

ՀՀ ԳԱԱ ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ ՍՈՒՐԵՆ ՍԵՐՅՈՒՄՅԻ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Ժ.01.02-«Նորագույն շրջանի հայ գրականություն» մասնագիտությամբ բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ-2021

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան  
Գրականության ինստիտուտում

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր  
ՊԵՏՐՈՍ ՀԱԿՈՔԻ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր  
ՄԱՐՏԻՆ ԳԱՐԵԳԻՆԻ ԳԻԼԱՎՅԱՆ

բանասիրական գիտությունների դոկտոր  
ՎԱՐԴԱՆ ՍԱՐԳՍԻ ՀԱԿՈՔՅԱՆ

Առաջատար կազմակերպություն՝ Երևանի պետական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2021 թ. ապրիլի 16-ին՝ ժամը 12:30-ին, ՀՀ  
ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում գործող ԲՈԿ-ի  
Գրականագիտության 003 մասնագիտական խորհրդում:  
Հասցեն՝ Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 15:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան  
գրականության ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2021թ. մարտի 5-ին:

Մասնագիտական խորհրդի  
գիտական քարտուղար՝  
բանասիրական գիտությունների թեկնածու՝

*Ս. Մարգարյան*

Սիրանուշ Մարգարյան

## ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

«Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» ատենախոսության ուսումնասիրության նյութը վերջին կեսդարյա շրջանի հայ պոեզիայի պատմության, գեղարվեստական համակարգի ձևավորման և ուղղությունների հարցն է: Այն այսպիսի ամբողջականությամբ և ծավալով առաջին անգամ է քննության առարկա դառնում մեր գրականագիտության մեջ: Ուստի հարցը մեկնաբանելու ուղին հնարավոր է տեսական համակարգման, ներքին պարբերացման միջոցով: Նախորդ դարի հայ քննադատությունը այս առումով մասնակի փորձեր արել է, բայց խնդիրը հեշտ տրվողներից չէ: Ինչու՞: Որովհետև գրական ընթացքի պատմականության ընկալման հարցը բարդ է հետևյալ առումով. այն է՝ հիմնական օրինաչափությունը, որ սահմանում է գրապատմական արդի փուլը, ժխտման և էվոլյուցիայի տեսությունն է, ինչը սահմանում է թե՛ շարժումը, թե՛ շարժման ընթացքի պատմականությունը որպես գրական ընթացքի միասնականություն:

Բայց որպեսզի այս միտքը հստակ ընկալվի, ասենք. ժխտումը հաստատական միավոր է, որ սահմանում է պատմականության հիմունքը, ուստի յուրաքանչյուր գրական պարբերաշրջան, էվոլյուցիայի և շարժման ընթացքով, ձևավորում է նոր պատմական համակարգ: Հետևաբար, գրական ընթացքը միասնական է համակարգի ներսում իբրև պատմական ամբողջության արտահայտություն, բայց, միաժամանակ, ճգնաժամային՝ իբրև շարժման պրոցես: Ասել է՝ ճգնաժամը՝ որոնման, ժխտումը՝ նորը հիմնելու պրոցես է:

Արդի հայ պոեզիայի ուսումնասիրության ելակետն էլ նույնն է, ուստի համակարգի պատմականության խնդիրը ելակետային նշանակություն ունի մեր հետազոտության պարագայում: Ահա ինչու արդի հայ պոեզիայի վերջին կեսդարյա շրջանը, սկսած նախորդ դարի 60-ականներից, իբրև համակարգի ձևավորման և ամբողջացման պատմություն, ընկալվում է որպես հերմենևտիկական այնպիսի շրջանակ, որ հնարավոր է վերլուծել մեր մշակույթի, գեղարվեստական մտքի ձևավորման կառուցվածքում իբրև համակարգ, որը ձևավորում է աշխարհայացքի, պոետիկայի և լեզվի ինքնուրույն շրջան: Եվ քանի որ կարևոր չէ, թե այդ շրջանակը մեծ է, թե փոքր (մեծը արտահայտվում է փոքրի, փոքրը՝ մեծի միջոցով), յուրաքանչյուր շրջանակ պատմական (ասել է՝ ավարտուն) մի շրջափուլ է, որն ունի նախորդը ժխտելու, սկզբնավորման և ամբողջացման իր ընթացքը, որի մեկնաբանական շրջանակը կարևոր է ճանաչել:

Գրականագիտության արդի հիմնախնդիրներից մեկը սա է, որի հարցադրմանն է նվիրված մեր աշխատությունը: Ատենախոսության համար հիմնական փաստական նյութ են ծառայել նախորդ՝ հետսևակյան շրջանի պոեզիայի ավարտի, նորի սկզբնավորման շրջանի մեկնաբանության հարցերը, որի առանցքում կարևոր է Ռ. Դավոյանի ժառանգության հետազոտությունը, որին հաջորդում են արդի պոեզիայի նախահիմքերի քննության հարցը՝ «ապոետիկ

սկզբի» և բառի մետաֆիզիկական նախասկզբի տեսության քննությունը: Անդրադարձել ենք ուղղության սկզբնավորողների՝ Հովհ. Գրիգորյանի և Հ. Էդոյանի, ինչպես նաև՝ Արտ. Հարությունյանի, Դ. Հովհաննեսի, Հ. Սարուխանի, Ա. Մարտիրոսյանի, Հակոբ Մովսեսի, Վ. Հակոբյանի և այլոց գրական ժառանգությանը: Այս մոտեցումով է պայմանավորված, որ աշխատության ծավալը մասամբ գերազանցում է սահմանված քանակը, թեև, դրանով հանդերձ, սա է, որ լավագույնս հնարավորություն է տվել հարուցված խնդիրները վերլուծելու և մեկնաբանելու:

### **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ, ՆՊԱՏԱԿՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

Ատենախոսության նպատակն է մեկնաբանել վերջին կեսդարյա շրջանի հայ պոեզիայի ընթացքի ձևավորումը և ամբողջացումը, որն արտահայտվել է նախորդը ժխտելու և նորը հիմնելու, գրական ուղղությունների ձևավորման միջոցով: Հիմնական հարցադրումը, որն առաջադրում է նախորդ դարի 60-ականներին հրապարակ եկած բանաստեղծական նոր սերունդը, պոեզիայի նախահիմքերի կամ «ի՞նչ է պոեզիան» հարցադրումն է, որի պատասխանն էլ հիմնում է գրական երկու սկզբունք՝ բանաստեղծության «ապոետիկ սկզբի» և բառի մետաֆիզիկական նախասկզբի տեսությունը: Գրական շարժումը թեև սկզբում միասնական էր և այդպես էր ընկալում շարժումը քննադատությունը, բայց տարանջատումը տեղի է ունենում նախորդ դարի 70-ականների սկզբին Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծության «անհետացման» և Հ. Էդոյանի «բառի որոնման» տեսության քննությամբ: Շարժման այստիպի հակադիր ընկալումը ենթադրում էր բանաստեղծության աշխարհայացքի, պոետիկայի և լեզվի նոր ըմբռնում, որ, շարժման ընթացքով, նախորդ դարի 90-ականներին վերաճեց բախման, ընթացքը շարունակվեց միմյանց ժխտելու հունով, որն արտահայտվեց Արտ. Հարությունյանի, Դ. Հովհաննեսի և Հ. Մովսեսի միջև մղված բանավեճերում, ստեղծագործական պրոցեսում առհասարակ:

### **ԹԵՄԱՅԻ ՆՈՐՈՒՅԹԸ, ՄՇԱԿՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Արդի հայ պոեզիան թեև առանձին հեղինակների, նրանց առանձին երկերի մակարդակով քննության, արժևորման նյութ դարձել է, բայց գրապատմական ողջ պրոցեսի մեկնաբանության հարց չի քննվել: Մեր աշխատությունը լրացնում է այդ բացը:

Քննադատությունն, այնուամենայնիվ, որքան էլ փորձել է գրական պրոցեսը պահել տեսադաշտում, արժևորել տաղանդի ամեն մի դրսևորում, բայց նա չունեւր տեսական և աշխարհայացքային այն պաշարը, որ կարողանար քննել, վերլուծել արդի հայ պոեզիայի աշխարհայացքային նորույթը, որով պայմանավորված էր գրական նոր ընթացքի ներքին բարդությունը, մշակութային և փիլիսոփայական ուղղվածությունը:

Մեր աշխատության հենց կարևոր եզրակացությունն այն է, որ, վերաբերելով գրապատմական պրոցեսը, անդրադառնում ենք հիմնական երկու դրույթի՝ ժխտումի և հավելման, որ գրապատմական պրոցեսում տեղի է ունենում միաժամանակ: Ժխտումը՝ ճգնաժամի և որոնման, հավելումը՝ նորի հաստատման միջոցով: Այդպիսին էր նաև կետադրյա ճանապարհ անցած արդի հայ պոեզիան, որ, գեղագիտական և փիլիսոփայական իր ըմբռնումներով, ունի համակարգի ամբողջություն, բայց, միաժամանակ, մեր մշակույթի ընդհանուր ստրուկտուրան է սահմանում, սահմանվում նրանով՝ պահպանելով ավանդույթը:

### **ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ-ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ**

Ամբողջ կետադրյա գրական պրոցեսը վերլուծելու, պարբերացնելու և արժևորելու համար անհրաժեշտ է աշխարհայացքի և մեթոդի միասնություն: Քննության առաջին պլանում, հետևաբար, գրականագիտության և քննադատության նախորդ փորձի տեսությունն է և ընդգրկումը, որ քննության առարկա են մեթոդական պլանում: Սա մի ամբողջ գրապատմական պրոցեսի քննության նյութ է, որը հնարավոր է անել մեկնաբանական շրջանակի, հերմենևտիկական մեթոդի, նորագույն շրջանի պոեզիայի ստրուկտուրայի, պոետիկայի և աշխարհայացքի միասնության քննության տեսանկյունից: Պատմության տեսությունը և տեսության պատմականությունը մեր վերլուծության հիմքում է, իրարից անբաժանելի, ուստի առանձնացնելով որոշ հիմնահարցեր, մենք ձգտում ենք ամբողջականության ընդգրկման, հիմնավորում հարցերը հենց գրապատմական պրոցեսի ամբողջականությամբ: Ուստի, գրական անուններ, որոնց անդրադառնում ենք՝ հարցադրումների մեր տեսանկյունը հաստատելու միտումով, ունեն քննադատական գրառումների, գրական որոշ միտումներ ժխտելու կամ հաստատելու բնույթ, որոնք երկխոսական և վերլուծական կողմնորոշում ունեն:

### **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ուսումնասիրությունը կարող է օգտակար լինել արդի հայ պոեզիան ուսումնասիրողների, գրականության տեսաբանների, մշակութաբանների համար: Աշխատության նյութերն ու արդյունքները կարող են կիրառվել նաև արդի հայ բանաստեղծների ժառանգությունը հետազոտողների, բուհական դասընթացների և դասախոսությունների ընթացքում:

### **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Աշխատանքը կատարվել և քննարկվել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի Նորագույն հայ գրականության բաժնում: Մենագրությունը տպագրվել է ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտխորհրդի երաշխավորությամբ:

Հիմնական դրույթները հոդվածների տեսքով արտացոլված են ՀՀ ԲՈԿ-ի կանոնադրությամբ հաստատված գիտական ամսագրերում, ինչպես նաև արտասահմանյան գիտական ամսագրերում (տե՛ս հրապարակումների ցանկը սեղմագրի վերջում): Բոկ-ի կանոնակարգով դոկտորական ատենախոսության համար պահանջվում է հոդված scopus շտեմարաններից մեկում: Մեր հոդվածը հրապարակվել է «Wisdom», 3(16) (Yerevan, 2020, p. 165-171) համարում:

## **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ**

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլուխներից, առանձին ենթագլուխներից, եզրակացություններից և գրականության ցանկից: Աշխատության ամբողջական ծավալը կազմում է 600 էջ:

## **ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Ներածության մեջ ներկայացվում են արդի հայ պոեզիայի քննության հիմքերը, գրապատմական ընթացքի ձևավորումը, ամբողջացումը, արդիականությունն ու կարևորությունը, ինչպես նաև նպատակը, խնդիրները, մեթոդական հիմքերը, մշակվածության աստիճանը, նորույթը, աշխատանքի կառուցվածքն ու կիրառական նշանակությունը:

## **ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ**

### **ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ԸՆԹԱՅՔԸ. ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ**

#### **1.1. Շարժում և համակարգ. արդի հայ պոեզիան**

Նախորդ դարի 70-ական թվականներին Ս. Աղաբաբյանը, մեկնաբանելով արդի հայ պոեզիայի զարգացման միտումները, գլխավոր խնդիրը համարում էր «բանաստեղծության նորացման», նրա «արդիական շնչի և դիմագծի» ընկալումը, որը, իբրև ելակետ, հեղինակի կարծիքով, նույնն է «թե՛ հիսուն տարի առաջ, թե՛ քսան...»<sup>1</sup>:

Ալ. Թովչյանը 1974-ին, մեկնաբանելով գրական ընթացքը, պոլեմիկայի քննությունը տեսնում էր «երեք տարրերի շուրջ. պոետական պատկեր, պոետական լեզու, պոետական բովանդակություն»<sup>2</sup>:

Հովհ. Գրիգորյանը ավելի ուշ՝ 80-ականներին, վերլուծելով քննադատության ինքնաբավ այս «շրջապատույթը» (Դ. Գասպարյանի նույնանուն հոդվածի առիթով), գաղափարը սահմանում է որպես «առաջ... դեպի ետ» պարադոքսալ բանաձևի մի հավելում, որ իրականում, տասնամյակներ շարունակ, ժխտում են գրապատմական ընթացքի մի օրինաչափություն՝ այն է՝ յուրաքանչյուր գրապատմա-

<sup>1</sup> Աղաբաբյան Ս., Արդի հայ բանաստեղծության դիմագիծը («Դեպի աղբյուր լույսի», Երևան, 1974, էջ 284): Նույն հոդվածը հեղինակը վերահրապարակել է նաև «XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում» գրքում, Ե., 1984, էջ 46-77:

<sup>2</sup> Թովչյան Ալ., Բարի սահմանները, Երևան, 1978, էջ 82:

կան համակարգ, ձևավորելով նորը, ձգտում է նախորդի հիմնային ժխտման, որ զարգացման նախապայմանն է: Պատահական չեն թերևս բանավեճերը ոչ միայն քննադատության պրոցեսում, այլ նաև պոետական ընկալումներում. նորերը հանդես էին գալիս ոչ միայն գրական հանգանակներով, ինչպես Հովհ. Գրիգորյանը «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» («ԳԹ», 6 նոյեմբեր, 1970), Հ. Էդոյանը «Բառի որոնումը» («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1) հորվածներում, այնպես էլ առանձին բանաստեղծական տեքստերում, որոնք բանաստեղծական համակարգի ձևավորման արտահայտությունն են, ինչպես, օրինակ, Ռ. Հովհաննեսի «Մեզանից հետո ուժեղ և հաղթանդամ ուրիշ տղերք կգան» (1968), Հովհ. Գրիգորյանի «Ապրելու մեկ օրը» (մանիֆեստի փոխարեն) (1979), Հ. Էդոյանի «Պոեզիայի և պոետի մասին» (1993) և այլն: Իհարկե, նշվածները ծրագրային արժեք ունեն, որոնց հակադրվող տիպիկ օրինակը Ռ. Դավոյանի «Ճանփորդություն-1» բանաստեղծությունն է, ուր բանաստեղծը պոեզիայի և պոետի ուղին ընկալում է նախապայտերին հանդիպելու, այսինքն՝ ավանդույթի զարգացման ընթացքով, այլ ոչ թե ժխտելու միջոցով՝ ասելով՝ «եթե հասնես նախապայտերիդ, // ուրեմն մոտ ես և ապագայիդ»:

Քննադատությունը, իհարկե, ժամանակը և շարժումը ընկալեց և բացատրում էր միազիժ: Եզրահանգումը, հետևաբար, կարող է լինել հետևյալը՝ բանավեճը, որ արտահայտում է 1960-ականների գրական ճգնաժամը, ունի վերելքի՝ 1960-ականները և դրան հաջորդող 1970-80-ականների պատմաշրջանը, որի ներքին պառակտումը, միմյանց ժխտող գրական ուղղությունների հիմնումը, կապված է 1980-90-ականների գրական վերելքի և ամբողջացման հետ, ինչը տևում է մինչև 21-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակը: Որպես օրինաչափություն, որը յուրահատուկ է գրական շարժումներին առհասարակ, մասնավորապես և նախորդ դարի կեսերի և նորերի՝ 60-ականների գրապատմական ընթացքի փոխհարաբերությանը, այն է՝ զարգացման (շարժման) հիմքում պառակտումը, ներքին ժխտումն է արտահայտում էվոլյուցիայի ընթացքը որպես գրապատմական միասնություն: Հետևաբար յուրաքանչյուր շարժում (զարգացում)՝ հիմնային առումով պառակտումը կրում է ներսից, որը պատմական ընթացք ունի:

Հարցադրումն արված է վերջին տասնամյակի քննադատության մեջ, որը կախում ունի մեկնաբանության առարկայից և նրա պատմականությունը հիմնում է այնպիսի «մեկնաբանական շրջանակ», որը հնարավոր է վերլուծել իբրև ամբողջական և առանձին գրական պատմաշրջան: Հովհ. Գրիգորյանը այն արտահայտեց բանաստեղծության «անհետացման» տեսությամբ, իսկ Հ. Էդոյանը՝ «պոետական վիճակի», որ պոետական ակունքի՝ «գործող պատկերի» հայտնության ընկալումն է: Բայց էականը, որ արտահայտում էր շարժման պատմական միասնությունը, նրա պոլեմիկական բնույթն է, որ երկխոսական ընթացքով ժխտումը և հաստատումը ընկալում է միաժամանակ: Այն է՝ ոչ միայն ընդդեմ, այլ նաև՝ հանուն. Հովհ. Գրիգորյանը՝ ոչ թե բանաստեղծության, այլ բանաստեղծականի որոնմամբ,

Էդոյանը՝ բանաստեղծության մետաֆիզիկական նախահիմքի ստուգաբանությամբ, որոնք, պատմական զարգացման ընթացքով, վերածելով գրական շարժման, արդեն նախորդ դարավերջին և նոր դարի սկզբին, միմյանց հակադրվելով, ձևավորեցին պոետական նոր շրջանը. առաջինը իբրև **բաց համակարգ**, իսկ երկրորդը՝ որպես **հերմետիկ** համակարգ, որոնց անվամբ էլ կարող ենք անվանել շարժումը:

## 1.2 Քննադատական գրառումներ և մտորումներ

-Ա-

Քննադատությունը ստեղծագործական պրոցեսի մասնակիցն է նաև: Արդյո՞ք արդի քննադատությունը կարողանում է արտահայտել և վերլուծել այն հիմնահարցերը, որոնք վերհանում են ժամանակը և գրականությունը:

Գրական միջավայրը, իհարկե, այս առումով, խիտ չէ, բայց նաև միօրինակ չէ: Ուստի բացառելով բանավեճի մենախոսական ստրուկտուրան, նշենք, որ երկխոսության պոլեմիկական բնույթը արժևորելու, նորը բացահայտելու միտում ունի: Այդպիսի երկխոսությունների «շարք», կարծում եմ, ծավալում է գրականագետ Ս. Սարինյանը «Անդրադարձ» հոդվածի վերջում («Գրական թերթ», 24 փետրվարի, 2012 թ.), ուր մեզ հրավիրում է բանավեճի:

Սարինյանի ընկալման հիմքում հակադրության երկբևեռ միասնությունն է, որ մտքի շարժումը հնարավոր է դարձնում, թեև բնությունը և պատմությունը (անհատը և հասարակությունը) երբեք չեն «համընկնում» միմյանց, այլապես դրան կհետևի լճացումը: Մեկը, իհարկե, միշտ որոնում է մյուսին (բնությունը և պատմությունը)՝ համապատասխանելու և ներդաշնակության հասնելու, որը երբեք տեղի չի ունենում... Այնուհետև՝ այս տեսանկյունից անդրադառնալով և վերլուծելով 20-րդ դարի հատկապես երկրորդ կեսի գրապատմական ընթացքը, Սարինյանի բացատրությամբ՝ «տեղի է ունենում պատմության տեղատվությունը բնության հանդեպ»: Ուստի, քննադատի հավելմամբ, անհատի (բնության) գերակայությունը գրականության մեջ հիմնավորում է հետևյալ փաստը՝ արդի պրոցեսում «գաղափարին փոխարինում է միՖը, միՖոլոգիզմը, և միֆաստեղծումը դառնում է գրականության ոճի էական առանձնահատկությունը»: Բայց, մյուս կողմից, «ժամանակը սպոնտան է, - ասում է Ս. Սարինյանը, - և ոչ ոք չի ուշանում ոչնչից (այսինքն՝ ոչ անհատը և ոչ հասարակությունը.-Ս. Ա.): Կրիան չի ուշանում ոչնչից և ապրում է լիարժեք կյանք: Այսպես էլ յուրաքանչյուր ազգ ունի տիեզերական նախաստեղծ իր ժամանակը, ուր գործում է իր պատմությունը, և որի ընթացքում կայանում է նրա հոգևոր և ֆիզիկական ինքնաստեղծումը («Եղիցի լույս», 2010, հ.9-10):

Սարինյանի մետաֆիզիկական ելակետը, ինչպես կարելի է եզրակացնել ասվածից, որպես նախահիմք ընդունում է ազգային համաշխարհայինի համեմատ, թեև չի գերակայում նրան, ձգտում է համադրության, ավելի ճիշտ՝ չի ձգտում հանդես գալ գոնե իբրև հակադրության նախահիմք, այլապես չէր եզրակացնի՝ ասե-



լով, թե ինքը «նույն հարթության վրա է դիտում համաշխարհային գրականությունն... ու այդ համաբնագրում յուրաքանչյուր ազգային գրականության մորֆոլոգիան, որն ինքնին համաշխարհային է, հենց որպես այդպիսին, որպես ազգային» («Եղիցի լույս», 2010, հ. 9-10): Ուրեմն, համաշխարհայինը ազգային է, ազգայինը՝ համաշխարհային:

Այսպիսով, հակադրության նախահիմքերը, շարժման ընթացքով, Սարինյանին թելադրում են երևույթները գնահատելիս հասնել հակադրությունների միասնության նախահիմքին, ինչը կրկին հակասությունների շարք է հավելում, որը ենթակա է պատմական և փիլիսոփայական մեկնաբանության, ուստի Ս. Սարինյանը տեսական հանգույցներ է ստեղծել և ստեղծում գլխավորապես: Սրանից սկսվում է մեր «երկխոսությունը», որի ավարտը...միայն նորի սկիզբն է, նորը սկսելու ուղին...

-Բ-

Քննադատը նախ և առաջ տեքստի (լինի գրավոր թե բանավոր աղբյուր) կրողն է, որը կարող է ընկալվել որպես նախահիմք և տեքստի այնպիսի ամբողջություն, որն ունի իր ձևը, ինքնաստեղծ ոգին: Քննադատը վերականգնում է տեքստը, որն արտագրական ակտ չէ:

Չուտ ժամանակային իմաստով տեքստի ստեղծման ակտը տարբեր է գրողի և քննադատի համար: Երկուսն էլ մեկնաբանական գործողություն են կատարում թերևս, բայց այսպիսի ամբողջության մեջ.- երբ քննադատն է քննում և մեկնաբանում՝ վերականգնելով տեքստը, առաջին հերթին պետք է ընկալի, որ տեքստի ընթերցումը և մեկնաբանումը չընդհատվող պրոցես է և, ուղղակի ասած, տեքստը ինքնագիրն է, ստեղծելու ընթացքը գրողի կողմից, իսկ վերստեղծելու պրոցեսը՝ քննադատական ակտ է, որ նկարագրում է վերլուծողի մտքի շարժման ընթացքը և կազմավորում է մշակույթի և պատմության բնագիրը՝ իբրև ամբողջություն: Ուրեմն՝ ինքնագիր տեքստի և պատմականի համադրությունը ձևավորում են **բնագիրը**, որ մշակույթի ոլորտն է: Այսինքն՝ տեքստը ընթերցելու (մեկնաբանության), իսկ բնագիրը մշակույթի, իմաստի և շարժման ընթացքն է նկարագրում, որ տարբերակված է և սահմանված նոր քննադատության կողմից: Ուստի **տեքստը ինքնագրի ոլորտն է, բնագիրը՝ մշակույթի...**

-Գ-

Մեր մեկնաբանության հիմքում քննադատության և նրա ուղիների քննության հարցն է: Քիչ են ինքնուրույն, թերևս ամբողջություն ունեցող քննադատական հավակարգերը, որոնք ազդեցություն ունեն արդի պրոցեսում:

Մենք չենք կարող ասել, թե արդի քննադատության ուղիները բազմազան են: Բայց չի կարելի ասել, թե որոնումները, միմյանց ժխտող համակարգերը բացակայում են: Հենրիկ Էդոյանի «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» (2009) աշխատությունը, Հակոբ Մովսեսի «Եվ ձայն է բարձրանում՝ օվսաննա, օվսաննա» («Գարուն», 2006, թ.7-8), Մանասեի «Եռամիասնության տարրերը» («Գարուն», 2007,

թ.5-6), Վաչե Եփրեմյանի «Բնագիր և մեկնություն» («Գարուն», 2010, թ.3-4), Արք. Նիկողոսյանի «Բանաստեղծության ընդդիմությունը» («Գրականիշ», 2011, թ. 2) և այլ գրություններ, ընթերցման յուրահատկությամբ, այնուամենայնիվ, բնութագրում են նաև արդի քննադատության որոշ հիմնարար գծեր:

Խոսքն, իհարկե, չի վերաբերում լուսանցքային գրառումներին, որոնցով հեղեղվում է գրական մամուլը, այլ բացառապես ճանապարհը սահմանող տեսական համակարգերին, որոնցից մեկը, թերևս, արդի քննադատության մեջ Հենրիկ Էդոյանի **հավասարակշռության** տեսության բացատրությունն է: Սակայն ո՞րն է տերմինի իմաստը, ինչու՞ «հավասարակշռություն», կամ՝ ում և ինչի՞ միջև: Հենրիկ Էդոյանի բնութագրմամբ՝ մշակութային պատմաշրջանների և համակարգերի միջև, որոնց հիմքում Աստծու և մարդու հիպոստասներն են, ուստի ասում է. «Հավասարակշռություն ասելով պետք է հասկանալ Քրիստոսի մեջ **Աստծու և Մարդու** բացարձակ ներդաշնակությունը»<sup>3</sup>: Այսինքն՝ Քրիստոսի ոգին՝ աստծո և մարդու բացարձակ հավասարակշռությամբ, որ համաշխարհային (եվրոպական) գրականության ուղին է և, ամենաընդհանուր գծերով, ձևավորել է մշակութաբանական պատմական համակարգեր, որոնք հեղինակը անվանում է՝

ա) «աստվածակենտրոն», որն ընդգրկում է միջնադարը (IV-XIIIդդ.),

բ) «մարդակենտրոն» (XIII-XIV դարերից մինչև XX դարի առաջին կեսը՝ վերածնության դարաշրջանից մինչև XX դարի մոդեռնիզմի շրջանը),

գ) «կոսմիկական Քրիստոսի» կամ երկու հակադիր փուլերի համադրության, վերամիասնության շրջանը: Բայց՝ առաջին (աստվածակենտրոն) և երկրորդ (մարդակենտրոն) մշակութային շրջանները, յուրաքանչյուրն իր իմաստաբանական համապատասխան կենտրոնով (մարդ և աստված), ունի և կրում է «դիմակի» իր ինքնությունը, ուստի մարդը և աստված, իբրև համակարգի իմաստային կենտրոններ, **անտինոմիաներ** են: Այսինքն՝ «ներքին պլանում գործում են **նոյնության** հիմքի վրա, արտաքին պլանում՝ **հակադրության**»<sup>4</sup>: Բայց, կարելի է ասել, յուրաքանչյուր համակարգի հաստատում, «միջուկի» էության մեջ կրում է նաև **անտի-**համակարգը, ընդվզումի և քայքայման ոգին, որ շարժման միջին է ձևավորում, և որը կարելի է համեմատել անառակ որդու վերադարձի հետ կամ բնութագրել շրջանաձև շարժման (անվերջ վերադարձի) ընթացքով:

Ուրեմն՝ յուրաքանչյուր շարժում ձգտում է բացարձակին՝ իր կոսմիկական ամբողջությանը և ծագման իմաստով էլ կախում ունի նրանից: Հ. Էդոյանը դա բացատրում է շարժման և հակադրությունների միասնության ընթացքով՝ շարժում Քաոսից դեպի Կոսմոս, Կոսմոսից դեպի Քաոս (այսինքն՝ անկարգությունից դեպի կարգավորություն և հակառակը):

Արդի հայ պոեզիան, սկսած 60-ականների վերջից, իր պատմական փուլերով,

<sup>3</sup> Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 18:

<sup>4</sup> Նույնը, էջ 20:

չափազանց հետաքրքիր նյութ է նշված խնդիրը մեկնաբանելու համար: Հետևաբար և՛ մեր մեկնաբանության համակարգում կարող ենք ընդգրկել ներքին՝ Հ. Էդոյան- Հ. Մովսես փոխհարաբերության խնդիրը, ինչպես նաև արտաքին՝ Հ. Էդոյան - Արտ. Հարությունյան և, նույն ոլորտում, Հովհ. Գրիգորյան- Հ. Էդոյան, Դ. Հովհաննես- Հ. Էդոյան, այնուհետև՝ նույն շարքում՝ Ա. Մարտիրոսյանի, Վ. Հակոբյանի, Էդ. Միլիտոնյանի, Հր. Թամրազյանի, Վ. Հակոբյանի պոեզիան... ներքին և արտաքին «հարաբերությունների» հարցադրմամբ:

Քննադատության մեջ, թեև յուրովի, գրական արդի ընթացի մեկնաբանության հարցադրումը հաճախակի է կապվում Քաոսի գաղափարի հետ: Քաոսի մասին հարցադրումը քննադատական առանձին հոդվածներում զուտ փոխաբերական իմաստով չի գործածվում, այլ դիտվում է իբրև տվյալ պոետական համակարգի ծագման աղբյուր:

Այլ Թոփչյանը «Քաոսին հանդիման» (1997) հոդվածում վերլուծում է Արտ. Հարությունյանի «Նամակ Նոյին» բանաստեղծական ժողովածուն, իսկ «Բանաստեղծություն և քաոս» հոդվածում (1998) Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոն» գիրքը, ուր, սահմանելով քաոսը, ասում է հետևյալը. «Բանաստեղծը հայտնվ(ե)լ է միանգամից «արարված» քաոսի առջև, իսկ Հեսիոդոսի մեկնաբանությամբ՝ քաոսից պիտի ծնվի կարգը (աշխարհը), սակայն՝ տոկայի է, երբ կատարվում է հակառակը, երբ քաոսը ծնվում է կարգից: Առաջինի դեպքում պահանջվում է արարիչ, կերտող, բան-ա-ստեղծ, որը կարողանա ոչնչից ստեղծել ինչը... այսպիսին է արարման սկզբունքը» («Ազգ», 05.08.1998):

Ո՞ր գաղափարն է կրում սկզբի ֆենոմենը: Եթե հետևենք Այլ Թոփչյանի «Քաոսին հանդիման» հոդվածի մտքի ընթացքին, ապա ասելով «քաոսին հանդիման», պետք է հասկանանք հետևյալը. քննադատը նկարագրում է քաոսը՝ ընդգծելու բանաստեղծի դրաման ոչ բանաստեղծական (որպեսզի չասենք՝ դժոխային) արդիականության հանդիման, ուստի քաոսը զուտ հակադրության եզր է ընկալվում այս դեպքում, որը պատմական միջավայրի նկարագրություն է նաև: Սակայն Հ. Էդոյանը և Հ. Մովսեսը քաոսը ընկալում են զուտ մշակութաբանական իմաստով, որ տարանջատված չէ կարգից, կարգը՝ քաոսից, ուստիև՝ բանաստեղծի դրաման, իբրև իր-աշխարհի հակասությունները վերապրող, կարգը սահմանող՝ հանդես չի գալիս... Հետևապես, դրա փոխարեն հանդես է գալիս մեսիա-պոեզիան: Կա՞ այստեղ «գրաբանական դաշտում իր (Մովսեսի) բանաստեղծական բացակայության գիտակցությունը...իբրև բնագրաստեղծ գործոն», ինչպես այլ դեպքում նշում է Արք. Նիկողոսյանը: Իհարկե՝ կա, եթե խոսքը վերաբերում է քաոսից կարգի ստեղծման գաղափարին՝ արարչությանը, որի ակունքը Գիրքն է, և Մովսեսի մտահայեցությունը հիմնված է դրա վրա, այլապես չէր գրվի «Գիրք ծաղկմանը»: Բայց կա՞ հակադրության գիտակցությունը Գրքի էությանը, որ Մովսեսի պարագայում ոչ-մշակույթի ոլորտն է, հոգևոր ծագում ունի և, միաժամանակ, Բանի-Լոգոսի-Գրի հոգևոր միասնությունն է կրում: Էդոյանի պարագայում նույնը, իհարկե,

փլիսոփայական սահմանում ունի, որ բացառապես ճանաչողական գործառույթ է կրում, իսկ Մովսեսի պոեզիայի քննություն դեպքում, զուտ մշակութաբանական, հոգևոր կողմնորոշում: Հետևաբար, Մովսեսի կարծիքով, պոեզիան «Իթաքեն» է (Բորխես), որ սերում է միասնական սկզբից, ուստի կարող է և պետք է վերապատմական լինի: Ինչը նշանակում է, որ Մովսեսի պոեզիայի ստրուկտուրան ձգտում է միասնության՝ վերապրելու սկիզբը, առնչություն է փնտրում ուղղահայաց գծով Ռ-գու և Մի-ի հետ, ուստիև բանաստեղծը «բառի որսորդ է», որ սրբազան ակունքի՝ Գրքի էությունն է կերպավորում, և, կարծում եմ, **գր-ի** «պատկերմամբ» հասնում է Ավետարանի և գրքի միասնության ընկալմանը:

Հ. Մովսեսի «մշակութաբանությունը» մերժում է պատմությունն առհասարակ, որովհետև չկա պատմություն, այլ միայն՝ պատմության և կեցության հոգևոր ընկալում:

Բանավեճը և գրապայքարը, որ արդի պոեզիայի հիմնախնդիրներից թերևս ամենակարևորն է և մատնանշում է զարգացման ուղին, պատնեշի մի կողմում խմբավորում է այնպիսի անհատականություններ և անուններ, ինչպիսիք են Արտ. Հարությունյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Էդ. Միլիտոնյանը, իսկ մյուս կողմում՝ Հ. Էրոյանը, Հ. Մովսեսը, Վ. Հակոբյանը, Հր. Թամրազյանը, Հր. Սարուխանը և... Ն. րանք, ձևավորելով արդի պոեզիայի նոր շրջանը, հիմնում են «նոր պոեզիա», որը հնարավոր է մեկնաբանել մի այնպիսի համադրության մեջ, ուր հակադրությունները համատեղվում են պատմական միասնության ոլորտում...

