

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՀ ԳԱԱ Մ. ԱԲԵԴՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԹ
2025 - 1



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ - 2025

**NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF RA
M. ABEGYAN INSTITUTE OF LITERATURE OF NAS RA**

LITERARY JOURNAL

**N 30
2025-1**

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА НАН РА**

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

**N 30
2025-1**

**ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ
ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

**Գլխավոր խմբագիր՝ Սուրեն Աբրահամյան,
բ.գ.դ., պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ, ԵՐՊԼՀ
Editor-in Chief: Suren Abrahamyan,
Doctor of Philology, Professor, Institute of
Literature after M. Abeghyan of NAS RA, YSLU
Главный редактор: Сурен Абраамян,
д.ф.н., профессор, Институт литературы
им. М. Абегамяна НАН РА, ЕГЛУ**

**Խմբագրի տեղակալ՝ Լուսինե Վարդանյան,
բ.գ.թ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
Deputy Editor-in Chief: Lusine Vardanyan, PhD in Philology,
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA
Заместитель главного редактора: Лусине Варданян,
к.ф.н., Институт литературы им. М. Абегамяна НАН РА**

**Պատասխանատու քարտուղար՝ Ռոզա Մելքումյան, ասպիրանտ,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
Executive secretary: Roza Melkumyan,
PhD student at the Institute of Literature after
M. Abeghyan of NAS RA
Ответственный секретарь: Роза Мелкумян,
аспирант, Институт литературы им. М. Абегамяна НАН РА**

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Նախագահ՝

Որսկանյան Հերիքնազ, բ.գ.թ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Ա. Միջազգային խմբագրական խորհուրդ

Բարդակչյան Գևորգ, բանասեր, պատմաբան, դոկտոր, պրոֆեսոր, ԱՄՆ, Միչիգանի համալսարան

Դմիտրիևա Եկատերինա, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, Ռուսաստան, Ռուսաստանի ակադեմիայի թղթակից անդամ, Ա.Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտ, Ռուսական պետական հումանիտար ինստիտուտ

Դում-Թրագուտ Յասմին, լեզվաբան, հայագետ, Ավստրիա, Զալցբուրգի համալսարան

Էշելման Ռաուլ, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, Գերմանիա, Մյունխենի Լյուդվիգ-Մաքսիմիլիան համալսարան

Լյուստրով Միխայիլ, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, Ռուսաստան, Ա.Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտ

Մկրտչյան Դոնարա, բ.գ.թ., Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարան

Պոլոնսկի Վադիմ, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, Ռուսաստան, Ա.Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտ

Փայֆեր Մայքլ, բ.գ.դ., դոցենտ, ԱՄՆ, Միչիգանի համալսարան

Օսմուխինա Օլգա, բ.գ.դ., Ռուսաստան, Ն.Պ. Օգարյովի անվան Մորդովիայի պետական համալսարան

Ֆրանցուզով Մերգել, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարան

Բ. Խմբագրական խորհուրդ

Ավանեսյան Արմեն, բ.գ.թ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Բեջանյան Քրիստինե, բ.գ.թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, ՀՊՄՀ

Դեմիրճյան Պետրոս, բ.գ.դ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Եղիազարյան Վանո, բ.գ.դ., պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Իսահակյան Ավետիք, Բ.Գ.Պ., պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ

Համբարձումյան Նաիրա, Բ.Գ.Թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ

Հովհաննիսյան Սուսաննա, Բ.Գ.Պ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ

Մակարյան Ալբերտ, Բ.Գ.Պ., պրոֆեսոր, ԵՊՀ

Մարգարյան Սիրանուշ, Բ.Գ.Թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ

Մնացականյան Եվա, Բ.Գ.Պ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ, ՀՊՄՀ

Նիկողոսյան Արքայենիկ, Բ.Գ.Թ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտ

Սեյրանյան Լիլիթ, Բ.Գ.Թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ, ԵՊՀ

Սողոյան Աստղիկ, Բ.Գ.Թ., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտ, ԵՊՀ

EDITORIAL BOARD

Chair:

Heriknaz Vorskanyan, PhD in Philology, M. Abeghyan Institute of Literature of
NAS RA

International Editorial Board

Gevorg Bardakchyan, philologist, historian, Doctor, Professor, USA, University of
Michigan

Ekaterina Dmitrieva, Doctor of Philology, Professor, Russia, Corresponding
Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of World Literature named
after A.M. Gorky, Russian State University for the Humanities

Jasmin Dum-Tragut, linguist, Armenologist, Austria, University of Salzburg

Raul Eshelman, Doctor of Philology, Professor, Germany, Ludwig-Maximilian
University of Munich

Mikhail Lyustrov, Doctor of Philology, Professor, Russia, Institute of World
Literature named after A.M. Gorky

Donara Mkrtchyan, PhD in Philology, Russia, Saint Petersburg State University

Vadim Polonsky, Doctor of Philology Doctor, Professor, Russia, Institute of World
Literature named after A. M. Gorky

Michael Pifer, Doctor of Philology, Associate Professor, USA, University of Michigan

Olga Osmukhina, Doctor of Philology, Russia, N. P. Ogarev Mordovia State University

Sergey Frantsuzov, Doctor of Philology, Professor, Russia, Saint Petersburg State University

Editorial Board

Armen Avanesyan, PhD in Philology, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Kristine Bejanyan, PhD in Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA, ASPU

Petros Demirchyan, Doctor of Philology, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Vano Yeghiazaryan, Doctor of Philology, Professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Avetik Isahakyan, Doctor of Philology, Professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Naira Hambardzumyan, PhD in Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Susanna Hovhannisyan, Doctor of Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Siranoush Margaryan, PhD in Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Eva Mnatsakanyan, Doctor of Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA, ASPU

Arqmenik Nikoghosyan, PhD in Philology, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA

Lilit Seyranyan, PhD in Philology, associate professor, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA, YSU

Astghik Soghoyan, PhD in Philology, M. Abeghyan Institute of Literature of NAS RA, YSU

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Председатель:

Эрикназ Ворсканян, к.ф.н., Институт Литературы им. М. Абегяна НАН РА

Международная редакционная коллегия

Геворг Бардакчян, филолог, историк, доктор, профессор, США, Мичиганский университет

Екатерина Дмитриева, д.ф.н., профессор, Россия, член-корреспондент Российской академии наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Российский государственный гуманитарный университет

Ясмин Дум-Трагут, лингвист, арменовед, Австрия, Зальцбургский университет

Рауль Эшелман, д.ф.н., профессор, Германия, Мюнхенский университет имени Людвиг-Максимилиана

Михаил Люстров, д.ф.н., профессор, Россия, Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Донара Мкртчян, к.ф.н., Россия, Санкт-Петербургский государственный университет

Вадим Полонский, д.ф.н., профессор, Россия, Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Майкл Пфайфер, д.ф.н., доцент, США, Мичиганский университет

Ольга Осмухина, д.ф.н., Россия, Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва

Сергей Французов, д.ф.н., профессор, Россия, Санкт-Петербургский государственный университет

Редакционная коллегия

Армен Аванесян, к.ф.н., Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Кристине Беджаниян, к.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА, Армянский государственный педагогический университет

Петрос Демирчян, д.ф.н., Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Вано Егиазарян, д.ф.н., профессор, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Аветик Исаакян, д.ф.н., профессор, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Наира Амбарцумян, к.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Сусанна Ованесян, д.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Альберт Макарян, д.ф.н., профессор, Ереванский государственный университет

Сирануш Маргарян, к.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Ева Мнацаканян, д.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА, Армянский государственный педагогический университет

Аркменик Никогосян, к.ф.н., Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА

Лилит Сейранян, к.ф.н., доцент, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА, Ереванский государственный университет

Астгик Согоян, к.ф.н., Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА, Ереванский государственный университет

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENT

СОДЕРЖАНИЕ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

AESTHETICS

ЭСТЕТИЧЕСКИ

Հենրիկ Էդոյան , Աշխարհի պատկերը Վահան Տերյանի պոեզիայում .	13
Henryk Edoyan , The Image of the World in Vahan Terian's Poetry	13
Генрик Эдоян , Образ мира в поэзии Ваана Теряна	13

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

HISTORY AND THEORY

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Ռոզա Մելքումյան , Գրական երկերի կրկնագրային էությունը (Գ. Մահարու քառագրության և «Այրվող այգեստաններ» վեպի զուգահեռով)	49
Roza Melkumyan , The Palimpsestic Nature of the Literary Text (a Parallel Reading of G. Mahari's Tetralogy and the Novel "Burning Orchards")	49
Роза Мелкумян , Палимпсестная природа литературного текста (параллельный анализ тетралогии Г. Маари и романа «Горящие сады»)	49

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

HISTORY AND THEORY OF WORLD LITERATURE

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Արա Առաքելյան , Հայեր Մյուլլերը և Շեքսպիրյան «Համլետ»-ի նոր ընթերցումը	64
Ara Arakelyan , Heiner Müller and a new Reading of Shakespeares «Hamlet»	64
Ара Аракелян , Хайнер Мюллер и новое прочтение шекспировского «Гамлета»	64

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ
HISTORY AND THEORY OF CRITICISM
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КРИТИКИ

Ռուզաննա Արիստակեսյան , Եղիշե Չարենցը Սուրեն Երզնկյանի գրաքննադատական դիտարկումներում	78
Ruzanna Aristakesyan , Yeghishe Charents in the Literary – Critical Observations of Suren Erznkayan	78
Рузанна Аристакесян , Егише Чаренц в литературно-критических наблюдениях Сурена Ерзнкяна	78
Սուրեն Աբրահամյան , Հենրիկ Էդոյան. «Ինքնին պոեզիա» կամ «Հայացք ոչ մի տեղից»	101
Suren Abrahamyan , Henrik Edoyan: “Poetry Itself” or “A View from Nowhere”	101
Сурен Абраамян , Генрик Эдоян. «Сама поэзия» или «Взгляд ниоткуда»	101
Վարեն Խուրշուդյան , Ռոբերտ Դեսնոսի, Ռայմոնդ Քենոյի և Արտեմ Հարությունյանի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծություն	113
Karen Khurshudyan , A Comparative Analysis of the Works of Robert Desnos, Raymond Queneau, and Artem Harutyunyan	113
Карен Хуршудян , Сравнительный анализ творчества Робера Десноса, Раймона Кено и Артема Арутюняна	113
Միհրան Հովհաննիսյան , Աշխարհի երկրակենտրոն կառուցվածքը (Weltbild) Դավիթ Հովհաննեսի «Տագնապներ/ I, II, III» շարքում	129
Mihran Hovhannisyan , The Geocentric Structure of the World (Weltbild) in the Series “Anxieties/ I, II, III” by David Hovhannes	129
Мигран Оганнисян , Геоцентрическая структура мира (Weltbild) в серии «Тревоги/ I, II, III» Давида Ованнеса	129
Սոնա Ալավերդյան , Շրջանակման հնարը՝ ինքնության որոնման միջոց՝ Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպում	141
Sona Alaverdyan , Framing Device as a Means of an Identity Quest in the Novel “Hospital” by Gurgen Khanjyan	141
Сона Алавердян , Приём обрамления как средство поиска идентичности в романе «Больница» Гургена Ханджяна	141

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ
TRANSLATION THEORY
ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

Դավիթ Գյուրջինյան , Անթարգմանելի և չթարգմանված հայերեն բառեր «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայում	163
Davit Gyurjinyan , Untranslatable and Untranslated Armenian Words in the Anthology “Poetry of Armenia”	163
Давид Гюрджинян , Непереводимые и непереведенные армянские слова в антологии «Поэзия Армении»	163
Քրիստինե Բեջանյան , Վ. Բրյուսովի սոնետի հայերեն թարգմանությունների մասին	190
Kristine Bejanyan , About Armenian Translations of Brusov's Sonnet	190
Кристина Беджаниян , О переводе сонета Брюсова на армянский язык ...	190
Շուշանիկ Թամրազյան , Վանա լճի բանաստեղծական երկակիությունը Հովհաննես Թումանյանի «Ախթամար» պոեմի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ	202
Shushanik Tamrazyan , The Poetic Duality of Lake Van in the French Translation of Hovhannes Tumanyan's Poem “Akhtamar”	202
Шушаник Тамразян , Поэтическая двойственность озера Ван во французском переводе поэмы «Ахтамар» О. Туманяна	202

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ
PHILOLOGICAL
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

Հուսինե Հայրիյան, Սիրանուշ Փարսադանյան , «Ասլի և Բյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակների տարածման շուրջ	216
Lusine Hayriyan, Siranush Parsadanyan , On the Distribution of Armenian Versions of the “Kerem and Asli” Fairy Tale-Romance	216
Лусине Айриян, Сирануш Парсаданян , О распространении армянских версий сказки-романа «Асли и Керем»	216

ԲԱՆԱՎԵՃ
DEBATE
ДЕБАТ

Հակոբ Մովսես , Մի գրքի հուշմամբ՝ ամենավերջում Մ. Հայդեգերի «Gerede» բառի թարգմանության մասին	232
Hakob Movses , At the End: on the Translation of M. Heidegger's “Gerede” in Reference to a Particular Book	232
Акоп Мовсес , В заключение – о переводе слова «Gerede» Мартина	

Хайдеггера, связанного с одной книгой	232
---	-----

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

REVIEW

ОБЗОР

Քնարիկ Աբրահամյան, Կարդալով Սուրեն Դանիելյանի «Օշականի ստեղծագործական հիմնախնդիրները. մեկնություն եւ «Մանրութներ»» մենագրությունը	252
Knarik Abrahamyan, Reading Suren Danielyan's Monograph "The Creative Problems of Oshakan: Interpretation and "Details""	252
Кнарик Абраамян, Читая монографии Сурена Даниеляна «Творческие проблемы Ошакана: интерпретация и «Детали»»	252

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

Հենրիկ Էդոյան

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ*

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-13

ԱՇԽԱՐՀԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ*

Բանալի բառեր – Վահան Տերյան, աշխարհի պատկեր, պոեզիա, համակարգ, սիմվոլիզմ:

Վահան Տերյանի պոեզիայի փակ համակարգը, ի տարբերություն ռումատիզմի պոետիկայի բաց համակարգի, սիմվոլիզմի պոետիկային բնորոշ մենախոսական բնույթ ունի: Այսինքն՝ ռումանտիզմի հիմքում դրված է իրականի և իդեալականի հակադրության գաղափարը, երբ ոչ թե մարդն է միջավայրի արդյունքը, այլ միջավայրը՝ մարդու, իսկ սիմվոլիզմը ելնում է ոչ թե հակադրության, այլ արտաքին (օբյեկտիվ) և ներքին (հուզաշխարհի) ասիմիլացիայի, միմյանց միջև ներթափանցելու միջոցով՝ արտաքին աշխարհի հետ կապված լինելով լեզվանշանի սուբյեկտիվ նշանակությամբ: Հետևաբար պոետական տեքստը զուգահեռ իրականության (արտաքին և ներքին աշխարհների) միաձուլումն է, որի սեմանտիկան ընկալվում է իբրև արտաքին միջոցով ստեղծվող ներքին ինֆորմացիա: Ուստի վերլուծել պոետական տեքստը նշանակում է այն անջատել արտատեքստային հարաբերություններից (պատմության, միջավայրի), վերլուծել այն իբրև հերմենևտիկական եզակի կառույց, որն ընկալվում է իբրև Համընդհանուր Տեքստ, և որին կարելի է հաղորդակցվել «ինտելեկտուալ ինտուիցիայի», վերապրման շնորհիվ: Բանաստեղծության առաջին (ինֆորմատիվ) պլանում, ուստի, աշխարհի պատկերն է, որ վերապրված է հեղինակի զգայական ոլորտում և չի գիտակցվել դեռ ինտելեկտուալ ուժերի կողմից, և դա այն Դիրքն է, վայրը կամ «այստեղ-ը», որտեղից բացվում է «այնտեղ-ը», ուղղություն տալիս բանաստեղծի որոնումներին: Հեղինակի դիրքը (այստեղ-ը), անշուշտ, նրա ինդիվիդուալիզմի կրողն է, որ փոխատեղվում է «զուգահեռ աշխարհի» հետ այնպիսի շրջապատյալ միջոցով, երբ փակ շրջանակում «այստեղ-ը» փոխակերպվում է «այնտեղի» հետ լեզվանշանի (կամ քրոնոտոպի) միջոցով՝ բացահայտելու «սրբազան գաղտնիքը», գծագրելու Աշխարհի կոնֆիգուրացիան: Ահա այս տեսանկյունից է մեկնաբանվում Վահան Տերյանի պոեզիայի գեղարվեստական **համակարգը**, որը նորովի է

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 17.05.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 02.07.2025 թ.:

ընկալում, և հնարավոր է այն քննել համաշխարհային պոեզիայի գրապատմական պրոցեսին միաձույլ:

Henryk Edoyan

Doctor of Philology, Professor

Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

THE IMAGE OF THE WORLD IN VAHAN TERIAN'S POETRY

Keywords: *Vahan Teryan, image of the world, poetry, system, symbolism.*

The closed system of Vahan Terian's poetry, as opposed to the open system of romantic poetics, possesses a monologic character typical of symbolist poetics. That is, while the foundation of Romanticism lies in the idea of opposition between the real and the ideal – where the environment is not the determinant of man, but rather man determines the environment – Symbolism proceeds not from opposition, but from the assimilation of the external (objective) and the internal (emotional realm), from their mutual penetration, where the connection to the external world is realized through the subjective meaning of the linguistic sign. Consequently, the poetic text becomes a fusion of parallel realities (the external and internal worlds), and its semantics are perceived as internal information generated through external means.

Therefore, analyzing a poetic text means detaching it from extra-textual relations (history, environment), and interpreting it as a unique hermeneutic structure that is perceived as a Universal Text, accessible through "intellectual intuition" and emotional experience. In the poem's first (informative) layer, then, is the image of the world, as experienced within the author's sensory domain and not yet realized by intellectual faculties. This is the position, the place, or the "here," from which the "there" is revealed, giving direction to the poet's quest.

The author's position ("here") is, of course, the bearer of his individualism, which is transposed into a "parallel world" through a circular movement in which, within the closed system, the "here" is transformed in connection with the "there" by means of the linguistic sign (or chronotope), revealing the "sacred secret" and outlining the configuration of the World. From this perspective, the artistic system of Vahan Terian's poetry is interpreted anew and can be examined as integrated into the literary-historical process of world poetry.

Генрик Эдоян
Доктор филологических наук, профессор
Институт литературы имени М. Абегамяна НАН РА
ORCID ID: 0009-0009-7946-1590
henrikedoyan@list.ru

ОБРАЗ МИРА В ПОЭЗИИ ВААНА ТЕРЯНА

Ключевые слова: Ваан Терьян, образ мира, поэзия, система, символизм.

Закрытая система поэзии Ваана Теряна, в отличие от открытой системы поэтики романтизма, обладает монологическим характером, присущим поэтике символизма. То есть в основе романтизма лежит идея противопоставления реального и идеального, когда не человек является результатом среды, а наоборот — среда является результатом человека. Символизм же исходит не из противопоставления, а из ассимиляции внешнего (объективного) и внутреннего (эмоционального) миров, их взаимопроникновения, при котором связь с внешним миром осуществляется через субъективное значение языкового знака.

Следовательно, поэтический текст представляет собой слияние параллельных реальностей (внешнего и внутреннего миров), семантика которого воспринимается как внутренняя информация, создаваемая посредством внешнего. Анализировать поэтический текст — значит отделить его от внетекстовых связей (истории, окружения), исследовать его как уникальную герменевтическую структуру, воспринимаемую как Универсальный Текст, с которым можно взаимодействовать посредством «интеллектуальной интуиции» и переживания.

В первом (информативном) плане стихотворения представлен образ мира, пережитый в чувственной сфере автора и еще не осознанный интеллектуальными силами. Это та точка, место или «здесь», из которого открывается «там» — направление, придающее смысл поэтическим поискам. Позиция автора («здесь»), безусловно, является носителем его индивидуализма, который переносится в «параллельный мир» посредством такого кругового движения, при котором в закрытом круге «здесь» трансформируется в связь с «там» через языковой знак (или хронотоп), раскрывая «сакральную тайну», вычерчивая конфигурацию Мира.

Именно с этой точки зрения интерпретируется художественная система поэзии Ваана Теряна, которая воспринимается по-новому и может быть рассмотрена как неотъемлемая часть литературно-исторического процесса мировой поэзии.

1. Աշխարհի «փակված» և «զուգահեռ իրականության» սկզբունքը

Վահան Տերյանի պոետիկայի փակ համակարգը, որն էական փոփոխություն չի կրում նրա ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում, ըստ էության ունի սինվոլիզմի պոետիկային բնորոշ մենախոսական բնույթ՝ ի տարբերություն ռոմանտիզմի, որը բացված է այլ համակարգերի նկատմամբ (պատմության, հասարակության, պետության և այլն): Մի ուրիշ կեցության առջև բացվածությունը ռոմանտիզմի կարևոր հատկանիշներից է. լինել ռոմանտիկ նշանակում է ինտուիտիվ մակարդակում բաց լինել

Կոսմոսի առջև. Կոսմոսն այստեղ նշանակում է նախևառաջ՝ արտաքին աշխարհը, մի ուրիշ առումով՝ «ոչ Ես-ը», որի նկատմամբ *Ես-ն* ունի *սկզբնական* դիրք: Ռոմանտիկական իրոնիան՝ իբրև սկզբունք, մշակվել է 19-րդ դարի սկզբներին գերմանացի հեղինակների կողմից (Ժան Պոլ Ռիխտեր, Կ. Ֆ. Ջոլգեր, Լ. Տիկ, Բրենտանո, Հ. Հայնե), որի հիմքում դրված է *իդեալականի* (Ես-ի ոլորտը) և *իրականության* (ոչ Ես-ի ոլորտը) հակադրության գաղափարը. ոչ թե մարդն է միջավայրի արդյունքը, այլ միջավայրը՝ մարդու, հետևաբար միջավայրի ճանաչումն սկսվում է մարդու, ավելի որոշակի՝ *ինդիվիդուալի* (ինքն իրեն գիտակցող Ես-ը) ճանաչողությունից: Ռոմանտիզմից դուրս եկած սիմվոլիզմը չունի այդպիսի հակադրություն (ռոմանտիկական իրոնիա), նա ելնում է այն տեսակետից, որ իրականությունը (*իրերի* աշխարհը) սոսկ հոգեմտավոր աշխարհի նշանային համակարգ է, *միակ դուռ*, որից այն կողմ բացվում է «իսկական *իրականությունը*», դեպի որն ուղղված է այդ *իրականը* որոնող պոետի ներքին «կողմնացույցային սլաքը», այն, ինչը պոետական *քրոնոտոպի* (վայրի և *պահի* հանդիպումը լեզվական որոշակի *իրադրության* մեջ) ներքին նպատակն է, նրա «գերֆունկցիան»: Ճշմարտությունն *աշխարհի* մասին և Ճշմարտությունն *անհատի* մասին, ըստ էության, նույն *ճշմարտությունն* է, նրանք «անբաժան են մեկը մյուսից»: Սիմվոլիզմի պոետիկան ձևավորվում է այնպիսի ճշմարտության ըմբռնման վրա, որի հիմքը ոչ թե հակադրությունն է, այլ միաձուլումը ներքին գիտակցականության մակարդակում: (Թերևս, այսպես պետք է փնտրել երկու հայ բանաստեղծների պոետիկաների տարբերությունը. Պետրոս Դուրյանի մաքուր ռոմանտիզմը և Միսաք Մեծարենցի սիմվոլիզմը. «Տրտունջ»-ի և «Լճակ»-ի ճակատագրական դրամատիզմը և «Տո՛ւր ինձի, տե՛ր, ուրախությունն անանձնական» բանաստեղծության *խորալային* հավասարակշռվածությունը. թեև երկուսի հիմքն էլ նույն «ոգու ճշմարտությունն է», բայց առաջինին բնորոշ է ռոմանտիզմին հատուկ «ճակատագրի ողբերգականությունը» (որն արտահայտված է համարյա բոլոր ռոմանտիկ պոետների ստեղծագործություններում), երկրորդին բնորոշ է հավասարակշռված «ինքնամեղիտացիան», որի միջոցով նա ձգտում է հասնել «Ոգու» ներքին միասնության, այն կարևոր կապին, որը գործում է նրանց միջև (Гегель, т. 12, 1938: 85): *Ինքնա-մեղիտացիան* կարող է թվալ կրկնաբանություն, բայց տվյալ դեպքում (ներհայեցողության միջոցով) «Ոգին» փնտրվում է սեփական «հոգու» մեջ (սիմվոլիզմի հիմնական մոտիվներից մեկը, որն անմիջականորեն կապված է Ավետարանական ճշմարտության հետ) (Ղուկաս 17:21): Պոետական *ինքնամեղիտացիան* ուղղված է դեպի անհատական ներքին «հոգեկենտրոնը», որը ներքուստ առնչվում է վերանհատական

«Էքզիստենցիալ» ինֆորմացիոն կենտրոնի հետ... *Ինքնակենտրոնացումը* սիմվոլիստական պոեզիայում նախընտրում է *մոնոլոգը* (մենախոսությունը), որպես լեզվական-պոետական համարժեք կառուցվածքների սկզբունք՝ ի տարբերություն ռոմանտիզմի, որը նախընտրում է *դիալոգը* (երկխոսությունը), որը նշանն է աշխարհի առջև ներքին *բացվածության* (խոսքն այստեղ գնում է *իդեալական մոտեցումների* մասին, իսկ կոնկրետ մարմնավորումների ժամանակ կարող են ի հայտ գալ այլ մոտեցումներ, շեղումներ, և այլն): Այս տեսակետից *դիալոգիզմը*, որը Մ. Բախտինի գլխավոր տերմիններից է և նրա էսթետիկայի կենտրոնական կատեգորիաներից, որը նա վերագրում է էպիկական և դրամատիկական ժանրերին (լիրիկական ժանրերը նա համարում է *մենախոսական*), կարելի է վերագրել նաև առանձին ուղղությունների, տվյալ դեպքում՝ ռոմանտիզմին՝ նկատի ունենալով «օբյեկտի» նկատմամբ նրա *ակտիվ հարաբերությունը*:

Ա. Ինչի մասին էլ գրի ռոմանտիկ պոետը, միննույն է, միշտ առկա է որևէ *օբյեկտ*, որի հետ նա գտնվում է կոնկրետ հարաբերության և դիալոգի մեջ (կարող է լինել նաև ներքին դիալոգ. *միշտ* ենթադրվում է որևէ օբյեկտ, որի հետ նա *դիալոգային* կապի մեջ է):

Բ. Ինչի մասին էլ գրի սիմվոլիստը, այն գտնվում է իր անհատական հուզաշխարհի *ներսում* (ռոմանտիկի համար՝ այն դրսում է). այդ *օբյեկտը* իր ներքին աշխարհում է, նա գրում է *իր* մասին, նրա խոսքը կառուցվում է որպես *մենախոսություն*, փակ շրջանակ, ուր այդ օբյեկտը «*օբյեկտիվորեն*» գոյություն չունի, սոսկ մի *նշան*, որի կյանքն իր ներքին հուզաշխարհի մեջ է՝ արտաքին աշխարհի հետ կապված լինելով այդ *լեզվանշանի* սուբյեկտիվ «*դիմակային*» նշանակությամբ:

Արտաքին աշխարհի *ասիմիլացիան* անհատական ներքին աշխարհում առաջացնում է բառալեզվային կառուցվածք, որտեղ երկու աշխարհների սահմանագիծը դառնում է այնքան ներթափանցիկ, որ կառուցվածքի մեջ արտաքին և ներքին մակարդակներն ի հայտ են գալիս իրենց «դիմակային» կերպարանափոխությամբ. բառերի արտաքին ձևերի տակ հայտնվում է մի նոր իրականություն, այն «*գուգահեռ աշխարհը*», որն ստեղծվում է հեղինակի լեզվամտածողական կոնկրետ մարմնավորման մեջ, մյուս կողմից՝ այն ստեղծվում է անկախ հեղինակի մտադրությունից՝ հանգելով մի արդյունքի, որը մի կողմից գտնվում է հեղինակի ստեղծագործական պլանի մեջ, մյուս կողմից՝ գործում այդ պլանից դուրս, հեղինակի հոգեմտավոր այն ոլորտում, որտեղ «տեղադրված» է նրա «գաղտնի կողմնացույցը» (պոեզիայի «սլաքը»): Այն միշտ ուղղված է դեպի բանաստեղծության «գուգահեռ աշխարհը», որը սիմվոլիստական պոեզիայում ավելի *ակտիվ* է գործում, քան պոետական այլ ուղղություններում (չհաշ-

ված 20-րդ դարի մոդեռնիստական պոեզիան, ուր գործում են այլ դրդապատճառներ (մոտիվացիաներ)): Այստեղ կարելի է նկատել գրականության մեջ լայնորեն հայտնի «այսբերգի» տեսությունը, որի հիմնական մասը նրա անտեսանելի զանգվածն է ջրի տակ, իսկ ջրի վրա՝ նրա տեսանելի մասը, ընդ որում՝ առանց այդ «տեսանելիի» անտեսանելին գոյություն ունենալ չի կարող:

Պոետական տեքստի (հատկապես սիմվոլիստական տեքստի) էական մասը նրա «գուգահեռ իրականությունն» է, «ներքին *սեմանտիկան*», որն առաջանում է իբրև արտաքինի միջոցով ստեղծվող ներքին *ինֆորմացիա*: Իբրև արդյունք՝ այն ավելի մեծ է հեղինակային մտադրությունից (ստեղծագործության արժեքն այդ «հավելյալ արժեքն» է, այն *ներքին ինֆորմացիան*, որը թեև ստեղծվում է տեքստի *արտաքին* մակարդակի կողմից, բայց ինքն ավելի մեծ է քան այդ մակարդակը (Էդոյան, 2010: 144): Վերլուծել պոետական *տեքստը* նշանակում է այն վերցնել *փակագծերի* մեջ, անջատել նրա բոլոր արտատեքստային հարաբերությունները (պատմությունը, միջավայրը, կենսագրությունը, դրդապատճառները, գաղափարական ուղղվածությունը և այլն), իբրև *հերմենտիկական* եզակի կառույց (ինքն իրեն տրված «մաքուր կեցություն» կամ հայդեգերյան «անկախ էկզիստենցիա», որը թեև չի հասկացվում, բայց *վերապրվում* է անհատի կողմից): Այն, ինչը մնում է այս բոլոր «անջատումներից» հետո, Տեքստի *բուն էությունն* է, «սրբազան գիտելիքը», որ հեղինակը «*կորցրել*» է արտաքին աշխարհում և վերագտել պոետական տեքստի մեջ:

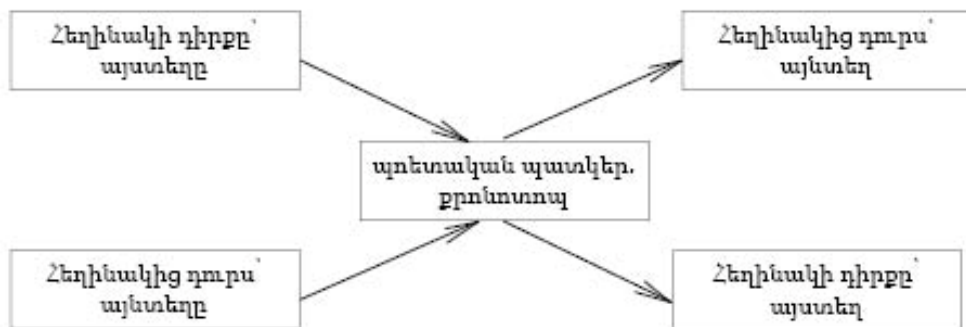
Բառերի վիբրացիան ոչ միայն բառերի շեշտավորումն է, նրանց տաղաչափական հարաբերությունները, հնչյունային հաճախականությունը և այլն, այլև *ներքին* բնույթը. դա կատարվում է հուզաշխարհի լարվածության, գիտակցության համար դեռևս լրիվ չձևավորված և բառիմաստների մեջ դեռևս լրիվ չմարմնավորված «*կույր*» *իմաստների* շարժումից կամ «կորցրած գիտելիքի» ներհայեցողությունից, ինչին որևէ այլ կերպ, բացի բանաստեղծությունից, մոտենալ հնարավոր չէ: Մարդու կեցությունն *արտաքին* աշխարհում և նրա կեցությունը *ներքին* աշխարհում, ըստ էության, կազմում են տեքստի արտաքին և ներքին մակարդակները, որի մեջ սիմվոլիզմը շեշտը դնում է *երկրորդի* վրա, թեև այդ երկրորդն առաջնում է միայն արտաքին մակարդակի շնորհիվ (թեև մինչ-ստեղծագործական պլանում նա *առաջնային* բնույթ ունի): Կարելի է ասել, որ երկու աշխարհները (արտաքին՝ *զիտակցական* և ներքին՝ *ենթագիտակցական*) միասին ստեղծում են մեկ Համընդհանուր Տեքստ՝ մարմնավորած կամ իրականացված առանձին տեքստերի մեջ, որոնք թեև առանձին են, եզակի, յուրաքանչյուրն իր ինքնուրույն կյանքով և գոյությամբ, բայց ներկայացված

են մի ավելի բարձր գոյության մեջ՝ որպես Համընդհանուր Տեքստի առանձին գոյածներ¹։ Բանաստեղծության տեքստը, ի վերջո, արտացոլումն է հեղինակի ամբողջական *ինդիվիդուալիզմի*, որի ներքին հոգեմտավոր կառուցվածքն արտացոլված է Տեքստի արտաքին և ներքին մակարդակներում (մարմնական-հոգևոր, գիտակցական-ենթագիտակցական, վերլուծական-ինտուիտիվ)։ «Մարդը,– գրում է Մ. Բախտինը,– մինչև վերջ մարմնավորված չէ գոյություն ունեցող սոցիալ-պատմական մարմնի մեջ» (Вопросы литературы, 1974: 480)։ Մինչև վերջ *չմարմնավորված* մարդու համար աշխարհը *օտար* է և *կողմնակի*, որից «այն կողմը» *տեսնելու* համար անհրաժեշտ է այդ ամենը վերածել սիմվոլների, յուրօրինակ պլատոնյան «ստվերների թագավորություն», որ մարդը շփոթահար «ստվերներն» ընդունում է իբրև «գոյություն ունեցող», մինչդեռ իրականությունը՝ «ստվեր»-ներից այն կողմում է, կեղծիքն ստվեր և ստվերն արձակող «իրերի» *փոխշրջումն* է (երբ ստվերն ընդունվում է իբրև «իր» և «իրը»՝ իբրև ստվեր)։ Սիմվոլիզմի պոեզիան ձգտում է *ուղղել* սխալը. տեքստի արտաքին մակարդակն ընդունվում է որպես գոյություն չունեցող «նշանների» համակարգ, որի հատուկ *կողավորմամբ* կարելի է մոտենալ այդ նույն համակարգի *երկրորդ* մակարդակին, որտեղ, սիմվոլիզմի համաձայն, տարալուծված է «գուգահեռ աշխարհը», այն «ստվերային իրականությունը» («սրբազան գիտելիքը»), որին կարելի է հաղորդակցվել միայն «ինտելեկտուալ ինտուիցիայով», ինչը լույսի պես «բռնկվում» է ենթագիտակցական «խավարի» մեջ և ցույց տալիս *ներքին ռելիեֆը*, հետևաբար «գաղտնիքը» բացահայտվում է տեքստի ներքին մակարդակում այն «կորած գիտելիքի» համար, որը նա մինչ այդ *չգիտեր* (ինչպես «գաղտնիքին հաղորդակից երեխան» (Ալ. Բլոկի Բանաստեղծության մեջ)։ Տեքստի մեջ նրա երկրորդ մակարդակը ելնում է առաջին պլան, բարձրանում արժեքների *սանդղակում* և «ծածկում առաջինին (արտացոլվածը դառնում է *արտացոլող*)»։ «Ավագ սիմվոլիստներից շատերը «կյանքի տեքստերը» և «արվեստի տեքստերը» համարում են համարժեք (արժեքների սանդղակի մեջ)։ Սակայն պակաս զգալի չէ ռոմանտիզմից և ավագ սիմվոլիստներից («դեկադենտներից») եկող «կյանքի» և «արվեստի» կտրուկ հակադրումը մեկը մյուսին։ Այս տեսակետից «կյանքի տեքստերը» անսահմանորեն ցածր են և որակապես այլ, քան «արվեստի տեքստերը»։

Բանաստեղծության ներքին մակարդակում (կամ «գուգահեռ աշխարհում») առաջին պլանի վրա, որից դուրս են գալիս *ինֆորմատիկ* բոլոր ճա-

¹ «Տեքստը, ինչպես նաև տեքստերը կազմում են այն արտաքին աշխարհը, որի հետ արվեստի այս կամ այն առանձին ստեղծագործությունը գտնվում է բարդ հարաբերությունների մեջ» (МБС, стр. 134):

ռագայթները, *աշխարհի* պատկերն է, այն *քրոնոտոպը*, որը *վերապրված* է հեղինակի ներքին զգայական-հուզական ոլորտում, բայց դեռ ամբողջությամբ *գիտակցված* չէ ինտելեկտուալ ուժերի կողմից, դա այն միակ *դիրքն* է, որտեղից գծագրվում է Աշխարհի կոնֆիգուրացիան, այն *վայրը*, «*այստեղը*», որտեղից բացվում է «*այնտեղը*» (ըստ էության, դա հեղինակի «ինդիվիդուալիզմն» է, նրա «*սրբազան գաղտնիքը*», որը ներքուստ շարժում և ուղղություն է տալիս նրա բոլոր որոնումներին (անկախ թեմայից, մոտիվներից, սոցիալական հարաբերություններից, գաղափարներից և այլն), դա, կարելի է ասել, սկիզբն է «*ամենայնի*»՝ տարրալուծված ստրուկտուրայի բոլոր բաղադրամասերում՝ և՛ արտաքին, և՛ ներքին (նույնիսկ այն երևույթները, որոնք որևէ անմիջական կապ չունեն դրա հետ, բայց հիմքում պայմանավորված և պատճառաբանված են նրա «թաքուն ներկայությամբ»)։ Ինչպիսի՞ն է Աշխարհը, Տիեզերքի ո՞ր մասում է գտնվում հեղինակի ներկայության *վայրը*, նրա ներքին «բնակավայրը», «*այստեղը*», որտեղից նրա «կողմնացույցի սլաքը» ուղղված է դեպի «*այնտեղը*»։ Վահան Տերյանի ստեղծագործական *մեծ Տեքստի* (Համընդհանուր Տեքստի) ինֆորմացիոն կենտրոնը լեզվական համարժեք կառուցվածքն է, որի իմաստային «*հիերարխիայի*» բարձրագույն աստիճանն այդ «սլաքի» գործունեության արդյունքն է՝ *արտացոլվողի* (այնտեղի) և *արտացոլողի* (լեզվի) նույնական ստրուկտուրան, ուր «կյանքի տեքստը» և «արվեստի տեքստը» նույնանում են մեկը մյուսին, դառնում *նույնամակարդակ*, առանց ներքին հակադրության (հակադրություն «կյանքի տեքստի» և «արվեստի տեքստի» միջև), «այստեղը» նշանակում է «այնտեղ» և հակառակը։ Հնարավոր է ասել, «այստեղը» (Տիեզերքում հեղինակի կոնկրետ դիրքը, այն *տեղը*, որ նա զբաղեցնում է Տիեզերքում) և «այնտեղը», որը գտնվում է նրանից դուրս (այն Աշխարհը, որից նա իրեն համարում է *կտրված*), ըստ էության իբրև պոետական պատկեր կամ քրոնոտոպ, նույնանում են մեկը մյուսին, հավասարվում իրար, որպես *լինելության* առանձին աստիճաններ, որպես Աշխարհի Հոգու *մետաֆորային* դրվագներ, իսկ այս նույնացումը և հակահարաբերումը մեկը մյուսին (տեքստային ներքին հիերարխիայի մեջ) կատարվում է իբրև մի ավելի ընդգրկուն *մետաֆոր*, որը, սակայն, քայքայվում է և բաժանվում իր երկու բաղադրիչ մասերի (այն կարելի է պատկերել հետևյալ սխեմայի օգնությամբ)։



Հեղինակի դիրքը, ինչպես ասել ենք, նրա *ինդիվիդուալիզմն* է (անհատականությունը), նրա «Եսը», կարելի է ասել՝ «այստեղը», որից նա ընկալում է արտաքին աշխարհը, ինչը հեղինակից դուրս է, «այնտեղը»՝ վերադարձի ուղին (*այնտեղիցը* դեպի *այստեղը*), կարելի է գտնել սուկ *լիրիկական* վերապրումի մեջ, այսպես ասած՝ «սրբազան գիտելիքը», որ նա կորցրել էր արտաքին աշխարհում և նորից գտնում է որպես պոետական *պատկեր-քրոնոտոպ* (այն, ինչը կորել է արտաքին աշխարհում, գիտակցության համար, ձեռք է բերվում ներքին աշխարհում՝ ենթագիտակցության մեջ, հետևաբար պոետական պատկեր-քրոնոտոպը *ավելին գիտի*, քան գիտի հեղինակն այդ մասին): Ըստ էության, պոետական տեքստի ներքին «գուգահեռ աշխարհը» այն է, ինչ հեղինակը «չգիտի»։ Պա «չգիտի» նաև ընթերցողը, նրա համար հետաքրքիր է հենց այդ «չգիտեմը», որն արտահայտված է «ներքին մակարդակում»։ Ինչ *գիտի* հեղինակը, այն գիտի նաև ընթերցողը, հետևաբար դա նրան մեծ հետաքրքրություն չի պատճառի. նրա համար *հետաքրքիրը* հեղինակի ներքին *հուզաշխարհի* պոետական ձևակերպումն է, ուր արտահայտված է նրա «չգիտեմը», այն, ինչն իր բառային մարմնավորման մեջ, կամ, այլ կերպ ասած, *տեքստի* մեջ, ընթերցողից պահանջում է *սպրումակից* լինել այդ «չգիտեմին», որի հետ զուգորդվում է նրա «չգիտեմը»։ Ներքին «լուսավորումը» այդ երկու «չգիտեմների» հանդիպումն է և *փոխասիմիլացիան*, «կորած գիտելիքի» հայտնությունը, որը ի հայտ է գալիս որպես յուրօրինակ «էպիֆանիա» (պոեզիայի և ընդհանրապես արվեստի գերնպատակը, որից դուրս արվեստն, ըստ էության, կորցնում է իր հիմնական նշանակությունը)։ Ընթերցողը ներքուստ փնտրում է այն, ինչը «չգիտի» և դա գտնում է պոետական ստրուկտուրայի ներքին «գուգահեռ» մակարդակում, հեղինակի հուզաշխարհային «իրականության» մեջ։ Կարելի է ասել, պոեզիայի «գաղտնիքը» այդ «գուգահեռ աշխարհն» է, ներքին «իրականությունը», բառային-լեզվական առանձնահատուկ կերպափոխության մեջ արտահայտված «կորած

գիտելիքը», որը դառնում է «ձեռք բերված գիտելիք», այսինքն՝ ենթագիտակցական (կամ նույնիսկ՝ անգիտակցական) «խավարը» բացահայտվում է գիտակցության առջև մի այլ իրականությամբ, որին *ուրիշ ձևով* անհնար է հասնել. դա ունի բացահայտման *մեկ* ձև, այն *ձևը*, որով նա բացահայտվել է (տեքստի մեջ կատարվող յուրաքանչյուր խախտում նշանակում է տվյալ ինֆորմացիայի խախտումը): Արդյունքում ստացվում է *ավելին*, քան հեղինակի մտադրությունը. նա գիտի այն, ինչը «չգիտի»: Դրա արդյունքը պոետական պատկեր-քրոնոտոպն է, պատկեր-քրոնոտոպի արդյունքը՝ «չգիտեմի» բացահայտումը («Արդյունքի փիլիսոփայությունը իբրև փիլիսոփայության արդյունք»)¹:

2. Աղոթք – տեքստի «անդունդի» մեջ

Պոետական տեքստի հետազոտողի համար պոետական տեքստի մեջ հետաքրքիրը «զուգահեռ աշխարհն» է, ինֆորմացիոն միջուկը, որը հեղինակը միաժամանակ և՛ գիտի, և՛ չգիտի (*չգիտի*՝ իր արտաքին գիտակցության, *գիտի*՝ իր ներքին գիտակցության համար), հետևաբար նա գործ ունի *միայն* պոետական տեքստի ստեղծման և կառուցման վերջին *արդյունքի* հետ՝ բաց թողնելով նրա պրոցեսի նախկին աստիճանները (*դրդապատճառը, պատմաստցիալական միջավայրը, մտադրությունը*), որոնք գործում են *մինչև ստրուկտուրան*)²: Այս տեսակետից, պետք է ասել, որ Վահան Տերյանի պոետիկան մեկնաբանվել է հիմնականում *պատմական* տեսանկյունից, նրա ստեղծագործական ներքին ինֆորմացիան (պոեզիայի *գերնպատակը*, նրա «հոգին» և *գաղտնի* «կողը») ըստ էության, մնացել է չռոշափված, չբացահայտված, որով մեծ բանաստեղծը ներկայացվել է, ըստ էության, միակողմանի, որպես «աշնան» և «տխրության» երգիչ, կամ լեզվի և տաղաչափության բարենորոգիչ (պետք է հիշել Էդ. Ջրբաշյանի արժեքավոր ուսումնասիրությունը բանաստեղծի տաղաչափական արվեստի մասին), մինչդեռ բանաստեղծի ստեղծագործական *Համընդհանուր Տեքստի*, և այդ Տեքստի կոնկրետ մարմնավորումների (առանձին

¹ Այսպիսի համանշան է գտնում Ս. Ավերինցըր Պլոտինի նեոպլատոնիզմը բնութագրելիս (Философия итога как итог философии, 1977: 327):

² Գրականության պատմության համար հետաքրքիրը միջստրուկտուրալ վիճակն է, նրա կոնտեքստային՝ պատմահասարակական, գաղափարական-հարաբերական, մշակութային-կենսահոգեբանական հարաբերությունների սիստեմը, գրականության տեսության համար՝ ստրուկտուրան, նրա ներքին մակարդակների փոխասիմիլացիան, լեզվամետաֆորային կառուցվածքը, կոմպոզիցիաների և ինտոնացիաների ոլորտը, որը, բնականաբար, անմիջական կապի մեջ է առաջինի՝ պատմության հետ (նա ոչ միայն հակադրվում է պատմությանը, այլև լրացնում է այն), ինչպես պատմականը չի կարող գործել առանց տեսության. որոշ տեսանկյունից այն կարելի է կոչել «գրականության ինքնագիտակցություն»:

տեքստերի) վերլուծությունները բացահայտում են բանաստեղծի «Սրբագան Աշխարհը», որով վերախմաստավորվում և պատճառաբանվում է այն ամենը, ինչը կազմում է նրա ստեղծագործական *ներքին իրականությունը* (այն Տաճարը, ուր տեղի է ունենում բանաստեղծի «պոետական միստերիան»): Աշխարհը, որ «շողարձակում» է բանաստեղծի աչքերի առջև, մի *Տաճար* է, որ կառուցվում է ոչ թե տարածության և ժամանակի, այլ սիմվոլների *կիսատոնային* հարաբերությունների մեջ, ուր յուրաքանչյուր առարկա, իր, իրողություն և երևույթ ունի որոշակի իմաստ ու նշանակություն և արտաքին աշխարհի հետ առնչվում է սիմվոլիկ կապով և հարաբերությամբ: «Աշխարհների» միջև հեղինակի *երկիմաստ* իրադրությունը կապված է մի կողմից «էպիֆանիայի» (պոետական բարձրագույն տեսիլքի), մյուս կողմից՝ նրա հոգե-մտավոր աշխարհի *անկման* հետ, որը տեղի է ունենում «միստիկական լռության» մեջ («Լռություն, լռություն անսահման...): Տաճարում հնչող ձայնը «լռությունն» է, որը տարբերվում է արտաքին աշխարհի «լռությունից». դա մի լռություն է, որն ունի էզոթերիկ բնույթ (այսպես ասած՝ «էզոթերիկ լեզու»). երկրորդը չունի այդ լեզուն: Հեղինակի հուզաշխարհային կենտրոնը կապված է առաջինի հետ («Պատուհանիս տակ հնչում է կրկին // Թափառիկ երգչի երգը ցավագին...»), երկրորդ «լռությունը» իրերի աշխարհի «լռությունն» է («լռություն անսահման»), որը պարզապես *առաջինի* բացակայությունն է (ինֆորմացիայի բացակայությունը): Այս *երկվությունը* (գոյության և չգոյության «կոնֆլիկտային» իրադրությունը)՝ կապված այն *վայրի* և կոնկրետ *տեղանքի* հետ, ուր անցնում է նրա կյանքը, նրա «կեցությունն աշխարհում»: Աշխարհի *կոնֆիգուրացիան* կախված է այն *դիրքից*, որտեղից տեսնում և ընկալում է Տիեզերքը, և այն *տեղը*, որ նա զբաղեցնում է նրա մեջ: Քիչ առաջ ասված «Այնտեղը», ըստ էության արդյունքն է «Այստեղի». որտե՞ղ է նա գտնվում: Այս հարցի պատասխանից կախված է Տիեզերքի կոնկրետ կոնֆիգուրացիան. Աշխարհի Պատկերն այնպիսին է, ինչպիսին նա երևում է այդ *դիրքից*, դիրքի յուրաքանչյուր փոփոխություն առաջացնում է փոփոխություն Պատկերի մեջ: Կոսմիկական կոնֆիգուրացիան իր «երկրաչափական» առանձնահատուկ կառուցվածքով ենթարկվում է այն «կետի» տրամաբանությանը, որտեղից *դիտվում* է, այսինքն՝ *Աշխարհն այնպիսին է, ինչպիսին այն արտացոլվում է մարդկության «Եսի» մեջ*, հետևաբար, Պատկերի *ինտենսիվությունը* կախված է «Եսի» գործունեությունից, այն «ինքնագիտակցությունից», որով անհատը մոտենում է Պատկերին: (Կարելի է ասել, որ պոեզիայի, ինչպես նաև ողջ արվեստի մեջ արտացոլված *Աշխարհի կոնֆիգուրատիվ* տարբերությունները կախված են այդ «ինքնագիտակցությունների» գործունեության հետ, արտաքին աշխարհի *երկրաչափա-*

կան կետը համընկնում է ներքին աշխարհի «Ես»-ին, որը հոգեմտավոր որոշակի պայմաններում ինքն իրեն գիտակցում է որպես *ընդհանուր կեցությունից* կտրված, Աշխարհի վերին ոլորտներից դուրս նետված էություն, որպես «երկրաչափական կետ»՝ դատապարտված *մենության* և ճակատագրական *անկման* (մենությունը որպես *անկման* հետևանք):

Աշխարհի Պատկերի իմաստարաքանական գիծն անցնում է Վահան Տերյանի ստեղծագործական կյանքի ողջ տարածքով և, ըստ էության, էական որևէ փոփոխության չի ենթարկվում, նրա առաջին և վերջին գործերը իրենց լեզվահոգեբանական «ստրուկտուրայով», պոետական «ներքին սլաքի» ուղղվածությամբ միմյանցից շատ չեն տարբերվում. ինչը դրված է «Մթնշաղի անուրջների» ցիկլային համակարգի հիմքում՝ ներքին զարգացում է ապրում նրա հետագա ստեղծագործություններում («Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վերադարձ», «Բանաստեղծություններ» ցիկլային ժողովածուներում, շարքերի մեջ չմտած առանձին ստեղծագործություններում):

Աշխարհի ինչպիսի կոնֆիգուրացիա է դրված «Մթնշաղի անուրջներ»-ի հիմքում, դա իշխում է հեղինակի ստեղծագործական ողջ համակարգի վրա՝ պայմանավորելով հոգեբանական-գաղափարական և լեզվական-ինտոնացիոն զարգացումները, ինֆորմացիոն միջավայրը, որից դուրս են գալիս հետագա բոլոր ճառագայթները. այն *հիմքը*, որի վրա կառուցվում է նրա հոգևոր-պոետական «Տաճարը» («Կյանքս հավետ քեզ անծանոթ տաճարում // Կանթեղի պես առկայծում է քո դիմաց...» (Տերյան, 1972: 30). այդ «անծանոթ տաճարի» աղոտ, կիսաստվերային և *անավարտ բառագծագիրը* (լեզվական-երաժշտական *կառուցվածքը*, որի ներքին *հաճախականությունը* երբեք կանգ չի առնում) շողարձակում է նրա համարյա բոլոր ստեղծագործություններում՝ տարբեր ձևերով և ոչ նույն ինտենսիվությամբ: Սիմվոլիզմի *երկաշխարհային* սկզբունքը (դարաշրջանի պոետական որոնումների, հատկապես ռուսական սիմվոլիստների ստեղծագործական ներքին *պարադիգման*, որը ներքուստ մոտեցնում է տարբեր հեղինակներին միմյանց և որոշակի ուղղություն տալիս նրանց լեզվամտահուզական ապարատներին) Վահան Տերյանի պոետական աշխարհի *հիմքն* է, նրա *ակնհայտ*, բայց *«թաքուն»* ուժը, շարժում է հաղորդում ողջ համակարգին, վերակոդավորում բառերն ու ռիթմերը, նրանց դնում որոշակի *նպատակադրվածության* մեջ: «Հիմքը» որոշում է *կառույցի* տրամաբանական ընդհանուր զարգացումը. «անծանոթ տաճարի» կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը կախված է այն հարցից, թե ի՞նչ հիմքի վրա է այն կառուցված: Աշխարհում սեփական «դիրքի» պատկերացումը՝ «աշխարհի կոնֆիգուրացիայի» մեջ նրա *տեղանքը*, վճռական նշանա-

կույթուն ունի նրա պոետական ողջ համակարգի համար: «Երկաշխարհային սկզբունքը» գործում է այդ համակարգի բոլոր տարրերի, բջիջների, պատկերային յուրաքանչյուր միավորի մեջ. *երևույթը* և *էությունը*, «այստեղը» և «այնտեղը», «կենսականը» և «հոգևորը», «ակնթարթայինը» և «մշտականը» միաժամանակ, նույն պահին ներկա են ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն և ստրուկտուրալ բոլոր «դետալների», պատկերային և նշանային հարաբերությունների մեջ. կարելի է ասել, որ *երկաշխարհային* սկզբունքը, որն ունի որոշակի մետաֆիզիկական և «իմանենտ» բնույթ, դառնում է պոետական սկզբունք. նրանց անջատել մեկը մյուսից, նույնիսկ տեսական առումով, անհնար է և նրան հասկանալու համար՝ անհեռանկար: Այդ սկզբունքը (ինչպես հայտնի է՝ սիմվոլիզմի գլխավոր սկզբունքը), իբրև «*զուգահեռ իրականություն*» (կամ «*ստվերային իրականություն*»), գործում է Վահան Տերյանի *հուզաշխարհի* հիմքում, ուր յուրաքանչյուր *շարժում*, *դինամիկայի* յուրաքանչյուր լարում, այս կամ այն կերպ, «*թաքուն*», «*զաղտնի*» (կամ հաճախ՝ ակնհայտ) կապված է այդ ներքին սկզբունքի հետ, որպես նրա մի *ճառագայթ*, որի ելակետը ներքին, այսպես ասած՝ *անդրկուլիսյան* իրականությունն է, արտաքին երևույթների ներսում գործող *մենտալ* կենտրոնը, որը *ներկա* է այնքանով, որքանում այն *զգացվում է*, *երաժշտորեն «մտածվում»* և բառային առանձնահատուկ ձևերով՝ *արտահայտվում*: Վահան Տերյանի պոեզիայում (հատկապես վաղ շրջանի ժողովածուներում՝ «Մթնշաղի անուրջներ», «Գիշեր և հուշեր»), *երկաշխարհային* սկզբունքն ունի «*մաքուր հուզաշխարհային*» բնույթ, որպես հարաբերությունների *զգայական* արտացոլում, աշխարհի դեմ «մերկ» կանգնած «հոգի», որը «պատասպարված» չէ փիլիսոփայական և գաղափարական դատողություններով (ռուսական սիմվոլիզմի առաջնահերթ բնութագրերից մեկը), այլ որպես սոսկ *վերապրում*, որի մեջ ներքուստ արտահայտված է ճակատագրական պառակտումը «բարձրի» և «ցածրի», «զագաթի» և «անդունդի», «Էության» և «Երևույթի» (կանտյան տերմինաբանությամբ՝ օումենի և ֆենոմենի), երբ «ցածրի» մեջ *բացակայում է* «բարձրը», «երևույթը» սոսկ *հուշում է* «Էության» մասին, *հոգին առանց մարմնի*: Կյանքը, որ նա փնտրում է, վերածվում է *մտահայեցության*: Իբրև հետևանք՝ սիմվոլի իմաստային կենտրոնը դառնում է *նշանայինը* և ոչ պատկերայինը (նշանայինը՝ երբ սիմվոլը մատնանշում է ներքին նշանակությունները, իսկ պատկերայինը նույնանում է արտաքին պատկերին): Սիմվոլիզմի (հատկապես՝ ուշ սիմվոլիզմի) կենտրոնական հենասյուներից մեկը՝ Ալ. Բլոկը, շեշտը դնում է *ինտելեկտուալ ինքնակենտրոնացման*, Վահան Տերյանը՝ սիմվոլի հուզական-զգայական ընկալման վրա՝ կապված «ցածր» աշխարհում սեփական «տեղանքի» և «*բարձր*» աշ-

խարհի «*հետքերի*» և «*ստվերների*» զգացողության հետ, որը նշանակում է «ներքին լուսավորում» (այսպես ասած՝ «պոետական վիճակ»), սիմվոլի մեջ շողարձակող «գուգահեռ իրականություն», բարձր աշխարհի ներկայություն («հավելյալ ինֆորմացիա»): Այդ *պատճառով* (կարելի է ասել նաև՝ *հետևանքով*), նա իրեն զգում է «օտարական», որի արտահայտությունն է «կորստյան տառապանքը և կյանքի անբավարարվածության» զգացողությունը¹: Այստեղից՝ «անվերջ որոնումները» և մի այլ իրականության *մետաֆիզիկ* զգացողությունները, որոնք «կտրված» են իրենց արմատներից և պատմական կյանքի համապատասխանություններից, նրանց վրայից սրբված է «մատերիայի զգայական փայլը»... Նրանք թաքնված են սիմվոլների խորքում և առկայծում են այնտեղ աբստրակցիաների «աստղային համակարգերով» (Семиотика художественное творчество, 1977: 344):

Աշխարհի կոնֆիգուրացիան «վերնի» և «ներքնի» հարաբերությունների անհամարժեք բնույթը (Անդրեյ Բելլիի «*Ոսկին՝ լազուրի մեջ*», *երկնային* պլանը և «Աճյունասափորը»՝ *երկրային* պլանը) ներքուստ «զրկում» են սիմվոլն ամբողջական նկարագրից՝ *նշանայինը* կապելով Բարձր աշխարհի, պատկերայինը՝ *Ցածր* աշխարհի հետ, որով *հոգևոր* և *նյութական* սուբստանցիաները օտարանում են միմյանց, նրանց *միակ* կապը պոետական Տեքստն է, որը նրանց միացնում է բառային-երաժշտական առանձնահատուկ ստրուկտուրայի մեջ: Պոետական ստեղծագործությունը, այսպես ասած՝ «*միատիկական ճանապարհորդություն*» է *պատկերայինից* դեպի *նշանայինը* (երկրայինից դեպի երկնայինը, կամ, այլ մակարդակով ասած՝ բառերի *մի-իմաստային* մակերեսից դեպի *բազմիմաստություն*, կոնկրետից՝ աբստրակցիան): Երկաշխարհային կոնֆիգուրացիան Վահան Տերյանի պոետիկայի «իմաստաբանական կենտրոնն» է, որտեղից սկիզբ են առնում բոլոր ուղիները (ներառյալ այն ստեղծագործությունները, որոնք անմիջապես կապված են հեղինակի պատմական-հասարակական միջավայրի հետ՝ ստեղծելով ակնհայտ շփոթություն նրա պոետիկայի հարցերի մեջ): Սկսենք նրա առաջին և ըստ էության, հիմնական ժողովածուից (հետագա ժողովածուները զարգացնում են այն կենտրոնական գաղափարները, որոնք դրված են «Մթնշաղի անուրջներ»-ի հիմքում, մինչև նրա պոետական ամբողջական համակարգի ավարտը):

¹ «Հոգին օտար է աշխարհում», – գրում է Վահան Տերյանի ժամանակակից գերմանացի բանաստեղծը՝ Գեորգ Թրակլը. «Նա մի օտարական է (դա նա կարող է գիտակցել, ինչպես Թրակլը, կարող է չգիտակցել, ինչպես մարդկանց մեծ մասը, բայց դրանից հարցի էությունը չի փոխվում), որը միշտ փնտրում է իր «կարոտը» և ձգտում վերադառնալ «հարազատ տուն»՝ վերագտնելու իր ներքին ամբողջությունը, որն անհնար է իրերի աշխարհում» (Էդոյան, 2020: 47):

«Մթնշաղն» ինքը լույսի և մութի սահմանն է, երկու «աշխարհների» միացման վայրը (մութը՝ մութ չէ, լույսը՝ լույս չէ), առաջինը դեռ լուսավորված չէ, երկրորդը՝ լույսը, դեռ չի մթնել), *սահմանային* իրադրություն, անցում՝ մի վիճակից մյուսին, կորցնելով իրենց ինքնությունը բնույթը և ենթարկվելով մեկը մյուսի ներգործությանը: «Լույսը» և «մութը» մետաֆորային մակարդակում նշանակում են երկու հակադիր աշխարհների *հավասար* ներկայությունը սիմվոլի մեջ, իբրև նոր աշխարհ (Պոետական աշխարհ), որից դուրս Լույսը ցույց է տալիս սոսկ *ներքևի* իրականությունը. «Չկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող // Աղմուկի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշող» (Տերյան, 1972: 67): «Հիվանդ սիրտը» իմաստաբանորեն կապված է «աղմուկի բեռի» և «սիրտ մաշող մարդկային դեմքի» հետ (*ներքևի* աշխարհի *նշանները*), որի *հակապատկերն* այն է, ինչը «ցնդում է կապույտ մութի աշխարհում...» կամ՝ «որպես երազ մոռացումի անձավում» (*մոռացումը* և *երազը*) ստեղծում են մեկը մյուսին. «երազի» համար պետք է *մոռանալ*. «մոռացության անձավը» հիշեցնում է պլատոնյան անձավը, ուր մարդիկ ստվերներն ընդունում են *իրականի* տեղ): «Եվ թվում է, որ անեզր է ամեն ինչ...», «*թվում է*» բառը գիտակցության *սկեպտիկն* է իրավիճակի նկատմամբ, բայց ավելի է շեշտում ճշմարտությունը. գիտակցությունը «տեսնում» է *երկու կողմերը*. Ճշմարտությունը հայտնվում է *պահի* մեջ, երբ բոլոր կողմերը հարաբերության մեջ *հավասարվում* են միմյանց. դա կարող է նորից խախտվել, էականը այդ պահն է: «Քաղցր նինջը» կարող է չքանալ, բայց այն *արդեն* մարմնավորված է սիմվոլի մեջ՝ իբրև *պատկեր-քոնոտոպ*՝ (բարձր աշխարհի բառային արտապատկերը, ժամանակի հաղթահարման, ինչպես նաև երկու հակադիր աշխարհների Բարձրի (Լույսի) և Ցածրի (Մութի) փոխասիմիլիացիայի միջոց, որը հանդես է գալիս որպես «անուրջ», տվյալ կոնտեքստի մեջ՝ *պոետական վիճակ*): Շարքի վերնագրի երկաշխարհային սկզբունքն անցնում է ողջ շարքի միջով՝ երբեմն բարձրանալով առաջին պլան (թեմատիկ-սյուժետային), երբեմն՝ մնում երկրորդ պլանում՝ որպես ներքին ինֆորմացիա, շարքի առանձին ստեղծագործությունները «հավաքելով» իմաստաբանական մեկմիասնական գծի վրա՝ ընդգծելով Համընդհանուր Տեքստի ամբողջական կառուցվածքը: Ինչը բնորոշ է այդ Տեքստի «*իմաստային-ինֆորմացիոն*» հիմքերին, ինչպես արդեն ասել ենք, բնորոշ է հեղինակի ողջ ստեղծագործական համակարգին, որն իր տասնչորս-տասնհինգ տարիների ընթացքում որևէ էական փոփոխություն չի կրել (ինչը ասվում է «Մթնշաղի անուրջներ»-ի կապակցությամբ, ըստ էության վերաբերում է նրա ողջ համակարգին): Տիեզերական կոնֆիգուրացիան, որից անմիջապես դուրս է գալիս Աշխարհի մոդելը, (կոնկրետ միջավայրը, իր բոլոր պարամետրե-

րով, հարաբերություններով, արտաքին և ներքին հատկանիշներով) իշխում է ինֆորմացիոն և արտահայտչական ձևերի զարգացման վրա, դա նրա պոետիկայի հիմնական հենակետն է, որի վրա բարձրանում է ողջ կառուցվածքը (յուրաքանչյուր ստեղծագործություն այս կամ այն կերպ առնչվում է այդ հիմքի հետ):

«Աղոթք» բանաստեղծությունը շարքի 52-րդ բանաստեղծությունն է, որի ներքին ինֆորմացիոն կենտրոնը ճառագում է շարքի բոլոր ստեղծագործություններում, անդրադառնում այս կամ այն կերպ (երբեմն՝ ակնհայտ, երբեմն՝ թաքուն) շարքի ընդհանուր պարադիգմայի զարգացմանը, որն իր հիմնական գծերով արտահայտված է այս բանաստեղծության մեջ: Իբրև էպիգրաֆ վերցված է հին հույն բանաստեղծ Սաֆոյի (7-րդ դար, Ք.Ա.) բանաստեղծությունից, որը նվիրված է Աֆրոդիտեին (գեղեցկության և սիրո աստվածությանը), այսինքն՝ ունի կրոնամիֆական ընդգծված բնույթ (հեղինակը աստվածուհուց խնդրում է հաջողություն սիրո մեջ, այսինքն՝ սերը դիտվում է անդրաշխարհային սահմանից այն կողմ, որին ձգտում է իրերի աշխարհում ապրող մարդը): Սաֆոյի բանաստեղծությունը խնդրանք է՝ ուղղված աստվածուհուն, բայց դա **աղոթք** չէ. *աղոթքն* իր հիմնական նկարագրով կապված է քրիստոնեական կոնտեքստի հետ («Քո պայծառ գահի անհաս բարձունքից// Մի մերժիր սրտիս աղոթքը անբիծ...»), բայց, այնուամենայնիվ, այն ուղղված է Աստվածությանը, որի ճշմարտությանը Սաֆոն չի կասկածում (նա հավատում է Աֆրոդիտեին): Որոշակի տարբերություն կա նախաքրիստոնեական *աղերսանքի* և քրիստոնեական *աղոթքի* միջև (քրիստոնեական Աստվածությունը, ի տարբերություն նախաքրիստոնեականի, ունի ընդգծված *հոգևոր* բնույթ, մինչդեռ Սաֆոյի աղերսած սերը *այդպիսին* չէ): Վահան Տերյանի բանաստեղծության տեքստի մեջ (էպիգրաֆը կապված է տեքստի հետ) այն տեղափոխված է քրիստոնեական կոնտեքստ, որտեղ նա ստանում է նոր նկարագիր (դա պոետական պատկեր-քրոնոտոպի հատկանիշն է՝ կերպարանափոխվել և հարմարվել նոր միջավայրին): Նոր *միջավայրում* կերպարանափոխվելով, կրելով նոր տեքստի ազդեցությունը՝ նա ինքը ազդում է այդ տեքստի վրա և նրա մեջ առաջացնում նման փոփոխություն, ինչպես որ ինքն է դա ապրել: *Աղոթքը*, ըստ էության, աղոթք չէ, այն չես համեմատի քրիստոնեական *աղոթքների* հետ (այդպիսի աղոթքներ են, օրինակ, Գրիգոր Նարեկացու *Տաղերը*): Վահան Տերյանի «Աղոթքը» ուղղված չէ որևէ *մեկին* (աղոթողը *գիտի*, թե ում է դիմում), այն անդեմ «Դու» է, որը կոնկրետ դեմք և անուն չունի. «Դու անմութ աշխարհում ես ապրում, // Հիշիր դու խավարում տանջվողին...». այս «Դու»-ն աստվածություն չէ, բայց նա չունի նաև կոնկրետ *մարդկային* բնութագիր. նա գրավում է, այսպես

ասած, *միջին* դիրք՝ երկու հասկացությունների միջև (*աստվածային* և *մարդկային*), որը բնորոշ է *սիմվոլիստական* պոետիկային: Նրա հոգեմտավոր զարգացումը կատարվում է այն *սեմանտիկական* ֆոնի վրա, ուր գծագրվում է աշխարհի ընդհանուր կոնֆիգուրացիան (Տեքստի «գուգահեռ աշխարհը»):

Աղոթք

Ես ընկա անդունդները խավար,
– Իմ ցնորք, նորից քեզ եմ կանչում,
Մոռացա ուղիներս պայծառ,
Իմ սրտում դառը մեզն է շնչում:

Դու անմութ աշխարհում ես ապրում,
Հիշիր դու խավարում տանջվողին,
Քո սրտում արևներ են վառվում,
Արևիր սև կյանքիս մութ ուղին:

Հավիտյան ինձ քո սերն է այրում,
Դու լուսեղ... Ինձ խավարն է ճնշում,
Ես մեռնում եմ այս մութ վիհերում...
Հեռավոր, քեզնից չեմ տրտնջում:

Բանաստեղծության կոմպոզիցիան բաղկացած է երեք քառատողից. յուրաքանչյուրը պոմետային զարգացման մեկ օղակն է, կոմպոզիցիոն միավորը և մտահղացման կատարման մեկ աստիճանը՝ իր տրամաբանական կապերի և հարաբերությունների մեջ:

ա) *առաջին քառատողը*. ներկա վիճակը՝ «պայծառ ուղիների» և «դառը մեզի» հակադրությամբ. մոռացումը «անկման» հետևանք է. «ուղիները» վերևում են. «անդունդները» ներքևում (*անկումը* կատարում է վերնից ներքև, *ներքևի* հատկանիշն է «դառը մեզը», *վերևի* հատկանիշը՝ «պայծառ ուղիները». («անդունդը» կորուստն է *վերևի*).

