադիմական կրոններին բնորոշ հանդերձյալ կյանքի մասին միտքը կամ միֆը, որը ժխտվում է հերոսի կողմից, այսինքն՝ տեղի է ունենում միֆաքայքայում. «Ես անսովոր հանգստություն էի զգում՝ դեն նեպելով վզիս փաթաթած կարծիքները: Ինձ մխիթարող միակ բանը՝ մահից հետո անէանալն ու կործանվելն էր: **Երկրորդ կյանքով ապրելը ինձ սարսափեցնում էր**» (85): Կամ՝ «Ինձ ոչ աղոթագիրք էր հարկավոր և ոչ էլ տականքների ամեն տեսակի գիր, գրվածք ու միտք: **Ինչիս էին պետք նրանց սիրո սրերը**» (75):

Վիպակի գործող անձանց միջև տեղի են ունենում այնպիսի հարաբերություններ, որոնք մեզ տանում են **Ջ. Ֆրոյդի տեսության** հետքերով: Այսպես՝ հերոսը ամուսնանում է իր իր հորաքրոջ աղջկա՝ քուրացուի հետ: Այստեղ մի կողմից տեղի է ունենում արյունապղծություն՝ **ինցեստ**, մյուս կողմից՝ հեղինակը բացատրում է իր այդ քայլի պատճառը. «Հորաքրոջս, որին շատ էի սիրում, **մոր տեղ եմ ընդունել**: Եվ հենց այդ սիրուց դրված հետագայում **ամուսնացա նրա աղջկա՝ իմ քուրացուի հետ, որովհետև նման էր նրան**» (52): Կամ՝ երկու եղբայրների, ընդ որում՝ երկվորյակ եղբայրների սեռական մղումը միևնույն կնոջ հանդեպ, և երկվորյակներից մեկի կործանումը կորբայի փորձության ժամանակ: «**Հորեղբայրս ինքնամոռաց սիրահարվում է մորս և վերջապես խաբում է նրան: Հորս հետ ունեցած ներքին և արտաքին նմանությունը դյուրին է դարձնում այդ գործը**» (50):

Հարս և սկեսուր հարաբերություններում ևս ֆրոյդյան հայտնի տեսությունը՝ **էդիպյան բարդույթն** է երևան գալիս, այն է՝ մոր անգիտակցական մղումը դեպի որդին, և խանդը որդու կնոջ նկատմամբ. «**Ինչպիսի քինով ու հակակրանքով էր խոսում հարսի մասին, ասես հավուն (ընդհանուր ամուսին ունեցող երկու կին, որոնք միմյանց համար դառնում են հավու՝ Բ. Բ.) լինեք, որը գողացել էր իր նկատմամբ տղայի ունեցած սերն ու կիրքը: Հավանաբար հարսը գեղեցիկ էր**» (74):

Վիպակում առկա է նաև **նույնասեռականության** տարրը, որը դրսևորվում է հերոսի ու աներձագի միջև. «Նա երկկես խնձորի պես նման էր քրոջը: ....Ես նստեցի

սաքուին և նրան գիրկս առնելով՝ սեղմեցի ինձ: Մարմինը փաք էր, սրունքները նման էին կնոջս սրունքներին և նույն անբռնազբոս շարժումներն ունեին: Շուրթերը նման էին հոր շրթունքներին, սակայն այն, ինչ հոր մոտ նողկանք ու ատելություն էր առաջացնում իմ մեջ, որդու մոտ գրավիչ ու ձգող էր: Ես համբուրեցի նրա կիսաբաց շուրթերը, որոնք ասես հենց նոր էին բաժանվել երկարատև ու ջերմ համբույրից և նման էին կնոջս շուրթերին» (67): Ուշագրավ մի հանգամանք ևս. հերոսը գրեթե միշտ իր կնոջը անվանում է քած, ինչով շեշտվում է կնոջ երկվությունը՝ աստվածայինն ու սատանայականը, անբարոն, օձայինը:

Հերոսը սեռական մեծ մղումով ձգտում է իր կնոջը, և որքան մերժվում է, այնքան այդ ցանկությունը զորանում է. «Մարմնիս բոլոր բջիջները ցանկանում էին նրան, հատկապես՝ ներքին օրգաններս: Ճշում էին, որ ցանկանում են: ...Իմ փանջահար ու հիվանդ լույսի օղակը ամենայն ուժով ցանկանում ու դեպի իրեն էր ձգում նրա մարմնի մեջ խլրփացող լույսի օղակին» (62): Այդ **չբավարարված ցանկությունները** դուրս են հորդում բառերի ձևով. «Նման պահերին ամեն ոք ապավինում է իր կյանքի միակ թուլությանն ու սովորույթի ուժին: Գինեմուրը հարբում է, գրողը՝ գրում, քարտաշը՝ քար փաշում, և յուրաքանչյուրն իր մաղձը, հոգեկան անբավարարվածության կուտակումները՝ բախվելով կյանքի ուժեղ ցնցումների հետ, դատարկում ու ազատագրվում է: Նման դեպքերում իսկական արվեստագետը կարողանում է գլուխգործոցներ ստեղծել» (23-24): Հեղինակը հարում է Ֆրոյդի՝ արվեստը հարթմանի երազ համարելու տեսությանը. գինու պարգևած հաճելի վայելքը երազի մթնոլորտ է ստեղծում, և նա սկսում է գրել:

Վիպակում առկա է հերոսի՝ սերնդակցական կապի վառ արտահայտված գիտակցությունը, որը նա ամեն կերպ փորձում է ջնջել, ջանում է դուրս գալ ժառանգականության բեռից: Դա հիշեցնում է Կ. Յունգի՝ կոլեկիվ անգիտակցականի տեսությունը. «Կյանքի կարևորագույն բաներից մեկը կարծես նախնիների շարժումները, մտքերը, երազներն ու սովորույթները ասույթների, պատումների միջոցով հաջորդ սերունդներին փոխանցելն է եղել: Հազարավոր փարիներ այս նույն խոսքն ու զրույցն են արել, այս նույն հավաքույթները, սեռական մերձեցումներն ու երեխայական գլխացավանքներն են ունեցել» (58): Այս կերպ ևս մեկ անգամ շեշտվում է կյանքի հավերժական շրջապտույտը և հարակրկնությունը: «Քոռ բու» վիպակին բնորոշ է համադրականությունը (սինկրետիզմ): Այստեղ կարելի է հանդիպել երազների բազում դրսևորումների: Այդ երազները մեծ մասամբ մղձավանջային են, մռայլ, թմրանյութերից բորբոքված երևակայության արդյունք են: Դրանցից մեկում, օրինակ, հերոսը թափառում է անմարդաբնակ, ամայի քաղաքում, որի բնակիչները «անհայտ մահով քարացել ու մահացել էին: **Երկու կաթիլ արյուն** նրանց շուրթերից ծորել ու իջել էր մինչև հագուստների վրա: Ում ձեռք էի տալիս՝ **գլուխը պոկվում ու ընկնում էր:** Մսավաճառի խանութի մոտ՝ մեր փան դիմացի քնձոռու ծերունու նմանությամբ մի մարդ, շարժը վզին, դանակը ձեռքին, բորբոքված աչքերով, որոնց թերթերունքները ասես խուզած լինեին, ականապիշ նայում էր ինձ: Ուզեցի ոսկրակոթ **դանակը** վերցնել

ձեռքից՝ **գլուխը պոկվեց ու ընկավ**: Ես փազնապահար փախուստի դիմեցի: Սարսափահար վազում էի փողոցներով: **Բոլորը քարացել էին իրենց տեղերում**: Վախենում էի ետ նայել: Աներոջս փան մոտ տեսա աներձագս նստած է սաքուին: Գրպանիցս երկու բլիթ հանեցի և ուզեցի փալ նրան, բայց հենց որ դիպա նրան, **գլուխը պոկվեց ու ընկավ**: Ես ճչացի ու արթնացա» (81):

Երբեմն խառնվում են երազի ու իրականության սահմանները, երազը դառնում է իրականության նախադուռ, կամ իրականությունն է հայտնվում երազում:

Նմանատիպ պատկերներում հայելին իր ուրույն տեղն ունի, օրինակ՝ «Դայակիս դեմքը կարծես անդրադարձել էր **ծուռ, գոգավոր հայելու մեջ**: Անհավատալիորեն **ծիծաղելի տեսք ուներ**: Երկարուկ ու նիհար, ասես հսկայական մի ծանրություն նրա դեմքը ձգել էր ներքև» (70): Հերոսի մարդատյացությունը ևս դրսևորվում է երևակայական ու մղձավանջային պատկերներով. նա սարսափում է այն մտքից, որ մահից հետո իր ոսկորներն էլ ձուլվելու են մյուս մարդկանց՝ տականքների, սինլքորների ոսկորներին, ուստի երազում է «մահից հետո երկար ձեռքեր ու զգայուն մարմներ ունենալ, որպեսզի մարմնիս բոլոր մասնիկները խնամքով հավաքեի ու երկու ձեռքով պահպանեի» (84):