-Դ-

Գեղարվեստական ընթացքի ձևավորումը նախորդում է տեսական համակարգերի ձևավորմանը: Թեև սա օրինաչափություն է, բայց, ընկալման իմաստով, հնարավոր է երևոյթի համատեղում՝ գեղարվեստական պրոցեսի և տեսական մտքի համաժամանակյա յուրացում: Արդի հայ պոեզիայի մեկնաբանության հարցը հնարավոր է քննել նաև այս տեսանկյունից: Ինչո՞ւ: Որովհետև հարցի պատմական կողմը, մեղմ ասած, ունի ոչ միայն հակասություններ, այլև փոխակերպվել է անբուժելի հիվանդության: Հետևաբար, կարելի է հավելել, որ մշակույթի յուրաքանչյուր շրջան ունի ոչ միայն ինքնագիտակցվելու և ժխտման, այլև, նույն ընթացքով, պատմականորեն ամբողջանալու շրջաններ: Արդի հայ պոեզիան, ուրեմն, իր տարբեր փուլերի ինքնագիտակցությամբ, սկսած 1990-ականներից, հակադրության, ներքին ընթացքի ժխտման շրջանն է վերապրում: Եվ եթե, սկսած 60-ականների վերջից, 70-ականների սկզբից շարժումը միասնական էր, ընդհանուր պրոցեսի մեջ սահմանելի, և գրական նոր սերունդը, ժխտելով նախորդ՝ 50-ականների գաղափարայնությունը, իրենց գեղագիտական դավանանքով ուղղված էին «դուրս»՝ երկաթե վարագույրից այնկողմ՝ ներթափանցելու և յուրացնելու համաշխարհային (արևմտյան) նոր պոեզիան, ուստի քննադատությունը նրանց անվանեց «գեղագիտական այլախոհներ», ապա նոր շրջանում ներքին՝ «նույնության շարժումը» վերաճել է «արտաքին հակադրության»՝ ժխտելու միմյանց և հիմնելու

նորը՝ ամբողջականը մեր պոեզիայում: Այսինքն՝ շարժումը, գեղագիտական նոր շրջանի ինքնագիտակցությամբ, հիմնում է նորը իբրև **հեղափոխություն...**, իսկ նորի գիտակցումը՝ իբրև հեղափոխության ինքնագիտակցում...

Թեև ժխտումը, այնուամենայնիվ, ետադարձ՝ պատմական և դասական կադապրների դեմ է ուղղված՝ հանուն գրական գալիքի, բայց հիմքում գեղարվեստական նոր փուլի՝ գեղագիտական ինքնության հարցն է կրում, որ շարժումը փոխակերպում է **գրական ուղղության**:

## ԳԼՈՒԽ 2

### ՈԱԶՄԻԿ ԴԱՎՈՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

#### 2.1 Ուզմիկ Դավոյանի պոեզիան. դասական շրջանի ավարտի և նորի միջև

Ուզմիկ Դավոյանի պոեզիայի քննության հարցը հնարավոր է նախորդ՝ 1950-60-ականների և նոր՝ 60-ականներին հրապարակ եկած բանաստեղծական սերնդի պոեզիայի քննության, պոետիկայի պատմական վերլուծության և ստրուկտուրայի մեկնաբանության համադրության միջոցով:

Դավոյանի պոեզիան բաժանարար գիծ ունի և՛ նախորդների, և՛ 60-ականների գեղագիտական ըմբռնումներից, որը հնարավոր է վերլուծել գրապատմական ընթացքի մեկնաբանության, շարժման և ուղղությունների ընկալման հայացքով:

Նախորդ դարակեսի և 60-ականների պոեզիայի բնորոշ գիծը, ինչպես Գ. Է. մինն է ասում, շրթայագերծումն է:<sup>5</sup> Այսինքն՝ շարժման ընթացքի բազմաձայնության կուտակումը, որ նոր ճգնաժամի հիմքում ձևավորում է գեղագիտական ըմբռնումների լայն հուն, որ միմյանց ժխտող և միմյանց հավելող նշանակություն ունի, տևում մինչև 20-րդ դարավերջ և նոր դարի սկիզբը: Ուստի Ռ. Դավոյանը Պ. Սևակի առաջադրած սիմֆոնիզմի գաղափարի հետ ունի այնպիսի «նմանության տարբերություններ», որ, կարելի է ասել, բանաստեղծականի ընկալումը Պ. Սևակի պոեզիայի համեմատ ոչ թե սոսկ երգային է, որովհետև հաճախ Դավոյանը երգը բանաստեղծություն է անվանում, այլ՝ պարզապես **մեղեդային**, որ նույնն է, թե ներքին ասոնանս չունի: Ուստի մեղեդին և երգը ձուլված են, երգը տարրալուծված է մեղեդու հայելում... Բայց սա ներքին այնպիսի ընդհանրություն է, որ իր շարունակությամբ ոչ միայն ժխտում է սևակյան շրջանի սիմֆոնիզմը, այլև, հավանակա՛նորեն, բարդ այլ պոետական մի շրջան է ստեղծում, թեև մշակութային մի ամբողջ շրջան ավարտվում է նրանով: Եվ, կարելի է եզրակացնել, Ռ. Դավոյանի պոեզիան մի ամբողջ պատմաշրջանի ավարտի, անցման և նորի ձևավորման առանցքում է, որ, եզրափակելով դասական ըմբռնումների մի ամբողջ շրջան, ինչը ձևավորվել էր 50-ականների կեսերից և 60-ականներին մեր պոեզիայում, նրա ամբողջացումն է ազդարարում մինչև նախորդ դարավերջի գրապատմական զարգացման փուլը:

<sup>5</sup> Էմին Գ., Երկեր, հ. 3, Երևան, 1986, էջ 616:

Կարելի է ասել, Դավոյանը որոնում է կորուստը երգի, հայրենիքը նրա, նախահիմքը, որի խարիսխը լեզուն է: Հետևաբար լեզուն, երգը և աշխարհը պոեզիայի նախահիմքն է, պոեզիայի սուբստանցիոնալ միասնության որոնման ուղին, որ փորձում է վերապրել Ռ. Դավոյանը՝ առաջին ժողովածուն անվանելով «Իմ աշխարհը»(1963):

Աշխարհը և երգը սակայն, որ ունեին հակասություններ վերևից (երկնքից) ներքև, ներքևից վերև, աշխարհը ճանաչելու և երգը նվաճելու ներքին որոնումներում ի հայտ են բերում ստվերներ, աշխարհի ամբողջականությունը խաթարող ընկալումներ, որի անցման առաջին փուլը «Իմ աշխարհը» (1963) ժողովածուից «Ստվերների միջով» (1967) ժողովածուն է: Պառակտումը սակայն, որ արտահայտվում է պոետիկայի, աշխարհայեցության և լեզվի ոլորտում, Դավոյանի պոեզիայում ամբողջանում է արդեն «Ռեքվիեմ» (1969) պոեմում, ուր մեղեդին և երգը հանդես են գալիս բազմաձայնության ներքին կապով: Իսկ բանաստեղծական ամբողջացումը, որ երգի որոնման ուղին է վերևից ներքև, Դավոյանը արտահայտում է «Մեղրահաց» (1973), «Կեղևդ բաց արա» (1973) ժողովածուներում, ամբողջացնելով ստեղծագործական առաջին շրջանը:

Բանաստեղծը, ահա ինչու, որոնելով իր աշխարհը, անցնում է «ստվերների միջով», որ անտեսանելի ճանաչելու ճգողականություն ունի, շաղկապում է իրեն հողին, հայրենիքին և նրա ճակատագրին, նրա գոյության նախահիմքին:

-Բ-

Ռազմիկ Դավոյանը 1973-ին հրապարակեց «Մեղրահաց» և «Կեղևդ բաց արա» ժողովածուները, որոնց նախորդել էր «Ռեքվիեմ» պոեմը 1969-ին: Որոնելով երգի խարիսխը, բանաստեղծը ներքին անցումների հետագիծը արտահայտում է բառի և պատկերի շրջապտույտի միջոցով, որ Ժ. Ժենետը բացատրում է «գլխապտույտ» տերմինի միջոցով, որ գոյություն ունի «թանձր, բայց գլխապտույտի տարածությամբ արտահայտված երկու բառերի միջև, որ նույն կամ տարբեր նշանակությունն ունեն»<sup>6</sup>:

Դավոյանի պոեզիայում միջը տեքստի «գրոյական մակարդակի» (Բարտ) ըմբռնումն է, որ ինքնին անունն է **նամակի**: Իսկ այդ դեպքում Ժ. Ժենետը հավելում է. «Բառերը մտածում են մեր փոխարեն, մենք նրանց վրա իշխանություն չունենք, հետևաբար նամակի գործողության մեջ ծագում է գլխապտույտի հարաբերությունն այն բաների միջև, որ մենք կամենում ենք մտածել կամ մտածում ենք փաստացի»:<sup>7</sup> Ուստի Դավոյանի պոեզիայում խորհրդանիշը, որ միջական պատկեր է, մեռնում է, ինչպես որ մեռնում է տեքստը նրա, որ «գրոյական» իմաստ ունի: Միջը, հետևաբար, իբրև պատկեր, «սիմուլյակր» է, մի տեսակ գրական իլյուզիա, պատմական անուն, որ մետաֆոր չէ, այլ անվան պարզ գործողություն, ինչը բա-

<sup>6</sup> Женет Ж., Фигуры, т. 1, Москва, 1998, ст. 217:

<sup>7</sup> Նույնը, ст. 14.

նաստեղծը, տրվելով բառահիմքին, վերապրում է, զգում և տեսնում, ուստի իմպրեսիոնիստական գույներով այն վառ է արտահայտված: Սակայն, ինչպես ասում են, բառեր չկան, այլ կան անուններ: Սակայն միֆի վախճանը բառի վերածնունդն է ազդարարում: Դավոյանի պոեզիայում այս ներքին շարժումը բառի ներքին շերտերի բացահայտմամբ «Մեղրահաց» ժողովածուում մեկնաբանվում է «Բառը» բանաստեղծության մեջ, որ նույնն է նաև «Կեղևդ բաց արա» ժողովածուի համար: Սակայն մինչև բառի հայտնությունը միֆերը փոխակերպվում են տեսիլքի: Բառի և տեսիլքի միջև ահա նավարկում է երգը: Իսկ բառը ծնունդն է հողի, տեսիլքը՝ երկնքի: Դավոյանի տագնապը սակայն այն է, որ «տեսիլքները ապրում են վտարված»:<sup>8</sup> Թեև ապրում են նրանք հավետ, սակայն կյանքի լուռ շրիմներին հակված: Հողից էլ է սակայն վտարված բանաստեղծը, իսկ անհող բառը անուն չունի և «Տեսիլքներ» բանաստեղծության մեջ հարցումով դրամատիկ շեշտ է ստանում Դավոյանի տագնապը՝ ասելով՝ «Արորով ինձ հողից հանեցին, //Ինձ հողում ինչո՞ւ են թաղելու...»:<sup>8</sup>

Դարձը հողի գիրկը դարձն է դեպի բառի նախահիմքը: Կորուստը հողի կորուստն է կյանքի և տեսիլքի: Ձայնը սակայն նրան երկինք է տանում, արյան ձայնն է ականջին հասնում, ընկնող աստղերին՝ ասում է աստղեր, ուրիշներին անհասկանալի երգերին՝ երգեր, կորած ծովերին՝ ծովեր, կորած երկրին՝ երկիր, կորած սիրուն՝ սեր, («Լուսն եմ, ձայնս երկինք են տանում»): Ինչո՞ւ: Որովհետև բառերն էլ տեսիլքն են հյուսում ապրումների, պահպանում հետքը անցյալի և ներկայի:

Բազմիկ Դավոյանի պոեզիայի ուղին **երգի** որոնումն է, որ փոխակերպվում է մեղեդու: Երգին համապատասխանում է բառը, մեղեդուն՝ ոգին: Բառը սակայն փոխաբերություն չէ, թեև, այսպես ասած, ծնվում է իրերից առաջ: Դավոյանն ահա ինչու ասում է՝ մեղեդու (ձայնի) արձագանքն է բառը, որ, ազատվելով մարդու կապանքներից, բարձրանում է վեր և «տիեզերքը լցնում է կյանքով»:

Ռ. Դավոյանի պոեզիայում, իհարկե, երգը և երգայինը, բառի միջոցով առնչվելով գոյության նախահիմքին, պառակտված է հենց լինելու և գոյության իմաստով: Շրջապատույթը և փոխակերպումը լինելու և գոյության միջև, որ տեղի է ունենում բառի միջոցով, ներկայության պահի և բացակայի կապի միջև է, որն արտահայտվում է ողբերգականի հետքի, ռեքվիեմի մեղեդու մեջ: Իսկ սա նշանակում է. ռեքվիեմը ներկայի արտահայտումն է, որ հնարավոր է խոսքի ոլորտում, իսկ պոեզիան այն հետքն է, որ պահպանվում է լեզվի մեջ կամ լեզվի միջոցով, որ կեցության օրանն է նաև: Թեոլոգի համար խնդիր չկա, նրա համար նախասկիզբը միշտ ներկա է ամենուր և ամեն ինչի մեջ, ուրեմն և՛ Աստծո և՛ Ոչնչի: Բայց փիլիսոփայի համար ամեն ինչ ծագում է բացակայի (տարբերության) ոլորտից, որ հնարավոր է

<sup>8</sup> Դավոյան Ռ., Ընտիր երկեր, Երևան, 1987, էջ 39:

լեզվի միջոցով: Ուստի, ինչպես Հայդեգերն է ասում, ոչ թե մարդն է մտածում, այլ լեզուն է մտածում և խոսում ինձ ինքնիրենով: Հետևաբար լեզուն, այսպես ասած, ինքնավար է, ինքնիշխան և հարցը, թե ո՞վ է խոսում, նշանակում է՝ նա, ով կանչում է մտածելու, որովհետև նրա լուրջության միջով է ի հայտ գալիս կեցությունը և մարդը:<sup>9</sup>

Դավոյանի «Ռեքվիեմ» պոեմը, հետևաբար, ունենալով աշխարհայացքային միասնություն, երգի և երգայինի ընկալման իր մոդելն է առաջադրում: Հետևաբար, վերլուծել «Ռեքվիեմ» պոեմը, նշանակում է վերլուծել ամբողջի մեջ արտահայտված համակարգը, որ Ումբերտո Էկոյի մեկնաբանությամբ, «հավանականությունների համակարգ է»<sup>10</sup>, ուր տարբերության հետքը պահպանում է լեզուն, որ ծայնի և մեղեդու միասնությամբ կարող է բացատրել տարբերության իմաստը և խաղը: Դավոյանի պարագայում հնարավոր չէ լեզուն ընկալել իբրև ստրուկտուրա, այլ՝ զուտ ծայն և մեղեդի, որ անվերջության է ձգտում: Ուստի խոսել ստրուկտուրայի ընդհանրության մասին Դավոյանի պոեզիայում նույնն է, թե ասել՝ ինչպես է երգը ձգտում ձուլվել մեղեդուն, ինչպես նաև ներքև՝ վերևին, որն արտահայտում է բառը և նրա ոգին, որ պոեզիան է ինքնին: Ուրեմն բառը իրականության ռիթմն է արտահայտում, իսկ ոգին՝ իմաստը և գաղափարը:

Համեմատության համար տեղին է այստեղ հիշել 20-րդ դարի մեծանուն բանաստեղծ Սեն-ժոն Պերսին, որի «Ծովեզերքները» «մթին» կոչեցին, ում «լեզուն բանաստեղծուհի եղավ» և «բառերը մեզ այլևս նշաններ չեն, ոչ էլ զարդեր, // այլ՝ հենց բանը, որ կերպավորում են...»<sup>11</sup>, հոգու մթին ծայքերը պեղում: Այդպես էլ Դավոյանի «Ռեքվիեմը», որ փնտրում է բառի նախապատկերը, հոգին, նախածին երգը, որ ժամանակակիցները պոեզիա են կոչում: Ողբերգությունը կամ ողբերգականը նրանում է սակայն, որ «խեղանդամված երգի առասպելը բոբիկ // Եվ մի լլկված կնոջ ուրվականի նման // Թափառում է համատարած սև ամպերի վրա»<sup>12</sup>: Երգի ուրվականն է սա, ուր երկնից երկիր, որպես մի Գողգոթա, լույսի սյուն, բարձրանում է ինչպես մի մերկ, տկլորված լեզենդ և լլկված կնոջ նման «ինքն իրեն փնտրում քաոսի մեջ» (Ռ, 33): Արարիչը թեև պետք է գոչեր՝ «համակարգվիր, քաոս», խճճվել է ինքը իր մեջ, ընկել են բոլոր գոյությունները հաստատ և Աստված դարձել է հավանական աստված, հավանական ոգի, ճշմարիտ երգի մի ուրվական:

Երգի կարոտն այսպես մեզ հիվանդ է դարձրել: Մեր «հոգին էր երգում մեզ համար», - ասում է Դավոյանը: «Մենք մի երգ ունեինք, որ երգում էինք առավոտ, իրիկուն» և «երբ ճանապարհները չէին մտածում փրկել մեզ, լսում էինք այդ երգը

<sup>9</sup> Stéu Хайдегер М., Время и бытие. Статьи и выступления, Москва, 1993 («Путь к языку» հոդվածը):

<sup>10</sup> Умберто Эко, Отсутствующая структура, Введение в семиологию, Санкт-Петербург, 2004, ст. 27.

<sup>11</sup> Սեն-ժոն Պերս, Ծովեզերքներ, Երևան, 1993, էջ 222:

<sup>12</sup> Դավոյան Ռ., Ռեքվիեմ, Երևան, 1969, էջ 32 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս այս պոեմից կնշենք տեքստում Ռ և էջահամարը):



քնի մեջ՝ մեր հոգին երգում էր մեզ համար» (Ռ, 38): Եվ անհավատ մի քոչվոր, հայտնվելով մեր առաջ, ասում է՝ «ձեր երգը երգված է»: Բայց միայն նա չէ, նրա ստվե՞րը, թե՛ մեկ ուրիշը, ասում է կրկին նույնը՝ «ձեր երգը երգված է» (Ռ, 38): Ահա ինչու չեն խոսում երգերը. որովհետև նրանք տառապել են նույնքան, որքան տառապալ է մարդը: Իսկ Դավոյանը հարցնում է՝ ինչո՞ւ չեն խոսում երգերը, նրանց տառապանքն ավելի՞ն է, երբ մերն է անդունդների վիշտը, ճորերի խլուֆյունը, շլուֆյունը արևի: Ամեն ինչ ունենալով այսպես, մեզ ոչինչ չի մնացել երգից բացի, որպեսզի թափուր չմնա մեր սիրտը, մեր հոգին, ձեռքերը, աչքերը և երկիրը մեր: Իսկ երբ պակասել է երգը, ավերել է քոչվորը մեղեդին նրա, «մենք ասում ենք մի խոսք-արցունք-ճշմարտություն» և տանում ենք մեզ հետ արծազանքը արցունքի, որ երգի կորուստն է (Ռ, 42):

Փակվել է երկնի դուռը, ոչ մի բաց դուռ չկա, աշխարհը, ժամանակը և երգը երկփեղկված են կաղնու բնի պես, իսկ մեր ոտքերի տակ պտտվում է տափակ մի երկրագունդ, մարդու գրպանում՝ խաչված ոսկե քրիստոսներ, որ ժամանակի անփույթ դեմքի վրա արյամբ օծված իմաստությունն է մեր երգի: Ռիթմը երգի և տեսիլքը նրա ահա ինչու փոխակերպվում է, որովհետև «ինչ-որ մի բան այստեղ // ինչ-որ մի բան ջնջեց» (Ռ, 28):

Ահա ինչու Դավոյանի երգը ծնվում է միահանգ՝ ինչպես ճանապարհի երգը միալար, ներծծված անցած և գալիք ճանապարհների բեռով, որ լիքն է ձայներով մարդկային ցավի և ողբերգության: Այդպիսի մի կատարյալ քայլերգ է «Չգիտեմ ե՞րբ, չեմ հիշում ո՞վ» հատվածը:

Երգը, հետևաբար, իբրև բառերի զորաբանակ, պատկերների հարահոս շարան, վերաճում է ձայնի և մեղեդու՝ փնտրելով նախահիմքը իր, որի իմաստը բազմաձայն է: Եվ գուցե տեղին է ասել նաև, որ «Ռեքվիեմի» ոճը եթե զուտ դասական է, բառը՝ պատկերային, հանդուգն և մոդեռն, ինքնատիպ մի քերթություն, որ չի սպասարկում բանաստեղծական ոչ մի կանոնիկ ուղղության: Դրանով հանդերձ, Դավոյանի պատկերները, հարահոս ընթացքով, բարդ ասոցիացիաների կապերով, որոնելով մեղեդին, բանաստեղծականի և բանի ուղին, երգը ծոփում են մեղեդուն, կորցնելով այդպիսով բառի իմաստը, հայտնվելով երանության, գաղտնիքի, արբեցության դիոնիսոսյան ծիրի մեջ... Ուստի բանաստեղծական կանոնները Դավոյանի «Ռեքվիեմում» դառնում են պատարագի և ծեսի կանոններ, հարահոս պատկերների ընթացքը՝ ողբերգության և ցնծության հաղորդություն, որի իմաստը պոեզիան է, որի ասելիքը հենց ինքը՝ նորին հրաշափառություն պոեզիան է...

## **2.2 «Մեր երգի շարունակությունն սկզբնաբան»**

Դավոյանը 1988-ից վերսկսում է պոեմի գրառումը, 1996-ին ավարտում երկրորդ մասը: 1997-ին պոեմի երկու մասերի հրատարակումը մեկ գրքում, թվում է, ինչ-որ մի բանաստեղծական շրջանի ամբողջացում էր, ուստի «Ռեքվիեմի» երկրորդ մասը, դեռ տասնամյակներ առաջ, ինձ էլ պատկերացավ և ընկալվեց բանաստեղծի «լերան աղոթքը վերջին», երբ մերկ ու խոցված սիրտը բանաստեղծի բացվում է

ճակատագրի տիրոջ առաջ և աղերսում դարմանել հոգուն, որին վիճակված էր կրել մեղապարտ մարդու ցավերը, որ չունի ամոքում: Այո, չունի ամոքում, որով հետև նորանոր ցավեր, մեղքեր, կործանում ու աղետ բերեց ժամանակը, որ սրվեց ավելի 1988-ի երկրաշարժի, անկախության, ազատագրության պայքարի առաջին շրջանում: Աղետը, կործանումը սակայն երկրի վրա չէր միայն, այլև՝ հոգիներում՝ մեղապարտ, աղտեղալի, որն ավելի կործանարար է, քան ընդերքից պոռթկումը հրեջի...