Բ) *երկրորդ քառատողը*. դիմումը մի էակին. հայտնի չէ՝ ո՞ւմ. սիմվոլիզմի պոետիկայում՝ «*Աշխարհի Հոգին*», որն անկում չի ապրել՝ նա կարող է *հիշել*, ի տարբերություն «խավարում տանջվողի», ով չի կարող *հիշել* (կորցրել է *գիտելիքը*). հիշողությունը ներկայությունն է «վառվող արևների», որոնք կարող են լուսավորել կյանքի «մութ ուղին». հակադրությունը երկու էակների. առաջինը՝ ով գտնվում է *բարձր աշխարհում* («անմութ աշխարհում»), անաղարտ հիշողության ոլորտում, երկրորդը՝ մոռացության «սև կյանքի» մեջ (անդունդների մեջ):

Գ) *Երրորդ քառասունը* ընդհանրացնող բնույթ ունի. «սերը» մտնում է տեքստի մեջ՝ ընդգծելով ճակատագրական վիճակ երկու աշխարհների և երկու էակների միջև. մեկը՝ **Բարձր** աշխարհում («*Դու լուսեղ...*»), երկրորդը՝ *ցածր* աշխարհում («ինձ խավարն է ճնշում»): իրականության ֆիքսումը. («Ես մեռնում եմ...») ճակատագրական *սխալի* գիտակցությունը, հետևաբար «Հեռավոր, քեզնից չեմ տրտնջում» (սխալը չի պարտադրվում «հեռավորին»):

Բանաստեղծության մեջ հատկապես ընդգծվում է երկու աշխարհների կոնֆիգուրացիան, Բարձր աշխարհ և Ցածր աշխարհ, առաջինը՝ վերևում, երկրորդը՝ ներքևում, նրանց միջև՝ *անկումը* (ինչ-որ բանի անկումը *վերևից՝ ներքև*): Բարձր աշխարհին են վերաբերում՝ *ցնորքը, պայծառ ուղիները, արևները, լուսեղը*, ցածր աշխարհին են վերաբերում՝ *դառը մուրը, խավարը, մուր ուղին, մուր վիհերը*: «Անկումը» նրան նետել է *ներքև*, ուր նա հայտնվել է «անդունդների» խավարի մեջ. նրա հոգեմտավոր էությունը մնացել է վերևում, թողնելով սոսկ *հիշողություններն* այդ աշխարհի մասին: «Անդունդի» խավարն ստիպում է մոռանալ «*ուղիները պայծառ*» (վերադարձը հնարավոր է միայն *հոգեմտավոր* ոլորտում). «մուր վիհերի» աշխարհում անհնար է վերադարձի ուղին. կյանքի միակ նշանը իր ներքին կապն է անդեմ ու անմարմին «Դու»-ի հետ, որը կոնկրետ դիմագիծ չի կարող ստանալ. «Հավիտյան ինձ քո սերն է այրում». այդ «սիրո» բնույթը բացահայտվում է «*ցնորքի*» մեջ («Իմ ցնորք, նորից քեզ եմ կանչում»): Դա սեր չէ երկու անձերի միջև, որոնցից մեկը «տանջվում» է իրերի աշխարհում («անդունդները խավար»), մյուսը ապրում է բարձր աշխարհի ոլորտում՝ իբրև «ցնորք», որը («ցնորքը») ավելի իրական է, քանի որ Լույսի մեջ է և, ըստ էության՝ փրկության միակ հնարավորությունը. «*Արևիք սև կյանքիս մուր ուղին*»: *Ներքևի* հայացքն ուղղված է *Վերևին*, ինչպես անկում ապրած մարդը հույս ունի փրկություն ստանալ միայն *վերևից*. նա ակնարկում է սիրո մասին՝ «հիշի՛ր դու խավարում տանջվողիս»: Մարդը չի կարող փրկել մարդուն (բոլորն էլ «անդունդի» մեջ են), կարող է միայն նա, ով «անդունդի» մեջ չէ, այսինքն՝ *անկում* չի ապրել. Բարձր աշխարհի էությունը, ում ուղղված է հեղինակի «աղոթքը»: Նա չի ասում՝ օգնի՛ր, այլ միայն՝ «հիշի՛ր». «հիշելով» նա պահում է նրան Բարձր աշխարհի ոլորտում. *անդունդի* մեջ այն թվում է «*ցնորք*», Բարձր աշխարհում դա *իրականություն* է («հիշելով»՝ նա կապվում է իրականության հետ իբրև *ներկայություն* հոգեմտավոր աշխարհում):

Բանաստեղծության մեջ որևէ կերպ չի նշվում *անկման* պատճառը, այլ միայն հետևանքը: Ինչպե՞ս է նա հայտնվել «*անդունդի*» մեջ, ի՞նչ ուժեր են նրան իջեցրել վերևից ներքև, դա անհայտ է նաև հեղինակին. (ոչ մի

տեղ նա չի խոսում այդ մասին. աշխարհն ընկալվում է որպես անկման *հետևանք*, նրա հուզաշխարհը կապված է այդ «հետևանքի» հետ: «Ես մեռնում եմ այս մութ վիճերում» *ինքնագիտակցության* ձայնը, որն իր ներքին *կեցության* մեջ փնտրում է ուղին դեպի *իրականություն*, որի նկատմամբ իրերի աշխարհում իր կեցությունը համարում է *ոչ-իրական*, հետևաբար իր *կեցությունը* թվում է «ոչ-կեցություն». դա հետևանք չէ ինչ-որ *գոհաբերության* կամ ինչ-որ մետաֆիզիկական սխալի (ետոռուսական սիմվոլիզմի մոտիվներից մեկը: Անդրեյ Բելլիի «Դեպի աստղերը» փիլիսոփայական պրիտչան). նա հայտնվել է *ներքևում* («անդունդների խավարում»), ուրեմն կա *Վերև* («ուղիները պայծառ»), հետևաբար կա աշխարհ, որի նկատմամբ մեր աշխարհն ստորադասված է որպես «մութ աշխարհ»: Այստեղից հետևում է, որ տիեզերքը *կառուցվածք* է, այն կազմված է միմյանց հակադիր *երկու* աշխարհներից. ամեն կառուցվածք ունի *վերև* և *ներքև*, այսպես ասած՝ *տանիք* և *հատակ*: Որպես մարմնավորված էություն, նա հայտնվում է *հատակում* («անդունդի» մեջ). վերևի «անմութ աշխարհը» Լույսի մեջ է, ներքևի աշխարհը՝ «խավարի» մեջ. նրա հոգեկան բոլոր ճգնաժամերը կապված են վերևից ներքև *անկման* հետ: Տեքստի «գաղտնիքը» թաքնված է «*Ես ընկա*»-ի մեջ. ինչո՞ւ ընկա – պարզ չէ (լիրիկական հերոսն այդ հարցին պատասխան չունի, թերևս դա կապված է Տիեզերքի *երկաշխարհային* կառուցվածքի հետ, ուր *մարդկային հոգիներին* սպառնում է անկումը հատակում («անդունդը»): Սեփական միջոցներով հաղթահարել «անդունդը» հնարավոր չէ. երկրային գոյությունը *դատապարտված* է ինքնըստինքյան: Բանաստեղծության մեջ չի նշվում դատապարտվածության որևէ պատճառ. իրերի աշխարհն այնպիսին է, ինչպիսին նա *վերապրում* է այդ աշխարհը. *հատակը*, որ կառուցվածքի ստորին մասն է, հակադրված է «*տանիքին*». Տիեզերքի կոնֆիգուրացիան *վտանգ* է ներկայացնում մարդու համար, որը ճակատագրական *սխալի* պատճառով կարող է հայտնվել Տիեզերքի *հատակում*. սխալը *խաբկանքն* է՝ երբ *սիմվոլն* ընկալում է իբրև իրականություն, ինքնուրույն աշխարհ, մինչդեռ այն, սիմվոլիզմի կարծիքով, պլատոնյան «*քարանձավային*» մտապատրանք է, իրականությունը քարանձավից դուրս է («դուրսը» բարձր աշխարհն է, քարանձավը՝ ցածր աշխարհը): «Ես մեռնում եմ այս մութ վիճերում, // Հեռավոր, քեզնից չեմ տրտնջում». «հեռավորը» *դրսի* էակն է, *սխալից* դուրս գտնվողը («դու լուսե՛ղ... ինձ խավարն է ճնշում»): Հասկանալի է դառնում նրա վերջին խոսքը, որ նման է *ճիչի*. («Հեռավոր, քեզնից չեմ տրտնջում»). «անկման» համար նա չի մեղադրում որևէ մեկին: «Հեռավորի» հետ նա կապված է «սիրո» միջոցով. («Հավիտյան ինձ քո սերն է այրում»). «այրելը» իմաստային հազիվ նշմարելի ակնարկ է «անկման» նկատմամբ: Բարձր

աշխարհի հոգևոր սերը *լուսավորում* է, բայց չի «այրում»։ (թերևս պատահական չէ Սաֆոյից բերված էպիգրաֆը, որը *այրող* սիրո խնդրանք է՝ ուղղված Աֆրոդիտեին)։ Բարձր աշխարհի «էակը», որին դիմում է լիրիկական հերոսը, մարմնավորված է սոսկ *սիմվոլի*, ո՛չ «*իրային*» կերպարի մեջ, հետևաբար «այրելը», որը *իրային* կերպարի հատկանիշն է, վերագրված է առաջինին։ սիմվոլիզմի «Աշխարհի Հոգին» («Դու անմութ աշխարհում ես ապրում»), որին դիմում է բանաստեղծը, հայտնվում է որպես սիմվոլ, նա չունի «ծավալային տարածականություն», արդյունքում նա չի «*այրում*»։ այն սերը, որը միացնում է երկու աշխարհներն իրար, «լույսի» բացահայտումն է, ինչը կատարվում է սոսկ *աղոթքի* մեջ («Իմ ջերմ աղոթքի խոսքերը չնչին // Հեռավոր, քեզնից սեր չեն աղերսում») (Տերյան, 1972: 77)։ Ըստ էության, Աշխարհի Հոգին անձանոթ է Սաֆոյին, որը Աստվածուհուց աղերսում է «այրող» սեր։ Բարձր աշխարհը «գտնվում» է Սաֆոյի պատկերացումներից *այն կողմ*, դա Սաֆոյի աշխարհի շարունակությունն է և չունի որևէ հակադրություն նրա հետ, մինչդեռ Վահան Տերյանի բանաստեղծության մեջ, որն ստեղծված է 20-րդ դարի սկզբում և անմիջականորեն կապված է սիմվոլիստական աշխարհայացքի հետ, *իրերի աշխարհն* ստորադասված է առաջինին, կապը կարելի է իրագործել միայն *Աշխարհի Հոգու* միջոցով, որից նա «աղերսում» է փրկություն (մյուս բոլոր աղերսանքներն ուժեղացնում են «անկումը»)։

3. FATUM-ը և «Փողոցի երգը»

Վահան Տերյանի պոետիկայի *երկաշխարհային* սկզբունքը ներքուստ կազմավորում և պայմանավորում է նրա *ճարտարապետական* կառուցվածքի բնույթն ու ներքին *ինտոնացիան* (համամասնությունների և բառային-ճարտարապետական փոխհարաբերությունների եղանակներն և ռիթմական հաճախականությունը)։ Նրա հոգեմտավոր «լուսարձակները» ուղղված են *ներքնի* տարածության վրա, լուսավորում են այն *ռելիեֆը*, որը մատնանշում է *ցածր* աշխարհը, տեսնում ինքն իրեն այդ աշխարհում, իսկ լույսը, որ ցույց է տալիս այդ ամենը, բարձր աշխարհի *արտաբխումն* է, նրա յուրահատուկ *էմանացիան*, այն *ճառագայթը*, որ անցնում է նրա հուզաշխարհի միջով՝ ընդգծելով վերևի *բացակայությունը* ներքևում՝ մի կողմից մատնանշելով նրանց ներքին նմանությունը (ինչ վերնում է, այն ներքևում է), մյուս կողմից՝ նրանց անանցանելի հակադրությունը։ Այս, ներքուստ բարդ և արտաքին հայացքի համար անըմբռնելի *սիտուացիան* (հակադիր ուժերի ընդդիմադիր ներկայությունը նույն համակարգի մեջ), առանձնապես «ռելիեֆային» գծագիր ստացել է «FATUM» բանաստեղծության մեջ, որը շարքի կենտրոնական ստեղծագործություններից է

(պատահական չէ լատիներեն վերնագիրը, որը գրված է մեծատառերով և նշանակում է ճակատագիր, ցույց տալով տվյալ իրավիճակի *մետաֆիզիկական* բնույթը): *Վերանհատական* և *վերկամային* ուժերին դատապարտված մարդն իր լեզվամտածողական *երաժշտական* և *գեղանկարչական* միջոցներով *գիտակցում* է աշխարհի այն *կոնֆիգուրացիան*, որի երկփեղկված ստրուկտուրայի մեջ նա հանգում է սեփական երկփեղկված իրադրության ինքնագիտակցությանը. նա իր ներսում կրում է այդ կոնֆիգուրացիայի դրոշմը, նրա *արտաբխումն* իր սեփական կեցության մեջ՝ իբրև ներքնի աշխարհի էակ, որի մեջ արտացոլվում է Երկնքի և Երկրի ճեղքվածքը: Մի կողմից՝ կոսմիկական *միասնությունը* (Տիեզերքի թերևս առաջին և հիմնական օրենքը՝ *ամեն ինչ միասնական է*), մյուս կողմից՝ նրա *բազմազանությունը*. որքան այն միասնական է Երկնքում՝ այնքան նա բազմազան է և *անհատական*՝ ներքևում: Բարձր աշխարհի միասնականությունը արտացոլվում է որպես Ցածր աշխարհի բազմազանություն և բազմաձևություն (հիշենք Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» երրորդ մասը՝ Դրախտի վերջին էջերը)¹: Վերևի *անբաժանելի* աշխարհը Ներքևում արտահայտվում է բաժանված և տրոհված էությունների մեջ, որոնք կրելով այդ *բաժանվածության* հետևանքները, ձգտում են *ներքին միավորման*, հոգևոր միասնության և *վերանհատական* ամբողջական ընդգրկման (ճակատագրական *շեմի* հաղթահարման):

FATUM

Կախարդական մի շղթա կա երկնքում՝
Աներևույթ, որպես ցավը խոր հոգու,
Իջնում է նա հուշիկ, որպես իրիկուն,
Օղակելով լույս աստղերը մեկ-մեկու:

Մեղմ գիշերի գեղազանգուր երազում՝
Այն աստղերը, որպես մոմեր սրբազան,
Առկայծում են կարոտագին երազուն
Հավերժաբար իրար կապված և բաժան:

Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու,
Կարոտավառ երազում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան և հեռու,

¹ ... Եվ ես տեսա Նրա խորքում ընդգրկված
Ու միացած սիրո կապով այն, ինչ որ
Տիեզերքում երևում է բաժանված... (Դանթե, 1959: 163)

Աստղերի պես և՛ հարազատ, և՛ օտար: (Տերյան, 1972: 31)

Բանաստեղծության կոմպոզիցիան աչքի է ընկնում իր հստակ և սլացիկ կառուցվածքով, այն ունի ներքին զարգացման իր գծագիրը, որը սկսվում է ամենաբարձր ոլորտից (վերացական «աներևույթ» սահմանից), իջնում ներքև և հանգում երկրային ոլորտում մարդկային աշխարհին, ստանում անհատական բնութագիր, կոնկրետ ճակատագիր և նորից վերադառնում իր նախնական ոլորտը՝ գծելով իմաստաբանական մի ամբողջ *շրջան*, որի մեջ ներկայացված են *վերևը* և *ներքևը*, *երկնայինը* և *երկրայինը*, *աստղայինը* և *մարդկայինը*, ինչպես նաև կոսմիկական միասնությանը և նրա բաժանված, անհատապես տրոհված էությունների պատկերները:

«Կախարդական մի շղթա կա երկնքում...»

Այդ «շղթան» իմաստաբանորեն կապված է «Աղոթք» բանաստեղծության «ցնորքին», «պայծառ ուղիներին», որոնք ավելի առարկայական նկարագիր են ստացել, «շղթան» գեղանկարչորեն կապված է աստղերի հետ, որոնք երկնքում *շղթա* են կազմում: Նա ավելի բարձր է աստղերից, գտնվում է աստղերից այն կողմ («օդակելով լույս աստղերը մեկ-մեկու»), հետևաբար չեն կարող միմյանց հետ բացարձակ նույնություն կազմել. նա «*կախարդական*» է, աստղերը՝ ոչ (նրանք այդպիսի բնութագրում չունեն, նրանք առանձին էություններ են, որոնք ենթարկվում են են վերաստղային «կախարդական ուժին»):

«Աներևույթ, որպես ցավը խոր հոգու...»

«Շղթան» աներևույթ է, քանի որ, ինչպես արդեն հայտնի է, նա «աստղերի» հետ չունի բացարձակ նույնություն. դա առարկայական շղթա չէ, նա կարող է արտահայտվել որպես աստղերի «շղթա», բայց իրականում գտնվում է նրանց *վերևում*: Դա կարող է երևալ միայն «խոր հոգուն». ամեն *հոգի* չի կարող այն տեսնել, այլ միայն «*խոր հոգին*», այն գտնվում է «հոգու խորքում» («խորք» չունեցող հոգիները նրան տեսնել չեն կարող): Նրան տեսնելու շնորհը, որպես «խոր հոգու» պայծառատեսություն, հիշեցնում է Տերյանին ժամանակակից Մ. Մեծարենցի «Միստիկ ցնցումը» («Համբույրիդ, գիշեր, պատուհանս է բաց...»), երբ «*իրերի աշխարհում*» հոգին տեսնում է այն, ինչը կարող է «*սթրեսի*» ենթարկել նրան, ինչպես Տերյանի «կախարդական շղթան»): «Ցավ» բառը, որի հետ համեմատվում է «շղթան», ցույց է տալիս հոգեբանական ռեակցիան՝ երբ նա գիտակցում է իր *պառակտումը* միասնական «հոգևոր աշխարհից»:

«Իջնում է նա հուշիկ, որպես իրիկուն...»

Էականն այստեղ «*իջնում է*» բառն է, որը շարժման մեջ է մտցնում ողջ տեքստը. գեղանկարչական պատկերը դառնում է *դինամիկ*, անցնում է տեքստի տարածությամբ, շարժման մեջ դնում նրա բոլոր միավոր-տարրերը, գեղանկարչականը ներքաշում երաժշտական-պոետիկ ոլորտ, որտեղ *տարածությունը* վերածվում է *ժամանակի* («իրիկունը» ցույց է տալիս շարժում, ընդ որում, նա ունի իր կոնկրետ ուղղությունը՝ վերնից ներքև: «Իջնելը» Վահան Տերյանի պոետիկայի կարևորագույն հասկացություններից է, նրա պոետական համակարգի հիմնական իմաստային հենակետերից մեկը (սա կտեսնենք հետագա վերլուծություններում):

«Մեղմ գիշերի գեղագանգուր երագում...»

Երկնքի «կախարդական շղթան» հայտնվում է միայն գիշերվա մեջ. այն պահին, երբ երկնային մարմինները հավասարակշռվում են միմյանց նկատմամբ, լույսն *արտաքին* աշխարհից «իջնում» է *ներքին* աշխարհ, բացահայտում այն *տարածությունը*, որը «ձեռք է բերվում» սիմվոլների մեջ և, չնայած դրան, դառնում ավելի առարկայական (թեև այն *երազային առարկայականություն* է): «Գեղագանգուր» բացառիկ էպիտետը (մեծ տաղանդի նշան) անառարկայականը (երազը) ձևավորում է նկարչական տեսանկյունից, դառնում շոշափելի *քրոնոտոպ* (տարածական և ժամանակային միասնական պատկերաձև), «երազը» դարձնում յուրօրինակ իրականություն, որի մեջ Տիեզերքն ի հայտ է գալիս իր ներքին կյանքով՝ բոլոր տարրերի էքստազային «էպիֆանիայով», այսպես ասած՝ Հայտնություն վիճակի մեջ. «կարոտագինը» ցույց է տալիս սիմվոլի մարդկային արժեքը, որն ավելի է ուժեղանում հաջորդ տողի մեջ՝ «Հավերժաբար իրար կապված և բաժան»:

«Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու...»

Մարդկային ճակատագիրը կրում է կոսմիկական նույն *դետերմինացիան*. իբրև *անհատ*՝ նա բաժանված է ընդհանուրից, նետված մի աշխարհ, որը նրան որևէ *խոստում* չի տալիս (իրերի աշխարհը ոչինչ չի խոստանում): Երկնքի «կախարդական շղթան» իջնում է դեպի «բաժանված հոգիները», ստեղծում «հոգևոր միասնություն», բայց հնարավոր է միաժամանակ պահպանել անհատական էությունը («Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան ու հեռու, // Աստղերի պես և հարազատ, և օտար...»: Երկնքում նրանք *միասին* են, Երկրի վրա՝ *օտար*): «Կախարդական շղթան» այն է, ինչ նրանց միացնում է. մի կողմից միասին են (հոգևոր միասնության մեջ), մյուս կողմից՝ «օտար»: Ըստ էության, այս անտինոմիան (հակադրությունը *հեռու* և *մոտ* աշխարհների, *անդեմ կեցության* և *անհատական կամքի*, *էականի* և *երևութականի*, *հոգևորի* և *առարկայա-*

կանի, այնտեղայինի և այստեղայինի) որևէ տեսանելի լուծում չունի (վկան՝ համաշխարհային մշակույթի պատմական փորձը), բայց որոշ դարաշրջաններում այն դրվում է առանձնապես սուր ձևով. (այդպիսին էր 20-րդ դարի սկզբների ոչ միայն եվրոպական, այլ նաև հայ մշակույթի զարգացումը, երբ սիմվոլիզմը նկատելի իշխող դեր էր կատարում այդ զարգացման մեջ, որի կենտրոնական դեմքերից մեկը Վահան Տերյանն էր): Ամեն ինչից բացի, «FATUM» բանաստեղծության մեջ բացահայտված է կոնկրետ *էպիֆանիա*, յուրօրինակ *լուսավորում*, ներքին ռելիեֆի բառային վերակառուցում, *Բարձրի* և *Ցածրի* օրգանական միաձուլումը մի երրորդ *սուրստանցի* մեջ, երկնայինի և երկրայինի փոխասիմիլացիան իբրև պոետական– *քրոնոտոպ* (հիշենք նովալիայան հայտնի ձևակերպումը՝ «որքան պոետական՝ այնքան ճշմարիտ»): Ե՛վ «հոգու ցավն է» աներևույթ, և՛ «կախարդական շղթան», երկուսն էլ ունեն *հոգևոր* բնույթ (ի տարբերություն ֆիզիկականի), ինչը «*ցավ*» է երկրի վրա. այն «կախարդական շղթա» է երկնքում (երկուսն էլ *աներևույթ* են արտաքին տեսողության համար): Այս բարդ սիմվոլ-մետաֆորը կարելի է հասկանալ միայն որոշակի հոգևոր-մշակութային կոնտեքստի մեջ (այն կոնտեքստի, որի հետ կապված է Վահան Տերյանի ստեղծագործական ողջ կոնցեպցիան): Ինչպես գիտենք, սիմվոլիզմը ներքուստ կապված է քրիստոնեական սիմվոլիկայի հետ, և նրա շատ դրույթներ աղավաղվում կամ իմաստազրկվում են այդ կոնտեքստից դուրս: «Կախարդական շղթայի» *իջնելը* («իջնում է նա հուշիկ ինչպես իրիկուն») հուշում է Փրկչի «իջնելու» մասին (մարդու մեջ մարմնավորվելու համար Նա «իջնում» է ներքև, մինչև Գողգոթա): Որոշ տեսակետից նա ներքուստ *նույնանում* է *Սուրբ Հոգու* հետ (իբրև «գուգահեռ» ինֆորմացիա): «Իջնելը» նշանակում է Բարձր աշխարհի մոտեցումը Ցածր աշխարհին, *Ցածրը* կյանք է ստանում *Բարձրի* ներկայությունից, հետևաբար կյանքն այնտեղ է, որտեղ այդ *ներկայությունն* է: Բարձր աշխարհի *լույսն* արթնացնում է *գիտակցությունը* («Սրբազան մոմերը», որոնց հետ համեմատվում են աստղերը, նույնպես կապված են քրիստոնեական կոնտեքստի հետ): Երկաշխարհային սկզբունքի դրսևորումն է «հարազատ»-«օտար» անտինոմիան, որը հետևանքն է երկու աշխարհների հակադրության: Վերևի «*իջեցումը*» կապված է Ներքևի «*բարձրացման*» հետ, առաջինն «իջնում» է այնքան, որքան բարձրանում է երկրորդը: Նրա հայացքը *Վերևում* է. *Ներքևը* «բացվում» է Վերևի ներգործությամբ, նա «փնտրում» է այն նշանները, որոնք մատնացույց է անում *Վերևինը*. կյանքը նա սիրում է այնքանով, որքանով նրա մեջ առկա է «*հոգին*» (Բարձր աշխարհի *բնակիչը*): Այն, ինչը *բարձր* է, կապված է «հոգու» հետ, այն, ինչ *ցածր* է, կապված է նյութական աշխարհի հետ: Տարածությունն ունի *Վերև*

և Ներքև, լեռնագագաթներ և հովիտներ, իբրև կառուցվածք՝ տանիք և հատակ. մեկը չի կարող գոյություն ունենալ առանց մյուսի: Միմյուրի մակարդակում առաջինին համապատասխանում է Բարձր (հոգեմտավոր) աշխարհը, երկրորդին՝ Ցածր (նյութական) աշխարհը, տարածական այս սխեմայով հոգին *բարձրում* է, մարմինը՝ *ցածրում*: Ներքուստ *երկփեղկված* մարդը ձգտում է *Բարձրին* և մնում Ցածրի սահմաններում («Հոգին» կարող է աշխարհ մտնել միայն *մարմնով*), հետևաբար՝ եթե «մարմնի» մեջ նա *ցածրում* է, ապա Բարձրին հաստ է միայն *էքստազի* և *հոգեկան կենտրոնացման* ոլորտում, միայն լեզվական առանձնահատուկ վիճակների մեջ, որոնք չեն նախորդում մեկը մյուսին, այլ հանդես են գալիս բացարձակ միասնության, կամ, այսպես ասած, բացարձակ *նույնության* մեջ: *Լեռնագագաթների* ազդեցությունը *դաշտերի* վրա կարելի է համեմատել բարձր աշխարհի ներգործության հետ («Շեմի» առաջ կանգնած մարդը տեսնում է *Շեմից* այն կողմը, բայց չի կարող *Շեմն* անցնել):

Հեռավոր, անէ՛լ լեռնագագաթներ,
 Պայծառ արևի գահե՛ր հիասքանչ,
 Միրտս մեռնում է, լեռնագագաթնե՛ր,
 Ներքևում նիրհող դաշտերում կանաչ:
 Իմ երազները ձեր գիրկն են թռչում—
 Բա՛րձր, դեպի վե՛ր, արեգակին մոտ,
 Ուր խենթ բոցերի խուրձեր դողդոջուն
 Լուռ դալկանում են երկնում անադոտ:
 Հեռո՛ւ, օ՛, հեռո՛ւ այս ունայնաշունչ
 Տխուր դաշտերից, հանդարտ ու անկյանք.—
 Գրկի՛ր ինձ, անել գագաթների շունչ,
 Միրտս բորբոքի՛ր, բարձրության բերկրա՛նք:
 Թող իմ աչքերը լույսից կուրանան,
 Թող սիրտս լցվի արևի բոցով.
 — Օ՛, երջանկություն անել բարձրության,
 — Լուսեղեն երկնի անեզրական ծո՛վ...

(Տերյան, 1972: 75)

Առաջին հայացքից աչքի է ընկնում «*լեռնագագաթների*» նշանային մակարդակի խտությունը, կապված տեքստի հենակետային մի քանի նշանների հետ: Նախ՝ «*դաշտերը*» («լեռնագագաթների» անտիմոֆան), ապա՝ հեղինակային *ձայնը*, որն իր որոշ բարձրացված հնչերանգով իրար է միացնում նախորդ երկու նշան-սիմվոլները՝ ի մի հավաքելով տեքստային միավորները՝ ստեղծելով որոշակի իմաստահոգեբանական «միջա-

վայր» (դա կարող ենք անվանել՝ տեքստի *շնչատություն*): «Խտություն» ասելով՝ հասկանում ենք նշանի հարաբերության աստիճանն արտահայտման առարկայի հետ. որքան նա հեռու է «օբյեկտից», այնքան մեծ է նրա խտության աստիճանը (գրո աստիճանը՝ նշանի բացարձակ ասիմիլացիան օբյեկտի մեջ, նշանակում է նշանի մահ: Նույն վտանգն սպառնում է նաև հակառակ կողմից՝ նշանի *անջատումը* օբյեկտից, որը նշանակում է բառի *արտաքին ձևի* անհետացում): «Լեռնագագաթների» և «դաշտերի» մեջ հավասարապես ներկա են նշանի դասակարգման բոլոր երեք տարատեսակները՝ *իկոնոգրաֆիկ* (կամ սրբապատկերային), *ինդեքսային* և *խորհրդանշանային* (սիմվոլիկ)¹: Այսպես՝ «լեռնագագաթների» *իկոնոգրաֆիկ* նշանը կառուցված է «*բարձրության*» համարժեք գաղափարի վրա (դա *լեռնագագաթ* է, այսինքն՝ բարձր), *ինդեքսային* նշանը ցույց է տալիս նրա *անկախությունն* օբյեկտից, նրա *ինքնուրույն* սեմանտիկան, *խորհրդանշանայինը*, շեշտում է նշանի *սուբյեկտիվ* կողմը, այն արժեքը, որը հեղինակը դնում է նրա մեջ: Նույն կերպ՝ «*դաշտերը*» հարթ, ընդարձակ տարածություն, որը հակապատկերն է *լեռնագագաթների*. հեղինակային ձայնը նույնանում է տեքստի *ինտոնացիային*, որը, ինչպես գիտենք, տեքստի մեջ հեղինակի ներկայության ամենամեծ և որևէ ձևով «կեղծիքի» չտրվող նշանն է: Հեղինակի դիրքը (տարածական առումով) «դաշտերն» են՝ կապված *Ներքևի* հետ, որտեղից նրա հոգևոր ներքին «սլաքը» ուղղված է դեպի Բարձրը («լեռնագագաթը»): Այդ դիրքից (հեղինակի անհատական սուբստանցը) Աշխարհի Պատկերը հստակորեն բաժանված է երկու մակարդակի. «լեռնագագաթների» նշաններն են՝ «արեգակի մոտ», «բոցերի խուրձեր», «անեզրական ծով», «դաշտերի» հետ կապված են «*տխուր*», «*հանդարտ*», «*անկյանք*» էպիտետները: Տեքստի ներքին զարգացումն իր բարձրակետին է հասնում հետևյալ տողերի մեջ. «*Թող իմ աչքերը լույսից կուրանան, // Թող սիրտս լցվի արևի բոցով*»: Արևի «բոցով» լցվելու համար (բարձր աշխարհի էներգիան) պետք է ներքևում «լույսից կուրանալ» (խոսքի այսպիսի շրջադարձը լեզվին կատարելապես տիրապետելու հեղինակի մեծ ունակությունն է). «արևի լույսը» տեսնելու համար (Վերևի ոլորտը) պետք է *կուրանա*. «կուրանալը» անհրաժեշտ է՝ ազատվելու նյութական աշխարհի մթությունից. Ներքևում «կույր» լինել՝ «Վերևը» տեսնելու համար. արևի լույսի համար պետք է «*լույսից կուրանալ*»: «Կույր լինելու ցանկությունը» իրականում ցույց է տալիս *ամեն ինչ* տեսնելու ձգտումը (եութ-

¹ Յ. Լոտմանը գրում է. «Կարելի է խոսել սրբապատկերի և ինդեքսի միաձուլման մասին, արտահայտչությունը բովանդակության մատնանշում է նույնչափ, որքան արտացոլում է այն... Խորհրդանշանիչը հանդես է գալիս որպես նշանակության բոլոր սկզբունքների կուտակիչ» (Լոտման, 2013: 122):

յունը տեսնելու ձգտումը): Դա Վահան Տերյանի պոետիկայի պարադոքսներից է: («Կույր լինելու ցանկություն», «Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր» և այլն)¹: «Կույր» լինելու հետ կապված է նաև «լռության» գաղափարը, որը, տեսողությանը զուգահեռ, ձգտում է *լռո* լինել խոսքի մեջ (սիմվոլիզմի դրույթներից մեկը. խոսքի մեջ *լռո* լինել՝ ինչպես *կույր* լինել իրերի աշխարհում: («Ես սիրում եմ հմայքն այն խոսքի, // Որ չասիր ու անցար...»): արտաքին տեսողության փոխարեն՝ *ներքին* տեսողություն, բառերի արտաքին իմաստների փոխարեն՝ *էության* լսողություն (Վեռլենյան «երգ առանց բառերի»։ երաժշտություն, որ թափանցում է բառերի «լռության» մեջ):

«Լեռնագագաթների» մեջ թեև առկա է իկոնոգրաֆիկ (սրբապատկերի) նշան, որը ցույց է տալիս նրա արտաքին մակարդակը (նմանությունն արտաքին պատկերի հետ), բայց առաջին պլանում այն խորհրդանշում է *բարձրությունը*՝ ի տարբերություն «դաշտերի» *հարթության*: Բարձրությունն ինքն ունի *արխեստիպային* բնույթ (Կարլ Յունգի տերմինաբանությամբ), որի միջոցով նա հեռացած է նյութական իմաստից: Բայց դեռ պահպանվում է նրա ներքին աշխարհի *երկրաչափական* կոնֆիգուրացիան: Նա կապված է *վերևի* հետ, որի նկատմամբ հեղինակի տեղանքը ներքին է (ցածրը). այդ տեսակետից բարձրության արխեստիպը, ուր պահպանվում է այդ երկրաչափական կոնֆիգուրացիան, տարրալուծվում է հոգեմտավոր աշխարհի ոչ տարածական և ոչ ժամանակային էության մեջ, որն, ըստ էության, չունի որևէ *չափում* (նյութական պարամետրերը այստեղ չեն գործում): Իր հոգեմտավոր նշանակությամբ այն կապված է բարձրության հետ (քանի որ հոգևոր աշխարհը, ըստ ներքին պատկերացման, ավելի բարձր է նյութականից, ինչպես *մետաֆիզիկական* ավելի բարձր է, քան *էմպիրիկը*), հետևաբար «լեռնագագաթը»՝ որպես այդ մետաֆիզիկական բարձրության համարժեք խորհրդանիշ, գլխավոր տեղն է զբաղեցնում Վահան Տերյանի սիմվոլների համակարգի մեջ, որից *սկսվում*, ինչպես նաև՝ որին *հանգում* են այդ համակարգի *սիմվոլային* բոլոր հիմնական ճյուղավորումները՝ *արև, լույս, սեր, կյանք, անուն, առասպել, հոգի, հրաշք, հարություն և այլն*: (Լեռնագագաթի այդպիսի համապարփակ սիմվոլ է դրված «Արարատին» բանաստեղծության մեջ (հ.1, էջ 277), որտեղ շեշտված է Արարատի հոգևոր-սրբագործված նշանակությունը. («որ-

¹ Լավագույն օրինակը կապված է Հոմերոսի հետ, որին ավանդույթը պատկերացնում է կույր (իրականում Հոմերոսի կույր լինելու այլ հիմնավորում չկա, բացի անունից, որը հունական բարբառով նշանակում է կույր): Աստվածների աներևույթ աշխարհը տեսնելու համար նա պետք է ազատ լիներ իրերի աշխարհի տեսողությունից. Կույր իրերի, տեսնող՝ աստվածների համար: (Հ. Է.)

պէս երազ լուսեղեն..., Դու հրեշտակ երկնաթև // Նյութեղեն չես դու երբեք»):

Բարձունքի՝ որպէս հոգևոր բարձրագույն ոլորտի ընկալման կարելի է հասնել «կուրության» և «լռության» միջոցով: *Կուրությամբ՝* տեսնելու ներքին պլանը (հոգևոր աշխարհի *երկրաչափական կոնֆիգուրացիան*), *լռությամբ՝* լսելու նրա «ներքին ձայնը», այսպէս ասած՝ էությունը: Երկու ուղիներն էլ մոտեցնում են *բարձր աշխարհի* ընկալմանը. *պատկերային*, երբ առարկան տրվում է *տեսողական* (իմագինացիայի) և *լսողական*, երբ նա հայտնվում է իբրև *ներշնչանք* (ինսպիրացիա): «Կույր» լինելով՝ նա ձգտում է մի կողմ տանել առարկան ծածկող «վարագույրը»՝ այն բացահայտելով լեզվական մետամորֆոզի (կերպարանափոխության) տեսանկյունից, «լուռ» լինելով՝ նա *լսում* է «*հեռավորի*» (Տերյանի պոեզիայի կարևորագույն *կերպարներից* մեկը) «ձայնը», որը նրան հասնում է որպէս *երգ*, «շունկ ու շրշուն», «չասված խոսք», այն, ինչի մեկնաբանությանը (ավելի ճիշտ՝ տարրավերծանմանը) նվիրված է ստեղծագործության ողջ լեզվական մեխանիզմը (կոնկրետ՝ պրոսոդիան): Այդ «*ձայնը*» չունի սկիզբ և վերջ, դա «*փողոցի* երգն» է (սիմվոլիկ նշանակությամբ՝ մի աշխարհի ձայնը, որը երբեք չի ընդհատվում):

Պատուհանիս տակ լալիս է կրկին
Թափառիկ երգչի երգը ցավագին,—
Տխուր այդ երգը վաղուց եմ լսել,
Կարծես թե ես եմ այդ երգը հյուսել,
Կարծես թե ես եմ լալիս այդ երգում,
Կարծես թե քեզ եմ կարոտով երգում...

(Տերյան, 1972: 109)

Լիրիկական այս «փոքրիկ» գլուխգործոցի կոմպոզիցիան կառուցված է երեք հենակետ-կերպարների վրա «*թափառիկ երգիչը*», *հեղինակը* (պոետը), անդեմ «*Դու*»-ն, որը բացակայում է տեքստում, բայց ներկա է հեղինակի մտապատկերի մեջ. «երգչի» «թափառիկ» էպիտետը ցույց է տալիս որևէ տեղին չկապված նրա անկախ բնույթը (ինչպէս իր երգն է). «պատուհանիս տակ»՝ արտահայտությունը մի կողմից կոնկրետացնում է վայրը, մյուս կողմից՝ մատնանշում *դրսի* աշխարհը: Իմաստաբանորեն նրանք գտնվում են տարածական տարբեր վայրերում (*դրսում* և *ներսում*): Թեև նրանք չափազանց մոտ են միմյանց (սահմանը սոսկ մի պատ է), բայց նաև բաժանված են միմյանցից (մեկը դրսում է, միայնակ, փողոցի ամայության մեջ, մյուսը՝ փակ տարածության, «կարոտի» և «ցավի» մեջ): Երկուսն էլ *մենության* մեջ են՝ անկախ իրենց գտնվելու վայրից, նրանց

միացնողը *երզն* է («ցավագին» և «տխուր»), որը ցույց է տալիս «դրսի» և «ներսի» նույնությունը. («Թափառիկը» նշում է հասարակական միջավայրից դուրս նետված երգչի իրավիճակը): «Կարծես թե ես եմ այդ երգը հյուսել» – տողը հուշում է *երգի* անսկիզբ և անվերջ բնույթը, որի մեջ յուրաքանչյուր միայնակ հոգի կարող է գտնել ինքն իրեն (երգը «հյուսված» է *ի սկզբանե*, այն կարող է լինել ամեն մեկինը և ոչ մեկինը): Կոմպոզիցիայի գազաթնակետը վերջին երկու տողերի մեջ է. առաջինը բացահայտում է հեղինակային «եսի» ծայրահեղ հոգեվիճակը (նա *ներսում* է, բայց նաև *դրսում* է, անորոշ հեռուներում, ուր իր մտքերն են), երկրորդում՝ բացահայտվում է ստեղծագործության «գաղտնի» մոտիվը. ո՞ւմ է երգում նա, ո՞վ է «երգի» մարմնավորված էությունը, որի մասին միայն *ակնարկվում* է: Հայտնի է միայն այն, որ *նրա* մասին հնարավոր չէ որևէ կոնկրետ խոսք ասել. (բոլոր խոսքերը մոտենում են մակերեսին, բայց ոչ միջուկին): Կարելի է ասել՝ ամբողջ տեքստը նրա ներկայության ձևն է. նա ներկա է տեքստային բոլոր տարրերի մեջ, ինքը ոչ մի տարրի մեջ չի մարմնավորված (նրա մասին հեղինակը միայն *ակնարկում* է): Սկսվելով կոնկրետ փողոցից (վերնագիրը՝ «Փողոցի երգ», թեև փողոցը իբրև այդպիսին բացակայում է)՝ այն հանգում է վերացական-ռելիեֆային սիմվոլի, ուր գործում է Վահան Տերյանի *երկաշխարհային* սկզբունքը («գաղտնի էականը» բացահայտվում է «ակնհայտ մակերեսայինի» միջոցով): «Ակնարկը» հնարավորություն է ստեղծում սիմվոլիստական *լռության* բացահայտմանը, հեղինակը միաժամանակ *խոսում* է և *լռում*. Խոսքը դառնում է *լռություն*, *լռությունը*՝ խոսք, նույն *ստորուկտուրայի* մեջ հավասարապես արտահայտված երկու *աշխարհներ* (*խոսքը*՝ ցածր աշխարհի, *լռությունը*՝ բարձր աշխարհի նշան):

4. Բարձր աշխարհի կոնֆիգուրացիան

Պոեզիայի պատմության մեջ հազվադեպ են հանդիպում հոգեմտավոր բարձր աշխարհի *երկրաչափական-ճարտարապետական* ճշգրիտ պատկերները, որը, ըստ էության, պոեզիայի ոլորտի մեջ չի մտնում, քանի որ պոեզիայի լեզուն ունի *երկրորդային* հաղորդակցական բնույթ (սիմվոլիկ-մետաֆորային) և չի հավակնում *օբյեկտի* անկախ առարկայական նկարագրին, որը, ինչպես գիտենք, հատուկ է կրոնամիֆական լեզվամտածողությանը, երբ լեզուն հանդես է գալիս ոչ թե երկրորդային, այլ *առաջնային հաղորդակցական* ֆունկցիայով¹: Պոեզիայի լեզուն չի հավակ-

¹ Օրինակ՝ Հովհաննեսի Ավետարանի հայտնի տողերը. «Սկզբից էր Բանը, և Բանն Աստծու մոտ էր, և Բանն Աստված էր» (Հովհ. 1:1-2) – պետք է հասկանալ հենց այն իմաստով, ինչպես որ ասված է, և ոչ թե սիմվոլիկ նշանակությամբ. ասված մտքից բացի՝ նրանք ուրիշ

նում *անկախ առարկայի* ճշգրտության, նրա ճշգրտությունը հավանում է առարկայի ասոցիատիվ ներքին հաճախականության դինամիկային (պոեզիան ճշգրիտ է իր ներքին մտավոր-զգայական ասոցիացիաների *ազատ* շարքի մեջ, որից դուրս նրա ճշգրտությունը, համենայն դեպս, նրան չի վերաբերվում): Կառուցվածքի տեսակետից նրա ճշգրտությունը կապված է լեզվահոգեբանական առանձնահատուկ *կողավորման* և նրա համարժեք կոմպոզիցիոն ներքին և արտաքին բոլոր տարրերի անխափան միասնության հետ, որի շնորհիվ նա ի վիճակի է «արտաքին քառսի» և անկանոն ու անկարգ իրականության վարագույրից այն կողմ գտնել և վերակառուցել արտաքին մտքի համար անմատչելի և անհասանելի *«կոսմիկական իդեալական մոդելը»*, այն, ինչ կազմում է պոեզիայի (կարելի է ասել՝ ողջ *արվեստի*) *գերխնդիրը* և *գերնպատակը* (ուրիշ նպատակ պարզապես նա չունի): Ընդ որում, նրան հետաքրքրում են այդ *մոդելի* պոետական և ոչ թե կրոնական կամ գիտական-փիլիսոփայական ըմբռնումները, քանի որ պոեզիայում այն դիտվում է մարդկային անհատական ճակատագրի տեսանկյունից՝ որպես *մարդու* և *բարձրագույն ոլորտների* բառային-լեզվական հաղորդակցության «գաղտնի» օբյեկտ, որի ներկայությունը բացահայտվում է էպիտետների, մետոնիմիաների, փոխաբերությունների, *ակնարկների* և բառային-արտահայտչական այլ երևույթների մեջ (սրանց պիտի ավելացնել ռիթմական-ինտոնացիոն այն բոլոր միջոցները, որոնք *անհատական* եզակի և անկրկնելի բնույթ են հաղորդում կառուցվածքին): Այս տեսակետից Վահան Տերյանի բանաստեղծական ողջ համակարգի մեջ առանձնանում է «Տեսա երազ մի վառ» բանաստեղծությունը, ուր հեղինակը, ի տարբերություն իր մյուս ստեղծագործությունների, ձգտում է տալ հոգեմտավոր Բարձր Աշխարհի ոչ թե սոսկ *վերապրումը*, այլ այդ Աշխարհի բուն *կոնֆիգուրացիան*, նրա *օբյեկտիվ-կոնստրուկտիվ* նկարագիրը (այսպես ասած՝ նրա «ներքին *երկրաչափական-ճարտարապետական* պատկերը, որն ամբողջովին համընկնում է Աստվածաշնչյան մարգարեների կողմից ներկայացված հոգեմտավոր Բարձր Աշխարհի

իմաստ չեն դնում խոսքի մեջ (այն է, ինչ ասվում է և ոչ թե այն՝ ինչը *նշանակում* է): Կամ՝ եթե Վահագնի ծննդյան հիմնի մեջ ասվում է՝ «Ընդ եղեգան փող բոց ելաներ», ապա դա ընկալվում է նույն իմաստով, ինչպես որ ասվում է, այսինքն՝ այն ընկալվում է նրա *արտաքին ձևի* տեսանկյունից: Մինչդեռ բանաստեղծության լեզուն պահանջում է *ներքին* ձևի ընկալում: Օր.՝ Վ. Տերյանի բանաստեղծության «Երեկոն փռել էր թները մութ...» կարող է ընկալվել միայն *երկրորդային հաղորդակցության* տեսակետից, այսինքն՝ այս «երեկոն» ուրիշ իմաստ է ենթադրում (սիմվոլիկ իմաստ). եթե այն դիտվի առաջին հաղորդակցական տեսանկյունից, այն կվերածվի կրոնամիֆական տեքստի և կկորցնի պոետական նշանակությունը (տվյալ դեպքում «երեկոն» սիմվոլ է ինչ-որ մի բանի, որն այլ կերպ արտահայտել հնարավոր չէ, և միայն «երեկոն» է այդ «ինչ-որ բանի» արտահայտիչը):

(կոնկրետ՝ Եդեմի) նկարագրություններին (կարելի է ասել, որ նրա *իմագինացիան* կապված է այդ պատկերների հետ, կամ, ավելի ճշգրիտ, դա ունի երկու հավասար հիմքեր՝ Աստվածաշնչյան ինֆորմացիան և այդ ինֆորմացիայի անհատական **վերապրումը**, ընդ որում՝ երկրորդն արտահայտված է *առաջին* և *վերջին* տողերի, ինչպես նաև *յամբական վեցունյա* ինտոնացիայի մեջ):

ա) Տեսա երազ մի վառ.

Առաջին տողը, որպես էքսպոզիցիա, նախապատրաստում է տեքստի հետագա զարգացումը. «երազի» բառային կոդի միջոցով ընթերցողը մուտք է գործում ստեղծագործության ներքին «տաճարը», նրա «փակ աշխարհը», ուր կատարվում է մի ամբողջ միստերիա (գաղտնագործողություն): «Երազի» բազմանշանակ սիմվոլը նշանակում է, նախևառաջ, գիշերային անցողիկ, գոյությունից զուրկ, պատահական երազտեսություն (մարդը կարող է երազում ամեն ինչ տեսնել, նույնիսկ այն, ինչը նկարագրված է տեքստի մեջ), ապա երազը կարելի է պատկերացնել *հոգեվերլուծական* տեսակետից («պոետի ցերեկվա երազը», որը կապված է հոգեբանական ներքին-անգիտակցական ուժերի գործունեության հետ). այնուհետև՝ *կրոնամիֆական*, կոնկրետ արևելյան կրոնափիլիսոփայական ուսմունքների տեսությանը (հնդկական), որ, ցույց տալով *հոգևոր* և *ֆիզիկական* աշխարհի հարաբերությունները («հոգու» կոդից աշխարհի հաղթահարման գաղափարը), նշում է հոգևոր զարգացման *երրորդ* աստիճանը, երբ «հոգին քնած չէ, բայց երազ է տեսնում», այնուհետև՝ *քրիստոնեական* պատկերացումը կյանքի մասին (կաղերոնյան «*Կյանքը երազ է*»՝ եվրոպական պոեզիայի կայուն մետաֆորներից): Վահան Տերյանի երազի մեջ առկա են *երազի* բոլոր երեք աստիճանները. 1) գիշերային, 2) հոգեվերլուծական, 3) կրոնամիֆական, որպես հոգե-մտավոր աշխարհի մետաֆիզիկական իրականություն (Հավերժի *էմանացիա*):

բ) Ոսկե մի դուռ տեսա,

Վրան փերուզ կամար,

Սյուները հուր տեսա...

Հոգևոր աշխարհի այս կոնկրետ դետալները, ինչպես նաև տեքստի մեջ նշվող բոլոր մանրամասները ամբողջովին կապված են Աստվածաշնչյան տեքստերի, մասնավորապես՝ Եզեկիելի *տեսիլքների* հետ, ուր Մարգարեն ճշգրտորեն տալիս է *երկնային* տաճարի նկարագրությունը (որից Վահան Տերյանը որևէ շեղում թույլ չի տալիս). «Ահա մի դուռ տեսա – կամարը, սյունազարդ սրահներն ու արմավները – սա է սրբության սրբոցը» (Եզ. 4, 20-25): Աստվածաշնչյան *ալլուզիաներն* ավելի ինտենսիվ և ավելի խորհրդավոր տեսք են ստենում հետագա տողերի մեջ: «Ծաղկած

այգին» ակնհայտորեն մատնանշում է «Եդեմը». «Մոսի սուրբ ծառը» նույն ինքը «Կենաց ծառն է», որը հսկում է Հրեշտակը («Մի հրեշտակ անգին // Մոսից պայծառ տեսա»): Բանաստեղծության մեջ մտնում է սուբյեկտիվ-ճակատագրական թեման, դառնում է ավելի «միստերիալ-իզոթետիկ», այսպես ասած ստատիկը (վերտարածականը և վեր ժամանակայինը) դառնում է դինամիկ, մտնում կոնկրետ գործողության պլանի մեջ: Առաջին տողի մեջ «Ոսկե դուռը», որը մինչ այդ փակ էր, հայտնի չէ, թե ինչ է այն թաքցնում (ինչ իրականություն է «դռնից» այն կողմ), ապա այդ «դուռը» բացվում է: Այդտեղ ի հայտ են գալիս չափազանց բարդ և տարողունակ երկու սիմվոլ.

Չ/ Երկու բաժակ տեսա,

Ոսկի գինին էր վառ,

Երկու նիզակ տեսա,

Երկու անգին գոհար...

«Բաժակը», ինչպես գիտենք, ավետարանական սիմվոլներից է, որը մի քանի իմաստ է պարունակում, հատկապես «խորհրդավոր ընթրիքի» ժամանակ. «Այս բաժակը նոր ուխտ է իմ արյունով՝ ձեզ համար թափված» (Ղուկ. 20:22). «գինին» Քրիստոսի *Սուրբ Արյունն* է, «ոսկի» և «վառ» էպիտետները ցույց են տալիս «գինու» հոգևոր բարձր իմաստը. մյուս կողմից՝ դա այն «բաժակն» է, որ Հայրն առաջարկում է «Որդուն» (տառապանքը և մահը Խաչի վրա). «Հայր, եթե կարելի չէ, որ այս բաժակը ինձնից հեռու անցնի, ապա այն կիմեմ» (Մաթ. 22:42): Բանաստեղծության երկու բաժակները, թերևս, նշում են նրա երկու ֆունկցիաները՝ Քրիստոսի *արյունը* (բաժակի «ոսկի գինին») և փորձության այն բաժակը, որ Հայրն առաջարկում է նրան, թեև ներքուստ նրանք կապված են նույն իմաստի հետ. Քրիստոսի արյունը («ոսկի գինին») այն արյունն է, որ պետք է թափվի Խաչի վրա: Նույն ձևով, Վահան Տերյանի տեսիլք-երազի մեջ երկու նիզակները կապված են նույն կոնտեքստի հետ (Խաչելության հետ). «Տեր, ահավասիկ այստեղ երկու սուր կա» (Ղուկ. 22,38): «Նիզակը» նաև նախաքրիստոնեական հոգևոր միստերիաների այն «զենքն» է, որով զոհաբերություն կատարող հոգևոր ուսուցիչը (իեռոֆանտը) խոցում է *աշակերտի* (հոգևոր աշակերտի) *զգայական* մարմինը՝ նրան բարձրացնելով *հիերարխիայի* ավելի բարձր աստիճան (զոհաբերության բարձրագույն աստիճանը՝ Գողգոթայի խաչելությանը), ուր Աստծու զոհաբերությունն իրենով ծածկում է մինչ այդ եղած բոլոր միստերիալ արարողությունները՝ զոհաբերության նախաքրիստոնեական գործողությունները փոխարինելով հոգևոր զոհաբերության *նվիրագործությամբ*. այսպես ասած՝ Աստված խաչ է բարձրանում, որպեսզի մինչ այդ խաչվածներն իջնեն խաչի վրայից.

մինչքրիստոնեական տարածական Կոսմոսը փոխարինվում է քրիստոնեական հոգեմտավոր Կոսմոսով):

Ն) Միքոս խոցված տեսա,

Վերքիս արյունն էր վառ,

Դահձիս կանգնած տեսա,

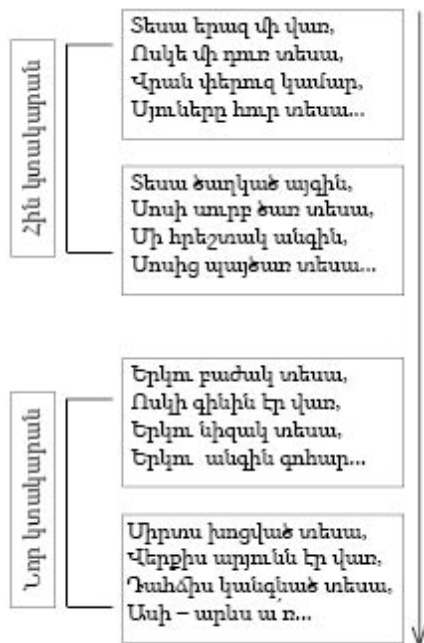
Ասի – արևս ա՛ռ...

«Զգայական մարմնի» խոցումը զոհաբերության բարձրակետն է, «ազատագրումը» կյանքի արտաքին կաղապարից (միստերիայի գերնպատակը) և անցումը հոգեմտավոր աշխարհի ավելի բարձր ոլորտ. «վերքի արյունը» նույնանում է Գողգոթայի արյան հետ («վառ» էպիտետը ցույց է տալիս նրա մետաֆորային արժեքը, որով նա կարող է անցնել արդեն «բաց» դոնից այն կողմ): «Դահձի» տվյալ լեզվական կոնտեքստի մեջ ունի իմաստային «օքսիմորոնի» նշանակություն (բառի հակառակ իմաստը) և, ըստ էության, նշանակում է զոհաբերության կատարողը, թերևս այն *Հրեշտակը*, որն ավելի «պայծառ էր, քան «Սուրբ Սոսին» (պայծառության աստիճանի ընդգծումն ավելի ամրապնդվում է «անգին» էպիտետով՝ ցույց տալով հիերարխիայի ավելի բարձր ոլորտը): Այն, ինչ կատարվում է, ունի ինքնակամ բնույթ. նա (տեքստի լիրիկական հերոսը) ինքն է ձգտում դրան. «Ասի – արևս ա՛ռ...». դա նրա ցանկությունն է, որով նա պետք է մտնի հոգևոր աշխարհ:

Հետևելով տեքստի կոմպոզիցիոն զարգացմանը՝ կարելի է տեսնել, որ նրա մեջ ներքուստ արտահայտված է «Աստվածաշնչի» ներքին տրամաբանությունը՝ Հին կտակարանից անցումը Նոր կտակարանին, արարչագործական վեհաշուք պատկերների ստատիկ նկարագրությունից դեպի Ավետարանական «հոգևոր միստերիա», անհատական գծագիր ունեցող «եղերերգությունը», մահվան և հարության Գողգոթան: Աստվածաշնչյան այդ պարադիգման կարելի է պատկերել հետևյալ սխեմայի մեջ, որը համապատասխանում է բանաստեղծության կոմպոզիցիային (իհարկե, դա կարելի է ընդունել սոսկ պայմանական մակարդակում):

Բանաստեղծության կարճ տարածքում տրված է իմաստաբանական զարգացման այն գլխավոր գիծը, որն անցնում է *Աստվածաշնչի* սկզբից մինչև վերջ, կոսմիկական մետաֆիզիկ աշխարհից մինչև անհատական դրաման («Ասի – արևս ա՛ռ...»), մինչև Խաչի վրա Փրկչի վերջին խոսքերը. «Ամեն ինչ կատարված է» (Հովհ. 19:30):¹

¹ Այսպիսի ներքին կառուցվածք ունի նաև Պետրոս Դուրյանի «Տրտունջքը»: Տե՛ս «Աստծո երկու «դիմակները» Պետրոս Դուրյանի «Տրտունջք» բանաստեղծության մեջ, «Պոեզիայի երկակի տեսողությունը» գրքում, 2020 թ.:



Կարելի է ասել, որ այս զարմանալի և շատ կողմերով առեղծվածային բանաստեղծության մեջ Վահան Տերյանն արել է իր կարևորագույն քայլը՝ ընդունել հոգե-մտավոր *նվիրագործության* իր ճակատագիրը, անցել Բարձր Աշխարհի «շեմը», որից հետո նա չէր կարող խոսել այդ մասին (դա ոչ թե արգելված էր, այլ պարզապես *անհնար*): Այդ «պոետական միստերիան» երկրորդ անգամ *չէր կարող կրկնվել*:

Այն շարունակվել և ընդարձակվել չէր կարող, որովհետև *առաջինը*՝ Աստվածաշնչյան կանոնիզացված տեքստը, ըստ էության, թույլ չի տալիս որևէ այլ մոտեցում և մեկնաբանություն

(պոեզիան ինքը այդպիսի մոտեցում և մեկնաբանություն է, քանի որ նրա հիմքը ոչ թե *կրոնական*, այլ *պոետական* գիտակցությունն է՝ հակադրված որևէ կանոնիզացիայի) այն աշխարհի նկատմամբ, որը տրված է մեկընդմիջտ ավարտուն, վերջնական, ուր ոչինչ փոխել չի կարելի (ավարտուն Տիեզերքի մեջ կարող է փոխվել միայն *մարդը*, ինչպես Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» մեջ): *Երկրորդը*՝ յուրաքանչյուր նոր քայլ կարող է աղավաղել նախնական պատկերը՝ հնարավորություն տալով սուբյեկտիվ կողմի ավելացմանը (տվյալ կոնտեքստի մեջ՝ անթույլատրելի), և, վերջապես, դա պոեզիայի խնդիրը չէ, նա չի կարող հավանել մի օբյեկտի, որն իր սահմանից դուրս է): Բանաստեղծի ստեղծագործական Համընդհանուր Տեքստի մեջ այդ աշխարհի Պատկերը կարող է հանդես գալ որպես «գուգահեռ իրականություն», որը ներքուստ գործում է *ինֆորմացիոն* մակարդակում որպես միաժամանակյա *պատճառ* և *հետևանք* (կամ մտադրություն և արդյունք): Նրա «գաղտնի» ներկայությունը տարբեր մակարդակներով և տարբեր ձևերով գործում է համարյա բոլոր բանաստեղծությունների հիմքում որպես ստեղծագործական *ելակետ*: «Իրերի աշխարհում» նա փնտրում է այն, ինչը կապված է Բարձր Աշխարհի իրականության հետ. նրա մեջ հուզմունք և էքստազ են առաջացնում «հոգևոր աշխարհի» թեկուզև փոքր և հազիվ նկատելի նշաններն ու սիմվոլները, ուր տեղի է ունենում հոգեմտավոր *նվիրագործում*՝ ապրած բանաստեղծի հանդիպումը «Աշխարհի Ոգու» հետ, երբ սպառվում են «բառե-

րի հնարավորությունները», և նա բացահայտվում է «միստիկական լուրջ-
յան» մեջ, բառերից այն կողմ, ուր յուրաքանչյուր առարկա, միտք կամ
զգացմունք, կենսական որևէ փաստ, կամ առօրյա որևէ էպիզոդ հայտն-
վում է *հոգեկանացված* ծայրահեղ իրավիճակում և մտնում գոյության նոր
ոլորտ: Այդ ելակետից նայելիս (այդ *կետը* նրա անհատական հնարավո-
րությունն է) կյանքը կարող է կյանք դառնալ միայն «շեմից» այն կողմ,
Բարձր աշխարհի *լույսի* տակ, որից դուրս նա «դժոխք» է և սարսափ.
(«Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու» (Տերյան, 1972: 71):

Գրականության ցանկ

1. **Դանթե Ա.**, Աստվածային կատակերգություն, Երևան, 1959, 600 էջ:
2. **Էդոյան Հ.**, Պոեզիայի երկակի տեսողությունը, Երևան, 2020, 368 էջ:
3. **Լոտման Յու.**, Միֆ, անուն, մշակույթ, Երևան, 2013, 176 էջ:
4. **Гегель Г. В.**, Лекции по эстетике, т. 12, Москва, 1938, 494 с.
5. Вопросы литературы, Москва, 1974.
6. Семиотика и художественное творчество, Москва, 1977, 368 с.
7. Философия итога как итог философии, Москва, 1977.