Վիպակում շատ են **կերպարանափոխության** դրսևորումները: Դրանցից մեկը ստվեր-բու կերպարանափոխությունն է, որի արդեն անդրադարձել ենք: Կերպարանափոխությունը սպասելի երևույթ էր, քանզի բազում դիմակները պիտի պատռվեին՝ փոխհաջորդելով միմյանց: Կերպարանափոխություններում նվազաբերություններն ու չափազանցությունները փոխարինում և լրացնում են իրար: «Մոռացված սարսափները նորից ու նորից կենդանանում էին: Սարսափ այն մտքից, որ **բարձիս փեղուրները դաշույնի շեղբերի կվերածվեն**, բաճկոնիս **կոճակը** մեծանալով դառնա **ջաղացի քար**: Սարսափ այն մտքից, որ **լավաշը**, գեղնին ընկնելով, **ապակու** պես կփշրվի, որ եթե քնեմ, **լապտերի ձեթը** գեղնին կթափվի և քաղաքը հրդեհի մարմնի, մսագործի մոտ թափառող **շան ոտքերը ձիու սմբակների** պես դոփել սկսեն: Տազնապ այն մտքից, որ քնձոտը ծերունին իր փասափուսեքի առաջ նստած, հանկարծ, անզուսպ ու անվերջ քրքջա, փան ավազանի փաշեռում (ոտք լվանալու տեղ - Ք. Բ.) գտնվող **ճիճուն** վերածվի հնդկական **օձի**, **անկողինս** փոխվի **գերեզմանաքարի** և ծխնիի միջոցով սահելով իր շուրջը՝ ինձ թաղի, և մարմարե արամանանիվները ագուցվեն իրար: Սարսափ այն մտքից, որ **ձայնս** կկտրվի, և օգնություն կանչող **բղավոցիս** ոչ մեկը չի արձագանքի...» (87): Այս հատվածում փետուր-դաշույնի շեղբ, կոճակ-քար, լավաշ-փշրված ապակի, լապտերի ձեթ-հրդեհված քաղաք, շուն-ձի, ճիճու-օձ, անկողին-գերեզմանաքար, բղավոց-խզված ձայն կերպարանափոխությունները դառնում են յուրօրինակ բինար-օպոզիցիոն զույգեր: Մեկ այլ հատվածում հերոսը դարձյալ ավիոնի ազդեցությամբ վերածվում է բույսի. «Ափիոնի՝ բույսերի հոգին, բույսերի դանդաղաշարժ հոգին ներարկվել էր իմ մեջ: Ես շրջագայում էի բուսական աշխարհում: **Ես դարձել էի բույս**» (89):

Հետևյալ օրինակում նույնպես հայելին է ցուցնում կերպարանափոխությունը.

«Կանգնեցի հայելու առաջ: Սարսափից ձեռքերով փակեցի դեմքս: Ես նմանվել էի... Ոչ, **լրիվ կերպարանափոխվել ու դարձել էի քնձոռոպ ծերունին**: Գլխիս ու մորուքիս մազերը նմանվել էին այն մարդու մազերին, որը կենդանի դուրս էր եկել **կորբայի** խցից: Մազերս ճերմակել էին, շուրթս ծերունու շուրթի պես ճեղքվել էր, աչքերս զրկվել էին թերթերունքներից: ...Մարմնիս մեջ **մի նոր հոգի** էր թափանցել: Առհասարակ ուրիշ ձևով էի մտածում, ուրիշ ձևով էի ամեն ինչ զգում և ոչ մի կերպ չէի կարողանաում ազատվել իմ մեջ արթնացած **դևի** ճանկերից» (107):

Այլ հատվածում էլ սենյակ-դագաղ կերպարանափոխությունը հիշեցնում է բալզակյան «Շագրենի կաշին». «Մերթ սենյակս այնպես էր փոքրանում ու սեղմվում, ասես դագաղում լինեի: Քունքերս վառվում էին: Մարմնիս անդամները պատրաստ էին փոքրագույն շարժումի» (104):