Դավոյանի պոեմի երկրորդ մասի նախադրուղ բացում է այս «նախապատմությունը»: «Շարժվում է սայլը զագրամիտ Նեոի», բանաստեղծի համբերությունն սպառվում, հասնում է շուրթին, որ «ցավի կես-խոսքն ավարտ(ի) և քնարը իր հնչյունի-խոսքի հղի Աստծուն, ջարդված սիրտն իր նրա խոսքով նորոգի»<sup>13</sup>: Շարժումն այս, որ սկզբնավորվում է Վսեմ Անգոյից, բառի արարչական նախահիմքին է հաղորդվում, որ «մարդակործան աղմուկի միջից // մեր անտեր բախտի հնչյունն է հեգում»(Ռ, 176) և նախ՝ սիրտը բանաստեղծի, հետո գրիչը և տիեզերական շարժումն է ընդգրկում:

Դավոյանի այս ուղին «խռովքի արարման» ուղի է, որ բանաստեղծական արարք է: Եվ քայլն առաջին, որ տանում է նրան ինչպես հողմից քշվող մի տերև, ուղի չունի և մութ է իր ճամփան, «խանձում է դեմքը վշտի լեզուն բոցե, // որ ելնում է Հայոց հազարամյա վերքից» (Ռ, 178): Անպատասխան հարցեր են հնչում, փոխակերպվում են հարցերը բառերի: Բայց բառերն էլ անզոր են նոր ցավի առաջ և չեն կարողանում «կանգնել տողերի հարթության վրա», բանականության պատկերն արտացոլել՝ սահմակեցուցիչ, դիվային երկրաշարժի ասքը գոցելու:

Դավոյանը, ինչպես «քերթության ճանապարհի» պոետը, դիմում է տիրոջը, որ «ոգին է, միտքը, հոգին անաղարտ՝ իրար խառնված» (Ռ, 228), և Լյառն Արարատ՝ «նրա պատկերը կապույտում հառնած» (Ռ, 229), և այդ բարձունքից, հոգու խորքից մերթ աղերսում է, մերթ մերժում, սակայն աղերսը հարցում է, մերժումը՝ խռովքի արարում: Խոսքի սարսափն այդ Արարատ լեռ է, որի խորքից են Դավոյանի բառերը ժայթքում, մարդու, աշխարհի ճակատագիրը հայում: Ծանր է, ուտի, բանաստեղծի բեռը, որ լեռան խորքից է աշխարհին նայում, ազատագրվում բառի խորքում, որ քանքարն է հայոց, ծննդի խորհրդով ելած տեսաընդառաջին՝ խոստովանության պատգամաբերը լինելով անքեն, մարդկային ցավի կրակարանում թոժված, որ բացվեն դռները Ելից, մաքրվի աշխարհը համայն ախտերից, մարդու տանջանքը սրբագործի:

«Մարդը մի հազարն անց(ել) կոխվ ու լացով, // երկրորդ հազարն է անցնում արնացիր» (Ռ, 244), չի խաղաղվում մարդու հոգին վագրունի, գազանացումի ճիրաններն է սրում:

<sup>13</sup> Դավոյան Ռ., Ռեքվիեմ, Երևան, 1997, էջ 175 (այսուհետև մեջվերումներ անելիս այս պոեմից տեքստում կեշենք Ռ և էջահամարը):

Մարդը՝ գազան, գազանը՝ մարդակերպ... բարբարոսները հովիվ են դարձել, արյուն են թափում, ճչում, «թե՛ մարդանում է // իր անմեղ զոհի արյան շառափում» (Ռ, 203): Բնագանցական սկիզբը, զոյաբանական իր հիմքով, տարրալուծվում է բառի խորքում և ձգտում է երագանքի բարուրին հասնել, լույսի զրահը ճեղքել, որտեղ «Գոյի արմատն է շնչում» (Ռ, 230) և վերընձյուղվել:

Ահա սա է «Ռեքվիեմի» բանաստեղծական նորությունը, ժամանակների և ժամանակի միասնության ծնունդը և գաղափարը, որ արդիական է դարձնում Դավոյանի պոեզիայի շունչը և գաղափարը:

«Մեր ծիլը բար է շուռ տվել»,- ասում է բանաստեղծը (Ռ, 193): Դավոյանի խոսքերը, ուրեմն, ծագում են անգոյից, գոյի բաժինը դարձնում հասու: Բանաստեղծը երագում է, որ նախահիմքը բառի լինի անխաթար, ինչպես տիրոջ անունը՝ «կենդանի գրված, ոչ մելանով» (Ռ, 219): Անխաթար կյանքն է, ուրեմն, շնորհն այն միակ, որ անգիր է, անճառ, նախորդում է գրին, որ «համայնն է ամենայնի»:

-Ե-

1978-ին հրատարակվում է «Տաք սալեր», 1983-ին «Պղնձե վարդ» ժողովածուները: Իսկ «Քարե բարձ» ժողովածուն, որ հրատարակվեց 1989-ին, Դավոյանի պոեզիայի փիլիսոփայական խտացումն է, որ քննության նոր տեսադաշտ է բացահայտում:

Մեկնաբանության հիմքում, իհարկե, սրանք առածնանում են, բայց ներքին շաղկապումը, որ մեզ տանում է ընդհանուր նախահիմքի քննության, պոեզիայի և բանաստեղծության հարցն է, որ, ընկալման բնույթով, ընդհանուր է **երգի** կամ **երգայինի** իր աշխարհընկալմամբ, որը նույնը չէ «Քարե բարձում», այլ, զարգացման հիմքով, **խոստովանանքային** է, ուր բանաստեղծական խոսքին հավելվում է խոհը, ապրումին՝ բանականի ձայնը:

Այնուամենայնիվ, դառնալով նախասկզբին, որ երգն է, մեղեդին նրա՝ լույսը, Դավոյանը «Տաք սալերում» ասում է՝ «այս խելահեղ քառուսում հավատում եմ լոկ երգին»<sup>14</sup>, իսկ լույսը, որ վերևից է իջնում, «ներծծվում է բոլոր մարմիններից, նյութից ներս»<sup>15</sup>: Բայց լույսով ի հայտ եկող «նյութը» առարկայի և աշխարհի բանաստեղծական պատկերն է, որ փոխակերպվում է բանաստեղծի ապրումներում ճանապարհի ըմբռնման: Ուստի այն ինքնավար է որպես երգի ասացում՝ ձուլված մեղեդուն, և եթե, ինչպես բանաստեղծն է ասում, իջնում է երկնքից, որ իր հոգու աչքն է տեսնում, կաթում երգի մեջ «որպես անմահության անուշ ցող», կենդանություն տալիս երգին: Ուրեմն այն շաղկապված է մուսային, որ Հոմերոսից մինչև Դանտե, մինչև Քուչակ ու Չարենց հովանավոր եղավ և թև տվեց «նրանց հզոր ներշնչանքին ու ջանքին»<sup>16</sup>: Երգը, հետևաբար, ոչ ծնվում է, ոչ էլ ապրում առանց

<sup>14</sup> Դավոյան Ռ., Տաք սալեր, Երևան, 1978, էջ 13:

<sup>15</sup> Նույնը, էջ 6:

<sup>16</sup> Դավոյան Ռ., Պղնձե վարդ, Երևան, 1983, էջ 166:

մուսայի, որ Դավոյանը, բանավիճող ոգու ներշնչանքով, հակադրում է մուսաները լքած պոետներին, որոնք «աշխարհով մեկ քանդում են ու ավերում տաճարները մուսաների, նրա օրենքները ներհուն», թխում երգեր ամեն ինչից և կողքին էլ մուսայի ծաղրանկարը գետեղում:

Արարչական իմաստ ունի բառը՝ տիեզերքի ոգին, որ ծնունդ է առնում հոգու մղումներից, որ փակ դուռ էր, և աստված է բացում նրա դուռը, որ դուրս լողա, հանձնվի կյանքի տառապագին երթին («Արարչություն»): Դավոյանը, կարելի է ասել, յուրատեսակ ռոմանտիկական վերածնունդ է պարզևում բառին, բայց բառը և պատկերը, օժտված գոյությամբ, արտահայտում են պատմության և կեցության հաղորդականությունը, որ հնարավոր է մշակույթի և լեզվի միասնության մեջ: Ահա ինչու բանաստեղծը պոեզիան և մշակույթը ընկալում է իբրև «ոգեղեն հաց», պոետին՝ հին ու հեռավոր ասպետ, որ իրեն մոտեցող ոգեղեն հացի բուրմունքն է շնչում, թեև խառնված է այն «գաղջ պատնեշների հոտին» («Ոգեղեն հաց»):

Անցյալը, գալիքը բանաստեղծի ապրումի և բառերի մեջ են հանգրվան գտնում: Բառը սահմանակից է լռությանը, որի հարուստը ձայնն է արտահայտում, բայց այստեղ, ներկայի ակնթարթի մեջ է անթեղվում: Երգն ուստի այն ժամանակ է իսկական երգ, երբ օդի նման ես շնչում բառը՝ ինչպես որ տերևն է օդը շնչում, հնչուն արձագանք տալիս հովից, արեգակից («Երգն այն ժամանակ է...»): Եվ այդ ճանապարհը, որ Դավոյանը անվանում է նախապապերի ճանապարհ, դյուրին ուղի չէ: Դավոյանը, ուստի, նկարագրելով ճանապարհի քայլը, որ անցումն է երգից մեղեդուն, ինչպես հեքիաթի գորգը թելից՝ հյուսվածքին, հորդորում է քայլել ճանապարհը անգամ այնժամ, երբ քայլելն է թվում անհնար: Մաքառել՝ հայտնաբերելու այն աստղը, որ չի փայլել մարդկանց համար և չգնահատել ո՛չ անցած ճամփան, ո՛չ արժեքը բեռիդ: Ուստի «նախապապերի» մասին ասույթը քուրսու վրա տեր ողորմեա ասելը չէ, այլ նախահիմքի ստուգում, որ աշխարհայացքային բացատրություն ունի:

Դավոյանի պոետիկայի ըմբռնման խարիսխը **բառն** է: Ծագման իմաստով բառը Դավոյանի պոեզիայում էքսպրեսիվ է, եթե կուզեք՝ օրփեական: Բառը, հետևաբար, իշխում է առարկայի վրա, ուրեմն և՛ աշխարհը տեսիլք է, բառը՝ տեսիլքի հայելին: Այսինքն՝ խոսելը խոսքի մեջ թաքնվածի, եղանակավորման տևողության և բառի էությանը (իմաստի առումով) հասնելու մեջ է, ուր հնարավոր է պոեզիան:

### **2.3 Ռազմիկ Դավոյանի նոր-անտիպ բանաստեղծական ժառանգությունը**

Դավոյանի վերջին նոր-անտիպ բանաստեղծությունների «Մենք ունենք» (2019) գիրքը կարելի է վերլուծել հավելման աստիճանակարգության միջոցով, որի պոետիկան և աշխարհայացքը ընդհանրության եզրեր ունեն մինչև 1980-ականների վերջի «Քարե բարձ» ժողովածուն, բայց և հիմնում է նորի հանգրվանը, այսինքն՝ պոետական գալիքը, որ նույնքան նշանակալից է արդեն XXI դարի երկու տասնամյակների բանաստեղծական դրոնումների տեսանկյունից:

Էպիկականի քայքայումը նշանակում է լիրիկայի հայտնությունը, որ պոեզիայի

փոխանունն է, ուստի լիրիկան և պոեզիան հոմանիշներ են Դավոյանի ընկալմամբ: Սա պետք է հասկանալ ճանաչողության երկու ասպեկտով. առաջինը՝ **փոխակերպության**, որն ասվում է այն իմաստով, ինչպես ընկալում էին հին հույները և երկրորդը՝ **պայծառակերպության**, որ ասվում է քրիստոնեական հայեցողությամբ և կարելի է ընկալել իբրև էպիֆանիա (աստվածահայտնություն): Դավոյանի պոեզիայում փոխակերպության ոլորտը ընդգրկում է բանաստեղծության պոետիկայի և աշխարհայեցողության, իսկ պայծառակերպության ոլորտը՝ բառի և լեզվի ընկալման հարցադրումը: Եվ թեև շարժման հիմքով երկուսն էլ (փոխակերպումը և պայծառակերպումը) անբաժանելի են քննության մակարդակում, բայց, կարելի է ասել, Դավոյանի բանաստեղծական աշխարհընկալումը հիմնված է միֆի և առասպելի նորահայտնության կանչի, իսկ բառը՝ գոյության նախահիմքի բացության, իմաստի որոնման ազդակի վրա: Բայց բառը բանաստեղծի ապրածի, անցած ճանապարհի ոչ միայն վկան է, այլև՝ հայելին, որ արտահայտում է ոչ թե բանաստեղծին, նրա եսը և ժամանակի ներկան, այլ մի ուրիշ ես՝ անանձնական (ինչպես կասեր Մեծարենցը) կամ համայնական (Նարեկացու բնութագրմամբ), որ ոչ թե ժամանակի սայլին է նստած, այլ ժամանակն ինքն է, որ ամեն ինչ, ամեն իր և երևույթ պատկերում է բառով արտահայտված պատկերագրով, որի նախահիմքը միֆականի կանչն է, ուր առասպելի ծայնի հաղորդակցությամբ բառը վերածում է **միֆական սիմվոլի**: Այն ձևակերպված չէ իբրև գիրք, այլ՝ բանաստեղծություն, որ Դավոյանը անվանում է «տուն» («Բանաստեղծության տունը»), «ցնորք բանաստեղծական» («Ասին՝ ցնորք է բանաստեղծական»): Այսպիսի փոխակերպումը արտահայտվում է բառի առարկայական պատկերի և իմաստի շրջմամբ: Դավոյանի պարագայում այն համապատասխանում է միֆի՝ իբրև պատկերագիր և բառի՝ իբրև միֆական սիմվոլ՝ միմյանցով արտահայտվող ներքին շարժմանը, որ ձևավորում է Դավոյանի բանաստեղծության պոետիկան և կառուցվածքը: Եվ եթե գրքերի գիրքը Աստվածաշունչն է, ապա Դավոյանի ընկալմամբ գիրքը գոյաբանական հիմք ունի, մարդու գոյության գոյությունն է քննում, որ փոխակերպվում է գրքի, որ, ինչպես Կարեն Սվասյանն է ասում «Գրիգոր Նարեկացի» հոդվածում, **մարդագիրք** է, ինչը «բարձրագույն հիերարխիայի արարած գիրքն է»<sup>17</sup>, գաղտնագիր, որ, Նարեկացու լեզվով ասած, «գիրը՝ մարմնիս, իսկ խոսքը՝ հոգուս փոխարեն» (Բան, ԾԴ, դ): Իսկ այլ տեղում հավելում՝ «մի մատյան եմ, մատյան շնչավոր» (Բան, ԼԹ, Բ), որ ներշնչված է եզեկիելի տեսիլքներից՝ բարդված ներսից ու դրսից ողբ ու վայերով:

Փոխակերպումն այդ իր աստիճանավորումն ունի, որ գրապատմական առանցքում է ի հայտ գալիս և մեկնաբանվում, որի նախահիմքը գիրքն է, որը, ավելի լայն առումով, **նամակի** փոխանունն է, ինչը, Դավոյանի մեկնաբանությամբ, «հիշողության փոխանցված պատկերակարգն է»: Իսկ դա «բանաստեղծության տունն» է, որ ծագում է խոսքի ոլորտից, խոսքը՝ գրքի, որ մշակութային ծագում ու-

<sup>17</sup> Սվասյան Կ., Հոդվածներ, Երևան, 2014, էջ 535:

նի և մեկնաբանելի է մշակութային հիմքով: Ահա ինչու «Մենք ունենք» շարքի «Բանաստեղծության տունը» գործում Դավոյանը բանաստեղծությունն ընկալում է գուտ անհատական փորձի և պատմական կենսափորձի միասնության հաղորդությամբ՝ ասելով.

*Այս գիրքը տունն է Բանաստեղծության,  
Որպեսզի ապրել են թախիծը, ամառ...<sup>18</sup>*

Դավոյանը երազում է գիրքը, բայց ապավինում է բանաստեղծությանը, որ գրքի անունն է, շարքերի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն վերապրում է իբրև մի հատընտիր, գրքից ծնված մի ճառագայթ, ապրում: Եվ եթե անգամ շարքերի բանաստեղծությունները թվագրված են, տրամադրության առումով շարկապված ժամանակին, այնուամենայնիվ, «Մենք ունենք» շարքից մինչև «Շրջադարձ», «Արտիս զանգակը զարկում է տխուր», «Երգող ընկերներս թե՛լ-գնացել են» և «Ի հավելումն «Ռեքվիեմի», Մհեր», յուրատեսակ ամբողջացման են ձգտում, որի հիմքում դավոյանական ըմբռնումն է պոեզիայի, հայրենիքի, սիրո և արարչության գաղափարի, որոնք Դավոյանի աշխարհընկալման նախահիմքերն էին նաև մինչև նախորդ դարի 80-ականների վերջը և 90-ականները:

### ԳԼՈՒԽ 3

#### ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱ

#### «ԱՊՈԵՏԻԿ ՍԿԶԲԻ» ԿԱՄ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ «ԱՆՇԵՏԱՑՄԱՆ» ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

##### 3.1 Սլավիկ Չիլոյան. Պոեզիայի մահը, բանաստեղծության սկիզբը

Դավիթ Հովհաննեսը «Կարդում եմ Չիլոյի անտիպ ժողովածուն» քերթվածում ասում է, թե «սա-չէ՛, պոեզիա չէ, այլ՝ մի ամբողջ կյանք», որ դարձել է պատմություն, բառուբան, զրույց, «մի օյին բանաստեղծական», հրաշք՝ «որ սարքովի չէր»: Եվ եթե «տողերում այս սին // իմ ու քո ապրած կյանքից եթե կա՝ // ապա պոեզիան հենց դա՛ է, որ կա»<sup>19</sup>:

Վերլուծողները դեռ նախորդ դարում սա նկատի ունեին, երբ ասում էին, թե «Չիլոյանի պոեզիան վավերական լինելություն է»<sup>20</sup> (Ալ. Թոփչյան), օբյեկտիվ պոեզիա է (Էդոյան) և «այն, ինչ տրված չէ նրա (պոետի-Ս.Ա.) փորձի մեջ, պարզապես գոյություն չունի նրա համար»<sup>21</sup>: Ճշմարիտն, ուրեմն, այն է, ինչ ապրված է բանաստեղծի կողմից: Հետևաբար, «ինչի մասին գրի Սլավիկի Չիլոյանը՝ նա գրում է իր մասին և, հակառակը, ինչ էլ գրի իր մասին՝ նա գրում է իր «ոչ-եսի» մասին», - հա-

<sup>18</sup> Դավոյան Ռ., Մենք ունենք, նոր-անտիպ բանաստեղծություններ, Երևան, 2019, էջ 12 :

<sup>19</sup> Հովհաննես Դ., Բանաստեղծություններ (1964-2015), Երևան, 2015, էջ 588:

<sup>20</sup> Չիլոյան Սլ., Մենք մարդ ենք եղել, Երևան, 1992, էջ 5 (այնուհետև այս գրքից մեջբերումները անելիս տեքստում կնշենք էջահամարը):

<sup>21</sup> Նոյնը, էջ 401:

վելում է Հ. Էդոյանը<sup>22</sup>: Եսը, ուրեմն, վավերական նախահիմքի, իսկ ոչ-ես-ը՝ բառի և բանաստեղծության արտահայտությունն է: Բայց համապատասխանությունը իրերի աշխարհի և բառերի աշխարհի միջև, ասել է՝ նշանի և նրա իմաստի միջև, հնարավոր է գոյության կանչի (որ Չիլոյանի ընկալմամբ կյանքն է) և բառերի իմաստի անհամապատասխանության կապով, երբ պոեզիան մեռնում է բառերի մեջ, հարություն առնում գոյության նախասկզբի, ասել է՝ իմաստի անհամապատասխանության մեջ: Ուստի բառերն ավելին չեն, քան կյանքը, բայց ավելին են, քան պոեզիան: Չիլոյանի համար, ուրեմն, բառը և բանաստեղծական նախասկզբը երբ համընկնում են, մեռնում է պոեզիան: Ուստի բառի և բանաստեղծության իմաստների միջև անհնար է դարձը և շրջումը, բայց բառը ծնվում է իբրև կյանքի ապրում, վերապրվում իբրև գոյության կանչ: Ահա ինչու պոեզիան հակաքերթվածի, իսկ բանաստեղծությունը և բառը իրականության արտահայտությունն են, որոնք արտահայտվում են միմյանցով, հիմնում գրական այնպիսի հայեցություն, որ կարելի է բացատրել իբրև «իրականության պոեզիա», ինչը, որպես ուղղություն, նախորդ դարի 60-ականների պոեզիայի հատկանիշներից մեկն էր:

Չիլոյանի գրական ներկայությունը որքան էլ բուռն էր 1960-70-ականներին, բայց բանաստեղծի գրքի ներկայությունը և հրապարակումը եղավ ավելի ուշ՝ 1992-ին:

Չիլոյանի պոեզիայի «կենտրոնը» բանաստեղծի կերպարն է, «միջուկը»՝ բառն իր, որ ձևավորում է բանաստեղծության ստրուկտուրան որպես իրականության տեքստի հավելում: Բայց բառը նաև տեքստի ամբողջություն ունի, իր այնպիսի իմաստը, որ, որքան ինքնուրույն է և իրական, այնքան պոետականի «հեռավորությունը կրող»:

Այսպիսին է Չիլոյանի պոեզիան ու բառը, որ նույնն է, ինչպես փիլիսոփան է ասում՝ «չափազանց մարդկային, չափազանց մարդկային», որ հավելումն է բանի, հատուցումը բանաստեղծի արարումին:

### **3.2 Հովհաննես Գրիգորյան. «Ընդամենը մի տող և ընդամենը ... մի կյանք»**

Հովհաննես Գրիգորյանի մեկնաբանությամբ «բանաստեղծ նշանակում է նորարար»<sup>23</sup>: Բայց նորարարին, բանաստեղծի ընկալմամբ, վիճակված է քարկոծվելու, մերժված լինելու ճակատագիրը: Եվ թեև նա, ժխտելով ավանդները՝ հակադրում է նորը, ցյուրացվածը, կրելով ապագային լինելու պիտակը, բայց, միևնույն ժամանակ, «ազգային գրականության մեջ գոյանում է էջֆեյլան աշտարակի պես»՝ ձուլվելով ազգային նկարագրին, վերածվելով ազգային խորհրդանիշի...<sup>24</sup>: Այսպիսին

<sup>22</sup> Նույնը, էջ 401:

<sup>23</sup> Գրիգորյան Հ., Բաց դռների օր Մեերի քարայրում, Երևան, 2008, էջ 25 («Բանաստեղծ» նշանակում է նորարար» հարցաթերթիկին Գրիգորյանը պատասխանել է 1984թ., «Գրական թերթ», 20 հունվարի):

<sup>24</sup> Նույնը, էջ 25:

է նաև Գրիգորյանի պոեզիան, որ սկզբնավորվում է 1960-ական թվականներին և տևում մինչև 21-րդ դարի առաջին տասնամյակը: Նրա մուտքը և ընթացքը, հետևապես, պայմանավորված էր գրական մի ամբողջ պատմաշրջանի ճգնաժամի և նորի որոնման հետ, ուստի բանաստեղծին կարելի է համեմատել քաղաքի դարպասներն ավերող բարբարոսի հետ, ով «անընդհատ հարցականի տակ է դն(ում) իրականությունը և նորից ու նորից հայտնաբերում այն» (Լորընս):

Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի ընկալման բարդությունը, ուստի, հետևյալ տեսանկյունն ունի. նախ՝ բանավեճի և ժխտման ընկալմամբ ուղղորդված է գրապատմական ընթացքը կազմալուծելու, այնուհետև՝ նորի ինքնահաստատման պոլեմիկան ընդլայնելով՝ հիմնելու **նոր պոեզիա**:

Հովհ. Գրիգորյանը, ով հայտնի անուն էր արդեն գրական միջավայրում 1960-ականներից «Աշուն» բանաստեղծությամբ, 1970-ին հրապարակեց «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» հոդվածը, որով սկզբնավորվում է պոետական հովհաննեսգրիգորյանական ուղղությունը, ուր բանավեճը և դիսկուսիոն բանաստեղծը մեկնաբանում է իբրև պոլեմիկական դիսկուսիոն: Բայց ամենակարևորը, որ հնարավոր է մեկնաբանել, ոչ թե բանաստեղծի եզրահանգումներն են արդի պոեզիայի բնույթի վերաբերյալ, այլ՝ «բանաստեղծական մոդելի» բացահայտումը, որ նաև «աշխարհի մոդելի» ընկալումն է: Օկտավիո Պասը, ահա թե ինչու, մեկնաբանելով նորի էությունը, պոեզիան ընկալում է իբրև «արթնացրած ժամանակ», իսկ «ժամանակը իմաստադարան է», որը մշակութային առումով խորհրդածել են և բացատրել են տարբեր կերպ՝ իբրև «հավիտենական կրկնություն, մյուսները՝ որպես քարացած անսահմանություն, ուրիշները՝ որպես անթվակիր դատարկություն, կամ իբրև ուղիղ գիծ կամ պարույր»<sup>25</sup>: Իսկ ահա պլատոնականները ժամանակը ընկալել են շրջանաձև և կատարյալ, քրիստոնյաները, 19-րդ դարը՝ որպես հավերժորեն չընդհատվող առաջընթաց...<sup>26</sup>: Իսկ ինչպիսի՞ն է ժամանակակից դարը և աշխարհը՝ գիտատեխնիկական հեղափոխության շրջանում և ինչպիսի՞ն պետք է լինի նոր ժամանակի առասպելաբանությունը՝ պոեզիան: Եթե Պ. Սևակը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում այն բացատրում էր որպես բազմաձայնության արտահայտություն, և այդ **«նոր»**ությունը, ինչպես Սևակն է ասում, ոչ այլ ինչ է, քան «հոգու այլակերպություն», որ վեր է «սիրտ կոչվածից և երգ կոչվածից», ուստի «քվանտային տեսության աղը» համետեսած ժամանակակից մարդը, որ բարդ է ավելի, քան դանեմարքացին, «լի է և առատ սրտառույ խոսքերով», ուրեմն և՛ «քիչ էլ կուշտ է», կարիք ունի, ինչպես Չերնիշևսկին է ասում՝ «հոգու դիպելկոսկայի»<sup>27</sup>: Այս տեսանկյունից է, ահա, Պ. Սևակը 1969-ին «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հոդվածում քննում և վերլուծում 60-ականների

<sup>25</sup> Օկտավիո Պաս, Նոր անալոգիա. պոեզիան և տեխնոլոգիան («Նարցիս», 2/2012, էջ 24):

<sup>26</sup> Նույնը, էջ 24:

<sup>27</sup> Պարույր Սևակ, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1983, էջ 191:



պոեզիան՝ չժխտելով և նշելով մի տարբերություն, որ բանաստեղծի բացատրմամբ՝ նորություն չէ, այլ **թարմություն**: Բայց «կարևորը գտնելն է և ոչ թե փնտրելը»<sup>28</sup>:

Թերևս կարելի է տիպաբանական առնչություններ, անգամ զուգահեռներ տեսնել Պ. Սևակի և Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծության «անհետացման» տեսության միջև: Բայց տարբերության հիմնային բնույթը ներքին բանավեճի, նրա զարգացման բնույթի մեջ է, որ կարելի է բացատրել ժամանակի ընկալման, բանաստեղծության տիպաբանության, բանաստեղծի կերպարի միջոցով:

Այսպիսի հարցադրումը հնարավոր է բացահայտել Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի ստրուկտուրալ միասնության գրապատմական ընթացքի և համակարգի ընդհանրության մեջ, ինչը ամենաբարդ խնդիրն է թերևս, որ մեր գրականագիտության, քննադատության տեսարաշտում չի հայտնվել: Ուստի ասենք՝ ինչքան էլ Հովհ. Գրիգորյանը քննադատության «շռայլ» ներկայությունն զգացել է նախորդ դարի 60-ականներից մինչև մեր դարասկիզբը, քիչ բացառությամբ է նրա ստեղծագործությունը մեկնաբանվել ճշգրիտ նախահիմքից: Իսկ դրա ելակետը, որ ձևավորում և ամբողջացնում է Գրիգորյանի ստեղծագործության ստրուկտուրալ միասնությունը, սկզբնավորվում է ժամանակի այնպիսի ընկալումից, որն ընդդիմանում է **աշխարհի մասին ամբողջական պատկերացման կորստին**: Ուստի, ինչպես հավելում է Օկտավիո Պասը, «ժամանակի էությունն ինքն իրեն քննադատելն է, մշտական կոտորակումն ու բաժանումը»<sup>29</sup>: Որը նշանակում է՝ անալոգիան, որ բանաստեղծության հիմնական ստրուկտուրայի կրողն է, քայքայվում է, և բանաստեղծն ասում է այն, ինչ ժամանակն է թելադրում: Եվ քանի որ բանաստեղծը դատապարտված է բանաստեղծության այլասացությունը մերժելու, մասնատվող աշխարհի բեմահարթակի վրա հայտնվում է բանաստեղծող եսը, ավելի ճիշտ՝ նրա սուբյեկտիվ դաշտում է պատկերակերտվում աշխարհը, որն այլևս բովանդակագուրկ է և չի կրում բանաստեղծականի ոգին: Նրան փոխարինում է բացասական (քննադատական) ոգին, որ երկխոսական պոլեմիկայի արտահայտությունն է նաև: Ժխտական նախասկզբի տեսակետը, որ քայքայում է նաև ժամանակի ամբողջությունը, արտահայտվում է նաև լեզվի մեջ, որ ոչ թե աշխարհը պատկերող այլաբանություն է, այլ՝ դրան փոխարինող հեգնանք, որ գեղագիտական նոր կատեգորիա է ըստ Ռ. Շտայների: Հովհ. Գրիգորյանը, իհարկե, գաղափարն արտահայտում է «պոեզիան հիմա խոսել է նշանակում» արտահայտության մեջ, որ հակադրում է «իսկ առաջ՝ երգել» արտահայտությանը, որովհետև բանաստեղծության Պեգասն այլևս աշխարհի պատրանքն է խոսքի միջոցով արտահայտում: Եվ քանի որ «պոեզիան օգտակար ճշմարտություն է», ապա բանաստեղծի պատկերացմամբ «ճշմարտությունն ինքնին բանաստեղծական է», ուստի «փողոցն ա-

<sup>28</sup> Նույնը, էջ 237:

<sup>29</sup> Օկտավիո Պաս, Նոր անալոգիա. պոեզիան և տեխնոլոգիան («Նարցիս», 2/2012, էջ 24-25):

վելի հետաքրքրի է», «մարդկանց մոտ (իրեն) ապահով (է) զգում», որ նույնն է թե՛ «ճշմարիտ արվեստը պիտի հետզհետե ազատվի զարդարանքներից»<sup>30</sup>: Ուրեմն բանաստեղծի բանավեճը նախապես ուղղված է պոեզիայի նախահիմքերն ընկալելուն, որ նույնն է, թե **ի՞նչ է պոեզիան**: Ուստի այն նույնական է Պ. Սևակի ժխտական նախասկզբի՝ «բանաստեղծական անբանաստեղծության» փիլիսոփայական նախահիմքի մեկնաբանությանը, բայց տարբեր երկխոսական պոլեմիկայի բացատրությամբ: Փիլիսոփայական առումով այն կարելի է վերլուծել այսպես. քանի որ, ինչպես ասում են, պոեզիան, ինչպես այլաբանությունը, աշխարհն է կամ նրա պատկերը, և քանի որ խզում կա պատկերի էության և պոեզիայի միջև, ինչպես խզումը խոսքի և աշխարհի միջև, բանաստեղծին մնում է մի «գործողություն».

պատկերել աշխարհը **անվան** էության մեջ, քանի որ «իրի անունը հենց նրա նախանյութն է, անունն ապրում է իրի մեջ, իրը կերտվում է անվամբ»<sup>31</sup>: Ուրեմն, Հովհ. Գրիգորյանի պոետական համակարգում, իբրև փիլիսոփայական նախահիմք, պոեզիան ազատագրելու և պատրանքի ուղին չէ, այլ, ինչպես **բանավոր** խոսքում, բանաստեղծության տողը հանդես է գալիս որպես շարժվող բեմահարթակ, որն, ինչպես Գրիգորյանն է սահմանում՝ «ընդամենը մի տող և ընդամենը ... մի կյանք» արտահայտությունն է, որ շարժվում է ասես պաստառի վրա՝ ինչպես տեքստն է նկարագրում պատկերը շարժման մեջ, թույլ տալիս ոչ միայն ունկնդրել այն, այլ նաև վերակերտել: Այսինքն՝ պատկերը վերակերտվում է լեզվի (խոսքի) մեջ, հնարավոր դարձնում ընկալել ոչ թե պատկերը, այլ նրա փոխակերպված էությունը՝ անունը, որ նույնն է՝ փոխաբերությունը, որ արտահայտվում է տեքստից դուրս՝ ենթատեքստի և համատեքստի համակարգում: Փիլիսոփայական իմաստով, ուրեմն, Հովհ. Գրիգորյանի բառի էության մեջ թաքնված է «ինքնին իրը», որ նրա անվան գաղափարն է կրում, որ շարժման ընթացքով պահպանում է «պոետականի տրամաբանությունը»: Իսկ Հեգելը իմաստի շարժման այդ ընթացքը մեկնաբանում է իբրև մեթոդ: Անվան ներսում, հետևապես, շարժման ընթացքը ընկալելով իբրև հակասությունների և անտինոմիաների միմյանց բացասող նկարագրում, ստանում ենք բառի և պատկերի մի հայելի, որի ներսում պատկերը բացասում է ինքն իրեն: Անվերջ բացասման, իմաստների ժխտման ներքին այս «խաղը», որ Գրիգորյանի բանաստեղծության պոլեմիկայի ուղին է, ուղղված է ոչ միայն իրեն՝ բանաստեղծին, այլև իր մեջ երկխոսող հայելային եսին, որ մեկ-ուրիշն է, ինքն է-և ինքը չէ: Ուստի բացասման միջոցով Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիան մարդուն հայում է բառի մեջ, ճանաչում նրա ժամանակը և ինքնությունը, որ միաժամանակ ինքն է, «ինչ ուրիշը չէ»: Սա մի «կառույց» է, ուր «ինքնին իրը» և՛ գաղափար է, որ վերակերտվում է կերպափոխությամբ, և՛ ձգտում այնպիսի ամբողջությամբ

<sup>30</sup> Գրիգորյան Հ., Բաց դռների օր Մեերի քարայրում, Երևան, 2008, էջ 7-9:

<sup>31</sup> Ֆլորենսկի Պ., Իդեալիզմի համամարդկային արմատները (Էդվարդ Աթայան, Հոգի և ազատություն, Երևան, 2005, Սարգիս Խաչենց, էջ 547):

յան, ուր ժամանակը, պատմությունը և ոգին արտահայտվում են միմյանցով, միմյանց էության մեջ՝ կրելով միմյանց բացասելու էներգիան, որ բանաստեղծականի երազանքն է կրում... Ահա թե ինչու Հովհ. Գրիգորյանը քննում է նախ այս (պոեզիայի) հարցը, որի համատեքստը կրում է «Երգեր առանց երաժշտության» (1975), «Բողոքովին ուրիշ աշուն» (1979) և «Դանդաղ ժամեր» (1986) ժողովածուները ոչ միայն վերնագրերի արտահայտության, այլ՝ նրանց իմաստի բացասման նախահիմքում: Այնուհետև համակարգի ներքին զարգացումը, ընդլայնման հունով, ընդգրկում է ժամանակի, պատմության կենսափորձը և ընթացքը, որ բանաստեղծը մեկնաբանում է «կուպիտ խոսքերի ժամանակը» արտահայտությամբ «Հրեշտակների մանկություն երկնքից» (1992), «Երկու ջրհեղեղի արանքում» (1996), «Երբեք չմտնես-ահա թե ինչ կասեմ քեզ» (2010) ժողովածուներում, որոնց վերլուծությունը ձևավորում է Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի ստրուկտուրալ միասնությունը, որ գրապատմական ամբողջություն ունի:

### **3.3 Արտեմ Հարությունյանի պոեզիան. աշխարհայացք և համակարգ**

*- Ա-Նորի սկզբնավորումը. «Ես խոսում էի ինձ հեյր որպես հայր...»*

Թեև այս հեղինակին քննադատությունը անդրադարձել է բազմիցս, բայց միասնական ելակետի, այն է՝ ամբողջական համակարգի քննության հարց չի դրել: Մինչդեռ իր անցած ճանապարհի միասնությունը սահմանել է Արտեմ Հարությունյանը՝ «Հետո...» բանաստեղծության մեջ մեկնաբանելով այն իբրև անցում դեպի «բացարձակ մենակություն», ուր բանաստեղծի հրճվանքը այլևս սակավ է (ասում է՝ «ես հրճվում էի ուրվական խինդով»<sup>32</sup>): Ուստի այն պետք է ընկալել իբրև այնպիսի «մենակություն», որ բանաստեղծին օտարում է՝ բնութագրելով նրան իբրև սկզբնավորող, նորը հիմնող...