References

1. **Dante A.**, Astvacajin katakergutjun, [Divine Comedy], Yerevan, 1959, 600 p. (in Armenian).
2. **Edoyan H.**, Poeziaji erkaki tesoxutjuny [Poetry's Double Vision], Yerevan, 2020 (in Armenian), p. 368.
3. Filosofia itoga kak itog filosofii [The Result of Philosophy As The Result of Philosophy], Moscow, 1977 (in Russian).
4. **Gegel G. W.**, Lekcii po estetike [], vol. 12, Moscow, 1938, 494 p. (in Russian).
5. **Lotman Ju.**, Mif, anun, mchakujt [Myth, Name, Culture], Yerevan, 2013, 176 p. (in Armenian).
6. Semiotika i khudoghestvennoe tvorchestvo [Semiotics and Artistic Art, Moscow, (in Russian), 368 p.
7. Voprosy literature, [Questions of Literature], Moscow, 1974 (in Russian).

Հենրիկ Էդոյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանաստեղծ, Հայաստանի գրողների միության անդամ: Նրա բանաստեղծությունները թարգմանվել են անգլերեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն, իտալերեն, գերմաներեն և այլ լեզուներով: Գիտական հետաքրքրու-
թյունների շրջանակը՝ համաշխարհային գրականություն, համեմատական գրակա-
նագիտություն, պոեզիայի տեսություն: Հեղինակ է բազմաթիվ գրական և մշակու-
թային հոդվածների և ուսումնասիրությունների, 3 մենագրության («Եղիշե Չարեն-
ցի պոետիկան», 1986 թ., 2010 թ., որը լույս է տեսել անգլերենով Թեհրանում 2014 թվականին «Արևմտյան գրականության կրոնական և փիլիսոփայական հիմքերը»
վերնագրով, իսկ 2022 թվականին թարգմանվել է չինարեն: Կազմել, խմբագրել և

մեկնաբանել է «Հին Արևելքի պոեզիան» ժողովածուն, որն ընդգրկում է Հին Եգիպտոսի, Պաղեստինի, Հնդկաստանի, Իրանի, Չինաստանի, Ճապոնիայի բանաստեղծների թարգմանված ստեղծագործությունները, ինչպես նաև հին եգիպտական «Մեռյալների գիրքը» (անգլերենից, 2009 թ.):

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590
henrikedoyan@list.ru

Henrik Edoyan – Doctor of Philology, Professor, Honored Person of Culture of the Republic of Armenia, poet, member of the Writers’ Union of Armenia. His poems have been translated into English, French, Russian, Italian, German and other languages. His scientific interests include world literature, comparative literature, theory of poetry. Author of many literary and cultural articles and studies, 3 monographs (“Poetics of Yeghishe Charents”, 1986 (part of the book was published in the USA in English in 2003); “Double Vision of Poetry”, 2000; “Movement Towards Equilibrium”, 2010, which was published in English in Tehran in 2014 under the title “Religious and Philosophical Foundations of Western Literature”, and in 2022 was translated into Chinese). He compiled, edited and commented on the collection “Poetry of the Ancient East”, which included works by poets of Ancient Egypt, Palestine, India, Iran, China, Japan, as well as the ancient Egyptian “Book of the Dead” (from English, 2009).

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590
henrikedoyan@list.ru

Генрик Эдоян – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель культуры РА, поэт, член Союза Писателей Армении. Его стихи переведены на английский, французский, русский, итальянский, немецкий и др. Сфера научных интересов – мировая литература, сравнительное литературоведение, теория стиха. Автор многих литературоведческих и культурологических статей и исследований, 3 монографий («Поэтика Егише Чаренца», 1986 (часть книги в 2003 опубли. в США на англ. яз.); «Двойное видение поэзии», 2000; «Движение к равновесию», 2010, которая в 2014 опубли. на англ. яз. в Тегеране под заглавием «Религиозно-философские основы западной литературы, а в 2022 была переведена на китайский язык). Составил, отредактировал и прокомментировал сборник «Поэзия Древнего Востока», в который вошли переведенные им произведения поэтов Древнего Египта, Палестины, Индии, Ирана, Китая, Японии, а также древнеегипетскую «Книгу мертвых» (с англ. яз., 2009 г.).

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590
henrikedoyan@list.ru

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ռոզա Մելքումյան

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան

գրականության ինստիտուտի ասպիրանտ

ORCID ID: 0009-0004-8629-3728

roza.melkumyan@edu.isec.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-49

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

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

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

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

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

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

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 12.04.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ներածություն

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

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

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

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

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

Քաղաքը՝ որպես կրկնագիր

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Լեզուն՝ որպես կրկնագիր

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Նկարը՝ որպես տեքստ և կրկնագիր

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

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

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

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

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

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

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

Եզրակացություն

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

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

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

Գրականության ցանկ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Արա Առաքելյան

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

Երևանի պետական համալսարան

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000

arakelara1@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-64

ՀԱՅՆԵՐ ՄՅՈՒԼԼԵՐԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ «ՀԱՄԼԵՏ»-Ի ՆՈՐ ԸՆԹԵՐՅՈՒՄԸ*

Բանալի բառեր – սոցոեալիզմ, պոստմոդերնիզմ, շեքսպիրյան ժառանգություն, կազմաքանդում, այլախոհություն, սոցիալիստական ուտոպիա:

Շեքսպիրի ժառանգությունը բազմաթիվ թելերով կապվում է գերմանական գրականության հետ: Այդ կապերն աշխուժանում են հատկապես 20-րդ դարում, երբ Գերմանիան ապրում է իր պատմության ամենածանր շրջաններից մեկը: Շեքսպիրյան ժառանգության նորովի մեկնաբանության փորձով աչքի է ընկնում հատկապես դրամատուրգ Հայնրիխ Մյուլլերը: Հասունանալով սոցոեալիզմի (Բերտոլդ Բրեխթի) գեղագիտության միջավայրում՝ հետագայում, սակայն, նա հակվում է դեպի քաղաքական այլախոհությունն ու պոստմոդերնիզմը: Իր լավագույն «Համլետմեքենա» պիեսում, որտեղ միավորվում են այդ երկու՝ աշխահայացքային և գեղագիտական գծերը, նա կազմաքանդում է ինչպես շեքսպիրյան տեքստը, այնպես էլ սոցիալիստական ուտոպիայի հիմքերը:

Ara Arakelyan

Doctor of Philology, Professor

Yerevan State University

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000

arakelara1@gmail.com

HEINER MÜLLER AND A NEW READING OF SHAKESPEARES «HAMLET»

Keywords: *socialist realism, postmodernism, Shakespeare's legacy, deconstruction, dissidence, socialist utopia.*

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 09.02.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

Shakespeare's legacy is connected by many threads with German literature. These ties are especially revived in the 20th century, when Germany is going through one of the most difficult periods in its history. In an attempt to reinterpret Shakespeare's legacy, the playwright Heiner Müller stands out in particular. Maturing in the environment of the aesthetics of Socialist realism (Bertolt Brecht), later, however, he leans towards political dissidence and postmodernism. In his best play, «Hamletmachine», which combines these two ideological and aesthetic features, he deconstructs both the Shakespearean text and the foundations of a socialist utopia.

Արա Արակеляն

*Доктор филологических наук, профессор
Ереванский государственный университет*

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000

arakelara1@gmail.com

ХАЙНЕР МЮЛЛЕР И НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ШЕКСПИРОВСКОГО «ГАМЛЕТА»

Ключевые слова — соцреализм, постмодернизм, наследие Шекспира, деконструкция, диссидентство, социалистическая утопия

Наследие Шекспира многими нитями связано с немецкой литературой. Эти связи особенно оживляются в 20-м веке, когда Германия переживает один из самых тяжелых периодов в своей истории. В попытке по-новому интерпретировать наследие Шекспира особенно выделяется драматург Хайнер Мюллер. Созревая в среде эстетики соцреализма (Бертольда Брехта), позже, однако, он склоняется к политическому диссидентству и постмодернизму. В своей лучшей пьесе «Гамлет-машина», в которой сочетаются эти две черты — мировоззренческая и эстетическая, он демонтирует как шекспировский текст, так и основы социалистической утопии.

Ներածություն

Շեքսպիրին և գերմանական գրականությանը կապում է հարյուրամյակներ ձգվող ավանդույթը: 18-րդ դարից ի վեր անգլիացի մեծ գրողի պիեսներն ու գաղափարները թարգմանվել ու տարածվել են Գերմանիայում, օգնել գերմանական ոգու արթնացմանը՝ ստեղծելու առավել մարդկային գրականություն: Ավելին, 19-րդ դարի կեսերին գերմանացի բանաստեղծներից մեկը Գերմանիան համեմատում է Համլետի հետ¹: Երևի եվրոպական գրականություններից ոչ մեկի վրա այնքան մեծ չէ Շեքսպիրի ազդեցությունը, որքան գերմանականի: Դարավոր այդ ավանդույթի ամենա-

¹ Խոսքը Ֆ. Ֆրեյլիգրատի «Համլետ» (1844 թ.) բանաստեղծության մասին է, որում ազատություն և արդարություն որոնող Գերմանիան ներկայացվում է շեքսպիրյան հերոսի դեմքով:

վերջին և հետաքրքիր դրսևորումներից մեկը Հայնեք Մյուլլերի «Համլետ-մեքենա» պիեսն է:

Հայնեք Մյուլլերը և իր անսովոր պիեսը

Անկասկած, Հայնեք Մյուլլերը (1929–1995 թթ.) 20-րդ դարի գերմանացի ամենաճանաչված գրողներից է, որին բախտ է վիճակվել ապրել գերմանական երեք պետություններում՝ Երրորդ ռայխի օրոք, դեմոկրատական և վերջապես, ֆեդերատիվ հանրապետություններում: Նա գրական իր առաջին քայլերը թեև կատարել է սոցիալիզմի միջավայրում, հետագայում, սակայն, հանգել է պոստմոդեռնիզմի գեղագիտությանը: Գեղագիտական հանրաժանոթ «վակուումի» պայմաններում հնարավորություն ունենալով հասունացման՝ նա կարողանում է ջարդել նախապաշարմունքները և վերականգնել անկախ մտածող արվեստագետի հեղինակությունը: 70-ականներին թեև իր երկրում նա արգելված հեղինակ էր, սակայն նրա պիեսները (դրանք, ընդհանուր առմամբ, հիսունն են) նրան համաեվրոպական հեղինակություն են բերում:

«Համլետմեքենա» («Hamletmaschine») պիեսը, որն ստեղծվում է 1977-ին, երկար ժամանակ արգելված էր Դեմոկրատական Գերմանիայում, բայց հաջողությամբ բեմադրվում էր ֆրանսիական, իտալական բեմերում, իսկ 1987-ին պիեսի հիման վրա Վոլֆգանգ Ռիմը գրում է օպերա: Խոսելով պիեսի նպատակների մասին՝ Հայնեք Մյուլլերը խոստովանում է. «Երեսուն տարի «Համլետ»-ը իմ կիրքն էր, ուստի ես գրեցի կարճ տեքստ, որում փորձեցի կազմաքանդել այն» (Müller ա, 1992: 295): Արտաքուստ պահպանելով անտիկ ողբերգության կառույցը (այն նույնպես բաղկացած է հինգ գործողությունից, հեղինակը դրանք անվանում է «մենախոսական բլոկներ») (Müller ա, 1992: 294), սակայն հիմնովին զրկվում է այն ամենից, ինչով ներկայանում է ավանդական դրաման: Հայտնի է, որ Հայնեք Մյուլլերը, Բերտոլդ Բրեխթի լավագույն աշակերտը լինելով հանդերձ («Ես սկսեցի այն տեղից, խոստովանում է նա, որտեղ կանգ էր առել Բրեխթը») (Forster, Riegel, 1999: 310), արմատապես մերժում է Բրեխթի «սոցիալիստական լավատեսությունը»: «Համլետմեքենա» պիեսում, օրինակ, բացարձակ ոչինչ կա արիստոտելյան ավանդույթներով առաջնորդվող բրեխթյան թատրոնից, չկան երկխոսություններ, սյուժե, կերպարներ և այլն, դրա փոխարեն շատ բան կա, որ հիշեցնում է արտուրդի թատրոնը, մասնավորապես Բեքետի պիեսները («Ինձ համար կարևորը միայն Բեքետն է, 1975-ին գրում է Հ. Մյուլլերը, քանի որ այն ծայրահեղ արմատական է») (Müller բ, 2008: 95), Թ. Էլիոթի «Մեռյալ երկրի» միջտեքստային զուգորդությունները, Ջ. Ջոյսի գիտակցության հոսքի խաղերը: Պիեսը բազմա-

զան ձևերով (այլուզիաներ, ֆրագներ, մեջբերումներ և այլն) զուգորդություններ է ստեղծում Ֆ. Հյոլդեռիսի, Ֆ. Նիցշեի, Ֆ. Դոստոևսկու, Բ. Պաստեռնակի, Ռ. Բարտի, Է. Քամինգսի և այլ գրողների ժառանգության հետ:

Բովանդակային առումով՝ պիեսում, որով գրողի ստեղծագործության մեջ բացվում է «մեծ կազմաքանդումների» շղթան, նկատվում է երկու շերտ: Առաջին երեք գործողություններում գերակշիռ են շեքսպիրյան մոտիվների արծարծումներն ու նոր մեկնաբանությունները (Ա. Մայերի կարծիքով՝ ողջ տեքստն ակնհայտորեն ապրում է Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության հաշվին) (Ма́йер, 2007: 261), իսկ հաջորդ երկու մասերում, թեև էլի պահպանվում է շեքսպիրյան շունչը, սակայն գերակշիռ են դառնում քաղաքական դրդապատճառը և սոցիալիստական ռեժիմի պայմաններում մտավորականի ողբերգության մեզ արդեն ծանոթ պատկերներն ու հարցադրումները:

Խոսելով շեքսպիրյան շերտի մասին՝ պետք է ընդգծել, որ շեքսպիրյան թեմաները նորություն չեն Հայնեի Մյուլլերի համար, հայտնի են նրա «Մակբեթ», «Հոմերի անկումը. ծանոթագրություններ Շեքսպիրի համար» մշակումները, բայց «Համլետմեքենա»-ն համարվում է դրանցից ամենանշանավորն ու «ամենասեր» (Emmerich, 1966: 360):

Նախ՝ «Համլետմեքենա» վերնագրի մասին: Ամենից առաջ այն կապվում է «Համլետ» ողբերգության Երկրորդ արարվածի հետ, որում ներկայացվում է Համլետի հայտնի խոստովանություն-նամակը Օֆելիային, որն ավարտվում է այսպես. «Ընդմիջտ քույր, ամենասիրելի Օրիորդ, որչափ որ այս մեքենան ինձ պատկանի՝ Համլետ» (Շեքսպիր, 1991: 44): Բայց ինչպես տեղեկանում ենք Հայնեի Մյուլլերի պիեսի ծանոթագրությունից, առանձին մասնագետներ այդ անվանումն ավելի շուտ կապում են Մարսել Դյուշանի «Մեծ ապակի» նկար-կոլլաժի հետ, որտեղ էական տեղ է հատկացված սերը մահվան մեքենայի վերածող «ամուրի-մեքենայի» կերպարին՝ արված ֆրոյդիզմին բնորոշ առասպելա-սյուրռեալիստական ոգով (Мюллер, 2012: 331): Կա նաև երրորդ մեկնակետը. խոսողը չորրորդ գործողության մեջ ուղղակի հայտարարում է. «Ուզում եմ մեքենա լինել», ինչն արդեն պոպ-արվեստի արտահայտություն է:

Պիեսում առկա է ներքին, բովանդակային մի գիծ, որն այն էլ ավելի է մոտեցնում շեքսպիրյան «Համլետ»-ին: Դա անելանելիության գաղափարն է: Բայց միջավայրը, որ պատճառ է անելանելիության, ներկայանում է միանգամայն նոր դեմքով: Շեքսպիրյան ժամանակների իշխանատենչության և չարության պարզունակ կիրքն այլևս վերաճում է քաղաքական համակարգի, որի անունն է մարքսիստական դիկտատուրա: Հայտնի է, որ հեղինակը տարիներ շարունակ ուսումնասիրել է հիտլերյան և հատկա-

պէս ստալինյան բռնությունների և համակենտրոնացման ճամբարների (ԳՈԻԼԱԳ) պատմությունն ու էությունը (Мюллер, 2012: 30): Խորհրդային ժամանակներում մարքսիստական-ուտոպիական միջերը պսակազերծ անելու միտումը լայնորեն տարածված էր հումանիստ մտավորականության շրջանում: Լեհաստանում այն ներկայացնում էր Անջեյ Վայդան, Չեխոսլովակիայում՝ Միլան Կունդերան և Վացլավ Հավելը, Ռուսաստանում՝ Բորիս Պաստերնակը, իսկ ԳԴՀ-ում՝ Հայներ Մյուլլերը, որ գրոտեսկի լեզվով ներկայացնում է սոցիալիստական դիկտատուրայի ողջ սարսափները: Այդ առումով ուշագրավ է գերմանացի գրողի մեկ այլ խոստովանություն. «Ես կարիք ունեմ դիկտատուրայի ճնշման... ժողովրդավարությունը ինձ ձանձրալի է» (Мюллер, 2012: 15): Պիեան աստիճանաբար լցվում է քաղաքական բովանդակությամբ: Անասան այդ ուժի առաջ Համլետ ներկայացող ձայնը («Ես Համլետն եմ») (Мюллер, 2012: 331) պարտված վայր է դնում իր զենքերը («Ես Համլետը չեմ: Ես այլևս նպատակ չունեմ դեր խաղալու: Խոսքերն այլևս ինձ ոչինչ չեն ասում: Իմ դրամային այլևս զարգացում չկա...Ես այլևս չեմ մասնակցում խաղին») (Мюллер, 2012: 334): Համլետյան «Լինել, թե՛ չլինել» հարցը այժմ լիովին կորցնում է իր իմաստը: Ուշագրավ է, որ անգոր Համլետի կողքին լսվում է նաև առասպելական Էլեկտրայի՝ իբրև ուժեղ կնոջ ձայնը: Չորրորդ արարվածում ներկայացվում են 1956-ի Հունգարական ապստամբության արձագանքները: Տեքստը ողողվում է 20-րդ դարակեսի պատկերներով. «Սև Էկրանները հեռուստացույցների: Մառնարանից արյուն է հոսում: Երեք մերկ կանայք: Մարքսը, Լենինը, Մառն: Բոլորը միանգամից՝ յուրաքանչյուրն իր լեզվով, հրապարակում են. ՊԵՏՔ Է ՈՉՆՉԱՑՆԵԼ ԲՈԼՈՐ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ, ՈՐՈՆՑՈՒՄ ՄԱՐԴԸ... (Համլետի դերակատարը հագնում է պիջակը և գրիմավորվում)...Սպառազինվում է, կացնով ջարդուփշուր անում Մարքսի, Լենինի, Մառյի դիմաքանդակները: Չյուն: Մառնադաշտային շրջան» (Мюллер, 2012: 337): Ահա այսպես, կազմաքանդելով շեքսպիրյան «Համլետ»-ը՝ նրա իսկ միջոցով գերմանացի դրամատուրգը կազմաքանդում է իրականությունը՝ բացառելով երջանկության, հույսի և ազատության որևէ հեռանկար, Եվրոպայի ավերակների մասին Թոմաս Էլիոթի 20-րդ դարասկզբի Էլեգիան («Մեռյալ երկիր») վերականգնում Համլետի աչքերով («Ես Համլետն եմ: Կանգնել էի ծովափին և խոսում-դատարկաբանում էի ալիքների հետ, թիկունքիս՝ Եվրոպայի ավերակներն էին») (Мюллер, 2012: 331), կազմաքանդում է և թատրոնը, գրականությունն ու առհասարակ արվեստը:

Ելնելով այն հանգամանքից, որ Հայներ Մյուլլերի ստեղծագործությունը հայերեն թարգմանված չէ, ստորև ներկայացնում ենք «Համլետմեքենա»

պիեսի մեր թարգմանությունը, ինչը, կարծում ենք, մասամբ կարող է լրացնել այդ բացը:

Եզրակացություն

Գերմանական ժողովրդի՝ 20-րդ դարում ապրած բարդ և հակասություններով լեցուն պատմությունն իր հետքն է թողնում ականավոր դրամատուրգ Հայներ Մյուլլերի ստեղծագործության վրա: Հասունանալով սոցիալիզմի գեղագիտության միջավայրում և այդուհանդերձ, ունենալով ազատ արվեստագետի ներքին կողմնորոշիչներ՝ նա աստիճանաբար հակվում է դեպի քաղաքական այլախոհությունը և պոստմոդեռնիզմը: Նրա պիեսներն այսօր ցույց են տալիս պարտադրված սոցիալիստական ուտոպիայի ողջ դատարկությունն ու հակահումանիզմը: «Համլետմեքենա»-ն այդ տրամադրությունների լավագույն արտահայտությունն է:

ՀԱՄԼԵՏ ՄԵՔԵՆԱՆ

1. ԸՆՏԱՆԵԿԱՆ ԱԼՔՈՄ

Ես Համլետն էի: Կանգնել էի ծովափին և ԴԱՏԱՐԿԱԲԱՆՈՒՄ էի իրար բախվող ալիքների հետ, թիկունքիս Եվրոպայի ավերակներն էին: Զանգերն ազդարարեցին հանդիսավոր թաղումը. մարդասպանը և այրին՝ մի գույգ, բարձրաստիճան հանգուցյալի դագաղի հետևից՝ խորհրդականները մանրաքայլ, սգո չնչին վարձի դիմաց՝ բարձրաձայն ողբ: ՈՒՄ ԴԻՆ Է ՍԳԱԿԱՌՔԻՆ/ ՈՒՄ ՀԱՄԱՐ ԵՆ ԱՅԴՔԱՆ ՈՂԲՆ ՈՒ ԿԱԿԱՆԸ/ ԴԱ ԴԻՆ Է ՄԵԾ ՄԱՐԴՈՒ/ ՈՎ ՈՂՈՐՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԷՐ ՍՓՈՒՄ ԱՌԱՏՈՐԵՆ. ցանկապատ-շարքը ժողովրդի՝ արդյունքը նրա կառավարման արվեստի. ՆԱ ՄԱՐԴ ԷՐ, ՎԵՐՑ-ՆՈՒՄ ԷՐ ԱՄԵՆ ԻՆՉ ՄԻԱՅՆ ԲՈԼՈՐԻՑ¹: Ես կանգնեցրի թաղման թափորը, սրովս կիսաբաց արեցի դագաղը, սուրս թեև կոտրվեց, բայց դա հաջողվեց կոտրված սրով, և ես կտոր-կտոր արեցի մեռյալ արարչին. ՄԱՐՄԻՆ ԸՆԴ ՄԱՐՄԻՆ՝ ՉԳՈՒՄ ԵՆ ՄԻՄՅԱՆՑ, և բաժանեցի հավաքված աղքատներին: Սուգը փոխվեց ուրախության, ուրախությունը՝ պաշպչոցների, դատարկ դագաղի մոտ մարդասպանը նետվեց դեպի այրին. ՕԳՆԵՄ ՔԵԶ, ՀՈՐԵՂԲԱՅՐ, ՈՐ ԲԱՐՁՐԱՆԱՍ, ՄԱՅՐ, ԲԱՅ ՈՏՔԵՐԴ: Ես պառկեցի հողին և սկսեցի ականջ դնել, թե ինչպես է երկիրը կատարում իր շրջապատույտը՝ անկմանը համաքայլ:

ԵՍ ԲԱՐԻ ՀԱՄԼԵՏ ԵՄ. ՏՈՒՐ ԻՆՉ ԱՌԻԹ ՏԵՐՈՒԹՅԱՆ,
ՈՂՋ ՄՈԼՈՐԱԿԸ՝ ԱՆԿԵՂԾ ՑԱՎԻ ԴԻՄԱՑ,
ԵՍ ՌԻՉԱՐԴ ԵՐՐՈՐԴՆ ԵՄ՝ ԱՐՔԱՅԱԶՆՆԵՐ ԵՎ ԱՐՔԱՆԵՐ ՍՊԱՆՈՂ,
Օ՛ ԻՄ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴ, ԻՆՉՊԵ՝Ս ՎԱՐՎԵՑԻ ԵՍ ՔԵԶ ՀԵՏ.

¹ Հեգնական շրջասություն շեքսպիրյան «Մա՛րդ էր, Հորացիո, իր ամեն բանով» արտահայտության («Համլետ», I, 2):

ՀԱՆՑ ՍԱՊԱՏ ԿՐՈՒՄ ԵՄ ԻՄ ԾԱՆՐ ՈՒՂԵՂԸ,
ԿՈՍՈՒՆԻՍՏԱԿԱՆ ԳԱՐՆԱՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ԾԱՂՐԱԾՈՒՆ,¹
ՀՈՒՅՄԻ ԱՅՍ ԴԱՐՈՒՄ ԻՆՉ-ՈՐ ԴԻ:²
Ե՛Վ ՄՏՆԵՆՔ ՀՈՂԻ ՄԵՋ,³ ԵՎ ԹՈՂ ՏԱՐՏԱՐՈՍ ԻՋՆԻ:

Տապարը դեռ զանգի մեջ՝ հայտնվում է ուրվականը, որն ինձ կյանք է տվել: Կարող ես գլխարկդ չհանել, գիտեմ, դու մի անցք ավել ունես: Կուզենայի, որ մայրս մեկ անցք ավել չունենար, երբ դու դեռ ողջ էիր. այդ դեպքում ես աշխարհ չէի գա: Եթե միայն կարկատվեին բոլոր անցքերը, և աշխարհը կլիներ առանց մայրերի: Այդ ժամանակ կարող էինք մոռոտոտել միմյանց հանգիստ, և այն համոզմունքով, որ մեր կյանքը չափից դուրս երկար է, կամ մեր կոկորդը՝ շատ նեղ՝ մեր բղավոցների համար: Դու ի՞նչ ես ուզում ինձնից: Պատվավոր թաղումը քի՞չ է քեզ համար: Ծերուկ մուրացկան: Արյուն չկա՞ քո կոշիկներին: Ինձ ինչ քո դին: Ուրա՛խ եղիր, որ կացինը ցցված է դրսից, հավանաբար դրախտ կընկնես: Ինչի՞ ես սպասում: Աթոռները մոռթված են: Էլ առավոտ չի լինի:

ՊԵՏՔ Է

ԵԹԵ ԴԱ Է ՊԱՀԱՆՋՈՒՄ ՍՈՎՈՐՈՒՅԹԸ ԽՐԵԼ ԵՐԿԱԹԱԿՏՈՐԸ
ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՄ ՀԱՋՈՐԴ ՀԱՆԴՊԱԾԻ ՄԱՐՄՆԻ ՄԵՋ,
ՈՐ ԿԱՌՉԵՄ ԻՆՉ-ՈՐ ԲԱՆԻՑ, ՔԱՆՋԻ ԱՇԽԱՐՀԸ ԿԱՆԳ ԶԻ ԱՌՆՈՒՄ,
ՏԵ՛Ր, ԱՐԱ՛ ԱՅՆՊԵՍ, ՈՐ ՋԱՐԴԵՄ ՊԱՐԱՆՈՑՄ՝ ՏԱՊԱԼՎԵԼՈՎ
ՈՐԵՎԷ ԳԱՐԵՋՐԱՏԱՆ ՀԱՏԱԿԻՆ:

Մտնում է Հորացիոն: Նա գիտի իմ մտածումները, որ լի են արյունով այն պահից ի վեր, երբ լուսաբացը վարագուրվեց դատարկ երկնքով: ՌՈՃԻԿԻԴ ՀԱՄԱՐ ԱՆՉԱՓ ՈՒՇ ԵՄ ԳԱԼԻՍ ԻՄ ԲԱՐԵԿԱՍ/ ՔԵՋ ՏԵՂ ԶԿԱ ԻՄ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ: Հորացիո՛, ճանաչո՛ւմ ես ինձ: Դու իմ բարեկա՛մն ես, Հորացիո՛: Ինչպե՞ս կարող ես իմ բարեկամը լինել, եթե ճանաչում ես ինձ: Ուզում ես Պոլոնիոս խաղալ, որ ցանկանում է պառկել իր դստեր հետ, հմայիչ Օֆելիայի, որ գալիս է իր թունդ ծակող խոսքերով, տե՛ս՝ ինչպես է նա ճոճում իր հետույքը. ի՛նչ ողբերգական դերեր: Հորացիո՛, Պոլոնիո՛ւս: Ես գիտեի, որ դու դերասան ես: Ես նույնպես, Համլետ եմ խաղում: Դանիան բանտ է, մեր միջև պատ է բարձրանում: Տե՛ս՝ ինչ է դառնում պատը: Պոլոնիոսը դուրս է գնում: Իմ մայրը հարսնացու է: Նրա կրծքերը վարդաստան են, գիրկը՝ օձերի ապաստարան: Մամա՛, մոռացե՛լ ես քո տեքստը: Ես կհուշեմ. ՄԱՔՐՈՒՐ ԱՐՅՈՒՆԸ ՔՈՂ ԴԵՄՔԻՑ ԻՄ ԱՐՔԱՅԱԶՆ/ԵՎ ՆՈՐ ԴԱՆԻԱՅԻՆ ՆԱՅԻՐ ԳԵՂԵՑԻԿ ԱԶՔԵՐՈՎ: Ես քեզ վերստին կդարձնեմ կույս, մա՛յր, որ քո արքա-

¹ Ակնարկում է Իոսիֆ Ստալինին:

² Շրջասություն Համլետի հայտնի արտահայտության՝ «Ինչ միտք ունի այս, որ դու, մեռած դի» («Համլետ», I, 4):

³ Նմանատիպ արտահայտություն կա Համլետի խոսքում, երբ նա իր կասկածն է հայտնում Գիլդենշտերնի և Ռոզենկրանցի անկեղծության մասին («Համլետ», III, 4):

յի հարսանիքն արյունոտ լինի: ՄԱՅՐԱԿԱՆ ԳԻՐԿԸ ՄԻԱԿՈՂՄԱՆԻ ԵՐԹԵՎԵԿՈՒԹՅԱՆ ՓՈՂՈՑ ՉԷ: Հենց հիմա թիկունքիդ կկապեմ քո ձեռքերը, քանի որ նողկում եմ քո գրկախառնություններից: Հենց հիմա կտոր-կտոր կանեմ քո հարսանեկան զգեստները: Դու հիմա պետք է գոռաս: Հիմա քո հարսանեկան զգեստների ծվեններին կքսեմ հող, ինչ դարձել է իմ հայրը, իսկ ծվենների են վերածվել քո դեմքը, քո որովայնը, քո կրծքերը: Այժմ, մա՛յր իմ, ես վերցնում եմ քեզ և քայլում եմ նրա՝ իմ հոր անտեսանելի հետքերով: Քո ճիչերը ես փակում եմ իմ շրթունքներով: Ճանաչեցի՞ր արգանդիդ պտղին: Այժմ շտապիր քո հարսանիքին, պոռնի՛կ, անթաքույց դանիական արևի ներքո, որ շողում ինչպես մեղյալներին, այնպես էլ ապրողներին: Ոգում եմ դին արտաքնոց նետել, որ պալատը սուզվի-խեղդվի արքունական կեղտի մեջ: Հետո թո՛ւյլ տուր, Օֆելիա՛, ուտեմ քո սիրտը, որ արտասվում է իմ արցունքներով:

2. ԿԱՆԱՆՑ ԵՎՐՈՊԱՆ

Լայնարձակ դահլիճ: Օֆելիա: Նրա սիրտը՝ ժամացույց

ՕՖԵԼԻԱ (ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲ/ՀԱՄԼԵՏ) Ես Օֆելիան եմ: Նա, որին չպահպանեց գետը: Կին՝ թոկը պարանոցին: Կին՝ կտրտված երակներով: Կին՝ ավելցուկ կոկաինի ՁՅՈՒՆԸ ՇՐԹՈՒՆՔՆԵՐԻՆ: Կին, որ գլուխը մտցրել է գազօջախի մեջ: Երեկ ես դադարեցի ինձ մահապատժի ենթարկել: Ես միայնակ եմ իմ կրծքերի, իմ ազդրերի, իմ գրկի հետ: Ահա ջարդուփշուր եմ անում իմ բանտի իրերը՝ աթոռը, սեղանը, անկողինը: Ավերում եմ մարտադաշտը, որ իմ տունն էր: Ջարդելով բացում եմ դռները, որ քամին ներս փչի, նաև՝ աշխարհի հեծկլտանքը: Փշրում եմ պատուհանները: Իմ արյունոտված ձեռքերով պատռում եմ տղամարդկանց լուսանկարները, որոնց սիրել եմ, և որոնք տիրել են ինձ անկողնում, սեղանի վրա, աթոռին, գետնին: Ես հրդեհում եմ իմ բանտը: Զգեստներս նետում եմ կրակի մեջ: Իմ կրծքից պոկում-հանում եմ ժամացույցը, որ իմ սիրտն էր¹: Դուրս եմ գալիս փողոց՝ հագած իմ արյունը՝ իբրև հանդերձանք:

3. ՄԿԵՐՅՈ

Մեղյալների համալսարան²: Շշուկներ և քրթմնջոց: Մեռած փիլիսոփաները իրենց գերեզմաններից (ամբիոններից) Համլետի վրա են նետում իրենց գրքերը: Մեռած կանանց սրահ (բալետ): Կին՝ թոկը պարանոցին: Կին՝ կտրտված երակներով և այլն: Համլետը նայում է նրանց թանգարան (թատրոն) այցելողի աչքերով: Մեռած կանայք նրա վրայից քաշում հանում են զգեստները: Ուղղահայաց կանգնած դագաղներից մեկից, որի վրա «ՀԱՄԼԵՏ

¹ Այն կարծիքն է հայտնվել, որ ժամացույցին՝ իբրև պատմական գիտակցության հուշարձանի, առաջինն ուշադրություն է դարձնում Վ. Բենյամինը (տե՛ս Мюллер, 2012. 505 էջի ծանոթագրությունը):

² Հավանաբար ակնարկում է Վիտենբերգի համալսարանը, որտեղ սովորում էր Համլետը:

1»գրություն կա, դուրս են գալիս Կլավդիոսը և պոռնկավարի շպարված Օֆելիան: Օֆելիայի անականկալը:

ՕՖԵԼԻԱ Ուզո՞ւմ ես իմ սիրտը ուտել, Համլե՛տ: Ծիծաղում է:

ՀԱՄԼԵՏ Ձեռքերով դեմքը ծածկած Ես ուզում եմ կին լինել:

Համլետը հագնում է Օֆելիայի հագուստները: Օֆելիան նրա դեմքին պոռնիկի շպար է քսում: Կլավդիոսը, որն այժմ Համլետի հայրն է, անձայն ծիծաղում է: Օֆելիան Համլետին օղային համբույր է ուղարկում և Կլավդիոսի՝ Համլետի հոր հետ վերստին մտնում դագաղ: Համլետը՝ պոռնիկի կեցվածքով: Հրեշտակը, որի դեմքը ծոծրակին է: Հորացիո: Պարում է Համլետի հետ:

ՁԱՅՆ(ԵՐ) դագաղից Ում սպանել ես, պարտավոր ես նաև սիրել:

Պարը դառնում է ավելի արագ և կատաղի: Քրքիջ դագաղից: Ճոճքի վրա Մադոննան՝ կրծքի քաղցկեղով: Հորացիոն բացում է անձրևանոցը, գրկում Համլետին: Գիրկընդխառն քարանում են անձրևանոցի տակ: Կրծքի քաղցկեղը արևի պես լույս է արձակում:

4. ԺԱՆՏԱԽՏ ԲՈՒՂԱՅՈՒՄ,¹ ՃԱԿԱՏԱՄԱՐՏ ԳՐԵՆԼԱՆԴԻԱՅԻ ՀԱՄԱՐ

Դահլիճ 2, որն ավերել է Օֆելիան: Դատարկ զրահներ, տապար՝ խրված սաղավարտի մեջ:

ՀԱՄԼԵՏ Վառարանը ծխում էր անհանգիստ հոկտեմբերին²:

ԱՅԴ ՊԱՏՃԱՌՈՎ ՆԱ ՈՒԺԵՂ ՄՐՍԵՅ ԱՄԵՆԱԾԱՆՐ ՇՐՋԱՆՈՒՄ.³

ԱՄԵՆԱԾԱՆՐ ՇՐՋԱՆՈՒՄ՝ ՏԱՐՎԱ ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՕՐԵՐԻՆ,

Արվարձաններով քամին քշում է ցեմենտի ամպեր,

Դոկտոր Ժիվագոն ողբում է

Իր գայլերին

ՁՄՌԱՆԸ ՆՐԱՆՔ ՀԱՃԱԽ ԳՅՈՒՂ ԷԻՆ ՄՏՆՈՒՄ,

ՀՈՇՈՏԵԼ ԷԻՆ ՄԻ ԳՅՈՒՂԱՅՈՒ.

Հանում է դիմակը և պիջակը:

ՀԱՄԼԵՏԻ ԴԵՐԱԿԱՏԱՐԸ Ես Համլետը չեմ: Ես այլևս իմ դերը չեմ խաղում: Իմ բառերն ինձ այլևս ոչինչ չեն ասում: Իմ մտքերը կերպարից ծծում-դուրս են քաշում ողջ արյունը: Իմ դրաման այլևս չի կայանա: Թիկունքումս դեկորացիա են կառուցում⁴: Ձևավորում են նրանք, որոնց իմ դրաման հետաքրքիր չէ, որոնց այն չի վերաբերում: Ինձ նույնպես այն արդեն հետաքրքիր չէ: Ես այլևս խաղին չեմ մասնակցում:

¹ Ակնարկ Բուդապեշտի 1956-ի խռովության:

² Վերստին ակնարկում է հունգարական խռովությունը:

³ Թ. Էլիոթի «Մեռյալ երկիր» պոեմի հետ առկա մի շարք զուգորդություններից մեկը:

⁴ Հավանաբար նկատի ունի բեռլինյան պատը, որ կառուցվում է 1961-ին:

Բեմի աշխատողները, Համլետի դերակատարի համար աննկատ, տեղադրում են սառնարան և երեք հեռուստացույց: Սառնարանների աղմուկը: Երեք հեռուստատեսային ծրագիր՝ անձայն:

Դեկորացիան հուշարձան է: Այն պատկերում է հարյուր անգամ մեծացված մարդու, որը պատմություն է կերտել: Քարացած հույս: Նրան կարելի է անվանել, ինչպես ցանկանաս: Հույսը չիրականացավ: Հուշարձանն ընկած է գետնին՝ տապալված իշխանության նրա հաջորդների կողմից այս ատելիի և մեծարվածի թաղումից երեք տարի անց: Քարն իր մեջ կյանք ունի: Ջարդված քանդակի լայնարձակ ընչացքներում և ականջներում, մաշկի և համազգեստի ծալքերի մեջ ապաստանում են մայրաքաղաքային աղքատները: Հուշարձանի տապալումից որոշակի ժամանակ հետո տեղի է ունենում վերականգնումը: Իմ դրաման, եթե նրան սահմանված է լինել, ապա կայանալու է հեղափոխության ժամանակ: Հեղափոխությունն սկսվելու է փողոցային զբոսանքից: Ընդդեմ փողոցային երթևեկության՝ աշխատանքային ժամերի ընթացքում: Փողոցը պատկանում է հետիոտներին: Այս ու այնտեղ մեքենաներ են շրջվում: Դանակներ նետողի մղձավանջային երազ. դանդաղ ընթացք դեպի անխուսափելի հրապարակ, որը շրջափակված է զինվորներով: Ոստիկանները, եթե հանդիպում են ճանապարհին, մայր են քշվում: Երբ երթը մոտենում է կառավարական թաղամասին, կանգ է առնում ոստիկանական պատնեշի մոտ: Ձևավորվում են խմբեր, հանդես են գալիս ճառախոսներ: Կառավարական շենքերից մեկի պատշգամբում երևում է մեկը՝ վատ կարված ֆրակով և նույնպես խոսք է ասում: Երբ նրան է հասնում նետված առաջին քարը, թաքնվում է գրահապատ դռան հետևում: «Ազատության» կոչերին հաջորդում է «Կորչի կառավարությունը» կանչը: Սկսում են ոստիկաններին զինաթափել, գրոհում են երկու-երեք շենք, բանտը, ոստիկանական տեղամասը, գաղտնի ծառայությունների գրասենյակը, ոտքերից կախում են իշխանության մի տասնյակ ծառայողների, կառավարությունը գործեր է բերում, տանկեր: Իմ տեղը, եթե դրամայիս դեռ սահմանված է լինել, ճակատի երկու կողմերում է, ճակատների միջև: Ես կանգնած եմ քրտնքահոտ ամբոխի մեջ և քարեր եմ նետում ոստիկանների, զինվորների տանկերի, տանկերի գրահապակիների վրա: Ջրահապատ դռնից նայում եմ գրոհող ամբոխի կողմը, և մահվան քրտինքը պատում է ինձ: Սրտխառնուքս զսպելով՝ բռնեցքս թափ եմ տալիս իմ դեմ, որ կանգնած է գրահապատ դռան հետևում: Մարսափից և ատելությունից դողահար՝ ես ինձ եմ տեսնում գրոհող ամբոխի մեջ, բերանիս փրփուր՝ բռնեցքս իմ դեմ թափահարող: Ես տեսնում եմ ոտքերից կախված իմ չձևավորված մարմինը: Ես զինվոր եմ տանկի աշտարակի վրա, սաղավարտի տակ իմ գլուխը դատարկ է, ես կապանքներով խեղդված ճիչ եմ: Գրամեքենա եմ: Ես օղակ հագցնողն եմ, երբ մահապատժի են ենթարկում պարագլուխներին, նրա ոտքերի տակից հեռացնում եմ աթոռակը և ջարդում իմ պարանոցը: Ես ինքս իմ բանտարկյալն եմ: Իմ տվյալները ինքս եմ ներմուծում համակար-

գիշ: Իմ անելիքը լորձունքն է, ու թքամանը՝ դանակը, և վերքը՝ ատամը, և կոկորդը՝ պարանոցը և թոկը: Ես տվյալների բանկ եմ: Արյունաքամ՝ ամբոխի մեջ: Դռան հետևում փրկվող: Չայնաանթափանց իմ խոսքային փուչիկի մեջ ես բառերի խորիս եմ առանձնացնում տուրուդմբոցի շուրջ: Իմ դրաման չկայացավ: Տեքստը կորսված է: Դերասաններն իրենց դեմքերը կախել են հանդերձարանի մեխից: Հուշարարն ուտում է իր խցում: Հանդիսասրահում ժանտախտի խրտվիլակ-դիերն անշարժ են: Ես տուն եմ գնում և սպանում ժամանակը միակ/ Իմ անտրոհելի Ինքնության հետ:

Հեռուստատեսություն: Ամենօրյա նողկանք նողկանք
Պատրաստի բարբաջանքներից կարգադրված ուրախությունից
Ինչպես է գրվում ՀԱՆԳՍՏԱՎԵՏՈՒԹՅՈՒՆ Բառը
Մահը մեր հանապազօրյա տո՛ւր մեզ այսօր
Քանզի Քո է դատարկությունը Նողկանք
Կեղծիքից որին հավատում են
Կեղծավորներից և էլ ումից ուրիշ Նողկանք
Գործարարների մոլորներից խարանված
Պայքարից հանուն պաշտոնի ձայների բանկային հաշիվների
Նողկանք Մարտակառքը որ փայլում է սրամտություններով
Անցնում եմ փողոցներով վաճառատներ դեմքեր
Սպառողական կոիվներում ձեռք բերած սպիներով թշվառություն
Առանց պատվի աղքատություն առանց արժանապատվության
Կաստետի դանակը բռնեցքների
Ստորացումը մարմինների կանանց
Մերունդների հույսը
Թաղված արյան մեջ սարսափի անմտության
Անկյանք որովայնների քրքիջը
Կեցցես ԿՈԿԱ՛՝ԿՈԼԱ.
Կայսրություն կտամ
Մի մարդասպանի դիմաց.¹
ԵՍ ՄԱԿԲԵԹՆ ԷԻ ԹԱԳԱՎՈՐՆ ԱՌԱՋԱԿԵՅ ԻՆՉ
ԻՐ ԵՐՐՈՐԴ ԿԱՐԳԻ ՊՈՌՆԻԿԻՆ ԵՍ ԾԱՆՈԹ ԷԻ
ՅՈՒՐԱՔԱՆՉՅՈՒՐ ԽԱԼԻՆ ՆՐԱ ԱԶԴԵՐԻ ՌԱՍԿՈԼՆԻԿՈՎԸ
ՄԻԱԿ ՎԵՐԱՐԿՈՒԻ ՏԱԿ ՍՐՏԻՆ ՄՈՏ
ԿԱՅԻՆԸ/ՀԱՏԿԱՅՎԱԾ/ՄԻԱԿ ԳԱՆԳԻ ՀԱՄԱՐ
ՎԱՇԽԱՌՈՒՀՈՒ
Օդանավակայանների միայնության մեջ
Շնչում եմ ավելի ազատ Ես

¹ Շեքսպիրի «Ռիչարդ III» քրոնիկոնում «Ինձ մի ձի՛ տվեք, թագավորությունս մի ձիու կտամ» արտահայտության շրջասություն (տե՛ս «Ռիչարդ III», V, 4):

Արտոնյալ եմ Իմ նողկանքը

Արտոնություն է

Պաշտպանված պարսպով

Բանտի փշալարերով

Հեղինակի լուսանկարը.

Ես այլևս չեմ ուզում ուտել խմել շնչել սիրել կնոջ,

Տղամարդու, մանկան, կենդանու: Ես այլևս չեմ ուզում մեռնել,

Ես չեմ ուզում այլևս սպանել:

Պատժում է հեղինակի լուսանկարը:

Ջարդելով բացում եմ իմ կնքված մարմինը: Ուզում եմ

ապրել իմ երակներում, ծուծքում իմ ոսկորների,

Գանգիս լաբիրինթոսում: Նահանջում եմ դեպի

իմ աղիները: Տեղավորվում եմ իմ կղանքի,

իմ արյան մեջ: Ինչ-որ տեղ մարմիններ են ոչնչացվում, որպեսզի

ապրել կարողանամ իմ կեղտի մեջ: Ինչ-որ տեղ

մարմիններ են բացվում, որպեսզի ես կարողանամ մենակ լինել

իմ արյան հետ: Իմ մտածումները վերքեր են ուղեղիս մեջ:

Իմ ուղեղը վերք է: Ուզում եմ մեքենա լինել:

Ձեռքեր՝ բռնելու համար, ոտքեր՝ քայլելու. չզգալ ցավ, չունենալ մտքեր:

Հեռուստացույցների սև էկրանները: Արյունի հոսում սառնարաններից:

Երեք

մերկ կանայք՝ Մարքս Լենին Մառ: Արտասանում են միաժամանակ՝

յուրաքանչյուրն իր լեզվով. ԱՆՀՐԱԺԵՇՏ Է

ԱՐԳԵԼԵԼ ԲՈԼՈՐ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ,

ՈՐՈՆՑՈՒՄ ՄԱՐԴԸ...¹ Համկետի դերակատարը հագնում է պիջակը և

դիմակը:

*ՀԱՄԼԵՏԸ ԴԱՆԻԱՅԻ ԱՐՔԱՅԱԶՆԸ ԵՎ ԿԵՐԱԿՈՒՐԸ ՈՐԴԵՐԻ
ԳԱՅԹԵԼՈՎ*

ԱՆՑԱՎ ՓՈՍԻՑ ՓՈՍ ՄԻՆՉԵՎ ՎԵՐՋԻՆ ՓՈՍՆ ԱՆՈՒՐԱԽ

ԹԻԿՈՒՆՔԻՆ ՈՒՐՎԱԿԱՆԸ ՈՐ ԿՅԱՆՔ ԷՐ ՏՎԵԼ ՆՐԱՆ

ԿԱՆԱԶ ԻՆՉՊԵՍ ՕՖԵԼԻԱՅԻ ՄԱՐՄԻՆԸ ԾՆԴԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ

ՄԱՀՃՈՒՄ

ԵՎ ՄԻՆՉ ԵՐԵՔ ԱՆԳԱՄ ԿԿԱՆՉԵՐ ԱՔԱՂԱՂԸ ՊԱՏՌՈՒՄ Է

ԾԱՂԲԾՈՒՆ ԾԻԾԱՂԵԼԻ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԸ ՓԵԼԻՍՈՓԱՅԻ

ԶՐԱՀԻՑ ՆԵՐՍ Է ՍՈՂՈՍԿՈՒՄ ԳԵՐ ՄԱՇԿՈՂԸ.

*Սպառազինվում է, կացնով ջարդուփշուր է անում Մարքսի, Լենինի,
Մաոյի գլուխները: Չյուն: Սառցադաշտային շրջան:*

¹ Մեջբերում Կ. Մարքսի «Հեգելի իրավունքի փիլիսոփայության քննադատության շուրջ»
հոդվածից:

5. ՍԱՐՍԱՓԵԼԻ ԶԵՆՔԵՐՈՎ ԶԻՆՎԱԾ /ԿԱՏԱՂՈՐԵՆ/ ՀԱԶԱՐԱՄ-
ՅԱԿՆԵՐԻ ՍՊԱՍՈՒՄՈՎ¹

Խոր ծովի հատակ: Օֆելիան հաշմանդամի սայլակով: Ձկներ, ավերակ-
ներ, լողալով անցնում են դիր, դիրի կտորներ:

ՕՖԵԼԻԱ բժշկական խալաթհագած երկու տղամարդ նրան և ամբողջ
սայլակը վերից վար փաթաթում են մառյայով: Խոսում է Էլեկտրան: Խավարի
սրտում: Տանջանքների արևի տակ²: Աշխարհի բոլոր մայրաքաղաքներին:
Հանուն բոլոր զոհերի: Ես դուրս եմ նետում բոլոր սերմերը, որ ընդունել եմ:
Իմ կրծքի կաթը փոխում եմ մահացու թույնի: Վերստին ընդունում եմ աշ-
խարհը, որ ես եմ ծնել: Խեղդում եմ իմ ծնած աշխարհին ազդերիս մեջ: Ես այն
թաղում եմ իմ գրկում: Կորչի հնազանդության երջանկությունը: Կեցցե ատե-
լությունը, արհամարհանքը, ըմբոստությունը, մահը: Երբ դանակով զինված
մսագործն անցնի ձեր ննջասենյակով, կճանաչեք ճշմարտությունը:

Տղամարդիկ հեռանում են: Օֆելիան մնում է բեմում՝ անշարժ, սպիտակ
մառյայով փաթաթված:

Գրականության ցանկ

1. Շեքսպիր, Երկեր, Երևան, 1991, 767 էջ:
2. Майер А., Конструктивное поражение: Поддается ли пониманию «Гамлет-Машина» Хайнера Мюллера ?// Балтийский филологический курьер: науч. журн. / Российский государственный университет им. И.Канта. — 2007. — Вып. 6, 268 с.
3. Мюллер Х., Проза. Драмы. Эссе. Диалоги, М., 2012, 528 с.
4. Emmerich W., Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig, 1966, 640 p.
5. Forster H. und Riegel P., Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 12, dtv, 1999, 376 S.
6. Müller H., Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen//H. Müller, Köln, 1992, 528 S.
7. Müller H., Werke, Bd. 10, 2008, 860 S.

References

1. Shakespeare, Erker [Works], Y., 1992, 767 p (in Armenian).
2. Meier A., Konstruktivnoe porajentschestwo: poddaetsja li ponimaniju «Hamlet-Mashina» Xeiner Mjollera? [Design work: does Heiner Müller's "Hamlet Machine" lend itself to understanding?] //Baltijskij filologitscheskij kurier//Rossijskij gos. Uniwersitet im. E. Kanta, 2007, Wyp. 6, 268 p. (in Russian).
3. Müller H., Proza. Drama. Esse. Dialogi [Prose. Drama. Works. Dialogues], M., 2012, 528 p. (in Russian).
4. Emmerich W., Kleine Literaturgeschichte der DDR [A brief history of literature in the GDR], Leipzig, 1966, 640 p. (in Deutsch).

¹ Մեջբերում Ֆրիդրիխ Հյոլդեռլինի անավարտ բանաստեղծությունից:

² Զուգորդվում է անգլիացի գրող Զոգենֆ Կոնրադի «Խավարի սիրտը» վեպի վերնագրի հետ:

5. **Forster H. und Riegel P.**, Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 12 [German literary history, Volume 12], dtv, 1999, 376 S. (in Deutsch).

6. **Müller H.**, Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen [War without battle: Life in two dictatorships] // H. Müller, Köln, 1992. 528 S. (in Deutsch).

7. **Müller H.**, Werke, Bd. 10, [Works, Volume 10], 2008, 860 S. (in Deutsch).

Արա Առաքելյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: Արտասահմանյան գրականություն է դասավանդում Երևանի և Գավառի պետական համալսարաններում: Զբաղվում է արտասահմանյան գրականության պատմության, ինչպես նաև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմներով: Հեղինակ է վեց մենագրությունների և շուրջ հարյուր հոդվածների և հրապարակումների:

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000
arakelara1@gmail.com

Ara Arakelyan – Doctor of Philological Sciences, Professor. Teaches foreign literature at Yerevan and Gavar State Universities. Works on the history of foreign literature, as well as comparative literature. Author of six monographs and about a hundred articles and publications.

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000
arakelara1@gmail.com

Արա Արակелян – доктор филологических наук, профессор. Преподаёт иностранную литературу в Ереванском и Гаварском государственных университетах. Занимается проблемами истории зарубежной литературы, а также сравнительного литературоведения. Автор шести монографий и около ста статей и публикаций.

ORCID ID: 0002-5360-7602-0000
arakelara1@gmail.com

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ռուզաննա Արիստակեսյան

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

ORCID ID 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-78

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ՍՈՒՐԵՆ ԵՐԶՆԿՅԱՆԻ ԳՐԱՔՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ*

Բանալի բառեր – Եղիշե Չարենց, Սուրեն Երզնկյան, «Մարտակոչ», գրաքննադատական հոդվածներ, ապագայապաշտական որոնումներ, Մայակովսկի, Կարա Դարվիշ:

Այս հոդվածում առաջին անգամ համակողմանիորեն քննության են ենթարկվում Ս. Երզնկյանի գրաքննադատական մոտեցումները Չարենցի պոեզիայի վերաբերյալ: Դրանք ընդգրկում են 1922–1925 թվականները:

Ուսումնասիրության նպատակը չարենցագիտության պատմության առանձին էջերի, գրական ժամանակի մեջ Չարենցի հանդեպ վերաբերմունքի բացահայտումն ու լրացումն է, ժամանակի գրաքննադատական մտքի ընդհանուր առանձնահատկությունների և մասնավորապես Ս. Երզնկյանի քննադատական դիտարկումների լուսաբանումը:

Պատմամշակութային և համեմատական քննության փորձը հնարավորություն է ընձեռում ներկայացնելու լայն և խորքային ընդգրկումով:

Ruzanna Aristakesyan

Doctor of Philology

Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA

ORCID ID 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

YEGHISHE CHARENTS IN THE LITERARY – CRITICAL OBSERVATIONS OF SUREN ERZNKYAN

Keywords: Yeghishe Charents, Suren Erznkyan, “Martakoch”, literary-critical articles, futurist explorations, Mayakovsky, Kara Darvish.

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.05.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 03.07.2025 թ.:

This article presents, for the first time, a comprehensive examination of S. Yernkyan's literary-critical approaches to Charents's poetry, covering the period from 1922 to 1925.

The aim of the study is to uncover and supplement certain pages in the history of Charents studies, to reveal attitudes toward Charents within the literary context of the time, and to shed light on the general characteristics of the literary-critical thought of that era, particularly focusing on S. Yernkyan's critical observations.

An attempt at historical-cultural and comparative analysis allows the material to be presented with both breadth and depth.

Рузанна Аристакесян

Доктор филологических наук

Институт литературы имени М. Абебяна НАН РА

ORCIDID 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЯХ СУРЕН ЕРЗНКЯНА

Ключевые слова: *Егише Чаренц, Сурен Ерзнкян, «Мартакоч», литературно-критические статьи, футуристические поиски, Маяковский, Кара Дарвиш.*

В данной статье впервые всесторонне рассматриваются литературно-критические подходы С. Ерзнкяна к поэзии Чаренца, охватывающие период 1922–1925 годов.

Цель исследования — выявление и дополнение отдельных страниц истории чаренцоведа, раскрытие отношения к Чаренцу в литературном контексте того времени, а также освещение общих черт литературно-критической мысли того периода и, в частности, критических наблюдений С. Ерзнкяна.

Попытка историко-культурного и сравнительного анализа позволяет представить материал в широком и глубоком охвате.

Ներածություն

1920-ական թվականներին Սուրեն Երզնկյանը, պետական-կուսակցական, հրապարակախոսական և խմբագրական գործունեությանը զուգահեռ, ակտիվորեն մասնակցում էր նաև Թիֆլիսում և Բաքվում ծավալված խորհրդահայ գրական կյանքին, հանդես գալիս գրական-մշակութային խնդիրների վերաբերյալ վերլուծություններով, գրախոսություններով, բանավիճային հոդվածներով, որոնք տեղ էին գտնում «Կարմիր աստղ», «Մարտական» (Թիֆլիս), «Կոմունիստ» (Բաքու) թերթերում և «Դարբնոց» (Թիֆլիս), «Վիշկա», «Հայարտուն» (Բաքու) ամսագրերում: Դրանք ամ-

փոփոխված են նաև առանձին գրքերով հրատարակված «Գրական ֆրոնտում» ժողովածուներում (1925 թ., 1927 թ.):

Սուրեն Երզնկյանի գրաքննադատական հոդվածները, թեև գրված են գրական-գեղարվեստական հարցերում կուսակցական գծի հետևողությամբ, սակայն աչքի են ընկնում գրական խնդիրների խորքային իմացությամբ, մոտեցումների ինքնատիպությամբ, գրականության զարգացման ընթացքի ճիշտ ընկալումներով, նաև գեղարվեստական ճաշակով և գրական չափանիշների պահպանումով:

Նրա ուշադրության կենտրոնում էին ոչ միայն պրոլետարական գրականության, այլև պրոլետոդրամատուրգիայի, նաև գրական կյանքի կազմակերպման տարբեր խնդիրներ:

Սուրեն Երզնկյանը Չարենցի ապագայապաշտական որոնումների մասին

Չարենցի ստեղծագործությանը Երզնկյանն առաջին անգամ անդրադարձել է բանաստեղծի ապագայապաշտական որոնումների շրջանում: Այս առիթով գրված նրա «Նեո-ֆուտուրիզմ թե՞ պրոլետարական պոեզիա» հոդվածը՝ Մ. Սարոյան ծածկանունով, տպագրվել է 1922 թ. «Դարբնոց» հանդեսի էջերում (Երզնկյան [Մ. Սարոյան], 1922: 47–52), ապա առանձին խմբագրումներով տեղ է գտել նաև «Կարմիր աստղ»-ի (այսուհետև՝ ԿԱՍՏ) 1923-ի հունվարի 6-ի համարում (թիվ 4):

Երզնկյանի հոդվածն ապագայապաշտության պատմահասարակական ընդհանուր քննության հետաքրքիր փորձ է: Դրանում նա ներկայացնում է և՛ արևմտաեվրոպական, և՛ ռուսական ապագայապաշտության ձևավորման պատմական նախադրյալները, դրանց զարգացման առանձնահատկությունները՝ իրավացիորեն դրանք կապելով տնտեսության, արդյունաբերության, հասարակական կյանքի զարգացման պայմաններին: Նախապատերազմական շրջանում արևմտաեվրոպական ապագայապաշտության ձևավորումը համարելով հասարակական կյանքի օրինաչափ և բնականոն զարգացման արդյունք՝ Երզնկյանը հետպատերազմական իրականության մեջ այն դիտարկում է որպես Եվրոպայի համար «անցած, ապրած մի գրական շարժում»:

Անդրադառնալով ռուսական ապագայապաշտությանը՝ գտնում է, որ այն արհեստական պատվաստ է և գյուղացիական Ռուսաստանում չունի հասարակական-քաղաքական ամուր հիմքեր, իսկ այդ գրական ուղղության ժամանակավոր «հարությունը» կապում է խորհրդային երկրում ընթացող զարգացումներին՝ էլեկտրաֆիկացիա, գործարաններ, պայքարող աշխատավոր դասակարգ և այլն: Նրա կարծիքով՝ ռուս ապագայապաշտները «առանց թափանցելու տնտեսական այդ նոր պրոցեսի ամբողջ

իմաստը՝ իրենց ոգևորության աղբյուրն են դարձրել այդ պրոցեսի ձևակա-
նը... ռուսական ֆուտուրիստները – երեկվա Արևմտյան Եվրոպայի երա-
մից ետ մնացած երգիչներն են»։ Այսպիսի մի կարծիք ռուսական ապագա-
յապաշտության մասին դեռ 1915-ին Գորկին էր արտահայտել՝ գտնելով,
որ «չկա ռուսական ֆուտուրիզմ։ Կան պարզապես Իգոր Սևերյանին, Մա-
յակովսկի, Բուրլուկ, Վ. Կամենսկի» (Գորկի, 1915: 3):

Երզնկյանը ապագայապաշտներին, անգամ նրանցից ամենատաղան-
դավորին՝ Մայակովսկուն, չի համարում պրոլետարական երգիչներ,
որովհետև գտնում է, որ ապագայապաշտությունը «բանվորագարկի պոե-
զիա չէ» և չի արտացոլում բանվոր դասակարգի հոգեբանությունն ու հե-
տաքրքրությունները։

Առավել քան հեգնական է նրա վերաբերմունքը հայ ապագայա-
պաշտների հանդեպ, որոնք կրում էին Մայակովսկու տիրական ազդե-
ցությունը և ընդօրինակում նրա բանաստեղծական տեխնիկայի ձևերը։
«Եթե աչքի անցնենք այսօր հայ թերթերում լույս տեսնող բանաստեղծնե-
րի, այսպես կոչված պրոլետարական բանաստեղծների արտադրություն-
ները, - գրում է նա, - կադետ Տիգրան Հախումյանի նեյնիմներից «Խորհր-
դային Հայաստանում» – մինչև «պրոլետարական» բանաստեղծ Ազատ-
Վշտունու Վերլենական քամիները Աստաֆյան փողոցի... – իհարկե
առանց մոռանալու շնորհալի բանվոր Ալազանին ու Չարենցի ավտոն՝ թե-
կուզ բոսոր, - կտեսնենք, որ այդ բոլորի մեջ չափազանց մեծ, ուղղակի կամ
անուղղակի ներշնչում կա ռուսական պոեզիայից, ինչ – շեշտում ենք –
դրական երևույթ է։ Սակայն չափազանց ստրկորեն է ընդօրինակումը
ձևերի, պատկերների և նույնիսկ բառերի ֆուտուրիստական...»։ «Կարա-
Դարվիշը պատմություն է, նա այլևս դինամիկա չէ», - հայտարարում է
Երզնկյանը և պրոլետոգրականության զարգացման համար «վերին աստի-
ճանի վնասակար» համարում գրական այս ուղղության ազդեցությունը¹։

Ապագայապաշտ միջակությունների շարքից քննադատն առանձնաց-
նում է Չարենցին՝ նրան համարելով «անպայման տաղանդավոր բանաս-
տեղծ»։ «Մա կատարյալ հայ Մայակովսկին է, - հայտարարում է Երզնկյա-
նը, - վերջինիս տաղանդավոր թարգմանը, որ իր ուժեղ կնիքն է դրել մյուս

¹ Երզնկյանի այս սուր քննադատությանը հարևանցիորեն արձագանքել է Կարա-Դարվիշը
«Շպարված ֆուտուրիստներ. Եղիշե Չարենցի – «Ռոմանս անսեր»-ի գրքույկի առթիվ»
հոդվածում։ Տպավորությունը մեղմելու համար նա քննադատի մոտեցումը պայմանավո-
րում է այն հանգամանքով, որ վերջին տարիներին ինքը «համարյա ոչինչ» չի տպագրել։
Այս հոդվածում Կարա-Դարվիշը հեգնում է «Երեք»-ի նեոֆուտուրիստական որոնումնե-
րը և Չարենցին, Վշտունուն, Աբովին անվանում իր «հոգևոր լակոտները» (տե՛ս ԿԱՍՏ,
1923, թիվ 10, 14 հունվարի, նաև՝ «Գրական վավերագրեր...» (այսուհետև՝ ԳՎ), էջ 132-
134)։

բոլոր հայ երիտասարդ բանաստեղծների վրա»: Որպես ասածի հաստատում մատնացույց է անում Չարենցի վերջին «Պոեզոգություն» ժողովածուն՝ նկատելով. «... գտեք այնտեղ մի հատիկ բանաստեղծություն, որից իսկապես պրոլետարիատի դասակարգային գիտակցության հոտ բուրի: Նույնիսկ այն կտորներում, որտեղ Չարենցը կորցնելով հավասարակշռությունը արդեն **ոջիլն** է երգում կամ իր քթի ծայրին բուսած բաբելոնյան աշտարակը – այդ դեպքում իսկ ամեն ինչ կա, բացի պրոլետարական պոեզիայի էլեմենտներից» (ԳՎ, 2020: 45): Երզնկյանը, գնահատելով հանդերձ Չարենցի բանաստեղծական խոսքի ներգործության ուժը, չի տեսնում դրանում պրոլետարիատին հարազատ ապրումներ:

Երզնկյանի մոտեցումներն անշուշտ կրում են կուսակցական գաղափարախոսության թանձր կնիքը՝ հասարակական-քաղաքական կյանքի վերլուծությունների հակաբուրժուական շեշտվածությամբ, ապագայապաշտության հանդեպ մարքս-լենինյան մերժողական վերաբերմունքի անդրադարձումով, բայց և այնպես դրանք ուշագրավ են պատմական իրողությունների խորքային ճանաչողությամբ, ինչպես նաև գրականության և ժամանակի կապի, գրական ազդեցությունների վերաբերյալ ճշգրիտ դիտարկումներով:

Ապագայապաշտության քննադատության այս ծիրում պետք է դիտարկել նաև Երզնկյանի անդրադարձը Չարենցի «Պոեզոգություն» գործին: Հ. Սամայան ծածկանունով այն տպագրվել է «Դարբնոց»-ի նույն այն համարում, որում տեղ է գտել նախորդ՝ «Նեո-ֆուտուրիզմ թե՛ պրոլետարական պոեզիա» հոդվածը (թվագրված է՝ «Թիֆլիս, 19 դեկտ. – 1922 թ.») (Երզնկյան, 1922: 65–67): Հոդվածը տպագրվել է նաև «Կարմիր աստղ»-ի 1923-ի հունվարի 7-ի համարում (թիվ 5):

Չարենցի ժողովածուն լույս է տեսել 1922-ին Մոսկվայում և խորհրդահայ մամուլում արժանացել իրարամերժ կարծիքների¹: Այս ժողովա-

¹ Այս ժողովածուի մասին դրական կարծիք է արտահայտել Տ. Հախումյանը «Եղիշե Չարենցը (Ընկերական բնութագիր)», «Եղիշե Չարենցը–գուրնաչի Ալեքին («Պոեզոգություն»)» հոդվածներում (տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», այսուհետև՝ ԽՀ, 1922, թիվ 205, 10 սեպտեմբերի, ԳՎ, էջ 48–49, «Պայքար», այսուհետև՝ Պք, 1923, թիվ 1, էջ 13–15, ԳՎ, էջ 138–139): Ժողովածուի մասին տրամագծորեն հակառակ կարծիք են հայտնել Մակինցյանը, Վշտունին, Հայկունին: Մակինցյանը գտնում է, որ Չարենցը «գրաված է տաղտկալի ինքնակրկնությամբ... և ֆուրթը-իմաժենիստական ծամաճողություններով...» (տե՛ս «Նեպի նվերները մեր պոեզիային», ԿԱստ, 1922, թիվ 280, 10 դեկտեմբերի, ԳՎ, էջ 83): ««Պոեզոգություն»-ում ամեն ինչ կա, – գրում է Վշտունին, – սանտիմենտալիզմ, ինտիմիտուալիզմ, պեսսիմիզմ, ֆուտուրիզմ, վուլգարիզմ... բայց պրոլետարական պոեզիա՝ երբեք» (տե՛ս «Մուրճ», այսուհետև՝ Մրճ, 1923, թիվ 3, հունվար, էջ 23–24, ԳՎ, էջ 140–141): Հայկունին իր խմբագրած «Քուրա»-ում (այսուհետև՝ Քր) հեզնում է Չարենցին և նրան գնահատող քննադատներին, մասնավորապես Սուրխաթյանին (տե՛ս «Կարմրաթշիկ գուռ»

ծուն «Երեքի» դեկլարացիայի առաջադրույթների արտահայտությունն է թե՛ ձևի, թե՛ բանաստեղծական տեխնիկայի տեսանկյունից (բառ, պատկեր, կշռույթ և այլն): Վերլուծելով Չարենցի առանձին բանաստեղծություններ՝ «Տեսե՛լ եք...», «Աղջիկը», «Սրինգը», «Երևան», «Հասկանո՞ւմ եք...», Երզնկյանն այս ժողովածուն համարում է իրականությունից կտրված, անհատապաշտական ապրումների և ստեղծագործական վրիպած որոնումների արտահայտություն, որում, ըստ նրա, Չարենցը հեռացել է բանվոր դասակարգից, խզել կապը նրա հետ և կորցրել իր ճանապարհը: «Բանաստեղծությունների այս շարքը,- գրում է Երզնկյանը,- Չարենցի փառքին նոր դափնի չի ավելացնում... Ինդիվիդուալիստական բեկումը այս տեսրակի մեջ իրավամբ սպառնական չափեր է ընդունել Չարենցի համար... Չարենցի և մասսայի ճանապարհները շեղվել են, և նրանք իրար չեն հասկանում, կամ ավելի ճիշտ՝ Չարենցը այլևս չի հասկանում իր շրջապատը»: Շրջապատ ասելով՝ Երզնկյանը նկատի ունի «պրոլետարիատի գիտակից ու հեղափոխական շերտը» և ոչ թե այն «լուսպեն-պրոլետարիատը... դեկլասե եղած գաղթականությունը», որ բորբոքում է Չարենցի բանաստեղծական երևակայությունը: Պայքարող բանվոր դասակարգի փոխարեն՝ ամբոխ, կոլեկտիվի ապրումի փոխարեն՝ գերմարդու հավակնություններով օժտված անհատի «պեսիմիզմ և երազկոտություն», «ընկեր Լենինի կամ լորդ Քրրգոնի» փոխարեն՝ անգլիացի ուտոպիստ-սոցիալիստ Ռոբերտ Օուեն: Երզնկյանը պրոլետարական պոեզիայի համար անհարիր է համարում Չարենցի այս կողմնորոշումը և դիտարկում այն որպես ստեղծագործական ճգնաժամի արտահայտություն: «Մենք անկեղծ կերպով կցանկանայինք,- ամփոփում է նա,- որ նրա ներքին ճգնաժամը լուծվեր հոգուտ պրոլետարիատի, որովհետև Չարենցը հարկավոր ույժ է և մեզ ցավ կպատճառեր, եթե նա մեզ հետ չլիներ, եթե նա իսպառ դադարեր բանվոր դասակարգի երգիչ լինելուց» (ԳՎ, 2020: 47):

Երզնկյանի դիտարկումներում Չարենցի հանդեպ ակնհայտ գնահատողական վերաբերմունք կա: Նրա համար անհերքելի են Չարենցի տաղանդն ու ստեղծագործական ներուժը, նրա գրական առաջնորդությունն ու գերիշխող ազդեցությունը: Երզնկյանը մերժում է ապագայապաշտությունը՝ իբրև ոչ պրոլետարական գրական ուղղություն, և Չարենցի ապագայապաշտական դրսևորումների հանդեպ բացասական վերաբերմունքը պայմանավորված է հենց այդ ընդհանուր մոտեցումով: Ընդ որում, ապագայապաշտությունը և Չարենցի ապագայապաշտ դրսևորումները նրա

նաչին և բութ քննադատը» հոդվածը հանդեսի 1923-ի 1-ին համարում, էջ 12–13, տե՛ս նաև ԳՎ, էջ 160–161):

համար ոչ թե գրական-գեղարվեստական, այլ պատմահասարակական քննության առարկա են:

Ապագայապաշտության տեսական-գեղագիտական սկզբունքներին Երզնկյանն անդրադառնում է «Ֆուտուրիզմը՝ որպես գրական ռեակցիա» հոդվածում (Երզնկյան, 1923: 2): Նախ՝ նա քննադատում է ապագայապաշտների անհատապաշտական սկզբունքները՝ դրսևորելով խնդրի համակողմանի իմացություն, ապա՝ լայն ընդգրկումով անդրադառնում գրական այս ուղղության հետևորդներին (Մայակովսկի, Կարա-Դարվիշ, Չարենց, Աբով, Վշտունի): Շատ սուր և ոչնչացնող է Երզնկյանի ծաղրը հատկապես «գավառաքաղաք Երևանից Մոսկվա ընկած սկսնակ պոետ» Աբովի և նրա «Դանակը բկին» գրքի (1923, Մոսկվա) հանդեպ¹: «Մայակովշինայի մի գոհ ևս», - հեզնում է Երզնկյանը և մատնանշում Աբովի մոտ Մայակովսկու ծրագրային դրույթների պարզ ընդօրինակումներ՝ բառին, լեզվին, ռիթմին և ստեղծագործական այլ խնդիրներին վերաբերող: Անդրադառնում է նրա «շարադրական տետրիկին»՝ «Դանակը բկին» գրքին՝ այն անվանելով անբովանդակ և անարժեք: «Ամոթխած-սանձարձակ սեմինարիստիկ», «Աստաֆյան փողոցի նովատոր», «Ֆուտուրիստիկ Աբով», «պոռոտախոս» և նման արտահայտությունները բացասական և հեզնական անթաքույց վերաբերմունքի արտահայտություններ են:

Պակաս ծաղրական չէ նաև Կարա-Դարվիշի հանդեպ վերաբերմունքը. «Երևի հիշում են շատերը, - համենայն դեպս հիշում է մեր մեծ ֆուտուրիստ Կարա-Դարվիշը, - որ երբ մի քանի ամիս առաջ ուզում էին վրացի ֆուտուրիստները առանձին պոմպով հրապարակ իջնել Առաջին Պետական Կոնսերվատորիայի դահլիճում, վրաց երիտասարդությունը, մեր կոմսոմոլիստների առաջնորդությամբ, հենց արմատում խեղդեց այդ փորձը: Առաջին ֆուտուրիստ հռետորը հազիվ էր բացել բերանը ֆուտուրիստական դեկլարացիան կարդալու, որ ամեն կողմից սկսեցին տեղալ նարկոմպրոդի փտած ձվաններ ամբիոնի վրա կուտակած պորտաբույծ ինտելիգենտների գլխին...