Վիպակը պատկերավոր կերպով տեսանելի է դարձնում **գույներն** ու բույրերը: Կնոջ ժպիտը, օրինակ, հիշեցնում է Մոնա Լիզայի առեղծվածային ժպիտը: Իսկ **բույրերը** ստեղծում են յուրօրինակ գեղագիտություն: Այս վիպակում բույրերը մոայլ են ու ծանր, ինչպես մոայլ ու ծանր է ողջ վիպական մթնոլորտը: Ընդհանուր առմամբ դրանք մահվան՝ այնաշխարհային հոտեր են: Ահա հերոսի դագաղանման սենյակի նկարագրությունը. «Քրտինքի հոտ, հին հիվանդությունների հոտ, բերանի, ոտքի, մեզի սուր հոտ, փչացած յուղի, փրած խսիրի, վառված ձվածեղի, այրված սոխի, եռացրած դեղաբույսի, փուղփի, երեխայի կղկղանքի և այն պատանու սենյակի հոտը, որը հենց նոր ինքն իրեն հանգստացրել է սեռական կրքերից: Փողոցից եկած գոլորշիների մեռած կամ հոգեվարք ապրող հոտեր, որոնք բոլորն էլ կենդանի են և պահպանել են իրենց բնորոշ յուրահատկությունը: Շատ ուրիշ հոտեր էլ կան, որոնց իսկությունն ու բաղադրությունը թեև անհայտ են, բայց թողել են իրենց հետքերը» (45): Մեկ այլ հատվածում հերոսն այնպես է տարվում սիրած կնոջ աչքերի հմայքով, որ մնացյալ ամեն ինչ նրա համար դառնում է անկարևոր, և նա դիակի աչքերը հանում է. այնպես, ինչպես Պ. Զյուսքինդի «Օծանելիք»-ի հերոսը զոհի մարմնի բույրերը քամելուց հետո դեն էր գցում նրա անպետքացած մարմինը: «Հիմա ես ունեի այդ աչքերը: Թղթի վրա ունեի աչքերի հոգին, իսկ կործանման դատապարտված և որդերի ու գեղնախորշի մկներին կեր դարձող մարմինը ինձ այլևս հարկավոր չէր» (26):

Միայն մեկ անգամ է համընդհանուր գորշությունը լուսավորվում, իսկ բույրերը դառնում են քաղցր ու հաճելի: Դա այն պահին է, երբ հերոսը հիշում է մանկությունը. «**Արևի** ջերմությունը հազարավոր կլլող բերաններով քամում ու քրտնաթորում էր մարմինս: Անապատի թփերը **պայծառ արևի** տակ դեղինկոճի գույն էին ստացել: Արևը ջերմախտով հիվանդ աչքի պես երկնքի խորքից իր ճառագայթներն էր պարզևում **լուռ ու մեռած բնությանը**: Տեղի բուսականության և հողի սուր ու յուրահատուկ հոտը ինձ անմիջապես հիշեցրեց **մանկությանս պահերը**: ...Մի տեսակ **քաղցր գլխապտույտի** մեջ ընկա, կարծես նորից կորած մի աշխարհում ծնվեցի: Այս զգացումը արբեցնող հատկություն ուներ և քաղցր, հին գինու պես իր ազդեցությունը թողեց երակներիս ու ավիշներիս մեջ, մինչև էությանս խորքը» (64): Սակայն այս



արբեցումը կարճատև է լինում, և դատարկ ու տխուր ներկան ամեն ինչ վերադարձնում է սկզբնական մռայլ ու մշուշոտ վիճակին:

Հերոսի և սիրած կնոջ հարաբերությունները ստեղծում են նրբության և փխրունության մի գեղեցիկ տեսարան՝ հիշեցնելով Բ. Վիանի «Օրերի փրփուրը» վեպի հիմնական մոտիվը՝ փխրունության գեղագիտությունը: «Նա մի ընտրյալ հոգի էր: Հասկացա, որ այն նունուֆարները սովորական ծաղիկներ չեն եղել: Եվ եթե սովորական ջրով լվացվեր, համոզված էի՝ **դեմքը կքայքայվեր, իսկ եթե երկար ու նուրբ մատներով բնական նունուֆարներ քաղեր, մատները ծաղկաթերթի պես կթռչնեին**» (16), «Սիրոս կանգ առավ: Շունչս պահեցի՝ վախենալով, որ իմ շնչից նա ածխի կամ ամպի պես **կանհետանա**» (20):