Ա.Հարությունյանը բանաստեղծության վերջում դարձը դեպի մենություն մեկնաբանում է իբրև անցում «գոյի հետքերով // դեպի մութ-խավարը Արարչի», ուր երեխան և Հայրը համարժեք անուն են և փոխակերպվում են միմյանցով, սակայն սահմանում են նաև Հարությունյանի պոեզիայի համակարգը, որ «Նշանների երկիր» (1977) ժողովածուից մինչև «Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) նույն համակարգի արտահայտությունն են՝ միմյանց ժխտող և հավելող նշանակությամբ, պատմական ընթացքի ինքնությամբ:

Գրելը, ինչպես Ա.Հարությունյանն է ասում, «գիտակցության բարդ ընթացք է»<sup>33</sup>,բանաստեղծի ինքնությունը մասնավորող հատկություն: Ահա թե ինչու կարևոր են բանաստեղծի աշխարհընկալման ընթացքի և զարգացման բնույթի հարցերը:

Որոշ բանաստեղծություններ Ա. Հարությունյանը ընդգրկում է մի քանի գրքե-

<sup>32</sup> Հարությունյան Ա., Նամակ Նոյին, Երևան 1997, էջ 292 (այսուհետև նշված ժողովածուից մեջբերումներ անելիս կնշենք՝ ՆՆ և էջահամարը):

<sup>33</sup> «Գարուն», թ. 9-10, Երևան, 2006, էջ 4:

րում, ինչպես, օրինակ, «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս», «Ես հայ եմ, Արցախից», «Տխուր անցում», «Գիշերային արյուն», «Ընդվզում-բախում», «Զգուշացում», «Սովետական տարիներ», «2000 թվի ավարտը» և այլն, որոնք ունեն ոչ միայն ծրագրային բովանդակություն, այլև ձևավորում են համակարգի ինքնությունը: Բայց «Շեռուստապոեմներ...» գրքում «L'ecrituer automatique» (ինքնաձիգ գիր) (կամ ինչպես դիմացանք սոցեռալիզմի շերտի գարկին, որ հետո վերածվեց ժպանովի օտարամոլության մասին կոնդակի՝ այսինքն՝ կոնցլագերի...)» պոեմը կարևոր է ըմբռնելու Ա. Հարությունյանի պոետական համակարգի ամբողջությունը, ուր բանաստեղծը ի հայտ է բերում բանավեճի պատմական բնույթը նաև: Խոստովանական հղումները այնքան թափանցիկ են, որ բանաստեղծի ապրումների հոսքը, կերպարի, հոգեբանական «ես»-ի անմիջականությունը փոխակերպում են նրան (ինչպես ինքն է ասում) դիմակի (persona): Ուստի պոեզիան ընկալելով իբրև «ներկայության խոսք»՝ բանաստեղծը իր մի հարցազրույցում այն մեկնաբանում է այսպես. «Պոեզիան ինքնաձիգ ժայթքում է, ներաշխարհի կտրուկ տեղաշարժ, բայց այն մտքի (ստեղծագործ մտքի) շնորհիվ ներկա է դարձնում տեսիլքը, որն իմաստավորում և կառուցում է իրականի հետ շաղախված իր պատումը: Այսպես կոչված «լիրիկան» սխալ է հասկացված շատերի կողմից: Այն հոչակվել է հայ պոեզիայում որպես միակ «զեղումնայից», «զգլխից» և «ցնցող» միջոց» («Գրական թերթ», 10 դեկտեմբերի, 2010 թ., էջ 2):

Սյուրռեալիստական պատկերացումը Ա. Հարությունյանի պոեզիայում, որպես «ինքնաձիգ գիր», նախորդ տասնամյակներում, դեռևս «Նշանների երկիր» (1977) և «Շեն» (1984) ժողովածուներում, գեղագիտական ընդվզումի բովանդակություն ուներ, իսկ «Ներկայության խոսքեր»(1988) ժողովածուից սկսած՝ սյուրռեալիզմի ընկալումը ամբողջական է, թերևս համադրական, որ «իրականի հետ շաղախված» բովանդակություն ունի և «ներկա է դարձնում տեսիլքը»: Իսկ առհասարակ սյուրռեալիստները, Անդրե Բրետոնի և Սուպոյի մեկնաբանությամբ, առաջին հերթին ձգտում էին գտնել «հավատը կյանքի», քանի որ ճակատագրից դժգոհ մարդը «դժվարությամբ է ընկալում առարկաները», իսկ եթե «պահպանում է հայացքի ինչ-որ պարզություն, ապա միայն ետ՝ սեփական մանկությանը նայելու համար»<sup>34</sup>: Իսկ Ա. Հարությունյանը պոեմում սյուրռեալիզմի «խեղկատակ քարոզիչներից», «տատուս թվի ռեալիզմից» և «կեղծիքից Սովետի տարիների» թաքնվում էր «բնաշխարհի փնտրելով», իսկ «խենթ Բրետոնի շիկահեր հրացանի» օգնությամբ ցրում բանականության գոլ-ճապաղ ամպերը», պատասպարվում «երազի փխրուն-եթերային» միջուկում, «իռացիոնալ բառը միակ փրկիչը համարելով մարդկության»<sup>35</sup>:

<sup>34</sup> «Գարուն», Երևան, թ. 7, 1996, էջ 47, (Բրետոն Ա., «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստը»):

<sup>35</sup> Հարությունյան Ա., «Շեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից», Երևան, 2010, էջ 228 (այսուհետև այս գրքից մեջբերումներ անելիս կնշվի միայն՝ Շեռ. և էջահամարը):

Իհարկե, Ա. Հարությունյանը Ա. Բրետոնի մանիֆեստի ուղղափառ հետևորդը չէ, ոչ էլ մոդեռնիզմի ժխտական ոգու կրողը, այլ, ունենալով առնչություններ և ընդհանրություններ, ունի իր ասեիքի նշանակետը և ուղղությունը, որի ակունքը «ինքնածին գիրն» է, որ սյուրռեալիստական բացատրություն ունի բացառապես և ենթադրում է մտքի «գաղափարախոսությամբ չմիջնորդավորված ընթացք, անմիջական թելադրանք, ժայթքում» (Հեռ., 228), որ, ինչպես Պ. Սևակի ընկալումներում, Ա. Հարությունյանը հղանում է ինչպես՝ հանուն, այնպես էլ՝ ընդդեմ, որ ենթադրում է ոչ միայն ժխտում և բացասում, այլև նորի հաստատում: Ահա թե ինչու՝ «հանուն բազմակուրծք ստնտու իրականի» և ընդդեմ՝ «սյուրռեալ մեքենայի և վիրահատման սեղանի», որ «հեշտասեր նեյնիմի եվրոպական տեսակն է», ինչպես նաև՝ ընդդեմ մեռած գրականության քրմերի, բրդոտած արծակի և խոսքի քիսաչիների, որ լողում են իրենց տգիտության մեջ, լողանում են ամիսը մեկ անգամ՝ ըստ գյուղագրության օրենքի, ժղանովի քաղաքական կոնդակի, որ դատապարտեց (բանաստեղծուհու գրչով) «Պաստեռնակի օտարամոլությունը», Մանդեշտամի «հայասեր-հեյլենածին «Քարը»»...

Պոեմն, իհարկե, հետաքրքիր ավարտ ունի: Բանաստեղծին հետապնդում է զղջումը՝ խոստումը անկատար թողնելու համար, որ... տևում է, շարունակվում է... իբրև ընդվզումի ներկայություն, բանաստեղծական խոսքի թուլանք, որ օտարում է բանաստեղծին միայնակության «վայր»՝ հանուն արթմնի երագի և տեսիլքի:

-Բ-

Համակարգի ձևավորումը շարժման և ընթացքի հակադրություններն է նկարագրում:

Բանավեճը, որ տևում է արդեն մի քանի տասնամյակ, ի հայտ է բերում մի ըմբռնում, այն է՝ եթե քննադատությունը չի ընկալում և մեկնաբանում գրական շարժումը և ընթացքը, տվյալ գործառույթը իր վրա կրում է գեղարվեստական տեքստը: Ուստի Ա. Հարությունյանի պոետական տեքստը և նրա ստրուկտուրան, կրելով բանավեճի ֆունկցիա, դրանով ստեղծում է նաև իր ժամանակը: Այսինքն՝ **Ժամանակը ընկալվում է իբրև տեքստ**, որն իր հարցադրումներն ունի:

Ա. Հարությունյանը, մեկնաբանելով բանաստեղծական որոնումների իր ուղին, բաժանում է այն երեք փուլերի, ինչն, իբրև ամբողջություն, միասնական է, թեև շարժման ընթացքով՝ միմյանց ժխտող: Այսպես, 1977-ին բանաստեղծը, թեև ուշացումով, հրապարակեց «Նշանների երկիր» ժողովածուն, որը «Տեսադաշտ» (1979) ժողովածուի հետ ձևավորում է առաջին փուլը:

Բանաստեղծության վերնագրում որոշյալ կողը (նշանների երկիր-ը), հուշում է, որ բանաստեղծի պոետական տեսադաշտը բացահայտողը **Ժամանակն** է, որն առաջին ժողովածուներում դեռևս **նշան** է, տրվում է բանաստեղծական անմիջականությամբ, մաքուր արտահայտչականությամբ (բանականությանը չտրվող): Ահա

թե ինչու «սուրբ է ժամանակը այս վայրում»:

Ա. Հարությունյանի տեսադաշտում ժամանակը՝ իբրև նշան, որոշակիության է ձգտում, այնուհետև պատասպարան է ու փախուստի վայր դեպի մանկություն ու բնություն, ուստի բանաստեղծի ընկալումը դեռևս հոգևոր է, բայց պահպանում է երազանքը դարձի դեպի **տուն**, ուր ժամանակը ոչ միայն երկնային է՝ մետաֆիզիկական նշանայնությամբ, ինքնաձին՝ իբրև արթմնի երազ, կանաչ մանկություն, այլև իրական, ինչպես ժամանակը, որի **շեմից** պետք է ներխուժի բանաստեղծը ոչ թե երևակայության թևերով, այլ՝ ճանապարհի, իրերի բեռը հոգու և մարմնի զգայությամբ կրելու: Իսկ մինչ այդ՝ «այստեղ// ժամանակը չի լինում երբեք// ներկա, բացակա» (Նե, 33), «քարը թեքվում է//և խոսքս լսում» (Նե, 78), բանաստեղծը երգում է «կրակի մեջ երկնի», և «օդը դարձել է նոր էակ», «մետաֆորները մեռնում են տարածության առաջ» և օդն անգամ պատկեր է...

Բանաստեղծի հրաժարումը ցավից, որ մինչ այդ քննադատության «առարկան» էր, շփոթելով այն «ազգային» ցավի հետ, մետաֆորային նոր ընդգրկում է հավելում Ա. Հարությունյանի պոեզիայում:

Անցումը բնությունից և երկնքից դեպի քաղաքը՝ որպես շարժման հետագիծ «թեմատիկ» ընդգրկման խնդիր չէ: Տուն-ը, իբրև նշան, դեռևս բնության հոմանիշն է, որից դեռևս հեռու է օտարված բանաստեղծի ես-ը, ուստի պոեզիան և տուն-ը ծուլված են խոսքի էությանը, դեպի ուր դարձը սկսվում է «շեմ»-ից, ուր տանում է զգացմունքը, բայց ավելին՝ ժամանակը, որ պառակտված է հենց նշանայնության ընկալմամբ: Իսկ «քաղաքը», որ ժամանակակից աշխարհի խորհրդանիշն է, մի նոր «հեռացում», ինքնօտարում, որ պահպանում է իր մեջ դարձի տեսիլը դեպի տուն (երկիր), ինչպես անցում քառսից (Բաբելոնից) կարգը, կամ, ինչպես անցում նշան-ից դեպի նշան-ը (ժամանակի գաղափարից դեպի ժամանակը):

Այսպիսի բանաստեղծությունը, որի ստրուկտուրան մետաֆորների իմաստի շարժման և պատկերման հունով է ընթանում, հիմնում են պոեզիա պոեզիայի մեջ կամ բանաստեղծություն՝ բանաստեղծության մեջ...

-Գ-

«Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս», - ասա դարձի երազը, որ վերստեղծում է բանաստեղծի փիլիսոփայական աշխարհը, «հեռացումը» դարձնում իրերի խորքը ներթափանցելու, ժխտումը՝ հասունացման, անցումը՝ խոստովանության, որ նոր խարիսխ է ձգում՝ իբրև «ներկայության խոսք», որ չընդհատվող սկիզբ ունի... Ուստի դարձի շրջանակը ժողովածուից ժողովածու «ներկայության խոսքի» հաստատումն է, որի «ներսում» մետաֆորային նույն փոխակերպումներն են արտահայտված: Եվ Ա. Հարությունյանի այն պնդումը, թե բանաստեղծական իր երկրորդ շրջանը սկսվում է «Շեմ» ժողովածուից մինչև «Ներկայության խոսքեր» (1988), չեն վերափոխում աշխարհընկալման համակարգը, որ ձևավորվում է ներքին ինքնաժխտման օրենքով, այն է՝ շարժումը և ընթացքը ենթադրում է հավելումը և ժխտումը միաժամանակ:

Առանցքային նշանակություն ունի այս դեպքում Ա. Հարությունյանի ««Բաբելոն» հյուրանոցի տեսիլքը» պոեմը, որը գրվել է 1983-ին, հրատարակվել «Շեմ» (1984) ժողովածուում և կրկին «հայտնվել» «Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գրքում:

Բանաստեղծն այս պրոցեսը բացատրում է «դեպի դուրս գնալ» արտահայտությամբ, երբ «դադար(ում) է բանաստեղծությունը հագենալ սիմվոլով»: Զարգացնելով միտքը՝ այնուհետև հավելում է. «Փորձեցի սիմվոլը կենսափորձով հագեցնել և ավելի մոտենալ թե՛ երկրին, թե՛ խոսակցական ձևերին, սակայն շատ զուսպ» («Գարուն», թ. 9-10, 2006, էջ 5): Հետևապես «հեռացումը», որ ենթադրում էր պոետական ավանդական ձևերի կազմալուծում, ժխտելով պոեզիան և գրականությունը՝ իբրև անհասանելի մի բան, որին «պետք է նայել ներքևից» իբրև պատվանդանին դրված մի հուշարձան», Ա. Հարությունյանը, հակադրվելով միջավայրին և գրական պատկերացումներին, ստեղծում է նոր՝ **անտիպոեզիա** կամ, ինչպես ինքն է հավելում՝ **նոր լիրիկա** (Ապոլիների բնորոշումն է), որ գրողի երրորդ շրջանի՝ «Նամակ Նոյին» (1997) ժողովածուից մինչև «Հուլայի արձակուրդը» (2003) և «Հեռուստապոեմներ...» (2010) գրքերի փիլիսոփայությունն է հիմնում նաև: Բայց սրանց «միջև» կա մի «խոռոչ», «մի ելունդ», «տխուր անցում» (անցման դրամա), որը կարիք ունի վերլուծության՝ թերևս ընդգրկելով հիմնային սկզբունքները: Ա. Հարությունյանը, մեկնաբանելով Ճանապարհի և առնչությունների հանգրվանները, նշում է բանաստեղծական անուններ և ուղղություններ, թեև, ուղղակի ասենք, նրա պոեզիայում դրանք արտահայտվում են ոչ թե ուղղափառ ճշգրտությամբ, այլ յուրատեսակ համադրությամբ: Այսպես՝ սկիզբը Բողիերն է, «ով գրեց խոստովանական լիրիկայի իր բացառիկ գիրքը՝ «Չարի ծաղիկները», իսկ «Ուիթմենը ստեղծեց մարդկային հարաբերական ճշմարտությունը», «ոչնչացրեց կեղծ քարտեզագրությունները, որոնք կոչվում էին պոեզիայի սրբազույն քարտեզներ»<sup>36</sup>: Այսպիսով՝ «ճանապարհի փիլիսոփան և տեսանողը՝ Ուիթմենը, «ստեղծեց մարդկայինի աշխարհագրական քարտեզը», իսկ Բողիերը ներմուծեց «պոետական կենսափորձը՝ որպես մարդու խոստովանություն», ուստի ժամանակակից պոեզիայի թթխմորը»<sup>37</sup> երկու այս մեծ հանճարների բացահայտումների մեջ է: Բայց սրան էլ նախորդում է **թուվանքի** պոեզիան, ինչից «անգլիացի իմա-ժինիստները սկսեցին, որը հետո մարգարտի պես տվեց Յեյթս, Փաուսոն, Էլիոթ, Գինգերթ»<sup>38</sup>, ինչպես մեր գրականության մեջ, որ Տեդյանից անցում է կատարում «ավելի բարդ կառուցվածք ունեցող Չարենց»<sup>39</sup>:

Բանաստեղծական արվեստի տեսանկյունից ««Բաբելոն» հյուրանոցի տեսիլք»-ից մինչև «Ներկայության խոսքեր» (1988) ժողովածուի «Տեսիլային հեռագրեր»,

<sup>36</sup> «Գարուն», թ. 9-10, 2006, Երևան, էջ 7:

<sup>37</sup> Նույնը, էջ 6-7:

<sup>38</sup> Նույնը, էջ 4:

<sup>39</sup> Նույնը, էջ 4:

«Քաղաքային գրառումներ» և «Ներթափանցում» շարքերի պատկերները, ձգտելով մաքուր արտահայտության, ինչպես ասում են, չեն արտացոլում և չեն արտապատկերում, այլ նկարագրելով շարժումը՝ **գրառում** են այն, ինչ զգում և մարմնավորվում է տեսիլքի պատկերի մեջ: Սա յուրատեսակ էքսպրեսիվ մտածողություն է, որին բնորոշ է «արագությունը, համաժամանակությունը, բարդ լարվածությունը, տեսածի կապակցվածությունը»<sup>40</sup>: Շարժումը և պատկերի բովանդակությունը՝ իբրև կոմպոզիցիոն միասնություն, համընկնում են: Ուստի, ինչպես Գինզբերգի «Ռոնոց» պոեմի մասին է ասվում, «Ձգացմունքի ինքնածին ուժը ձեռք է բերվում պատկերների հայտնության արագության շնորհիվ, այլապես ինչպե՛ս պահպանել երկար տողը (այն կդառնա պրոզայիկ)»<sup>41</sup>:

Ինչպես ասում է Պաբլո Պիկասոն. «Ես ջանում եմ պատկերել այն, ինչ գտել եմ, այլ ոչ թե այն, ինչ որոնում եմ»<sup>42</sup>: Նույնը և Ա. Հարությունյանի տողը և պատկերը, որ կառուցվում են զգացմունքի միասնությամբ և խտությամբ: Սա յուրահատուկ է Ուիթմենի, Գինզբերգի արվեստին, որը և Հարությունյանը կարողանում է յուրացնել և կիրառել արդեն մեր լեզվական իրականության մեջ: Նրանում իշխում են «միտք-ոիթմերը», որ նաև պատկերի ներքին շարժումը կուտակումով ընդլայնում է, նոր, միմյանց լրացնող իմաստներ է հավելում, որ յուրաքանչյուր պատկերում սահմանային (պայթող) հոգեվիճակի է ձգտում, ուստի չունի ներքին զարգացում, այլ ձևավորում է կատալոգների ու պատկերների զուգահեռներ, որոնք կոմպոզիցիոն միասնություն ունեն: Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծության պոետիկան սրանով համարողության է ձգտում՝ սիմվոլների և նշանների աշխարհից կամ պատկերների սյուրռեալ աշխարհից ձգտելով պատմական որոշակիության: Ուստի, եթե այն նախապես մաքուր (էքսպրեսիոնիստական) և սյուրռեալ արտահայտություն է, շարժման ընթացքով վերաճում է պատկերների հոսքի, համակցման (կոլլաժի), որի յուրաքանչյուր տողը, պատկերն ունի զգացմունքի և արտահայտության միասնություն: Հենց «Ներկայություն խոսքերի» «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս» բանաստեղծությունը «կառուցված» է բառ-ոիթմերի հերթագրությամբ, որոնք կիսվում են՝ «Նա», «ովքեր», «նրանք» բառերի սկսվածքով, որը յուրահատուկ է Ուիթմենի, Գինզբերգի կատալոգների ոճին:

-Դ-

«Միայն ժամանակի մեջ ապրող պոետը կարող է տալ իրեն բնորոշ ժամանակի զգացողությունը»<sup>43</sup>, - գրում է Ա. Հարությունյանը: Բայց ժամանակի ընկալումը միասնական է տարածության ըմբռնմանը: Ուստի Ա. Հարությունյանը սուրբ է համարում նրանց, ովքեր պատռում են կեղծիքի քողը՝ խոսքի տակ աշխարհ ստեղծե-

<sup>40</sup> Տե՛ս «Գերմանական էքսպրեսիոնիզմի շուրջ» հոդվածը (Գրականագիտական հանդես, Երևան, 2009, ԺԴ, էջ 209):

<sup>41</sup> Հարությունյան Ա, Ընտրանի ամերիկյան և անգլիական պոեզիայի, Երևան, 2000, էջ 369:

<sup>42</sup> Պիկասո Պ., Հարցազրույց Վելսի հետ (1923) («Նոր-դար», Երևան, թ. 3, 1998, էջ 245):

<sup>43</sup> «Գարուն», թ. 9-10, Երևան, 2006, էջ 7:



լու, ոչ թե խոսք՝ առասպելածին, զուրկ զգայական կենսափորձից և իմաստից:

Ա. Հարությունյանի կարծիքով, «նոր լիրիզմ հասկացությունը խաղ չէ»<sup>44</sup>, այլ՝ բանաստեղծական նոր համակարգի ստեղծման պահանջ, մեր գրականության մեջ ընդհատված Չարենցով և Պ. Սևակով: Եվ դեռ «Ներկայության խոսքերում» արդեն բանաստեղծական «տեղանքի» խնդիրը լուծված էր, բայց «1990-ից հետո նոր համակարգ եկավ»: Պոեզիան իջեցվեց իր «փետուրաշատ բարձունքից»՝ դառնալով «ամենօրյա հաց»: Քանդվեցին խոսքի կապերը և, ինչպես մեկնաբանում է բանաստեղծը՝ վերլուծելով իր պոետական ընթացքը, հավելում է. ««Նամակ Նոյում» զգացի, որ կարելի է խոսել, բացվել, ինչպես Ապոլիներն է անում: «Հուլայի արձակուրդում» ընդհանրապես կապերը քանդվեցին, թատերաբեմ դուրս եկավ մարդը. մարդը ափի մեջ՝ ափը մարդու մեջ»<sup>45</sup>: Սա, բանաստեղծի բնութագրամամբ, բոլորովին նոր շրջան էր՝ երրորդը և չընդհատվողը: Բայց որպեսզի այնպես չստացվի, թե Ա. Հարությունյանի պոեզիայում շրջանագիծը ավարտուն փոկում է, նշենք, որ երրորդ շրջանին հատուկ է խոսքի էպիկական ամբողջությունը, որի կազմալուծմանը հաջորդում է **համադրական** շրջանը, համակարգի ամբողջացման փուլը, ինչի նշանները արտահայտված են «Հեռուստապոեմներ...» (2010) գրքում:

Ներխուժումը պատմության և ժամանակի ոլորտ բանաստեղծության էպիկական ընդգրկման պահանջն է, որ Ա. Հարությունյանը նկարագրում է «անցման» դրամայով, «Տխուր անցում» բանաստեղծության մեջ ասելով՝ «թափառել եմ Աստծուց մինչև հող» (ՆՆ, 19), իսկ «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս» բանաստեղծության մեջ որոնումները նկարագրում իբրև «թափառում արյան(ս) բաց երակներով», որ վերադարձ է խոստանում Արցախ երկիր, ուր «տեսնում է հրդեհը հինավուրց հողի» (ՆՆ, 28-29): Բայց դարձը երկիր նախ և առաջ ազատագրումն է ցավի կենսագագացումից (խոսքի միջոցով): Հրդեհը արարող ուժ ունի, որին նախորդում են ջրհեղեղը՝ մեղսաքավությունը և ահեղ դատաստանը:

Ա. Թոփչյանը, վերլուծելով գրքի համակարգը, առանձնացնում է «երեք հիմնական մոտիվ», որ «մարդու վերաշինման խորհրդանիշներն են»: Այն է՝ «փրկության լաստը-Նոյ, կավը-Նոր Ադամ և Նոր Եվա, և այս վերակառուցված ու մաքրաչքված նյութն իր մեջ մաքրագործող, թրծող ու ամրություն տվող հրդեհը, Կրակը՝ ներքին թե արտաքին» (Հեռ, 453): Եթե սրան էլ հավելենք Պետության ընկալման գաղափարը՝ որպես Չարի մշտական մարմնավորում, «մոնստր», ինչն Ա. Հարությունյանը մեկնաբանում է կաֆկայական-օրուելյան հեգնանքով՝ դիմազերծելով բռնաստիության մեխանիզմը, ապա Թոփչյանի ընկալումը ամբողջացրած կլինենք:

Բանաստեղծը ներխուժում է անդիմակ մի ժամանակի մեջ, ուր իշխում է Հու-

<sup>44</sup> Նոյնը, Երևան, 2006, էջ 8:

<sup>45</sup> Նոյնը, 2006, էջ 6:

դան, հին ու նոր ժամանակների դինոզավրիկ-մնացուկը, պետական կենտավրոսը... Ջրհեղեղի տեսիլքը ավարտվում է, քանի որ դրսում Հուդայի «ներկայությունն» է լուսավորում իրերի էությունը: Այսպես է ծնվում «Հուդայի արձակուրդը» (2003) գիրքը, մի նոր անցման շրջան Ա. Հարությունյանի պոեզիայում, որը Ա. Թովյանը բնութագրում է «քառփին հանդիման» արտահայտությամբ, նույնանուն հոդվածում բանաստեղծին բնութագրելով իբրև տարեգիր:

Սա այն պոեզիան է, երբ բանաստեղծը և քրոնիկագիրը նույն տեսադաշտն ունեն: Թեև, անշուշտ, Ա. Հարությունյանը, ինչպես ժամանակի **վկայագիրը**, հայացքի իր ուղղությունն ունի, անգամ եթե անբարենպաստ են քաղաքական եղանակները: Նա, բանաստեղծական պատկերում յուրացնելով իրականության քառսը, հակադրվելով ավանդույթին, «կղմինդրատուղե քննադատների» պատկերացումներին, ստեղծում է նոր ժամանակի «քաղաքական ասքը» «հրաշապատում-վերլիբրի պիրկ շարժման սուրխայթ շնչի տակ» (Հա, 5): Ուստի հավելում է, որ փաստի պոեզիա ստեղծելու համար բանաստեղծը պետք է ունենա եռակի ավելի ֆանտազիա, իսկ «Հայաստան՝ նորից անկախացող երկիր» պոեմում սահմանում է՝

*«Պոեզիա, որը առանձին ձև է քաղաքականության և ֆանտազիայի»*  
(Հա, 183):

Բանաստեղծը ստանձնում է կենսափորձը, կյանքի չընդհատվող հոսքը ժամանակի համապատկերում:

Բանաստեղծը իրականում «հակապոեզիա» է ստեղծում, որ ձգտում է պատկերել փողոցը, որ աշխարհն է, ժամանակը, և «խոսում» է ցավից, բռնիչներից»: Ուստի պոեզիան, ինչպես բանաստեղծն է ասում, ամենևին վարդաջուր չէ, այլ՝ ցուրտ հոսպիտալի գեղծ-էպոս (Հա, 373-374): Այսինքն՝ մաքրագործող ուժ ունի, որ պատկերելով ժամանակը, հակադրվում է գյուղագիրներին՝ «Մեծարենցի նրբագեղ կամուրջը//Չարենցի հրաշուշան// Գետաբերանի հետ» միացնելով, կամրջելով Եվրոպան Հայաստանին (Հա, 375):

«Հուդայի արձակուրդը» գրքում Ա. Հարությունյանը «չընդհատվող պոեզիան միակ ձևը և ճիչն է» համարում, որ ընկալելի է «չընդհատվող զգայարաններով»: Ուստի իր «մեթոդը» համեմատում է «ջրվեժի և սրտի աշխատանքի» հետ, մեկը «փորում է ընդերքն աշխարհի, // մյուսը՝ շրջանառության մեջ դնում տեսիլքը, // որ միավորվելով, դառնում են աղոթքի պես կարծր օթևան...» (Հա, 188-189):

Ուրեմն՝ «**չընդհատվող պոեզիա**», ուր շարժումը կրկնվող շրջանագիծ է, որի ընթացքին բնորոշ գծերը կենտրոնից նույն հեռավորությունն ունեն (կրկնում են շարժման հետագիծը), որ Մանդելշտամը, օրինակ, Դանտեի արվեստում բնութագրում է որպես «հերակլիտյան մետաֆոր», որովհետև այն պատկերավոր է և վառ արտահայտված: Նրանում «իրադարձության հոսունությունը ջնջում է» ամեն մի իմաստ, ուր այլևս չի մնում ոչինչ (ոչ մի առարկայություն և ռեալիա), որից կա-

րողանա «օգուտ քաղել պարզ հայեցողությունը»<sup>46</sup>:

-Ե-

Ա. Հարությունյանի պոետական համակարգը, որն ունի ընկալման միասնություն, պառակտված է «ներսից» և պահպանում է բանավիճային, ինքնաժխտող ընթացքի հիմնավորումը: Ուստի այն չի կարելի պատկերացնել իբրև մի թելի վրա շարված «պատում»: Այն, ներքին կառուցվածքով, լինելով բազմաձայն, ընկալելի է որպես առանձին «ուժային» հոսքերի միասնություն, որի առանձին մասնավորությունները մետաֆորային հոսքեր են, համակցված պատկերներ, որոնց համադրումը կարելի է անվանել կոմպոզիցիայի ամբողջություն: Հետևաբար շրջադարձը, որ տեղի ունեցավ «Հուլայի արձակուրդը» գրքից դեպի նոր՝ «Հեռուտապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գիրքը, շրջագիծը ամբողջացնելու, վերջի և սկզբի միասնությունը հաստատելու միտում ունի:

Ահա թե ուր է տանում «դարձի» ճանապարհը բանաստեղծին, որ «թափառել (է) արյան բաց երակներով», ինչպես Տերյանը՝ որպես Լաերտի որդին, որպես Ուլիս մի թափառական... այնպես էլ «լեռնային երկրի դեսպանը», թափառելով «Աստծուց մինչև հող», «անվերջ փոփոխվող» և «հանգստի կարոտ» այն **«վայրն»** է փնտրում- ու «մեզ փոխանցում տխուր մի անցում» (Հեռ., 84): Նրա անունը պոետիկ է, բայց քսանմեկերորդ դարի պոետիկա, այսինքն՝ **նոր պոետիկա**, որը նոր ընկալմամբ կարող ենք անվանել **նոր լիրիկա**՝ ուղղորդված գալիքին...