Մի երկու փտած ձու էլ դիպավ նույնիսկ մեր սիրելի Կարա-Դարվիշին, որ հազիվ փրկեց իր կաշին:

¹ Աբովի այս գրքույկը սուր քննադատության է ենթարկվել նաև Չարենցի կողմից (տե՛ս «Նորք», այսուհետև՝ Նք, 1923, գիրք N 2, հունվար-մարտ, էջ 239–242, ԳՎ, էջ 141–142): Այս ժողովածուի դեմ բացասական արձագանքներ են տպագրել նաև Վ. Վանդեկը (Վահան Տեր-Գրիգորյան) և Վշտունին (տե՛ս Քր, 1923, թիվ 1, մարտ, էջ 16, ԳՎ, էջ 161, Մրճ, 1923, թիվ 5, մայիս, էջ 37): Դարբին ստորագրությամբ գետեղած իր գրախոսականում Վշտունին հեզնանքով նկատում է. «Չարենցի «Պոեզոգուոնա»-ից և «Ռոմանս անսեր-ից հետո՝ ասիա ձեզ ֆուտուրիստական մի ուրիշ շառլատանություն»:

Այդպես էլ վերջ տրվեց այդ հակապրոլետարական գրական հրապարակային ոտնձգության»¹:

Երզնկյանի վերաբերմունքը, անշուշտ, պայմանավորված է ապագայապաշտության հանդեպ մարքսիստ քննադատների մերժողական մոտեցումով: Նրանց համար ընդունելի չէին անցյալի հանդեպ ապագայապաշտների արմատական հայտարարությունները, նրանց աղմկարարությունը, պետական քաղաքականության խոսափողը լինելու մեծագույն հավաստիացումները: Երզնկյանը ապագայապաշտությունը դիտում է որպես միջազգային ռեակցիոն, էսակենտրոնություն, որը գրականության, մասնավորապես պոեզիայի ճգնաժամի արտահայտություն է և, չնայած իր հեղափոխական արտաքին դրսևորումներին, ընդհանուր ոչինչ չունի պրոլետարական կոլեկտիվիզմի, պրոլետարիատի գաղափարախոսության և պրոլետարական մշակույթի հետ: «Պետք է օգնել օր առաջ վտարելու (изжить) մայակովշչինան», - հայտարարում է նա՝ համարելով այն սպառնալիք խորհրդային աշխատավորության համար: «Հղիացած

¹ Երզնկյանի ծաղրական վերաբերմունքին Կարա-Դարվիշն արձագանքում է «Մարտակոչ»-ի խմբագրությանն ուղղած նամակով (տե՛ս 1923, թիվ 105, 30 հունիսի): Նա իր զարմանքն է արտահայտում այն փաստի կապակցությամբ, որ, ունենալով հին արվեստի հանդեպ մերժողական վերաբերմունք և լինելով նոր օրերի գեղարվեստի մարտական շարքերում, ապագայապաշտները ենթարկվում են մարքսիստ քննադատների հարձակումներին: «Հիշենք դեռ նախքան պատերազմը հին աշխարհի, հին գեղարվեստի իդեոլոգների հարձակումները մեր դեմ, - դժգոհում է նա: - Սակայն զարմանալին ու միանգամայն ապշելու չափ անհասկանալին այն է, երբ այդ արշավանքին իրենց ձայներն են միացնում նրանք, որոնք կոչված են այսօրվան օրերի գեղարվեստի մարտիկների շարքը կանգնելու և մեզ հետ միասին գրոհ տալու հին աշխարհի հոգևոր արժեքների-գեղարվեստի դեմ:

... Մեր գործը դեռ վաղվան օրվան մեջն է, իսկ այսօր մենք կոչվում ենք ոչ միայն ամեն մի ռեակցիայի դեմ գեղարվեստի մեջ, այլև մեր դեմքին ռեակցիոնների դիմակ կապելու ամեն մի փորձի դեմ» (ԳՎ, էջ 247):

Ֆուտուրիզմի պաշտպանությամբ Կարա-Դարվիշը հանդես է եկել նաև 1923-ի նոյեմբերի 15-ին Հայարտան լեփ-լեցուն դահլիճում տեղի ունեցած գրական դատի ժամանակ: Նյութը՝ «Ֆուտուրիզմը և նրա անդրադարձումը Կարա-Դարվիշի ստեղծագործության մեջ»: Հիմնական գեկուցողը եղել է Արշավիր Մելիքյանը, հակազեկուցողը՝ Կարա-Դարվիշը, դատավորները՝ «բանվորության գիտակից գրական ընկերներից» բանվոր Խեչոն, Գարագաշը, Բ. Մկրտումյանը, Մն. Գուլազյանը, Մարտիրոսը: Նախագահել է Ս. Երզնկյանը:

Դատարանի վճիռը, ըստ էության, հնչել է որպես ֆուտուրիզմի և նրա հետևորդ Կարա-Դարվիշի մահախոսական. «Ֆուտուրիզմը միջազգային գրական հետադիմական, դատապարտված հոսանք է, ինչպես դատապարտված է նրան սնուցած բուրժուական իրավակարգը», «Կարա-Դարվիշը՝ հակառակ իր տասնամյա ֆուտուրիստական գործունեության, նույնիսկ իր ռուս հեղինակավոր ֆուտուրիստ ընկերների օգնությամբ չի կարողացել մեզնում ստեղծել դպրոց...» (տե՛ս «Ֆուտուրիզմի շուրջը», Մոսկ, 1923, թիվ 222, 18 նոյեմբերի, նաև՝ ԳՎ, էջ 286):

կապիտալիզմի, պորտաբույծ ու տիրող հասարակական խավի «ստեղծագործական» ժամանցի արդյունք» այս ուղղությունը օտար և խորթ է «գերազանցապես աշխատասեր գյուղացիական Հայաստանին, որի ժողովուրդը մատնեցավ է փորում հողը, երբ նրան պակասում է բահը: Հայաստանում պորտաբույծ լինելու ո՛չ ժամանակ և ոչ էլ ցանկություն կա», - սա է Երզնկյանի մոտեցումը: «Ֆուտուրիզմը Հայաստանում **ինտելիգենտական-սեմինարիստական** մարզանք էր, որի ոտքերը փայտից էին, հիմքը խախուտ»:

Ապագայապաշտության մասին Երզնկյանի առանձին դիտարկումներ, որոնք վերաբերում են գրական այս ուղղության ձևավորման և զարգացման պայմաններին, ինչպես նաև հայ իրականության մեջ դրա արհեստական և անտաղանդ ներմուծումներին, հեռու չեն ճշմարտությունից, սակայն նրա մոտեցումներում աչք է զարնում կուսակցական գործչի անհանդուրժողականությունն այն ամենի հանդեպ, ինչ հակասում է դասակարգային պահանջին և քաղաքական պայքարին: Գեղարվեստի պահանջը ստորադասվում է խորհրդային գաղափարախոսությանն ու մարքսիստական աշխարհայացքին:

Այս հոդվածում Երզնկյանը Չարենցին անդրադառնում է ի շարս մյուս հայ ապագայապաշտների (Կարա-Դարվիշ, Աբով, Վշտունի)՝ մասնավորապես նկատելով. «Ձուր թող չփորձեն – և չենք կարծում թե այսուհետև այլևս փորձեն – մեր տնաբույս ֆուտուրիստները, որոնք ուզում են և՛ պրոլետարական երգչի դափնիներ քաղել և որոնց մի քանի խմբավորումներ ճաշակեցինք մենք այս մի տարվա ընթացքում (Չարենց-Աբով-Վշտունի, հետո Չարենց-Հախումյան-Հալաբյան) – թե ա՛յլ է եվրոպական ֆուտուրիզմը, որի վերածնությունը ռեակցիոն երևույթ է, և որի հետ **ռուսական ֆուտուրիզմը** ոչ մի կապ չունի»։ Այս առիթով նա իր անհամաձայնությունն է արտահայտում նաև «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրն ու վաղը» հոդվածում Բրյուսովի արտահայտած այն պնդմանը, թե ապագայապաշտությունը ռուսական պոեզիայի ներկան է, իսկ պրոլետարական պոեզիան, որ ստեղծագործական որոնումների մեջ է, միտված է ապագային (Բրյուսով, 1923, թիվ 6–7: 15–19) (Բրյուսով, 1923, թիվ 8: 20–25):

Բրյուսովի այս հոդվածի առիթով էլ Երզնկյանը տողատակում այսպիսի դիտարկում է անում. «Շատ ավելի շահավետ կլիներ Երևանի երիտասարդության համար, եթե «Պայքար»-ի N 5-ում տրվեր ուղղակի Բրյուսովի հոդվածը **սիմվոլիզմի**, ֆուտուրիզմի և պրոլետարական պոեզիայի մասին, քան Ե. Չարենցի այդ հոդվածի պոլեմիքական շաղախով ծաղկա-

քաղը»: Երզնկյանը նկատի ունի Չարենցի «Արդի ռուսական պոեզիան» դասախոսությունը¹ (Չարենց, 1923, թիվ 5: 90–96):

Երզնկյանի այս դիտարկմանը և հոդվածում տեղ գտած «փաստացի անճշտություններին» Չարենցը կետ առ կետ անդրադառնում է «Մարտակոչ»-ին ուղղած իր նամակում (Չարենց, 1923, թիվ 103: 2):

Նախ՝ նա «միանգամայն» անհիմն է համարում Երզնկյանի այնհայտարարությունը, թե իր հոդվածը Բյուսովի հոդվածի «ծաղկաքաղն» է: «...Բավական է գոնե մի անգամ կարդալ այդ երկու հոդվածները,- գրում է Չարենցը,- որպեսզի հասկանալի դառնա, որ դրանցում չկա և ո՛չ մի նմանություն» (տե՛ս ԳՎ, 2020: 245):

«Արդի ռուսական պոեզիան» դասախոսությունը Չարենցը կարդացել է 1923 թվականի ապրիլի 10-ին Երևանի համալսարանի մարքսիստական խմբակի նախաձեռնությամբ (նույն այս թեմայով նա դասախոսել է նաև ուսուցիչների համար (տե՛ս «Չարենցի դասախոսությունը», 1923: 3):

Բյուսովի հոդվածը տպագրվել է «Печать и революция» հանդեսի 1922-ի 7-րդ համարում (Բյուսով, 1922: 38–68): «Պայքար»-ում զետեղվածը ոչ ամբողջական և ոչ հաջող թարգմանությունն է (թարգմ.՝ Արշ. Տեր-Հովհանյան): Իր հոդվածում Բյուսովը քննության է ենթարկում 1917–1922 թթ. ռուսական պոեզիայի գրական երեք ուղղություններ՝ խորհրդապաշտություն, ապագայապաշտություն և պրոլետարական պոեզիա: Գնահատելով հանդերձ առաջինի դերը ռուս գրականության պատմական զարգացման ընթացքում՝ Բյուսովն այն համարում է ռուսական պոեզիայի անցյալը, քանի որ այդ ուղղության հետևորդները հետհեղափոխական շրջանում չկարողացան արձագանքել պոեզիայի թարմացման գեղարվեստական պահանջներին: Ռուսական պոեզիայի ներկան, ըստ Բյուսովի, ապագայապաշտությունն է՝ նոր բովանդակության, նոր լեզվի և նոր արտահայտչաձևերի բանաստեղծական որոնումներով: Իսկ պրոլետարական պոեզիան, նրա կարծիքով, ռուսական պոեզիայի «վաղն» է, որովհետև գտնվում է կազմակերպչական փուլում, և պրոլետպոետներն էլ պետք է փորձեն մշակել բանարվեստի նոր միջոցներ ու ձևեր:

¹ Հետաքրքիր է այս առիթով Սուրխաթյանի արձագանքը, որը միանգամայն հակադիր է Երզնկյանի տեսակետին: Պք-ի 1923-ի 4-րդ և 5-րդ համարների մասին իր գրախոսականում, անդրադառնալով Չարենցի դասախոսությանը, նա նկատում է. «Գրական լուրջ պատրաստություն է ցուցադրում Չարենցը: Նկատելի է, որ ունեցած բնատուր շնորհքով մեծամտաբար չէ սահմանափակվում Չարենցը. հատուկ աշխատանք է գործ դնում իր վրա, ուսումնասիրում, քննում, քննադատում և ապա յուրացնում իրեն հարկավորը: Դա գրողի ամենամեծ արժանիքներից մեկն է» (տե՛ս Մտկչ, 1923, թիվ 60, 9 մայիսի, նաև՝ ԳՎ, էջ 186):

Չարենցի դասախոսությունը նույնպես կառուցվում է Բրյուսովի հոդվածի օրինակով՝ ընդգրկելով գրականության երեկը, այսօրն ու վաղը: Նույնն է նաև մոտեցումը. խորհրդապաշտությունը դիտարկվում է որպես երեկվա, ապագապաշտությունը՝ որպես ներկայի, պրոլետպոեզիան՝ որպես վաղվա գրականություն: Չարենցն առաջինը համարում է սոցիալական հենարանը կորցրած «մեռած մի ուղղություն», որի «բոլոր տրամադրությունների հայացնողն ու պատկերողը մեզանում Տերյանն էր, նրանց, այդ ռուս սիմվոլիստների արնակից եղբայրը» (ԳՎ, 2020: 256): Ապագապաշտությանը և պրոլետպոեզիային մանրամասնորեն չի անդրադառնում՝ խոստանալով դա անել հաջորդիվ (մտադրությունը իրականություն չի դարձել), սակայն ապագապաշտության կապակցությամբ ընդհանուր դիտարկումներ, այնուամենայնիվ, Չարենցն արել է՝ նկատելով, որ այն «հասարակական նոր ֆորմացիայի» և գեղարվեստական նոր մտածողության ծնունդ գրական արդիական ուղղություն է, հետևաբար «...խոսել արդի ռուսական պոեզիայի մասին – նշանակում է խոսել գերազանցորեն գրական այն ուղղության մասին, որի անունն է **ռուսական ֆուտուրիզմ**»: Չարենցի հայացքը միտված է ապագային, և նրա գեղարվեստական ընկալումները համահունչ են աշխարհում, մասնավորապես Ռուսաստանում ընթացող ընդհանուր գրական տեղաշարժերին:

Բրյուսովի հայացքների հետ Չարենցի մոտեցումների համընկնումն առավելապես աշխարհայացքի, գեղարվեստական ընկալումների և ստեղծագործական կողմնորոշման ընդհանրության դրսևորում է: Երկուսի համար էլ ելակետայինն ու որոշիչը հեղափոխական իրականությամբ պայմանավորված գեղարվեստական նոր մտածողության պահանջն է՝ բովանդակության, պատկերման ձևերի և եղանակների, լեզվի և ռիթմի ստեղծագործական նոր դրսևորումներով: Չարենցը խորապես տիրապետում է այն նյութին, որ քննության է ենթարկում, ավելին՝ նա այդ ամենի ականատեսն ու ականջալուրն է եղել, երբ 1922-ի հոկտեմբերից Մոսկվայում էր և որպես ունկնդիր ուսանում էր Բրյուսովի անվան բարձրագույն գրական-գեղարվեստական ինստիտուտում, մասնակցում ռուսական մշակութային խառնարանի տարբեր խմբավորումների (իր խոսքով՝ «իզմերի» և «նեոիզմերի») գրական երեկոներին: Չարենցը ներկայացրել է միանգամայն ինքնուրույն վերլուծություն, և ճիշտ է նրա այն պնդումը, որ իր դիտարկումների հիմքում սոցիոլոգիական մոտեցումն է, քննության ենթակա խնդրի սոցիալական բազայի ու բովանդակության մատնանշումը, մինչդեռ Բրյուսովը նյութը վերլուծում է իր գեղագիտական ընկալումների անդրադարձով, «զտարյուն **Ֆորմալիստ**»-ի դիրքերից, ինչը հոդվածի առաջաբանում հաստատում է նաև հենց ինքը՝ հեղինակը: Չարենցը հեր-

քում է նաև Երզնկյանի այն պնդումը, թե իբր «Բրյուսովն է արել այն հայտարարությունը, թե ռուսական ֆուտուրիզմը ոչ մի առնչություն չունի իտալականին»՝ հիշեցնելով, որ առաջին անգամ այդ միտքը Լուինաչարսկին է շրջանառել Լերսի «Ռուսական գրական ֆուտուրիզմի հասարակական իմաստը (XX դարի ռուս գրականության նեոնարոդնիկականությունը)» գրքույկի առաջաբանում (Շապիրշտեյն-Լերս, 1922: 7–9): Դրանում նա համաձայնում է Լերսի այն մտքին, որ արևմտաեվրոպականից ազդակներ ստացած ռուսական ապագայապաշտությունը ձևավորվել, զարգացել է հասարակական-տնտեսական առանձնահատուկ միջավայրում և ունեցել գեղարվեստական ինքնահատուկ արտահայտություն՝ որպես նեոնարոդնիկության գեղարվեստական դրսևորում:

Չարենցի հաջորդ պարզաբանումները Երզնկյանի մատնանշած Չարենց-Աբով-Վշտունի, ապա՝ Չարենց-Հախումյան-Հալաբյան գրական համագործակցության առիթով են: Առաջինի հիշատակումը վերաբերում է Աբովի և Վշտունու հետ «Երեք»-ի գրական խմբակի ստեղծման նախաձեռնությանը, որն ունեցել է¹ կարճատև (հունիս-սեպտեմբեր), սակայն բուռն ու արգասավոր ընթացք՝ առիթ տալով ծավալելու տարաբնույթ քննարկումներ հայ գրականության անցած և անցնելիք ճանապարհի մասին, ինչպես նաև նպաստելով գրական նոր շարժման, գեղարվեստական նոր մտածողության ձևավորմանն ու զարգացմանը: Այս կապը, բնականաբար, Չարենցը չի հերքում:

Հալաբյանին վերաբերող կապի առնչությամբ նկատում է, որ իսկապես նրա հետ մտախղացել է «Ավանգարդ» անունով ֆուտուրոկոնստրուկտիվիստական ամսագիր հրատարակել², սակայն ձախողվել է՝ «միջոցներ ու համախոհ աշխատակիցներ չունենալու պատճառով»:

¹ Չարենցը միաժամանակ նկատում է, որ Լերսի առաջաբանից առաջ Լուինաչարսկին ապագայապաշտության մասին «հակառակ կարծիքներ» է արտահայտել՝ հավանաբար նկատի ունենալով նրա «Футуристы» («Киевская мысль», 1913, թիվ 135, 17 մայիսի), «Ложка противоядия» («Искусство коммуны», 1918, թիվ 4, 29 դեկտեմբերի) հոդվածները, որոնցում այս ուղղության հանդեպ վերաբերմունքը գնահատողական չէ: Խնդրին Լուինաչարսկին անդրադարձել է նաև Օստրովսկու ծննդյան 100-ամյակի առթիվ գրած «Ալեքսանդր Նիկոլանիչ Օստրովսկու մասին և նրա առիթով» հոդվածում (Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1923, թիվ 78, 79, 11, 12 ապրիլի, նաև՝ Մտկչ, 1923, թիվ 44): Վերաբերմունքը, հատկապես երկրորդում, զգուշավոր է. նա ֆուտուրիզմը համարում է հեղափոխությանը մոտ կանգնած և նրան աջակցող գրական ուղղություն, բայց և անընդունելի է համարում անցյալի հանդեպ այս նորարարների բացարձակ մերժողական վերաբերմունքը, ինչպես նաև իշխանության խոսափող ներկայանալու նրանց անթաքույց հավակնությունները:

² Այս մասին հաղորդում է նաև «Խորհրդային Հայաստան» թերթը 1923-ի փետրվարի 4-ի համարում (թիվ 25, էջ 3). «Եղիշե Չարենցի և Կարո Հալաբյանի խմբագրությամբ ամսիս վերջին լույս կտեսնի «Ավանգարդ» հանդեսը, նվիրված ժամանակակից գրականությանը

Չարենցի առարկությունը վերաբերում է Հախումյանի հետ գրական խմբակ ունենալու Երզնկյանի հայտարարությանը, ինչի կապակցությամբ մասնավորապես նկատում է. «Իսկ ինչ վերաբերում է նրան, որ Տիգրան Հախումյանը դասախոսություն է կարդացել իմ մասին և գրել է «Խ. Հ.»-ում ու «Պայքարում» – սրա համար էլ պատասխանատու է ինքը Հախումյանը և վերոհիշյալ թերթերի խմբագրությունը. ես չեմ կարող փակել Հախումյանի բերանը, որ իմ մասին լավ կամ վատ չգրե կամ չխոսե:

Թող չկարծվի սակայն, որ ես այստեղ ուզում եմ իմ վրայից քերել Տիգրան Հախումյանի հետ «զինակից» լինելու անպատվությունը. բնավ երբեք: Ես **փաստն** եմ միայն արձանագրում, ուրիշ ոչինչ: **Տիգրան Հախումյանը հեռու է իմ պաշտպանած գրական տեսակետներից**»:

Չարենցի հիշատակած դասախոսությունը Հախումյանը կարդացել է 1923-ի փետրվարի 19-ին Երևանի կենտրոնական բանվորական ակումբի շենքում (բանախոսությանը հաջորդած քննարկումը շարունակվել է Տրոցկու անվան թատրոնի շենքում): Դրանում բանախոսը, քննելով Չարենցի ստեղծագործական ուղին, «Պոեզոգոու՞նա»-ն և «Ռոմանս անսեր»-ը հոգեբանական առումով շրջադարձային է համարում նրա պոեզիայում՝ եզրափակելով. «...Չարենցի պես մի խոշոր և բազմակողմանի տաղանդ երբեք չի կարող չզգալ ժամանակների հզոր շունչն ու թափը և չտալ մեզ այնպիսի գործեր, որոնք ավելի ևս հեղափոխական ոգի և գեղարվեստական արժանիքներ ունենան, քան այն բոլորը, ինչ նա տվել է մեր պոեզիային մինչև այսօր»¹ (Հախումյան [Ունկնդիր], 1923: 4):

և արվեստին (թատրոն, երաժշտություն, նկարչություն, քանդակ, ճարտար., սինեմա և այլն)»...»:

¹ Այս մոտեցումն ակնհայտորեն հակասում էր պրոլետգրողների միության տեսակետին: Դեռ 1922-ի փետրվարի 22-ին՝ պրոլետգրողների միության 6-րդ նիստում, բանաձև էր ընդունվել Չարենցի «Ռոմանս անսեր»-ի դեմ՝ որպես անարժեք, «պրոլետարիատի համար միանգամայն խորթ և վնասակար մի գործ»: Մեկ տարի անց՝ արդեն Հախումյանի դասախոսության ժամանակ, հերթական առիթն է ներկայանում հարձակումներ գործելու Չարենցի դեմ՝ հայտարարելով, թե նրա գործերում չկա «ոչ մի հեղափոխական կամ պրոլետարական ոգի» (տե՛ս «Հայ ֆուտուրիստների դասախոսություն» հաղորդումը, Մրճ, 1923, թիվ 4, ապրիլ, էջ 34): Ավելին՝ Վշտունին և Ա. Տեր-Հովնաթյանը պնդում են, թե Չարենցի «Ամենապոեմը» Մայակովսկու «150000000»-ի պատճենն է: Չարենցի սպառնալից պատասխանը չի ուշանում. «...Ես առաջարկում եմ այդ ասոցիացիայի գործադիր մարմնին երկու օրվա ընթացքում հետ վերցնել այդ բացարձակ գրպարտությունը, այլապես ես գործը կհանձնեմ ժողովրդական դատարանին, որպես գրպարտության ենթարկված, որովհետև հարկավոր է գոնե մի անգամ պարզապես կարդալ վերոհիշյալ երկերը, որպեսզի հասկացվի, որ նրանցում **չկա և ո'չ մի նմանություն**» (տե՛ս ԽՀ, 1923, թիվ 38, 23 փետրվարի): Կրթերը հանդարտվում են Չարենցին ուղղված պրոլետգրողների միության գործադիր մարմնի մեղմացուցիչ պատասխանով (տե՛ս ԽՀ, 1923, թիվ 39, 25 փետրվարի):

Երզնկյանն անպատասխան չի թողնում «Մարտակոչ»-ի խմբագրությանն ուղղած Չարենցի նամակը և նույն համարում գետեղում է նաև իր «Մեր պատասխանը»:

Նախ՝ նա իրավացիորեն հերքում է անձնական անբարյացակամության որևէ դրսևորում Չարենցի հանդեպ և հայտարարում. «Չենք կարծում, թե այստեղ, Թիֆլիսում և մասնավորապես «Մարտակոչ»-ում կարելի լինի մազաչափ անգամ հոդ գտնել գավառական մթնոլորտին հատուկ գրական բարքերի: Անձնական և ո՛չ մի խժրժանքի և ոչ մի ճղճիմ հաշիվների մենք պատիվ չենք համարի մասնակից անելումեր գրիչը» (ԳՎ, 2020: 245): Ապա հանգամանորեն անդրադառնում է Չարենցի նկատառումներին:

Երզնկյանը մեկ անգամ ևս համոզված պնդում է, որ Չարենցի հոդվածը «ծաղկաքաղ» է Բրյուսովից՝ ապագայապաշտության հանդեպ նույն մոտեցումով և նույն եզրակացությամբ: Երզնկյանի պնդումը միանգամայն անհամոզիչ է, քանի որ նույն այդ տրամաբանությամբ իր վերլուծությունները նույնպես կարելի է դիտարկել որպես «ծաղկաքաղ» Լերսից և Լունաչարսկուց, որոնք դեռ իրենից առաջ ապագայապաշտությունը համարել են «գրական **ռեակցիոն** շարժում, որի հետ «մինդալնիչատ» չպետք է անել» (նույնը ասում է Երզնկյանը. «Պետք է օգնել օր առաջ վտարելու (изжить) մայակովչինան»):

Անհիմն է նաև Երզնկյանի այն դիտողությունը, թե, չնայած ապագայապաշտության հանդեպ Լերսի բացասական վերաբերմունքին, «Չարենցը այնպիսի ձևով է նրան **ապպելացիայի** դիմում, որ անձանոթ ընթերցողը կարող է կարծել, թե Չարենցի հետն են թե՛ Լերսը և թե՛ նույնիսկ Լերսին ընթերցողների ուշադրության հանձնարարող ընկ. Լունաչարսկին» (ԳՎ, 2020: 246): Չարենցը Լերսին և Լունաչարսկուն հիշատակում է՝ վկայակոչելու համար Բրյուսովից առաջ արտահայտած նրանց տեսակետն այն մասին, որ ռուսական ֆուտուրիզմը արևմտաեվրոպականից (Չարենցի մոտ՝ իտալականից) տարբեր գրական հոսանք է թե՛ իր հասարակական բովանդակությամբ, թե՛ «տնտեսական-հասարակական ուրույն միջավայրով»: Եվ սա ամենևին էլ Երզնկյանի մատնանշած «ապպելացիայի» դրսևորում չէ, այլ գրապատմական փաստի արձանագրում:

Չարենցի՝ Տիգրան Հախումյանի հետ խմբակ ունենալու հայտարարության կապակցությամբ Երզնկյանն ընդունում է վրիպումը, բայց և հեգնում. «Չարենցը հայտարարում է, թե ինքը ոչ մի գրական «խմբակ» չի ունեցել Տիգրան Հախումյանի հետ: Շատ սիրով արձանագրում ենք այդ ուղղումը, մանավանդ որ իմաստուն առաձն ասում է՝ «Ասա՛ ով է ընկերդ և ես ասեմ, թե ով ես դու»» (ԳՎ, 2020: 247): Ապա կառչելով Չարենցի մյուս հայտարարությունից, թե «Թո՛ղ չկարծվի սակայն, որ ես այստեղ ուզում

եմ վրայիցս քերել Տիգրան Հախումյանի հետ «զինակից» լինելու անպատվությունը, բնավ երբեք»՝ վստահ եզրափակում է. «Այս ասպետական հայտարարումը գալիս է հաստատելու, որ մենք այնքան էլ հեռու չենք եղել ճշմարտությունից:

Ուրեմն «խմբակ» ոչ, «զինակցությունը» - անպատվություն չէ...

Նյունասների խնդիր է» (ԳՎ, 2020: 247):

Երզնկյանն ակնհայտորեն հեզնում է երկուսին էլ՝ ակնարկելով 1922-ի հունիսյան թեժ բանավեճից հետո նրանց միջև հարաբերությունների անսպասելի դրական փոփոխությունը: Խոսքը վերաբերում է «Երեք»-ի դեկլարացիայի և «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը...» հոդվածաշարի առիթով «Խորհրդային Հայաստան»-ում գետեղված Հախումյանի՝ «Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի»...» քննադատական հոդվածին (Հախումյան, 1922: 1), ապա՝ Չարենցի՝ ««Ապադասակարգային ինտելիգենտը» և դեկլարացիան...» վերտառությամբ սուր պատասխանին (Չարենց, 1922: 2): Վերը նշված «փոխհրաձգությունից» երեք ամիս չանցած՝ «Երեքի» դեկլարացիան մերժող Հախումյանը «Եղիշե Չարենցը...» անդրադարձում ընդունում, գնահատում և անգամ ուղենշային է համարում նույն այդ դեկլարացիայի գեղարվեստական ծնունդ «Պոեզոգություն»-ն՝ նկատելով, որ դրանում «... Չարենցը գտնում է իրան և իր իսկական ու հարազատ բնաշխարհը» (Հախումյան, 1922: 6):

Չարենցն էլ «սիրելի Տիգրան Շահիրին» ուղղած 1922-ի հոկտեմբերի 1-ի նամակում գոհունակություն է հայտնում հոդվածի «յուրաքանչյուր տողից» փչող «բարի» տրամադրության համար (Չարենց, 1967: 390):

Դրական վերաբերմունքը շարունակվում է նաև «Պայքար»-ում գետեղված Հախումյանի հաջորդ՝ «Եղիշե Չարենցը – զուրնաչի Ալեքին...» հոդվածում, որում նա «Պոեզոգություն»-ն համարում է Չարենցի «նորանոր նվաճումների գրավականը» (Հախումյան, 1923: 14):

Երզնկյանի գրաքննադատական հետաքրքրությունների շրջանակում էին նաև խորհրդային, մասնավորապես խորհրդահայ թատրոնի խնդիրները, որոնք վերաբերում էին խաղացանկին, նոր բովանդակությանը, բեմադրական նոր մոտեցումներին և դերասանական խաղին¹: Այս համապատկերում նրա աչքից չէր կարող վրիպել 1923-ի հուլիսին Թիֆլիսում լույս տեսած Չարենցի «Կապկազ» թամաշան: Իր սեղմ վերլուծականում,

¹ Այդ թեմային են նվիրված Երզնկյանի «Մեր թատրոնական ռեպերտուարի մասին», «Թատրոնական խնդիրների շուրջը...», «Բանվոր դասակարգի պահանջները մեր թատրոնից...», «Թատրոնական խնդիրներ», «Ռուսահայ թատրոնի տրադիցիան...», ««Համլետ», «Արշին Մալ-ալան», ռեժիսյուրա» հոդվածները (տե՛ս «Գրական ֆրոնտում», 1927, էջ 39–47, 78–91, 92–97, 141–145, 169–174, 184–190):

ճիշտ գնահատելով Չարենցի տաղանդն ու պիեսի ժանրային առանձնահատկությունը, հայտարարում է. «Եղիշե Չարենցի «Կապկազը» հիմք է դնում մեր նոր թատրոնի նոր ռեպերտուարի» («Գրական ֆրոնտում», 1927: 76): Ուշագրավ է այն փաստը, որ Երզնկյանը նախագահել է նաև Չարենցի «Կապկազ»-ին նվիրված գրական դատը, որ տեղի է ունեցել հոկտեմբերի 20-ին Երևանի բանվորական ակումբի դահլիճում: Դատավորները եղել են Ս. Վարդանյանը, Հ. Գյուլիքնիսյանը, մեղադրողը՝ Ա. Խոնդկարյանը, պաշտպանը՝ Տ. Հախումյանը: Խոնդկարյանը բացասական կարծիք է ներկայացրել Չարենցի գործի մասին՝ գտնելով, որ այն նորություն չէ ո՛չ Չարենցի, ո՛չ հայ գրականության ընթացքում, մինչդեռ Հախումյանը հակառակն է պնդել՝ նշելով, որ գեղարվեստական արժեքի տեսանկյունից «...«Կապկազը» մի նոր նվաճում է մեր գրականության միջավայրում իր չափերով, ռիթմով, հատու լեզվով, պատկերներով և դինամիզմով» (ԳՎ, 2020: 283): Ավելի քան հակասական է դատավճիռը. մի կողմից՝ «Լիակատար կերպով չտիրապետելով իր նյութին, Չարենցը «Կապկազը»-ում չի գտնում և այդ նյութի մշակման (արտահայտելու) համապատասխան ձևը և զոհ դառնալով ֆուտուրիստական դրամատուրգիայի մոտեցումներին և պրիոմներին, դիմում է հասարակացումների, ընկնելով ծամածռությունների մեջ», մյուս կողմից՝ «Այդպես լինելով հանդերձ, տաղանդավոր Եղիշե Չարենցի «Կապկազը» տալիս է հեղինակի գեղարվեստագետլինելու մի շարք գրավականներ»: Այդ շարքում մատնանշվում են հաջող տիպերը, պատմական կյանքի իրական պատկերները, ասոնանսների արվեստը, պատկերավոր լեզուն, «բազմերանգ» ռիթմը, տրամադրության խրոխտ, մարտական շեշտերը: Հնարավոր է՝ դատավճիռի դրական-գնահատողական այս շեշտադրումները պայմանավորված են Երզնկյանի նախագահությամբ:

Երզնկյանի հաջորդ անդրադարձը «Մոսկվայի գրական հովերից («Standard» N 1 և «Զարկ» N 1)» հոդվածն է, որ տեղ է գտել «Մարտակոչ»-ի 1924-ի հուլիսի 19-ի համարում (թիվ 163, էջ 2-3):

«Standard»-ի առաջին և միակ համարը տպագրվել է 1924-ի մայիսին Մոսկվայում: Մյասնիկյանի բացասական արձագանքից հետո հանդեսի հրատարակությունը դադարեցվել է¹: Չարենցն այն հրատարակել է ճար-

¹ Այդ մասին Մ. Մազմանյանի հուշերում կարդում ենք. «Չարենցը «Ստանդարտի» մի օրինակը տվել էր Ալեքսանդր Մյասնիկյանին, որ այդ օրերին գտնվում էր Մոսկվայում: Մյասնիկյանը կարդացել էր ու մի լավ քննադատել մեր ամսագիրը իր անընդունելի գաղափարների համար և խորհուրդ էր տվել ոչնչացնել բոլոր օրինակները:

Չարենցը տխուր վերադարձավ ու հայտնեց մեր անելիքների մասին: Հենց նույն երեկոյան, հուլիսի 1-ին, վառեցինք մեր հանրակացարանի խոհանոցի մեծ պլիտան ու կրակին տվինք այնքան սիրով գլուխ բերած մեր «Ստանդարտը»:

տարապետներ Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մազմանյանի հետ միասին: Նպատակը «վինեգրետային» («Նորք», «Պայքար», «Վերելք») և «պրուլետնյանիստական» («Մուրճ», «Դարբնոց») պարբերականներից տարբերվող, «ամբողջովին գրականությանը և արվեստին նվիրված» և «այդ ասպարեզում դասակարգային-իդեոլոգիական հետևողական, անշեղ գիծ տանող», ինչպես նաև «այդ իդեոլոգիային համապատասխան ֆորմայի մշակումով» զբաղվող պարբերական ստեղծելն էր: Ամսագիրը, ըստ էության, շարունակում և զարգացնում էր «Երեքի» դեկլարացիայի տեսական պահանջները՝ նախընտրելով գրականության և արվեստի «բացառապես ներգործող տեսակները» և կարևորելով դրանց «ուսիլիտար, գործնական նշանակությունը»: Ըստ այդմ՝ գրականության և թատրոնի ասպարեզում գնահատվում էին այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք էին ագիտական, սատիր-ագիտական, հերոսական ագիտ-դրաման, քաղաքական բուֆոնադը, նկարչության մեջ՝ պլակատը, կարիկատուրան, իլյուստրացիան, շարժը, ճարտարապետության մեջ՝ ժամանակակից ինժեներական տեխնիկայի լուծումներով ձևերը: Աշխատանքի կոնստրուկտիվիստական մեթոդը, ըստ նրանց, ապահովում էր պարզություն և ուսիլիտար նպատակահարմարություն: «Արվեստը արվեստի համար» սկզբունքին նրանք հակադրում էին տեսականում՝ «ֆորմալ և սոցիոլոգիական մոտեցում», գործնականում՝ «սոցիալական ակտուալ թեմա+դասակարգային անխառն իդեոլոգիա+արվեստի տվյալ ճյուղի ֆորմալ նվաճումի վերջին խոսքը»: Ամսագիրը «Երեքի» դեկլարացիայի «իդեոլոգիական և ձևական դետալիզացիան» էր:

Երզնկյանի վերաբերմունքը նույնքան մերժողական է, որքան «Երեքի» դեկլարացիայի անդրադարձում: «Ուսանողական տարին վերջացավ Մոսկվայում: Մեր երիտասարդությունը դառնում է Խորհրդային Հայաստան: Բայց չի դառնում ձեռնունայն, - հեզնում է նա: - Ինչպես անցյալներում – 1922 և 1923 թթ. – նա այս 24 թ. էլ – մանավանդ որ նահանջ տարի է – փորձում է միանգամից երկու թևերից ուժեղացնել նայիրյան դաշտերի տոթի մեջ պապակվող գրական-գեղարվեստական կյանքը»: «Երկու թևեր» ասելով՝ նկատի ունեւ «Standard»-ը՝ մի կողմից, և «Զարկ»-ը՝ մյուս կողմից: Առաջինն անվանում էր «ստանդարտորիո» (Չարենց, Հալաբյան, Մազմանյան), երկրորդը՝ «Զարկվարտետ» (Աբով, Ամեռ, Շամունց, Գ. Քոչար):

Երզնկյանի գնահատության ծիրից դուրս էին գեղարվեստական մտքի նորագույն որոնումները, բանաստեղծական տեխնիկայի ապագայապաշ-

Մեկական օրինակ պահեցինք մեզ մոտ հիշատակի համար, որոնցից ոչ մեկը չի մնացել ցարդ: Մի հատիկ օրինակ, իմ օրինակը (Չարենցի և Հալաբյանի ընծայականով) պահվում է Հայաստանի Գրականության ու արվեստի թանգարանում» (Մազմանյան, 1961: 69):

տական ձևերն ու եղանակները: «Ստանդարդ տրիոն», ըստ նրա, չի բերում ոչ մի նորություն, ավելին՝ չունի հստակ և հիմնական մոտեցում, և նրանց հայտարարություններն այն մասին, թե իրենք «չենք պատկանում գոյություն ունեցող գրական-գեղարվեստական հոսանքներից և ոչ մեկին», իրականում խարխափուն վիճակի դրսևորումներ են: «Նա բոլորի հետ է և ոչ ոքի հետ,- եզրակացնում է Երզնկյանը և հավելում:- Անթույլատրելի էլլելտիզմ, որ պայքարում կկորչի»:

Նա անօգուտ և հնացած է համարում վաղուց ասված ճշմարտությունների թմբկահարումը, մասնավորապես «արվեստը արվեստի համար» գեղագիտական սկզբունքի մերժումը, արվեստի տենդենցիոզության գաղափարի հաստատումը: Հակադրվում է նաև Մազմանյանի և Հալաբյանի կողմից պլակատային արվեստի գերագնահատության փորձերին՝ կարևորելով պրոլետարական գաղափարախոսությանը հարիր մոնումենտալ ստեղծագործությունների նշանակությունը:

Երզնկյանի վերաբերմունքը շատ ավելի խիստ և անհանդուրժողական է «Զարկի»-ի հանդեպ¹: «Որքան լավ տպավորություն է թողնում գոնե **Ստանդարդը** իր արտաքինով և իր խեղկատակ ու չարաճճի բովանդակությամբ,- գրում է նա,-այնքան լորձուկ է **Զարկը** թե իր արտաքինով և թե բովանդակությամբ» (Երզնկյան, 1924: 3):

Երզնկյանի եզրակացությունը հուսադրող չէ ո՛չ «Standard»-ի, ո՛չ «Զարկ»-ի համար. «**Ստանդարդի** և **Զարկի** հրապարակ գալը ապացույց է, որ ֆուտուրիզմը այլևս **արդի** գրականություն չէ, անգամ Չարենցի ու Աբովի համար»:

Գրականության ցանկ

1. **Արիստակեսյան Ռ.**, Գրական վավերագրեր (1920–1930-ական թվականներ), Ե., Տիգրան Մեծ, 2020, հ. 1, 830 էջ:
2. **Брюсов В.**, Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, Печать и революция, 1922, N 7, с. 38–68.

¹ Այս ամսագրի շուրջ համախմբվել էին Մոսկվայի պրոլետգրողների ասոցիացիայի «Октябрь» պարբերականի գաղափարական սկզբունքներին հետևող չորս նախկիններ՝ նախկին ֆուտուրիստ Աբովը, նախկին «Դարբնոց»-ականներ և «Քուրա»-ականներ Ամեռը, Շամունցը, Գևորգ Քոչարը, ովքեր իրենց հայտարարություններում հայտնում էին «Դարբնոց»-ին, «Մուրճ»-ին և «Քուրա»-ին, հանդես գալիս «Մասսայական պսիխիկայի» առաքելությամբ: «Բայց մասսայական հոգեբանության կազմակերպման համար պետք է որ կազմակերպողը ինքը ունենա «կազմակերպված պսիխիկա», - ծաղրում է Երզնկյանը: - Հարց ենք տալիս, թե, օրինակ, բանաստեղծ Ամեռը ի՞նչպես պետք է կազմակերպի մասսաների հոգեբանությունը, երբ նա 1922 թվականին Հակոբ Հակոբյանի **դարբնոցիստ** էր, 1923 թվականին Գուրգեն Հայկունու **քուրայիստ-կուզնիցական**, 1924 թվին **октябрьիստ-զարկական** է» (Երզնկյան, 1924: 3):

3. **Բրյուսով Վ.**, Ռուսական պոեզիայի երեկն, այսօրն ու վաղը, Պայքար, 1923, թիվ 6-7, 5 հուլիսի, էջ 15-19, թիվ 8, 1 օգոստոսի, էջ 20-25:
4. **Горький М.**, О футуризме, Журнал журналов, 1915, N 1, с. 3.
5. **Գրական դատ**, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 237, 24 հոկտեմբերի:
6. **Եսայան Ս.**, Ֆուտուրիզմի շուրջը, Մարտակոչ, 1923, թիվ 222, 18 նոյեմբերի:
7. **Երզնկյան Ս.**, Նեո-ֆուտուրիզմ թե՞ պրոլետարական պոեզիա, Դարբնոց, 1922, թիվ 2-5, օգոստոս-դեկտեմբեր, էջ 47-52:
8. **Երզնկյան Ս.**, Եղիշե Չարենց – Պոեզոգուոնա..., Դարբնոց, 1922, թիվ 2-5, օգոստոս-դեկտեմբեր, էջ 65-67:
9. **Երզնկյան Ս.**, Նեո-ֆուտուրիզմ թե՞ պրոլետարական պոեզիա», Կարմիր աստղ, 1923, թիվ 4, 6 հունվարի:
10. **Երզնկյան Ս.**, Եղիշե Չարենց – Պոեզոգուոնա..., Կարմիր աստղ, 1923, թիվ 5, 7 հունվարի:
11. **Երզնկյան Ս.**, Ֆուտուրիզմը՝ որպես գրական ռեակցիա, Մարտակոչ, 1923, թիվ 101, 26 հունիսի:
12. **Երզնկյան Ս.**, Մեր պատասխանը, Մարտակոչ, 1923, թիվ 103, 28 հունիսի:
13. **Երզնկյան Ս.**, Մոսկվայի գրական հովերից («Standard» N 1և «Զարկ» N 1), Մարտակոչ, 1924, թիվ 163, 19 հուլիսի:
14. **Երզնկյան Ս.**, Մեր թատրոնական ռեպերտուարի մասին, Թատրոնական խնդիրների շուրջը..., Բանվոր դասակարգի պահանջները մեր թատրոնից..., Թատրոնական խնդիրներ, Ռուսահայ թատրոնի տրադիցիան..., «Համլետ», «Արշին Մալ-ալան»..., Գրական ֆրոնտում, Թիֆլիս, Զակկնիգա, 1927, էջ 39-47, 78-91, 92-97, 141-145, 169-174, 184-190:
15. **Երզնկյան Ս.**, Գրական ֆրոնտում, Թիֆլիս, Զակկնիգա, 1927, էջ 76:
16. **Эльсберг Я. Е.** [Шапирштейн-Лерс], Общественный смысл русского литературного футуризма, М., ГИЗ, 1922, с. 7-9:
17. **Луначарский А.**, Футуристы, Киевская мысль, 1913, N 135, 17 мая.
18. **Луначарский А.**, Ложка противоядия, Искусство коммуны, 1918, N 4, 29 декабря.
19. **Լուսաչարսկի Ա.**, Ալեքսանդր Նիկոլանիչ Օստրովսկու մասին և նրա առիթով, Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1923, թիվ 78, 79, 11, 12 ապրիլի, նաև՝ Մարտակոչ, 1923, թիվ 44, 19 ապրիլի:
20. **Կարա-Դարվիշ**, Շպարված ֆուրորիստներ. Եղիշե Չարենցի – «Ռոմանս անսեր»-ի գրքուկի առթիվ, Կարմիր աստղ, 1923, թիվ 10, 14 հունվարի:
21. **Կարա-Դարվիշ**, Նամակ խմբագրության, Մարտակոչ, 1923, թիվ 105, 30 հունիսի:
22. **Հախումյան Տ.**, Ի պաշտպանություն «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի» («Երեքի» դեկլարացիայի և Ե. Չարենցի հոդվածաշարի առթիվ), Խորհրդային Հայաստան, 1922, թիվ 141, 27 հունիսի:
23. **Հախումյան Տ.**, Եղիշե Չարենցը (Ընկերական բնութագիր), Խորհրդային Հայաստան 1922, թիվ 205, 10 սեպտեմբերի:

24. **Հախումյան Տ.**, Եղիշե Չարենցը – գուրնաչի Ալեքին («Պոեզոգություն»), Պայքար, 1923, թիվ 1, 15 հունվարի, էջ 13–15:
25. **Հախումյան Տ.** [Ունկնդիր ստորագրությամբ], Տիգրան Հախումյանի դասախոսությունը Եղիշե Չարենցի մասին, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 36, 21 փետրվարի:
26. **Հայ ֆուտուրիստների դասախոսություն**, Մուրճ, 1923, թիվ 4, ապրիլ, էջ 34:
27. **Հայկունի Գ.**, Կարմրաթշիկ գուռնաչին և բութ քննադատը, Քուրա, 1923, թիվ 1, մարտ, էջ 12-13:
28. **Մազմանյան Մ.**, Չարենցի հետ («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին...»), Ե., Հայպետհրատ, 1961, էջ 69:
29. **Մակինցյան Պ.**, Նեպի նվերները մեր պոեզիային, Կարմիր աստղ, 1922, թիվ 280, 10 դեկտեմբերի:
30. **Նոր հանդես**, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 25, 4 փետրվարի:
31. **Չարենց Ե.**, Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը..., Խորհրդային Հայաստան, 1922, թիվ 132, 135, 136, 16, 20, 21 հունիսի:
32. **Չարենց Ե.**, «Ապադասակարգային ինտելիգենտը» և դեկլարացիան..., Խորհրդային Հայաստան, 1922, թիվ 158, 18 հուլիսի:
33. **Չարենց Ե.**, Նամակ խմբագրության, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 38, 23 փետրվարի:
34. **Չարենց Ե.**, Գ. Աբով. «Դանակը բկին»..., Նորք, 1923, Գիրք N 2, հունվար-մարտ, էջ 239–242:
35. **Չարենց Ե.**, Արդի ռուսական պոեզիան, Պայքար, 1923, թիվ 5, 15 ապրիլի, էջ 90–96:
36. **Չարենց Ե.**, Նամակ խմբագրության, Մարտակոչ, 1923, թիվ 103, 28 հունիսի:
37. **Չարենց Ե.**, Երկերի ժողովածու, Ե., ԳԱ հրատարակչություն, 1967, հ. 6, 390 էջ:
38. **Չարենցի դասախոսությունը**, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 89, 29 ապրիլի:
39. **Պատասխան ընկ. Եղիշե Չարենցին**, Խորհրդային Հայաստան, 1923, թիվ 39, 25 փետրվարի:
40. **Մուրխաթյան Հ.**, «Պայքար»..., Մարտակոչ, 1923, թիվ 60, 9 մայիսի:
41. **Վշտունի Ա.** [Ծածկանունը՝ Դարբին], «Պոեզոգություն» Եղիշե Չարենցի..., Մուրճ, 1923, թիվ 3, հունվար, էջ 23–24:
42. **Վշտունի Ա.** [Դարբին], «Դանակը բկին».– Աբով..., Մուրճ, 1923, թիվ 5, մայիս, էջ 37:
43. **Տեր-Գրիգորյան Վ.** [Վ. Վանդեկ], Աբով.– «Դանակը բկին»..., Քուրա, 1923, թիվ 1, մարտ, էջ 16:

References

1. **Aristakesyan R.**, Grakan Vaverager (1920–1930-akan tvakanner) [Literary Documents (1920s–1930s)], Y., Tigran Mets, 2020, Vol. 1, 830 pages (in Armenian).

2. **Bryusov V.**, Vchera, segodnya i zavtra russkoy poezii [The Past, Present, and Future of Russian Poetry], Pechat i revolyutsiya, 1922, issue 7, pp. 38–68 (in Russian).
3. **Bryusov V.**, Rusakan poeziayi erekn, aysorn u vaghy [The Past, Present, and Future of Russian Poetry], Payqar, 1923, issue 6–7, July 5, pages 15–19, issue 8, August 1, pages 20–25.
4. **Gorky M.**, O futurizme [On Futurism], Journal Journalov, 1915, issue 1, p. 3 (in Russian).
5. **Grakan dat** [Literary judgment], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 237, October 24 (in Armenian).
6. **Yesayan S.**, Futurizmi shurjy [Around futurism], Martakoch, 1923, issue 222, November 18 (in Armenian).
7. **Yerznkryan S.**, Neo-futurizm te proletarakan poezia [Neo-Futurism or Proletarian Poetry], Darbnots, 1922, issue 2–5, August-December, pp. 47–52 (in Armenian).
8. **Yerznkryan S.**, Eghishe Charents – Poezozurna... [Yeghishe Charents – The Poet Trumpet], Darbnots, 1922, issue 2–5, August-December, pp. 65–67 (in Armenian).
9. **Yerznkryan S.**, Neo-futurizm te proletarakan poezia [Neo-Futurism or Proletarian Poetry], Karmir astgh, 1923, issue 4, January 6 (in Armenian).
10. **Yerznkryan S.**, Eghishe Charents – Poezozurna... [Yeghishe Charents – The Poet Trumpet], Karmir astgh, 1923, issue 5, January 7 (in Armenian).
11. **Yerznkryan S.**, Futurizmy vorpes grakan reakci [Futurism as Literary Reaction], Martakoch, 1923, issue 101, June 26 (in Armenian).
12. **Yerznkryan S.**, Mer patasxany [Our Response], Martakoch, 1923, issue 103, June 28 (in Armenian).
13. **Yerznkryan S.**, Moskvayi grakan hoveric (“Standard” N 1 ev “Zark” N 1) [Literary Breezes from Moscow (“Standard” No. 1 and “Zark” No. 1)], Martakoch, 1924, issue 163, July 19 (in Armenian).
14. **Yerznkryan S.**, Mer tatronkan repertuari masin, Tatronakan khndirneri shurjy..., Banvor dasakargi pahanjnery mer tatronic..., Tatronakan khndirner, Rusahay tatroni tradician..., Hamlet, Arshin Mal-alan... [About our theater repertoire, Around theatrical problems..., The working class’s demands from our theater..., Theatrical problems, The tradition of Russian-Armenian theater..., Hamlet, Arshin Mal-alan..., Grakan frontum], Tiflis, Zakkniga, 1927, pp. 39–47, 78–91, 92–97, 141–145, 169–174, 184–190 (in Armenian).
15. **Yerznkryan S.**, Grakan frontum [On the Literary Front], Tiflis, Zakkniga, 1927, p. 76 (in Armenian).
16. **Ellsberg Y. E.** [Shapirshteyn-Lers], Obshestvenniy smisl russkogo literaturnogo futurizma [Social meaning of Russian literary futurism], M., GIZ, 1922, pp. 7–9 (in Russian).
17. **Lunacharski A.**, Futuristi [The Futurists], Kievskaya misl, 1913, issue 135, May 17 (in Russian).
18. **Lunacharski A.**, Lozhka protivoyadiya [A Spoonful of Antidote], Iskusstvo kommuni, 1918, issue 4, December 29 (in Russian).
19. **Lunacharski A.**, Alexander Nikolaevich Ostrovsku masin ev nra aritov [About Alexander Nikolaevich Ostrovsky and on his occasion], Izvestiya CIK SSSR I

- VCIK, 1923, issue 78, 79, April 11, 12, Martakoch, 1923, issue 44, April 19 (in Russian).
20. **Kara-Darvish**, Shparvats futuristner. Eghishe Charentsi – “Romans anser”-i grquyki artiv [Masked Futurists. On Yeghishe Charents’ – “Romance Without Love”], Karmir astgh, 1923, issue 10, January 14 (in Armenian).
 21. **Kara-Darvish**, Namak khmbagrutyan [Letter to the Editorial], Martakoch, 1923, issue 105, June 30 (in Armenian).
 22. **Hakhumyan T.**, I pashtpanutyun “chorrord astichani hotentoti” (“Ereqi” deklaraciayi ev E. Charentsi hodvatsashari artiv) [In Defense of the “Fourth Degree Hottentot” (On the Declaration of the “Three” and Ye. Charents’ Articles), Khorhrdayin Hayastan, 1922, issue 141, June 27 (in Armenian).
 23. **Hakhumyan T.**, Eghishe Charentsy (Ynknerakan bnutagir) [Yeghishe Charents (A Friendly Portrait)], Khorhrdayin Hayastan, 1922, issue 205, September 10 (in Armenian).
 24. **Hakhumyan T.**, Eghishe Charentsy - zurnachi Aleqin (“Poezozurna”) [Yeghishe Charents – For The Trumpet Player Alek (“The Poet Trumpet”)], Payqar, 1923, issue 1, January 15, pp. 13–15 (in Armenian).
 25. **Hakhumyan T.**, Tigran Hakhumyani dasakhosutyuny Eghishe Charentsi masin [Tigran Hakhumyan’s lecture about Yeghishe Charents], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 36, February 21 (in Armenian).
 26. **Hay futuristneri dasakhosutyun** [Lecture by Armenian Futurists], Murch, 1923, issue 4, April, p. 34 (in Armenian).
 27. **Haykuni G.**, Karmratshik zurnachin ev but qnnadaty [The Red-Cheeked Trumpet Player and the Blunt Critic], Kura, 1923, issue 1, March, pp. 12–13 (in Armenian).
 28. **Mazmanyanyan M.**, Charentsi het (“Hishoxutyunner Eghishe Charentsi masin”...) [With Charents (“Memories About Yeghishe Charents”...)], Y., Haypethrat, 1961, p. 69 (in Armenian).
 29. **Makintsyanyan P.**, Nepi nvernery mer poeziain [Nep’s Gifts to Our Poetry], Karmir astgh, 1922, issue 280, December 10 (in Armenian).
 30. **Nor handes** [New Journal], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 25, February 4 (in Armenian).
 31. **Charents Y.**, Inch petq e lini ardi hay banasteghtsutyuny... [What should modern Armenian poetry be...], Khorhrdayin Hayastan, 1922, issue 132, 135, 136, June 16, 20, 21 (in Armenian).
 32. **Charents Y.**, “Apadasakargayin inteligenty” ev deklaracian... [“The Classless Intellectual” and the Declaration...], Khorhrdayin Hayastan, 1922, issue 158, July 18 (in Armenian).
 33. **Charents Y.**, Namak khmbagrutyan [Letter to the Editorial], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 38, February 23 (in Armenian).
 34. **Charents Y.**, G. Abov. ”Danaky bkin” [G. Abov: “Knife to the Throat”], Norq, 1923, Book No. 2, January-March, pp. 239–242 (in Armenian).
 35. **Charents Y.**, Ardi rusakan poezian [Modern Russian Poetry], Payqar, 1923, issue 5, April 15, pp. 90–96 (in Armenian).
 36. **Charents Y.**, Namak khmbagrutyan [Letter to the Editorial], Martakoch, 1923, issue 103, June 28 (in Armenian).

37. **Charents Y.**, Erkeri zhoghovatsu [Collected Works], Y., AS Publishing, 1967, Vol. 6, p. 390 (in Armenian).
38. **Charentsi dasakhosutyuny** [Charents' Lecture], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 89, April 29 (in Armenian).
39. **Pataskhan ynk. Eghishe Charentsin** [Response to Comrade Yeghishe Charents], Khorhrdayin Hayastan, 1923, issue 39, February 25 (in Armenian).
40. **Surkhatyan H.**, "Payqar".../,"Payqar"... , Martakoch, 1923, issue 60, May 9 (in Armenian).
41. **Vshtuni A.**, "Poezozurna" Eghishe Charentsi...["The Poet Trumpet" of Yeghishe Charents], Murch, 1923, January, issue 3, pp. 23–24 (in Armenian).
42. **Vshtuni A.**, "Danaky bkin".- Abov..., Murch, 1923, issue 5, May, p. 37 (in Armenian).
43. **Ter-Grigoryan V.** [Vandek V.], Abov.- "Danaky bkin"... [Abov.- "Knife to the Throat"...], Kura, 1923, issue 1, March, p. 16 (in Armenian).