Ընդհանրացնենք: «Քոռ բու» վիպակում անհերքելիորեն ցցուն Արևելքի ներկայությունից զատ՝ նույնքան ակնառու է նաև արևմտյան նորագույն գրական ուղղությունների ազդեցությունը: Մեր վերլուծությունը միտված էր վեր հանելու կերպարակերտման այն միջոցները, որոնք առավելապես բնորոշ են արևմտյան գրական ուղղություններին, ինչպես՝ կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծություն, ակտիվորեն գործող համադրական կամ հակադրամիասնական՝ բինար-օպոզիցիոն զույգեր, միֆակիրառում, ֆրոյդիզմ և յունգիզմ, երազներ, իրականության և երևակայության անանջատելի սահմաններ, կերպարանափոխություններ ու միջտեքստային կապեր:

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

[1] «Քոռ բու», Թարգմանությունների ժողովածու (**Սադեղ Հեղայթ, Սադեղ Չուբաք, Հուշանգ Գուլչիրի**), Երևան, 1992, էջ 7 (վիպակից արված մնացյալ մեջբերումների էջերը կտրվեն փակագծերով):

[2] Краткая энциклопедия символов, URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/> (дата обращения: 16.09.2018).

[3] URL: <http://www.starfate.ru/ezo/> (дата обращения: 12.09.2018).

[4] Сова, философская школа «Новый Акрополь»,

URL: <http://www.newacropol.ru/alexandria/symbols/owl/> (дата обращения: 04.09.2018).

**ՊԱՏԿԵՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՍԱԴԵՂ ՀԵՂԱՅԱԹԻ  
«ՔՈՌ ՔՈՒ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

**Բանալի բառեր՝** Սադեղ Հեղայաթ, «Քոռ բու», մոդեռնիզմ, պոստմոդեռնիզմ, կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծություն, միֆաքննադատություն:

Աշխատանքում ժամանակակից մեթոդաբանությամբ ուսումնասիրել ենք իրանցի արձակագիր Ս. Հեղայաթի «Քոռ բու» վիպակը՝ ըստ այն հիմնական մոտիվների, որոնցով կերտվում են պատկեր և կերպար: Վիպակը ենթարկել ենք կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծության՝ առանձնացնելով նշաններ, որոնք միմյանց հետ հանդես են գալիս հակադրամիասնական, համադրական կամ բինար-օպոզիցիոն զույգերով (աչք-հայելի, հայելի-դիմակ, ստվեր-դիմակ, ստվեր-բու...): Վիպակում նկատելի են միֆականությունը, ֆրոյդիզմը և յունգիզմը: Վիպակի առանձնահատկություններից են կոմպոզիցիոն ուշագրավ լուծումները (կրկնվող պատկերի գեղագիտություն, կոլաժայնություն), կերպարանափոխությունները, միջտեքստային կապերը, գույների և բույրերի գեղագիտությունը:

Багратян Кристине

**СПЕЦИФИКА ОБРАЗОВ В ПОВЕСТИ САДЕГА ХЕДАЯТА «СЛЕПАЯ СОВА»**

**Ключевые слова:** Садег Хедаят, «Слепая сова», модернизм, постмодернизм, структурно-семиотический анализ, мифокритика.

В данной статье с помощью современной методологии изучена повесть иранского прозаика Садега Хедаята «Слепая сова». В основу анализа взяты основные мотивы, которые создают образы. Мы провели структурно-семиотический разбор повести и выделили символы, которые сопоставляются друг другу или представляют собой бинарно-опозиционные пары (глаз - зеркало, зеркало - маска, тень - маска, тень – сова...). В повести заметны элементы мифа, фрейдизма и юнгизма. Особенностью повести являются интересные композиционные решения (эстетика повторяющегося образа, коллажность), преобразования, межтекстовые связи, эстетика светов и запахов.

Bagratyan Kristine

**ILLUSTRATION PECULIARITIES IN SADEGH HEDAYAT'S 'BLIND OWL'**

**Key words:** Sadegh Hedayat, 'Blind Owl', modernism, postmodernism, structural analysis, mythology.

By means of modern methodology, we have studied the novelette 'Blind Owl' by famous Iranian novelist S. Hedayat. We have taken into consideration the main motives, which form the characters and images. We have carried out a structural-semiotic analysis by distinguishing contradictory signs or binary opposite couples (eye-mirror, mirror-mask, shadow-mask, shadow-owl, etc). In the novelette, we can see manifestations of mythology, freudism and jungism. Among some specific features, we can name remarkable compositional solutions (aesthetics of the recurring image, collages) transformations, interactive connections, aesthetics of colours and fragrance.