**3.5 Դավիթ Հովհաննեսի պոետիկան. աշխարհայացք, պոետիկա և ստրուկտուրա -Ա-Պոեզիան՝ բառերի միջև, կամ՝ սկզբի և վերջի միասնությունը («Նոր քրոնիկոն» ժողովածուն)**

Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոնը» (2007) վերջին տասնամյակների մեր գրական ուղղություններից մեկի կրողն է: Դ. Հովհաննեսի «ինքնադատական» հարցազրույցներից մեկում, իր բանաստեղծության տողի բնույթին համապատասխան, վերնագրված է՝ «Իմ սկիզբը իմ վերջի մեջ է» («Գարուն», թ. 1-2, 2008): Ուստի բանաստեղծությունը, բանաստեղծական տողը առհասարակ, Դ. Հովհաննեսի մեկնաբանությամբ, «ինքնակործան բան ունի իր մեջ», որն արտահայտվում է այսպիսի մի ինքնահղացման մեջ՝ «...Իմ կործանման սկիզբը թաղված է իմ վերջի մեջ», որ նշանակում է հետևյալը. «Իմ բանաստեղծությունը միշտ էլ շոշափել է թաքնվածը, ողբերգականը, դրամատիկը...»: Կարճ ասած, հակառակ «եզրից» է վերստեղծում բանաստեղծությունը, -ասել է՝ գրականությունը՝ հակագրականության, պոետիկան՝ անտիպոետիկայի, խոսքը՝ հակախոսքի միջոցով: «Անդունդը», որ կա սակայն բառերի և տողերի միջև, տարածական միավոր չէ, ուր «բաժանվում» են բառերը և տողերը միմյանցից, այլ գերխիտ միջարկություն (միջանկյալություն), ինչը բանաստեղծության (խոսքի) վայրն է, որի հետևանքով բանաստեղծական շարքերը ասես «ավարտ» չունեն, շարունակվում են «կառույցից» վերաճելով գուտ

<sup>46</sup> Մանդելշտամ Օ., «Զրույց Դանտեի մասին» («Մեզանոս», Երևան, 1993, էջ 159):

գրական մետաֆորի: Ինչպե՞ս է, ուրեմն, տեղի ունենում դասականազերծումը (ժխտումը) մի կառույցի մեջ, ուր, «արտաքին» ստրուկտուրայի ոլորտում, բանաստեղծության ընկալումը զուտ առարկայության է ձգտում, նույնիսկ, որոշ իմաստով, նեոդասական դարձի ռոմանտիկական երազանքն է կրում, բայց, միաժամանակ, բառերի միջև թաքնված սպիտակ տարածության միջև քայքայում առարկայականի իմաստը:

Երևույթը, իհարկե, բարդ է, ուղղված նորին: Թեև բանաստեղծը նախընտրում է պոետական շարքերը և ժողովածուները «բացել» նախաբան-բանաստեղծություններով՝ սահմանելով իր գեղագիտական հայեցումները: Դ. Հովհաննեսը Սլ. Չիլոյանի «Չենք ասում ինչքան գիտենք»(2005) գրքի առաջաբանում պոեզիայի նորագույն շրջանը ըմբռնում է երեք «վարընթաց» փուլերի շարժման ընթացքով, շարժում, որը «հետաքրքիր մետամորֆոզների» միջով անցնող ճանապարհ է... մինչև պոեզիայի անկում, ինչպես «վիթխարի կայսրությունն էր իջնում ուռճացումից մինչև վերջնական կործանումը»: Երեք այդ մեծ շրջափուլերը «իրենց մեջ բացահայտորեն կրում էին հեղափոխության և ըմբոստության հզոր լիցքեր... ապրված կյանքի և պոեզիայի բարձրագույն համադրությամբ»<sup>47</sup>: Այդ երեք մեծ շրջափուլերը, ըստ Դ. Հովհաննեսի, կապված են երեք մեծ անունների հետ. «Առաջինը, որի ծննդյան գրավոր մանիֆեստը «Երեքի դեկլարացիան» էր (1922), իր լրումին հասավ անցյալ դարի 30-ական թվականներին՝ հանձին Ե. Չարենցի, և Չարենցի ողբերգական մահով էլ ավարտվեց: Երկրորդ՝ հետպատերազմյան փուլը նախանշեց Պ. Սևակի ստեղծագործությամբ, և հենց Սևակն էլ գրեց իր մանիֆեստը՝ իր համար («Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի», 1965թ.), որից շատ չանցած կնքեց յուր ողբերգական մահկանացուն: Երրորդ փուլն ազդարարողը հայ «նոր պոեզիայի» սերունդն էր, որը ասպարեզ իջավ 1960-ականների երկրորդ կեսին...<sup>48</sup>»: Դ. Հովհաննեսը երրորդ շրջափուլի մանիֆեստը համարում է նաև «Մեզանից հետո ուժեղ և հաղթանդամ...» (1967 թ.) բանաստեղծությունը, որին համարժեք է համարում «Չիլոյի կյանքը», ինչը, իր պատկերացմամբ, «բանավոր էր և չգրված... և այդ սերունդը նույնպես ունեցավ իր ողբերգական զոհը՝ Սլավիկ Չիլոյանը»<sup>49</sup>:

Բ-

Ուրեմն, ինչպե՞ս է կայանում բանաստեղծությունը, եթե «ապոետիկ սկիզբը» Դ. Հովհաննեսի պոեզիայի ակունքն է: Երևույթի քննությունը հնարավոր է ընկալել չտրոհվող գծի միջոցով, որ համաձուլում է Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում անցումը և փոխհամաձայնեցումը պոեզիայի և անտիպոեզիայի միջև... Ինչպե՞ս է դա տեղի ունենում...

<sup>47</sup>Չիլոյան Սլ., Չենք ասում՝ ինչքան գիտենք, Երևան, 2005, էջ 7 (տես Դ. Հովհաննեսի «Մարդը չի մեռնում, սպանվում է» հոդված-առաջաբանը):

<sup>48</sup> Նույնը, էջ 6:

<sup>49</sup> Նույնը, էջ 6:

Հարցի մեկնաբանությունը ենթադրում է Դ. Հովհաննեսի պոետական անցած ճանապարհի քննություն: Իսկ ճակատագրի ընդհանուր շրջանագիծը, որ ի հայտ է գալիս մեծի և փոքրի միջոցով (և՛ միմյանց մեջ), հանգում է «կրկնության», որ ընդլայնում է շրջանագիծը: Հետևապես «կրկնումը» տեղի է ունենում պոետական համակարգի «ներսում», ուր «կրկնումը» վերաճում է օրինաչափության: Դ. Հովհաննեսը «չի մերժում» անցման այսպիսի տեսությունը՝ բաժանելով իր պոեզիայի ընթացքը երեք մեծ շրջափուլի, որ իր մեջ ընդգրկում է անցման երկու շրջան: Այսպես. զուտ պոետական անցումների փուլեր Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում կարող են նշվել նախորդ տասնամյակներին հրապարակված ժողովածուները, որոնք երկու անցման շրջան են ընդգրկում. առաջին՝ 1974-1988 թվականներին հրապարակած «Երգերի պսակ», «Անցյալ կորույսյալ», «Նոր կյանք», «Տագնապներ» և «Մայր Հայաստան» ժողովածուների շարքը, և երկրորդ՝ 1988-ից մինչև XXI դարասկիզբը ընդգրկող մյուս ժողովածուները՝ «Աղետի գոտի»-ից մինչև «Նոր քրոնիկոնը»: Բայց կա նաև անցման փուլերի միջև ոչ դյուրին վերլուծության մի ուղի ևս, որ Դ. Հովհաննեսի պոեզիայի ընդհանուր համակարգի «ներսում» գործում է օրինաչափության «զուտ տեքստային» ստրուկտուրալ միասնության բնույթով. անցման այդ փուլերի միջև «Մեզանից հետո...»(1967), «Քաղաքային ծմեռ»(1969), «Հավերժական հայր»(1989) բանաստեղծությունների «շարքը», որ երեք անցման շրջան են գծում, որ Դ. Հովհաննեսը անվանում է «ճակատային» բանաստեղծություններ: Ընդհանուրը, որ կարելի է ասել այս ներքին տրոհումների միասնության գաղափարի մասին, այն է, որ անցումը տեղի է ունենում շարժման հունով, որ, իբրև «կրկնություն», ներքին համաձայնության է ձգտում խոսքի ոլորտի հետ, որովհետև կրկնումը ոչ թե ասվածն է կամ բուն ասելիքը, այլ գրի ներքին հակադրության մեջ է ի հայտ գալիս: Ուրեմն, գրի (բանաստեղծությամբ ասվածի) և գրի գաղտնիքի (ենթատեքստի մեջ երևան եկող) միջև ծնվում է բանաստեղծությունը, որ զուտ մետաֆորի «կազմում» կարելի է վերլուծել: Դ. Հովհաննեսը այդպես էլ ասում է, այն է՝ թե «բանաստեղծությունը մետաֆոր է»՝ օրինակ բերելով Դիլան Թոմասի տողը՝ «Մա՛րդ, եղիր իմ մետաֆորը»: Բայց ասվածի և «չասվածի» միջև կա երկու «տրոհում».- բառի ոլորտը ընդգրկում է առարկայական աշխարհը, այնուհետև՝ աշխարհը և պատմությունը մեկնաբանում զուտ նշանի (մետաբառի) միջոցով: Իսկ սա նշանակում է. ոչ-պոետական սկիզբը զուտ բանաստեղծության ակունքն է և, ինչքան զտարյուն ու մերկ (առարկայական նշանակության իմաստով) է ասվում բառը, կրկնելով ինքն իրեն որպես «կառուցվածք», նրա (մերկ բառի՝ նշանի) ոլորտում ի վերջո ի հայտ է գալիս մետաֆորը իբրև հնչածի արձագանք, որը զուտ Դ. Հովհաննեսի անհատական-պոետական անկյունաքարն է: Գեղագիտական առումով բանաստեղծական շարքերի միջև այն արտահայտվում է մի անցման մեջ, որ շրջանակի ներսում կարելի է տեսնել փոխատեղման միջոցով: Այսպես, պոետական առաջին փուլի «ներսում» «Անցյալ կորույսյալ» շարքից անցումը «Նոր կյանք» մի շրջադարձ է, որ ենթադրում է զուտ պոետական շարժում: «Նոր կյանքը» նոր

գեղարվեստական էության որոնումն է, հանգրվանը, «պոետական սկզբի» արտահայտությունը, որի էության կրկնումը, քայքայման միջոցով, երևան է բերում անցումը դեպի պատմության միջավայր, երբ ինքնիրեն բացահայտողը պատմության տեքստն է այլևս: Հետևապես «Նոր կյանքը», Դ. Հովհաննեսի բնորոշմամբ, դանթեական այն «vitanova-ն է», ուր միայնակ է պոետի ես-ը: Նույնը և տեսնում ենք «Տազնապներ» շարքի «հարանման կրկնության» մեջ, որ պառակտված է արդեն անվերջության փոխատեղման ներքին շարժումով, ինչը բնորոշ է արդեն Դ. Հովհաննեսի բանաստեղծությանն առհասարակ: Ստացվում է, սակայն, մի շրջանակ, որի ներսում բանաստեղծության միասնական կառուցվածքը զուտ նշանի «արտաքին»-առարկայական նշանակությամբ ձգտում է նոր նեոդասականության, ներքին տեղաշարժի միջոցով, սակայն, քայքայելով նշանը, մետաֆորի կառուցվածքում հանգում պոետական հեղաշրջման, ինչը պոետական ես-ի նոր ողբերգությունն է վերատեղծում: Ուրեմն, բանաստեղծությունը, որպես կառուցվածքի միասնություն, ձգտում է նոր նեոդասականության, բայց, միաժամանակ, համակարգի «ներսում», հերքում դասականության էսթետիկան: Այս շարժման հունը, ուստի, «Քրոնիկոն» (1996) և «Նոր քրոնիկոն» (2007) գրքերում խորացնում է այն խզումը, որ կար նախորդ տասնամյակներին Դ. Հովհաննեսի առաջին գրքերում: Դ. Հովհաննեսը, սակայն, խզումը հաշտեցնում է՝ մեկնաբանելով մի այլ անցման ոլորտում, ուր երեք փուլերը ձգտում են ներքին միասնության, և ուր պոետական ես-ը, նրա էությունը ծուլվում են ստեղծագործող ես-ին արդեն «Մեզանից հետո...»-ից մինչև «Հավերժական հայր» բանաստեղծություններում, - ասել է՝ զուտ ստեղծագործության ոլորտում: Ուստի խզումը, երբ պոետը, շարժման ընթացքով, «վերադառնում» է նկարագրելու պատմության տեքստը, ողբերգական հունով պոետական ես-ին դատապարտում է խոսքի տարրալուծմանը մինչև նրա ( բանաստեղծության) վախճանը,- հանգելով կա՛մ «նոր քրոնիկագրության», կա՛մ «ապոետիկ սկզբի» արտահայտության՝ վերնագրելով շարքը «Բանաստեղծություններ ոչ տպագրության համար», ինչը **ոչ-տեքստի**, ուրեմն և՛ **հակատեքստի** հանձնառությունն է կրում հղման մեջ: Հետևապես, ամենից էականը, որ կարելի է ընկալել, հետևյալն է. գիր-ը անհնարինի արտահայտությունն է, որովհետև նրա հակասությունը այն է, որ այսիրականության մեջ հնարավոր է նրան ընկալել միայն «լռության ձայնով», ինչը, հասկանալի է, հնարավոր չէ առհասարակ: Հնարավոր չէ առաջին հերթին էվոլյուցիայի պատճառով, որովհետև իրերը այլևս Աստծո պատկերը չեն: Բայց իրերն էլ ճակատագիր ունեն, ուստի բանաստեղծը նրանց արտացոլում է իր միջոցով, զգայությունները փոխհամաձայնեցնում պատմության ճակատագրի հետ: Ուստի քաոսի և իրականության մեջ բանաստեղծը, արտացոլելով նշանի հակասությունները, ինքն է փոխակերպվում հայելու՝ արտահայտելու նշանը: Ուրեմն, պետք չէ վերաբնենել նրան (պոետին), այլ, մեկնաբանելով նրա աշխարհը, արձանագրել, որ բանաստեղծը, այս դեպքում, արտապատկերում է «նշանի տեքստը» և, արտապատկերելով նրան, ինքն էլ փոխակերպվում է նշանը պատկերող հայե-

լու: Հետևապես բանաստեղծությունը վկայում է պատմության տեքստը, որն, ըստ էության, ավելին է, քան բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծությունը ժխտելու այս տեսությունը, որ էսթետիկական տեղաշարժ է ենթադրում, Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում պոլեմիկական (քննական) բնույթ ունի, որի հակադրության մի եզրը ուղղված է դասականության էսթետիկական ժխտելու, բայց, նույն ժխտման միջոցով, վերստեղծելու նորը, որ **անտիպոեզիայի** ուղին է: Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում պոետի դավանության այս ելակետը արտահայտում է մի պարադոքսալ բնաբան (գրված դեռևս 1979 թվին). «Պոեզիան այն է, ինչ պոեզիա չէ» («Բանաստեղծություններ (1964-2015)» էջ 172), որը նաև «Բանաստեղծություններ ոչ տպագրության համար» բաժինն է սահմանում: Բայց, ընդհանուր առմամբ, սահմանելով նաև պոեզիայի «քրոնիկոնը», Դ. Հովհաննեսը արձանագրում է «բանաստեղծության դարձի» իր գեղագիտությունը և մերժում է անվախճանական «պոեզիան», որ կանացի հմայքներ ունի, ոչ արական կողմնորոշում, ինչը անհնար է դարձնում հենց բանաստեղծությունը Դանթեից մինչև Չարեց, մինչև Սևակ և «նոր պոեզիա»: Ուրեմն՝ բանաստեղծությունը զուտ իր ապրած «օրերի մատյանն է», ոչ թե պոեզիա: Պոետի ներխուժումը հակասությունների ոլորտ, ուստի, ծնում է և վերարտահայտում ժամանակի (դարի) ներքին քառուր, բացում դժոխքի դռները՝ ապրածի «նավարկությամբ», ասես Քարոն գետի վրայով, թիավարում դեպի ժամանակի «ստորին կայսրությունը» (բանաստեղծը արտահայտությունը քաղում է Սեն-ժոն Փերսից): Կարճ ասած՝ «ժամանակը շավիղից դուրս է սայթաքել» և հեռու է... «հոգու Քանանը»: Ժամանակը, քաղաքականությունը և պատմությունը, հետևապես, Դ. Հովհաննեսի բանաստեղծության «վավերական աղն է», որ բանաստեղծությունը մեկնաբանում է որպես «ճշգրիտ գիտություն»: «Ոչ բանաստեղծական բանաստեղծությունը» Դ. Հովհաննեսի ելակետն է: Ուրեմն, պոետը և գիտնականը, գեղագետը և ժամանակագիրը, զուտ խորենացիական ընկալմամբ, հանդես են գալիս մի կերպարում, բաղիյուսված: Դ. Հովհաննեսը «բառերի միջև ընկած սպիտակ տարածությունը» անվանում է **բացակ**, որն իր «լեցուն ճերմակությամբ ագուցում է բառերը»՝ բանաստեղծությունը ստրուկտուրայի համակարգում ընկալելով իբրև մետաֆոր՝ պահպանելով «բանաստեղծականի երազանքը»: Ուստի անտիպոեզիան՝ պոեզիայի հանգրվանն է, «գիրք ելիցը», որի ստրուկտուրան միասնական է, երբ հայտնի է շարժման և ժամանակի սկիզբը, բայց անհայտ է ընթացքը:

### 3.7 Ընդհատակյա պոեզիա

Դ. Հովհաննեսի տազնապները լայն կտավի, ժամանակի էպիկական ընկալման վերապրումներ են: Բանաստեղծը «մարդուն աշխարհում» և «աշխարհը՝ մարդու մեջ» կարողանում է արտահայտել ութատողերում՝ վերակերտելով ժամանակի կտավը: Հետևաբար, գրողի համար առաջնային է դառնում ոչ թե «ինչպես գրելու», գրականության նարցիսական ինքնաբավության հարցը, այլ՝ «ինչո՞ւ է աշխարհն այսպիսին», «ո՞րն է իրերի իմաստը» հարցադրումը, որը «գրականության մեջ հառ-

նում է որպես հարց, բայց ոչ մի պարագայում՝ որպես սպառիչ պատասխան»<sup>50</sup>:

Դ. Հովհաննեսի տազնասպի ակունքը հենց սրանից է ծագում: Ուստի բանաստեղծի պատասխանատվությունը, ինչպես Ռ. Բարտն է կարծում, կախում ունի ոչ թե գրողի կարծիքներից ու գաղափարաբանությունից, այլ՝ հայացքի ուղղվածությունից, որ համեմատում է Մովսեսի հայացքի հետ՝ հառված Ավետյաց երկրին<sup>51</sup>: Ահա թե ինչու Դ. Հովհաննեսը, լքելով «փղոսկրե աշտարակը», տազնասպներում մատուցում է ոչ թե «պոետական սկանդալ», այլ ներխուժում է իրերի էության մեջ, ուր իշխում է «դևը» (դեմոնը), սատանան, և, ինչպես ասում է՝ «ընկնելով երկնքից», տեսնում է երկրի, մարդու-հայի ցավը, կորուստը, անկումը: Բանաստեղծը վերապրում է ժամանակը՝ ողբերգա-զավեշտական, առանց շապրի, բայց հաղթահարում ցավը՝ ընկալելով պոեզիան իբրև կենսափորձի առնչություն՝ ստեղծելով դավիթ-հովհաննեսյան պոեզիա, որ անվանում է **ընդհատակյա** պոեզիա: Իսկ ինչո՞ւ ընդհատակյա:

Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում այն կարելի է բացատրել տեքստի/գրի հայտնությանը, որ Հենրի Միլլերը անվանում է «գրականության նոր տիեզերագոյացում», և որը, ըստ գրողի մեկնաբանության, «նոր Աստվածաշունչ է լինելու՝ **Վերջին գիրքը**»<sup>52</sup>: Բայց այդ գիրքը **անանուն** գիրք է, և ով ասելիք ունի, գրառում է **իր տեքստը** այդ գրքում: Միլլերի հերոսը սակայն օրագիր է գրառում, իսկ Դ. Հովհաննեսի հղացումը քրոնիկագրություն է, ուր «սկիզբը վերջի մեջ է, վերջը՝ սկզբի»:

### **3.8 «Իսկ ես շարունակվում եմ»**

Դավիթ Հովհաննեսնը բանաստեղծական նոր շրջանի հանգրվանը սկսում է «Փոքր Միտեր և Դավիթ Տարեգիր» (պոեմ նեոդյուցազնական) (2016) ստեղծագործությամբ: Ըստ էության, Դավիթ Հովհաննեսն էլ գրում էր իր **Ճանապարհի գիրքը**: Երևույթը, սակայն, ոչ թե արտաքին նմանություն ունի, այլև ստեղծագործական փոխառնչության տեսանկյուն Չարենցի հետ: Երկու բանաստեղծներն էլ, գրելով ճանապարհի գիրքը, քննական-պատմական հայացք ունեն, որոնց նախորդում են պատմական մեծ հեղաբեկումներ, Չարենցին՝ Խորհրդային Հայաստանի, Դավիթ Հովհաննեսին՝ անկախության շրջանի գաղափարը: Հետևապես՝ Չարենցը գրում էր ճանապարհի իր գիրքը, Դավիթ Հովհաննեսը՝ իր: Բայց երկուսին էլ շաղկապում է պոեզիայի և հայրենիքի գաղափարը, որը նոր դարաշրջանի սկզբին մոռացված գաղափար է մեր պոեզիայում: Պոեզիայի և հայրենիքի միասնության գաղափարը, սակայն, հնարավոր է ընկալել ոգու ասացության, պոեզիայի և խոսքի միասնության մեջ, որ բանաստեղծին տանում է «պատմության քառուղիներով», Չարենցին՝ երկրի ինքնության և ազատության, Դավիթ Հովհաննեսին՝ Արցախի ազատագրության և անկախության գաղափարի միասնության որոնման

<sup>50</sup> Նույնը, էջ 162-163):

<sup>51</sup> Արտասահմանյան գրականություն, Երևան, թ. 1, 2001, էջ 164:

<sup>52</sup> Միլլեր Հ., Խեցգետնի արևադարձը, Երևան, 2012, էջ 39:



ճանապարհով: Ահա ինչու Դ. Հովհաննեսը գործն անվանում է պոեմ նեոդյուցագնական:

Դավիթ Հովհաննեսի «Փոքր Միեր և Դավիթ Տարեգիր» նեոդյուցագնական պոեմի կառուցվածքը բարդ է: Բարդ է ստրուկտուրան, պոեմի գաղափարը: Բաղկացած է չորս գլուխներից և վերջերգից՝ «Փոքր Միեր ելավ Ազոավու քարեն», «Փոքր Միերի և Դավիթ Տարեգրի հանդիպումը Ջրվեժում», «Փոքր Միերն ու Դավիթ Տարեգիրը անցնում են Հայաստանով», «Փոքր Միերն ու Դավիթ Տարեգիրը Արցախում»: Ձուռ կերպավորման առումով պատումը իր երկխոսական բնույթով է պիկական է, նվիրված է 2016-ի «ապրիլյան քառօրյա պատերազմում զոհված լույսի կտոր մեր երեխեքին», հայոց բանակի աննկուն զինվորին: Բայց իրականում, ինչպես Չարենցի «Սասունցի Դավիթը», այնպես էլ Դավիթ Հովհաննեսի «Փոքր Միեր և Դավիթ Տարեգիր» պոեմը, թեև նախահիմքով շաղկապված են էպոսի ճյուղերից մեկին, բայց պատումի հիմքում ոճավորման սկզբունքն է, ուր միջտեսուտային կապի առնչությունները մեկնաբանվում են զուտ հեղինակային հայացքով: Դավիթ Հովհաննեսի պատումը, ուստի, երկխոսական պառակտվածությամբ, է պիկականի և քնարականի համադրության և միասնության բնույթ ունի, բացում է Ազոավաքարի դուռը՝ մեր պոեզիայի համար նվաճելու նոր ժամանակ ու տարածություն: Այդպես փակ է նաև, ըստ Դ. Հովհաննեսի, հայ պոեզիայի դուռը: Ուստի այն պատումի բնույթով պոետական մի ողիսական է, որն անցնում է Հայաստանից Արցախ, վերջին հարյուրամյա պատմության՝ «եղեռնի և երկրաշարժի միջև» ընկած ժամանակի ու տարածության միջով, քննում մեր գոյության փիլիսոփայության նախահիմքերը: Բանաստեղծը իրեն անվանում է «թե՛ տարեգիր, թե՛ խոսքի հմա», «և քաննհինգ, և հարյուր տարվա վրա// մեր հազարամյա ցավերն է մորմոքում», «բորբոքում, վառում կրակ// թշնամու ոտքի տակ և մեր հոգում»<sup>53</sup>:

Դավիթ Հովհաննեսի նեոդյուցագնական պոեմը, ահա, պատմության քառուղիների մեր երգն է, ասքը ժամանակի, որ պատգամում է, ավետում բանաստեղծի հարյուրամյա խոսքը, ուստի, ասում են, այն չի սովորեցնում, այլ պատում է մի բան, ինչ ներքուստ ապրել է...