Ռուզաննա Արիստակեսյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, գիտական հետաքրքրությունները՝ 20-րդ դարի հայ գրականություն, սփյուռքահայ գրականություն, բնագրագիտություն: Հեղինակ է 2 գրքի, 60-ից ավել հոդվածների:

ORCID ID: 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

Ruzanna Aristakesyan – Doctor of Philology, Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA, scientific interests: history of Armenian literature of the 20th century, Armenian literature of Diaspora, textology. Author of 2 books and more than 60 scientific articles.

ORCID ID: 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

Рузанна Аристакесян – доктор филологических наук, Институт литературы имени М. Абегяна НАН РА, научные интересы: история армянской литературы XX века, армянская литература диаспоры, текстология. Автор 2-х книг и более 60-ти статей.

ORCID ID: 0000-0002-2748-0249

aristakesyanr@yahoo.com

Սուրեն Աբրահամյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
ԵՐՊԼՀ
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-101

ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆ. «ԻՆՔՆԻՆ ՊՈԵԶԻԱ» ԿԱՄ «ՀԱՅԱՑՔ ՈՉ ՄԻ ՏԵՂԻՑ»*

Բանալի բառեր – Հենրիկ Էդոյան, ինքնին պոեզիա, գոյություն, լինելություն, ոչինչ, մետաֆիզիկա, աշխարհայեցողություն:

Հենրիկ Էդոյանի «Հայացք ոչ մի տեղից» (2024 թ.) ժողովածուն բանաստեղծի աշխարհընկալման և բանաստեղծական մոդելի ընկալման նոր հատկանիշներ է հավելում նրա պոեզիայում: Բանաստեղծի հայացքի երկակիությունը, որ փիլիսոփայական հիմքով կապված է Էդոյանի պոեզիայի երկակի տեսողության ըմբռնման, կեցության ոչնչի և լինելության գաղափարի հետ, աշխարհը, կեցությունը և մահը քննում է բացարձակի տեսանկյունից, որոնք փոխակերպվում են միմյանցով, առկա կեցությունը՝ լինելությունը, արտահայտում էության ոլորտից անտարանջատ: Ուստի դժվար չէ կռահել, որ գոյության մետաֆիզիկական նախահիմքը՝ անճանաչելին, սկիզբն է ամենայն բանի, կյանքի, գոյության և անվախճանի, որից ծագում և դեպի ուր տանում են լինելության և ոչնչի ճակատագիրը, արտահայտվում լեզվում իբրև «ինքնին պոեզիա», որն Էդոյանի պոեզիայի ընկալումն է:

Suren Abrahamyan
Doctor of Philology, Professor
YSLU
Institute of Literature after M. Abeghyan NAS of the RA
ORCID ID 0000-0002 6738-864X
surenabraham@mail.ru

HENRIK EDOYAN: “POETRY ITSELF” OR “A VIEW FROM NOWHERE”

Keywords: Henrik Edoyan, poetry itself, existence, being, nothingness, metaphysics, worldview.

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 17.05.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

Henrik Edoyan's collection "A View from Nowhere" (2024) adds new characteristics to the perception of the poet's worldview and poetic model in his poetry. The duality of the poet's gaze, philosophically linked to the understanding of double vision in Edoyan's poetry, examines the world, being, and death from the perspective of the Absolute, where nothingness and being interchange, and present existence is inseparable from the sphere of essence. Hence, it is easy to deduce that the metaphysical foundation of existence, the unknowable, is the beginning of everything - life, existence, and the infinite, from which the destinies of being and nothingness emerge and return, expressed in the concept of "poetry itself," which is Edoyan's perception of poetry.

Сурен Абраамян

*Доктор филологических наук, профессор
ЕГЛУ*

Институт Литературы им. М. Абеяна НАН РА

ORCID ID 0000-0002 6738-864X

surenabraham@mail.ru

ГЕНРИК ЭДОЯН. «САМА ПОЭЗИЯ» ИЛИ «ВЗГЛЯД НИОТКУДА»

Ключевые слова: *Генрик Эдоян, сама поэзия, существование, бытие, ничто, метафизика, мировоззрение.*

Сборник Генрика Эдояна «Взгляд ниоткуда» (2024) добавляет новые характеристики к восприятию поэтического мировосприятия и модели поэта в его поэзии. Двойственность взгляда поэта, которая философски связана с пониманием двойного зрения в поэзии Эдояна, исследует мир, бытие и смерть с точки зрения Абсолюта, где ничто и бытие взаимозаменяются, а настоящее бытие выражается неотделимо от сферы сущности. Следовательно, нетрудно догадаться, что метафизическая основа существования, непознаваемое, является началом всего, жизни, существования и бесконечного, из которого проистекают и к которому возвращаются судьбы бытия и ничто, что выражено понятием «сама поэзия», являющимся восприятием поэзии Эдояна.

Ներածություն

Հենրիկ Էդոյանի «Հայացք ոչ մի տեղից» ժողովածուն (2024 թ.), թեև ընդգրկում է բանաստեղծի մեկ տարվա (2023-ի) ժառանգությունը, բայց հավելում է աշխարհընկալման և բանաստեղծական մոդելի որոնման նոր հատկանիշներ, որոնք թե՛ դուրս են և թե՛ ներս Էդոյանի նախորդ տասնամյակների ձևավորած բանաստեղծական համակարգից: Զուտ գեղագիտական առումով, Էդոյանի պոեզիայի նախահիմքը, որ անփոփոխ է շարժման իր ընթացքով, «Հայացք ոչ մի տեղից» ժողովածուում ընդարձակվում է և ունի թե՛ կանոնիկ և թե՛ պարականոն բնույթ: Այսինքն՝ բանաստեղծի հայացքը աշխարհի, կեցության և իրերի հանդեպ ազատ է, խո-

հը՝ անկաշկանդ, բանաստեղծական պատկերը՝ հոսուն, ինչպես գետը, որ կյանքի երկու ափերը՝ կյանքը և մահը, ընկալում է միմյանցից անտարանջատ: Բանաստեղծական խոհի ազատությունը, բանաստեղծի զգայության ապրումակցումը, ինքն իրեն որոնող ես-ի հատկությունն է, որ հայացքի երկու ուղղություն ունի՝ կեցության **ոչնչի** և **լինելության**: Հայացքի այսպիսի երկակիությունը, անշուշտ, փիլիսոփայական նախահիմքով կապված է Էդոյանի պոեզիայի երկակի տեսողության ըմբռնման հետ, որ բանաստեղծի աշխարհայեցության նախահիմքն է, բանաստեղծության մոդելի նոր հայեցություն, ինչը, իր հերթին, մարդու ինտելեկտուալ բնույթի, նրա էության հատկությունն է նաև: Աշխարհը, կեցությունը և մահը բանաստեղծը քննում է կամ հայում **Բացարձակի** տեսանկյունից, որ, այս դեպքում, տարածությունը և ժամանակը, շարժման հունով, փոխակերպվում են միմյանցով և, զուտ հեգելյան ընկալմամբ, զուտ կեցությունը մակարեւրում առկա կեցության ոլորտից և հակառակը: Այսինքն՝ զուտ կեցությունը, որը չունի ոչ մի հատկություն, ուստի անճանաչելի է իբրև մտքի վերացություն, ուրեմն և, շարժման հիմքով մտածվում (կամ ընկալվում է) իբրև **ոչինչ**: Իսկ իբրև առկա կեցություն, այն **լինելություն է**, որ տարանջատ չի կարող լինել **է-ությունից** (կամ՝ ոչնչից), ինչպես որ չի կարող էությունը տարանջատ լինել երևույթից կամ նրանից անդին: Ուստի սրան համապատասխան կարելի է Հեգելի միտքը վերաձևակերպել այսպես. էությունն է, որ կարող է երևութանալ, որովհետև «էությունն այն է, ինչ գոյություն ունի, իսկ գոյություն ունեցողը երևույթ է» (Զաքարյան, 2000: 249): Ուրեմն, ի սկզբանե գոյություն ունեցողը, որ Համաշխարհային Ոգին է (կամ՝ Բացարձակը ըստ Շելլինգի), որը ոչ օբյեկտ է, ոչ սուբյեկտ, այլ թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի միասնությունը, ձևավորում է օբյեկտի և սուբյեկտի բացարձակ նույնականության (կամ՝ չտարբերակված նույնականության) գաղափարը, ուր բոլոր հակադրությունները միասնական են և համընկնում են: Ուստի, եթե հարցադրումը տեղափոխենք Շելլինգի «Հայտնության փիլիսոփայության» ոլորտ, ուր, Հակոբ Բյոմեի հետևությամբ, Շելլինգը Աստծու մեջ տարբերակում էր աստվածայինը և նրա անորոշ հիմքը՝ Անհունը (Unggrund) կամ անգիտակցական կամքը, որն էլ պատճառ է հանդիսանում Աստծուց մարդու և աշխարհի հեռացման համար, ապա նույն Էդոյանի պոեզիայում՝ «Կորած սիրտն այլևս չի գտնվի» բանաստեղծության մեջ, արտահայտվում է մի հարցմամբ, որն ասում է.

Ո՞վ է այն մարդը

(երկար մորուքով կամ առանց մորուքի)

հափշտակված

տեսիլքով կամ զինված առողջ բանականությամբ,

որ ձգտում է գտնել հավիտյան անշարժ

Կենտրոնը Տիեզերքի, որպեսզի այնտեղ քնի (Էդոյան, 2024: 62):

Հարցումն, անշուշտ, ուղղված է բանաստեղծին (ինքն իրեն), որ տեսիլքով ու բանականությամբ զինված, որոնում է «տիեզերքի կենտրոնը», ինչը, անշուշտ, գոյության խարխախն է ու հենարանը: Բանաստեղծն, ուստի, իբրև մտածող, ինչպես Շելլինգը կասեր, օժտված է գեղագետի հայեցողությամբ, նա Բացարձակի «գործիքն» է, ում տրված է հանճարի ազատությունը, և նա կարող է ապրումակցման միջոցով դուրս գալ իրենից, իր մեջ հայտնաբերել մի ուրիշ ես (և ուրիշ ես-եր), միակցել իր և ուրիշի անցյալը և ներկան, անդրանցական փոխակերպության միջոցով վերափոխվել մի ուրիշ ես-ի նաև ինքը՝ բանաստեղծը: Ահա ինչու, ինչպես ասում է Էդոյանը, եթե «կորած կյանքն այլևս կորած է», «կորած սիրտն այլևս չի գտնվի» և «պատի տակ նստած մի մարդ, // միայնակ, // այնքան փոքրացավ իր գոյության մեջ //, որ դարձավ անցորդներին անտեսանելի», - բայց, նույնի հակադրությամբ, հավելում. «Կորած հոգին վերածնունդ ունի» և «տեսադաշտում կորած երեխաները // գալիս են իրենց ծերության միջով», և, կրկին՝, սրան հետևող հարցման միջոցով մեկնաբանում՝ «վճիռը վճռված է», «նա ձեռքին մտրակ ունի՝ խարազանելու շարքից ետ ընկածին» («Կորած սիրտն այլևս...»): Այդպես է, որովհետև՝ «որոշման սխալը ուղղում է մի պահապան // թիկունքում, աներևույթ, // որ չունի ոչ մի վճիռ» («Երկու կեսն օրվա») (Էդոյան, 2024: 63): Նա ուղղում է, բայց չի դատում: Բնականվայրն է նա գոյության և մարդու, անիրական մի իրականություն, որի «վրայով գնում է ժամանակը մի գնացքի պես, // մեկ-մեկ կանգ առնելով կայարաններում» («Իմ բնակավայրը») (Էդոյան, 2024: 64): Իսկ մա՞րդը, ո՞վ է այդ մարդը, որ ապակու հայելում տեսնում է իր անծանոթ դեմքը և չունի վերջ ու ժամանակ, իսկ ողբերգության իր պտուղները բաց են՝ ինչպես բաց վերքի ճշմարտություն.

Դու մի գետ ես, որ հաճախ ելնում է իր ափերից,

Դու մի պատմություն ես՝ ոչ մի տեղ չգրված,

մի գիրք՝ սեղանին, որ չունի հեղինակ,

դու մի կանգառ ես, ուր ոչ ոք կանգ չի առնում,

մի ժամացույց ես, որի սլաքները

խոցում են դիտողին, բայց ժամը ցույց չեն տալիս,

մի նկար ես, կրկնակի շրջանակի մեջ:

Ամեն ինչ տեսնում ես դու, քեզ ոչ ոք չի տեսնում:

«Իմ բնակավայրը» (Էդոյան, 2024: 64)

Գուցե սա այն Սկիզբն է, որ սկիզբ չունի և նրա տեսադաշտում՝ ամեն ինչն ամեն ինչի մեջ, որ կա-ն ու լինելն իր մեջ է և ամեն ինչ է տեսնում,

բայց իրեն՝ ոչ ոք՝ ինչպես միտքն իրեն, անսահման մի գետ, չգրված պատմություն: Գիրք՝ անհեղինակ, որ միշտ հեռվում է, չես կարող հավել նրան: Բայց սա մի ճանապարհ է, որով անցնում է բանաստեղծը և մարդը դեպի Նա և միշտ ճանապարհի սկզբում է, երկնքի և երկրի միացման վայրում: Ինչպես կասեր Հոմերոսը, վառում է մոմերը Ձևսի տաճարում, խաչակնքում բոլոր զոհվածներին և ապրողներին, բայց հարցումը՝ «ի՞նչ լույս է քո առջևում, որի աղբյուրը քո թիկունքում է» (Էդոյան, 2024: 58), բանաստեղծի հայեցողությունը փոխակերպում է ներքին Իլիականի («Իլիականը»), այնուհետև՝ ներքնատեսության, այնպես, ինչպես «հոգիները ճանապարհում են նոր հոգուն//դեպի երկիր», բայց նախ՝ «թաղում են նրան մի կնոջ արգանդում, որտեղից պիտի նա հարություն առնի» (Էդոյան, 2024: 71)՝ մոռանալով՝ ովքեր են իրեն ճանապարհ դրել («Ներքնատեսություն»): Եվ թե՛ վերևում, թե՛ ներքևում՝ ամեն քայլը՝ մոռացություն, նոր կյանքի խոստում, որ գծում է գոյության քո շրջագիծը՝ քեզ կրկնելով՝ «չարած գործերի մեջ մի ուրիշ դեմքով, ուր «դու դու չես», այլ «ինչ արել ես՝ նույնն ես նրանց մեջ//ինչ չես արել՝ տարբեր ես ամբողջովին», ուստի՝

Քո հետևից գալիս է մեկը, լուռ ջնջում հետքերդ,
սրբում հուշերդ: Վայրեր, ուր օտար մի արև է շրջում,
լույս տալիս խորշերին, փոսերին, անկյուններին:
Իրերը ձայն են տալիս, դու տարածվում ես նրանց մեջ
ընդարձակվում: Սահման, շրջագիծ-
մտնում ես նրանց մեջ, փակվում ես, անշարժանում:
«Շրջագիծ» (Էդոյան, 2024: 69)

Այսպիսին է ահա մարդը և բանաստեղծը գոյության ճանապարհի, երկնքի և երկրի, կյանքի և մահվան միջև, մենության թևերի տակ, ինչպես «դաշնամուրի վրա ձայների երազ՝ մինչև արթնացում» և, եթե **կա ու լինում է**, ապա իբրև միայն «կղզի»՝ «ինչպես լաբիրինթոսում խճճված մի մարդ, // որ ելք է փնտրում և այն չգտնելով՝ // սարսափից կարկամում» («Լինել կղզի») (Էդոյան, 2024: 72): Սակայն նա՝ մարդը և բանաստեղծը, որ կա, կա միայն **խոսքի** մեջ, որ փորձում է կերտել իր բնակատեղին խոսքի մեջ՝ «մահից առաջ ապրել մահից հետոն», նայել իրեն ժամանակի տարբեր կողմերում, նույն գետի երկու հակառակ կողմերում միաժամանակ («Նախերգանք»)՝ չնայելով նրա աչքերին, ով «մերկ հորիզոններին սպառնում է անկում և ոչնչացում» («Ես նրան չեմ նայում») (Էդոյան, 2024: 25): Որովհետև, մտորում է բանաստեղծը՝

Ես ինձ չեմ համարում ժամանող կամ մեկնող,
իմ ելքն ու մուտքը հավասար են իրար,
և նրանց միջև տարածությունը մի դուռ է ճոնչացող,

որ մեկը լռությամբ բացում է ու փակում:

«Մտորումներ» (Էդոյան, 2024: 52)

Ուրեմն՝ բանաստեղծի խոսքի շրջագծում, «ինչ սկսվել է, նորից է սկսվում» և «ինչ ավարտված է, նորից է ավարտվում» (Էդոյան, 2024: 52), որ նշանակում է՝ գոյության շրջանակում ինչ երևութանում է և հնարավոր է երևութանա, ունի ժամանակ, բայց ոչ պատմություն: Ուստի բանաստեղծը տարածության զգացումը վերապրում է իբրև շարժում (ֆենոմենների աշխարհ), բայց ոչ իբրև փոխակերպում (տեղափոխում), որովհետև երևույթը (ֆենոմենը) ճանաչելի է, իսկ նոումենը՝ անճանաչելին, գոյության իռացիոնալ նախահիմքը, չունի վայր ու ժամանակ, այլ ամենայնի շարժումն է, որ ստեղծում է մի այլ՝ զուտ Պոեզիայի իրականություն, պոետի հոգևոր աշխարհի այնպիսի մոդել, որ իրականությունն է, բայց իրականության մեջ այն գոյություն չունի: Ուստի պոեզիան, որ իր ազդանշաններն է ստանում բացարձակի կամ Ոգու ոլորտից, ոչ թե կրկնությունն է նրա պատկերի (ինչպես Էդոյանն է հավելում), այլ «գործողություն», որ «իր ձեռքերի անհուն դատարկությունից փորձում է կերտել իրականություն», ուր «ծերն ու երեխան նույն մարմինն ունեն», «Տիրամոր արցունքները դեռ չեն դադարել, հոսում են մինչև այժմ» և թեև «զարունակվելի տխուր չէ անցած մյուս գարուններից», բանաստեղծի տազնապները նույնն են՝ առավոտյան արևը կրկին՝ կհառնի հորիզոնում, կլինի՝ պատերազմ, թե՛ խաղաղություն: Ամեն օր ու ամեն ժամ անվերջ հնչող ձայնին ունկնդիր բանաստեղծը «կրկնվող գործողության» այս մտորումների մեջ, փողոցներն իր մեջ՝ ինքը՝ փողոցում, ամեն ինչ իր մեջն է առնում, ինքը՝ ամեն ինչի մեջ՝ մտորում:

...Գուցե այն, ինչ լինում է,

չի լինում այնպես, ինչպես լինում է: Գուցե սա

վե՞րջն է երկդիմի ժամանակի, ավելի մոայլ

ժամանակից առաջ, գուցե սա սկիզբն է

Կե՞ս ժամանակի (Մուրբ Գրքի համաձայն):

Փակե՞մ պատուհանը (գուցե ժամանակը):

«Մտորումներ» (Էդոյան, 2024: 52–54)

Էդոյանի էքզիստենցիալ տազնապը երկնքի պես ընդարձակվում է, և հոգին՝ ինչպես ջութակի պրկված մի լար, մեղեդին է լսում մի աշխարհի, ուր «հաղթողը մեռնում է ատելությունից, // պարտվածը՝ վշտից», մարդկությունը՝ ձեռքին քարտեզն իր գոյության, գնում է անստույգ ու անճիշտ մի ճանապարհով, հայտնվում «ուրիշ դռան մոտ» («Հանգցրու լապտերդ»), և նրանց համար փակ է Երուսաղեմի ճանապարհը: Հովհաննեսյան Նեոռ գուցե փակել է դարպասները ուխտի, դեպի Քաղաք տանող ճանապարհ-

ները փակ են և մարդկությունը հայտնվել է «կես ժամանակի» մռայլ թակարդում... Բայց բաց է ճանապարհը Գողգոթայի: Հայտնության խոսքի լռությունը, ինչպես Տիրամոր արցունքները, հոսում, և բանաստեղծը հարցում է անում կրկին.

Ո՞ւր է անապատը, որը Քրիստոսի
քրտինքն էր խմում: Ո՞ւր է այն քաղաքը,
որը Նրա համար մեխ էր պատրաստում, և ո՞վ կլսի
զանգի ձայնը՝ երբ կսկսի դողանջել:
«Ո՞ւր է անապատը» (Էդոյան, 2024: 11)

Էդոյանն այս բանաստեղծության երկու տարբերակում էլ մարդու մեղքի բաժինը քննում է Աստծուց և Խոսքից հեռանալու, մեղքի ընկալման անհատական կամքի մեջ: Ահա ինչու ասում է՝ «դու նա ես, ով որ ես, Ավետարանի չգրված մի խոսքի մեկնաբանություն», «երկու բառերի միջև տարածություն», ուր «կաս և չկաս միաժամանակ», «մի բառ ես, որ նա կարդալ չի կարող», որովհետև «քո նշանները նա չի ճանաչում» (Էդոյան, 2024: 12): Ինչո՞ւ: Որովհետև այն տառերը, որ գրված են քարին, իրար կողքի դրված են պատահական, զգացական բառեր են, մինչքաբեւոնական ժամանակի քար և բարձրացող աշտարակ, իրական կեղծիքի տոնավաճառ շուրջը և ամենուր («Զգացական քայլ»): Ուստի նկարագրությունն այլ է, և բանաստեղծը գոհ չէ խոստումներից, որ տրվել են իրեն, ինչպես տրվել էր Եզեկիել մարգարեին, որ կհառնեն ոսկորներն իր նախնիների, կյանք կառնեն նրանք կրկին, ինչպես ասված է: Բայց բանաստեղծը բարձրացող արևի տակ տեսնում է մի ուրիշ դաշտավայր՝ ծածկված շիրիմներով և ալ կակաչներով, ինչպես ամառային գիշերվա հարատև երագ, իսկ բանաստեղծը՝ հիվանդանոցից դուրս ելած մի հիվանդ, որ գնում է նախնական ճանապարհով («Ես գոհ չեմ խոստումներից»): Դա է բանաստեղծի ժամանակը՝ կորուստների, լռության, ժամացույցի վրա անշարժ, ամեն սահմանից դուրս, ուր «բողբոջում են ասֆոդելներ», ժամանակը ապրում է ժամանակից դուրս, իրականությունը՝ իրականությունից դուրս, և «Արարիչը լսում է սոսկ այն, ինչը դու չես խոսում» («Դա քո ժամանակն է»):

Եվ ի՞նչ է սա, հերակլիտյան հոսուն մի աշխարհ, որ անընդհատ, շարժման շնորհիվ, փոխակերպվում, զգայապատկերի չի վերածվում սակայն: Բանաստեղծի երկատված աշխարհում, ուստի, այն վերաճում է առանձին **վիճակների**, որ պլատոնյան հայեցողյամբ կոչվում է գաղափարների աշխարհ և հավիտենական էությունների աշխարհ, ուր իրերը ստվերներ ունեն, մի այլ՝ զուգահեռ կամ այլաշխարհի ստվերներն են իրերը, ուստի պատկեր չեն, այլ ստվեր՝ բանաստեղծի զգայության հայելին սոսկ: Իսկ այն, ինչ կա, հավիտյան և անփոփոխ գերզգայական աշխարհի

կամ Ոգու հակաարտացոլումն է, որ, իջնելով ցած, մեռնում է նյութի պո-
տենցիայի ցածր աստիճանում, ոչ կեցության և ոչ ես-ի մեջ, հարություն
առնում գոյության գերզգայական ես-ի էության ոլորտում, ուր «հավիտյան
անշարժ Տիեզերքի կենտրոնն է», որ շարժման մեջ է դնում ամեն ինչ, ինչ-
պես որ շարժման մեջ է դնում խոսքը բանաստեղծի աշխարհը, որ Ոգու
հայացքն է՝ «հայացք ոչ մի տեղից», - այսինքն՝ անսկիզբ, անվերջ, միշտ
ներկա իր բացակայությամբ և հակառակը, ինչպես որ ներկա, անցյալ ու
գալիք, որ ավարտ և սկիզբ չունի, և մահը կյանքով է մեկնաբանում, կյան-
քը՝ մահով՝ զգայական վիճակի առանձին պահերը հանրագումարի բերե-
լով, ինչը բանաստեղծության անվան՝ Պոեզիայի մեջ է հնարավոր...

Բայց «ոչինչ վերջինը չէ», - ասում է Էդոյանը, որովհետև «քո քայլը չի
ավարտվում», «քոնը չէ վերջին բառը, այլ նախավերջինը»: «Վերջին խոսքը
մարդուն չի պատկանում», - այդպես է ասում Յո. Հայզինգան նաև: «Վերջի-
նը Աստծունն է», - հավելում է Էդոյանը, որ կանգնել է Նրա շեմին՝ փոխա-
կերպելով ասվածը յուրովի: Նա անսկիզբ է և անվերջ, ում «ներկայությու-
նը մենք զգում ենք նրա բացակայությունից», «անվերջ հետևում է մեզ,
բայց մենք չենք տեսնում», «անուն չի ընդունում, ինչքան էլ անվանես այն»,
«մի ստվեր, որ երբեք առարկա չի դառնում» («Կարևորագույն մի բան է
բացակայում») (Էդոյան, 2024: 65), ուստի բանաստեղծն անվերջ Հայտ-
նության դրաման է վերապրում Գողգոթայի խաչի վրա՝ ներքևից վերև,
վերևից ներքև: Հայտնության անանց գեղեցկության պահը, երբ արևն իջել
էր շենքերի ստվերներին՝ բացելով ճանապարհն աստղերի, բանաստեղծը
տեսնում է Նրա աչքերը ինքնասույզ, որ պահն է այն, երբ հավասարվում
են ժամերն իրար, վեհության սարսափը հիացմունքի ծառեր է աճեցնում,
կատարելությունը նրա ջնջում ամեն շարժում ու ելևէջ: Բանաստեղծի
ձեռքին տավում են պատկերագրեր, որոնց իմաստը պետք է մեկնաբանել:
Սա է լույս տալիս և ջերմացնում բանաստեղծի օրը, բայց չի ջերմացնում,
քանի դեռ սպանությունը լինում է ոչ միայն տաճարի ներսում և ամեն օր,
այլև դրսում, ուր բանաստեղծի մարմինն է և հոգին («Հայտնություն»): Կու-
նենա՞ բանաստեղծը փրկության հույս՝ այդ ակնթարթը վերապրելով, թե՞,
ինչպես ասում է՝ «կյանքն իմը չեղավ» և, գուցե «մահն իրենը լինի», երբ.

Ամեն ինչ իր տեղում է, ինչպես եղել է
(կամ պետք է լիներ): Ո՞ւր է ժամանակը, որ ես
չտեսա, տարածությունը, ուր ես
բացակա եմ: Կարո՞ղ ես դու դառնալ խոսքի մեջ
մի դադար՝ երբ Տիրոջ դեմքի առաջ
բոլոր տողերը
մոռացած կլինես, կարո՞ղ ես լինել դու

մի վայրում, որը չկա, և քո օրերից հյուսել մի պսակ,
ինչպես քամին է կառուցում մի մարմին
ծառի ճյուղերի մեջ:

«Կյանքն իմը չեղավ» (Էդոյան, 2024: 45)

Բանաստեղծն ահա այսպես՝ «հավաքելով հետքերը և բեկորները իր լեզվի, փորձի և փաստի մեջ», զգում է մի ներքին հարաբերություն հեռավոր մի երկրի անծանոթ մեկի հետ, որտեղից մի տող է իջնում ուսերին՝ ինչպես մի թռչուն, որն իր թռչունն է, ճակատագրի մարգարեությունը («Դա քո թռչունն է»), իսկ ներքևում, հրապարակի զանգերը ժամացույցի ասում են՝ «մահ կա», եկեղեցու զանգերը պատասխանում՝ «մահ չկա»: Եվ նրանց ձայների միջով անցնում է մարդը (բանաստեղծը), ասես մեղեդու ձայն հնչում և անհետանում զանգերի միջև («Երկու զանգերի միջև»):

Երկու դիմակ, երկու բնություն ունի մարդը՝ հոգի և մարմին: Մարմինը ծնունդն է «բնության կենտրոնի», որ բողբոջում է կնոջ կոնքերի մեջ, գլուխը աստղերում՝ աշխարհի հիմքի վրա, մյուսը՝ բնության կենտրոնից խոր՝ մարմինը երազի, իբրև «հավերժական ինքնաճառագում կոնքերի մեջ կնոջ» («Երկու դիմակ») (Էդոյան, 2024: 49): Մարդն էլ, ահա, մի տաճար է (ինչպես առաքյալն է ասում նաև)՝ ծիծաղի մեջ արցունք, արցունքի մեջ՝ ժպիտ («Մի անգամ, աշնան մի օր»), որ մինչև հիմա քայլում է առանց վերջի, տանում իր բեռը կյանքի՝ մի ճամպուկ, և չի արել քայլն այն ամբողջական, որ ավարտ ունենա (գրոյից մեկ) («Չարված քայլ»): Եվ նա ինքն է վկան իր մեն-մենակության, ով, ինչպես ականատեսը, որ չունի վկայություն: Իսկ վկան՝ վերինը, ականատեսը չէ և գերադասում է լռել, հեռանալ, թեև ինքը խոսքի վկան է, խոսքի բնականաբան («Ականատեսը չունի վկայություն»): Բանաստեղծությունը, ուստի, դուստրն է նրա, Ոգու հայելին, քանի դեռ չի լքել դատապարտյալին՝ Որդուն, որ խոսքն է և լռությունը՝ դատապարտված փշե պսակով («ARS POETIKA»):

Էդոյանը, թերևս, քերթության իր մոդելն է շրջագծում կրկին, բառի երկակի տեսողության հիմքով, քայլը և քայլելը ընկալում է ինչպես անավարտ ամբողջություն: Եվ, ինչպես որ կատարվածը եզակի է, երկրորդը չի կարող կրկնվել արվեստի (պոեզիայի) մեջ անգամ, արարիչը կատարվածին երկու անուն չի տալիս, նա դա շնորհել է միայն բանաստեղծներին: Ուրեմն՝ արվեստի հարցերը, ինչպես օրը, չեն սպառվում, չեն մոտենում վերջին, մշտական վերադարձ են պահպանում նոր օրվա հորիզոնում, նրա գաղտնի ռիթմերի մեջ, արցունքների մեջ մահվան ու բերկրանքի: Ուստի հարցը՝ ի՞նչ է ճշմարտությունը, մի անուն ունի, որ կուսակալի հարցին ի պատասխան ցույց է տալիս դատապարտյալին, որը Գողգոթա է ելնում: Պոեզիայի գաղտնի քայլն է սա, որ բացվում է հաջորդ քայլի մեջ և

միշտ նախավերջինն է, որ կյանք է առնում լռությունից: Դա խաղ չէ, կյանքի ցուցահանդես, այլ խոսքի որոնում, որ «մահն է կառուցում իբրև տաճար»՝ շրջանցելու մահը, անցումը նկարագրում իբրև շարժում դեպի մի նոր սկիզբ, ուր նշաններ չկան, այլ սոսկ արթնացում խոսքի, որ **«Փնքնին Պոեզիա է»**, պոեզիայի թագավորություն (**«ARS POETIKA»**) (Էդոյան, 2024: 1–4, 36–39):

Բայց նրան թե անուն տաս, կմոտենա, բայց կդառնա ավելի անճանաչելի (**«Թե անուն տաս նրան»**), ուստի, կրկին, սկիզբը Բանն է, ինչպես լռությունը, որ Էդոյանի պոեզիայում փոխակերպվում է մեղեդու, որի տողերը տունն են նրա, բառերը՝ բանաստեղծի բնակատեղին, ուր.

Բանն առանց խոսքի՝ դեռ լռություն չէ-
անհուն ներքևից դեպի անհուն բարձրը-
երկուսն էլ նույն չափով անհասանելի
և անմատչելի: Բախում ես օրվա դուռը-
քեզ այնտեղ չեն սպասում, լռում ես դռան առջև-
դուռը չի բացվում...

«Երբ սկզիբն էր» (Էդոյան, 2024: 41)

Բանաստեղծի կյանքն էլ այնտեղ է, խոսքի արձագանքի մեջ, ուր չես փնտրում: Իսկ նա լռությամբ, միայն լռությամբ ելնում է սենյակից, դահլիճից, կեսօրվա մեջ և միայն Աստված գիտի, թե ինչ է ուզում բանաստեղծը, ինչ է իրեն պետք՝ Նրա կամքի առաջ: Բանաստեղծն էլ չգիտի՝ ինչ է իրեն ասում վերինը, երբ ելնում է նա սենյակից, դահլիճից, փողոցից: Ուստի նրա շարժումներին պատասխանում է միայն «լռությամբ» (**«Լռությամբ, լռությամբ...»**) (Էդոյան, 2024: 19):

Բացի այն, որ Էդոյանի «Լռությամբ, լռությամբ» բանաստեղծությունը գրված է անկետադիր, վարիացիաների բազմազանությամբ, խոսքի առաջադիր և ետադիր կապերով, համեմատելի է, թերևս, իր «Էլեգիական մտորումներ» գրքում հրապարակված «Հայր մեր» բանաստեղծությանը, ուստի չդիմանալով գայթակղությանը, որպեսզի տեսանելի լինի այն ողջ դրաման, որ բանաստեղծի հոգևոր պատմության և կենսագրության ամբողջությունն է, մեջբերենք թերևս մի հատված՝ հասկանալու, թե ուր կարող է հասնել հայ «լեզվի պոեզիան», որ Էդոյանի բանաստեղծության մեջ արարչության «լռությամբ» է օժտված.

Աստված դու գիտես ինչ եմ ես ուզում
երբ դուրս եմ ելնում
սենյակից, դահլիճից, փողոցից
(կեսօրվա գեղեցկության թույնի մեջ վտանգավոր)

Դու գիտես ինչ է ինձ պետք
քո կամքի առաջ-
բայց ես չգիտեմ ինչ ես Դու ինձ ասում
երբ ես ելնում եմ
սենյակից, դահլիճից, փողոցից
լռությամբ, լռությամբ (Էդոյան, 2024: 19):

Սա է խոսքի վարպետությունը, որի առջև կարկամում ես, «լռությամբ, լռությամբ» ընկալում շունչը, մեղեդին, որ շնորհով է տրված: Էդոյանն այդ վերին շնորհի օժյալն է: Ուստի ավելի լավ է ասենք այն, ինչ բառերը չեն ասում, որպեսզի լռության ծեսը, իբրև առասպել, ինքն ասի... Իսկ ես կասեմ, ինչ մի անգամ ասել եմ: Ինչպե՞ս է, որ տասնամյակներ առաջ, երբ Էդոյանը բախում էր բանախոհության դուռը, չընկալեցի՞ն, թե՞ չուզեցին արտաքսել դեպի գոհասեղան՝ հանուն մեռած մատերիայի, հանուն իրենց «իզմի»: Ժամանակնե՞րն էին այլ, թե՞ լճացումը երկրի մարմանդ հովեր էր խոստանում... Իսկ հիմա, երբ հոգևոր առասպելն ընդարձակվել է, ինչպե՞ս անեմ, որ այն, իբրև պոեզիայի անուն, իր ճանապարհը չընդհատի, վերաճի հոգևոր տան, որ **ինքնին պոեզիա** է, շնորհը խոսքի, մշակույթ ու լեզու, որ հայինն է, իր ինքնության վկայագիրը և վկան:

Գրականության ցանկ

1. **Էդոյան Հ.**, Հայացք ոչ մի տեղից, Երևան, 2024:
2. **Ջաքարյան Ս.**, Փիլիսոփայության պատմություն, Երևան, 2000:

References

1. **H. Edoyan**, Hajacq voch mi teghic [A View from Nowhere], Yerevan, 2023 (in Armenian).
2. **S. Zaqaryan**, Pilisopajutjan patmutjun [The History of Philosophy], Yerevan, 2000 (in Armenian).

Սուրեն Աբրահամյան – Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը հայ նորագույն գրականության պատմության, տեսության, քննադատության հիմնահարցերն են: Հրապարակել է հարյուր երեսունից ավելի հոդվածներ և աշխատություններ գիտական մամուլում: Հեղինակի «Տեքստ և Բնագիր» (2010 թ.) և «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» հատորները արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակի գրականագիտության գծով: Մի քանի աշխատանքներ թարգմանվել են տարբեր լեզուներով և հրապարակվել արտերկրում:

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Suren Abrahamyan – Doctor of Philology, Professor. The sphere of scientific research is the issues of contemporary Armenian literature, criticism and theory. The first volume of scientific works “Text and Original” (2010) and the other “The Artistic System of Modern Armenian Poetry” (2020) were awarded the Nikol Aghbalyan Prize in Literary Studies.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Сурен Абраамян – Доктор филологических наук, профессор. Сферой научных исследований являются вопросы современной армянской литературы, критики и теории. Первый том научных трудов «Текст и оригинал» (2010 г.) и «Художественная система современной армянской поэзии» (2020 г.) удостоены премии Никола Агбаляна в области литературоведения.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Կարեն Խուրշուդյան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի հայցորդ
ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotamial.fr
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-113

ՌՈՒԲԵՐՏ ԴԵՄՆՈՍԻ, ՌԱՅՄՈՆԴ ՔԵՆՈՅԻ ԵՎ ԱՐՏԵՄ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ*

Բանալի բառեր – սյուրռեալիզմ, պոեզիա, քննադատություն, փիլիսոփայություն, հիշողություն, ապրում, հերոս:

Ժամանակակից հայ պոեզիան Հայաստանի անկախությունից հետո նոր փիլիսոփայությունների, գրական մոդեռն ուղղությունների առջև բացվեց, և բանաստեղծական տեքստերում երևացին համաշխարհային գրականության տեսական դրույթները: Արտեմ Հարությունյանի պոեզիան զգայուն կերպով արձագանքում է համաշխարհային տարբեր ուղղությունների: Կարելի է նկատել բրիտանացի վավերագիրների տեսական դրույթները, կարելի է տեսնել հրապարակախոսական պոեզիայի երևումները, կարելի է ընդգծել անտիպոեզիայի դրույթները, բայց մենք դիտարկում ենք Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայի սյուրռեալիստական շերտերը և հատկապես առնչությունները Ռոբերտ Դեսնոսի և Ռայմոնդ Քենոյի ստեղծագործությունների և գեղագիտական ընկալումների հետ:

Karen Khurshudyan
Post-graduate student at the Institute of Literature after
M. Abegian of the NAS of RA
ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotamial.fr

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS OF ROBERT DESNOS, RAYMOND QUENEAU, AND ARTEM HARUTYUNYAN

Keywords: surrealism, poetry, criticism, philosophy, memory, experience, hero.

After Armenia's independence, contemporary Armenian poetry opened itself to new philosophies and literary modernist movements. Theoretical principles of world literature began to manifest in poetic texts. The poetry of Artem Harutyunyan responds with sensitivity to various global currents. One can discern the theoretical foundations of British documentary poets, detect traces of journalistic or publicistic verse, and highlight the elements of anti-poetry. Yet our focus lies on the surrealist layers of Artem Harutyunyan's

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 03.07.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 06.07.2025 թ.:

poetry, particularly in its affinities with the works and aesthetic perceptions of Robert Desnos and Raymond Queneau.

Карен Хуршудян

Соискатель в Институте литературы имени М. Абегаи НАН РА

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643

khurshudyan@hotmail.fr

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРА ДЕСНОСА, РАЙМОНА КЕНО И АРТЕМА АРУТЮНЯНА

Ключевые слова: сюрреализм, поэзия, критика, философия, память, переживание, герой.

Современная армянская поэзия после обретения независимости Арменией открылась новым философским течениям и модернистским направлениям в литературе, и в поэтических текстах начали проявляться теоретические установки мировой литературы. Поэзия Артема Арутюняна чутко откликается на различные мировые направления. В его творчестве можно заметить влияние британских документалистов, элементы публицистической поэзии, а также принципы антипоэзии. Однако в данном случае мы сосредотачиваем внимание на сюрреалистических слоях поэзии Артема Арутюняна и, в особенности, на ее перекличках с творчеством и эстетическим восприятием Робера Десноса и Раймона Кено.

Ներածություն

Արտեմ Հարությունյանի պոեզիային հայ քննադատությունն անդրադարձել է բազմիցս: Վերլուծվել են նրա պոեզիային առնչվող մի շարք հարցեր, բայց եղածների մեջ առանձնանում են Սուրեն Աբրահամյանի «Արտեմ Հարությունյանի պոեզիան. աշխարհայացք և համակարգ», «Նորի սկզբնավորումը. «Ես խոսում էի ինձ հետ որպես հայր»», «Մարդկային ժամանակը Աստծո ժամանակից հետո» ուսումնասիրություններն իբրև ամբողջական համակարգի քննություն¹: Դեռևս 1960-ական թվականներից գրական մամուլում, իսկ ավելի ուշ առանձին գրքերով և ժողովածուներով Արտեմ Հարությունյանը սահմանում էր իր պոեզիայի դրույթները յուրովի՝ դառնալով գեղագիտական մի նոր համակարգի սկզբնավորող:

Սա բնութագրելի է նաև իբրև բանաստեղծ ինքնուրանալու, նախորդ սերնդի բանաստեղծական միտումները ժխտելու և համաշխարհային պոեզիայի փորձի համադրությամբ մի ուրույն ճանապարհի փնիլսոփա-

¹ Սույն ուսումնասիրությունները հրատարակվել են գրական մամուլում և էլեկտրոնային հարթակներում, այնուհանդերձ ամբողջացել և զետեղվել են Սուրեն Աբրահամյանի «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» ծավալուն ուսումնասիրության մեջ (Աբրահամյան, 2020: 291–350):

յություն ստեղծելու ջանքով: Ինչպես գրականագետ Արմեն Ավանեսյանն է նշում՝ «Վերջին կեսդարյա հայ պոեզիան տեսականորեն համակարգված չէ» (Ավանեսյան, 2017: 259): Եվ տեսականորեն համակարգելու ջանքով է միտված վերլուծական ու համեմատական մեր մոտեցումը:

Իբրև բնագիր՝ հարությունյանական գրական սկիզբն ու վերջը միասնական են, և պետք է նշել, որ Ա. Հարությունյանը բանաստեղծության պակասը փոխըացնոում է թե՛ անգլոամերիկյան պոեզիայի ներքին՝ նոր ու թարմ ձեռքբերումների հետ խաղարկումներ ստեղծելով, և թե՛ ֆրանսիական պոեզիայի, հատկապես՝ դադաիստական ու սյուրռեալիստական մի շարք միտումներին արձագանքելու գրապատմական զարգացման համատեքստում: Արտեմ Հարությունյանի հրատարակած գրքերն են՝ «Նշանների երկիր» (1977 թ.), «Շեմ» (1984 թ.), «Ներկայության խոսքեր» (1988 թ.), «Նամակ Նոյին» (1997 թ.), «Հուդայի արձակուրդը» (2003 թ.), «Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010 թ.): Դիտարկելի է, որ մի քանի գրքեր լույս են տեսել խորհրդային իրականության մեջ, մնացյալը՝ Հայաստանի անկախության շրջանում: Այնուամենայնիվ, Արտեմ Հարությունյանն ի սկզբանե մնացել է հավատարիմ իր սկզբունքներին և հայ բանաստեղծությունը հարստացրել նոր աշխարհայեցողությամբ, ստեղծել է մի ուրույն գեղագիտական համակարգ, որն «ընկալում է իբրև պատմականորեն ձևավորված ընթացքի միասնություն, կենսափորձի ամբողջացում, ինչու չէ, նաև արդի գրական ընթացքի ուղղություններից մեկի սահմանում, որի ակունքները մինչև XX դարի 90-ական թվականների կեսերը ջղաձիգ, բայց կենսափորձով հարստանալու ճանապարհ է անցել՝ սկսած 1970-ականներից մինչև արդի փուլը» (Արքահամյան, 2020: 259):

Փորձենք Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայի համակարգը դիտարկել Ռոբերտ Դեսնոսի և Ռայմոնդ Քենոյի պոետիկաների զուգահեռ քննությամբ: Համեմատական վերլուծությունը հիմնվում է երեք հիմնական առանցքների վրա՝ թեմատիկ մոտիվներ, պատկերավորման ձևեր և լեզվամտածողություն, ինչպես նաև բանաստեղծական ժամանակի և հիշողության ընկալումը:

Երեք բանաստեղծների ստեղծագործություններում գեղարվեստական ժամանակային մոդելներն արմատապես տարբերվում են: Դեսնոսի պոեզիայում ժամանակն երազային է, մշուշոտ, վերապրվող: Քենոյի պոետիկայում այն շրջանաձև զարգացում ունի, կրկնվող է, դառը-քմահաճորեն անիմաստ: Իսկ Հարությունյանի գեղագիտական հայացքներում ժամանակը պատմականից վերածվում է վախճանաբանականի: Նա չի ապավինում ժամանակի՝ միայն վերապրելու գաղափարին, այլ ապրեց-

նելն է նրա բնագրում դառնում առաջնային. մեռյալ հիշողությունը նրա տեքստերում նյութականանում է. «տունը հեղեղված էր արյունով», «բեմ կար կարծրացող արյան անկյունում» (Հարությունյան, 2012), և պոեզիան վերածվում է հոգևոր-քաղաքակրթական դատավարության:

Պատմական հուշերը և համագգային ցավը՝ որպես պոեզիայի էություն

Ռոբերտ Դեսնոսի և Ռայմոնդ Քենոյի պոեզիայում պատմական փորձառությունը հաճախ ենթարկվում է քառասյին մեկնաբանության կամ հեզնական լուծարման՝ զերծ մնալով ուղիղ հղումներից: Դեսնոսի գերհոգևոր տարածքներում, օրինակ, “Ce cœur qui haïssait la guerre” (Այս սիրտը, որն ատում էր պատերազմը) ստեղծագործության մեջ, հակապատերազմական բողոքը արտահայտվում է սիրո և վախի միախառնության ձևով.

Այս սիրտը, որն ատում էր պատերազմը, հիմա տրոփում է մարտի և ճակատամարտի համար:

Այս սիրտը, որը բաբախում էր միայն մակընթացությունների, եղանակների, օրվա ժամերի ռիթմով և գիշերվա,

Հիմա այն ուռչում է և երակների մեջ ուղարկում սելիտրայով ու ատելությամբ այրվող արյուն (Desnos, 1943)¹:

Իսկ Քենոյի «Զազին մետրոյում» (“Zazie dans le métro”) երկում, գրական պոետիկան ապամոնտաժում է դասական տրամաբանությունը՝ ներառելով քաղաքակրթական անհեթեթություն.

«Գրողը տանի թռչակը, - ասաց Զազին,- ես թռչակի համար չեմ, որ ուզում եմ ուսուցիչ լինել:

- Ոչ, իհարկե ոչ,- ասում է Գաբրիելը,- կասկած չկա անգամ:

- Ուրեմն ինչո՞ւ, - հարցնում է Զազին:

- Դու մեզ բացատրելու ես:

- Դու մենակ չէիր գտնի լուծումը, չէ՞:

- Այսօրվա երիտասարդությունն իսկապես ուժեղ է,- ասում է Գաբրիելը Մարսելիին:

Եվ Զազիին.

- Դեհ ուրեմն, ինչո՞ւ ես ուզում ուսուցիչ դառնալ:

- Ճնշողություններին մի լավ տանջելու համար,- պատասխանում է Զազին,- նրանք, որոնք իմ տարիքի կլինեն տասը տարի հետո, քսան տարի հետո, հիսուն տարի հետո, հարյուր տարի հետո, հազար տարի հետո, միշտ երեխաներ կլինեն, որոնց կտանջեն»:

(Քենո, «Զազին մետրոյում»)

¹ Robert Desnos – L'Honneur des poètes – 1943, publiée par les Éditions de Minuit le 15 janvier 1945, recueil réédité après la Libération en version de 94 pages signé sous le pseudonyme Pierre Andier (Robert Desnos).

Արտեմ Հարությունյանի ստեղծագործությունները, հատկապես «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս» և «Երկակի երազ և կիսալուսին» բանաստեղծությունները, առանձնանում են ներքին այնպիսի ատաղձով, որ պատմական հիշողությունը բացահայտ թափանցում է բանաստեղծական տիրույթ՝ վերածվելով գործող սուբյեկտի.

*Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս,
թափառում եմ արյանս բաց երակներով,
տեսնում հրդեհը հինավուրց հողի:
Ես դեռ չեմ վերադարձել,
եթե վերադառնամ՝ չեմ գտնի ինքս ինձ,
կտեսնեմ լռությունը սփռված Երկրի,
դռան ծանր փականքը գրանիտե,
թթենիների մետաքսը կանաչ,
որով հողը գործում է ծխական իր հագուստը
և չունի փույթը ապրողի (Հարությունյան, 2023):*

Արտեմ Հարությունյանի խոսքը հիշողության մանիֆեստ է. Հայոց ցեղասպանության, Ղարաբաղյան պատերազմի և գաղթի ցավը ծավալվում են առանց ձևակերպիչ խորշի, և անցյալը ներկայանում է որպես ներկա հոգեկան կեցություն:

Սյուրռեալիստական և չափազանց պատմաճշգրտությամբ գեղանկարչություն

Ռոբերտ Դեսնոսն իր պոեզիայում հաճախ կիրառում է սյուրռեալիստական պատկերներ, որոնց տրամաբանությունն աննկատ կապվում է ենթագիտակցական շարժերի հետ.

*Քանզի հիմա ամենը մերն է,
Քո արտացոլանքն եմ, քո գազանը,
Քո պալատի դարպասն եմ ես՝
Որ հայելու պես եմ հղանում:
Եվ իմ ցանկությունն է փախչել քեզնից,
Դառնալ քո շունչը, մարտիդ մրցակից
Քո մարմնի կռիվն եմ դարձյալ մարմնավոր,
Հրճվանքդ վայրագ, որ հետևում է ինձ:*

...

*Եվ գազանն ասաց.
«Ես եմ գազանը,
Արձակ երկնքում, այնպես ինչպես դու
Իմ տեղն ունեմ, անձուկ երկնում,
Անունն էլ է իմ այնտեղ գրվելու»*

(Ռոբերտ Դեսնոս, «Անդրումաքեն ճիրաններում գազանի», տե՛ս Desnos, Poemes, 2012»)¹

Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծություններում պատկերավորությունն ունի պատմավավերագրական խտություն. Շուշիի ավերակները, մետաքսյա թթենիները, ցեղասպանության դանակների ծառերը՝ բոլորը ոչ միայն ֆիզիկական պատկերներ են, այլև ազգային ինքնության խորապատկերներ.

Տասու ասում էր.

*– Ես միշտ հավատում եմ,
որ մի օր մենք ետ կգանք
մեր հողին ընդառաջ:*

1996 թ.:

*Հիմա ես հասկանում եմ տատիս խոսքը այլ կերպ՝
ոսկին, որ փնտրում էին ելուզակները
անհնար էր գտնել՝
այն մեր մեջ էր՝ հոգո՛ւ մեջ,
և դա մեր ի դձն էր՝*

ապրել հազարամյակների մեր երկրում: (Արտեմ Հարությունյան, «Ոսկին», 2012)

Ռայմոնդ Քենոն սրամտորեն խաղում է պատկերներով՝ «ազգի լեզուն» վերածելով խաղային շերտերի, մինչդեռ Հարությունյանի պատկերները ճշգրտորեն տեղայնացված են (Արդահան, Մուշ, Շուշի), և դրանց միջոցով պոեզիան վերածվում է քաղաքական փաստաթղթի.

Վազող քամին, ծիծեռնակը, որը երբեք չի հոգնում

Հազվագյուտ հասկը հողից է դուրս ցցված

վարսակի սև կամ ձմռան գլխիկները

սպիտակությունը ցեմենտի, խճաքարերը ճամփի եզրին

ճպուռները, սնապարծ թիթեռները, թիթեռները տարբեր

ընդերք խժռող մեքենաները թմրած՝

հին գինիներ խմողները, թափառաշրջիկները հավերժական

շերտերով կազմել միստագոգիկ կարգ

նորածին հուշեր, լքված օրն ամբողջ

վերափոխում են գիշերը հիպնագոգիկ ընթացքի:

(Ռայմոնդ Քենոն, «Գյուղը»)²

¹ Թարգմանությունը բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

² Թարգմանությունը բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

Արտեմ Հարությունյանը ոչ միայն տեղայնացնում է, այլ վավերագրում է ձևով արձագանքում է իրականությանը՝ պատմական իրողությունների ֆոնին գուգընթաց՝ առաջ մղելով նաև հավատքի և ապրումի երևումները.

Երջանիկ շնորհը

Աստծու

այնքան անթերի է,

այնքան անսքող

Արցախի կուսական

անտառների վրա,

Խաչենի հովիտը տանող

ճամփեքի վրա կամ

այս վիթխարի

ժայռաբեկորում

(քողարկված-լարված),

վրան թառած Շուշին,

բայց ընդերքում

դեռ խեղված կրակներ կան

նախաձագ տարրերի՝

արարչագործության կողմ լափիզող,

դեռ խեղված ցնցումներ՝

պարսատիկից արձակված քարերի,

որ ասես չեն հասել

իրենց նպատակին

(դեռ շիկացած և մագմայագույն),

սոսկալի ուժով ձգվում են առաջ,

ասես նպատակը գոյության

սոսկ շարժումն է հզոր ձևափոխման,

դեռ անվերջ է հողի ընդերքում...

(Արտեմ Հարությունյան, «Արցախում կովող ջոկատի գրառումներ»)

Թշվառությունից բացվող ինքնության ձևավորումը

Դեսնոսի հերոսը հաճախ խարխափում է երազային մթագնած աշխարհում՝ փորձելով պահել սերը որպես վերջին ինքութենական նեցուկ։ Քենոն էլ ճկում է գրական ձևերը՝ ինքնությանը դիմելու փոխարեն անանձնականացնում է իրականությունը։ Իսկ Հարությունյանի բանաստեղծությունները ձևավորում են մի խորապես ճաքած ինքնություն, որը գոյություն ունի ոչ թե ներսում, այլ աշխարհաքաղաքական իրողությունների հետևանքով առաջացած վերքերով ապրող մարմնի մեջ։ Նրա ինքնության փիլիսոփայությունը միևնույն ժամանակ անհատական է (մե-

նության, մեկուսացման տրամադրություն) և ազգային. «թափառում եմ արյանս բաց երակներով» արտահայտությունն այստեղ դառնում է ն' ֆիզիոլոգիական, և' ազգային ճակատագրի արտահայտություն:

Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծությունների պատկերային համակարգում, հատկապես «Երկակի երագ և կիսալուսին» գործում, կարելի է տեսնել լեզվաբանական ապակառուցում՝ ցնցող ու մղձավանջային պատկերներ. «Արդահանի տարածքում կանգնած ծառերից կախված էին հազարավոր դանակներ, որ հասունանում էին ցեղասպանության համար», «Եվ ինձ մոտեցող թուրք սպաների համազգեստի վրա հայ երեխաների ոսկորներից սարքած կոճակները չարագուշակ լույս էին տալիս, ինչպես ֆոսֆոր» (Հարությունյան, 2012): Այս պատկերման վկայությամբ, Հարությունյանը ևս ներթափանցում է սյուրռեալիստական գեղագիտության տարածք՝ պատմական մղձավանջի արձանագրությամբ:

Լեզվական հյուսվածք. մետաֆորիկ խտություն ընդդեմ դեկոնստրուկտիվիզմի

Ռայմոնդ Քենոն, հատկապես իր “Exercices de style” ստեղծագործությունում, լեզուն դարձնում է գրական խաղի առարկա: Թվում է, թե անիմաստ բառերի շղթա է ստեղծվում, որոնք հանրագումարում են միայն իմաստավորվում. քացի տվող անխելք տղան, կաղ ու վերարկուով, որի կոճակը սխալ տեղից է կարված: Խաղը դառնում է տեքստ, բանաստեղծություն, ուր բացակայում են գեղարվեստական ժամանակն ու տարածությունը, և մնում է միայն իրողությունը.

Տ-ում կեսօրին

Գլխարկով փոքրիկ մի սնորհ

Քացի է տալիս

Անխելք մի տղա:

Քրթմնջում է ու հեռանում

Եվ կաղալով, տքտքալով

Երկու ժամ անց՝

Տեսնում ենք մենք նրան՝ դժբախտ,

Տրտնջում է ու տրտնջում

Վերև կարած կոճակի դեմ

Իր մահապարտ վերարկուի:

(Ռայմոնդ Քենոն, «Ճաղատի բանաստեղծությունը»)¹

¹ Queneau, “Exercices de style” Pariz, 1947: les pages 7 à 10, թարգմանությունը բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

Ռոբերտ Դեսնոսը սյուրռեալիստական տրամաբանությամբ կազմա-
քանդում է քերականական կառուցվածքները, ներմուծում երազային
տրամադրությունների կիսաուղերձներ: Տրամաբանական հաջորդակա-
նության կազմաքանդումն ստեղծում է անկանոն պատկերների մի հեղեղ,
որտեղ իրականությունը ևս տարակերպվում է: Իրար են բախվում երա-
զայինն ու մտացածինը և իրականության ժամանակն ու տարածությունը:

*Ես այնքան շատ եմ երազել, որ դու կորցնես իրականությունդ:
Կա՞րողոք դեռ ժամանակ՝ հասնելու այդ կենդանի մարմնին
Եվ համբուրելու այդ շուրթերը, որտեղ ծնվում է
Հոգուս թանկ ձայնից:*

*Ինչքա՛ն եմ քեզ երազել, որ ձեռքերս սովորեցին
Ստվերը քո գրկելով,
Ու գուցե չեն էլ պարտրվի*

Քո մարմնի իրական գծերին¹: (Desnos, 1930: 113)

Արտեմ Հարությունյանը նախընտրում է ծանր, անգամ փնջային
(կլաստերային) նախադասություններ, որոնցում պոետիկան ձևավորվում
է միջնադարյան ժամանակագրության և սիմվոլիստական արձանագ-
րության միջև: Նրա տատիկի հիշողության լեզուն, արյան բյուրեղացող
դետալները, հնչյունային բարդությամբ արտահայտված «թթենիների մե-
տաքսը»՝ բոլորը յուրօրինակ գովերգ (լիտանիա) են, շարականային կա-
ռույցներ, ինչը հակադրվում է արևմտյան ավանգարդիստների լեզվական
կասկադային խաղերին:

*... եթե վերադառնամ, չեմ գտնի ինքս ինձ,
կտեսնեմ լռությունը սփռված երկրի,
դռան ծանր փականքը գրանիտե,
թթենիների մետաքսը կանաչ,
որով հողը գործում է ծխական իր
հագուստը և չունի փույթը ապրողի: (Հարությունյան, 2023)*

Հիշողության ժամանակագրություն և միատիկ ժամանակ

1. Իմացական և պատմական հիշողության տեղայնացումը

Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայի առանցքային հենքը հիշողության
մարմնավորումն է՝ ոչ միայն որպես անհատական տրավմայի արխիվ,
այլև որպես ընդհանրական պատմական վերապրում: «Ես դեռ չեմ վերա-
դարձել երկիրս» և «Ոսկին» բանաստեղծություններում հիշողությունն ու

¹ Le poème « J'ai tant rêvé de toi » de Robert Desnos figure dans la section « À la mystérieuse » de son recueil Corps et Biens, publié en 1930. Dans l'édition Poésie/Gallimard, թարգմանությունը
բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

հայրենի հողի հետ անձնական կապը բարդվում է հղկված խորհրդապատկերներով. Շուշին, թթենին, ավերակներն ու արցախյան հողի գույնը ներկայանում են ոչ միայն որպես լանդշաֆտներ, այլև որպես վերապրող մարմիններ, պատմական բեկորների վկայագրեր: Դրա զուգահեռը կարելի է գտնել Ռոբերտ Դեսնոսի՝ հատկապես «Դիմադրության տարիներին» գրած բանաստեղծություններում, որտեղ Փարիզը նույնպես վերածվում է հուշագրության տարածքի, իսկ կորուստն ու մոռացումը՝ գոյաբանական սպառնալիքի.

*Եվ ահա, հա՛յր Հյուզո, քո անունը փորագրված է պատերին:
Կարող ես շուտ գալ Պանթեոնի խորքում
Պարզելու համար, թե ով սա արեց: Ո՞վ է սա արել: Առա՛ջ մեզ ասա:
Նրանք Հիտլերն են, Գերելսն են նրանք... Տականքներն են խառնածին,
Լավալը, Պետենը, Բոնարդը, Բրինոն,
Նրանք, ովքեր դավաճանել են, գիտեն խնջույք անել,
Բայց, նրանց ում արդար վրեժ է սպասվում
Շատ քիչ են, ավա՛դ, անունները նրանց:
Այս փոքրոգի, անմշակույթ խավար մարդանց
Ալիբիներ են պետք իրենց կեղտոտ արաքի համար:
Նրանք ասացին. «Ազնվագույնը՝ մեռած է: Ընտելացել է մահվան»:
Այո՛, նա մահացած է: Բայց նոտարի առջև մահվանից առաջ
Նշեց պարզ ու հստակ, թե ի՛նչ ժառանգություն է թողնում.
Նոտարի անունն է՝ Ֆրանսիա, իսկ ժառանգությունը՝ Ազատություն:
(Ռոբերտ Դեսնոս, «Ժառանգությունը», Desnos, 1930: 106)²*

Կանաչ ու սպիտակ ավտոբուսը՝ զարդարված խորհրդավոր S տառով, եկավ Մոնսոյի այգու կողմից՝ վերցնելու քրտնաջան քայքայման գայթակղիչ եզրին գտնվող պոտենցիալ ճանապարհորդների մի փոքր, բայց սիրված խմբի:

(Ռայմոնդ Քենո, «Ոճային վարժություններ», Queneau, Book.node)³

Ռայմոնդ Դեսնոսի մետաֆիզիկական զգայունությունը «Ազատության» («Liberté») նման բանաստեղծություններում գեղագիտական եղանակով է վերածվում քաղաքական դիմադրության, մինչդեռ Արտեմ Հարությունյանի թեմատիկ-գաղափարական հարցադրումներում այդ դիմադրությունը անձնավորված է՝ տատի կերպարով, թշնամու կոնկրետ պատկերմամբ, հիշողության կենսաբանական փոխանցմամբ: Հարությունյանը

¹ Նկատի ունի Հյուգոյին:

² Desnos Robert, État de veille, publié par la Bibliothèque numérique Romande, le poème «Le Legs». Թարգմանությունը բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

³ Թարգմանությունը բնագրից մերն է. – Կ. Խուրշուդյան:

միաժամանակ գործում է որպես պատմության ակնաստես և դրա բանաստեղծական փաստավալերագրող:

Տասու ասում էր.

– Այդ սարահարթում բազմաթիվ
ծաղիկներ կային, որ հիմա անհետացել են մարդկանց հետ միասին:
Հրկիզված քաղաքում, ամեն հայ տան մոտ,
մկնաբնի մեծության փոսեր կային՝
ազերի-թուրքերը շամփուրով փնտրել էին հայերի ոսկին:

1995 թ.:

Բարձրավանդակը հիմա ծփում է նոր ձայներով,
պատմական հողը մեր ոտքի տակ է, նա զգում է մեր խոսքը, քայլը,
ձայնակցում է ծառը՝ թթենին:

Տասու ասում էր.

– Ես միշտ հավատո՞ւմ եմ,
որ մի օր մենք ետ կգանք
մեր հողին ընդառաջ:

1996 թ.:

Հիմա ես հասկանում եմ տատիս խոսքը այլ կերպ՝
ոսկին, որ փնտրում էին ելուզակները
անհնար էր գտնել՝
այն մեր մեջ էր՝ հոգու՝ մեջ,
և դա մեր ի դձն էր՝
ապրել հազարամյակների մեր երկրում:

(Հարությունյան, «Ոսկին», 2012)

Ուստի պատահական չէ, որ բանաստեղծության տարածք է ներխուժում վերհուշը, տատի պատմածը դառնում է վավերագրում՝ ճշմարիտ կենսառիթմերով հազեցած (անգամ թվականներն են նշվում իբրև ժամանակագրություն): Սա բանաստեղծության կառուցման մի նոր մոտեցում է ենթադրում, որով անընդհատ առանձնանում է Արտեմ Հարությունյանի պոեզիան:

2. Ուտոպիա, լեզվական խաղ և տրագիկ հումոր

Ռայմոնդ Քենոն հատկապես իր նշանավոր «Exercices de style» ստեղծագործությունում լեզվական բազմաձևության և ոճաբանական տարատեսակների շնորհիվ ձգտում է ցույց տալ լեզվի խաղային և արտահայտչական անսպառ կարողությունները: Այդ լեզվական միտումը Հարությունյանի բանաստեղծություններում դրսևորվում է ոչ թե խաղի, այլ բազմաշերտության միջոցով. օրինակ՝ «Երկակի երազ և կիսալուսին» բանաս-

ստեղծությունը անցնում է սիմվոլիկ, իրական, հումորային ու սարսափազդու ռեգիստրների միջով՝ միահյուսելով ակադեմիական միջավայրը (Hamilton College), քաղաքական վերլուծությունը (Թուրքիայի եվրոպական քաղաքականություն), պատմական կատակլիզմները (ցեղասպանություն) և ֆանտաստիկ երազախաբությունը:

Ռայմոնդ Քենոյի լեզուն զուտ նյութ է խաղի համար, մինչդեռ Հարությունյանի լեզվական վարմունքը դառնում է կենսական նյարդ, կլանում է արյունը, գարունը, վախը, ցեղասպանության արձագանքը, և այդ կլանումը ծնում է լեզվամշակութային շերտերի սիմֆոնիա: Նման կազմաբանություն կարելի է գտնել նաև Դեսնոսի սյուրռեալիստական առաջին շրջանի գործերում՝ որտեղ լեզուն հաճախ գերազանցում է իր նշանակությունը և ստեղծում մի նոր իրականություն՝ գերիրականությունը:

3. Ողբերգության և վախճանաբանության հարաբերակցությունը

Մեր քննության տակ առնված երեք գրողներն էլ յուրովի են մոտենում ժամանակին՝ որպես ոչ միայն գոյաբանական կատեգորիա, այլև որպես փիլիսոփայական խնդիր: Դեսնոսի գործերում պատերազմը և մահը առարկայանում են որպես մարդկային կյանքի անբաժանելի մաս. նրա «Fortunes» ժողովածուում անցյալն անընդհատ ներկա է, ինչպես Արուսյակի հիշողությունները կան՝ Արտեմ Հարությունյանի ներկայում՝ ստեղծելով ժամանակային կոլապսի զգացողություն:

Քենոյի տեքստերում ժամանակը հաճախ հեզանքի կամ աբսուրդի ձևում է խաղարկվում, իսկ Հարությունյանի պոեզիայում՝ հատկապես վերջին բանաստեղծություններում, ժամանակը դառնում է խաչված, տառապող մարմին: Շուշիի ավերակները, թթենու արյունահոսող ճյուղերը կամ թշնամու բերանից կախված յաթաղանը դառնում են մարդկության հայտնութենական (սպոկալիպտիկ) վիճակն արտահայտող սիմվոլներ: Հետաքրքիր է, որ Քենոյի ստեղծագործության մեջ Հայտնությունը ծաղրի է ենթարկվում՝ ցուցադրելով իր ձևական և պատմական անիմաստությունը:

Այսպիսով՝ պետք է նշել, որ հայ ժամանակակից գրող Արտեմ Հարությունյանը, ունենալով լայն աշխարհայացք, ներքին երկխոսության մեջ է նաև սյուրռեալիստական գաղափարաբանությամբ առաջնորդվող Ռոբերտ Դեսնոսի և Ռայմոնդ Քենոյի պոետական համակարգի հետ:

Միանշանակ պնդել, թե Արտեմ Հարությունյանը սյուրռեալիստ բանաստեղծ է, սխալ կլինի, սակայն նրա բանաստեղծական աշխարհը բազմաձայն է, որտեղ առկա են նաև սյուրռեալիզմին բնորոշ մոտիվներ:

Եզրակացություն

Ամփոփելով աշխատանքը՝ եկանք այն հիմնական եզրակացության, որ Ռոբերտ Դեսնոսը՝ միաստիկական հումանիզմով, Ռայմոնդ Քենոն՝ լեզվական վիրտուոզությամբ, և Արտեմ Հարությունյանը՝ պատմական, լեզվամշակութային և մարմնական տրավմայի ֆիզիկական վերապրումով, կազմում են յուրօրինակ եռանկյունի: Թեև նրանց պատմական և գեղարվեստական կոնտեքստները տարբերվում են, նրանց ստեղծագործություններում միտումնավոր առկա են հետևյալ համադրելի շերտերը՝

- Ժամանակի և պատմության խեղում ու վերստին արձանագրում:
- Վերաբերմունք լեզվին՝ որպես նյութ:
- Հուշի և ճակատագրի կրողի ընկալում:
- Հումորի, վախի և հիշողության միահյուսում՝ որպես գեղարվեստական դիմադրության միջոց:

Այս ընդհանրությունների ու տարբերությունների վերլուծությունը միաժամանակ բացահայտում է համաշխարհային և հայ գրականությունների ներհյուսվածությունը հատկապես այնտեղ, որտեղ պոեզիան դառնում է վկան, մեղադրողը և հիշողության մարմինը:

Արտեմ Հարությունյանի, Ռոբերտ Դեսնոսի և Ռայմոնդ Քենոնի գրական ներքին կապերն անուղղակի են. նրանք չեն ճանաչել միմյանց, չեն ստեղծագործել նույն մշակութային միջավայրում, սակայն նրանց ստեղծագործություններում առկա են հստակ համադրելի գաղափարական և գեղարվեստական հենակետեր: Հարությունյանի ողբերգական պատկերները, հայրենագրկման և պատմական արդարության աղաղակները, Դեսնոսի երազապատկերների անսահման ազատությունը և Քենոնի լեզվային խաղերն ու սյուրռեալիստական տրամաբանությունը ոչ միայն իրենց ժամանակաշրջանի արձագանքներն են, այլև ազգային և համամարդկային ձգտումների արտահայտություններ:

Այս համեմատական քննության դիտանկյունից կարող ենք եզրակացնել, որ Արտեմ Հարությունյանը, օգտվելով թե՛ ազգային հիշողության ծանրությունն ու պատմական գիտակցության խորքը ներկայացնելու միջոցներից, թե՛ արդի պոեզիայի լեզվամտածողությանը բնորոշ ազատ ձևերից, ստեղծել է մի բանաստեղծական աշխարհ, որն համաշխարհային համատեքստում ունի կշիռ և հնչեղություն: Նա միավորում է անձնականը և ընդհանրականը, կոնկրետը և խորհրդանշականը՝ օգտվելով այն սյուրռեալիստական ժառանգությունից, որ փոխանցվել է եվրոպական պոեզիայում Դեսնոսի և Քենոնի նման հեղինակների միջոցով:

Ի վերջո, Հարությունյանի բանաստեղծություններում կա այն, ինչ Դեսնոսն ու Քենոն կիսում են իրենց ընթերցողների հետ՝ պոեզիայի ազա-

տագրիչ ուժի հավատը: Թեև այս երեք հեղինակներն ապրում են տարբեր պատմական իրականություններում, նրանք ձգտում են միևնույն բանի՝ վերափոխել իրականությունը բառի, երազի և հիշողության միջոցով:

Գրականության ցանկ

1. **Աբրահամյան Ս.**, Արդիի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը, Երևան, Արմավ հրատ., 2020, 740 էջ:
2. **Ավանեսյան Ա.**, Անկախության պոեզիան, Երևան, Արմավ հրատ., 2017, 320 էջ:
3. **R. Desnos**, Corps et Biens. Gallimard, 1930:
4. **R. Desnos**, La Liberté ou l'Amour!. Éditions du Sagittaire, 1927:
5. **R. Desnos** - L'Honneur des poètes - 1943, publiée par les Éditions de Minuit le 15 janvier 1945.
6. **R. Queneau**, Cent mille milliards de poèmes. Gallimard, 1961:
7. **R. Queneau**, Zazie dans le métro. Gallimard, 1959:
8. **A. Breton**, Le manifeste du surréalisme. Gallimard, 1924:
9. **Հարությունյան Ա.**, Նամակ Նոյին, Երևան, Ապոլոն, 1997, 345 էջ:
10. **Հարությունյան Ա.**, Հուլայի արձակուրդը, Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2003, 456 էջ:
11. **Հարությունյան Ա.**, Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից, Երևան, Տիգրան Մեծ, 2010, 656 էջ:
12. **Հարությունյան Ա.**, Հատընտիր, Երևան, Ապոլոն, 2014, 256 էջ:
13. **Հարությունյան Ա.**, Հայոց հողի ծածկագիր տեսիլքներ, Երևան, Լուսաբաց, 2022, 378 էջ:
14. **Մանուկյան Հ.**, «Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայի սիմվոլիկ կառուցվածքները», Գրականագիտական հանդես, թիվ 4, 2021:
15. **Սահակյան Ա.**, «Ֆրանսիական սյուրռեալիզմը և հայ արդի պոեզիան», Լեզվաբանություն և գրականագիտություն, հ. 3, 2019:
16. **R. Queneau**, Zazie dans le métro, Book.node. URL : https://booknode.com/exercices_de_style_013786/extraits (Մուտք՝ 10. 06. 2025).
17. **Հարությունյան Ա.**, «Նամակ Նոյին», Գրանիշ, 2012: URL: <https://granish.org/artem-harutyunyan-letter-to-noah/> (Մուտք՝ 21. 06. 2025):
18. **Հարությունյան Ա.**, Բանաստեղծություններ, Գրական թերթ, 2023: URL: <https://www.grakantert.am/archives/18198> (Մուտք՝ 22. 04. 2025):
19. **R. Desnos**, Անդրոմաքեն ճիրաններում զագանի, Poemes, 2012. URL: <https://www.poemes.co/campagne.html-3> (Մուտք՝ 10. 05. 2025):

Referensis

1. **Abrahamyan S.**, Ardi hay poeziayi gegharvestakan hamakargy, Yerevan: Armav, 2020, 740 ej:
2. **Avanesyan A.**, Ankakhutyan poezian, Yerevan: Armav, 2017, 320 ej:
3. **R. Desnos**, Corps et Biens. Gallimard, 1930:
4. **R. Desnos**, La Liberté ou l'Amour!. Éditions du Sagittaire, 1927:

5. **R. Desnos** L'Honneur des poètes – 1943, publiée par les Éditions de Minuit le 15 janvier 1945.
6. **R. Queneau**, Cent mille milliards de poèmes. Gallimard, 1961:
7. **R. Queneau**, Zazie dans le métro. Gallimard, 1959:
8. **A. Breton**, Le manifeste du surréalisme. Gallimard, 1924:
9. **Harutyunyan A.**, Namak Noyin, Yerevan: Apolon, 1997, 345 ej:
10. **Harutyunyan A.**, Hudayi ardzakurdy, Yerevan: HGM hrat., 2003, 456 ej:
11. **Harutyunyan A.**, Herustapoemner «Shushi» ev «Babelon» hyuranocneri ashtarakic, Yerevan: Tigran Mec, 2010, 656 ej:
12. **Harutyunyan A.**, Hatyntir, Erevan, Apolon, 2014, 256 ej:
13. **Harutyunyan A.**, Hayoc hoghi cackagir tesilqner, Yerevan, Lusabac, 2022, 378 ej:
14. **Manukyan H.**, «Artem Harutyunyani poeziayi simvolik karucvatsqnery», Grakanagitakan handes, tiv 4, 2021:
15. **Sahakyan A.**, «Fransiakan surrealizmy ev hay ardi poezian», Lezvabanutyun ev grakanagitutyun, h. 3, 2019:
16. **R. Queneau**, Zazie dans le métro, Book.node. URL : https://booknode.com/exercices_de_style_013786/extraits (Access 10. 06. 2025).
17. **Harutyunyan A.**, Letter to Noah [Namak Noyin], Granish, 2012. URL: <https://granish.org/artem-harutyunyan-letter-to-noah/> (Access 21. 06. 2025):
18. **Harutyunyan A.**, Grakan tert, 2023. URL: <https://www.grakantert.am/archives/18198> (Access 22. 04. 2025):
19. **R. Desnos**, Poemes, 2012. URL: <https://www.poemes.co/campagne.html-3> (Access 05. 2025):

Կարեն Խուրշուդյան – հայ բանաստեղծ, թարգմանիչ, իրավաբան, գրական և հասարակական գործիչ, 2021 թվականից Հայաստանի գրողների միության անդամ, 2023 թվականից Հայաստանի գրողների միության վարչության անդամ: Գրել է բանաստեղծություններ, պոեմներ, քառյակներ, պատմվածքներ, քննադատական ու հրապարակախոսական հոդվածներ, կատարել է թարգմանություններ ֆրանսերենից: Ֆրանսիայի նախագահ Էմմանուել Մակրոնի կողմից 2025 թվականի մայիսի 15-ի 0114 հրամանագրով արժանացել է Ֆրանսիայի Հանրապետության «Ազգային արժանիքի շքանշանի ասպետ» պարգևատրմանը:

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
 khurshudyan@hotmail.fr

Karen Khurshudyan – an Armenian poet, translator, lawyer, and a prominent figure in both literary and civic spheres, has, since 2021, been a member of the Writers' Union of Armenia and, beginning in 2023, has served as a member of its governing board; his work encompasses a broad and nuanced range of literary forms, including poems, epics, quatrains, short stories, as well as critical and journalistic essays, all of which reflect both the lyrical sensitivity and intellectual rigor that characterize his artistic voice. He has also distinguished himself as a translator from French, enriching Armenian letters with nuanced interpretations of foreign works; and in recognition of his significant cultural and literary contributions, he was, by Presidential Decree No. 0114

dated May 15, 2025, awarded the title of Knight of the National Order of Merit of the French Republic by President Emmanuel Macron, thereby becoming one of the few Armenian authors to receive such a high distinction from the French state.

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643

khurshudyan@hotmail.fr

Карен Хуршудян – армянский поэт, переводчик, юрист, литературный и общественный деятель. С 2021 года является членом Союза писателей Армении, а с 2023 года, членом правления Союза. Автор стихотворений, поэм, четверостиший, рассказов, а также критических и публицистических статей. Осуществлял переводы с французского языка. 15 мая 2025 года указом № 0114 президента Франции Эммануэля Макрона удостоен звания кавалера ордена «За заслуги» Французской Республики.

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643

khurshudyan@hotmail.fr

Միհրան Հովհաննիսյան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտ, գիտաշխատող
ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-129

ԱՇԽԱՐՀԻ ԵՐԿՐԱԿԵՆՏՐՈՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ (WELTBILD)¹ ԴԱՎԻԹ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ «ՏԱԳՆԱՊՆԵՐ/ I, II, III» ՇԱՐՔՈՒՄ*

Բանալի բառեր՝ Դավիթ Հովհաննես, «Տագնապներ», քառույթ գեղագիտություն, երկրակենտրոն կառուցվածք, քրոնիկագիր, դաժան ժամանակներ:

Հոդվածը նվիրված է Դավիթ Հովհաննեսի «Տագնապներ I, II, III» բանաստեղծական շարքերի քննությանը: Բանաստեղծական շարքերը դիտարկվում են աշխարհի երկրակենտրոն կառուցվածքի մասին դավիթհովհաննեսյան պատկերների ներմուծմամբ և ձևավորմամբ: Ուսումնասիրությունը կատարելիս կիրառվել են կառուցվածքային, համադրական և վերլուծական մեթոդներ:

Եզրակացվում է, որ գրականություն նոր մուտք գործած բանաստեղծն առաջ է քաշում աշխարհի ստեղծման իր պատկերացումը և հաջորդաբար ներկայացնում զարգացման շերտերի փոխլրացնող ընթացքը:

Mihran Hovhannisyan
Post-graduate student at the Institute of Literature after
M. Abegian of the NAS of RA
ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru

THE GEOCENTRIC STRUCTURE OF THE WORLD (WELTBILD) IN THE SERIES “ANXIETIES/ I, II, III” BY DAVID HOVHANNES

Keywords: David Hovhannes, “Anxiety”, aesthetics of chaos, geocentric structure, chronicler, cruel times.

The article is devoted to the examination of David Hovhannes's poetic series “Anxieties I, II, III”. The poetic series are considered through the introduction and formation of David Hovhannes's images of the geocentric structure of the world. Structural, comparative and analytical methods were used in the study.

It is concluded that the poet, who has just entered literature, puts forward his idea of the creation of the world and successively presents the complementary process of layers of development.

¹ Աշխարհի երկրակենտրոն կառուցվածքի մասին պատկերացումներ, որոնք ձևավորվել են հին հույների կողմից և տարածում գտել Արիստոտելի ու Պտղոմեոսի ջանքերով:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 16.06.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 30.06.2025 թ.:

Միգրան Օգաննիսյան
Соискатель в Институте литературы имени М. Абегамяна НАН РА
ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru

ГЕОЦЕНТРИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА МИРА (WELTBILD) В СЕРИИ «ТРЕВОГИ/ I, II, III» ДАВИДА ОВАННЕСА

Ключевые слова: *Давид Ованес, «Тревога», эстетика хаоса, геоцентрическая структура, летописец, жестокие времена.*

Статья посвящена исследованию поэтического цикла «Тревоги I, II, III» Давида Ованнесса. Поэтический цикл рассматривается через введение и формирование образов геоцентрического устройства мира Давида Ованнесса. В исследовании использованы структурный, сравнительный и аналитический методы.

Делается вывод о том, что поэт, только что вошедший в литературу, выдвигает свою идею сотворения мира и последовательно представляет взаимодополняющий процесс слоев развития.

Ներածություն

Բառի հետևում բանաստեղծի ճակատագիրն է, նրա կենսագրացության նիշը: Բանաստեղծը պարտավոր է բնության նման մաքուր և վեհ լինել, քանզի այն ամենը, ինչ մեղսական է, նաև հակաբնական է, հետևաբար՝ կեղծ: Հետևել բնությանը նշանակում ապրել նրան համահավասար, ապրել առաքինի կյանքով (Մկրտչյան, 1980: 19) Բնությանը հետևելու և բառի՝ «միածին» լինելուն չդավաճանելու ձգտումն է, որ Դավիթ Հովհաննեսին ստիպում է բառն ասել «ճմարիտ և անողոր».

«Բառի վրայից զգույշ ու խնամքով թզենու տերևը պիտի վերցնես,

Քանզի նա – ԲԱՌԸ – ճմարիտ է ու անողոր, երբեմն մերկ է» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 18):

Իրականության անկեղծ վավերագրումն է «ստիպում բանաստեղծին ութնյակների հատող սահմանները խմբավորել մեկ ընդհանուր՝ «Տազնապներ» խորագրի ներքո:

Նկարագրվածը մի ժամանակաշրջան է, երբ ապրում էինք մեր ցավերի ու հոգսերի մեջ քարացած, ամփոփված, կղզիացած» (Հովհաննես Դ. Բ., 2020: 251): Ըստ էության՝ պոեզիան պետք է հաղթահարի միջանձնային հարաբերությունները, այն պոեզիան, որը նաև այսօրվա պոեզիա է: Դավիթ Հովհաննեսի «Տազնապներ» շարքը բարեբախտաբար թե դժբախտաբար չի կորցրել իր բանաստեղծական վավերականությունը և պահպանել է արդիականությունը նաև այսօր, պայմանականորեն ասած՝ «անիզմ» ժամանակաշրջանում: Տխուր կյանքից տողացի և հանճարեղ արտագրություններ են «Տազնապները», որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր հոմա-

նիշը, գրման ամիսն ու ամսաթիվը: «Մեր դաժան ժամանակաշրջանը պահանջում է պոետական այլ լեզու, մետաֆորային այլ արտահայտություններ, «հո՞չենք կարող նստել» և «ծիտը ծառին ծվվաց» երգել, ինչպես որոշ տխմարներ վերագրում են ինձ՝ ի՛մ իսկ տողերն իրենց մասին (Հովհաննես Դ. Բ., 2020: 314): Իսկ այն ծվվոցները, որոնք ապիկարները համարում են պոեզիա, պոեզիա չեն, նրանք ընդամենը իրենց տողիկներն են սպիտակ թղթին: Երբ դեռ 70-ականների կեսերին մի արտահայտություն եմ արել և տպագրել, որը նաև իմ պոետական քրեդոն է. «պոեզիան այն է, ինչ պոեզիան չէ»: Իմ դաժան տողերը շատերի ականջները խոցեցին, շատերի սրտիկը կոտրեցին յուրյանց նրբին զգացումները վիրավորեցին, բայց այն պոեզիան, որ գրել և հատկապես գրում են մեր օրերում՝ բռնելու է ժամանակի քննությունները» (Հովհաննես Դ. Բ., 2020: 311):

Ասել, որ բանաստեղծի տողերը բռնել են ժամանակի քննությունը, կնշանակի ոչինչ չասել, բայց որ տազնապային այդ վավերագրություններն այսօր էլ արդիական են, գուցե ավելի խիստ որակումներ օգտագործելով, այլ քննության թեմա է:

Հասարակության ահավոր ճակատագրի կանխատեսումը բանաստեղծին մղել է տխուր, տազնապայից մտածումների, հուսահատ պոռթկումների, սակայն, լսում ենք դեպի գալիքի անխոչընդոտ ճանապարհ ցույց տվող առարկան, ինչ-որ տեղ հրամայող շեշտերը: Եվ բանաստեղծի՝ քաղաքացիական պարտքի զգացումը ամեն ինչից բարձր դասելը հստակ գիտակցումն է թույլ տալիս կյանք մտնողների համար բանաձևել հետևյալը.

«Անունը կյանքով պիտի ապացուցել»:

Պիտի ամաչել անսեռ արյան համար (Հովհաննես Դ. Բ., 2020: 18):

«Արդեն իսկ պարզ է, որ բանաստեղծի հավատամքը անկեղծությունն է, ասել ճշմարիտը, որքան էլ որ այն ցավեցնող է: Սակայն ինչն է, որ բանաստեղծին «ստիպում է ասել դա. ցավի առկայությունը, ցավի գիտակցությունը»: Հեղինակը իր «Տազնապները» շարքում այլաբանորեն ներկայացնում է այն «դրդիչը», որ իրեն ստիպում է ասել ցավեցնող ճշմարտություններ:

Հանկարծ աշխարհով մի լռություն գրնգաց

Ավելի լուռ, քան լռությունն ինքը-

Եվ այդ սոսկալի լռության մեջ հանկարծ

Իմ դեմ բացվեցին աշխարհի հիմքը,

Դժոխք ու դրախտ մարդու առեղծված,

Եվ սուրային իմ խոկերը, -առ տեր...

...Եվ այդ պահին մի ծիրան թրմիաց...

Ինչպես Նյուտոնի գլխին՝ խնձորն ընկներ: (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 12)

Ինչպես տեսնում ենք, պատմությունից հայտնի պատկերը կանխամտածված, շատ արագ հայկականանում է՝ վերափոխվելով ծիրանի: Նյու-

տոնի հայտնի պատմությունն է. գրվում է գրավիտացիայի օրենք: Հեղինակի իրականության մեջ քիչ այլ է. սիմվոլը ձևավորում է աշխարհը տեսնելու մի նոր սկզբունք, որը հիմնված է տիեզերական համապատասխանության վրա: Իրար հաջորդող երկու ութատողերում արտացոլվում է աշխարհի՝ ֆիզիկական և հոգևոր աշխարհների համապատասխանությունը՝ որպես ուղղահայաց համապատասխանություն, տրվում է մաքրության գաղափարը, անկեղծությունը, ինչը պետք է արտահայտի զգայարանների միջոցով, ինչպես ժամանակին նշել է Շառլ Բոդլերը «Ժամանակն է կյանքի պոետը» հոդվածում, որը փորձում է սահմանել գեղեցկության նոր իդեալը՝ **տարօրինակ գեղեցկությունը** (Բոդլեր, 1990: 19): «Ժամանակն է կյանքի պոետը» հոդվածում, որը փորձում է սահմանել գեղեցկության նոր իդեալը՝ տարօրինակ գեղեցկությունը, այնպես էլ Դավիթ Հովհաննեսը ներկայացնում է ժամանակակից կյանքի իր գեղեցկությունը՝ **անտողք անկեղծության ոսկե օրենքը**, որ դամոկլյան սրի նման կախված է արդեն ժամանակակից իրականության վրա:

«Նյուտոնի խնձորն իրեն տվեց **գրավիտացիա**, իսկ իմ ծիրանը ինձ՝ **պոեզիայի ոսկե օրենք**.

Պիտի թողնես, որ տողդ հասնի ու ցավեցնի,

Եվ նոր ապա ընկնի՝ ինչպես ընկնում ենք մենք,

Երբ մեր ժամանակն է գալիս՝ ընկնելու ցած

– Լինի ծառից կամ զարկից դահիճի...

Բայց մարմինն է ընկնում մահվան մահճից,

Իսկ հոգին ապրում է- ու դառնում ոսկե օրենք» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 688):

Աշխարհի դավիթոփհաննեսյան պատկերը

Դավիթ Հովհաննեսն իր «Տազնապներ» ութատողերում շարքերով տալիս է կյանքի երկրակենտրոն պատկերը (weltbild) և դրա փոփոխությունը: Ըստ այդմ՝ աշխարհի մասին գեղագիտական պատկերացումները դրսևորվում են 3 հիմնական փուլերով՝

- Դասական
- Նեոդասական
- Ոչ դասական (ապադասական)

Դասական – ներդաշնակ փուլը բնորոշում է կարգավորությամբ, աշխարհի մասին միֆոլոգիական պատկերացումներով, որոնցում աշխարհը պատկերվում է կազմակերպված, իմաստավորված (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 88):

Տազնապների առաջին շարքը սկսվում է այս կողմից աշխարհի արարման նկարագրությամբ և հստակ գիտակցմամբ, որ Աստծու ստեղծ-

ածներից ամենաանկատարն է մարդը, որ ուզում է լինել նրանց նման, նրանցից մեկը.

«Ձուկ, ծառ, գազան, թռչուն,

Ջրի և ցամաքի բույսեր ու կենդանիներ,

Եվ սողուններ երկնքում թևածող,

Ուզում եմ մեկը լինել ձեզնից» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 9):

Պատկերների հաջորդ դրվագում արդեն սկսվում է մարդու փնտր-տուքը մարդու մեջ, առաջանում է այն գիտակցությունը, որ՝

«Մարդը սպանում է. ուրիշ հազար ու մի ձևով

Եվ Աստծո անունով երդվում է հազար անգամ» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 11):

Եվ այդ ներքին բախումից առանձնացվում է մարդը բանաստեղծից, և բանաստեղծը **պետք է ասի անողորմ ճշմարտություններ**, որովհետև նա բոլ-որի աչքին երևում է մեկը, ով.

«Չարն է ընդունել, որպես ճանապարհ,-

Եվ իմ կարծիքով սաղմը դրված է իմ մեջ» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 12):

Հեղինակի «Տազնապները» շարքում կամաց-կամաց սկսվում է աշխ-արհի (weltbild) պատկերացումների 2-րդ շրջանը՝ նեոդասականությունը, որի առանձին արտահայտչաձևը կենդանի երևույթների մեջ աններդաշն-ակության և քառսի սկզբի ի հայտ գալն է: Սկսվում է բանաստեղծի տազն-ապների հերթական շրջանը, և այս անգամ հեղինակի տազնապի պատճ-առը ոչ թե Աստված-մարդ հարաբերություններն են, այլ սեփական անձը, որտեղ մարդը փորձվել է Աստծու կողմից և պարտվել: Եվ որպեսզի քննադատությունը լինի անկեղծ և արդար, սկսում է ինքն իրենից.

«Ուզում եմ կանգնել հայելու առաջ

Եվ թքե՛լ ուռած դեմքիս վրա,-

որ ավելի է գուցե խայտառակ,

Քան թե՛ դեմքերը բոլոր նրանց,

Որոնց հետ երեկ քեֆ էի անում» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 15):

Սա կարելի է ընդունել որպես բանաստեղծի ինքնախոստովանությ-ուն և միաժամանակ մերժում կեղծ ու անորակ մարդկանց, նրանց հետ որևէ ադերս-շփումը. դա համարում է ավելի մեծ խայտառակություն, որ-ովհետև գիտի նրանց ով լինելը՝ «մարդու փոխարեն – թերմացք է լոկ» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 15):

Հեղինակը «7 տազնապ վասն սեփական անձի» շարքում քննադատ-ում է այն մարդկանց, որոնք կեղծում են իրենց զգացմունքները, ոչ մի կերպ չարդարացվող շողոքորթներ են, մարդիկ են, որոնք ստրկորեն պաշտում են պատվանդանը՝ առանց նույնիսկ վերն նայելու, չգիտեն, որ պատվանդանները հաճախ նաև դատարկ են լինում. ստրկամիտ մարդու

միակ փնտրտուքը պատվանդանն է. չէ՞ որ նա պատվանդանի առջև խոնարհվել գիտե միայն:

Մարդկային հարաբերությունների գաղջ և նեխող ժամանակաշրջանն է ներկայացված, որ պատմության մեջ մտել է «լճացման տարիներ» եզրույթով: Մարդկանց հիշողությունը ջնջվել է, կարծես մարդիկ մնացել են նույն տեղում՝ հոսք չունեցող լճի մեջ.

Մենք չգիտենք, թե՛ ովքե՛ր ենք մենք,

Մենք չգիտենք, թե որտեղից ենք գալիս,

Բայց ամենից սարսափելին այն է,

Որ մենք չգիտենք, թե՛ ուր ենք գնում

Մեզ իբր ասում են այդ մարդիկ,

Բայց ժամանակները փոխվում են

Եվ ասողները փոխվում են ժամանակի հետ նույնպես

Եվ ամեն ինչ նույնն է մնում (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 29):

Իրականությունը ավելի անտանելի է դառնում, երբ առանց այն էլ վատ առօրյան մարդիկ փորձում են կեղծել: Արդյունքում քայլ առ քայլ ձևավորվում է գեղագիտական նոր իրականություն: Վեհը դառնում է գեղագիտական նոր կատեգորիա որպես հզորության, ուժի, տարածականության, ինչ-որ տեղ նաև տարերայնության և անկարգավորվածության չափանիշ՝ հակակշռելու համար իրականությանը:

Աշխարհի նեոդասականացումը Դավիթ Հովհաննեսի «Տագնապներ» շարքում ձևավորվում է քայլ առ քայլ. պժգալի իրականության վավերագրությամբ երևում է հասարակության սնանկությունն ու դատարկությունը: Ինչպես հախտոն ձնհալից հետո ձյան «մաքուր» պատկերն է աղարտում եղանակը, որն ընդամենը տարերք է: Բանաստեղծական տարերքի առաջին պատգամը **անկեղծությունն** է, այս իրականության մեջ անկեղծ խոսք ասելը, որովհետև հեղինակը տեսնում է, թե ինչպես են տանջվում «կեղծավոր» դերակատարները.

«Օրերը բացվում են վրաս

Համբույրով, սիրով, ծիծաղով,

Բայց ասես դեմքերը նրանց

Դիմակներ լինեն ծիծաղող,

Որոնք ձուլվել են ու սառել

Կնիքի նման պետական.

– Պոկում եմ դիմակը ահել,

Լալիս է դեմքդ նրա տակ» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 38):

Բանաստեղծը նկարագրում է, որ մարդիկ կեղծ են, փորձում է նրանց ճշմարտություն սովորեցնել՝ մտածելով, որ չգիտեն, սակայն մեծ է լինում բանաստեղծի ողբերգությունը, երբ նրանց հաղորդակցում է «ճշմարտ-

ույթունը», ինչպես Քրիստոսը վերջին ընթրիքին, նրանք ուղղակի չեն ընդունում անկեղծ խոսքը.

«Ահա իմ մարմինը, կերե՛ք,
Եվ թող լինի հաց ձեզ համար,
Ահա իմ արյունը, խմե՛ք,
Թող լինի գինի ձեզ համար
Եվ ահա իմ խոսքը, առե՛ք,
Թող լինի ձեզ համար – մեղա՛ –
Սակայն ձեր ուզածը՝ բառ էր

Եվ խաչյալ խոսքը – պետք չեկավ: (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 64)

Դավիթ Հովհաննեսը խոսքը «տարանջատում» է բառից: **Խոսքը վերինն է**, անբեկանելին, աստվածաշնչյան **Բանը՝** մաքուր և անկեղծ: Անբովանդակ իրականության և բանաստեղծի շփումն է ներկայացնում հաջորդիվ, երբ բանաստեղծն արթնանում է ծանր գլխով և հոգում եղած քերոդ ժանգի հստակ գիտակցմամբ թափառում ու «ներշնչանք որոնում»: Իսկ ներշնչանքի աղբյուրը պետք է լինի նաև մարդը, որը շատ է շեղվել իր նախնական վիճակից՝ սկզբնականից:

«Տագնապները» շարքում (հատկապես վաղ շրջանում գրված) Աստված-մարդ, մարդ-բնություն նկարագրությունների հատվածում շատ է խոսվում իրականության վավերագրական ներկայացման մասին, սակայն նշենք մեկ հանգամանք. եթե դիտարկենք վավերագրող մարդու տեսանկյունը, ապա հեղինակը միայն ներկայացնում է այն, ինչ կա, իսկ բանաստեղծը ոչ թե ինքն է, այլ **«ճշմարիտ խոսք ասողը»:**

Անկարգավորվածությունը դառնում է իրականություն, որովհետև առաջին «կարգավորված պատկերը այլևս չի ընկալվում հասարակության կողմից. մարդը ներդաշնակ չէ ո՛չ բնության հետ, ո՛չ իր նմանի, և որ ամենասարսափելին է, մարդը ներդաշնակ չէ նույնիսկ ինքն իր հետ: Այստեղից են սկսվում մարդու անհաշտությունն ինքն իր հետ, հետևաբար կեղծավորությունից սկսում է հակադրության շրջանը, որ պայմանականորեն կարելի է կոչել **քառսի գեղագիտություն:** Այս շրջանն ունի արտաքին ազդակներ. «կոմունսիտական ռեֆորմներ», տոտալիտար ռեժիմներ, գլոբալ ճգնաժամ: Աշխարհը դառնում է փոփոխական, անկայուն, քառսային: Օտար, ներմուծված գաղափարի իներցիան թուլանում է և մարում՝ թողնելով դատարկ տարածություն: Դատարկ է նկարագրում հեղինակը «անարձան պատվանդանները», որոնք ձյան տակ կարծես տապանաքարեր լինեն և միևնույն ժամանակ ներկայացնում է դրանց ներքում՝ «պաղվալում», բոլոր շքերթներից հետո ճոխ սեղանի շուրջ նստած կեղծավոր կենացասացներին, որոնք, խոսքի մասին որևէ պատկերացում չունենալով,

բառեր են ասում առ արձան՝ մոռանալով, որ միայն պատվանդանն է մնացել. իսկապես սկսվում է քառսի մի ժամանակաշրջան:

Դավիթ Հովհաննեսն իր «Տագնապները» III (1986–1991 թթ.) թվագրված ութատողերում վավերագրական ճշգրտությամբ ներկայացնում է մեզ հայերիս համար բախտորոշ այս ժամանակահատվածը՝ անկախության շրջանը:

Իսկ ովքե՞ր էին ապրում վերոբերյալ թվական իրականության մեջ.

« – Մեր մարմինն է կառավարում մեր գլուխը,

Մարմինն այնքան է մեծացել, որ տեղաշարժվում է իր սեփական իներցիայով,

Եվ գլուխը ստիպված հետևում է նրան, որովհետև այլ հնար չունի,

Որովհետև ինքն էլ Կանտի կամ Նապոլեոնի գլուխ չէ,

Այլ հաշվողական մի մեքենա –

Անկիրք, անզգացմունք, անդեմ, անմիտք,

Որի նշանն իր հերթական համարն է միայն: (Հովհաննես Դ.ա, 2012: 42)

Դավիթ Հովհաննեսը անողորմ ծաղրի է ենթարկում ստեղծված իրականության և նրա գաղափարական ճարտարապետներին և հեգնում, թե մոռացել են, որ նրանք «Մալայա զեմլյա»-ն էպոս էին անվանում, (նկատի ունի Բրեժնևի գրած ստեղծագործությունը և նրա ստիպողական տարածումը հանրության լայն շրջաններում՝ քծնաշատ ձոներով):

Սկսվում է ձևավորված յոթանասունամյա ժամանակաշրջանի շատ արագ քայքայման ընթացքը. այստեղ նշենք, որ «քառսի գեղագիտությունը» ձևակերպումը դառնում է քառսային իրականության միակ վավերաձևը: Իրականությունը պատկերվում է այնպես, ինչպես կա: Ձևավորված իրականությունը հայտարարվում է թշնամի մոդել, և մարդը չի կողմնորոշվում, թե ինչ անել: Իրականությանը զուգընթաց ձևավորում են նոր մշակույթ թելադրող «չափորոշիչներ»՝ քառսը, մահվան բնագոր, էներգիայի սպառումը, հանրության խելագարությունը (Էդոյան, 2009: 241):

Միննույն ժամանակ իրականությանը անհրաժեշտ էր վավերագրեր՝ ներկայացնել այնպես, ինչպես կա, առանց չնչին փոփոխության, և ինչպես նշում է հեղինակը, «պետք էր դուրս թափել այն, ինչ կուտակվել է քո ներսում», և սկսում է իրականության նկարագրությունը (Հարությունյան, 1997: 2): Այստեղ հարկ ենք համարում նշել, որ տագնապները ոչ թե անել իրականության վախն են, այլ այն գիտակցման տագնապը, որ ստիպված հնարավոր է դարձ լինի դեպի պատվանդանային նկուղի գարշելի առօրյային:

Եվ այսպես՝ ինչ դեր ունի բանաստեղծն ավերվող, քառսացվող մի միջավայրում, որտեղ արդեն շինարար պետք չէ: Ի՞նչ պետք է անի բանաստեղծը.

«Ոստիկանն ու գողը ընկերացած

Ճոխ սեղանի մոտ խմում էին կենաց,
Քեֆ են անում,- և բարեբանում,
Թուրք թշնամուն և ռուս խնամուն,
Քանզի թե մեկով, թե մյուսով

Ուռճացան իրենք փողով, լույսով» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 11)

Այստեղ փաստենք մեկ հանգամանք. բանաստեղծը դառնում է նաև **Ժամանակագիր**, նա վավերագրում է աղետը, քաոսը, բայց չի դավում բանաստեղծական քանքարին, չի կեղծում և հեզնում պարոն դարձած նախկին ընկերոջը, որը դավել է բանաստեղծական անկեղծությամբ.

«Լիրիկա՝ է ուզում- ասում եմ՝ բոզը,
Նավթահոտ փողերը- ասում եմ՝ ո՛չ,
Ասում եմ՝ ցուրտը, մարդը, մաֆիոզը,
Պարոն դառնալը նախկին ընկերոջ-
Ասում է՝ ոչ, շատ է կոպիտ գալիս,
Յուր սիրտն ուզում է մաքուր ք լիրիկա
Ու ոսկեհնչուն զանգե՛ք իրիկվա,

Որ կյանքի կեղծը մոռացնել են տալիս»։ (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 32)

Արդյոք չպե՞տք է տեսնել բանաստեղծի վերաբերմունքը, չցուցաբերել «կեղծի» հանդեպ և ստիպողական «մոռանալ» այդ կեղտը (Հարությունյան, 1997: 246): Բանաստեղծը չի դավաճանում իր դավանանքին, որովհետև՝ «Իմ կուսակցությունը- իմ պոեզիան է»։ Այսպես բանաստեղծն իր ուսերին է առնում աշխարհի փրկության իր բեռը՝ միաժամանակ զգալով այդ ճանապարհի տիեզերական դժվարությունը։ Միննույն ժամանակ հեղինակը ազգի և ժողովրդի համար ճակատագրական պահերին հայրենապաշտպան է, հայրենասեր է, իր իսկ ձևակերպմամբ՝ «Սա ի՛մ երկիրն է, ոչ թե սրանցը»։ Այստեղ արդեն բանաստեղծի ողբերգականության հաջորդ շերտն է բացահայտվում։ Դավիթ Հովհաննեսը հստակ տարբերակում է **սրանց** և յուրայիններին, սակայն երկուսն էլ ապրում են նույն հայրենիքում, իսկ առաջնայինը հայրենիքն է, մնացածը բառակույտ է.

«Վերջին հյուրը գնաց տխուր սեղան,
Որի շուրջը նստած պապ ու թոռով
Փորձում են հիշել օրեր եղած,
Եվ ուրախանալ փորձում գոռով,
Եվ կենացներ ասում ծանրը սրտով,
Եվ ինքնե՛ք ըս մեզ համոզում, թե՛ կանք...
Բայց Սումգայիթից, երկրաշարժից հետո

Կախվում են բառերն օդում՝ անարձագանք» (Հովհաննես Դ.ա, 2012: 82)

Այսպես է ձևավորվում Դավիթ Հովհաննեսի պոեզիան իր նոր առաջնահերթություններով՝ Ժխտում և փոխներթափանցում ստեղծագործ-

ությունների համակարգում, որն առկա է գեղարվեստական նախասկզբի և ժամանակի (իրականության) միջև, որ ձգում է ամբողջականության և միաժամանակ մերժում է այն՝ ի հայտ բերելով պոեզիայի ողբերգական ընդվզումը (Աբրահամյան, 2020: 335): Անտարբեր քառսի դեմ մի տեսակ յուրահատուկ դիոգենեսյան ընդվզում է դա:

Իրականության հանդեպ այսպես է խենթորեն ընդվզում Դավիթ Հովհաննեսը, նրա նպատակը ճշմարտությունը աղետի պահին ասելն է, ասել բարձր, աղաղակել գերագույն աստիճանով՝ գերազանցելու համար քառսի ժխտը (Թոփչյան, 1993: 233):

«Չարին չար անվանելն այսօր բանաստեղծի համար ոչ մի դեպքում անեծք չէ, այլ՝ բարիք, իսկ երբեմն էլ քաղաքացիական պարտք և համակերպվածություն» (Մարգարյան, 1998: 352), ինչպես նաև բարոյական իրավունք: Այդ ուժը և իրավունքը ծնվում են բանաստեղծի չընդհատվող աղետի փաստագրումից, ծնվում են երկրի համար ունեցած պատասխանատվության զգացումից: Բռնի և երկրի հանդեպ ունեցած պատասխանատվությունն է, որ ստիպում է հեղինակին վավերագրել նույնիսկ տեղին խոսքի փնտրտուքը.

«... աղոթքը մեկն է, իսկ անեծքը՝ յոթը,

Մակայն չեմ գտնում ես այդ մեկ աղոթքը» (Հովհաննես Դ.ա, 2012: 234):

Եվ այդ հաջողությամբ չպսակվող փնտրտուքն է, որ հեղինակին ստիպում է «արտագրել» կյանքից վավերագրական ճշգրտությամբ և բնատուր ազնվությամբ:

Շարունակվում է քառսային իրականության նկարագրությունը. արդեն հստակ ուրվագծվում են **սրանքը** և երկրի տերերը.

«Այնտեղ – պատերազմ հանուն հայ ոգու,

Այստեղ – հացկատակ հայու հետ աճում,

Անտեղ – արյունը հողն է ոռոգում,

Այստեղ – հոսում է որպես կեղտաջուր

Կրակոցն այնտեղ զարկ է իմացյալ,

Այստեղ – հղիացած գիշերապատում,

Ոսկե հորթի՝ ն ենք այստեղ մենք պաշտում

Այնտեղ երկիր են կերտում Միացյալ» (Հովհաննես Դ. ա, 2012: 76):

Բանաստեղծն այստեղ ականատեսն է մի կողմից մեր ոգու բացառիկ վերելքին, մյուս կողմից նույն ոգու անկմանը: Միատարր ոգին երկփեղկվում է. հարցն այլ է, թե՞ որը հաղթեց կամ կհաղթի: Հաստատվեց քառսը՝ իր ոչ այնքան գեղագիտական պատկերներով:

Եզրակացություն

Ուսումնասիրելով Դավիթ Հովհաննեսի «Տազնապները» I, II և III շարքերը՝ նկատենք այն, որ բանաստեղծն առաջ է քաշել աշխարհի ստեղծման իր պատկերացումը և աշխարհի գեղագիտական պատկերի (Weltbild) փոփոխությունը, որը հաջորդաբար ներկայացրիք ըստ զարգացման շերտերի ընթացքի.

- Դասական-ներդաշնակ
- Նեոդասական
- քառսի գեղագիտություն

«Տազնապների» շարքերից յուրաքանչյուրը համապատասխանաբար դա է ներկայացնում և աստիճանաբար զարգացնում՝ մի շերտը հասցնելով մյուսին, ինչպես նաև չչափազանցնելով եղելությունը՝ անկեղծության դեմ չմեղանչելով:

Գրականության ցանկ

1. **Աբրահամյան Ս.**, Ընդհատակյա պոեզիա *Գրական թերթ*, 27.03.2015:
2. **Աբրահամյան Ս.**, Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը, Երևան, Արմավ հրատ., 2020, էջ 740:
3. **Ավագյան Կ.**, Կյանքը մեծագույն պարզ և, *Ավանգարդ*, 02.03.2004
4. **Բողեր Շ.**, Չարի ծաղիկներ, Երևան, 1990, էջ 368:
5. **Գասպարյան Ս.**, Դեպի ճշմարիտ պոեզիա, *Գրքերի աշխարհ* N 3, 1979:
6. **Էդոյան Հ.**, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 500:
7. **Թովչյան Ալ.**, Ավարտի պահերի բանաստեղծը, *Գրական թերթ*, 1975, մայիս 16, N 20:
8. **Թովչյան Ալ.**, Ցավի արժեքը, *Ազգ*, 26.11. 1993:
9. **Հակոբյան Գ.**, Իմ թնդանոթից չեն կրակի ճնճողուկներին, *Առավոտ*, 21.10.2008:
10. **Հարությունյան Ա.**, Դ. Հովհաննեսի Տազնապները, *Գարուն* N 2, 1997:
11. **Հովհաննես Դ.**, Տազնապներ, Երևան, Արևիկ հրատ., 2012, էջ 740:
12. **Հովհաննես Դ.**, Քրոնիկոնն ու տազնապները, Երևան, Արևիկ հրատ., 2020, էջ 860:
13. **Մարգարյան Ս.**, Քաղաքացիական շնչով, *Գարուն* N 6, 1988:
14. **Մկրտչյան Լ.**, Իմանալ զբանս հանճարոյ, Երևան, 1985 թ., էջ 412:
15. **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Երևան, 2011, էջ 420:
16. **Մեմիքջյան Ա.**, 20-րդ դարի գրական- գեղարվեստական ուղղությունները, Երևան, 2015, էջ 65:

References

1. **S. Abarahmyan**, The artistic system of modern Armenian poetry, Yerevan, Armav Publishing House, 2020, p. 740 (in Armenian).

2. **S. Abrahamyan**, Underground Poetry Literary Newspaper, 27.03.2015 (in Armenian).
3. **K. Avagyan**, Life is the Greatest Gift, Avangard, 02.03.2004 (in Armenian).
4. **S. Baudelaire**, Flowers of Evil, Yerevan, 1990, p. 368 (in Armenian).
5. **H. Edoyan**, Movement towards balance, Yerevan, 2009, p. 500 (in Armenian).
6. **S. Gasparyan**, Towards True Poetry, World of Books N 3, 1979 (in Armenian).
7. **G. Hakobyan**, They Will Not Shoot Sparrows from My Cannon, Aravot, 21.10.2008 (in Armenian).
8. **A. Harutyunyan**, D. Hovhannesi Tagnapner, Garun N 2, 1997 (in Armenian).
9. **D. Hovhannes**, Troubles, Yerevan, Arevik Publishing House, 2012, p. 740 (in Armenian).
10. **D. Hovhannes**, Chronicle and Troubles, Yerevan, Arevik Publishing House, 2020, p. 860 (in Armenian).
11. **Ed. Jrbashyan**, Introduction to Literary Studies, Yerevan, 2011, p. 420 (in Armenian).
12. **S. Margaryan**, With a Civic Breath, Garun N 6, 1988 (in Armenian).
13. **L. Mkrtchyan**, Understanding the Words of a Genius, Yerevan, 1985, p. 412 (in Armenian).
14. **A. Semirjyan**, Literary and Artistic Trends of the 20th Century, Yerevan, 2015, p. 65 (in Armenian).
15. **A. Topchyan**, The Poet of the Ending Moments, Literary Newspaper, 1975, May 16, N 20 (in Armenian).
16. **A. Topchyan**, The Value of Pain, Azg, 26.11. 1993 (in Armenian).

Միհրան Հովհաննիսյան – ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող, ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայ նորագույն գրականություն, սփյուռքահայ գրականություն: Հեղինակ է շուրջ մեկ տասնյակ գիտական հոդվածների և մեկ մենագրության:

ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru

Mihran Hovhannisyan – Junior Researcher at the M. Abeghyan Institute of Literature of the NAS of RA, Post-graduate student at the Institute of Literature after M. Abegian of the NAS of RA. Scientific interests: modern Armenian literature, Diaspora Armenian literature. Author of about a dozen scientific articles and one monograph.

ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru

Мигран Оганесян – младший научный сотрудник Института литературы им. М. Абеяна НАН РА, соискатель в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА. Научные интересы: современная армянская литература, литература армян диаспоры. Автор около десятка научных статей и одной монографии.

ORCID ID: 0000-0003-0359-4193
mihranhovhannisyan@inbox.ru

Սոնա Ալավերդյան
Գորիսի պետական համալսարան
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-141

ՇՐՋԱՆԱԿՄԱՆ ՀՆԱՐԸ՝ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՄԱՆ ՄԻՋՈՑ՝ ԳՈՒՐԳԵՆ ԽԱՆՁՅԱՆԻ «ՀԻՎԱՆՊԱՆՈՑ» ՎԵՊՈՒՄ*

Բանալի բառեր – Գ. Խանջյան, «Հիվանդանոց», հետխորհրդային Հայաստան, դիեգեսիս, մետադիեգեսիս:

Հոդվածն ուսումնասիրում է Գ. Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպը՝ կարևորելով ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության կառուցարկման հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի կիրառման առանձնահատկությունները: Ստեղծագործության կառուցվածքային վերլուծությամբ ցույց է տրվում, որ վեպը ծավալվում է հորիզոնական դասավորությամբ պատումային երեք շրջանակների աստիճանական (շղթայական) կառուցմամբ, և պատումներից յուրաքանչյուրն իր հերթին ընդգրկում է ուղղահայաց դասավորությամբ պատումային այլ շրջանակներ:

Պոստմոդեռնիզմի տեսության հիման վրա հոդվածն այն տեսակետն է առաջ քաշում, որ վեպում շրջանակման հնարը դառնում է այն միջոցը, որը պատմողին թույլ է տալիս հասարակական ու պատմաքաղաքական փոփոխություններն ընկալելու նպատակով ապակառուցարկելու իրականությունը և միկրոաշխարհների առանձնացմամբ հակադրելու խորհրդային (հիվանդանոցային) և հետխորհրդային (հետհիվանդանոցային) ժամանակաշրջանները: Ավելին՝ հոդվածը պնդում է, որ շրջանակման հնարը երկու աշխարհների սահմանագծին կանգնած հերոսի համար ծառայում է որպես ճանաչողական փրկողակ, որը նա օգտագործում է՝ խճճված, քառսային իրադրության մեջ չխեղագարվելու նպատակով իրերն ու երևույթները միմյանից բաժանելու և հետագայում սեփական կյանքի տարբեր կողմերը վերակազմավորելու ու կարգաբերելու համար: Այնուամենայնիվ, ստեղծագործության մանրամասն վերլուծությամբ եզրակացվում է, որ պատմողի ջանքերը այդպես էլ չեն տալիս շոշափելի այն արդյունքը, որին նա ձգտում է վիպական տիրույթում:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 07.05.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 24.06.2025 թ.:

Sona Alaverdyan
Goris State University
Post-graduate student at the Institute of Literature after
M. Abegian of the NAS of the RA
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

FRAMING DEVICE AS A MEANS OF AN IDENTITY QUEST IN THE NOVEL “HOSPITAL” BY GURGEN KHANJYAN

Keywords: G. Khanjyan, “Hospital”, post-Soviet Armenia, diegesis, metadiegesis.

This article provides a comprehensive study of G. Khanjyan's novel “Hospital”, focusing on the distinctive use of the framing device in exploring the issues of identity crisis, the search for, and the formation of a new identity. A structural analysis of the work reveals that the novel consists of horizontally arranged three-tiered (chain-like) narrative frames, each of which, in turn, includes other vertically arranged frames.

Based on the principles of postmodernism, the article argues that the framing device serves as a tool for the narrator to understand social and historical-political changes by deconstructing reality and, by dividing it into micro-worlds, contrasting the Soviet (hospital) and post-Soviet (post-hospital) periods. Moreover, the article posits that the framing device functions as a cognitive lifeline for the protagonist, who stands on the border between two worlds. He uses it to separate things and phenomena, preventing himself from going insane in a tangled, chaotic situation, and later to reorganize and bring order to different aspects of his life. However, a detailed analysis of the novel concludes that the narrator's efforts did not yield the tangible results he seeks in the realm of the novel.

Сона Алавердян
Горисский государственный университет
Соискательница в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА
ORCID ID: 0009-0004-2898-2584
sona.alaverdyan@edu.isec.am

ПРИЁМ ОБРАМЛЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ «БОЛЬНИЦА» ГУРГЕНА ХАНДЖЯНА

Ключевые слова: Г. Ханджян, «Больница», постсоветская Армения, диегезис, метадиегезис.

Данная статья предлагает всеобъемлющее изучение романа Г. Ханджяна «Больница», акцентируя внимание на особенностях применённого приёма обрамления при развитии мысли о кризисе личности, поиске и формировании новой идентичности. Структурный анализ произведения показал, что роман состоит из горизонтально расположенных трёхступенчатых (цепных) обрамлений, каждое из которых, в свою очередь, включает в себя другие, вертикально расположенные рамки.

Исходя из основ теории постмодернизма, в статье выдвигается точка зрения, согласно которой приём обрамления в романе стал тем механизмом, который даёт читателю возможность понять общественные и историко-политические изменения, деконструировать реальность и, разделив её на микромиры, противопоставить советский (больничный) и постсоветский (постбольничный) периоды. Более того, в статье утверждается, что приём обрамления для героя, стоящего на границе двух миров, служит познавательным спасательным кругом, который помогает ему, отделив друг от друга предметы и явления, не сойти с ума в запутанной хаотичной обстановке. Это позволяет ему впоследствии реорганизовать разные стороны своей жизни и привести её в порядок. Тем не менее, подробный анализ произведения приводит к заключению, что усилия рассказчика не привели к тем осязаемым результатам, к которым он стремился на протяжении всего романа.

Ներածություն

Խորհրդային Հայաստանում անհատի և ազգի տեղը հայտնի և ծանոթ աշխարհում հստակեցված էր, քանի որ համակարգն առաջարկում էր վարքի մոդելներ, մտածողության օրինաչափություններ, հարաբերությունների ամբողջ համակարգ, որոնց ընդհանրության մեջ մակագրված էր անձանց և ազգի կյանքը, և որը արմատական վերափոխումների չէր ենթարկվում: Խորհրդային համակարգի կործանմամբ ակներև է դառնում, որ հետխորհրդային բնութագրումն ստացած հայ մարդն ու ազգը սկզբունքորեն փոխված կենսաաշխարհում գրկված են կեցության որոշակիությունից (սա բնորոշ է հետխորհրդային բոլոր ժողովուրդներին): Այն միտքը, որ ձևավորված ինքնությունն արդեն աննպատակ է և կարող է փոխվել, իսկ նորը դեռ չի ձևավորվել, հանգեցնում է ինքնության ճգնաժամային դրսևորումների, և զգացվում է համատարած պահանջ նոր ինքնություն որոնելու անհատական և հավաքական մակարդակներով:

Այս իրողություններին է արձագանքում Գ. Խանջյանը «Հիվանդանոց» վեպում: Փոփոխված աշխարհում անհատական ինքնության շփոթը պատկերելու համար, սակայն, այն՝ իբրև պոստմոդեռնիստական երկ, ոչ թե ընդօրինակում կամ ներկայացնում է իրականությունը, այլ այն խոսույթները, որոնք իրենց հերթին կառուցում են այդ իրականությունը՝ ուշադրություն հրավիրելով երկի գեղարվեստականությանն ու կոմպոզիցիային: Այդ խնդիրը լավագույնս լուծվում է **շրջանակման հնարի** օգնությամբ, որով երկի ընդհանուր պատումը մասնատվում է պատումային բազմաթիվ շրջանակների: Ընդ որում պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունների¹ ստեղծմամբ գրողը հնարավորություն է ունենում

¹ «Պատումային մակարդակ» եզրն առաջին անգամ օգտագործել է ֆրանսիացի կառուցվածքաբան Ժերար Ժենետը: «Պատմողական խոսույթ» (1972 թ.) աշխատության մեջ պատումային ներքին մի գործընթացից (դիեգեսիսից) մյուսին անցնելու շեմը կարևորելով՝

ժամանակակից ինքնության քառսը և այն, ինչ մոդեռնիստական դիտանկյունից ինքնության ճգնաժամ է անվանվում, պոստմոդեռնիստական տեսանկյունից ինքնության ձևավորման գործընթաց դիտելով¹:

Սույն հոդվածի նպատակն է վերլուծել «Հիվանդանոց» վեպը՝ ուշադրության առանցքում ունենալով շրջանակման հնարով ինքնությունը կառուցարկելու խանջանական տարբերակը: Խնդիրներն են՝ ա) ուսումնասիրել շրջանակման հնարով ստեղծված պատումային բազմամակարդակ հարաբերությունները, բ) գնահատել պատումային մակարդակների գործառական արժեքը, գ) որոշել, թե ինչպես է շրջանակման հնարը նպաստում հետխորհրդային Հայաստանի անհատի ինքնության ճգնաժամերի գեղարվեստականացմանը, նոր ինքնության որոնմանն ու կառուցմանը:

Չնայած «Հիվանդանոց»-ը տարբեր տեսանկյուններից քննաբանվել է (տե՛ս, օրինակ՝ Հակոբյան, 1995, Սարիբեկյան, 2012, Մանուչարյան, 2022 և այլն), առայժմ մեզ հայտնի չէ այնպիսի աշխատանք, որի հետազոտական հետաքրքրությունների առարկան ինքնության կառուցարկման խանջանական այս փորձի՝ իբրև շրջանակված արձակ երկի հանգամանակի ուսումնասիրությունը լինի: Սրանով և պայմանավորված է հոդվածի գիտական նորույթը:

Հոդվածի մեթոդաբանական հենքում գլխավորապես ժենետի՝ պատումային մակարդակների վերաբերյալ դրույթներն են: Օգտագործվել են տեքստի ուշադիր ընթերցման, կառուցվածքային և համատեքստային վերլուծության մեթոդները:

«Հիվանդանոց» վեպը՝ որպես շրջանակված արձակ

Երբ Խանջանի «Հիվանդանոց» վեպն առաջին անգամ լույս տեսավ 1994 թ., այն հիմնականում հենց իր բովանդակությամբ մեծ աղմուկ հանեց՝ անուղղակիորեն՝ հիվանդանոցի փոխաբերության միջոցով պատկերելով Հայաստանի անկախացմանը նախորդող ու հաջորդող ժամանա-

Ժենետը տարբերակում է հետևյալ մակարդակները՝ **էքստրադիեգետիկ**, որը հիմնական պատմությունից դուրս պատումային իրադարձությունն է, ներառում է պատմողին և ցանկացած տեղեկություն կամ իրադարձություն, որը հիմնական պատումի մաս չէ, բայց շրջանակում է հիմնական պատումը, **ինտրադիեգետիկ** կամ **դիեգետիկ**, որը հիմնական պատումում ներկայացված իրադարձությունների ամբողջությունն է, ներառում է կերպարների, իրադարձություններ և միջավայրեր, որոնք ակտիվորեն ներգրավված են հիմնական պատումի մեջ, **մետադիեգետիկ**, որն ինտրադիեգետիկ մակարդակում ներդրված պատումն է, այլ խոսքով՝ երկրորդական պատումը, որն իր հերթին կարող է պարունակել պատմողական այլ շրջանակ կամ շրջանակներ՝ առաջ բերելով պատումային չորրորդ, հինգերորդ և այլ մակարդակներ (G. Genette, 1983: 228–229):

¹ Ժամանակակից մարդու ինքնության ճգնաժամի, որոնման և նոր ինքնության հարցերի արծարծման համար շրջանակման հնարի առանձնահատկությունները քննվել են նաև Պերճ Զեյթունցյանի «Մի նայիր հայելուն» վիպակում (Ալավերդյան, 2023):

կաշրջանը, իրականությունը, նաև ստեղծագործության գլխավոր հերոսի՝ Գրիգորի օրինակով անդրադառնալով խորհրդային և հետխորհրդային անհատի տեղին ու դերին առնչվող հարցերի: Վեպի վերահրատարակման առթիվ երկի ստեղծման պատմությանն անդրադառնալով՝ հեղինակը գրել է. «Քսանմեկ տարի առաջ էր, 1990-ին, մաքուր էջի վրա գրեցի՝ «Հիվանդանոց: Վեպ: Տետր առաջին», ապա՝ բնագրի առաջին խոսքը՝ «Տարօրինակ է...»: Ու գնաց... Իմ առաջին վեպն էի գրում, քսանմեկ տարի առաջ, ուրիշ երկրում՝ Սովետական Հայաստանում: Ավարտեցի 1993-ին, ուրիշ երկրում՝ անկախացած Հայաստանում: Սկսեցի առատ լուսավորության պայմաններում, ավարտեցի մոմի լույսի ներքո: Վեպը հայտնվել էր Կայսրության փլուզման ճաքի վրա, կեսն այն կողմում էր, կեսն՝ այս, և սա իր կնիքն անշուշտ թողել էր՝ տպավորությունները, ապրումները թարմ էին, գիրն ասես սուր սայր՝ ժամանակի կենդանի հյուսվածքներն էր հատում, ժամանակի, որն աստիճանաբար դուրս էր պրծնում վերահսկողությունից, անկանխատեսելի էր դառնում, կոմունիստական տոտալիտար ռեժիմից փախչող իմ հերոսը հանկարծ հայտնվեց մութ ու ցուրտ անորոշության առջև՝ անորոշություն, ամենաթողություն, քառս...» (Խանջյան, 2011: 3):

Այնուամենայնիվ, Խանջյանի վեպը յուրօրինակ է ոչ միայն նյութի, այլև կառուցվածքի առումով: Դա մի վեպ է, որը մտածված կերպով բաժանված է երեք «տետրերի», երեքն էլ՝ երկնագույն, որոնք, ինչպես երկրորդ տետրում է պարզվում, գրել է Գրիգորը: Առաջինը պատմում է Գրիգորի հիվանդանոցային արկածների մասին, իսկ երկրորդն ու երրորդը ներկայացնում են նրա օրագրային գրառումները այն տարբերությամբ, որ եթե երկրորդը հերոսի՝ Հիվանդանոցից դուրս նոր իրականությանը հարմարվելու փորձաշրջանի մասին է, ապա երրորդը փորձաշրջանի ավարտից հետո այդ իրականության մեջ սեփական առաքելության նպատակի բացահայտման և դրա իրագործման շրջանի,¹ իսկ իրականում առաքելության բացահայտումն ու նրա իրագործումը ձախողելու² մասին է:

¹ Երրորդ տետրի սկզբնամասում կարդում ենք. «Փորձաշրջանն ավարտվում է, այո, և կարծում եմ, որ սկսվելու է առաքելության իրագործման շրջանը: Առաքելություն... Ի՞նչ բան է դա, ո՞րն է իմաստն ու նպատակը... Առայժմ չգիտեմ» (Խանջյան, 2011: 155):

² Այդ համոզմունքը բխում է երրորդ տետրի վերջնամասում գրվածից. «Կասկածդ համոզմունք է դարձել՝ Առաքելության նպատակը չի բացահայտվելու: Իսկ առանց դրա դու հրաժարվում ես շարունակել, հոգնել ես: Ուստի քիչ հետո մի կողմ կթողնես գրիչն ու կկապես կեռը, որն արդեն մի քանի օր է թաքստոցից հանել՝ դրել ես երևացող տեղում՝ պատշգամբի պատուհանագոգին: Ժամանակն է: Ուշագրավ տեսարան է՝ մարդ, ով հրաժարվում է կատարել իր առաքելությունը: Կեռից կախված արնաքամ ըմբոստություն» (Խանջյան, 2011: 209):

Ակնհայտորեն **միագույն տեսքերը** օրգանական հաջորդականությամբ են օժտված, հետևաբար հարց է ծագում, թե ինչու է Գրիգորը պահում ոչ թե մեկ, այլ երեք տեսոր, ավելին՝ դրանք կառուցում է պատմողական տարբեր ոճերով (պատմողական և խոսույթային). առաջին տեսքում գործ ունենք երրորդ դեմքով պատումի հետ, իսկ երկրորդ և երրորդ տեսքերում՝ հիմնականում առաջին դեմքով պատումների հետ (երկրորդ տեսքում մեկ անգամ (Խանջյան, 2011: 147), իսկ երրորդ տեսքում ժամանակ առ ժամանակ (Խանջյան, 2011: 155, 156, 171–172, 194–195, 196, 203–204, 209) ներմուծվում է երկրորդ դեմքով պատմողական ձայն): Եվ հենց այս յուրահատկությունն է, որ մտորելու առիթ է տալիս՝ արդյոք վեպը մեկ շարունակական պատմություն է, թե մեկ տեքստում միմյանց ներքին՝ իմաստային առումով փոխկապակցված, սակայն արտաքին՝ ձևային առումով առանցքավոր երեք տեքստերի միահյուսում:

Քաջ գիտակցելով, որ երբեմն որոշ ստեղծագործությունների մեջ շրջանակման հնարի կիրառության դեպքի վերհանումը կարող է կախված լինել այն վերլուծողի ընկալման և մեկնաբանման եղանակից՝ մենք, այնուամենայնիվ, ավելի հակված ենք «Հիվանդանոցը» վերլուծելու որպես շրջանակված արձակ, քանի որ նախ՝ կարծում ենք տեսքերն այստեղ ոչ թե պարզապես ստեղծագործության առանձին գլուխներ, այլ գրության հստակ և ինքնամփոփ միավորներ են, երկրորդ՝ յուրաքանչյուր տեսքում պատմողական տարբեր ոճերի օգտագործումն ավելի է աջակցում այդ գաղափարին, երրորդ՝ բացի տեսքերից, վեպը պարունակում է այլ շրջանակներ ևս՝ արտահայտված պիեսի, նկարի, երգերի, բանաստեղծության, նամակների, գրվածքի տեսքով: Այսպիսով՝ Խանջյանի «Հիվանդանոցը» հորիզոնական դասավորությամբ պատումային երեք շրջանակների աստիճանական (շղթայական) կառուցմամբ ստեղծված երկ է (կենտրոնացած մեկ հերոսի վրա), որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին ընդգրկում է ուղղահայաց դասավորությամբ պատումային շրջանակներ:

Առաջին տեսքը ներկայացնում է հիվանդանոց հիշեցնող հաստատությունում հայտնվող Գրիգորի փորձությունները, որը, կարծելով, թե անձանոթ պրոֆեսորի հրավերով այդտեղ գալով՝ մասնակցելու է աշխատանքի ընդունելության հարցազրույցի, իրականում հայտնվում է թակարդում: Որոշ ժամանակ անց պարզվում է, որ երկաթյա ցանկապատերով երիզված հաստատությունը, որի վերին հարկերում չեն թույլատրում լինել և տեսնել այդ վայրի «Տիրոջը», խորհրդանշում է Խորհրդային Միությունը: Սա այն հիվանդ միջավայրն է, որում իշխում են անհատների ազատության սանձումն ու անդեմացումը, նրանց նկատմամբ դաժան վերաբերմունքը, խոշտանգումները, անբարոյականությունը, սակայն այդ

ամենով հանդերձ՝ սա նաև այն վայրն է, որում գտնվողներն զգում են խիստ կախվածություն համակարգից, քանի որ նրանք անհատապես յուրացրել են իրենց կարգավորող և վերահսկող ինստիտուտի արժեքները, համոզմունքները, պատկերացումներն ու նորմերը՝ դրանք դարձնելով ներքին կայուն հատկություններ: Այդ պայմանական միջավայր ոտք դրածներին կարգապահությունն ու կանոնակարգումն անհրաժեշտ են սեփական անվտանգության, բարեկեցության, տնտեսական կայունության և ինքնության զգացման համար, անգամ եթե դրա համար «վճարել է պետք» (Խանջյան, 2011: 36): Դա հստակ երևում է Գրիգորի և Մարիի զրույցից, երբ Գրիգորը Մարիին հարցնում է՝ արդյոք վերջինս չի վախենում աշխատանքը կորցնելուց. «– Իհարկե վախենում եմ: Վատ գործ չի գործու:

– Ի՞նչ լավ բան կա:

– Հանգիստ է: Կերակրում են, հագուստ են տալիս, քնելու տեղ...