### **3.9 Դավիթ Հովհաննեսի Փոքր Կտակարանը**

Դավիթ Հովհաննեսի և քննադատության երկխոսությունն ընդհատում չունի, քանի դեռ, ինչպես բանաստեղծն է ասում՝ «հոգու քարտեզն է թղթին իմ գծածը, իսկ սրտիս տեղում դրված է լոկ մի՛ տող»<sup>54</sup>: Բանաստեղծն իր կյանքն ահա ինչու հանձնում է «շարունակվող գրքին», որը Սև գիրք է անվանում: Գիրքն այդ ահա չի վերջանում այս էլ հարյուր և հազար տարի՝ թողնելով բանաստեղծին «հերոսական, սակայն պարտված մի շարժման»՝ բանաստեղծությանը և երգին, որի տա-

<sup>53</sup>Հովհաննես Դ., Փոքր Միեր և Դավիթ Տարեգիր (պոեմ նեոդյուցագնական), Երևան, 2016, էջ 13 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս տեքստում կնշենք էջահամարը միայն):

<sup>54</sup> Հովհաննես Դ., Ութը տող (Փոքր Կտակարան), Երևան, 2017, էջ 301 (այսուհետև այս գրքից մեջբերումներ անելիս կնշենք տեքստում էջահամարը):

րերքի մեջ «նետվում է» վերջին մի խնկայամբ», հաղթում նաև «ոթած արյունն իր թանկ» (650): Դավիթ Հովհաննեսը, սակայն, խոսքի ոլորտում է հնարավոր համարում բանաստեղծի ճակատագրի և գրի միասնությունը: Ուստի իր՝ բանաստեղծի ճակատագիրն ընկալում է գրի/գրքի, իսկ գիրը՝ իբրև ճակատագրի արտահայտություն, որ, փոխակերպությամբ, մեկնաբանում են շարժումը միմյանցով:

Պոեզիան, ուրեմն, ինչպես հավերժական Սիոնը, չի մեռնում, ինչպես պոետներն են մեռնում, ինչպես Սև Գիրքը, վկայում են նաև պոետին: Սիոնը, որ հավերժ է սակայն, ոչ միայն կյանքի, այլև կորուստների և ողբի հայրենիք է, դեպի ուր դարձ է երագում աքսորյալը, այնտեղից վտարվածը՝ ինչպես բանաստեղծը, որ աքսորված է պոետական կտակարանից, և, ինչպես Մովսեսը, դեգերելով անապատում մի սերնդի կյանք, հայացքը հառել է դեպի Սիոնի հորիզոնը: Ուստի վերջին ութատողում, որ «ոքվիեմ անանձնականի» վերջին ակորդն է, պոետը ասում է.«Ջահել ժամանակ Երգ Երգոց կարդա, ահել ժամանակ՝ Ժողովող», իսկ կյանքի վերջում՝ 137-րդ սաղմոսից մի տող, որ աքսորյալների ողբն է սաղմոսում՝ «Բաբելոնի գետերի փոխնքին նստում էինք ու լալիս» (685): Ինչու՞: Որովհետև աշխարհը, որ ստեղծել է բանաստեղծն իր ձեռքով, սիրո և վայելքի խոստումներ ուներ՝ ինչպես Երգ Երգոցը, իմաստության դառնություն՝ ինչպես Ժողովողը, սակայն կյանքի վերջում երագում է և հիշում Սիոնը, այնտեղ, ուր, «գետի փիի ուտիներից կախել էին(ք) մեր կտակարանները (քնարները)»: Իսկ աքսորյալներին գերեվարողները ուզում էին լսել նրանցից օրհնության, հարսանիքի և խրախուսանքի երգեր: Բայց, կտորված սրտով, դրախտից դժոխք քշված բանաստեղծը ինչպե՞ս կարող է երգել օրհնության և օվաննայի երգեր... «Թող լեզուս քիմքիս կպչի», «թող իմ աջը մոռանայ ինձ, եթե մոռանայ աքսորը», - ասում է Աստվածաշունչը (Սաղմոս 137:1-9): Իսկ Դավիթ Հովհաննեսը, վերապրելով ժամանակի դրաման, ողբը և անկումը, ինչպես աքսորյալը, ընկղմվում է ինքն իր մեջ և պատմության ոլորտ՝ փորձառության մեջ իմաստնանալու, կերպավորելու ժամանակը, իրեն ու աշխարհը: Իբրև անկման վկա՝ Դավիթ Հովհաննեսը, նմանեցնելով իրեն Վիլյոնին և, ինչպես հանճարեղ դպիր Վիլյոնը («երկնային խոլիգանը»), արձանագրում է և կտակում «հայոց գործք ու բանք», որ **Կտակարան** է անվանում:

Դավիթ Հովհաննեսի պոեզիան ևս, որ ծնվում է մի այլ ժամանակի «անկումների սարսափից», բանաստեղծի տագնապների, անկումների, վերելքների դրամայի վերապրումն է, որ պոետական ինքնություն ունի... Բանաստեղծն ուստի «մշակում է» իր «Ars poetica»-ն, որն անցնում է պոետի «De profundis»-ի, ուրեմն և՛ բանաստեղծի տխրության խորքից եկող լացի միջով, կերպավորում ժամանակը, դարը, մարդուն:

Անողորք ու ահեղ մարդը մետաֆորի, այլաբանության իմաստի կրողն է, որ լեզուն է պահպանում, լեզվի նշանային իմաստի մեջ փոխակերպվում՝ ձևավորելով Դ. Հովհաննեսի **Կտակարանը**, որը գրքի նախատիպն է և արտահայտում է լեզվի հորիզոնը, որ բառի/բանի հորիզոնն է նաև, այսինքն՝ պոեզիան:

## ԳԼՈՒԽ 4

### ՊՈՆԶԻԱՅԻ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ. ԲԱՌԻ ՄԵՏԱՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ՆԱԽԱՍԿՉՔԻ ՈՐՈՆՈՒ

#### 4.1-Ա- ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆ. «ԽՈՍՔՆ ԻՄ ՀԵՆԱՐԱՆՆ Է» ԵՎ «...ԱՅԴ ԱՆՇԱՐԺ ՎԱՅՐԿՅԱՆՆ ԵՄ ԵՍ»

Հենրիկ Էդոյանի բանաստեղծական համակարգը թեև բարդ կառուցվածք ունի, բայց ունի նաև համակարգի ձևավորման կարգավորվածություն:

Հ. Էդոյանի պոեզիան դեռևս նախորդ դարի 60-70-ականներին ընկալվում էր իբրև «գեղագիտական այլախոհության» արտահայտություն: Պառակտումը սակայն, որն ընկած էր շարժման նախահիմքում, ձևավորվում է 70-ականների սկզբին, որն արտահայտվեց Հ. Էդոյանի «Բառի որոնումը» («Սով. գրականություն», թ. 1, 1971) հոդվածում:

Հ. Էդոյանի մետաֆորիզմը ուներ բառի և նշանի կոնցեպտուալ ամբողջություն, որ պոետական խոսքի և իրականության կապը «տեղափոխում էր» նշանի սեմանտիկական ոլորտ (ուր խոսքն առաջնային է), հետևապես օտարում է բանաստեղծին բառի մեջ, ուստիև լեզուն Հ. Էդոյանի պոեզիայում՝ որպես նշան, հանդես է գալիս իբրև պատկեր/սիմվոլ, իսկ ստրուկտուրալ պլանում՝ որպես կոնստրուկցիա:

Սկզբնավորման իր հիմքով Հ. Էդոյանի պոեզիան ընդվզող պոեզիա է, բայց ընդվզումը ուղղորդված է մշակութային այն նախահիմքերի դեմ, որ ժխտման հիմունքով նրա ընկալումը կարող ենք բնութագրել դեմոնական պոեզիա՝ կառուցվածքի իր ներքին բարդության շնորհիվ, որ կապ ունի և հնարավոր է բացատրել «մշակութային ուտոպիզմի» հասկացությամբ, ինչպես սիմվոլիզմը՝ «սիմվոլիստական ուտոպիզմի» աշխարհընկալմամբ:

Հ. Էդոյանը, մեջբերելով ամերիկացի բանաստեղծ Արչիբալդ Մաքլիշի արտահայտությունը, ասում է. «Պոեզիան ոչ թե նշանակում է, այլ լինում»:<sup>55</sup> Հետևաբար, Հ. Էդոյանի պոեզիան, որպես լեզվական ոլորտ, կարելի է մեկնաբանել Էդ. Աթայանի մի սահմանմամբ, որն ասում է. «Գոյություն ունեցողն ինքնին միասնական է, բայց տարրորոշված»<sup>56</sup>, ուր լեզվի հարցը քննվում է ծագումնաբանության՝ ոչ-լեզվի ոլորտից մինչև նշանի ներքին կապերի հարաբերությունը, որ համայնապարփակ Ոլորտ է անվանում: Մենք, Էդոյանի պոեզիայի քննության ոլորտում բառի/պատկերի ընդհանուր և համայնապարփակ ոլորտի գաղափարը ընկալելով որպես պոեզիայի և մշակույթի ոլորտ, նրանից ծագող և հակադրվող տարբերությունը (տարրորոշվածը) կարող ենք նկարագրել իբրև զուտ «կառուցվածքի» ըմբռնում, այսինքն՝ լեզվական արտահայտման ոլորտ: Բայց քանի որ ընդհանուր է Աթայանը սահմանում է «ամեն ինչը ամեն ինչի մեջ, ամեն ինչը ամեն ինչի հետ»<sup>57</sup>, ապա հա-

<sup>55</sup> Նոյնը, էջ 260:

<sup>56</sup> Աթայան Էդ., Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Երևան, 1981, էջ 3:

<sup>57</sup> Աթայան Էդ., Հոգի և ազատություն, Երևան, 2005, էջ 8:

կադրության բևեռները փոխակերպվում են միմյանցով, տարբերվող եզրերից՝ նշանը և իմաստը, բառը և պատկերը, պոեզիան և մշակույթը ներկայանում են մեկը մյուսի փոխարեն՝ հանդես գալով նաև ոչ-նշան, ոչ-իմաստ կամ ոչ-պատկեր, ուստի տարբերվող իրողությունների կապը՝ շարժման և միատեղման ներքին բնույթով Էդոյանի պոեզիայում արտահայտվում են գոյաբանական շրջամաթ, որն ինքնին բարդ պրոցես է: Ահա թե ինչու Հ. Էդոյանի պոետական համակարգի ձևավորման բնաբանը (նախերգը) կարող ենք համարել «Երեխաները արթուն քաղաքում» բանաստեղծական շարքը, որը մեկնաբանում է բառի/պատկերի ծագումը և փոխակերպումը որպես լեզվական կառուցվածքի պատկեր, ուր ասում է.

*Սկիզբը բառն էր գործն էր զգացմունքն էր*

*սկիզբը գործն էր բառն էր զգացմունքը*

*սկիզբը զգացմունքն էր բառը գործը*

*սկիզբը անուն էր որ սկիզբ չուներ...*

Սկիզբը և քառուր հոմանիշներ են, որ փոխատեղվում են միմյանցով, ինչպես բառը, գործը և անունը: Հետևապես Հ. Էդոյանի պոեզիայում քառուր, որը խոսքի և պոեզիայի ոլորտն է, հնարավորի և անցումայինի ասպեկտն է նաև, որ կարող է արտահայտվել քառուրից դեպի կարգը անցման մեջ և հակառակը՝ խախտելով և հավասարակշռելով կապը բառի և պատկերի, երկնքի և երկրի, առհասարակ՝ պոեզիայի և մշակույթի միջև: Այսպիսով Հ. Էդոյանը քառուրի ճանաչումը հնարավոր է դարձնում և, որպես անտիթեզ, հակադրում կարգին, որ, այլ դեպքում, բանաստեղծն անվանում է Կոսմոս, ընկալում մշակույթի կառուցվածքում: Ուրեմն, քառուր շարժումն է, սկիզբը, վախճանը օրվա (ժամանակի) և նրա հառնումը («հակապատկերը մտքի և հոգու»), որ գործում է բանաստեղծության ներքին՝ մտքի և զգացմունքի, և արտաքին՝ լեզվական կառուցվածքում, ուստի բանաստեղծն ասում է՝ «քառուր մենք ենք, ես ու դու»: Եվ նույնանուն բանաստեղծության մեջ քառուր մեկնաբանում է իբրև նախասկիզբ, որ Էդոյանի բանաստեղծության պոետիկայի անբաժանելի մասն է:

Ամեն մի քայլ (շարժում) ունի իր ստվերը, որ մթագնում է և ժխտում քայլը: Հետևապես, սահմանելով պոեզիան, Էդոյանը «Պոեզիայի և պոետի մասին» շարքում շարժումը և անցումը բացահայտում է պոեզիայի և մշակույթի ծագման և հարաբերության մեջ: Այսինքն՝ փոխատեղվելով միմյանցով որպես անուն, քառուր հակադրվում է կարգին, կարգը՝ քառուրին: Խախտվում է հավասարակշռության տարերքը, որ անկում է ու վերելք, ժխտում և հաստատում և մի նոր ամբողջություն:

Բանաստեղծի բանավեճը ունի ներքին և արտաքին կողմեր: Արտաքինը ուղղված է մշակույթին, ներքինը՝ բանաստեղծական պրոցեսին: Բանաստեղծի անցած ճանապարհի յուրահատկությունն է սա՝ սկսած 70-ականներից, ուր առաջնային միտքը «պոետական վիճակ» արտահայտությունն է, որն Էդոյանի ընկալմամբ շրջում է պոեզիայի նախահիմքերի տեսությունը: Բանաստեղծը, ժխտելով պոեզիայում նախվ, մակերեսային զգացմունքները, անկոնֆլիկտ և հարթ բանաստեղ-

ծությունը, պեղածային անհնդվիդուալ մտածողությունը, մի խոսքով՝ **լոկալ** պոեզիան (իր խոսքն է), որ ներկայացվում էր իբրև ազգային պոեզիա, պահանջում էր դուրս գալ հարթ պոեզիայի ձևապաշտությունից, դեկորատիվ նկարագրականությունից՝ դիալոգի մեջ մտնելու համաշխարհային պոեզիայի հետ՝ ստեղծելու ժամանակի համապատասխան պոեզիա, ոչ թե նրա սուրբոգատը՝ երգային բանաստեղծությունը: Ինչու՞: Ռոմվիետև, բանաստեղծի կարծիքով, «20-րդ դարի պոեզիան ընթանում է ինտելեկտի ճանապարհով, ստեղծելով **կոնստրուկցիա**» («Սով. գրակ.», թ. 1, 1971, էջ 137): Իսկ բուն խնդիրը երգային (Պ. Սևակն ասում է՝ ֆոլկլորային) պոեզիայի «լոկալ պատկերացումներից» դուրս գալն է», «գտնվել(ու) ժամանակի բարձրության վրա», «գրական ավանդներն ըմբռնելու իբրև կոլտուրա», «ազատվել հնացած կանոնների ազդեցությունից»:

Էդոյանի բառի որոնման տեսությունը, իհարկե, հիմնված է ժամանակի գեղագիտական այնպիսի ընկալման վրա, երբ «բանաստեղծը փնտրում է **բառ**, որի մեջ կարողանա վերստեղծել իր և աշխարհի կոնստրուկցիան («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1, էջ 135): Ուրեմն, բառը ժամանակի միավորն է և, երբ բանաստեղծը կորցնում է բառը, կորցնում է նաև ժամանակը և աշխարհը, հետևաբար բացակայի ոլորտը հենց բառի բացակայությունն է, իսկ նրա ի հայտ գալը՝ կեցության և **լինելու** համարժեքը, «լինելության պահը»՝ բառի էությանը հաղորդակցվելը, գաղտնիքը իմաստի միջոցով հայտնաբերելը, որ բառի «տարածությունը» ընկալում է իբրև **ժամանակի տարածություն**: Եվ եթե պահերի միջև «կամուրջներ չկան», փակված է բառի ինքնալուսավորման մեջ, ապա բառը, որպես պատկեր, պոետին ձուլում է իրականությանը և խոսքին, որ բառի ընկալման հակադիր բևեռներն են: Ուրեմն՝ այս հակադիր բևեռների միասնության մեջ է հնարավոր բառի գոյական (օնտոլոգիական) շրջադարձը, որ, իբրև բառ/պատկեր, սիմվոլից (նշանից) վերաճում է մետաֆորի, ուր անցյալը, ներկան և գալիքը ձուլված են բառի և պատկերի մեջ: Մետաֆորի հայտնությունը, այսպիսով, դառնում է «բանաստեղծության ներքին նպատակը», որովհետև «բառերն իրենց միասնության մեջ, - ինչպես հավելում է բանաստեղծը, - ստեղծում են պատկեր-մետաֆոր, որի անդամներն ազատություն և ինքնուրույնություն ունեն («Սով. գրակ.», թ. 1, 1971, էջ 133): Եվ եթե ազատ են բառերը, ապա ազատ է նաև բանաստեղծը և ինքնավար, կարող է աշխարհի մեջ իր աշխարհը ստեղծել: Պահերը, ուստի, բառերի հանրագումարը չեն, այլ՝ պահի հակադարձության բևեռները, որոնք իրենց «կենսագրությունն» ունեն, և դրանց ինքնուրույնության մեջ է բանաստեղծը հասնում «իր հոգեկան ամբողջականությանը, անհատական գոյությանը»: Ահա այսպես է ծնվում պոեզիան, որ «Պոեզիայի և պոետի մասին» շարքում մեկնաբանում է Էդոյանը:

-բ-

Բառի «իրականության» ժամանակակից պատկերը քաղաքն է: Խոսքը, սակայն, «պատկերն է բառի», ուստի բանաստեղծն ասում է, թե «խոսքն իմ հենարանն է», հետևապես բառ-ը «երկու կյանք» ունի իբրև պատկեր/ կոնստրուկցիա,

որ, ձգտելով հասնել բանաստեղծի կյանքի «հոգեկան ամբողջության», վերաճում է մետաֆոր/խոսքի: Եվ քանի որ բանաստեղծը «հարուստ է ժամանակով» և «ադապտ տարածությամբ», բառի սեմանտիկան է կրում իր մեջ, որ բազմապատկվում է իմաստներով, կերպարանափոխությամբ, մետամորֆոզներով տարածության, ուստի պահը «անշարժ վայրկյանի» անդրադարձն է անցյալի և ներկայի անվերջության մեջ, տարրալուծվում է խոսքի ոլորտում, բառի երկրորդ կյանքը ստեղծում, դառնում բանաստեղծության ճակատագիրը, բանաստեղծի հենարանը:

Ստացվում է, այսպիսով, կրկնվող շրջանակ, այն է՝ անցում բառի ոլորտից խոսքի ոլորտ և հակառակը, ուստի բառը արտացոլում է «իրականության պահը», սակայն հակա-արտացոլվում խոսքի մեջ: Խոսքը, սակայն, ամբողջի ձեռքբերման պահն է, որ հնարավորության և իմաստի անունն է, բառերից ազատագրվելու պահը: Ուրեմն, կարող ենք ասել, որ Էդոյանի պոեզիան զուտ «լեզվական սիմվոլիզմի» քննության հարցադրում է անում, հետևաբար Էդոյանի պոեզիայի քննության ելակետը ճիշտ է արտահայտում Լ. Վիտգենշտայնի մի գրառումը, ուր ասվում է. «Իմ լեզվի սահմանները նշանակում են իմ աշխարհի սահմանները»:<sup>58</sup>

Իսկ այս դեպքում առաջնայինը անունն է, ուստի լեզվական պատկերը սիմվոլիկ պատկեր է նախևառաջ:

Անշուշտ, պատկերի կառուցվածքի ընկալումը դիտարկման կարիք ունի: Տարբերակելով իրականության պատկերը, որը հաստատում է աշխարհը որպես լեզվական պատկեր, աշխարհի լեզվական մոդելն է ստեղծում, որը տարբեր է պոետական պատկերի ըմբռնումից: Վերլուծելով նախադասության կառուցվածքը՝ Վիտգենշտայնը կարծում էր, որ եթե այն ճշմարիտ է, ապա պետք է **ցույց տա** իրերի վիճակը (Ռասելը նույնը քննում է որպես հավատի ճշմարտություն): Բայց եթե պատկերը նաև մտածվում է (մտածելի է), այսինքն՝ ունի զգայական հիմք, պոետական լեզվում հանդես է գալիս իբրև մտապատկեր, ուստի Վիտգենշտայնի նմանությամբ կարելի է ասել՝ այն ամենը, ինչ կարող է ասվել, պետք է պարզորոշ ասվի, իսկ այն ամենը, ինչ կարող է **ցույց տրվել, չի կարող ասվել**:<sup>59</sup> Հետևաբար, «ինչի մասին չի կարելի խոսել, այդ մասին պետք է լռել»:<sup>60</sup>

Տեսական հարցադրումների այս ընդհանրությունը, անշուշտ, Էդոյանի բանաստեղծության պոետիկայում առկա են սկսած «Անդրադարձումներ» (1977) ժողովածուից մինչև «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» (2012), «Հենման կետ» (2015) ժողովածուները: Սակայն ստեղծագործական համակարգի ձևավորման և ամբողջացման երկու մեծ շրջան է ապրում Էդոյանի պոեզիան. առաջին շրջանը՝ սկսվում է «Անդրադարձումներ» ժողովածուից և շարունակվում մինչև «Այժմ և միշտ» (1987) ժողովածուն, իսկ երկրորդ մեծ շրջանը սկսվում է «Երեք օր առանց ժամանակի» (2005)

<sup>58</sup> Տե՛ս Բրուտյան Գ., Փիլիսոփայություն և լեզու, Երևան, 1972, էջ 250:

<sup>59</sup> Նույնը, էջ 247:

<sup>60</sup> Витгенштейн Л., Логико-филосовский трактат (Витгенштейн Л., Избранные работы, М., 2005, с. 215).

ժողովածուից, որ տևում է մինչև «Հենման կես» (2015) և «Էլեգիկ մտորումները» (2019) ժողովածուն:

Այսպես, «Անդրադարձումներ» ժողովածուից մինչև «Պատկեր և կեսօր» (1980), «Երկրային ժամանակ», «Այժմ և միշտ» (1987) ժողովածուն Էդոյանի պոեզիայի հիմնական հարցադրումը մարդու, ժամանակի և պոեզիայի ամբողջականության որոնումն է, որի նախահիմքը պոետական խոսքի էդոյանական ձևակերպումն է: Զուտ փիլիսոփայական առումով այն կարելի է սահմանել այսպես. **այն ամենը, ինչ պակաս է Ամբողջից, ոչ միայն ավարտուն չէ, այլև գոյություն չունի:** Բ. Ռասելի մեկնաբանությամբ Հեգելի համակարգում կա այսպիսի փոխաձևություն, ուստի ասում է՝ «այս էական անավարտությունը հավասար կերպով ի հայտ է գալիս և՛ մտքի, և՛ իրերի աշխարհում»:<sup>61</sup> Հետևապես աշխարհը և մարդը մասնատված են: Եվ թեև ամբողջի ձգտումը բանաստեղծի երազն է, որի մեջ կա մի փառավոր բան, որ ակնհայտորեն բանաստեղծին ստիպում է հասնել դրան, աշխարհը և մարդուն տեսնել բանական և հոգևոր միասնության մեջ: Բայց բառերը չեն «օգնում», եթե չեն կրում ունիվերսումի պատկերը, անդրադարձն են սուկ նրա պատկերի, իսկ առջևում պատկերն է քաղաքի, նրա փողոցները՝ անվերջության ձգտող, ուր թափառում է բանաստեղծի առավոտը (մանկությունը), ամառվա կեսօրը՝ օգոստոսի կրակի բռնկումներով, աշունը, երբ ամեն ինչ «վախճանվում» է և «փակվում մի հսկա բառի մեջ», ուր բանաստեղծի հիշողության ստվերն է ապրում, և, այսպիսով, «Անդրադարձումներից» մինչև «Երկրային ժամանակ», Ամբողջի գոյությանը և ունիվերսումի իմաստին ձուլվելու դրաման է անվերջ վերապրում բանաստեղծը «այժմ և միշտ»:

Բառի կորուստը թերևս կյանքի կորուստ է, բայց միակ հենարանն է բառը, որ գոյության խարիսխն է բանաստեղծի, պատասպարանը անցյալի, որ գալիքն է որոնում, բայց բառը միայն իրականության արձագանքն է, «վայրկյանը անշարժ», որի մեջ է նաև բանաստեղծի անիսկական գոյությունը թաքնվում: Ուրեմն, բառը իրականության նշանն է (ոչ-իրականությունը), որ նույն պահին, ազատագրվելով ինքն իրենից՝ բառ-նշանից, վերածվում է ոչ-բառի, և բանաստեղծը պարտվում է կրկին:

Միակ հանգրվանը պոեզիան է, Ողիսևսի հայրենիքը, ուր, իբրև կրկնվող շրջանակ, ոչ միայն իրականի պատկերն է գծում, այլև միավորում է սկիզբը ավարտին, արտաքինը՝ ներքինին, այսինքն՝ նշանը իմաստին, որ մետաֆորն է:

Հետևաբար «ոչ թե ցանկություն է արտահայտում, այլ՝ **վիճակ**», մեծ քարեր կախում բառերի ոտքերից, որպեսզի չթռչեն, որովհետև «ոգին ստեղծվում է ամեն ժամ և ոչ թե տրվում պատրաստի» («Էլեգիա նախկին պատկերի»): Էդոյանի պոեզիայի ներքին անցումների այս շղթան՝ բառից բառ, նշանից պատկեր, սիմվոլների (և անունների) շրջապտույտ է ստեղծում, որոնք, կրկնվելով՝ վերաճում են մետաֆորի՝ ստեղծելով «**մետաֆորային շրջանակ**», որ պոեզիայի ինքնագիտակցումն է

<sup>61</sup> Բերտրան Ռ., Փիլիսոփայության պրոբլեմները, Երևան, 2004, էջ 105:

(ինքնաճանաչումը) բանաստեղծի տեսիլքի մեջ, շաղկապված աշխարհի գաղտնիքի հետ: Քարը գլորվում է մի կողմ, և բանաստեղծը, ինչպես Եզեկիելը, որի առջև «երկինքը բացվեց, ու նա աստծո տեսիլքները տեսավ», այնպես էլ բանաստեղծն իր արարչական տեսիլքում, «հառնում» է ոչ իբրև Ղազարոս, ինչպիսին նրա հարության միջին է: Բանաստեղծը հարության միջը ունի յուրաքանչյուր պահ, բաղի/էզվի մեջ, ուստի ասում է՝ «երգն ու ժամանակը նույնը չեն իրոք/նրանց միացնում է առասպելը լոկ» («Մտքեր լուսանցքներում»):

Այսպես, Էդոյանը աֆորիստիկ մտքերի համադրությամբ կառուցում է այն «տունը», որ կեցության օրրան է, և ուր կարող են «մտնել» նրանք, ովքեր դափնեճյուղ ունեն ձեռքին, և ով ճաշակել է դառնության հացն ամենօրյա, որ տանում է այնտեղ, ուր դափնու «ցողունն ու տերևները դառնում են բառեր, ձայներ, հնչյուններ» («Դափնեճյուղ»): Իսկ նրանք՝ բառերը, մեռած աճյուններ են, որ բանաստեղծը, ինչպես Եզեկիելը իր տեսիլքում, որպես կյանքի և մահվան, կրակի և հողի հավատացյալ, շունչ է փչում «բառերի ոսկորների», որպեսզի նրանք «բարձրանան եղեգնի պես», կենդանանան ինչպես հնձված հասկեր («Ռեքվիեմ հնձած հասկերի»): Այս շարժումը և անցումը «այժմ և միշտ» «վերադարձ է դեպի առաջ», որ տանում է դեպի լռություն, դեպի անհայտը՝ չանցած ուղիներով:

#### **4.2 Հենրիկ Էդոյան. «Լույսը ձախ կողմից»**

Հենրիկ Էդոյանը «Լույսը ձախ կողմից» (2018) ժողովածուի «Կեսօրն անկարեկից» բանաստեղծության տողում ասում է. «Հիմա ես կարդում եմ այն գիրքը, որ գուցե// ոչ ոք դեռ չի գրել (և ոչ ոք չի գրելու)»<sup>62</sup>: Նախորդ պոետական «կանգառը», ուր «հենման կետ» էր փնտրում բանաստեղծը և ժողովածուի վերնագիրն էլ նույնն էր՝ «Հենման կետ», բանաստեղծության որոնումն էր կրկին այն իմաստով, որ տանում էր գրքի հայտնության ճանապարհով, գրքի, որ, ինչպես ասում էր, «ոչ ոք չի գրել», որի էջերից բանաստեղծը «տուն է կառուցում» բնակվելու նրա էջերում («Մի գիրք»): Հետևաբար գրքի գաղափարը բանաստեղծության նախահիմքի քննության հարցադրում է ինքնին, որ ոչ միայն Էդոյանի, այլև առհասարակ պոեզիայի, պոետի աշխարհայացքի և պոետիկայի միասնության հարցադրմանն է առնչվում: Ուստի գրքի գաղափարը «գրքերի գրքի», կամ, որ նույնն է, խոսքի ոլորտին առնչվող արտահայտություն է, որի նախասկիզբը որոնում է բանաստեղծը, նրա էության մեջ և նրանով փնտրում «հենման կետ»:

Էդոյանի՝ «Լույսը ձախ կողմից» ժողովածուն, բանաստեղծի ստեղծագործական երկրորդ շրջանի արտահայտությունն է: «Լույսի հետագիծը» բանաստեղծության մեջ ասում է՝ «լույսը կենտրոն ունի», իսկ խավարը՝ ոչ: Եվ եթե երկիրը մեռած լույսն է, ապա այն պետք է իրել ետ, որպեսզի լույս և հոգի դառնա: Հետևաբար լույսը ձախ կողմից նշանակում է բանաստեղծության նախասկզբի որոնում կամ առնչություն, որ գրքի (գրի) նախահիմքն է:

<sup>62</sup> Էդոյան Հ., Լույսը ձախ կողմից, Երևան, 2018, էջ 85:



### **4.3 Պոետական դարձի ինքնությունը Էդոյանի պոեզիայում. «Ես հին Հելի-կոնն եմ»**

Հենրիկ Էդոյանի գրական կետադրյա անցած ճանապարհը, որի նոր հանգրվանը «Էլեգիկ մտորումներ» (2019) ժողովածուն է, բացահայտում է բանաստեղծի պոետական համակարգի ինքնության մի առանձնահատկություն, որ կարելի է անվանել «դարձի ինքնություն»: Ասվածը, իհարկե, վերաբերում է բանաստեղծի պոետական համակարգի երկխոսական բնույթին, որ տանում է համակարգի ներքին շրջանակի ընդլայնման թե՛ աշխարհայացքի և թե՛ պոետիկայի ընկալման առումով, որ Էդոյանը բացատրում է որպես «շարժում, որ շարժում չէ» կամ այնպիսի «անշարժություն, որն անշարժ չէ»<sup>63</sup>:

Պոեզիան հին **Իլիոնն** է, ինչպես որ բանաստեղծն ինքն է հին Իլիոնը, ում անկումն են երգում հին դարերը, թեև Իլիոնը ճակատագրով մնում է միշտ անպարտ: Եվ ինչպես հին Կտակարանի լույսը հոսում է դեպի նոր Կտակարան, այնպես էլ խոսքը սկզբից իր վերջն է ստեղծում կամ, ինչպես ասվում է, սկզբից մեռնում է, որպեսզի հարություն առնի նոր վերջի մեջ: Այդպես էլ պոեզիան, բառը և անունը նրա, փոխակերպվում են («Փոխակերպում»):

Էդոյանի որոնածը, անշուշտ, **Գիրքն** է, որի նախահիմքը պոեզիան է, որ տանում է նրան էմմաուս, որտեղից հնարավոր է դարձը: Ահա ինչու բանաստեղծի ճանապարհի ողջամը, ինչպես Հարության տաղի սայլի իջնումը լեռան գագաթից դեպի ստորոտը նրա, Ծննդի անանցելի և դժվար ճանապարհ է: Բանաստեղծի «լուծը ոսկի է», ինքը ճորտ մի ճապուկ, որ բերում է Սինա լեռան օրենքը:

### **4.4 Աշոտ Ավդալյան. վերածնվող տաղերգուն**

Աշոտ Ավդալյանը նախորդ դարի 80-ականներին հրապարակեց երկու ժողովածու՝ 1980-ին՝ «Նավասարդ», 1984-ին՝ «Արծաթե օր»: Զաջուոցի այս «թուփ տղան» իր կարճ երկրային կյանքում վերապրեց բանաստեղծության շնորհը՝ բառերը վերածելով հաղորդության ծեսի, ծեսը՝ բառերի կարգի, որ բառ չէ այլևս, այլ՝ ճայնապատկեր, մեղեդուց ծնված տեսիլք: Ահա ինչու Ավդալյանի պոեզիայում զարդանախշը պատկեր է, պատկերը՝ զարդանախշ, որ ինչքան իրական է, գույների հողեղեն լավա և ծավալվում է բնության գույներով, այնքան երկնային՝ տարրալուծված հնչյուններով, որ ոչ թե բառը, այլ բառի ոգուն է ունկնդրում: Ուստի Ավդալյանի պոեզիան գոյության ծես է, որ խարիսխ է փնտրում գոյության պայծառակերպության տեսիլքում, ինչպես զարդանախշն է բառի հաղորդվում բառին, որի ծնունդը և վախճանը մեղեդու ալիքների մեջ է ծավալվում, հարության կանչով աղերսում օրվա սկիզբը և ավարտը, որն ավարտ չէ, այլ սկզբի և վերջի հավերժություն: Այդպես է սկիզբը փոխակերպվում Նավասարդի «հնօրյա ծեսի», օրն արծաթե՝ օր զարթոնքի, որ, իբրև ձայն՝ խմբերգ է հյուսում, իբրև պատկեր՝ որմնանկար:

<sup>63</sup>Էդոյան Հ., Էլեգիկ մտորումներ, Երևան, 2019, էջ 24 (այնուհետև այս գրքից մեջբերումներ անելիս տեքստում կնշենք էջահամարը):

Երկրատեսի եկած բանաստեղծը հայցում է ձայների բազմաբեղուն օր, որ քնի ձայների ծաղկող գորգի մեջ, արիանա ծաղկի նման և երբ հայտնվի գարդանախշի մեջ, արգասավոր քնով գարդարի մեղվի բզզոցը, վերադառնա ետ («Ծաղկող գորգ»): Բառերն այդպես են ծնվում՝ «խավարից լույս և լույսից մինչև հույժ տեսանելին», «խավարից լույսը և լույսից մինչև հույժ ըմբռնելին», ուր զորավոր է հողի մեջ նետված ցորենը և բարձրանում է մինչև հրաշքը լեռան, զորավոր է նաև քարի մեջ, ուր տաճարն է քնած և այդ տաճարում քայլում է մի կին («Երկրատես», 177) և «ընթերցված մի գիր է մատները նրա// ու դեռ չգրված բանաստեղծություն» (Ե, 189):

Ավրայանի անցումը, ահա այսպես, նման եղավ աչքը թարթող աստղին, որ լուսավորում է մի պահ երկնքի ուղին՝ երգի պատրանքը թողնելով բանաստեղծի շուրթին: Պոեզիայի երագանքի ուղին էր դա, որ թեև անավարտ մնաց, բայց մաքուր, իրական և առասպելական, որ դարձի իր ուղին ունի:

#### **4.5 Հակոբ Մովսես. «Գիրքը գրված է, պարտքը՝ կատարված»**

Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի մեկնաբանության խնդիրը պոեզիայի բնույթի և պատմության մասին հարցադրում է: Եվ քանի որ Հակոբ Մովսեսի աշխարհընկալմամբ պոեզիան և նրա պատմությունը տարանջատված չեն, ապա ի՞նչ է պոեզիան հարցը կարող է ընկալվել և բացատրվել՝ ինչպիսի՞ն է պոեզիան: Սա չի նշանակում, իհարկե, որ Մովսեսի պոեզիան չունի ձևավորման պատմական ընթացքի բացատրություն, պատմական հիմունք: Ավելին, բանաստեղծը ասում է. «Մենք ոչ միայն մարդկանց հովիվներն ենք, այլև իրերի», իսկ, ինչպես Հերդերն է ասում. «մարդկային ցեղի լեզուն բանաստեղծությունն է» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 22, 26), որ Մովսեսի ընկալմամբ մեկնաբանվում է իբրև «լեզու-վայր», տոպոս, ուր «տարածությունը դառնում է վայր, իսկ տեղը՝ սրբատեղի»: Իսկ «Բանը իր լեզվական տեղանքում է դառնում Բան-ա-Ստեղծություն» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 27): Ուստի պոեզիան, ինչպես Մովսեսն է ասում, «ոչ թե իրականության հայելին է կամ նրա թևի տակ ծվարած սվիֆտյան լիլիպուտը», ոչ էլ «իրականության կողքին արարված «հավելյալ իրականություն»<sup>64</sup> է, իսկ բանաստեղծը, ինչպես Նիցշեն կասեր, գոյության մոգն ու վարպետը, որ «կյանքը մղում է այն տարածությունները, որտեղ այն մի արդարացում ունի՝ գեղագիտական արդարացումը»<sup>65</sup>, - այլ պոեզիան լեզու-տոպոսն է, բանաստեղծը՝ երգասացը, որ փնտրում է իր որսատեղին խոսքի ոլորտում, որ պոեզիայի խոսքն է՝ ոգու հայելին: Ուրեմն, պոեզիան Մովսեսի պոետական աշխարհընկալման դավանանք է, բանաստեղծությունը՝ խոսքի նախահիմքը, որ մետաֆիզիկական նախասկիզբ ունի, որ հնարավոր է բացատրել Մովսեսի բանաստեղծության ձևավորման և ամբողջացման ընթացքի միջոցով, որ նաև արդի պոեզիայի վերջին երեք տասնամյակի նախահիմքերի և ուղղություններ

<sup>64</sup> Թրակլ Գ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007, էջ 8:

<sup>65</sup> Նոյնը, էջ 9:

րի մեկնաբանության հարց է: Բայց ամբողջական լինելու համար նախ պետք է վերլուծել **ոգու** ըմբռնման հարցը, որ Մովսեսի պոեզիայի ուղղությունն է սահմանում: Ինչու՞.- որովհետև բանաստեղծը ոգու գաղափարը բացատրում է որպես նախասկզբի սակրալ արտահայտություն, ուրեմն և, ինչպես Հայդեգերն է ասում, «յուրաքանչյուր պատմական ժողովրդի նախալեզվի», այսինքն՝ «բանաստեղծության էությանն» է առնչվում, արտահայտվում նրանով: Զուր չէ, հետևապես, Մովսեսը «Օվսաննա, օվսաննա» հարցազրույցում լեզվի կիրառման մասին հարցը մեկնաբանելիս ասում՝ «լեզուները դեմիուրգներ են»՝ հակադրվելով լեզվի հաղորդակցման ֆունկցիայի, պոլիտանիզմի-մաքրամոլության, արյունապղծության, արտարգանդային բեղմնավորման, լեզվի լճացման, անհարկի ծանրաբեռնումների դեմ, որովհետև լեզուները ինքնիշխան են և ինքնավար, «երկնային բաժինք», որ, գնոստիկների կարծիքով, մարդը դրախտից է ժառանգել («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 18-19): Հետևաբար, «պոեզիայի ազգաբանությունը» հասնում է լեզվին (Մովսեսը ասում է՝ «հասցնել լեզվին»), ինչպես Բանի (խոսքի) ազգաբանությունը գնոստիկները հասցնում էին Լեզվին, «տիրոջ ծագումնաբանությունը հասցնում էին Սուրբ Հոգուն» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 17): Բայց, քանի որ «հոգին պնևմա է», «անցյալին թույլ չի տալիս մնալ անցյալում և պատյանավորվել», այլ մղում է դեպի այսօր և վաղը («առաջ դեպի անցյալ»): Ուրեմն՝ ոգին ծագումնաբանական նախահիմքն է լեզվի, իրենով ձևավորում է լեզուն և գոյավորվում նրանով: Հետևաբար, ոգին, ըստ Մովսեսի ստուգաբանության, «ծագում», «սերում», «ցեղ» է նշանակում, որովհետև «Ոգի բառը լատիներեն genus (հանճար) ծագումնաբանորեն ոգի է նշանակում», ուստի «Ժողովրդի» առաջին նախադասությունը թարգմանում է այսպես. «Ճանաչել Ոգու (Սուրբ Հոգու) բաները», իսկ եթե այն «ծագում», «սերում», «ցեղ» է նշանակում նաև (այստեղից լատիներեն՝ գեն- գենետիկա և հայերեն՝ ծին-ծննդաբանություն բառերը), ապա սահմանում է այն իբրև «հետաքրքիր մի եռամիասնություն» և ասում՝ «Ոգու ծնունդն է հանճարը» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 12):

Իհարկե, եռամիասնության տարրերը, որպես ոգու ֆենոմենոլոգիական հատկություն, փոխակերպվում և արտահայտում են միմյանց և միմյանցով: Ասել է՝ գոյավորում են միմյանց և գործում են պատմական միջավայրում կամ գոյավորում են միմյանցով հենց պատմությունը, որ պոեզիայի/խոսքի պատմությունն է՝ արտահայտված լեզվի միջոցով: Ուստի նրանց միջև՝ պոեզիայի/լեզվի/խոսքի միջև-ը (միջանկյալությունը) ձևավորում է այնպիսի **աստիճանակարգություն**, որ պատմական միջավայրում է տեղի ունենում կամ հենց ինքը պատմության ֆենոմենն է, որ նաև պոեզիայի պատմությունն է, և որն արտահայտվում է շարժման տեսքով:

Ահա ինչու Մովսեսը ձևի ընկալման խնդիրը, որ ավանդույթ ուներ նախորդ տասնամյակում, մերժում է՝ նկատի ունենալով շարժման և ավանդույթի կտրվածությունը օրգանական նախահիմքից՝ անվանելով այն «ձևից-ձև քրջվորություն», «ձևի քիմեոներ», «ֆորմա-յուգենդ», եթե այն ճարտարապետական անձեռնմխելի

կառույցի մաս չէ, ինչպիսիք են XX դարի գրական շարժումները՝ սիմվոլիզմը, ֆուտուրիզմը, մոդեռնիզմը, պոստմոդեռնիզմը և այլ «իզմեր» (Մովսեսը Թրակլի մասին գրած առաջաբանում մեջբերում է նաև Կ. Գ. Յունգին, որն ասում է՝ «բոլոր սատանաները իզմերից են ծնվում»<sup>66</sup>): Ձևը, բանաստեղծի բնութագրմամբ, հմայիչ է, երբ արտաքննացվում է, «իր ծայրահեղ դրսևորումների մեջ մի զարհուրելի հատկություն ձեռք բերում, այն կնոջ պես հմայում է», ուստի ձևը, եթե այն ներքին, բնախոսական տարր չէ, ապա այն բանաստեղծը անվանում է «կանացի սկզբունք»։ Հետևաբար, ի՞նչ եզրակացնել։

Բանավեճի բնույթը խորն է՝ իր ընդգրկումով։ Սակայն ելակետը, որ առաջադրում է Մովսեսը, պոեզիայի «մշակութա-ձևաբանական կարգն է», որի նախահիմքը համաքրիստոնեական մշակույթն է, ինչը պետք է ընկալել ոչ թե դավանաբանական առումով, այլ՝ իբրև համաեվրոպական մշակույթի արտահայտություն, ինչին Մովսեսը հակադրում է «չմշակույթը»՝ ժամանակակից իր դրսևորումներով՝ ռեալիզմը՝ հիպերորոֆիայով ու նրա սնուցմամբ, ֆուտուրիզմը՝ պաթոլոգիական ռճավորմամբ, սյուրռեալիզմը՝ ենթագիտակցության արձանագրությամբ, էքսպրեսիոնիզմը, իմաժինիզմը, ինչու չէ, նաև ռաբիսը և էստրադան և այլ լոգոներով պիտակավորված շարժումները, որոնք աչքի են ընկնում «ագրեսիվ թատերականությամբ», առարկայավորում աշխարհը, մերժում համաքրիստոնեական ավանդույթը, լեզուն։

Հակոբ Մովսեսը, արդեն նախորդ դարի 80-ականներին, գրական բանավեճի սուր շրջանում, երբ ավարտվում էր մշակութային մի պատմաշրջան մեր պոեզիայում, ձևավորվում նորը, պոեզիայի փիլիսոփայական իր նախահիմքը հիմնում է համաեվրոպական բանարվեստի անտիկ՝ հունական, ուրեմն և՛ նախաքրիստոնեական շրջանից մինչև վերածննդի դարաշրջանը։ Մովսեսի պոեզիայի ճանաչողության նախագաղափարը, սակայն, հիմնված է բառի, նրա ներքին իմաստի ընդլայնման, պոեզիա/խոսքը արտահայտելու միջոցով, որ անվանում է «Թռիչքների երկինք»։ Մշակութային ներքին ընդլայնումը և աստիճանակարգությունը, որ Մովսեսի պոեզիայում ենթադրում է անցում՝ բառիմաստի հավելման միջոցով, պոեզիայի գաղտնիքը, ներքին իմաստը հայտնաբերելու ընթացքով, բանաստեղծը, իբրև երգասացություն, հայտնաբերում է «Գիրք ծաղկման» (1992) ժողովածուում, ուր երգասացությունը՝ բանաստեղծության «նախազարդության», գիրքը՝ մշակույթի անվանումն է։ Ահա ինչու, գրքի գաղափարը, որ արտահայտում է գրի/խոսքը իմաստը, Մովսեսի պոեզիայում հիմնային գաղափար է, որն, ինչպես Հյուդեյնին է ասում՝ «ինչը մնա բանաստեղծներն են կարգում», իսկ Մովսեսը «Լույս զվարթում» ուղղակի հավելում է՝ «գիրքը գրված է, պարտքը կատարված»։

-Բ-

Հակոբ Մովսեսի պոեզիան թեև ունի ստրուկտուրալ միասնություն, բայց նաև

<sup>66</sup> Թրակլ Գ., Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007, էջ 8:

կառուցվածքային աստիճանակարգություն, որ սկսած նախորդ դարի 80-ականներից, ժողովածուից ժողովածու, նույն ելակետից հեղվող իր հետագիծն է գծում՝ ինչպես զարնան վարարող գետը, որը անընդհատ լայնացնում է հունը: Ստեղծագործական առումով Հակոբ Մովսեսի պոեզիան, երկու մեծ շրջան է ձևավորում՝ նախորդ դարի երկու տասնամյակը՝ 80-90-ական թվականները՝ «Թոփչքների երկինք» (1981) ժողովածուից մինչև «Տնծության պահեր» (1984), «Երգասացություն» (1988) և «Գիրք ծաղկման» (1992) ժողովածուները, իսկ երկրորդ՝ մեծ շրջանը, որը մշակութային ամբողջություն ունի՝ մեր դարի առաջին երկու տասնամյակներին հրապարակած ժողովածուներն է ընդգրկում՝ «Լույս զվարթ» (2009), «Յոթներորդ որսորդություն» (2013) և «Շարական» (2016) ժողովածուն:

Մեկնաբանության առումով, ուրեմն, Մովսեսի պոեզիայի առաջին շրջանում՝ «Թոփչքների երկինք» (1981) ժողովածուից մինչև «Գիրք ծաղկման» (1992), բառի հայտնության գաղափարն է իշխում, բառը՝ ինչպես «թռչունը ցնծուն», «երկրի որդին», «երկնքի հայելին», «հայտնության սերմը», «փոքրիկ աղավնին փայտե տապանում»: Սակայն բանաստեղծը, երբ բառ է ուզում ասել, «տատրակներ են թռչում բերանից», տարածության սանդղաղով ելնում է բանաստեղծը «հևհև» («Հրավերքի դիմաց»), փնտրում անտեսանելի ոլորտը:

Ինչպես ասում է Մովսեսը, դժվարը **այլ լինելն է** և այն բանաստեղծը, որը ընդլայնում է, տաճարի քարը հավելում այնպես, որ անշարժ մնա և տանիք տանի, որովհետև հյուսնը տանիքի ծայրից իր հրավերի խոսքը (պիտի) ասի (Հյուղեռլին), ապա նա է իրական բանաստեղծը: Գուցե, ինչպես ասվում է, մի «հինգերորդ ավետարանի» հայտնաբերում է բանաստեղծի խոսքը, իսկ ժամանակակցությունը նրա համար ոչ թե միջոց է, այլ՝ հետևանք», այն ոչ դիմակ է, ոչ կեցվածք:

-Գ-

Հակոբ Մովսեսի ստեղծագործական երկրորդ մեծ շրջանը սկսվում է մեր դարի սկզբին «Լույս զվարթ» (2009) ժողովածուով, տևում մինչև օրս՝ ընդգրկելով «Յոթներորդ որսորդություն» (2013), «Շարական» (2016) գրքերը: Հետևաբար Մովսեսի պոեզիան, սկսած նախորդ դարի 80-ականներից, ոչ միայն պահպանում է իր ժամանակակցությունը, այլև, խորացնելով բանավեճը արդի պոեզիայում, ձևավորում է մի ուղղություն, որ կարելի է անվանել **«գետնավեր մետաֆիզիկա»**: Պահպանելով նախորդ շրջանից եկող նախահիմքը, Մովսեսը, ինչպես ասում է, ընկղմվում է բառի անդունդը (գուբը)՝ ընդունելու շնորհը լեզվի՝ խոսքը, որ պոեզիան է (կամ, ինչպես ինքը՝ բանաստեղծն է ասում՝ «լեզվի տեսողությունը»): Բայց որ այդ խորխորատը (բառի) կարող է անսահման հեռու ու մոտ լինել, այնքան, որ սիրենների նման գրավի, նարցիսակախությամբ հմայվի ինքն իրենով՝ ընկղմվելով գոյության հայելու ոչնչում (երբ այդ հայելին է նայում արդեն բանաստեղծին իր խորքից), Մովսեսը այդ անցումը, դարձի միջոցով, նկարագրում է իբրև բանաստեղծական «խնջույք», երգ զվարթածայն, երբ նա ելնում է կրկին «բառի որսորդության», ինչպես այն որսորդը, որը գիտի՝ կապարճն իր լիքն է նետով, բայց այս

անգամ էլ նա պիտի վրիպի, սարերից իջնի ձեռնունայն («Ես կրկին ելնում եմ որ-սորդության»):

Հակոբ Մովսեսը, ըստ էության, վերստեղծում է բանաստեղծության իր «զվարթ գիտությանը», որ «ուղերձն է լույսի», ունի իր պատմությունը՝ «հառված սիրո բե-հեզներին», «ըստ հայրենական քերթության ոճի», որ ուզում է ասել բանաստեղ-ծը, ինչպես որ ասում է՝ «ես այս կյանքում իմ գիրքը գրեցի» (Լգ, 283):

#### **4.6 Հրայցա Սարուխան. նորոյա քնարերգուն**

Հրայցա Սարուխանը արդիի հայ պոեզիա մուտք գործեց իբրև քնարերգու և ամ-բողջացավ որպես այդպիսին:

Պոեզիան, թերևս, մշակույթի, պոետականը՝ բանաստեղծի կենսափորձի ո-լորտն է: Այսինքն՝ հայելու և հայելայինի միջև ընկած մի «տարածություն», ուր ժա-մանակը չի համընկնում երբևէ իրականի հայելուն, որովհետև բառը բանաստեղ-ծության մեջ ոչ թե «նկարագրում է», այլ՝ վերապրվում, կամ, կարելի է ասել, վե-րապրում է հենց բանաստեղծին: Հետևաբար տարբեր է ավանդույթի ըմբռնումը նաև Սարուխանի պոեզիայում, ո՛չ արտաքին՝ ձևի առումով, ո՛չ էլ բառի մետաֆի-զիկական նախապատկերի որոնում է ենթադրում: Հետևաբար իրականի կենտրո-նում բանաստեղծի փորձառությունն է, որ հիմնում է պատմականը և վերապատմա-կանը գոյաբանական այնպիսի շրջամաք, որի առանցքը բանաստեղծն ինքն է, խարիսխը՝ իր բառը, որը բանաստեղծի կերպարը ընկալում է ժամանակի, տարա-ծությունը՝ լեզվի ոլորտում, ուր ժամանակը հանդես է գալիս տարածության, տա-րածությունը՝ ժամանակի փոխակերպության միջոցով: Հրայցա Սարուխանն էլ բա-նաստեղծության հղացումը համարում է ժամանակի ինքնաբերում, որ «անսովոր մի օր է», ժամանակի լիացում: Եվ անցնում է բանաստեղծն այդ օրվա միջով, քրթմնջում ինքն իրեն, ձեռքին մի կեպի, որովհետև ինքն է տարածության մեջ խարիսխը գոյության, աշխարհում միակ կետը ինքնուրույն և «ամեն ինչ հենված է մի կետի»<sup>67</sup>, որ, կրկին ասեմ, ինքն է, օրը և ժամանակը: «Մի կետ կար կետերի ընդերքում, // ամեն ինչ անցնում էր մի կետով», - և այդ կետի միջոցով բանաս-տեղծը փնտրում է հղացման բանալին, որ աշնան անձրևն էր հանգեցրում: Միլիոն դար նա փնտրել է գաղտնիքը, միլիոն տեղ փականքը որոնել, բայց գաղտնիքը երգի այդ «կետն էր հորինել», «և ինքը միջուկն էր այդ կետի» («Անսովոր մի օր»):

Գծանկարը փոխակերպվում է բառի, բառը՝ տեսիլքի՝ վրան ունայնության կնիք, որ մշուշ է, մշուշում ապրող գրույց, անորսալի մեղեդի: Ուստի բանաստեղծն ասում է, որ չունի ոչ մի առնչություն «սիմվոլիստների /սիոնիստների/ և այլոց հետ»:

Հրայցա Սարուխանն, անշուշտ, ընթացքը և քայլը գծում է առանց միջնորմների հստակության, որի կարիքը չունի բանաստեղծությունն առհասարակ: Բայց դա չի

<sup>67</sup> Սարուխան Հ., Աստծո առավոտ, Երևան, 1999 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս այս գրքից կնշենք տեքստում էջահամարը միայն):

նշանակում, թե միջնորմներ չկան: Զուտ գրապատմական առումով բանաստեղծի մուտքը՝ «Եզրագծեր» ժողովածուն (1977), «Հրաշք օրերը» (1981) համընկնում են բանավեճերի մի շրջանի՝ նախորդ դարի 70-80-ական թվականների հետ, որ չէր կարող առնչություն չունենալ բանաստեղծի ձևավորման հետ: Ուստի Սարուխանի պոեզիայի տեղորոշումը գրական պրոցեսում նույնքան կարևոր է, որքան նրա ստեղծագործության մեկնաբանության տեսանկյունը: Սակայն համակարգի ձևավորումը տևական, տասնամյակների պատմություն ունի և գրապատմական ընթացքի հստակեցումը կարևոր նախադրյալ է հարցը ամբողջացնելու համար: Ուստի, հավելելով ասենք, որ ձևավորումը և ընթացքը, շարունակելով իրար, զուտ պոեզիայի հանգրվանն են որոնում, որ չի փոխակերպվում Սարուխանի արդեն հաջորդ՝ «Վկայություններ» (1989) և «Այլ ժամանակներ» (1997) ժողովածուներում: Այսինքն՝ քայլը և ընթացքը ձուլվելով իրար, ամբողջանում են պոեզիայի ընկալման այնպիսի գաղափարի մեջ, որն արտահայտվում է մի գրքով, համախմբվում «Աստծո առավոտ» հատընտիրի մեջ (1999), ուր ժողովածուների հրապարակման թվերն արդեն նշված չեն, որը նշանակում է, թե պոեզիան «ինքնին տեսիլ է» (Կանտի ինքնին իրի փոխակերպումը) և խարխափում է խավարի մեջ ինչպես բիբլը Քրիստոսի, որի հեռվում «հոյի նայադերը աղմկում են անվերջ», իսկ «տարածությունը շտապում է սահմանն անսահմանի»՝ գամվելով հորիզոնին, «չհասնելով սահմանն անսահմանի» («Երեկո (ինքնին տեսիլ)»): Այսպես է տեղի ունենում բառի ու պատկերի շրջապտույտը՝ պատկերից դուրս, գաղտնիքի մի հին շրջանի մեջ, կիսով չափ թերի: Ուստի անտանելի է թվում Սարուխանին «խոսքը պարզունակ», որ արձագանքում է «տղամարդկանց նյարդերում հյուսվող ալ տեսիլներում // կազմավորում անգոյությունը սեփական անձի», որ «չկորուսե գիս» («Տագնապող աղոթք»):

Շարժումը, ուստի, որ բանաստեղծականի սահմանների պեղում է, անկանգ է, եզրագիծը՝ պայմանական: Պատահական չէ հետևաբար առաջին ժողովածուի «Եզրագծեր» վերնագիրը, որ, շարժման հունով, բանաստեղծին տանում է ժամանակի՝ «հրաշք օրերի» ըմբռնմանը, այնուհետև կենսափորձի համապատկերի միջոցով վկայում լինելության պահերը ապրումների հոսքում («Վկայություններ»), մասնատվում կրկին «այլ ժամանակների» բերած տագնապների մեջ, որ նախորդ դարի 90-ականների վերելքներն ու անկումներն է պարզևում:

#### **4.7 Արմեն Մարտիրոսյանի պոեզիան**

Արմեն Մարտիրոսյանը նախորդ դարի 60-ականների գրական որոնումների առանցքում անհատականության իր կնիքն ունի, որ, որքան տարբեր է գրական ընկալումների և աշխարհայեցության առումով, նույնքանով կրում է գրական շարժման պատասխանատվությունը: Հիմնայինը, հետևաբար, Մարտիրոսյանի աշխարհընկալման դեպրեսիվ ընթացքի աստիճանակարգության հարցն է, որ ժխտման նախահիմքում պոեզիայի **բնույթի, լինելու և ժամանակի** խնդիրն է վերլուծում:

Արմեն Մարտիրոսյանը պոեզիան ընկալում է իբրև մշակույթի ոլորտ: Բանաստեղծի բառերն էլ, ուստի, չունեն բառարանային նեղ իմաստ, այլ «ամենից առաջ գույն են, լույս են, հավատ են, սեր են, մկրտություն», որոնցից ճգնակյացի նման բանաստեղծը սնվում է ամեն օր, ամեն ակնթարթ, ապրում բառի պարզևած խնկահոտով, գույնով և շարժմամբ: Բառի այսպիսի վերապրումը, որ Արմեն Մարտիրոսյանի պոետիկայի նախահիմքն է, ենթադրում է պատկերի և բառի իմաստի ներքին այնպիսի շարժում, որի շրջապատույտը, բառի նախահիմքին հանգելով, ծայնի և իմաստի ներքին բազմաձայնության կապով, արտահայտում է պոեզիան, ավելի ճիշտ՝ պոեզիայի նախնականության առասպելը, որի «սկզբի մեջ վախճանն է, և վախճանի մեջ սկիզբը»<sup>68</sup>: Ուրեմն եզրահանգում է բանաստեղծը, եթե «Սկիզբը բանն է, և բանն էր Սկիզբն ամենայնի», ապա «բանը ոչ միայն ամենայնի նախաշեմն է, այլ՝ Շարունակությունը և վախճանը»:<sup>69</sup>

Ինչպե՞ս ընկալել սա:

Մարտիրոսյանի պոեզիան **երգային** է, որոնում է բառի մեղեդին: Եվ այդքանով բառի նախնական իմաստի, գոյի անխաթարության իմաստն է փնտրում, որ «սկիզբն է ամենայնի», բայց և՛ վախճանն է և շարունակությունը մի այլ աշխարհի, որ միայն պոեզիան է մեկնաբանում:

Արմեն Մարտիրոսյանի գրական մուտքը նախորդ դարի 60-ականներին ինչ-որ իմաստով շաղկապված է սերնդի որոնումներին: Բայց նրա ճանապարհը երկարատև ընթացք է, որ անցնում է բանավեճերի ալիքի միջով թե՛ 60-ականների վերջին, թե՛ 70-80-ականներին: Առաջին ժողովածուն՝ «Բանաստեղծությունների» ստվար գրքույկն է 1973-ին: Այնուհետև հաջորդում են «Թռչուններ» (1978), «Մեր սիրո երկիրը» (1983), «Շարակնոց» (1997) ժողովածուները, ինչպես նաև մանկական բանաստեղծությունների շարքերը՝ «Սկյուռիկ թագավորը» (1976), «Շեքիաթասաց տունկը» (1986): Բայց ամենակարևորը, իհարկե, Արմեն Մարտիրոսյանի «Ժամերգություն» (2001), «Սիրո շղթա» (2003) և «Ներաշխարհի լռությունը» (2008) ընտրանիներն են, ուր բանաստեղծի հոգու բեկորները մեկտեղվում են, ամբողջանում է բանաստեղծի աշխարհը: Հարցազրույցներից մեկում ահա ինչու Մարտիրոսյանն ասում է, թե «գրողներն իրենց ամբողջ կյանքում գրում են միայն մեկ ստեղծագործություն, մյուսները դրա հաջողված կամ անհաջող տարբերակներն են»<sup>70</sup>: Գուցե «Ժամերգությունը» ճիշտ է բնորոշում Մարտիրոսյանի բանաստեղծության հայեցողությունը, որը բանաստեղծի սիրո հանգրվանն է, անվերջությունը երագող «սիրո շղթան», ներաշխարհի մեղեդին և լռությունը, որի քննությունը բանաստեղծի աշխարհի շրջագիծն է գծում: Նրանում, ինչպես բանաստեղծն է ասում, ինքն իրենից օտարվող բանաստեղծի ուղին է, որ ժողովածուից ժողովածու

<sup>68</sup> Նույնը, էջ 76:

<sup>69</sup> Նույնը, էջ 76:

<sup>70</sup> Մարտիրոսյան Ա., Ներկայում հանգրվանող անցյալ, Երևան, 2010, էջ 196:



հրաժեշտի և նորի մտահղացման տարբերությունն է երևան հանում, մոտեցման նոր եղանակներ հայտնաբերում, որ տեսիլների նման են իրեն այցելել<sup>71</sup>: Հետևաբար, կարելի է ասել, «ժամերգությունը» Արմեն Մարտիրոսյանի քառասնամյա պոետական որոնումների հանգրվանն է, որ պոեզիայի փոխանունը լինելուց բացի, սահմանում է պոեզիան առհասարակ, որ բանաստեղծի համար հիմնային է և ունի գեղագիտական իր հայեցողությունը:

Մարտիրոսյանի ստեղծագործական երկրորդ՝ մեծ շրջանը ամբողջանում է սակայն «Մեր սիրո երկիրը» (1983), «Շարակնոց» (1997), «Արգելված պտուղը» (2005) և «Ներաշխարհի լույթուն» (2008) ժողովածուներով: «Մեր սիրո երկիրը» և «Շարակնոց»-ը ներքին համակարգվածություն ունեն, որոնց նախահիմքը «Միջնադարի առավուտը» շարքն է, Մարտիրոսյանի ներաշխարհի բանալին, աշխարհայացքի և պոետիկայի համակարգը ձևավորող ամբողջությունը:

Բանավեճերը հարստացրել էին բանաստեղծին, բայց, ինչպես հավելում է Մարտիրոսյանը, նա մնացել է դավանանքին հավատարիմ և բանաստեղծության իր երուսաղեմն էր մտնում: Եթե բանաստեղծության նախորդ որոնումներում հենվում է բառի էսթետիկայի վրա, և բառերը թռչուններ էին, որ արթնանում էին հեռվում, մշուշների մեջ, ցողում տառապանքի վայրկյանները մարդկանց, հյուսում մարդու ճակատին տառապանքի գորգեր («Հեռվում»), ապա 80-ականներին Մարտիրոսյանի պոետիկայում շրջվում է բառի իմաստը, փոխակերպվում **պատկերի**: Այսինքն՝ ինքնանկարից վերաճում է համապատկերի, որի տեսիլքում սուգվում է բանաստեղծը, ինչպես ինքն իր արյան հայելում սուգվի՝ «մի ոտքը տիեզերական գաղտնիքի մեջ, մյուսը՝ ամուր հենված մայր հողին, իրականությանը»<sup>72</sup>: , որի նախերգը «Մեր սիրո երկիրը» բանաստեղծությունն է:

«Միջնադարի առավուտը» և «Շարակնոցը», զուտ պոետական հղացմամբ, խոսքի փոխանունն է: Այսինքն՝ բանաստեղծության նախահիմքը: Միայն «Միջնադարի առավուտը» խոսքի նախապատկերն է որոնում, որ բառի վերաձևունդն է ավետում: Իսկ բառը ննջում է բանաստեղծի ներաշխարհում, ապրում՝ ինչպես ապրում է մեղեդին՝ լուռ, անանուն, հառնում՝ ինչպես ուրվականն է հարություն առնում, փոխակերպվում Շարակնոցի: Ուստի Մարտիրոսյանը, պահպանելով միջնադարյան գանձերի և շարականների բանաստեղծական ավանդույթը, ոչ թե կրավորական փոխանցում է կատարել, որ կարող էր լինել զուտ արտաքին ձևի, ոճի և արտահայտչամիջոցների յուրացում, այլ, մշակութային նախահիմքով բացատրված, հիմնել է բանաստեղծության իր ըմբռնումը, որ նոր է մարդկային ապրումների ներհոսքով, դարի, ժամանակի և մարդու կենսափորձի պատմականությամբ:

---

<sup>71</sup> Նույնը, էջ 194:

<sup>72</sup> Նույնը, էջ 195:

#### 4.8 ՎԱՐԴԱՆ ՀԱԿՈՒՅԱՆ. ՆՈՐ ՇՐՋԱՆԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ, ԲԱՌԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վարդան Հակոբյանի բանաստեղծական նոր շրջանը ձևավորվում է նախորդ դարի 90-ականներին և նոր դարի սկզբին: Բանաստեղծական խոսքի ներքին սահմանախախտումը ենթադրում է պոետիկայի ներքին բարդացումների և աշխարհայացքի ամբողջացման ընթացք և շարժում, որի նախահիմքը **բառն** է Հակոբյանի պոեզիայում: Այն շրջագծում է անցումը և շարժումը բանաստեղծի նախորդ շրջանի և նորի որոնումների միջև: Իրերի ներքին աշխարհի բացահայտումը, որ բառի ինքնության, պոետի եզակիության, բանաստեղծության սահմանախախտման հարցադրում է Հակոբյանի պոեզիայում, որ ոչ միայն բանաստեղծականի և բանաստեղծության նոր խնդիր է առաջադրում «Թևերի հեռուն» (2003), «Քարի շնչառությունը» (2004) և «Բանաստեղծությունը սահմանից դուրս» (2006), «Պոեմ իմ մասին կամ 24 անց 81 րոպե» (2008) ժողովածուներում, այլև հիմնում է ընթացքը, որը հնարավոր է բացատրել ուղղության ընկալման տեսանկյունից՝ գծելով գրական ընթացքի երկրորդ՝ նոր շրջանը: Սա արդեն ավելի բարդ մի պատմաշրջան է, ուր իրար են միահյուսվում բառի, մեղեդու, բանաստեղծության այնպիսի գծեր, որոնց միջև անցումը դիտվում է իբրև «**գրչանցում**», որ, թեև նշանի ըմբռնում է և սահմանում է բառի պոետիկան, բայց, միաժամանակ, նշանը ընկալում է գոյաբանական այնպիսի շրջմամբ, երբ այն (նշանը) վերածում է տեղի (տեղանքի), որ լեզվական տոպոսն է: Այսինքն՝ իմաստի և իմաստների այնպիսի ըմբռնումը, ուր ժամանակը ընկալվում է գրի/լեզվի տարածականությամբ, տարածությունը՝ լեզվի նշանագրման հունով, ուրեմն և՛ բանաստեղծությունը բանաստեղծության սահմանից դուրս, բառը՝ սեմանտիկական, բանը՝ պոեզիայի ոլորտում:

Այնուամենայնիվ, ժխտումը և նորի որոնումը համաժամանակյա պրոցես է Հակոբյանի պոեզիայում: Սակայն մերձեցումը իր ժամանակակիցներին միջնորդավորված է համաշխարհային և հայ պոեզիայի յուրացումների հետ՝ Ուոլտ Ուիթմենից մինչև Չարենց, Էզրա Փաունդից, Ալեն Գինզբերգից մինչև 60-ականների պոեզիան: Թերևս Ուիթմենի «Երգ իմ մասին» պոեմի տողը՝ «իմ լեզուն, ամեն մասնիկն իմ արյան, ստեղծվել են այս հողից, այս օդից» (Բ, 414), ուստի «ոչ մեկ ուրիշը կարող է անցնել այդ ճանապարհը ձեր փոխարեն» (Բ, 425) և աչքով տեսնել իր մասին գրվող պոեմը, որ ամենայնի՛ք քարի, ջրի, ծաղկի և նրանցով, նրանց ցողունի միջով վեր թևող հեռուն է, որ Հակոբյանն էլ է անվանում «Պոեմ իմ մասին...»:

Բանաստեղծը դյուրին ուղի չի ընտրում, որովհետև այն ամենադժաման է և նախընտրում է կրել բառի ծանրությունը, ինչպես որ լեռն է բարձրանում՝ «նույն լեռը կրելով մեջքի վրա» և «խոսելիս բացարձակապես հրաժարվում է (եմ) բառերից, // քանզի խոսքերում, որ չ(եմ) ասում, ես ավելի ես եմ...» («Հակաձաղիկ գարուն», Բ, 22), որովհետև ինքը՝ բանաստեղծը և բառը, հակոտնյա են:

Հակոբյանը բառի ճանապարհը անցնում է իբրև խաչելություն, «քանի որ հիշո-

դությունը// պայմանավորում է ապագան՝ դեռևս չանցյալացած»։ Ուստի բանաստեղծությունը Հակոբյանին տրված շնորհն է միակ, որի միջոցով մատուցում է իր զգացածը, տեսածը, ապրածը։

Բանաստեղծությունն, ուստի, ավելին է, քան բանաստեղծությունը։ Հակոբյանը գեներտիկ կապ է տեսնում բանաստեղծության, բառի և իր միջև, վերապրում է աշխարհը իբրև այնպիսին, ինչպիսին այն կա՝ հաղթահարելով բառը ինքնին։ Ուստի, ինչպես ասում է՝ երգը երգվելիս պիտի չհիմանա իր երգվելը, բառը՝ գրվելը, որ Հակոբյանն անվանում է «լույսի ճանապարհացում» (Բ, 158)։

Բայց Հակոբյանի ամեն քայլը, ինչպես ինքն է ասում, սահմանախախտում է և «կապը հայտնաբերում (է) ճիշտ այնտեղ, որտեղ այն չկա՝ և շատ է «շնորհակալ սահմաններ սահմանողից» («Անձրևն ինձ հորհնում է», Բ, 283), որովհետև «սահմանը գեղեցիկ է, երբ խախտում ես այն» (Բ, 230)։ Իսկ սա նշանակում է, որ սահմանը ինքը՝ բանաստեղծն է ընտրում, որովհետև «հասնել, նշանակում է՝ շարունակել» (Բ, 230), թիկունքում ճամփա ունենալ, որովհետև «ճանապարհը նրան է տանում, ով ճանապարհ է տանում» և երբ ճանապարհին չէ բանաստեղծը, ճանապարհը գնում է իրենով... («Սահմանը գեղեցիկ է...», Բ, 231)։

Ահա ինչու Հակոբյանը բանաստեղծությամբ իր ծննդավայրն է ստեղծում, որ նշանակում է՝ հասնել այնտեղ, ուր իրեն ընտրել է բանաստեղծությունը («Համաստեղծություն...», 17), այսինքն՝ Արցախ։

- Բ -

Վարդան Հակոբյանը, որպես պատասխան ինքնահարցումի, «Պոեմ իմ մասին...» ժողովածուում ասում է. «Ճանապարհը իմ երկրորդ ես-ն է» և հաշտ են իր հետ ճանապարհները, ինքն է, որ միշտ պայքարի մեջ է երկրորդ իր ես-ի հետ («Ինքնահարցում», 163)։ Ուստի բառը մենաշնորհ ունի, բանաստեղծից առաջ է, չի անցյալանում և ներկայի հիշողությունն ունի՝ այժմ և միշտ։ Բառը, ուրեմն, հայելի է, որ բանաստեղծի առաջ բացվում է որպես դուռ, ուր ներս մտնելով, բանաստեղծն այլևս չի վերադառնում<sup>73</sup>։

Բառի այսպիսի հանձնառումը Հակոբյանի պոեզիայում նոր չէ։ Բայց հավելումը և ամբողջացումը տեղի է ունենում «Ջրի հիշողությունը» (2013) և «Նշագրություն լուսնի վրա» (2016) գրքերում, որ Հակոբյանի պոեզիայի նոր, բանաստեղծական հայացքի բազմաձայն շերտեր է ընդգրկում, որոնք համադրական բնույթ ունեն։ «Ջրի հիշողությունը» ժողովածուն, ահա ինչու, Հակոբյանի պոեզիայի ճանապարհի և ընթացքի առանցքում, պոեզիայի աշխարհընկալման նոր ուղի է բացում՝ ժխտելով բառի աշխարհընկալման նախորդ շրջանը, ինչպես ինքն է ասում, բառի մենաթատրոնը, մետաֆիզիկական ձևերի ներքինությունը, թերի բանաձևումը, համարելով, որ «կարևորը ընթացքն է, ոչ թե ուղղությունը» (Զ, 306)։

<sup>73</sup> Հակոբյան Վ., Երկեր, 2 (լրացուցիչ), Ստեփանակերտ, «Վաչագան Բարեպաշտ» հրատ., 2016, էջ 206 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս այս գրքից կ'նշենք հատորը և էջահամարը)։

Բանաստեղծի բառն այդպես է փոխակերպվում, խոսում գոյության խորքից՝ ձայնի հիշողությամբ, որ քարն է, ջուրը, ծառը, ցողունը ծաղկի... Ուստի, բառերն իր «մութ են», ինչպես մութ է անհայտի լեզուն, որ Սեն-Ժան Պերսը՝ ջրի ալիքների, Նարեկացին՝ բառի արարչական ոլորտից է խոսում: Հակոբյանն էլ բառի արահետով ջրի հիշողությունն է վերծանում, ներշնչման խորքից քաղում հնչյունը, որ մերթ մթին է՝ ինչպես անհայտը բառի, ինքն իրեն և բնությունը զանցող, մերթ բանաստեղծության համար անհնարին՝ ինչպես իրերի և ժամանակի հոսքը բազմապատկվող:

Բառը, թերևս, սահման է, գոյության ապաստարան, որ հակադրությունն ու շարժումը Հակոբյանի պոեզիայում, ինչպես ինքն է ասում, հասարակածի վրա է և հայտնության է փոխակերպվում, երբ բանաստեղծն ու իր միտքը հակադիր բևեռներից են գալիս:

Դրա համար է Հակոբյանն ասում, որ աշխարհում ամեն ինչ բանաստեղծություն է՝ բանաստեղծությունից բացի:

Բառից անցնելով բանաստեղծությանը, Հակոբյանը ի վերջո սահմանում է այն ուղին, որ իր բանաստեղծությանն է: Նրա նախահիմքը խոսքն է և բառը: «խոսքը մերկանալ է» (Ն, 108) և բառն իր կովանյութից է (Ն, 117), «միջկապ է բառը» (Ն, 118), բանաստեղծի «կավանյութից է բառը», «եկեղեցի է և զոհասեղան», որ գրում է կամ նկարում իր մեջ չերևացող մարդը՝ Ոչ ոքը (Ն, 113), բանաստեղծության տունը կառուցում, որ յուրաքանչյուր անգամ նոր է՝ ինչպես սիրո ցավը («Անկրկնելի», 123): Աստծո տունն է ուստի բանաստեղծությունը: Խոսքն, ահա ինչու, սահմանում է պոետը, «ժամանակադարան է, որ բառն է գետին հոսեցնում» («Ես այդպես էլ...», 118): Իսկ պոեզիան՝: «Ինքնագրոհություն է պոեզիան,- ասում է Հակոբյանը և հավելում,- բանաստեղծել նշանակում է դառնալ թիրախ» («Գեղագիտություն», 126), որ, երբ գրվում է, դառնում է վանդակված առյուծ, հազվագյուտ թռչուն, բացասում բանաստեղծությունը... («Գեղագիտություն», 127):

## **ԵՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

Թեմայի ուսումնասիրության արդյունքում հանգել ենք հետևյալ հիմնական եզրակացությունների.

. Արդի գրական ընթացքը մեկնաբանելու ուղին հնարավոր է տեսական համակարգման, ներքին պարբերացման միջոցով: Խնդիրը սակայն հեշտ տրվողներից չէ: Ինչու՞: Որովհետև գրական ընթացքի պատմականության ընկալման օրինաչափությունը, որ սահմանում է գրապատմական արդի փուլը, ժխտման և էվոլյուցիայի տեսությունն է, ինչը սահմանում է թե՛ շարժումը և թե՛ շարժման ընթացքի պատմականությունը որպես գրական միասնության արտահայտություն: Հետևաբար, կարելի է ասել, ժխտումը հաստատական միավոր է, որ սահմանում է պատմականության հիմունքը, ուստի յուրաքանչյուր գրական պարբերաշրջան, էվոլյուցիայի և շարժման ընթացքով, ձևավորում է

գրական նոր շրջափուլ, որը ժխտում է նախորդին, ձևավորում նոր պատմական համակարգ: Ուստի գրական ընթացքը միասնական է համակարգի ներսում իբրև համակարգի ամբողջության արտահայտություն, բայց, միաժամանակ, ճգնաժամային՝ իբրև շարժման պրոցես: Այսինքն՝ ճգնաժամը՝ որոնման, ժխտումը՝ նորի ուղին է:

. Մեկնաբանության ելակետը նման դեպքում ենթադրում է հերմենևտիկական շրջանակի գծում և ինքնագիտակցում, որի «ներսում» պատկերվում է ընթացքը և շարժումը: Հետևապես յուրաքանչյուր շրջանակ (կարևոր չէ՝ մեծ կամ փոքր) պատմական (ավարտուն) մի շրջափուլ է, որը հնարավոր է ճանաչել իբրև համակարգ:

. Նախորդ դարի 70-ականներին Հովհ. Գրիգորյանը հրապարակեց «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» (1970), Հ. Էդոյանը «Բառի որոնումը» (1971) հոդվածները, որոնք, ծրագրային լինելուց բացի, հանգանակի արժեք ունեն: Դրան նախորդել էր ծրագրային բանաստեղծությունների այլ հրապարակումներ՝ Հովհ. Գրիգորյանի «Աշուն» (1964), Դավիթ Հովհաննեսի «Մեզանից հետո ուժեղ ու հաղթանդամ ուրիշ տղերք կգան» (1968), Սլավիկ Չիլոյանի «Պոետ էին նրանք», որոնք հետևակյան շրջանի բանաստեղծական շարժման, գրապատմական ընթացքի ուրվագիծն են ներկայացնում, որ 1970-80-ականներին վերածում են պոետիկայի և աշխարհայացքի նոր ուղղության:

. Հովհ. Գրիգորյանը բանաստեղծության «անհետացման» տեսությունը ընկալում է երգից և երգայինից հրաժարվելու, նկարագրական գործողությունը «գործող պատկերի» փոխակերպությամբ արտահայտելու միջոցով, երբ «պատկերների աշխարհը» չի կտրում բանաստեղծին պոեզիայի «պայմանական աշխարհից», երբ բանաստեղծականը ներհյուսված է իրականին, պատկերը՝ գաղափարի իռացիոնալ էությանը, ուր տեղի է ունենում անցումը և շարժումը պատկերից դեպի մետաֆորը:

. Իսկ ահա Հ. Էդոյանի բառի որոնման հիմքում «պոետական պահի» ընկալումն է, ուր միաձուլվում են «անցյալը և ներկան, ներքինը և արտաքինը, որ ձեռք է բերում մի ողջ կյանքի արժեք»: «Պոետական պահը» սակայն «ավարտուն» միավոր է, հետևաբար պահերի միջև կամուրջներ չկան: Եզակի պահի մեջ է բանաստեղծը հասնում հոգեկան ամբողջության, որի ժամանակակից պատկերը քաղաքն է: Ուստի աշխարհը միասնական է և հակասությունների ընթացքը ձուլվում է **բանի** ակունքին, ծագում է նրանից, հանգում կրկին սկզբնաղբյուրին, որ ձևավորում է հերմևտիկ միջավայր, ուր հերմենևտիկական շրջանակը և մետաֆորը՝ իբրև բառ և բան, համընկնում են:

. Ստացվում է, ուրեմն, մեկնաբանական մի շրջանակ, որ 60-ականների բանաստեղծական սերունդը, աշխարհայացքի և պոետիկայի անհատական ընկալմամբ, ձևավորում է շարժում, որի հիմնահարցը պոեզիայի հիմքերի որոնումն է ու վավերացումը: Բանաստեղծության «անհետացման» գաղափարը

հանգում է դեպի իրականությունը դարձին, հանդիպադրումը քառսին, իրականության պոետական ընկալման գաղափարին, որ հնարավոր է մեկնաբանել «իրականության պոեզիայի», բանաստեղծության «ապոետիկ սկզբի», խոսքի ոլորտի կազմալուծման տեսությամբ: Ահա ինչու Հովի. Գրիգորյանը պարողիկ խոսքի, Դավիթ Հովհաննեսը՝ «քառսին հանդիման», Արտ. Հարությունյանը՝ «չընդհատվող պոեզիայի», դարձի որոնումներով («Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս»), վերապրում են իրականությունը և ժամանակը բառի և բանի, պոեզիայի նախահիմքը որոնելու հայացքով:

. Այլ է բառի մետաֆիզիկական նախասկզբի որոնման տեսությունը, որ մի ամբողջական գեղագիտական համակարգ է ձևավորում՝ հարցադրումը հիմնելով «գեղագիտական պատասխանատվության» գաղափարի վրա: Հ. Էդոյանի «բառի որոնման» տեսությունը, Ա. Ավդալյանի բանաստեղծության մաքուր ակունքների, Հակոբ Մովսեսի լեզվի ընկալումը իբրև շնորհ, Հր. Սարուխանի քնարերգության, Ա. Մարտիրոսյանի շարականագրության, բառի մետաֆիզիկական հիմքի որոնում է, որ ծագում է Գրքի գաղափարից, աշխարհի ամբողջականության ելակետից, որ մշակութային և փիլիսոփայական հիմք ունի:

. Շարժումը, ուստի, համակարգի ամբողջություն է ձևավորում, որ, էթե նախորդ դարի 60-70-ականներին հանդես էր գալիս միասնական (իբրև միասնական ուղղություն), ապա 80-ականների վերջին և 90-ականներին, պառակտվում է «իրականության պոեզիայի» և «պոեզիայի իրականության» հարցադրումներով: Բանավեճը, որ գրապատմական ձևավորում ունի արդեն, ամբողջացման փուլում է մեր դարի առաջին երկու տասնամյակում: Ուստի, կարելի է ասել, որ, ձևավորման և ընթացքի հիմքով, շարժումը ունի մշակութային նախասկիզբ: Շարժման գրական առնչությունները համաշխարհային (եվրոպական) գրական, մշակութային, փիլիսոփայական մտքի հետ ունեն ընդհանրություններ, որոնց նախորդ դարի քննադատությունը մերժում էր, ընկալում ժխտական նախահիմքով:

. Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը վերլուծելու, պատմական հիմքով արժևորելու համար կարևոր է ընթացքի ներքին պարբերացման հարցադրումը: Մեր գրականագիտությունը այդպիսի փորձառություն և պաշար չունեք, թեև նախորդ դարի 60-ականներից սկսած առանձին հարցադրումներ արվել են: Ներկա աշխատությունը խնդիրը ամբողջական ներկայացնելու փորձ է, որը ամբողջանում է «երեք տարրերի շուրջ. պոետական պատկեր, պոետական լեզու, պոետական բովանդակություն», որը, գրապատմական զարգացման հիմքով, հնարավոր է դարձնում վերլուծել որպես աշխարհայացքի, պոետիկայի և լեզվի միասնության արտահայտություն՝ հարցը մեկնաբանելով արդեն հերմենևտիկական շրջանակի, արդի պոեզիայի զարգացման կառուցվածքի, կառուցվածքային-նշանագիտական վերլուծության համակարգում, ինչը մեր աշխատության հիմնավորումն է:

## **Ատենախոսության թեմայով հրապարակած աշխատանքների ցուցակը Մենագրություն**

Սուրեն Աբրահամյան, Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը, Երևան, 2020, «Արմավ» հրատ., 740 էջ:

### **Գիտական հոդվածներ**

1. Հենրիկ Էդոյան. «Խոսքն իմ հենարանն է» և «Այդ անշարժ վայրկյանն եմ ես» («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2017, ԺԵ, էջ 110-164):
2. Նոր իրականություն և նոր գրականություն («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2010-2011, ԺԱ-ԺԲ, էջ 54-77):
3. Հովհաննես Գրիգորյան.«Ընդամենը մի խոսք և ընդամենը մի կյանք» («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2015, ԺԶ, էջ 287-330):
4. Քննադատական գրառումներ և մտորումներ («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2012, ԺԳ, էջ 36-81):
5. Շարժում և համակարգ. արդի հայ պոեզիան («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2014, ԺԵ, էջ 245-285):
6. Հակոբ Մովսես. «Գիրքը գրված է, պարտքը՝ կատարված» («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2019, ԺԸ, էջ 65-114):
7. Դավիթ Հովհաննեսի Փոքր Կտակարանը («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2019-2, ԺԹ, էջ 120-147):
8. Պոետական դարձի ինքնությունը Հ. Էդոյանի պոեզիայում.«Ես հին Հելիկոնն եմ» («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2019-2, ԺԹ, էջ 299-313):
8. Ռազմիկ Դավոյանի պոեզիան. դասական շրջանի ավարտի և նորի միջև («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2020-1, Ի, էջ 181-240):
9. Պոեզիան, մամուլը և քննադատությունը («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2020-1, Ի, էջ 366-379):
10. Դավիթ Հովհաննեսի «ընդհատակյա» պոեզիան («Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրները», հոդվ. Ժող., Երևան, «Լինգվա», Պրակ Ե, 2016, էջ 360-370):
11. Հակոբ Մովսեսի «Շարականը» ժողովածուն («Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրները», հոդվ. Ժող., Երևան, «Լինգվա», Պրակ Ժ, 2018, էջ 21-29):
12. Հովհաննես Գրիգորյանի հայրենեգությունը («Գրականության և մշակույթի արդի հիմնախնդիրները», հոդվ. Ժող., Երևան, «Լինգվա», Պրակ Ե, 2016, էջ 370-376):
13. Հենրիկ Էդոյան. Ժամանակը և պոեզիան («Դպրատուն», 1(5)-2017, Ստեփանակերտ, «Դիզակ պլուս», էջ 35-53):
14. Բազմաձայն զրույց նորարարության մասին («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2013, ԺԴ, էջ 321-339, 2013):

15. Riflessioni poesia armena contemporanea («Bollettario» quadrimestrale di scrittura e critica, Anno 13-n. 38-maggio 2002, p. 4-6).
16. Հրայցյա Սարուխան. նորորյա քնարերգուն («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2020-2, ԻԱ, էջ 153-187):
17. Աշոտ Ավդայան. Վերածնվող տաղերգուն («Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2020-2, ԻԱ, էջ 269-279):
18. Ռազմիկ Դավոյանի նոր-անտիպ բանաստեղծական ժառանգությունը («Էջմիածին» կրոնագիտական և հայագիտական հանդես, 2020, թ. 6(2), էջ 126-140):
19. Ռազմիկ Դավոյան. պոեզիան, հայրենիքը, սերը և կինը («Էջմիածին» կրոնագիտական և հայագիտական հանդես, թ. 7(է), 2020, էջ 110-127):
20. «Բանաստեղծություններ»-ից՝ ժամերգություն (Արմեն Մարտիրոսյանի պոեզիան), («Հայագիտական հանդես», հ. 3(48), Երևան, 2020, էջ 79-91):
21. Հենրիկ Էդոյան. Լույսը ծախ կողմից («Վէմ» համահայկական հանդես, ապրիլ-հունիս 2(66), 2019, էջ 281-292):
22. Ռազմիկ Դավոյանի «Ռեքվիեմ» պոեմը («Վէմ» համահայկական հանդես, 2020 ԺԲ(ԺԸ) տարի, հուլիս-սեպտեմբեր, թ. 3(71), էջ 144-161):
23. The philosophical and aesthetic bases poetry of Hakob Movses («Windsom», n. 3(16), 2020, p.165-173.

### **Абрамян Сурен Сергеевич**

#### **Художественная система современной армянской поэзии**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.02-«Армянская литература новейшего периода».

Защита состоится 16 апреля, в 12:30, в профессиональном совете Литературоведении ВАК 003, действующем при Институте литературы им. М. Абегамяна НАН РА.

Адрес: Ереван, ул. Григора Лусаворича 15.

#### **РЕЗЮМЕ**

Предметом исследования книги «Художественная система современной армянской поэзии» является вопрос истории армянской поэзии за последние полвека, формирования художественной системы и направлений. Эта тематика впервые в нашем литературоведении становится предметом исследования в подобном объеме и целостности. И потому интерпретирование вопроса возможно путём теоретической систематизации, внутренней периодизации. Литературная критика прошлого столетия в этом плане предпринимала частные попытки, но проблема не из легко дающихся. Почему? Потому что вопросы восприятия историзма литературного процесса являются сложными в следующих аспектах, как то: основная закономерность, которая устанавливает литературно-исторический современный этап, теория отрицания и



эволюции, которая определяет как границы процессы, так и его историзм в качестве единства литературного процесса.

Но чтобы эта мысль была воспринята отчётливо, скажу, что отрицание – фиксированная единица, которая определяет основание историзма, следовательно, любая литературная эпоха, в процессе эволюции и движения, формирует новую историческую систему. Таким образом литературный процесс является единым внутри системы как выражение исторической целостности, но одновременно – кризисным как процесс движения. Скажем, кризис – процесс поиска, отрицание – процесс основания нового.

Исходная точка изучения современной армянской поэзии и та же, стало быть, проблема историзма системы имеет исходное значение в случае нашего исследования. Вот почему последний полувековой период современной армянской поэзии, начиная с 60-ых годов прошлого века, в качестве истории формирования и кристаллизации системы, воспринимается в качестве такого герменевтического круга, который в структуре формирования нашей культуры, художественной мысли можно анализировать в качестве системы, которая порождает самостоятельную область мировоззрения, поэтики и языка. И поскольку неважно, велик или мал этот круг (большое выражается в малом, малое – посредством большого), каждый круг является историческим (читай: законченным) периодом, который имеет свой процесс отрицания предыдущего, зарождения и цельности, и важно познать герменевтический круг данного процесса.

Такова одна из основополагающих современных проблем литературоведения, и наша работа посвящена постановке этого вопроса. Основным фактическим материалом для диссертации послужили вопросы интерпретации конца постсеваковского периода поэзии, зарождения нового этапа, в основе которого важное место занимает исследование творческого наследия Р.Давояна, за которым следуют вопросы изучения предпосылок современной поэзии – «апоэтического начала» и исследование теории метафизической основы слова. Потому мы обратились к первопроходцам этого направления – творчеству Ов.Григоряна и Г.Эдомяна, а также Арт.Арутюняна, Д.Ованеса, Г.Сарухана, А.Мартirosяна, Акоба Мовсеса, В.Акопяна и др.

Хотя поначалу литературный процесс был монолитным и таким воспринимался критикой, но разграничение происходит в 70-ые годы предыдущего столетия исследованием теории «исчезновения» стихотворения Ов.Григоряна и теории «поиска слова» Г.Эдомяна. Подобное антагонистическое восприятие процесса в 90-ые годы вылилось в столкновение, движение пошло в русле отрицания друг друга, которое выразилось в полемике между Арт.Арутюняном, Д.Ованесом и А.Мовсесом, да и в творческом процессе в целом.

Для анализа, периодизации и ценностной ориентации целого полувекового процесса необходимо единство мировоззрения и метода. Следовательно, на первом плане исследования лежит охват и освещение предыдущего опыта литературоведения

и критики, которые становятся предметом исследования в методическом плане. И это является материалом исследования целого литературно-исторического процесса, которое ведётся с точки зрения герменевтического круга, герменевтического метода для изучения целостности структуры, поэтики и мировоззрения поэзии новейшего времени. Видение истории и историзм видения находятся в основе нашего анализа, неразрывно друг от друга, стало быть, выделяя некоторые основополагающие вопросы, мы стремимся к охвату целостности, обосновываем вопросы именно единством литературно-исторического процесса. Таким образом литературные имена, затрагиваемые нами с целью утверждения нашего ракурса в постановке проблем, имеют характер критических замечаний, отрицания или подтверждения некоторых литературных тенденций, ориентированных на диалог и анализ.

Исследование может быть полезным для изучающих современную армянскую поэзию, для литературных теоретиков, культурологов и для изучающих философию армянской литературы. Материалы и итоги работы могут быть применены также для изучающих творческое наследие современных армянских поэтов, в ходе вузовских курсов и лекций.

Работа исполнена и обсуждена в отделе новейшей армянской литературы Института литературы НАН РА им.М.Абегяна. Монография опубликована по поручению Института литературы НАН имени М.Абегяна.

Основные положения в виде статей были отражены в научных журналах, утвержденных по уставу ВАК РА, а также в зарубежных научных журналах.

**Suren S. Abraamyan**

### **The literal system of the modern Armenian poetry**

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doktor of Philological Sciences, 10.01.02-Specialization in Modern Armenian Literature. The defense of thesis will take place on 16th April 2021 at 12:30 o'clock at the HAC 003 of the Professional Council of Literature Studies, operating at the Institute of Literature after M. Abegian of the NAS of the RA.

Address: Yerevan, Grigor Lusavorich st., 15.

### **Summary**

The subject of the book “The Artistic System of Modern Armenian Poetry” is the issue of the last half-century Armenian poetry, history and the formation of the artistic system. This is the first time in Armenian literature studies that the issue has been examined in such a comprehensive and voluminous way. Therefore, the way to interpret the issue is possible through theoretical coordination, its inner regularity. The last century Armenian critics have made partial attempts in this direction, but the problem is not easy. Why? The question of understanding the history of the literary process is complicated from the following angle; the basic characterization of the current stage of historiography is the theory of the evolution and the rejection, which defines both the movement and the history of the movement as a unity of the literary process.

However, the idea to be understood clearly, we should say: denial is an essential unit that defines the basis of history; so each literary period, in the course of evolution and movement, forms a new historical system. Consequently, the literary process is unified within the system as a historical expression, but at the same time, it is understood as a crisis, as a process of movement. The crisis is said to be the process of searching and denial is the process of establishing something new.

We see the same starting point for the study of Modern Armenian poetry, so the problem of the history of the system is of fundamental importance in our research. That is why the last half-century of Modern Armenian poetry, beginning from the 1960-s, as the history of system formation and completion, is perceived as a hermeneutic framework that can be analyzed as a system in the structure of our culture and literary mind formation, that creates an independent cycle of mindset, poetics and language. Since it is not important for such a sphere to be large or small (the large is expressed through the small, the small through the large), each sphere is a historical (complete) cycle that has its own process of denying, beginning, or completing the previous one, which interpretive scope is important to recognize.

This tends to be one of the current issues in literature studies, to which our work is devoted. The main factual materials for the dissertation are the problems of the end of the previous post-sevakues period in poetry, the interpretation of the new beginning period, in the core of which the study of R. Davoyan's heritage becomes essential. It is followed by the investigation of the foundations of modern poetry, the examination of the theory of the "apoetic beginning" and the metaphysical origin of the word. Therefore, we referred to the initiators of the movement: Hovh. Grigoryan and H. Edoyan, as well as Art. Harutyunyan, D. Hovhannes, H. Sarukhan, A. Martirosyan, HakobMoses, V. Hakobyan and other literary heritage.

At first, the literary movement was integrated, and critics perceived it this way, but the separation took place in early 1970s with H. Grigoryan's poem "disappearance" and H. Edoyan's "word's search" theories' studies. The opposite perception of the movement turned into a clash in the 1990s, the process continued in contradicting each other, which was expressed in the debates among Art. Harutyunyan, D. Hovhannes and H. Moses, in the creative process in general.

In order to analyze, systematize and evaluate the whole half-century literary process, we need a complete method. In the foreground of the examination, thus, is the inclusion of the previous theory of literary criticism, which is the subject of the examination from the methodological point of view. This is a material for the examination of a complete historiographical process, which can be done in terms of interpretive framework, the hermeneutical method, the structure of modern poetry, poetics, and mindset unity examination. The theory of History and the history of the theory, inseparable from one another, are the base of our analysis. Therefore, by highlighting some issues, we seek to include integrity, substantiating the issues with the integrity of the literary process itself. Therefore, the literary names we refer to in order to confirm our point of view, have

themselves critical notes', denying or confirming certain literary tendencies of dialogical-analytical orientation.

The study can be useful for those who study modern Armenian poetry, literary theorists, anthropologists, and those who study the philosophy of Armenian literature. The materials and results of the work can be used in research on the heritage of modern Armenian poets, university courses and lectures.

The work was done and discussed at the RA NAS Institute of Literature after M. Abeghyan, at the Department of Modern Armenian Literature. The monography was published with the guarantee of the Academic Council of the Institute of Literature after M. Abeghyan.

The main provisions are reflected in the form of articles in scientific journals approved by the RA SCC, as well as in foreign scientific journals.

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, connected strokes. The signature is positioned on the right side of the page, below the main text.