– Այստեղից երբեք դուրս չե՞ս գալիս:

– Չէ: Ճիշտն ասած՝ չեմ էլ մտածել այդ մասին:

– Սիրտդ ազատություն չի ուզո՞ւմ:

– Ազատությո՞ւն,- Մարին ծիծաղեց: – Ինչի՞ համար, ի՞նչ կա դրսում:

Կարծում ես՝ այնտեղ ազատությո՞ւն կա: Չէ: Այստեղ ապահով է, հանգիստ» (Խանջյան, 2011: 35):

Կամ էլ այն ժամանակ, երբ հերթական անգամ ականատես լինելով Մարիի խոշտանգումներին՝ Գրիգորը դարձյալ զարմացած հարցնում է, թե ինչն է նրան այդտեղ պահում, և պատասխանը ցույց է տալիս այլընտրանքի նկատմամբ կնոջ վախը. «Ո՞ւր գնամ: Դուրսն ինձ վախեցնում է. դրսում ավելի վատ է» (Խանջյան, 2011: 49):

Հատկապես ուշագրավ է այն, որ, չնայած Գրիգորի անկեղծ զարմանքին, հենց ինքը, Հիվանդանոց մուտք գործելով և առաջին անգամ սենյակ ոտք դնելով, ապշեցուցիչ արագությամբ հարմարվում է միջավայրին. «Մենյակին մոտենալիս ունեցավ հարագատության այն զգացողությունը, որպիսին սովորաբար լինում է հոգնեցուցիչ վազվզոցից հետո սեփական բնակարանի դուռը բացելիս: Դա սկզբում զարմացրեց Գրիգորին: «Վաղը, հենց վաղը, երբ պատրաստ լինեն անիծյալ անալիզների պատասխանները, ես կհեռանամ այստեղից ու էլ երբեք չեմ վերադառնա», - պատուհանին մոտենալով մտածեց նա: Ու հանկարծ թվաց, թե ինչ-որ մեկը կամացուկ ծիծաղում է, կռահեց, որ այդ «ինչ-որ մեկը» իր մեջ է» (Խանջյան, 2011: 31): Սակայն տարբերությունը նա է, որ, եթե Հիվանդանոցի մյուս հիվանդներն ու աշխատողներն անցել են ոչ միայն սոցիալական հարմարեցման, այլև ներքնայնացման (ինտերիորիզացիա) փուլերով, Գրիգորն իր մեջ եղած

«ինչ-որ մեկին» դիմադրելու պատճառով ներաշխարհում ամբողջությամբ չի կրում տվյալ միջավայրի սոցիալական կանոնները, օրենքները, նորմերը: Հենց դրա հետևանքով էլ նա ի վերջո փախչում է Հիվանդանոցի պատի **քանդված տեղով**, այսինքն՝ քայլ է անում՝ ճաք տված Խորհրդային Միությունից դուրս գալու և անկախացման ուղին բռնելու:

Առաջին տետրն ավարտվում է Գրիգորի՝ գերության ճիրաններից դուրս պրծնելու, բաղձալի ազատությանն առանց սպասված հիացմունքի ու հրճվանքի հասնելու, հարազատ քաղաքը «տարօրինակորեն օտար» և «տագնապ հաղորդող» տեսքով գտնելու, հազիվ տուն հասած՝ սեփական նախաձեռնությամբ Պրոֆեսորին զանգելու տեսարանով և Պրոֆեսորի՝ Գրիգորի ականջներում արձագանքվող նախազգուշացմամբ. «Մենք քեզ հանգիստ կթողնենք, ասա՝ դու մեզ հանգիստ թողնես» (Խանջյան, 2011: 87):

Երկրորդ տետրում գործողությունները զարգանում են հետհիվանդանոցային (հետխորհրդային) տարածաժամանակում, սակայն Գրիգորին դարձյալ գտնում ենք հիվանդանոցում: «Ուրիշ հիվանդանոց է, սովորական, Հիվանդանոցը չի» (Խանջյան, 2011: 89),- զգուշացնում է պատմողն իր օրագրում՝ հայտնելով, որ փախուստից հետո առողջությունը կտրուկ վատացել է. հոդացավերի, ատամնացավերի, ստամոքսի այրոցների հետ մեկտեղ նրան տանջում է նաև «այդ անիծյալ թութքը», որի պատճառով էլ ստիպված է եղել «պառկել վիրահատության»: Հիվանդանոցային տեսարանով տետրն սկսելով՝ պատմողը մի կողմից կապ է ստեղծում անցյալի՝ հիվանդանոցային ժամանակների իր փորձառությունների և ներկայի՝ հետհիվանդանոցային իր վիճակի միջև, մյուս կողմից էլ հուշում առողջության վատթարացումը և ֆիզիկական հիվանդությունները դիտելու և՛ իբրև Հիվանդանոցում կրած ֆիզիկական և հոգեբանական երկարատև տանջանքների, և՛ իբրև փախուստից հետո արտաքին աշխարհին հարմարվելու համար իր առջև ծառացած մարտահրավերների դիմակայության հետևանքներ:

Գրիգորն իր ապրումների և զգացումների անկեղծ շարադրումով գծագրում է հետխորհրդային մարդու տիպիկ օրինակ, որը սեփական մաշկի վրա է զգացել սոցիալականացման նախկին մեխանիզմների հետևանքները (դա արտահայտված է խարանի փոխաբերությամբ), իր կամքով հրաժարվել ամբողջատիրական համակարգից և այժմ այդ համակարգի ազդեցությունից ու հիշողությունից ազատվելու **փորձաշրջանում** է: Այսինքն՝ նա պիտի հստակ պատկերացնի իր հնարավորություններն ու նոր միջավայրը և ենթարկվողից վերածվի նախաձեռնող, ինքնավար անհատի: Գրիգորի գրառումները փաստում են, որ գործընթացը բավական բարդ է, և նա բազմիցս ձախողում է: Օրինակ՝ նրան հաճախ չի հաջող-

վում խեղդել Հիվանդանոց զանգելու կամ դեպի Հիվանդանոցի տարածք քայլերն ուղղելու ցանկությունը (իմա՝ հրաժարվելու *հպատակի* մտակերտվածքից), եթե անգամ ցանկությունը խեղդում է, չի հաջողվում խեղդել այն զգացումը, թե Հիվանդանոցի անտեսանելի աչքն իրեն հետևում է, թևաթափ է լինում համալսարան ընդունվելու բացասական փորձից, չնայած դրա համար բավական ջանք ու եռանդ էր թափել, ավստոսանքով կորցնում է նաև աշխատանքը, որը թեն ատելի էր, բայց ֆինանսի միակ աղբյուրն էր, որն է հետաքրքրություն չի դրսևորում միջավայրում տեղի ունեցող սոցիալ-քաղաքական իրադարձություններին՝ անտարբեր անցնելով ազգային խնդիրների լուծմանն ուղղված ցույցի կողքով: Այս ամենը գուցակցվում են սեռական փախուստներով, հայուցինացիոն տեսարաններով և բացասական մի շարք զգացումներով (ճնշվածություն, ընկճվածություն, դատարկվածություն, անորոշ տագնապ, հետապնդված լինելու տհաճ զգացում), որոնք հետամբողջատիրական համախտանիշի հիմնական դրսևորումներն են: Գրառումները նաև ցույց են տալիս, որ ոչ միայն Գրիգորը, այլև հասարակության մի զգալի մասը, անկարող ներկայի նկատմամբ վերահսկողություն հաստատել, ծայրահեղ հուսալքության մեջ, մասնակցում են ավելի խեղված իրականություն ունենալուն, քան հիվանդանոցային իրականությունն էր: Ընդհանուր առմամբ այս ամենը հանգեցնում է նրան, որ երկրորդ տետրի ավարտին Գրիգորը խոստոտվանում է՝ սաստիկ կարոտել է Հիվանդանոցը (Խանջյան, 2011: 147), ապա շտապում է այնտեղ, սակայն շենքի հետքն անգամ չի գտնում. «Վերջ, շրջանը փակված է: Հիվանդանոցը ներս չի թողնում քեզ, դու նրան պետք չես: Նա նայում է քեզ անվերջանալի պատի գորշ, անթափանց հայացքով և լուռ ծիծաղում» (Խանջյան, 2011: 153):

Երրորդ տետրն էլ է բացվում հիվանդանոցի պատկերով, որում ներմուծված վանդակապատ պատուհանները հուշում են, որ նախ՝ ազատվելով Հիվանդանոցի թակարդից՝ Գրիգորը, միևնույն է, շարունակում է թակարդում զգալ Հիվանդանոցի մասին իր հիշողություններում, երկրորդ՝ կյանքի այս նոր՝ **հետփորձաշրջանային փուլում** Գրիգորն այստեղ հայտնվել է հոգեկան խնդիրների բուժման համար (նմանատիպ հիվանդանոցների պատուհաններն են երկաթյա ճաղերով պատված): Այս տեղաշարժը ենթադրում է, որ նախկին երիտասարդ, առողջ (նա այդպիսին էր նախքան Հիվանդանոց մուտք գործելն ու հետհիվանդանոցային իրականության մեջ հայտնվելը) հերոսի պայքարը չի բավարարվել միայն ֆիզիկական հիվանդություններով, հասել է նաև մտավոր ու հոգեկան խնդիրների դաշտ, որոնք լուծելու համար Գրիգորն ստեղծում է ներքին երկխոսային հարաբերություններ: «.... քեզ թվում է, թե կյանքիդ տարբեր շրջաններում

դու խիստ տարբեր ես եղել՝ այնքան տարբեր, որ կարելի է ասել, թե տարբեր մարդիկ են ապրել այդ ժամանակները՝ ուրիշ մարդիկ, ում ապրածանցած ուղիների մասին դու, պարզապես, լավ տեղեկացված ես: Սակայն ի՞նչ փույթ այս մտքերից, ինչպես էլ հարթեն նրանք իրենց ուղին՝ չեն կարողանալու փոխել ներկան...» (Խանջյան, 2011: 155),- գրում է հերոսը՝ ցույց տալով՝ ինքը գիտակցում է, որ ներկայի նկատմամբ վերահսկողություն չունի, բայց ի տարբերություն նախորդ փուլի, փորձում է ոչ թե հուսալքվել, այլ պարզապես հաշտվել միջավայրը փոփոխելու իր անընդունակության հետ: Ըստ նրա՝ ինքը շարունակում է կառավարվել «Այնտեղից», հետևաբար այս նոր՝ առաքելության իրագործման փուլում ոչ թե պետք է իր առջև որևէ նպատակ դնի, այլ սպասի «Նրա» հրահանգին, այսինքն՝ կյանքից ստացված ազդակներին, խաղաղվի, բթանա, ենթարկվի կյանքի հոսքին՝ վարժվելով ավելացված ազատությանը, ինչն «ավելի դժվար է, քան անազատությանը» (Խանջյան, 2011: 158): Սա է իր պատկերացմամբ այն բանաձևը, որը պետք է որդեգրել՝ առաքելության իրագործման փուլում հանդարտ կյանք վարելու համար:

Մեկնակետն ինքնին սխալ էր ընտրված. համակարգի բացակայության պայմաններում հնարավոր չէ շարունակել «հնազանդի» մտակերտվածքով ապրել՝ առաքելությունն իրագործել, և հաջողության հասնել ո՛չ անհատական, ո՛չ էլ հանրային մակարդակներով: Անհատական մակարդակում ձախողման տիպիկ օրինակ է Գրիգորի փորձը՝ Մարիի հետ ընտանիք կազմելու և գոնե այդ տիրույթով սահմանափակվելու («Կապրենք, կպարփակվենք մեր ստեղծած համակարգի մեջ և թքած ամեն ինչի վրա՝ իբր մեր համակարգից բացի ուրիշ իրականություն գոյություն չունի» (Խանջյան, 2011: 188)), որը, սակայն չի հաջողվում այն պարզ պատճառով, որ ենթարկվելուն սովոր և՛ Մարին, և՛ Գրիգորը պատրաստ չեն ինքնավարության, գոնե անհատական համակարգի կառուցման հարցում (հիշենք Մարիի թողած նամակը. «Հիվանդանոցը կանչում է, հանգիստ չի թողնում: Սկզբում կարծում էի կկարողանամ, բայց պարզվեց իմ ուժերից վեր է» (Խանջյան, 2011: 194)): Իսկ հանրային նախաձեռնության անհաջող փորձի հանդիպում ենք այն ժամանակ, երբ, անսպասելիորեն հայտնվելով սոցիալ-քաղաքական խնդիրների լուծմանն ուղղված բողոքի ակցիայի հոծ խմբի մեջ, ակամա, առանց կոնկրետ պահանջն իմանալու, Գրիգորը միանում է ամբոխին, անգամ ոգևորող ելույթ է ունենում և ընդգրկվում ՀՀ գերագույն խորհրդի շենք ուղարկվելիք բանակցողների հինգհոգանոց խմբի մեջ՝ բացահայտելով փոփոխությունների վրա ազդելու սեփական ներուժը: Դա, սակայն, տևում է կարճ մի պահ և ընդհատվում, երբ նա լսում է «ներսից եկող հրամանը՝ վերջ խաղին» (Խանջյան, 2011: 183)՝ ըստ

եության հրաժարվելով մասնակցել նաև նոր հասարակարգի կառուցմանը: Ի վերջո, հասկանալով, որ չնայած Հիվանդանոցն էլ չկա, բայց Հիվանդանոցի շարունակականության զգացումը չի թողնում առաքելությունն իրագործել՝ Գրիգորը երրորդ տետրն ավարտում է ինքնասպանության **մտադրությամբ**, իբրև անհուսության, բայց նաև ըմբոստության (հիվանդանոցային կապանքներից ազատման, ինքնուրույնության ձեռքբերման) արտացոլում:

Վեպի երեք տետրերի բովանդակային քննություննից հետո անդրադառնանք դրանց շրջանակների կառուցվածքային առանձնահատկություններին՝ շեշտելով հատկապես նրանցում պատմողական դեմքերի փոփոխության գործառնության նշանակությունը:

Առաջին տետրը Գրիգորը նախընտրում է կառուցել պատումային սկզբունքով՝ օգտագործելով երրորդ դեմքով շարադրանք: Եվ եթե մինչ երկրորդ տետրին ծանոթացումը ընթերցողին չի հետաքրքրում, թե ով է առաջին տետրի դեպքերի շարադրողը, քանի որ իրադարձությունները կարծես իրենք իրենց են ներկայացնում, երկրորդ տետրի շնորհիվ պարզվում է, որ առաջինի «անտեսանելի» պատմողը ոչ թե բացակա է, այլ նույն այդ պատումի իրադարձությունների ականատեսն ու մասնակիցը, ավելին՝ **հերոսն է**, որը Հիվանդանոցից փախչելուց հետո վեպի տեսքով շարադրել է իր հիվանդանոցային փորձառությունները. «Աչքս ընկավ վարի դարակին պառկած երկնագույն տետրին, մարմնովս սարսուռ անցավ... Հիվանդանոցային արկածներս են, փախուստից հետո գրեցի: Հիմա օրագիր եմ գրառում՝ «Տետր երկրորդ»: Սա էլ է երկնագույն» (Խանջյան, 2011: 96): Այսինքն՝ հետերոդիեգետիկ պատմողը դառնում է հոմոդիեգետիկ:

Նկատի ունենալով, որ ինչպես երկրորդ և երրորդ տետրերը, այնպես էլ առաջինը գրվել են հետհիվանդանոցային ժամանակներում՝ որոշենք երրորդ դեմքով պատմողի կոմպոզիցիոն գործառնությունները.

1. Երրորդ դեմքի ամենագետ ձայնը և ներկայացվող իրադարձություններին պատմողի սուբյեկտի թվացյալ բացակայությունն **ապահովում են ավելի օբյեկտիվ և չեզոք դիտանկյուն**, Հիվանդանոցի և դրա ներսում գլխավոր հերոսի փորձառությունների ներկայացման համար: Սա թույլ է տալիս պատմողին ստեղծել Հիվանդանոցի **գրավոր հուշարձանը**¹, որը

¹ Գրիգորի նկրտումը՝ ստեղծելու այնպիսի աշխատանք (առաջին տետրի տեսքով), որը կծառայի իբրև վկայություն Հիվանդանոցի գոյության, տեսանելի է երկրորդ տետրի հետևյալ հատվածում. «.... իսկապե՞ս եղել է Հիվանդանոցը, թե այն իմ երևակայության արդյունքն է: Անհեթեթ կասկած է, որովհետև գոյություն ունի երկնագույն տետրը, որի առաջին էջին նկարել եմ Հիվանդանոցի գլանաձև շենքը: Եթե տետրն էլ **փաստարկ չէ** (ընդգծումը մերն է. – Ս. Ա.)...» (Խանջյան, 2011: 99):

չափազանց ազդված չէ իր՝ գլխավոր հերոսի անձնական փորձառություններից և հույզերից (հեղինակին էլ թույլ է տալիս ստանալ Խորհրդային Միության փոխաբերական այնպիսի ներկայացում, որը չափազանց ազդված չէ և զտված է իր՝ սովետական մարդու անձնական փորձառություններից և հույզերից):

2. Երրորդ դեմքը, լինելով ամենահարմարը անցյալ ժամանակը ներկայացնելու առումով (առաջին և երկրորդ դեմքով պատումը հիմնականում օգտագործվում է ներկա ժամանակը ներկայացնելու համար), նաև օգնում է Գրիգորին իր և Հիվանդանոցի միջև **հեռավորության զգացում** ապահովել, որպեսզի ընդգծի և ինքն իրեն օգնի գիտակցել և ընդունել Հիվանդանոցի՝ անցյալում լինելու փաստը: Դրանով նա **փորձում է** օտարել հիվանդանոցային ժամանակը ներկա՝ հետհիվանդանոցային ժամանակից և իր «ես»-ին փոխանցել տարանջատվածության զգացում այն համակարգից, որում ապրելիս է եղել:

Երկրորդ տեսքում պատմության ոճը փոխվում է խոսույթայինի՝ ընթերցողի համար գծագրելով և ընդգծելով Գրիգորի խոսող «ես»-ը՝ ներկա ժամանակում՝ օրագրային գրառումներով պատմությունը շարադրելու պահին: Առաջին դեմքի պատմողի գործառնությունները դիտարկելիս կարելի է առաջ քաշել հետյալ հնարավորությունները.

1. Դեռևս չունենալով հստակ պատկերացում ներկա իրողությունների մասին և ունակ չլինելով հնարավորինս չեզոք դիտանկյունից ներկայացնելու հետհիվանդանոցային տարածաժամանակը՝ պատմողին առաջին դեմքով օրագրային գրառումները թույլ են տալիս իր՝ հետհիվանդանոցային մարդու սուբյեկտիվ դիտանկյունից և ներաշխարհի, մտորումների, հույզերի, ներքին պայքարի վրա ուշադրության բևեռումով նախ **իքնաբերականորեն, ինքնանդրադառնալ, ինքնավերլուծվել** ապա փորձել **յուրացնել նոր իրականությունը, հարմարվել նրան և հաղթահարել անցյալի ազդեցությունը**:

2. Առաջին դեմքով շարադրանքը, մտերմիկ կապ ստեղծելով ընթերցողի և գլխավոր հերոսի միջև, վերջինիս առավել խորն է ներգրավում ընդհանուր պատումի մեջ: Դա ստեղծում է **խոսույթ պատմողի (նաև հեղինակի) և ընթերցողի միջև** առիթ տալով ժամանակի անորոշությունների, վախերի ու պայքարի մեջ միասին ընթանալու և նմանակմամբ ընթերցողներին ևս դրդելու ինքնավերլուծության, ինքնաճանաչման և նոր իրականության՝ փոփոխված հասարակարգի յուրացման ու հաղթահարման:

Երրորդ տեսքը ևս դիսկուրսային ոճ ունի: Պատմողը դարձյալ Գրիգորի խոսող «ես»-ն է, որը, սակայն, երկրորդ տեսքի «ես»-ից ժամանակային հեռավորության վրա լինելով, հետզհետե վերածվում է երկու տարբեր

ձայների: Պատմողի խոսքում առաջին դեմքը մերթ ընդ մերթ փոխարինվում է երկրորդով, ինչը պատմողի ինքնության շփոթ չի առաջացնում. ընթերցողն առանց մեծ ջանք գործադրելու կարող է կռահել, որ գործ ունի մեկ ընդհանուր սուբյեկտի հետ, որը պարզապես ներքնապես տրոհվել է և, իր հետ զրուցելով, ստեղծում է երկխոսության բնույթ ունեցող մենախոսություն: Պատմողի և նրա հոգեբանական այլացման միջև երկխոսային հարաբերություններով տեքստակառուցումը գործառութային հետևյալ նշանակություններն ունի.

1. Դա ընդգծում է պատմողի **հոգեբանական խնդիրներ** ունենալու հանգամանքը:

2. Օգնում է Գրիգորին՝ փորձելու **ավելի պարզ ու հասկանալի դարձնել սեփական դատողությունների ընթացքը**. պատմողի հոգեբանական այլացումն իր խորհուրդներով, հարցերով խթանում է Գրիգորի խոսող «ես»-ին հարմարվել ներկային, հանդարտվել, պաշտպանվել, անհրաժեշտության դեպքում տալիս է բացատրություններ, իսկ վերջում ներկայացնում է հավանականի հարթության մեջ պատմողի ինքնասպանության հնարավոր տարբերակ՝ ըստ երևույթին մահվան հեռանկարը ցույց տալու միջոցով իր ներքին հասցեատիրոջը հետ պահելու արդեն իսկ մտածված արարքից¹:

Հորիզոնական դասավորությամբ այս երեք պատում-շրջանակներն օղակելուց բացի ստեղծագործությունն ունի նաև այդ շրջանակներում առկա ներդիր շրջանակներ: Առաջին տեսքում դրանք արտացոլված են Ղազարոս Աղայանի «Երկու այծին» միջտեքստային հղման, «Էրոտիկի և

¹ Անհեթեթ է մտածել, որ սա իրագործված ինքնասպանության տեսարան է. չէ՞ որ երկրորդ դեմքով պատմողը Գրիգորի հոգեբանական այլացումն է, հետևաբար նա չէր կարող սեփական մահվան փաստն ամենայն մանրամասնությամբ արձանագրել իր օրագրում: Ամեն դեպքում կարելի է **միայն ենթադրություններ անել** այդ տարբերակի և, ընդհանրապես, Գրիգորի ինքնասպանության իրագործման հավանականության վերաբերյալ: Ինչ վերաբերում է Խանջյանին, ապա նա այս առումով հակադարձ տեսակետներ ու մտքեր ունի: Վեպի վերհարատարակման առթիվ գրած խոսքում հեղինակն ասում է. «Խեղճ Գրիգոր, նա ինքնասպան եղավ, որ ես փրկվեմ» (Խանջյան, 2011: 3): Հարցազրույցներից մեկի ժամանակ դարձյալ խոստովանում է, որ հերոսին ինքնասպանության մղելու մտահղացմամբ է վեպն ավարտել. ««Հիվանդանոց» վեպի իմ հերոսին ես մղեցի ինքնասպանության, որպեսզի ինքս չգնամ այդ քայլին: Եվ մինչև այսօր այդ հերոսի նկատմամբ, չնայած ինքը գոյություն չունեցող հերոս է, մեղքի զգացում ունեմ» (Թաթոյան): Իսկ ավելի ուշ տված մի հարցազրույցում կտրականապես բացառում է Գրիգորի ինքնասպան լինելու հավանականությունը. «Իրականում իմ ստեղծագործություններում ինքնասպանություն չկա: Վերցնենք «Հիվանդանոցը»: Բոլորն են ասում՝ ինքնասպանություն, բայց հետո այդ վեպի հերոսը՝ Գրիգորը, հայտնվում է «Պստիկ»-ում՝ արդեն 20–30 տարի հասունացած: Իսկ ինքնասպանության տանող կեռիկը հերոսը տեսնում է վիզը զցած, բայց չի գցում» (Վաթինյան):

պոռնոյի սահմանագծով ծավալվող ֆիլմի», սարսափ ֆիլմի, փորագրության, «Կատարսիս» պիեսի բեմադրման փորձի և նրանում ներդրված բանաստեղծության, «Հովվապետը» նկարի, երգի (Խանջյան, 2011: 12, 15, 17, 32, 60–63, 65–68, 72, 76), երկրորդ տետրում՝ ցուցանակի, «Հովվապետը» նկարի (Խանջյան, 2011: 130, 131), երրորդ տետրում՝ քրոջ՝ Մերիի՝ եղբորն ուղղված նամակի, պատանի Գրիգորի՝ «ԳԹՈՒԹՅԱՆ ՈԳԻՆ ԵՎ ՄԵԾ ԽԱՅԾԸ» վերտառությամբ գրվածքի, «Խաչի հանված իմ ազգ» մտացածին երգի, «Հովվապետը» նկարի, Մարիի՝ Գրիգորին ուղղված նամակի, ցուցատախտակի, «Կատարսիս» պիեսի առաջնախաղի և Ռուբեն Հախվերդյանի երգացանկից միջտեքստային երկու ներթափանցումների (Խանջյան, 2011: 162–163, 171–172, 181, 184, 194, 196–201, 202, 207, 208) միջոցներով: Ներկայացվածներից որոշները պատումային որակներով են աչքի ընկնում և եզերող տետրերի տեքստային տիրույթի հետ ուղղահայաց դասավորություն ունենալով, պատումային մակարդակի փոփոխություն են առաջացնում, սակայն կան նաև այնպիսիք, որոնք ձևով են միայն շրջանակ հիշեցնում:

Վերոնշյալներից կոմպոզիցիոն առումով առանձնահատուկ նշանակություն ունեն **«Կատարսիս» պիեսի** և **«Հովվապետը» նկարի** մետադիեգեսիսները, որոնք ծառայում են իբրև Հիվանդանոցի արտապատկերումներ (հայելանման ֆիզիկական արտացոլիչներ) մի դեպքում թատերական, մյուս դեպքում՝ նկարի հարթությունների վրա:

Ստեղծագործության մեջ մետաթատրոնային հնարի կիրառման առաջին անգամ հանդիպում ենք վեպի տեսքով շարադրված առաջին տետրում, երբ Հիվանդանոցից փախուստի ճանապարհին Գրիգորը հայտնվում է անձավային թատրոնում և դիտում «Կատարսիս» վերնագրով պիեսի բեմադրման փորձ, որի հեղինակը հենց բեմադրող ռեժիսորն է: Ելնելով ներկայացման փորձի առանձնահատկությունից՝ պիեսի՝ Գրիգորի դիտած մասի ներդիր տեքստը հատվածաբար է ներկառուցվում դիեգեսիսում՝ պարբերաբար ընդմիջարկվելով ռեժիսորի ցուցումներով: Երրորդ տետրում դարձյալ ներդրվում է նույն պիեսի մեկ այլ հատված, որը Գրիգորը (հետևաբար նաև ընթերցողները) հնարավորություն չէր ունեցել տեսնելու: Հաշվի առնելով այն, որ այս անգամ Գրիգորը ներկա է ներկայացման ոչ թե փորձին, այլ առաջնախաղին՝ տեքստը (գործողության ընդմիջումից հետո ցուցադրվածը, այսինքն՝ այն մասը, որը Գրիգորը դիտել է) մինչև տեսարանի փոխվելը ներդրվում է առանց ընդհատման, և դիեգեսիսով ընդմիջարկվում է նախքան հաջորդ տեսարանի սկսվելը: «Կատարսիս» գործողության վայրն այն նույն Հիվանդանոցն է, որից

Գրիգորը փախչում է, իսկ գործող անձինք Պրոֆեսորը, Սանիտար Ա-ն և Սանիտար Բ-ն, Մագթադինեն, Մարթան և Մարին են:

Հետաքրքիր է նաև «Հովվապետ» նկարի մետադիեզեսիսը, որը դարձյալ առաջին անգամ ներկառուցվում է Հիվանդանոցի կենսաշխարհում, երբ Գրիգորը փախուստի ճանապարհին՝ թատերական ներկայացման փորձը դիտելուց հետո, անտառակի խորքում հանդիպում է մի նկարչի և մեծ հետաքրքրությամբ զննում նրա վրձնածը: Մինչ նա դետալ առ դետալ զննում է նկարը և զրուցում նկարչի հետ, ընթերցողը հնարավորություն է ունենում կարճ դադարներով ծանոթանալու Հիվանդանոցի՝ արտապատկերման երկրորդ փորձի. ներկայացվում է Պրոֆեսորի դիմանկարը, հետնապլանում հնադարյան դրոշակ հիշեցնող, երկինք մխրճված Հիվանդանոցն է, իսկ բլրալանջին մարդկային դեմքերով ոչխարների հոտն է (այդ դեմքերից շատերը Գրիգորին ծանոթ են Հիվանդանոցից): Այդտեղ Գրիգորը գտնում է նաև իր դեմքով մի ոչխար, որն «իր ամբողջ տեսքով հուշում էր, թե չի ցանկանում շարունակել ճանապարհը հոտի հետ» (Խանջյան, 2011: 73): Երկրորդ և երրորդ անգամ նկարի տեքստային շրջանակը հայտնվում է հետհիվանդանոցային կենսաշխարհում. երկրորդ տեսքում դա տեղի է ունենում այն պահին, երբ Գրիգորը, պատահաբար մասնակցելով մի ցուցահանդեսի բացման արարողությանը, տեսնում է այն որոշ փոփոխություններով, իսկ ահա երրորդ տեսքում՝ արդեն մի քանի տարի շարունակ այդ նկարի համար պատկերասրահ այցելելու մասին նրա տված տեղեկության ընթացքում:

Ակնհայտ է, որ և՛ «Կատարսիսի», և՛ «Հովվապետի» պարագայում պատումային մակարդակների միջև կա **թեմատիկ կապ**: Մնում է հասկանալ, թե այդ կապը ինչ նպատակների է ծառայում տարբեր տեսքերի միկրոաշխարհներում: Եթե **հիվանդանոցային միկրոաշխարհում** բեմական միջավայրը ուղղակիորեն է վերարտադրում Հիվանդանոցի ֆիզիկական միջավայրը, ապա նկարն այլաբանորեն է նկարագրում այն, բայց երկուսի խնդիրն էլ **հորինվածքը՝ իբրև իրականություն, և իրականությունը՝ իբրև հորինվածք** պատկերելն է:

1. Հորինվածքը՝ իբրև իրականություն

❖ «Կատարսիս»: Հեղինակ-ռեժիսորը, ընդօրինակելով իրական կյանքի փորձը, թատրոնի բեմից մեկնաբանում է ժամանակակից իրողությունները՝ նպաստելու նոր տիպի մարդու և նոր տիպի զանգվածի ձևավորմանը և, հանձինս նրանց, սոցիալական հենարան ունենալուն¹: Քանի որ

¹ Պիեսի վերնագիրը և նրանում ներդրված բանաստեղծությունը հուշում են, որ հեղինակն Արիստոտելի պես հավատում է արվեստի՝ մարդկանց վրա բարոյապես ներգործելու և հոգին բացասական կրքերից մաքրագործելու առաքելությանը:

իրական կյանքում այդպիսի յուրահատուկ զանգվածի ձևավորման գործում գլխավորը լավ մշակված գաղափարախոսությունն է, որն օգնում է մարդկանց միտքը ենթարկելու առաջնորդի՝ պրոֆեսորի իշխանությանը և օրինականացնելու այն գործողությունները, որոնք տեղի են ունենում նրա վարչակարգի պայմաններում, պիեսի հեղինակը, իր ժամանակների պաշտոնական գաղափարախոսությունը վավերացնելու համար, հղում է անում Աստծո նախանշած նպատակներին և Պրոֆեսորին ու Աստծու որդուն նույնացնելով, ընդգծում առաջնորդի՝ կարգի, իշխանության, բացարձակ ճշմարտության և լույսի աստվածանման աղբյուր լինելու հանգամանքը: Այսինքն՝ Պրոֆեսորի և Քրիստոսի կերպարների ներհյուսումով մտացածին հեղինակը փորձում է օգնել իշխող վարչակարգին զանգվածների աջակցության ապահովման հարցում՝ ցույց տալով, որ միայն առաջնորդը կարող է մեկնաբանել աստվածային նպատակները, հետևաբար մարդիկ պետք է հետևեն առաջնորդի մեկնաբանությանն ու ենթարկվեն իմացության աղբյուրին, իրենց մեսիային («փրկությունը»՝ *բարեկեցության, առողջության, անվտանգության և պաշտպանության պարզևման* իմաստով): Դա արվում է, օրինակ, մտրակի խորհրդանշանի¹ կիրառմամբ և Սուրբ գրքի հայտնի դրվագների² ու կերպարների³ զուգահեռներով:

¹ Դերասանական սխալ խաղից խուսափելու համար ռեժիսորը նրանց բացատրում է մտրակի նշանակությունն ու կարևորությունը. «Պրոֆեսորի ձեռքի մտրակը սխալ էք մեկնաբանում: Մտրակը ձեզ պետք է անաբեկի, թշնամաբար մի նայեք մտրակին, հասկանո՞ւմ եք: Մտրակն այստեղ բնավ էլ դաժանության գործիք չէ, սաղիստական մղումներ իրականացնելու համար չէ: Այս բանը լավ ըմբռնելու համար դուք ոչ մի պահ չպետք է մոռանաք, թե ում ձեռքին է այն: Մտրակը գերմարդու ձեռքին է: Մենք բոլորս, մարդուկներս, կատարյալ չենք ու դժվար թե լինենք, է, եթե սա ընդունում ենք, ուրեմն մտրակը նրա ձեռքում պարզապես անհրաժեշտություն է, հասկանո՞ւմ եք, մենք ինքներս պիտի խնդրենք, որ նա ձեռքից չզցի մտրակը, կռահեցի՞ք: Եթե նա նույնիսկ շարտի այն, դուք պիտի գտնեք, բերեք ու իրեն տաք նորից: Այ հենց այս բանի գիտակցությամբ էլ խաղացեք» (Խանջյան, 2011: 60):

² Հատկապես ուշագրավ է Ավետարանի՝ տաճարում առևտուր անողների դրվագի և պիեսի՝ Սանիտարի Ա-ի, Սանիտար Բ-ի և Մարթայի մասնակցությամբ շնացման տեսարանի կապը, որը նպաստում է նաև **Հիվանդանոցի սակրալացմանը** (տաճար-սուրբ բուժարան զուգահեռով)։

«ՊՐՈՖԵՍՈՐ (շխակցնելով մտրակը).- Բուժարանս, ուրեմն, պոռնկատո՞ւն եք սարքել, գյուրգայի ծնունդներ: Դո՛ւրս այստեղից, դո՛ւրս, այլևս չտեսնեմ ձեզ: (Բոլորը նետվում են դեպի դուռը):»

ՄԱՆԻՏԱՐ Ա (դռների մոտ կանգ առնելով և շրջվելով).- Բայց եթե մենք գնանք ու այլևս չգանք, ո՞վ կների մեզ, ո՞վ ցույց կտա ճշմարիտ ուղին: Դուք չե՞ք ասել միթե, որ առողջները չունեն դեղի կարիք, այլ՝ հիվանդները: Մի՞թե կլքեք մեզ, պրոֆեսոր:

ՊՐՈՖԵՍՈՐ.- Լավ, ետ եկեք: Նստեք: Եվ ով ականջ ունի, թող լսի» (Խանջյան, 2011: 65–66):

³ Պրոֆեսոր-Հիսուս զուգահեռից բացի պիեսում Մագթաղինե, Մարթա, շարունակության մեջ նաև Մարի, Հովհաննես անուններով կերպարներ կան, որոնք ուղղակիորեն կապ են

❖ **«Հովվապետ»:** Նկարիչը, ապավինելով հովվի՝ առաջնորդության աստվածաշնչյան հիմնական մոդելի փոխաբերությանը, ստեղծում է **աստված-տիրակալ** իմաստային լայն ծավալով կապ: Հովվի և հոտի հարաբերությունը ցույց է տալիս, որ այդ պայմանական միջավայրի իշխանության կազմակերպման մոդելը հենվում է նյութական և հոգևոր շարունակական բարեկեցություն ապահովող, անհատին փրկություն պարգևող առաջնորդի և նրան հնազանդ հետևող հոտի փոխադարձ կախվածության վրա (դա Միշել Ֆուկոյի մտածողության համաձայն կարող է դիտվել որպես «հովվի իշխանության» տեխնիկա (Foucault, 2020: 332–336): Իբրև ապացույց՝ պատկերվում է Գրիգորի դեմքով մոլորյալ ոչխարը, որը չնայած «իր ամբողջ տեսքով հուշում էր, թե չի ցանկանում շարունակել ճանապարհը հոտի հետ», բայց միևնույնն է, ինչպես նկարիչն է հուշում, ի վերջո դարձի է գալու:

2. Իրականությունը՝ իբրև հորինվածք

❖ **«Կատարսիս»:** Վարչակարգի քարոզչությանը ծառայող ներկայացման բեմադրության գործընթացն իր հերթին նպաստում է իրականությունն իբրև թատրոն ընկալելուն: Մի կողմից այն բացահայտում է իրականության արտացոլման և մեկնաբանման քողի տակ ժամանակի արվեստի իրական գործառույթը՝ դառնալ ամբողջատիրական համակարգի կայացման գործիք և ներգործել զանգվածների գիտակցության ու վարքագծի վրա՝ նրանց կառավարելու համար (պատահական չէ, որ ռեժիսորը, դիմելով իր դերասաններին, ասում է. «ՆԱ կհավանի իմ «Կատարսիսը», և այնժամ լավագույն բեմերն են բացվելու մեր առջև» (Խանջյան, 2011: 63)): Մյուս կողմից՝ թատրոնն իր աշխատակազմով դառնում է Հիվանդանոցի համակարգի խորհրդանիշ. դերասանների՝ իբրև հրահանգներ ստացողի ու կատարողի կախյալությունը պիեսի տեքստից և ռեժիսորից դիտարկվում է որպես ժամանակի մարդու՝ ինքնուրույն մտածողությունից ու նախաձեռնողականությունից զուրկ լինելու փոխաբերություն:

❖ **«Հովվապետ»:** Դիմանկարը նույնպես օգնում է վերստին պնդելու, որ արվեստն այդ իրականության մեջ **իշխանությունների գաղափարական զինանոցի հերթական գործիքն** է, որը հասարակությանն ավանդում է վարքի մոդելներ ճիշտ կողմնորոշման համար: Դիեգեսիսում հնչած «Իսկ ի՞նչ եք կարծում, Նա կհավանի», «Իսկ եթե չհավանե՞ց... Պատկերացնո՞ւմ եք...» (Խանջյան, 2011: 72) հարցերը և «Մոդեռնիզմն ինձ համար չէ.

ստեղծում աստվածաշնչյան նույնանուն կերպարների հետ (Մարիի պարագայում գուցա հեղը ամենայն հավանականությամբ Մարիամ Մագդաղենացու միջև է):

մոդեռնիզմը միջակությունների փախստավայրն է» (Խանջյան, 2011: 73) պնդումը դրա վառ ապացույցն են:

Ինչ վերաբերում է **հետհիվանդանոցային միկրոաշխարհներում** վերոնշյալ մետադիեգեսիսների ներկառուցմանը, ապա դրա կարևորությունը գիտակցվում է կերպարի զարգացման հարցում, քանի որ երկրորդ և երրորդ տեսքերում ներդիր շրջանակները միտված են Գրիգորի **հոգու հակասական դինամիկան պատկերելուն**: Ե՛վ պիեսը, և՛ դիմանկարը ևս մեկ անգամ հաստատում են երկու հակադիր ցանկությունների միջև պատմողի ներանձնային պայքարը, ինչը դրսևորվում է նրա **զգացմունքների երկարժեք բնույթով (ամբիվալենտություն)** և վերածվում է ներքին գծառվածության:

«Հովվապետի» երկրորդ ներդրումը նախ արտացոլում է Գրիգորի՝ հովվի աստվածային իշխանության ինստիտուտից հեռացած, միևնույն ժամանակ աննկատելի թելերով կապված լինելու հակադիր զգացումները: Նկարը դիտելիս Գրիգորին սկզբում թվում է, թե սեփական դեմքով ոչխարն «առավել է ետ մնացել իր ցեղակիցներից», բայց գրեթե անմիջապես նկատում. «Ոչխարներից, ծառերից, գետակից և այլնից նուրբ, հազիվ նշմարելի թելիկներ էին **ձգվում** դոյակը և **նրա հետ միասին բարձրանում երկինք** (ընդգծումները մերն են. - Ս.Ա.)» (Խանջյան, 2011: 131): Նկարի տեքստային շրջանակի և դիեգետիկ պատմողի երկխոսության շնորհիվ նկարագրվում են նաև նույն երևույթի նկատմամբ երկու հակառակ զգայական գունավորումները. մի դեպքում ուղենիշների բացակայությունը (ոչխարի հեռանալը) խղճահարություն է առաջացնում («Գլուխը շրջել խեղճ-խեղճ նայում է դեմքիս» (Խանջյան, 2011: 131)), մյուս դեպքում առկայությունը՝ նողկանք («Սկսեցի շնչահեղձ լինել: Թափահարեցի ձեռքերս, որպեսզի պոկեմ զգվելի թելերը» (Խանջյան, 2011: 131)): Ավելին՝ «Հովվապետի» նկատմամբ Գրիգորի զգացմունքների երկարժեքությունը (ամբիվալենտությունը) տեսանելի է նաև երրորդ տեսքում, երբ նա «արտառոց փոփոխական» (իր հոգու պես) նկարում արդեն իսկ ոչխարի մեջ իր աստվածային տիրոջ մոտ դարձի գալու ցանկություն է նկատում («Նախավերջին անգամ, օրինակ, հոտից ետ մնացած ոչխարի տարակուսած-շփոթված հայացքն ուղղված էր դոյակին, վերջին անգամ՝ դոյակի ուղղությամբ վեր՝ երկնքին» (Խանջյան, 2011: 184)), հետո դանակով պատռում է նկարը ենթադրաբար այն վերացնելու (ոչխարի դարձի գալը մերժելու) ցանկությամբ¹, իսկ ավելի ուշ էլ ներքին ուժեղ ցանկություն ունենում պատկերասրահ գնալու և այն կրկին տեսնելու:

¹ Մեղքի զգացումից ելնելով՝ պատմողը չի հայտնում, թե ով է պատռել նկարը, սակայն ակնարկներից ընթերցողի համար դժվար չէ դա կռահել (Խանջյան, 2011: 194–195, 204):

Գրիգորի մեջ Պրոֆեսորի, Հիվանդանոցի և հիվանդանոցային ժամանակների նկատմամբ խոր կապվածության, կարոտի և ատելության զգացումների միաժամանակյա դրսևորում է նաև «Կատարսիսի» երկրորդ ներդրումը. մի կողմից հետհիվանդանոցային իրականության մեջ չգտնելով ֆիզիկական Հիվանդանոցի հետքը՝ Գրիգորը կամենում է թեկուզ թատերական պայմանականության մեջ վերակենդանացնել նախկին ծանոթ միջավայրն ու կերպարներին, մյուս կողմից՝ վերակենդանացնելուց հետո կրկին թշնամական զգացումներով է լցվում՝ ցանկանալով ընդհատել ներկայացումը. «Սուտ է: Խաբեություն է: Վերջացրեք այս կեղծիքը» (Խանջյան, 2011: 202):

Այսպիսով՝ պատումային մակարդակները մանրամասն քննելով՝ կարող ենք ասել, որ շրջանակման հնարն այս երկում օգտագործվել է, որպեսզի հերոսը, ապակառուցարկելով իրականությունը և միկրոաշխարհների առանձնացմամբ հակադրելով խորհրդային (հիվանդանոցային) և հետխորհրդային (հետհիվանդանոցային) ժամանակաշրջանները, կարողանա իմաստավորել պատմաքաղաքական փոփոխությունները: Դա նաև պետք է օգնե՝ իրեն՝ երկու աշխարհների սահմանագծին կանգնածին, իրենն ու երևույթները միմյանից բաժանել հետագայում սեփական կյանքի տարբեր կողմերը վերակազմավորելու և կարգի բերելու հույսով՝ խճճված, քառսային իրադրության մեջ չխելագարվելու համար: Սակայն դատելով նրանից, որ առաջին տետրը բացող նախադասությունը («Տարօրինակ է...» (Խանջյան, 2011: 5))՝ կրկնվում է նաև երրորդ տետրի ավարտին («Տարօրինակ էր այս ամենը...» (Խանջյան, 2011: 209))՝ կարելի է ենթադրել՝ վիպական տիրույթում Գրիգորը շոշափելի արդյունքի չի հասել:

ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԿՆՏՐՈՐՈՐ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԻԳՈՐ (ԵՐԿՐԱՆՔԻ ՊԱՏՈՂԱՅԻՆ ԶԱՅԱՆՈՎ) ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ Իմ խոսքի իմաստը հղում է անում «Իմ խոսքի իմաստը հղում է անում» (համաձայն գործառնության) Իմ խոսքի իմաստը հղում է անում «Իմ խոսքի իմաստը հղում է անում» (համաձայն գործառնության) ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ	ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԿՆՏՐՈՐՈՐ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԻԳՈՐ (ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ) ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ «Իմ խոսքի իմաստը հղում է անում» (համաձայն գործառնության) ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ	ԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՏԵՏՐ ԿՆՏՐՈՐՈՐ ՊԱՏՈՂ՝ ԳՐԻԳՈՐ (ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ) ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ ՄԵՏԱԴԻԵՂԵՏԻՔԻ ՄԱՅԱՐԱՄԻՔԻ ՎԵՐՈՐԴ ԶԵՐՈՒՄ՝ ՈՒՆԻՎԵՐՍԻՏԵՏԻ ԿԵՐՈՐԴ ԳՈՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԶԻՆՈՒՄԻՆԻՍՏ ԳՐԱԿՈՐ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՄՏԵՐՈՒՄ՝ ԿԵՐԻՏԵՍԹՈՆ
--	---	---

Գծազիր 1: Ստեղծագործության կառուցվածքի համապարփակ վերլուծություն

Գրականության ցանկ

1. **Բագրատյան Ք.**, Ժամանակակից մարդու մենության թեման Գ. Խանջյանի արձակում, «ԵՂՂ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու», Երևան, 2018, էջ 61–71:
2. **Թաթյան Ռ.**, Մուսային պիտի վզից բռնած բերես մոտդ, <https://armilur.am/127225/> (մուտք՝ 12.07.2024):
3. **Խանջյան Գ.**, Հիվանդանոց, Երևան, Անտարես, 2011, 272 էջ:
4. **Հակոբյան Գ.**, Անտիուտոպիայից մինչև ոչնչապատում, «Գրական թերթ», 1995, թ. 9, էջ 3:
5. **Մանուշարյան Կ.**, «ԲԱՅ» և «ՓԱԿ» տարածական համակարգերի բախումը Գ. Խանջյանի «Մութ պատուհան» պատմվածքում և «Հիվանդանոց» վեպում, «Հայագիտական հանդես», 2022, 1 (55), էջ 82–97:
6. **Սարգիսյան Հ.**, Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոց» վեպը անկախության շրջանի հայ գրականության համատեքստում, «Գրականագիտական հանդես», 2012, ԺԳ, էջ 322–334:
7. **Վաթինյան Ա.**, Գուրգեն Խանջյան. «Գրականությունը հիմնականում արսուրդային է, մեծամասամբ՝ ցավ պատճառող, բայց նաև ունի շատ հմայիչ պա-

հեր, և դա է մեզ պահում այս երկրի վրա», <https://hetq.am/hy/article/99380> (մուտք՝ 12.07.2024):

8. **Foucault M.**, Power: The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984, London, Penguin Classics, 2020, 528 p.
9. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.

References

1. **Bagratyan K'.**, Žamanakacic' mardow menowt'yan t'eman G. Xanĵyani arjakowm [Solitude of Modern Man in G. Khanĵyan's Prose], "EPH OWGĖ gitakan hodvaĉneri žogovaĉow" ["Collection of Scientific Articles of YSU SSS"], Erewan, 2018, pp. 61–71 (In Armenian).
2. **Foucault M.**, Power: The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984, London, Penguin Classics, 2020, 528 p.
3. **Genette G.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1983, 285 p.
4. **Hakobyan G.**, Antiowtopiayic' minĉew oĉnĉapatmowm [From Antiutopia to Narrative of Nothingness], "Grakan t'ert'" ["Literary Magazine"], 1995, t'. 9, p. 3 (In Armenian).
5. **Manowĉaryan K.**, «BAC'» ew «P'AK» taraĉakan hamakargerĭ baxowmĕ G. Xanĵyani «Mowt' patowhan» patmvaĉk'owm ew «Hivandanoc'» vepowm [The Collision of "Open" and "Closed" Space Systems in G. Khanĵyan's Story "Dark Window" and in the Novel "Hospital"], "Hayagitakan handes" ["Journal for Armenian Studies"], 2022, 1 (55), pp. 82–97 (In Armenian).
6. **Saribekyan H.**, Gowrgen Xanĵyani «Hivandanoc'» vepĕ ankaxowt'yan šrĵani hay grakanowt'yan hamatek'stowm [Gurgen Khanĵyan's novel "Hospital" in the Context of Armenian Literature during the Independence Period], "Grakanagitakan hands" ["Literary Journal"], 2012, ŽG, pp. 322–334 (In Armenian).
7. **T'at'oyan ř.**, Mowsayin piti vzic' brnaĉ beres motd [You Must Bring Muse to You, Holding Him by the Neck], <https://armlur.am/127225/> (Accessed: 12.07.2024) (In Armenian).
8. **Vat'inyan A.**, Gowrgen Xanĵyan. «Irakanowt'yownĕ himnakanowm absowrdayin ĕ, meĉamasamb' c'av patĉaroĝ, bayc' naew owni šat hmayiĉ paher, ew da ĕ mez pahowm ays erkri vra» ["Reality is Basically Absurd, Mostly Painful, but Also Has Many Charming Moments, and That's What Keeps Us on This Earth" – Gurgen Khanĵyan], <https://hetq.am/hy/article/99380> (Accessed: 12.07.2024) (In Armenian).
9. **Xanĵyan G.**, Hivandanoc'[Hospital], Erewan, Antares, 2011, 272 p. (In Armenian).

Սոնա Ալավերդյան – Գորիսի պետական համալսարանի դասախոս և որակի գնահատման և ապահովման բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ:

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

Sona Alaverdyan – Lecturer, and Head of the Department of Quality Assessment and Assurance at Goris State University, postgraduate student at the Institute of Literature after M. Abegyan, NAS of the Republic of Armenia.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

Сона Алавердян – Преподаватель и начальник отдела оценки и обеспечения качества в Горийском государственном университете, соискательница в Институте литературы имени М. Абегяна НАН РА.

ORCID ID: 0009-0004-2898-2584

sona.alaverdyan@edu.isec.am

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Դավիթ Գյուրջիդավ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարան

ORCID ID: 0009-0003-8651-7229

gyurjidav@mail.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-163

ԱՆԹԱՐԳՄԱՆԵԼԻ ԵՎ ՉԹԱՐԳՄԱՆՎԱԾ ՀԱՅԵՐԵՆ ԲԱՌԵՐ «ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՆ» ԱՆԹՈԼՈԳԻԱՅՈՒՄ*

Բանալի բառեր – հայաբանություն, Վ. Բրյուսով, հայկական իրականություն, հայերեն անթարգմանելի բառեր, հայերեն չթարգմանված բառ

Մոսկվայի հայկական կոմիտեի նախաձեռնությամբ 1916 թ. հրատարակված «Հայաստանի պոեզիան» ռուսերեն անթոլոգիան («Поэзия Армении») կազմել, զգալի չափով թարգմանել ու խմբագրել է ռուս բանաստեղծ, երկերի մտավորական Վ. Բրյուսովը: Այն գրական-մշակութային ակնառու իրողություն էր և հայության կյանքի ծանր շրջանում հսկայական դեր է խաղացել հայկական պոեզիան ռուսալեզու ընթերցողին ներկայացնելու գործում:

Հոդվածում քննվում են անթոլոգիայում հանդիպող անթարգմանելի կամ չթարգմանված հայերեն բառերը՝ հայաբանությունները, որոնք կարևոր դեր ունեն ռուսերեն տեքստին հայկական ազգային գունդերանգ հաղորդելու առումով: Հայաբանություններ կան ոչ միայն ժողովրդական երգերի և դյուցազներգության, այլև նոր շրջանի բանաստեղծների ստեղծագործությունների թարգմանություններում: Դրանք հիմնականում բառեր են, հասարակ և հատուկ անուններ (**крунк** / կռունկ, **пидернак** / ծիծեռնակ, **гамаспюр** / համափայտ, **Айастан** / Հայաստան (Армения), **Грох** < գրող), նաև ձայնարկություն (**вум** / վո-ւշ), կապակցություն (**пранги атлас** / փռանգի ատլաս), հայերեն արտահայտության պատճենում (**матах тебе** / մատաղ քեզ): Բառային հայաբանություններում կան հայկական մշակույթի ինքնատիպ դրսևորումների անվանումներ (**шаракан** / շարական, **ердик** / երդիկ):

Թարգմանության ընթացքում, երբ ծագել է այս կամ այն միավորը (բառ, արտահայտություն) թարգմանել-չթարգմանելու խնդիրը, Վ. Բրյուսովը, Ալ. Բլոկը, Վ. Իվանովը, Յու. Վեսելովսկին և ուրիշներ հաճախ համանման մոտեցումներ են դրսևորել հայերենի միևնույն իրողությունների նկատմամբ: Հայաբանությունները որոշակի գաղափար կարող են տալ թարգմանիչների և ժողովածուի խմբագրի ստեղծագործական աշխատանքի, բառընտրության սկզբունքների և ճաշակի, ստեղծագործական աշխատանքի մասին առհասարակ:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 03.02.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

Davit Gyurjinyan
PhD in Philology, Associate professor
Brusov State University
ORCID ID: 0009-0003-8651-7229
gyurjidav@mail.ru

UNTRANSLATABLE AND UNTRANSLATED ARMENIAN WORDS IN THE ANTHOLOGY “POETRY OF ARMENIA”

Keywords: armenisms, Valery Brusov, Armenian realia, Armenian untranslatable words, Armenian untranslated words, local coloring.

The anthology “Poetry of Armenia” («Поэзия Армении») was published in 1916 on the initiative of the Moscow Armenian Committee and was compiled, extensively translated and edited by the Russian poet, prominent intellectual V. Brusov. It was an outstanding literary and cultural occasion and played a huge role in presenting Armenian poetry to the Russian-speaking reader during a difficult period in the life of the Armenian people.

The article examines untranslatable or untranslated Armenian words found in the anthology – armenisms, which play an important role in imparting Armenian national coloring to the Russian text. Armenisms are found not only in translations of folk songs and epics, but also in the works of poets of the new period. They are mainly single words, common and proper names (крунк/կրուկ (krunk), цитернак/ծիծերնակ (tsitsernak), гамаспюр/համասփյուռ (hamaspyur), Айастан/Հայաստան (Hayastan), грох/գրող (grox)), as well as interjections (вуш/վուշ (vu~sh), collocations (пранги атлас/փռանգի առլաս (prangi atlas)), and calques from Armenian phrases (матах кез /մատաղ զեզ (matagh qez). In word-armenisms there are unique designations of Armenian culture (шаракан/շարական (sharakan), ердик/երդիկ (erdik).

During translation, when the problem of translating/not translating a particular unit (word or collocation) emerged, V. Brusov, A. Blok, V. Ivanov, Yu. Veselovsky and others often demonstrated similar approaches to the same Armenian realia. Armenisms can convey a certain perspective on the creative work of the translators and editors of the anthology, their taste and principles of word selection, and the creative workshop in general.

Давид Гюрджинян
Кандидат филологических наук, доцент
Государственный университет им. В. Я. Брюсова
ORCID ID: 0009-0003-8651-7229
gyurjidav@mail.ru

НЕПЕРЕВОДИМЫЕ И НЕПЕРЕВЕДЕННЫЕ АРМЯНСКИЕ СЛОВА В АНТОЛОГИИ «ПОЭЗИЯ АРМЕНИИ»

Ключевые слова: арменизм, В. Брюсов, армянские реалии, неперевоаемые слова, непереоаенные слова, местный колорит.

Антология «Поэзия Армении», изданная Московским армянским комитетом в 1916 году, в значительной степени была составлена и переведена русским поэтом, видным деятелем эпохи В. Брюсовым. Издание антологии стало знаменательным событием культурно-литературной жизни и в сложный для всего армянства исторический период внесло огромный вклад в знакомство русскоязычного читателя с армянской поэзией.

В статье рассматриваются наличествующие в антологии непереводимые или непереведенные армянские слова – арменизмы, играющие важную роль в процессе снабжения русского текста армянским национальным колоритом. Арменизмы присутствуют не только в переводах армянского эпоса и народных песен, но и в переводах новой армянской поэзии. Это в основном простые и собственные имена (крунк / կրոնկ, цицернак / ծիծենակ, гамаспюр / համասփյուռ, Айастан / Հայաստան, грох / գրոդ, а также междометия (вуш / վո՛ւշ, словосочетания (пранги атлас / փռանգի ատլաս), калькирование армянских выражений (матах тебе / մատաք քեզ). В лексических арменизмах наличествуют также названия армянских культурных реалий (шаракан / շարական, ердик / երդիկ). В процессе перевода, когда возникала проблема переводимости-непереводимости той или иной языковой единицы, В. Брюсов, Ал. Блок, В. Иванов, Ю. Веселовский и другие переводчики антологии придерживались единообразных подходов к наименованиям одних и тех же армянских реалий. Арменизмы в антологии «Поэзия Армении» могут помочь составить представление о творческой работе ее составителя и переводчиков, принципах лексического отбора и творческом процессе в целом.

Ներածություն

Վ. Բրյուսովի կազմած ու խմբագրած և 1916 թ. Մոսկվայի հայկական կոմիտեի հրատարակած «Հայաստանի պոեզիան» («Поэзия Армении» с древнейших времен до наших дней, в переводах русских поэтов, редакция, вступительный очерк и примечания Валерия Брюсова) անթոլոգիան քննվել է տարբեր տեսանկյուններից. XX դարի 60-ական թվականներից սկսած՝ հսկայական հետազոտական աշխատանք է կատարված: Թվում է, թե ամեն ինչ ուսումնասիրված է, այլևս ասելիք չկա: Սակայն այդպես չէ. մի հարց կա, որն առ այսօր ուսումնասիրության նյութ չի դարձել: Խնդիրը հայկական չափանոցի բրյուսովյան ծաղկաքաղի մեջ գործածված հայաբանություններն են կամ որպես հայաբանություն ընկալվող միավորները:

Նախ պարզենք, թե որ միավորներն են համարվում հայաբանություն: Հայաբանություն ասելով՝ հասկանում ենք այլ լեզուներում գործածված հայերեն այն բառը (հազվադեպ՝ նաև արտահայտությունը), որն արտահայտում է հայկական իրականությանը, պատմությանը, մշակույթին, կենցաղին բնորոշ անթարգմանելի որևէ հասկացություն, ինչպես **լավաշ, թոնիր, մածուն, խաչքար, գուսան, Մատենադարան** և այլն (Խլդաթյան, 2000: 90-91, Գյուրջինյան, Հեքեքյան, 2010: 154): Հայաբանությունները, այսպիսով, հայկական իրականություններն են: Հավելենք, որ հայաբանություն են

ոչ միայն անթարգմանելի, այլև հատուկ նպատակադրումով չթարգմանված լեզվական միավորները:

Հայաբանություններն առհասարակ քիչ են ուսումնասիրվել, հատկապես ուշադրություն է դարձվել ռուսերեն տեքստում հանդիպող հայերեն միավորներին (Гюрджинян, 2024: 13–38):

Մեր խնդիրն է պարզել, թե ինչպես են աշխատել ռուս բանաստեղծ թարգմանիչները և անթուղիայի խմբագիրը, ինչպիսի վերաբերմունք են ցուցաբերել հայերեն բառերի և արտահայտությունների նկատմամբ, երբ կանգնած են եղել թարգմանել-չթարգմանելու խնդրի առջև, լեզվական որ միավորներն են չթարգմանված ներմուծվել թարգմանվածք և ինչու:

Հայաբանությունները բաժանել ենք երկու ենթախմբի՝ բուն և անուղղակի: Բուն հայաբանությունները ծագումով բնիկ հայերեն բառեր են, հնդեվրոպական նախալեզվից հայերենին անցած միավորներ, իսկ անուղղակի հայաբանությունները ծագումով հայերեն չեն, բայց վաղուց ի վեր մերվել են հայերենի բառապաշարին, ընկալվում են իբրև հայերեն: Ռուս ընթերցողի համար դրանք հայերեն բառային միավորներ են, անկախ ստուգաբանությունից:

ՇԱՐԱԿԱՆ: Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի հինգերորդ երգում՝ Սարոյի դիակը թաղելու դրվագում, այսպիսի տողեր կան.

Ծեր Դև-բեդն էլ ահեղ ձենով

Երգեց վրսեմ **շարական**: (Թումանյան, 1989: 165)

Բավական ազատ թարգմանության մեջ բանաստեղծ-տեսաբան, գրաքննադատ Վ. Իվանովը պահպանել է հայերեն **շարական** բառը (ի-հարկե, **վսեմ** բառին համարժեք մակդիր չգտնելով, մասամբ նաև բնագրի տողերի դասավորությունը փոխելով).

Под громозвучный **шаракан**,

Рыдающий стихийной силой,

Друзья насыпали курган

Над безымянною могилой. («Поэзия Армении», 355)

Տողատակում բացատրվում է՝ **шаракан** – церковное песнопение: Շարականը հայ հոգևոր երաժշտության յուրահատուկ դրսևորումներից է. **շարական** բառը հայերեն կազմություն է (**շար(ք)** արմատ և **-ական** ածանց), վկայված է XII դարից, բայց կարող է ավելի հին լինել՝ X դարից (Աճառյան, 1977: 501–502): Շարականը հայ մշակույթի ինքնատիպ դրսևորումներից է, բառը՝ անթարգմանելի:

ԵՐԴԻԿ: «Սասունցի Դավիթ» դրուցազներգության թարգմանիչ Վ. Բրյուսովը թարգմանության մեջ (народная эпопея «Давид Сасунский») պահպանել է հայերեն **երդիկ** բառը՝ այն սոսկ տառադարձելով:

Я не видел нигде коня Джалали,
Мысрамэлика страшась, его в стойле держал,
Мысрамэлика страшась, я заделал дверь,
Через **ердик** ему мы корм даем. («Поэзия Армении», էջ 143)

Ես քո հոր ձին փակեր էի մեծ գոմ,
Դուռն էլ շարե. **հերթիկե՛ն** խոտ ու ջուր կտայի,
Մըսրա Մելքի ահուց չե՛մ իշխենա,
Որ դուր բանամ, ձին հանեմ դուրս: («Սասունցի Դավիթ», 1961: 226)

Տողատակի ծանոթագրության մեջ բացատրվում է, թե ի՛նչ է երդիկը. «ердик – верхнее окно (на плоской крыше)»: Այսպես որոշակի գաղափար է տրվում հայկական ժողովրդական տան կառուցվածքի մի բաղկացուցիչի մասին. երդիկը հին տների առաստաղի՝ կտուրի մեջ թողած բացվածքն է, որ ծառայել է ոչ միայն որպես լուսամուտ, այլև օդահան և ծխնելույզ: **Երդիկ**-ը հնդեվրոպական ծագում ունեցող՝ բնիկ հայերեն բառ է (արմատը՝ **երդ** / **հերդ**), ունի բարբառային տարբերակներ (Աղայան, 1974: 63–65):

Թարգմանիչը հրաժարվել է ռուսերեն հնացած և գավառական այնպիսի բառերից, ինչպիսիք են дымоволок-ը, дымник-ը և այլն, որոնք լիարժեք չէին արտահայտի այն իմաստը, որն ունի հայերեն **երդիկ**-ը: Ընդունված մոտեցում է, որ իրականությունը սովորաբար չի թարգմանվում թարգմանող լեզվի իրականությամբ հենց տեղական կոլորիտի պահպանման նպատակով (Влахов, Флорин, 2006: 214): Հայերեն բառի միջոցով Վ. Բրյուսովը խոսքին հաղորդել է հայկական կոլորիտի յուրօրինակ մի երանգ:

ՀԱՍՏԱՍՓՅՈՒՌ: Հարսանեկան ժողովրդական երգում գործածվել է **համասփյուռ** բուսանունը: Վ. Բրյուսովը թարգմանության մեջ պահպանել է հայերեն բառը (կազմված է **համ**- նախածանցից, **ս** հոդակապից և **սփյուռ** արմատից. համանուն է **համասփյուռ** «ամեն տեղ սփռված՝ տարածված, սփռվող՝ տարածվող» և «ամեն տեղ սփռելով՝ տարածելով» ածական / մակբային)՝ տառադարձելով **гамаспор** ձևով:

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не **гамаспор** ли, что не вянет,

Не вянет, с этим солнцем схоже. («Поэзия Армении», 108)

Տողատակի բացատրության մեջ ասվում է, որ համասփյուռը հեքիաթային ծաղիկ է (сказочный цветок):

Ղ. Ալիշանը համասփյուռը նույնացնում է համասպրամի հետ՝ հետևյալ ուշագրավ դիտարկմամբ. «Թե և տարբեր բառերով բարդեալ բայց երկուքն ալ նշանակեն գնոյն զարմանալի և թերեւս Հայկական բուսոց մեջ ամենէն զարմանալին, որոյ ընծայուած պայծառութիւնն՝ կարծես թէ աչաց հետ միտքն այլ շլացընելով՝ չի թողուր ստոյգ ճանչնալ կերպարանքը կամ բնութիւնը. մանաւանդ ամենայն գեղեցիկ և անուշահոտ ծաղիկք եւս մեր լեզուով Համասպրամ կ'ըսուին միանգամայն» (Ալիշան, 1895: 354): Ալիշանը նշում է, որ ծաղիկը պատահում է Կարինում, Բասենում, Մեծ Խուրթ գյուղում և այլուր:

Ստ. Մալխասյանցի բացատրական բառարանում համասփյուռի մասին ասվում է, որ անորոշ մի ծաղիկ է, որ տասներկու ճյուղ է արձակում, և ամեն մի ճյուղը մի գույն ունի. կույր աչքերին լույս է տալիս, հոտը ուժ է տալիս (Մալխասեանց – 3, 1944: 28):

Ծաղկի մասին այս անորոշությունը և հիացական նկարագրությունը (ծաղկի մասին մատենագրական և բանաստեղծական տարբեր հիշատակումներ կան, որոնք ներկայացնում է Ալիշանը) «Հայաստանի պոեզիան» գրքի տողացիներ կազմողներին և ռուս թարգմանչին թույլ չի տվել ռուսերեն հստակ մի ծաղկանուն ընտրելու, ուստի Բրյուսովը նախընտրել է հայերեն **համասփյուռ**-ը, որը գուցեն ավելի հեքիաթային, տարաշխարհիկ թվար ընթերցողին, քան, ասենք, ռուսական մի ծաղկանուն: Ի դեպ, **համասփյուռ** բառի փոխարեն հարսանեկան երգի տարբերակներում գործածվել են նաև **անթառամ** և **բալասան** բառերը:

ԿՐՈՒՆԿ: Միջնադարյան քնարերգության բաժնում հայերեն «Крунк» վերնագրով զետեղվել է հայկական ժողովրդական «Կռունկ» երգը: Թարգմանիչը կրկին Վ. Բրյուսովն է: Իհարկե, տողատակում բացատրվում է հայերեն բառը՝ крунк – журавль, ինչպես որ **ղարիբ**-ը՝ хариб – живущий на чужбине («Поэзия Армении», 231):

Կռունկ-ը բնիկ հայերեն բառ է, որ հայերենին է փոխանցվել հնդեվրոպական հիմք լեզվից (Աճառյան, 1973: 673), այնինչ **ղարիբ**-ը արևելյան փոխառություն է (արաբերենից) (Աճառյան, 1946: 136), նշանակում է «պանդուխտ, օտարական»: Բայց քանի որ երկուսն էլ՝ թե՛ **կռունկ**-ը և թե՛ **ղարիբ**-ը հայ լեզվամտածողության մեջ պանդխտության խորհրդանիշի արժեք ունեն, այդ պատճառով էլ չեն թարգմանվել:

ԾԻԾԵՆՆԱԿ: Գ. Դոդոխյանի «Ծիծեռնակ» հայտնի բանաստեղծության վերնագիրը Վ. Բրյուսովը չի թարգմանել, թեև կարող էր, այլ միայն տառադարձել է՝ «Цицернак»: Այդպես էլ տեքստում է, առաջին տան առաջին տողում, երկու անգամ.

Цицернак, цицернак,
Гость пернатых ватаг. («Поэзия Армении», 285)

Բառը կա նաև երկրորդ և վերջին տներում.

Чрезь поля, чрез овраг
Мчись в родной Аштараке,
И под кровлей родной
Сзей гнездо, **цицернак!**

Улетай, **цицернак!**
За зигзагом зигзаг,
Мчись, к армянской земле,
В мой родной Аштарак!

Տողատակում բացատրվում է՝ **цицернак** – ласточка:

Թարգմանիչն ինչո՞ւ չի թարգմանել **ծիծեռնակ** բառը: Դժվար չէ կռահել, որ **цицернак**-ի միջոցով նա ցանկացել է անհրաժեշտ միջավայր ստեղծել:

Սա Գ. Դոդոխյանի բանաստեղծության բրյուսովյան երկրորդ թարգմանությունն է: Առաջին փորձի վերնագիրն էր «Стриж», իսկ առաջին տողերն այսպիսին էին.

Милый стриж, милый стриж,
Ты куда же летишь? («Армянский вестник», 1916: 13)

Ռուսերեն **стриж**-ը հայերեն **цицернак**-ով փոխարինելը վկայում է, որ թարգմանիչ Բրյուսովն ստեղծագործական անդադար որոնումների մեջ էր: Այսօրինակ փաստերը բացահայտում են թարգմանչի ստեղծագործական աշխատանքի բնութագրական կողմերը: Բայց և պիտի ասենք, որ Յու. Վեսելովսկին 1917 թ. «Вестник Европы» հանդեսում այն կարծիքն է հայտնում, որ թարգմանություններում հարկավոր է խուսափել ոուս ընթերցողին անձանոթ հայկական տարրերից և հատկապես դժգոհում էր «Крунк»-ի և «Цицернак»-ի դեմ (Գրիգորյան, 1959: 135):

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ: Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի թարգմանիչ Վ. Իվանովը երկրորդ երգի սկիզբը թարգմանել է այսպես.

Համբարձում եկավ, ծաղկունքը ավան
Զուգել են հանդեր նախշուն գորգերով: (Թումանյան, 1989: 89)

День Вознесенья! Праздник Мая!
Цвететъ земли живой ковер. («Поэзия Армении», 342)

Եկեղեցական և ժողովրդական տոնի անունը ճշտորեն թարգմանված է, բայց ահա տողեր անց վիճակ հանելու երգերի մեջ գործածված **Համբարձում**-ը հայերեն է հնչում.

Амбарцум, яйла!
В черные горы
Весна привела
Девичьи хоры.

Եվ այսպես այդ հատվածում **Амбарцум, яйла!**-ն կրկնվում է չորս անգամ: Նշենք, որ, Թումանյանն ունի երեք «Համբարձում, յա՛յլա»:

Տողատակի բացատրության մեջ կրկնվող տողերի մասին ասվում է՝ «припев весенних «вознесенских» песень»:

Համբարձում բառի պահպանումը նպատակ ունի ստեղծելու ժողովրդական տոնի, ազգային կյանքի յուրահատկության, տարաշխարհիկության տպավորություն (պատրանք), և դա թարգմանչին հաջողվել է:

ՀԱՅԱՍՏԱՆ: Հայերի հայրենիքը բազում դարեր կոչվել է **Հայք**, այնուհետև՝ **Հայաստան**: Վերջինս վկայվել է V դարում: Օրինակ՝ «Դարձ փրկության **աշխարհիս Հայաստան**» (Ագաթանգեղոս, 1909: 373):

Հայրենիքի անունը հաճախ է հանդիպում հայ բանաստեղծական խոսքում: «Հայաստանի պոեզիան» գրքում բազմիցս գործածվել է հենց հայերեն երկրանունը՝ **Айастан** տառադարձմամբ: Առաջին անգամ հանդիպում է Վ. Բրյուսովի թարգմանած «Военная эрзрумская песня» վերնագրով ռազմի երգում.

Рыдала слишком долго ты, о мать, **Айастан!** («Поэзия Армении», 118)

Վ. Բրյուսովն այս գործածության առիթով տվել է ճանաչողական հետևյալ պարզաբանումը. «Гай – армянин, откуда Гайастан (или Айастан)» – Армения: Гайастан և Айастан տարբերակներից խմբագիրը ճիշտ որոշ-

մամբ որդեգրել է Айастан-ը՝ նշելով, որ այն պատահում է նաև ուրիշ բանաստեղծություններում:

Ուրիշ թարգմանիչներ էլ են գործածել Айастан տարբերակը: Այդպես է վարվել Վ. Իվանովը Հովհ. Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» թարգմանելիս («Рождение Ваагна»):

Многодраконный, родной **Айастан**:

Солнцем спасенья ты днесь осиять! («Поэзия Армении», 302)

Ցնծա՛, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ,

Փրկության արև Վահագնիդ տեսար: (Հովհաննիսյան, 1971: 210)

Ռ. Պատկանյանի «Տաճկահայերի օրհաս» բանաստեղծությունը (1882 թ.) Վ. Բրյուսովը անթուղիստիվ գետեղել է առանց վերնագրի, առաջին տողը՝ «Ученый, книгу брось: не час читать» («Поэзия Армении», էջ 279–280): Բանաստեղծության **մայր Հայաստան** կապակցության բաղադրիչներից ռուս բանաստեղծը թարգմանել է միայն առաջինը՝ երկրանունը տալով հայերեն:

Երկունքի մեջ է մայր մեր Հայաստան: (Պատկանյան, 1963: 176-177)

Мать-**Айастан** – в тоске родительных мук.

Ի դեպ, հինգերորդ տան մեջ թարգմանիչը ռուսերեն **мать-Айастан**-ն է գործածել նաև այն դեպքում, երբ բնագրում միայն **Հայաստան**-ն է:

Ծանրը երկունքի մեջ է Հայաստան

Мать-**Айастан** – теперь в тоске родин.

Ռ. Պատկանյանի «Երդումն» բանաստեղծությունը (1883 թ.) ևս անվերնագիր է գետեղվել անթուղիստիվ, առաջին տողը՝ «Ребенка святой колыбелью клянусь» («Поэзия Армении», 280): Այս բանաստեղծության մեջ էլ կա **մայր Հայաստան** կապակցությունը, և Բրյուսովը նույն լուծումն է տվել: Համեմատենք.

Եվ Արաքս գետի ջուրը անարատ,

Որով կոռոզվի **մայր** մեր **Հայաստան**: (Պատկանյան, 1963: 179)

И ты, о Аракса живой водопад,

Что **мать-Айастан** орошаешь с разбега!

Մ. Պեշիկթաշյանի «Եղբայր եմք մեր» բանաստեղծության մեջ նույնպես կա **Մայրն Հայաստան** կապակցությունը.

Երբ ավեր Մայրն **Հայաստան**
Տեսնե՛ գորդիս իւր քովէ քով... (Պեշիկթաշյան, 1987: 41)

Թարգմանության մեջ («Мы - братья», թարգմանիչ՝ Ե. Սիրեյշիկովա) բառակապակցությունը «տրոհվել է», բայց պահպանվել է հարազատությունը բնագրին.

Пусть мать седая **Айастан**
Друг с другом видит сыновей... («Поэзия Армении», 434)

Կարող ենք միայն ենթադրել, որ այսպիսի բառընտրությունն անթուղ-գիայի կազմող և խմբագիր Վ. Բրյուսովի որդեգրած ընդհանուր մոտեցման դրսևորումը կարող է լինել: Հարկ է նաև հաշվի առնել այն կարևոր հանգամանքը, որ թարգմանիչները ձեռքի տակ ունեին ոչ միայն տողացիները, այլև հայկական տեքստի տառադարձումը ռուսերեն տառերով, ինչպես գրում է Վ. Բրյուսովը Նիկոլայ Աշուկինին ուղղված նամակում. «Каждое стихотворение, как Вы видите, дано в двух видах: подстрочном русском переводе и транскрипции армянского текста русскими буквами: последнее дает Вам понятие о ритме подлинника и его звуковой стороне» (Брюсов и Армения, 1988: 296): Այնպես որ **Айастан** երկրանունը հայերեն չիմացող թարգմանիչներն ունեցել են իրենց տրամադրության տակ, և դա կարող է Վ. Բրյուսովի անմիջական միջամտության հետևանքը չլինել:

Ղ. Ալիշանի «Հրազդան» բանաստեղծության մեջ **Հայաստան** երկրանունը **մայր** մակդիրը չունի, սակայն թարգմանության մեջ («Раздан», թարգմանիչ՝ երիտասարդ բանաստեղծ Սերգեյ Շերվինսկի) տեսնում ենք **матерь Айастан** կապակցությունը.

Прошло, исчезло все. Ушла
Исчезла **матерь Айастан**. («Поэзия Армении», 428)

Այստեղ, կարծում ենք, կա Վ. Բրյուսովի ազդեցությունը: Նման հիմք է տալիս Սերգեյ Շերվինսկու հուշի հետևյալ պատառիկը. «В квартире Брюсова встречаются все те, кто привлечен к изданию». Из молодых – Ходасевич, Липскеров, Шершеневич, автор этих строк. Никто еще не успел сколько-нибудь освоиться в армянской поэзии. Берут подстрочники, работают

на ощупь, наугад. Но за спиной – авторитет и проницательность «мэтра». У нас всех есть гарантирующий редактор» (Брюсов и Армения, 1989: 87–88):

Հարկ է նշել, որ ոչ բոլոր դեպքերում է **матерь-Айастан** կապակցությունը գործածվել, կա նաև **мать-Армения**: Օրինակ՝ Ս. Շահագիրզի «Լևոնի վիշտը» պոեմի թարգմանության մեջ («Скорбь Леоны», թարգմանիչ՝ Յու. Վեսելովսկի)։

Мать-Армения страдает в несчастье своем («Поэзия Армении», 293):

ԳՐՈՂ: «Սասունցի Դավիթ» էպոսագներիգության թարգմանության մեջ Վ. Բյուրախյան անփոփոխ է թողել հայերեն **Գրող / գրող** բառը (**գրել** բայի ենթակայական դերբայն է)։ Այն պարզ պատճառով, որ հատուկ անվան արժեքով է գործածվել։

– Что же есть у тебя? Только стрелы и лук?

С Мысрамэликом ли так хочешь ты воевать?–

Старуха в ответ:– Да побьет тебя **Грох!** («Поэзия Армении», 142)

Տողատակի բացատրության մեջ ասվում է. «Грох – буквально: писец, вероятно, имя языческого бога (может быть, тождественно с именем Тира)»: Ակնհայտ է, որ հատուկ անուն ընկալված միավորը չի թարգմանվել հայկական ազգային գույներանգը պահպանելու նպատակով։

Հայ գրականության մեջ այս բառը գործածվել է «երևակայական չար ոգի կամ չար հրեշտակ, որ առնում է մարդկանց հոգիները. հոգեառ, մահվան հրեշտակ» իմաստով (Մալխասեանց, 1944: 478, «Սասունցի Դավիթ», 1981: 319), հասարակ անվան արժեքով։ Այլ կերպ ասած՝ գրողն էր գրում մարդկանց ճակատի գիրը՝ ճակատագիրը (հմմտ. հետևյալ անեծքները՝ **գրողի ծոցը գնաս, գրողի բաժին դառնաս** և այլն)։

Էպոսագներիգության տարբեր հրատարակություններում **գրող**-ը գերազանցապես փոքրատառ է.

– Չա՛րըս գրեզ տանի, **գրո՛ղ** գրեզ խեղդի,- ասաց: («Սասունցի Դավիթ», 1961: 187)

– Ա՛յ Դավիթ,- ասաց,- լա՛ն, **գրո՛ղ** քեզ խեղդի: («Սասունցի Դավիթ», 1981: 222)

Սպասելի էր, որ պիտի բացատրվեին էպոսագներիգության հերոսների անունների մակդրային բաղադրիչները՝ **Дзенов**-Օван, **Цыран**-Վերց, **Тырлан**-Դավիդ.

Мир Господень тебе,- Дзенов-Ован,
Мир Господень тебе,- Цыран-Верго,
Мир Господень тебе,- Тырлан-Давид. («Поэзия Армении», 135)

Առաջին երկուսը բառական արժեք ունեցող հայերեն կազմություններ են՝ **Ձենով** նշանակում է «բարձր՝ ուժեղ ձայն ունեցող», **Ցռան**՝ «վախկոտ» (Մալխասեանց, 1945: 472. ակադեմիական և էդ. Աղայանի բացատրական բառարանները ժողովրդական **ցռան** բառը դուրս են թողել բառացանկից), իսկ փոխառյալ **թառլան**-ը բազմիմաստ է՝ «չքնաղ», «ընտիր», «կտրիճ» (Աղայան, 1976: 419):

ՎՈՒՇ: Վո՛ւշ-ը վշտի, ափսոսանքի և ցավակցության բնիկ հայերեն ձայնարկություն է: Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմում գործածվել է ինչ-պես մենաբառ, այնպես էլ կրկնությամբ: Վ. Իվանովի թարգմանության մեջ հանդիպում է ռուսերեն տառադարձմամբ.

Дол нем. Безмолвствует гора...
Один Дэбэт, без перерыва,
Длит вечный вой: «**Вуш, вуш...**! Увы...» («Поэзия Армении», 359)

Լո՛ւտ են ձորերը, լո՛ւտ են ահռելի,
Դուշման Դեբեդն է մենակ մըռընչում:
Վուշ-վո՛ւշ, Անո՛ւշ, **վուշ-վո՛ւշ**, քույրի՛կ: (Թումանյան, 1989: 109)

Անթարգմանելի **վո՛ւշ**-ը, որը հայ-ռուսերեն ակադեմիական բառարանը բացատրում է *возглас горя, сожаления* (Հայ-ռուսերեն բառարան, 1987: 646), ռուսերեն միանգամայն բնական է հնչում, ներդաշնակ վերևի տողերի տողավերջյան բառաձևերին ու բառերին՝ *Ануш, не нарушу, я душу, Ануш*): Եվ քանի որ ռուս ընթերցողի համար դժվարհասկանալի միավոր է, տողատակում բացատրվել է՝ «*gore, gore!*»:

ՄՍՏՄՂ ՔԵԶ: Սայաթ-Նովան «Էսօր իմ յարին տեսա բաղչի մեչըն ման գալով» տաղում գրել է.

Յիս էլ ուրիշ յա՛ր չունիմ, էս գլխեն վա՛ղ իմացի.
Ա՛նգաճ արա, մա՛տաղ իմ քիզ, էս խոսկըս սա՛ղ իմացի: (Սայաթ-Նովա, 1963: 26)

Վ. Բրյուսովը թարգմանել է.

Знай: другой не воспою, ты доколь жива!

Выслушай, **матах тебе**: искренни слова! («Поэзия Армении», 251)

Հայերեն **մատաղ քեզ** կապակցությունը սիրո արտահայտություն է, նաև մտերմաբար խնդրելու՝ աղաչելու ձև: **Մատաղ** նշանակում է «զոհ», **մատաղ լինել**՝ «կյանքը մեկին նվիրաբերել» (Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, 1974: 485):

Եթե թարգմանության տողատակում տրված **матах тебе** – привет բացատրությունն առնվազն տարակուսելի է, ապա ներկայացված բառացի իմաստը լիովին ճիշտ է՝ «собственно: я готов принести себя в жертву тебе»:

Ռուսերեն **matax tebe** կառույցը մասնակի բառացի թարգմանություն է՝ քերականական կառուցվածքի պահպանությամբ: Սա հայաբանության բառային դրսևորում չէ, այլ հայերեն դարձվածային յուրահատուկ կառույցով արտահայտված մտքի վերարտադրում-փոխանցում օտարալեզու ընթերցողին, յուրօրինակ կիսապատճենում:

ՓՈՒՍՆԳԻ ԱՏԼԱՍ: Սայաթ-Նովան «Աշխարումբս ախ չիմ քաշի» տաղում գործածել է **փռանգի ատլաս** կապակցությունը:

Մեչկըտ՝ սալբու չինարի պես, ռանգըտ **Փռանգի ատլաս** է,

Լիզուտ՝ շաքար, պըռոշըտ՝ դանդ, ակոեքըտ մարքրիտ ալմաս է:
(Սայաթ-Նովա, 1963: 37)

Փռանգի ատլաս նշանակում է ֆրանսիացու ստեղծած ատլաս կամ ֆրանսիական ատլաս: **Փռանգ** / **ֆռանգ** / **ֆռանկ** / **ֆրանկ** բառով Արևելքի երկրներում, նաև Հայաստանում, անվանում էին ֆրանսիացիներին, առհասարակ եվրոպացիներին և կաթոլիկներին (Առձեռն բառարան Հայկազնեան լեզուի, 1865: 817): Սակայն այստեղ խնդիրը տարբերակային ձևերը չեն, այլ **փռանգի** միավորի բառավերջի **ի**-ն: Արտաքին հատկանիշներով սեռականի հոլովածն հիշեցնող միավորը հատկանիշ է արտահայտում. **ի**-ն այստեղ ածանցի արժեք է ձեռք բերել, իսկ **փռանգի**-ն՝ բառի (Սայաթ-Նովայի խաղերի ժողովածուի դժվարհասկանալի բառերի բառարանում **փռանգ**-ը բացատրվում է որպես «Եվրոպա (ռոմանական), եվրոպացի // բառացի – ֆրանսիացի», իսկ առանձին բառահոդվածով տրված **փռանգի**-ն՝ «Եվրոպական, ֆրանսիական» (Սայաթ-Նովա, 1963: 318)): Ըստ այդմ էլ **Փռանգի ատլաս** նշանակում է «ֆրանսիացու ստեղծած կամ ֆրանսիական (եվրոպական) ատլաս»:

Փռանգի ատլաս-ը ռուսերեն չի թարգմանվել, այլ մնացել է հայերեն՝ **пранги атлас**.

Ты вся – чинарный кипарис; твое лицо – **пранги атлас**;

Язык твой – сахар, мед – уста, а зубы – жемчуг и алмаз. («Поэзия Армении», 249)

Пранги атлас կապակցությունը տողատակում բացատրվում է այսպես՝ фряжский, заморский атлас: Այսպես, իհարկե, **пранги** բառը (կամ բառաձևը) ռուս ընթերցողի համար մնում է անհասկանալի: Գուցե ավելի մանրամասնելու կարիքն էլ չկա. հայ ընթերցողի համար այն այսօր էլ անհասկանալի մի միավոր է, և սովորաբար պարզաբանվում է առանձին բացատրությամբ:

Մի շարք բառեր հայաբանություններ են համարվում, թեև ծագումով բնիկ հայերեն չեն: Դրանք հիմնականում փոխառություններ են այլ լեզուներից, հիմնականում պարսկերենից, բայց յուրացվել են հայերենի կողմից և այնքան հարազատացել, որ երբեմն հայախոսներն անգամ չեն գիտակցում նրանց օտար ծագումը: Սրանք այսպես կոչված անտոլոգիկ հայաբանություններն են:

ԲԱՍԲԻՌՆ: Ս. Շահազիզի «Լևոնի վիշտը» պոեմում այսպիսի տողեր կան.

Քաղցրաձայն **բամբիռն** մի ձեռն առնելով՝

Զինավառվեցան Հայոց աղջիկներ: (Շահազիզ, 1993: 139)

Բանաստեղծը տողատակում բացատրում է V դարից վկայված **բամբիռն** բառը՝ «նվազարան կամ գործիք, որով մեր նախնիքը երգում էին ազգային հերոսների արարքը ու քաջագործությունը»: Հեղինակը մտահոգվել է, որ բառը կարող է անձանոթ լինել ժամանակի ընթերցողին, և նրա մտահոգությունն արդարացված է, քանի որ առ այսօր ստույգ հայտնի չէ նվազարանի նկարագրությունը: Բառարաններում մի դեպքում նշվում է «որպես թամպուռ կամ սանդուռ (սանթուր) կամ ծնծղայ մեծ և փոքր» (Աւետիքեան, Միրմելեան, Աւգերեան, 1836: 430), մյուս դեպքում՝ «ազգ ինչ քնարի» (Զախջախեան, 1837: 283), երրորդ դեպքում՝ «лошки, шелкушки, кои-ми одну об другую бьют в лад музыки или пения» (Խուդաբաշեան, 1838: 212) կամ էլ պարզապես «սազ» (Առձեռն բառարան հայկազնեան լեզուի, 1865: 166): Հայերենի բառարանները հաճախ **բամբիռն**-ը հղում են **փանդիռն**-ին, որ եռալար նվազարան է (Ղազարյան, 2000: 254). ոմանք զանա-

զանում այս նվագարանները (Մալխասեանց, 1945: 486): Արդի հայերենում բառավերջի **ն**-ն երկուսում էլ ընկել է՝ դառնալով **բամբիր** և **փանդիր**:

Բանաստեղծ, թարգմանիչ, հայագետ Յու. Վեսելովսկին «Скорбь Лео-на» վերնագրով հատվածական թարգմանության մեջ գործածել է հայերեն բառը՝ бамбирн ձևով:

С сладкозвучным **бамбирном**, на битву с врагом
Шли отважно армянские девы. («Поэзия Армении», 293)

Նույն էջի տողատակում բացատրություն կա՝ Бамбирн – народный музыкальный инструмент: Թեև ստուգաբանորեն բառը (**բամբիրն** / **փանդիրն**) փոքրասիական ծագում ունի (Աճառյան, 1979: 479), այնուամենայնիվ վստահաբար դնում ենք բուն հայաբանությունների մեջ, քանի որ հազարվեցհարյուրամյա ներկայություն ունի հայերենում, և թե՛ ռուս, թե՛ հայ ընթերցողներին անծանոթ է բառի ստուգաբանությունը: Տվյալ խոսքաշարում այն հենց հայերեն բառային միավոր է ըմբռնվում:

ԶԱՆ: Սայաթ-Նովայի տաղերի թարգմանությունն ստանձնել էր Վ. Բրյուսովը: Թիֆլիսի հայ բարբառով գրված և արևելյան փոխառություններով լի ստեղծագործությունների թարգմանություններում հիմնականում պահպանվել են արևելյան տարբեր լեզուներից հայերենին, ավելի ճիշտ՝ բարբառին և ժամանակի խոսակցական լեզվին անցած բառային միավորները:

Անթարգմանելի բառերի մեջ յուրահատուկ է джан-ը: Հայերենը յուրացրել է իրանյան ծագում ունեցող այս բառը (պարսկերեն **ջան** նշանակում է «հոգի, ոգի») (Մալխասեանց, 1945: 135). **ջան**-ը դարձել մտերմական-փաղաքշական լիցք ունեցող միավոր և գործածվում է ինչպես առանձին (**ջա՛ն** «փաղաքշական անդրադարձ մեկի հարցին կամ դիմումին», **ջա՛նս** «հոգի՛ս, սիրելի՛ս»), այնպես էլ հասարակ և հատուկ անունների հետ (**տղա՛ ջան**, **Արա՛մ ջան**), կա ժողովրդական ծագում ունեցող արտահայտություններում և դարձվածքներում, ինչպես՝ **ջանիդ մեռնեմ** «հոգուն մեռնեմ», **ջանին / ջանիդ մատադ**, **ջան ասել**, **ջան լսել** «հաշտ ու խաղաղ ապրել, իրար հետ սիրով լինել» և այլն:

Ռուսական (և ռուսախոս) միջավայրում այժմ էլ джан-ը «ամենահայերեն» բառերից մեկն է (ռուսները հայերեն խոսքից «որսում են» հաճախ հնչող **ջան**-ը, հայերը ռուսներին դիմելիս անգամ գործածում են նրանց արդեն ծանոթ փաղաքշական-մտերմական այդ բառը): Կրկնում ենք՝ թեև ծագումով բնիկ հայկական չէ: Հնարավոր է, որ բառի հայկական ծագում

չունենալու մասին ռուս բանաստեղծ թարգմանիչները նույնիսկ չիմանալին:

Սայաթ-Նովան իր հանրահայտ ստեղծագործության մեջ գրել է.

Աշխարումըս ա՛խ չիմ քաշի, քանի վուր **ջա՛ն** իս ինձ ամա.

Անմահական ջրրով լիքըն օսկե փընջան իս ինձ ամա: (Սայաթ-Նովա, 1963: 37)

Պահպանելով **ջան**-ը՝ այդ տողերը թարգմանվել են այսպես.

Я в жизни вздоха не издам, доколе **джан** ты для меня!

Наполненный живой водой златой пинджан ты для меня! («Поэзия Армении», 249)

Տողատակի ծանոթագրության մեջ հանգամանալից բացատրվում է. **джан** – слово, означающее и душу и тело, вообще нечто самое дорогое, милое, любимое:

Ուշագրավ մի փաստ. Ալ. Բլոկը 1915 թ. դեկտեմբերի 4-ի նամակում Վ. Բրյուսովին գրում է Ավ. Իսահակյանից արված տասներեք բանաստեղծությունների, դրանց առնչվող ստեղծագործական խնդիրների մասին՝ նամակի վերջում անդրադառնալով **ջան** բառին. «Слово «джан» не только сохранял, но еще и от себя прибавил кое-где; очень уж хорошее слово» (Брюсов и Армения, 1989: 94): Բանաստեղծը փաստորեն խոստովանում է, որ ոչ միայն հավանել և պահպանել է **ջան** բառը, այլև ինչ-ինչ տեղերում թարգմանության մեջ ներմուծել է ոչ բնագրային **ջան**-ը:

Նախ անդրադառնանք բնագրային **ջան**-երին: Ավ. Իսահակյանը «Մայրիկիս» բանաստեղծության (1893 թ.) 4-րդ և 5-րդ տներում, երեք անգամ գործածել է **ջան** փաղաքշական բառը.

Ա՛խ, քո տեսքին, անուշ լեզվին

Կարոտցել եմ, մայրի՛կ **ջան**.

Երնե՛կ, երնե՛կ, երազ լինիմ,

Թըռնիմ մոտրդ, մայրի՛կ **ջան**:

Երբ քունըդ գա, լուռ գիշերով

Հոգիդ գրրկեմ, համբույր տամ.

Սըրտիդ կըպնիմ վառ կարոտով,

Լա՛մ ու իընդա՛մ, մայրի՛կ **ջան**... (Իսահակյան, 1973: 37)

Ալ. Բլոկը թարգմանության մեջ («Моей матери») պահպանել է երեք **ջան**-ն էլ:

По лицу, да по ласковой речи
Стосковался я, мать моя, **джан**,
Был бы сном я – далече, далече
Полетел бы к тебе, моя **джан**.

Ночью душу твою целовал бы,
Обнимал бы, как сонный туман,
К сердцу в жгучей тоске припадал бы,
И смеялся и плакал бы, **джан**! («Поэзия Армении», 367)

Ռուս բանաստեղծն իհարկե փորձել է պահպանել հայերեն լեզվամտածողությանն այսօր էլ բնորոշ դիմելաձևը. նա **ջան**-ը «կտրել է» բառակապակցությունից և գործածել առանձին միավորի արժեքով: **Джан**-ի հաղորդած հարազատության, ջերմության և մտերմության երանգը թարգմանության մեջ դրսևորվել է երեք կերպ՝ ըստ բաղկացուցիչների նվազող հերթականության՝ եռանդամ՝ *мать моя, джан*, երկանդամ՝ *моя джан*, մենաբառ՝ *джан*: Տողատակի ծանոթագրության մեջ **джан**-ը բացատրվում է այսպես՝ «ласкательное название» և հղվում գրքի նախորդ գործածություններին:

«Բալետ ունի հնդու-մաթա» (1892 թ.) բանաստեղծության **ջան**-ը ևս պահպանվել է.

Ջան, Տիրածին, Աստվածածին,
Չար աչքեն, չարոցքեն
Ազատ պահես իմ բալետ: (Բահալյան, 2003: 69)

Джан Божия Мать, молю тебя,
От злого взора, наговора,
Храни, храни мое дитя... («Поэзия Армении», 369)

Նաև պարզենք, թե Ալ. Բլոկը որտե՛ղ է ավելացրել իրեն դուր եկած **ջան** բառը, ինչպես որ ինքն է խոստովանում Բրյուսովին ուղղված նամակում:

«Օտա՛ր, ամայի՛ ճամփեքի վրա...» բանաստեղծության (1903 թ.) երկրորդ քառատողն այսպիսին է.

Բայց լուռ է շուրջըս ու շրշուկ չըկա

Արևա՛ն, անդո՛րր այս անապատում.
Ա՛խ, հայրենիքս ինձ խորթ է հիմա,
Ու քնքուշ սերըս ուրիշի գրկում: (Բսահակյան, 1973: 180)

Թարգմանության մեջ («Караван мой бренчит и плетется») **քնքուշ սերս**
կապակցության դիմաց ունենք «моя **джан**».

Нет, тиха и безмолвна пустыня,
Солнцем выжжена дикая степь,
Далеко моя родина ныне,
И в объятьях чужих – моя **джан**. («Поэзия Армении», 371)

«Երազիս տեսա՝ օրո՛ր ու շորո՛ր...» բանաստեղծության մեջ (1908 թ.)
ջան բառը չկա, սակայն Ալ. Բլոկը թարգմանության մեջ («Я увидел во сне:
колыхаясь, виясь») **նազելիս** ձևի փոխարեն կրկին գործածել է իր հավա-
նած **джан**-ը: Համեմատենք.

Նազելիս տեսա ուրախ, շողշողուն,
Հարսի քողերով, ոսկի շորերով,
Ու ոտներն ընկա կարոտով վառման,
Ա՛խ, քարվանն անցավ սրտիս վրայով: (Բսահակյան, 1973: 247)

Посреди каравана – безценная **джан**,
Радость блещет в очах, подвенечный наряд...
Я – за нею, палимый тоской... Караван
Раздавил мое сердце, поверг меня в прах. («Поэзия Армении», 372)

ՅԱԸ: Յար / էար «սիրեկան, սիրուհի, սիրեցյալ» բառը միջին հայերենի
շրջանում փոխառվել է պարսկերենից (Մալխասեանց-1, 1944: 548, Ղա-
զարյան, Ավետիսյան, 2009: 178): Չափաճոյում գործածվելու սկիզբը դրել է
Կոստանդին Երզնկացին XIII դարում: Հաճախական է հայրեններում:
Ահա մի հայրեն, որտեղ երեք անգամ գործածվել է **էար**-ը.

Այս ծովական գիշերս ի բուն՝ ես երկու շրջան մանեցի,
Խօշ **էարս** այլ ի միտս ընկաւ, թէզ մ'ելայ, զջահրասս վերուցի,
Փարչիկ մ'այլ գինի առի, խօշ **էարիս** դուռըն գընացի,
– Խօշ **էար**, ա՛մ, ըզդո՛ւռն բաց, ձիւն եկեր, ոտվիս կու մըսի: (Նահա-
պետ Քուչակ, 1976: 125)

Հարազատ մնալով բնագրին՝ Վ. Բրյուսովը հայրենի թարգմանության մեջ չի թարգմանել երեք **էաք**-երն էլ.

В ту долгу ночь лишь раз, лишь два я прялку повернуть могла,
Мне вспомнился желанный **яп**, я встала, пряжу убрала,
И, сладким ковшъ налив вином, я к двери **яра** подошла:
«Желанный **яп**! Открой мне дверь! Стою в снегу, дай мне тепла!»
(«Поэзия Армении», 226)

Ուշագրավ է տողատակի բացատրությունը, որից իմացվում է, որ **յր**-ն իգական կամ արական սեռին պատկանող սիրելին է (милый, милая, возлюбленный, возлюбленная): Քանի որ հայերենում անվան սեռային տարբերակում չկա, թարգմանության մեջ սեռերի հարցում կարող է նաև թյուրըմբռնում լինել. **յաք**-ը կի՞ն է, թե՞ տղամարդ:

XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ քնարերգության մեջ շարունակվել է **յաք** բառի գործածության ավանդույթը: Ավ. Բսահակյանը «Արևն իջավ սարի գլխուն» բանաստեղծության մեջ (1891 թ.), օրինակ, երեք անգամ գործածել է այդ շրջանի քնարերգությանը բնորոշ **յաք**-ը.

Սիրո՛ւն աստղե՛ր, անուշ հովե՛ր,
Յարքս ո՞ւր է՝ էս գիշեր.
Պարզ երկընքի նըխշուն աչե՛ր,
Յարիս տեսա՞ք էս գիշեր:

Լուսը բացվավ, դուռը բացվավ,
Ամպ ու զամպ է,- թո՛ն կուգա.
Ալ ձին եկավ, անտեր եկավ,
Այս, **յարքս** ո՞ւր է, տուն չի գա... (Բսահակյան, 1973: 6)

Թարգմանիչ բանաստեղծը թարգմանվածքում («Уж солнце за вершиной гор») պահպանել է ռուս ընթերցողին անձանթ **յաք** բառը.

О, нежный ветер, звездный свет,
Где **яп** мой в эту ночь?
О, звезды, вас прекрасней нет,
Где бродит **яп** всю ночь?

Рассвет настал и в дверь вошел,
Туман, и дождь идет.
Ал-конь пришел, один пришел,

Աх, **я**р домой нейдет! («Поэзия Армении», 371)

Տողատակում **я**ր-ը բացատրվում է միայն «милый» բառով և հղվում նախորդ գործածություններին՝ ժողովրդական երգեր և այլն:

Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի թարգմանիչ Վ. Իվանովը ևս գործածել է **я**ր-ը.

Яр, измаян жаждой жадной
Бегом шумных вод ходил. («Поэзия Армении», 339)

- Աղջի՛, քու **յարն** եկավ անցավ
Վառված, տարված քու սիրով: (Թումանյան, 1989: 86)

Տողատակում ռուսերեն այլ բառով է բացատրվում՝ влюбленный, և իհարկե, տրված է արդեն հանդիպած возлюбленный բառը նույնպես: Լ-բացուցիչ պարզաբանվում է՝ «любимая девушка – также яр».

Մի տեղում էլ թարգմանիչը ռուսերեն բառի հարադրությամբ **я**р-ով հետաքրքրական կապակցություն է կազմել.

Девушка весенних чар,
Цвести тебе весной!
Как гора, **красавец-я**р –
За твоей спиной. («Поэзия Армении», 344)

Մեռնեմ գարունքիդ,
Ծաղկած գարուն ես,
Սարի պես մեջքիդ
Կանգնած **յար** ունես: (Թումանյան, 1989: 92)

Ուշագրավ է, որ ռուսերեն մի քառատողում **я**р-ը երկու անգամ գործածվել է այն դեպքում, երբ բնագրում **յար**-ը չկա.

Яр тебе любит,
Красавица гор;
Яра погубит
Быстрел в упор. («Поэзия Армении», 343)

Ա՛յ թուխ մազավոր աղջիկ,
Ա՛յ սարի սովոր աղջիկ,
Զիգյարին գյուլա դիպչի

Ով որ քեզ սիրի, աղջիկ: (Թումանյան, 1989: 91)

Անշուշտ, թարգմանություններում գործածվելու տեսանկյունից **յր**-ի օգտին է գործում այն հանգամանքը, որ ռուսերեն համարժեք բառերի (милый / милая, возлюбленный / возлюбленная, влюбленный / влюбленная, любимый / любимая) համեմատ բնագրի բառը նկատելիորեն կարճ է (միավանկ) և հարմար բանաստեղծական ոչ երկար տողերի վանկերի քանակը պահպանելու առումով: Վերոբերյալ հատվածը **յր**-ի գործածության նման մի օրինակ է:

Պոեմում **յար**-ը, ի թիվս նշվածների, թարգմանվել է նաև այլ բառերով, ինչպես՝ желанный «ցանկալի»: Համեմատենք.

Ах, да это – мой **желанный**. («Поэзия Армении», 357)

Ջա՛ն, իմ **յարն** է, ջանի՛ն մեռնեմ: (Թումանյան, 1989: 107)

ՍՈՒՍԱՍԲԱՐ: Սայաթ-Նովան «Աշխարումբս ախ չիմ քաշի» խաղի մեջ այլ բուսանունների հետ գործածել է նաև **սուսամբար**-ը, որն ունի **սուսանբար** տարբերակը.

Հուտով հիլ, միխակ, դարչին, վարթ, մանիշակ, **սուսանբար** իս,

Կարմրբագուն՝ դաշտի ծաղիկ, հովտաց շուշան իս ինձ ամա: (Սայաթ-Նովա, 1963: 37)

Վ. Բրյուսովը «Я в жизни вздоха не издам...» վերնագրով թարգմանության մեջ պահպանել է հայերեն **սուսամբար**-ը՝ որոշ չափով կրճատելով բուսանունները.

Ты – лилия долин и ты цветок багряный среди травы:

Гвоздика, роза, **сусамбар**, и майоран ты для меня! («Поэзия Армении», 250)

Տողատակում բացատրվել է որպես пахучая трава:

Բանաստեղծ թարգմանիչը **սուսամբար**-ը վստահաբար համարել է հայերեն բառ և ուղղակի տառադարձել, թեև ստուգաբանորեն այն պարսկերեն է (**սիսանբար** կամ **սուսանբար**), հմմտ. հուն. σίσυμβρος, լատ. *Sisumbrium* (Աճառյան, 1979: 217–218):

Եզրակացություններ

1. «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայում կան անթարգմանելի կամ չթարգմանված հայերեն բազմաթիվ բառային միավորներ՝ հայաբա-

նություններ, որոնք ազգային գուներանգ են հաղորդում ռուսերեն տեքստին:

2. Հայաբանությունները ծագումով բնիկ հայերեն բառեր են կամ էլ առավելաբար պարսկերենից հայերենին անցած և լիովին յուրացված բառեր, որոնց ծագումը միայն ստուգաբանական հետազոտությամբ է պարզ դառնում:

3. Հայերեն միավորներ կան ոչ միայն ժողովրդական երգերի և դուցազներգության, այլև նոր շրջանի բանաստեղծների ստեղծագործությունների թարգմանություններում: Դրանք հիմնականում բառույթներ են, հասարակ և հատուկ անուններ (**крунк** / կռունկ, **цицернак** / ծիծեռնակ, **гама-спюр** / **համաափյուռ**, **Айастан** / Հայաստան (Армения), **Грох** < գրող), ինչպես նաև ձայնարկություն (**вуш** / վո՛ւշ), քերականական ձև (**пранги атлас** / փռանգի ատլաս), հայերեն արտահայտության պատճենում (**матах тебе** / մատաղ քեզ):

4. Բառային հայաբանություններում կան հայկական մշակույթի դրսևորումների անվանումներ, ինչպես՝ **ердик** / երդիկ, **шаракан** / շարական, **бамбирн** / բամբիրն:

5. Հայերեն կամ հայերեն ըմբռնվող չթարգմանված միավորների միջոցով ռուս բանաստեղծ թարգմանիչները փորձել են հայկական իրականության գուներանգ հաղորդել իրենց թարգմանություններին: Վ. Բրյուսովը, Ալ. Բլոկը, Վ. Իվանովը, Յու. Վեսելովսկին և ուրիշներ հաճախ համանման մոտեցումներ են դրսևորել լեզվական միևնույն իրողությունների նկատմամբ: Այստեղ անշուշտ կարևոր է խմբագիր Վ. Բրյուսովի դերը:

6. Անթուլոգիայի կազմող և խմբագիր Վ. Բրյուսովը հետևողական մոտեցում է ցուցաբերել հայաբանությունները տողատակի բացատրություններով ներկայացնելիս: Այս հարցում որոշակի դերակատարում և ներդրում են ունեցել տողացի թարգմանություններ արած և մասնագիտական պարզաբանումներ տրամադրած հայ նվիրյալ մտավորականները՝ Վ. Բրյուսովի հայերենի ուսուցիչ Պ. Մակինցյանը, Կ. Միքայելյանը, բանաստեղծ Ալ. Ծատուրյանը, պրոֆ. Կ. Կոստանյանցը:

7. Անթուլոգիայի հայաբանությունները որոշակի գաղափար կարող են տալ թարգմանիչների և ժողովածուի խմբագրի ստեղծագործական աշխատանքի, բառընտրության սկզբունքների և ճաշակի, ստեղծագործական աշխատանքի մասին առհասարակ:

Գրականության ցանկ

1. **Ագաթանգեղոս**, Պատմութիւն Հայոց, Տիփսիս, Արագատիպ Մնացական Մարտիրոսեանց, 1909, 504 էջ:
2. **Ալիշան Ղեւոնդ**, Հայքուսակ կամ Հայկական բուսաբառութիւն, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1895, 706 էջ:
3. **Աղայան Է. Բ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1976, 1642 էջ:
4. **Աղայան Է. Բ.**, Բառաքնական և ստուգաբանական հետազոտություններ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, 168 էջ:
5. **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1973, 688 էջ:
6. **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1977, 363 էջ:
7. **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1979, 676 էջ:
8. **Աճառյան Հ.**, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 3, Երևան, Պետական համալսարանի հրատ., 1946, 742 էջ:
9. **Առձեռն բառարան** Հայկազնեան լեզուի, Բ տպ., Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1865, 856 էջ:
10. **Աւետիքեան Գաբրիէլ, Միւրմէլեան Խաչատուր, Աւգերեան Մկրտիչ**, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1836, 1140 էջ:
11. **Գյուրջիւյան Դ., Հեքեքյան Ն.**, Հայոց լեզու, դասագիրք ավագ դպրոցի 10-րդ դասարանի համար (հումանիտար հոսք), Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2010, 224 էջ:
12. **Գրիգորյան Կ.**, Վալերի Բրյուսովը և հայ պոեզիան, Երևան, Հայպետհրատ, 1959, 213 էջ:
13. **Թումանյան Հովհ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1989, 640 էջ:
14. **Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան**, հ. 3, Երևան, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1974, 674 էջ:
15. **Իսահակյան Ա.**, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 1, Երևան, «Հայաստան», 1973, 464 էջ:
16. **Իսահակյան Ա.**, Երկերի լիակատար ժողովածու տասնչորս հատորով, հ. I, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2003, էջ:
17. **Խլղաթյան Ֆ. Հ.**, Ոճաբանական բառարան, Երևան, «Զանգակ-97», 2000, 190 էջ:
18. **Խուդաբաշեանց Ա.**, Բառարան ի հայկական լեզուէ ի ռուսաց բարբառ, հ. Ա, Մոսկվա, Տպագրատուն Հայկական ճեմարանի տեարց Լազարեանց, 1838, 652 էջ:
19. **Հայ-ռուսերեն բառարան**, Երևան, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1987, 736 էջ:
20. **Հովհաննիսյան Հովհ.**, Հատընտիր, Երևան, «Հայաստան», 1971, 265 էջ:

21. **Ղազարյան Ռ. Ս.**, Գրաբարի բառարան, հ. Ա, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 2000, 687 էջ:
22. **Ղազարյան Ռ. Ս., Ավետիսյան Հ. Մ.**, Միջին հայերենի բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2009, 836 էջ:
23. **Մալխասեանց Ստ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., 1944, 608 էջ:
24. **Մալխասեանց Ստ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. 4, Երևան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., 1945, 648 էջ:
25. **Նահապետ Քուչակ**, Հարյուր ու մեկ հայրեն, Երևան, «Սովետական գրող», 1976, 272 էջ:
26. **Շահազիզ Ս.**, Չափածո երկեր: Լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1993, 412 էջ:
27. **Պատկանյան Ռ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963, 344 էջ:
28. **Պեշիկթաշյան Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 564 էջ:
29. **Ջախջախեան Մանուկ վրդ.**, Բառգիրք ի բարբառ հայ եւ իտալական, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1837, 1535 էջ:
30. **Սայաթ-Նովա**, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Մորուս Հասրաթյանը, Երևան, 1963, Հայպետհրատ, 346 էջ:
31. «**Մասունցի Դավիթ**», հայկական ժողովրդական էպոս, երկրորդ հրատ., Երևան, Հայպետհրատ, 1961, 336 էջ:
32. «**Մասունցի Դավիթ**», հայ ժողովրդական հերոսավեպ, առաջաբանը, բառարանը, ծանոթագրությունները՝ Ս. Բ. Հարությունյանի, Երևան, «Լույս», 1981, 359 էջ:
33. **Армянский вестник**, 1916, N 28, 7 Августа, Москва, 26 с.
34. **Брюсов и Армения**, в двух книгах, книга 1, Стихи, статьи, очерки и письма В. Я. Брюсова, Ереван, «Советакан грох», 1988, 377 с.
35. **Брюсов и Армения**, в двух книгах, книга 2, Стихи, статьи, воспоминания о В. Я. Брюсове, письма, летопись, Ереван, «Советакан грох», 1989, 526 с.
36. **Влахов С., Флорин С.**, Непереводимое в переводе, изд. третье, исп. и доп., Москва, «Р. Валент», 2006, 447 с.
37. **Гюрджинян Д. С.**, Арменизмы в антологии «Поэзия Армении» / Брюсовские чтения 2024 года: Сборник статей, «Лингва», 2024, с. 13-38.
38. «**Поэзия Армении**» с древнейших времен до наших дней, в переводах русских поэтов, редакция, вступительный очерк и примечания Валерия Брюсова, Москва, изд. Московского Армянского комитета, 1916, 524 с.

References

1. **Agat'angeghos**, Patmowt'iwn Hayoc [The history of Armenia], Tr'xis, Aragatip Mnacakan Martiroseanc, 1909, 504 e'j.
2. **Alishan Ghewond**, Haybowsak kam Haykakan bowsabar'owt'iwn [Armenian botany"or Armenian phytonyms], Venetik, Sowrb Ghazar, 1895, 706 e'j.

3. **Aghayan E'. B.**, Ardi hayereni bacatrakan bar'aran [Explanatory dictionary of modern Armenian] , Erevan, «Hayastan», 1976, 1642 e'j.
4. **Aghayan E'. B.**, Bar'aqnnakan & stowgabanakan hetazotowt'yownner [Lexical and etymological researches], Erevan, Haykakan SSH GA hrat., 1974, 168 e'j.
5. **Atwar'yan H.**, Hayeren armatakan bar'aran [Armenian etymological dictionary], h. 2, Erevan, Erevani hamalsarani hrat., 1973, 688 e'j.
6. **Atwar'yan H.**, Hayeren armatakan bar'aran [Armenian etymological dictionary], h. 3 Erevan, Erevani hamalsarani hrat., 1977, 363 e'j.
7. **Atwar'yan H.**, Hayeren armatakan bar'aran [Armenian etymological dictionary], h. 4, Erevan, Erevani hamalsarani hrat., 1979, 676 e'j.
8. **Atwar'yan H.**, Hayoc and'nanownneri bar'aran [Dictionary of Armenian personal names], h. 3, Erevan, Petakan hamalsarani hrat., 1946, 742 e'j.
9. **Ar'd'er'n bar'aran** Haykaznean lezowi [Pocket dictionary of the old Armenian language], B tp., Venetik, Sowrb Ghazar, 1865, 856 e'j.
10. **Awetiqean Gabrie'l, Siwrme'lean Xachatowr, Awgerean Mkrtich**, Nor bar'girq haykaznean lezowi [The new dictionary of the old Armenian language], h. A, Venetik, Sowrb Ghazar, 1836, 1140 e'j.
11. **Gyurjinyan D., Heqeqyan N.**, Hayoc lezow [Armenian language] dasagirq avag dproci 10-rd dasarani hamar (howmanitar hosq), Erevan, «E'dit' Print», 2010, 224 e'j.
12. **Grigoryan K.**, Valeri Bryowsovy' ev hay poezian [Valeri Brusov and the Armenian poetry], Erevan, Haypethrat, 1959, 213 e'j.
13. **T'owmanyanyan Hovh.**, Erkeri liakatar jhoghovac'ow [Complete collection of works], h. 2, Erevan, Hayastani GA hrat., 1989, 640 e'j.
14. **Jhamanakakic hayoc lezvi bacatrakan bar'aran** [Explanatory dictionary of modern Armenian], h. 3, Erevan, Haykakan SSH gitowt'yownneri akademiayi hrat., 1974, 674 e'j.
15. **Isahakyan A.**, Erkeri jhoghovac'ow vec hatorov [Collection of works in 6 volumes], h. 1, Erevan, «Hayastan», 1973, 464 e'j.
16. **Isahakyan A.**, Erkeri liakatar jhoghovac'ow tasnchors hatorov [Complete collection of works in 14 volumes], h. I, Erevan, HH GAA «Gitowt'yown» hrat., 2003, e'j.
17. **Xlghat'yan F. H.**, Otwabanakan bar'aran [Stylistic dictionary], Erevan, «Zangak-97», 2000, 190 e'j.
18. **Xowdabasheanc A.**, Bar'aran i haykakan lezowe' i r'owsac barbar' [Dictionary from the Armenian language to the Russian], h. A, Moskva, Tpagratown Haykakan twemarani tearc Lazareanc, 1838, 652 e'j.
19. **Hay-r'owseren bar'aran** [Armenian-Russian dictionary], Erevan, Haykakan SSH gitowt'yownneri akademiayi hrat., 1987, 736 e'j.
20. **Hovhannisyan Hovh.**, Haty'ntir [Selecet works], Erevan, «Hayastan», 1971, 265 e'j.
21. **Ghazaryan R'. S.**, Grabari bar'aran [Dictionary of the old Armenian language], h. A, Erevan, Erevani hamalsarani hrat., 2000, 687 e'j.
22. **Ghazaryan R'. S., Avetisyan H. M.**, Mijin hayereni bar'aran [Middle Armenian dictionary],

Erevan, EPH hrat., 2009, 836 e'j.

23. **Malxaseanc St.**, Hayere'n bacatrakan bar'aran [Explanatory dictionary of Armenian], h. 1,

Erevan, Haykakan SSR' petakan hrat., 1944, 608 e'j.

24. **Malxaseanc St.**, Hayere'n bacatrakan bar'aran [Explanatory dictionary of Armenian], h. 4, Erevan, Haykakan SSR' petakan hrat., 1945, 648 e'j.

25. **Nahapet Qowchak**, Haryowr ow mek hayren [Hundred and One hayren], Erevan, «Sovetakan grogh», 1976, 272 e'j.

26. **Shahaziz S.**, Chap'ac'o erker: Liakatar jhoghovac'ow [Complete collection of works] Erevan, Hayastani GA hrat., 1993, 412 e'j.

27. **Patkanyan R.**, Erkeri jhoghovac'ow [Collection of works], h. 1, Erevan, Haykakan SSR' GA hrat., 1963, 344 e'j.

28. **Peshikt'ashlyan M.**, Erkeri liakatar jhoghovac'ow [Complete collection of works], Erevan, Haykakan SSH GA hrat., 1987, 564 e'j.

29. **Jaxjaxeanc Manow'e'l vrd.**, Bar'girq i barbar' hay ew italakan [Dictionary of the Armenian and Italian], Venetik, Sowrb Ghazar, 1837, 1535 e'j.

30. **Sayat'-Nova**, Hayeren, vraceren, adrbejaneren xagheri jhoghovac'ow [The collection of Armenian, Georgian, Azerbaijani songs], kazmec, xmbagrec & c'ano't'agrec Morows Hasrat'yany', Erevan, 1963, Haypethrat, 346 e'j.

31. «**Sasownci Davit'**», haykakan jhoghovrdakan e'pos [David of Sasun Armenian folk epic], erkrord hrat., Erevan, Haypethrat, 1961, 336 e'j.

32. «**Sasownci Davit'**», hay jhoghovrdakan herosavep [David of Sasun, Armenian folk epic], ar'ajabany', bar'arany', c'ano't'agrowt'yownnery' S. B. Harowt'yownnyani, Erevan, «Lowys», 1981, 359 e'j.

33. **Armjanskij vestnik** [Armenian Herald], 1916, N 28, 7 Avgusta, Moskva, 26 s.

34. **Brjusov i Armenija** [Brusov and Armenia] v dvuh knigah kniga 1. Stih, stat'i, ocherki i pis'ma V. Ja. Brjusova. Erevan, «Sovetakan groh», 1988, 377 s.

35. **Brjusov i Armenija** [Brusov and Armenia] v dvuh knigah, kniga 2. Stih, stat'i, vospominaniya o V. Ja. Brjusove, pis'ma, letopis', Erevan, «Sovetakan groh», 1989, 526 s.

36. **Vlahov S., Florin S.**, Neperevodimoe v perevode [Untranslatable in translation], izd. tret'e, isp. i dop., Moskva, "R. Valent", 2006, 447s.

37. **Gyurjinyan D. S.**, Armenizmy v antologii «Pojezija Armenii» [Armenisms in the Anthology "Armenia's poetry"] / Brjusovskie chteniya 2024 goda: Sbornik statej, «Lingva», 2024, s. 13-38.

38. «**Pojezija Armenii**» s drevnejshih vremen do nashih dnei, v perevodah russkikh poetov, redakcija, vstupil'nyj ocherk i primechanija Valerija Brusova [Armenian poetry from ancient times to present day in translations of Russian poets, Editorial, introductory essay and notes by Valeri Brusov], Moskva, izd. Moskovskogo Armjanskogo komiteta, 1916, 524 s.

Դավիթ Չորջինյան – Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանի ուկրաինական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է հայոց լեզվի բանաստեղծությունը, բանականությունը, իմաստաբանությունը, բանարանագրությունը, խոսքարվեստը, լեզվականագիտությունը: Հեղինակ է դպրոցական և համալսարանական հոդվածների:

բանական բազմաթիվ դասագրքերի, ուսումնասիրողական ձեռնարկների, բառա-
բանների, իննսունից ավելի գիտական հոդվածների:

ORCID ID: 0009-0003-8651-7229
gyurjidav@mail.ru

David Gyurjinyan – Rector of Brusov State University. The scope of his academic interests includes Armenian vocabulary, word formation, semantics, lexicography, verbal art, science of linguonyms. He is the author of numerous school and university textbooks, educational and methodological manuals, dictionaries, and more than ninety scientific articles.

ORCID ID: 0009-0003-8651-7229
gyurjidav@mail.ru

Давид Гюрджинян – Ректор Государственного университета имени В. Я. Брюсова. В круг научных интересов автора входят словарный состав, семантика армянского языка, лексикография, искусство речи, лингвонимика. Является автором ряда школьных и вузовских учебников, учебно-методических пособий, словарей, более 90 научных статей.

ORCID ID: 0009-0003-8651-7229
gyurjidav@mail.ru

Kristine Bejanyan
PhD in Philology, Associate Professor
NAS RA Institute of Literature after M. Abegyan
ORCID ID: 0000-0001-9380-9244
bejanyan@litinst.sci.am
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-190

ABOUT ARMENIAN TRANSLATIONS OF BRUSOV'S SONNET*

Keywords: Brusov, Tarontsi, Gasparyan, alliteration, assonance, repetition, original.

The subject matter of this study is one of Brusov's sonnets and its translations into Armenian (by Soghomon Tarontsi and Khoren Gasparyan). A comparative, contrastive and semantic analysis of both the original and the translations was conducted during the investigation. The analysis explores some elements of the poem such as the title, structure and date of writing, revealing the discrepancy in translations. We comprehensively considered the syntactic constructions, various stylistic devices of the original, as well as numerous repetitions, anaphors, alliterations and assonances of the original and their reflection in the Armenian translations.

Քրիստինե Բեջանյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտ,
ORCID ID: 0000-0001-9380-9244
bejanyan@litinst.sci.am

Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ՍՈՆԵՏԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Բանալի բառեր – Բրյուսով, Տարոնցի, Գասպարյան, ալիտերացիա, ասոնանս, կրկնություն, բնօրինակ:

Այս ուսումնասիրության առարկան Վ. Բրյուսովի սոնետն է և դրա հայերեն երկու թարգմանությունները (Սողոմոն Տարոնցու և Խորեն Գասպարյանի): Կատարվել է թե՛ բնագրի, թե՛ թարգմանությունների համեմատական, հակադրական և իմաստային վերլուծություն: Հոդվածում ուսումնասիրվում են բանաստեղծության որոշ տարրեր, ինչպիսիք են վերնագիրը, կառուցվածքը և գրելու ամսաթիվը՝ բացահայտելով թարգմանությունների անհամապատասխանությունը: Նաև համակողմանի քննվել են բնագրի շարահյուսական կառուցվածքը, ոճական տարրերը հնարքները, ինչպես նաև բնագրի բազմաթիվ կրկնությունները, անաֆորները:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 30.05.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 30.06.2025 թ.:

ըը, այլաբանություններն ու ասոնանսները և դրանց արտացոլումը հայերեն թարգմանություններում:

Հետազոտության ընթացքում կատարվել է թե՛ բնագրի, թե՛ թարգմանությունների համեմատական և իմաստային վերլուծություն:

Кристина Беджаниян

Кандидат филологических наук, доцент

Институт литературы им. М. Абеяна НАН РА

ORCID ID: 0000-0001-9380-9244

bejanyan@litinst.sci.am

О ПЕРЕВОДЕ СОНЕТА БРЮСОВА НА АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК

Ключевые слова: Брюсов, Таронци, Гаспарян, аллитерация, ассонанс, повтор, оригинал.

Предметом данного исследования стало брюсовское стихотворение и два его перевода на армянский язык (Согомона Таронци и Хорена Гаспаряна). В ходе исследования был проведен сравнительный, сопоставительный и семантический анализ как оригинала, так и переводов в ходе которого комплексно рассматривались синтаксические конструкции, разнообразные стилистические приемы оригинала, а также многочисленные повторы, анафоры, аллитерации и ассонансы подлинника и их отражение в армянских переводах.. Рассматриваются также некоторые элементы стихотворения, такие как название, структура и дата написания, выявляя несоответствия в переводах.

Introduction

It cannot be denied that over the last hundred years, the theme of “Brusov and Armenia” has been studied almost from top to bottom, but there are still many undisclosed aspects that require consideration. As Magda Dzhanpoladyan writes in 2016 in her article “Valery Brusov’s Assessments of Armenian Poetry a Century Later”, «... it would seem that the theme of “Brusov and Armenia” has been studied thoroughly. What makes us turn to it again today? First of all, the time. After all, time inevitably leaves its mark on the perception of both literature itself and its assessments. Brusov himself wrote about this» (Dzhanpoladyan, 2016, p. 5–6).

As the evidence to this statement, she reminded of the words of another outstanding Armenian literary scholar Kamsar Grigoryan, who in his monograph “V.Ya. Brusov and Armenian Poetry” quoted the lines of the latter's letter to Poghos Makintyan that can be found in the poet's archive. They say: «What we now consider artistic was not considered as such 50, 100 or 1000 years ago and, perhaps, will not be considered so in 50, 100 or 1000 years... Now we are sure that this or that is poetry, but that or that is not poetry. However, no matter how convinced we are of it, this judgment is subjective. Philosophy will change, aesthetics will change, worldview will change, judgments will change» (Grigoryan, 1962, p. 43). It is noteworthy that Kamsar Grigoryan, having dedicated a separate

chapter to Brusov's article «The poetry of Armenia and its unity over the centuries», concluded that «... almost half a century has passed since the day when the introductory essay to "Poetry of Armenia" was written and we can say that Brusov's main statements have not lost their scientific significance up to now» (Ibid, p. 75).

Thus, it should be pointed out that Grigoryan's monograph was published in Russian in 1962 (before that it was published in Armenian). That is why Dzhanpoladyan resumed that «... today it is no longer "almost half a century" – a whole century separates us from the publication of "The Poetry of Armenia", and too much has changed over the past 50 years. And this gives us every reason and right not just to celebrate the anniversary date, but to once again turn to the most diverse aspects of the topic "Brusov and Armenia" in the light of today» (Dzhanpoladyan, 2016, p. 5–6). Definitely one of them is the translations of the poet's works into Armenian. Undoubtedly, the treasures of world literature contain unique works that become not only a stumbling block for translators (most of whom are talented poets and writers themselves), but also an object of temptation – too many poets wanted to join the famous masterpieces of the world classical literature. One of such works is certainly considered the poet's famous sonnet "*To a Woman*".

The subject of this study is the translations of the sonnet into Armenian.

Armenian translations of Brusov's sonnet

First, let us pay attention to the date of creation and the title – August 11, 1899. However, we have to take into consideration that it was published in 1900 (in the collection of poems "*Tertia Vigilia*" in the cycle "*Another Tale*" entitled "*To a Woman*"). Nevertheless, in the draft manuscript Brusov entitled it "*From the Century*" with the subtitle "*A Sonnet about a Woman*". With the same title, it was subsequently published in the first volume of the collection of poems "*Roads and Crossroads*" (Brusov a, 1973, p. 29). There are two translations of this poem into Armenian. The first was placed in the book of Brusov's poems compiled by Soghomon Tarontsi, where a poem entitled "Կին" (woman) is published, and there is the date 1900 at the bottom. Having looked through the content of the book, we can find out that the translation was done by Soghomon Tarontsi himself, and there are no comments regarding this work in the notes of the Appendix. Apparently, Tarontsi did not consider it necessary to clarify the date of writing the poem, however, how can one explain the discrepancy in the title? Brusov wrote a poem-dedication and therefore the title is in the dative case (*to whom? – to a woman*), and not in the nominative case, as the Armenian translator suggests.

Later the Brusov State University, with the support of the Russian Center for Science and Culture in Yerevan, published the book "Valery Brusov: Poems and Prose. Translations by Paruyr Sevak, Khoren Gasparyan, Armen Gazaryan". Here we can find the translation done by Khoren Gasparyan with the correct date (August 11, 1899). Besides, the translator indicated the title of the collection – "*Tertia Vigilia*" – in the footnotes. It is commendable that the translator wrote the

title correctly, and the Russian title is also supplied in brackets. Hence, to whom? – To a woman – “Անոջը”.

Translated by Sghomon Tarontsi

Կին

Դու կին ես, դու փակված գի՛րք ես՝ գրքերում,
Թողես կապոց ես – գաղտնորեն փաթաթված.
Որի ամեն խոսք ու խոհի տողերում –
Էջերն համայն խենթ ժամերով են լցված:

Դու դիվային ըմպելիք ես հրահրուն,
Որ վառվում է շուրթերին հագիվհագ դիպած,
Եվ թույն ըմպողն իր աղաղակը ճնշում,
Փառաբանում քեզ – տանջանքի մեջ ընկած:

Դու կին ես և իրավացի՝ դրանով,
Դու – պսակված աստղագարդով ի հնութ.
Աստվածության տիպար ես մեր հոգում մութ:

Ի սեր քեզ՝ մենք երկաթե լուծն անխռով
Քաշ ենք տալիս, փշրում լեռները այդպես¹,
Եվ աղոթում ի հնութ քեզ, միայն քեզ:
1900 (Brusov b, 1957, p. 94)

Translated by Khoren Gasparyan

Կնոջը

Դու կին ես, գի՛րք ես դու գրքերի մեջ,
Դու փակ ու կնքված, գաղտնի մի փայտեթ,
Ուր ամեն թերթում վայրկյաններն են
խենթ,
Ուր խոսք ու խոհով լի են տող և էջ:

Դու կին՝ ըմպելիք մոգիչ, հեշտավետ,
Շուրթին չհասած՝ այրու՛մ ես անշեջ,
Բայց բոցն ըմպողը՝ տառապյալ՝ անվերջ,
Չսպում է ճիչն ու քեզ օրհնում հավետ:

Դու կին՝ դրանով իրավացի... դու՝
Աստղային թագով զարդարված հնուց...
Դու աստվածատիպ՝ վիհում մեր հոգու...

Ու մենք հանուն քեզ կրում ենք և լուծ,
Երկաթե շղթա, փշրում ժայռ-քարեր²
Եվ քեզ ենք հնուց աղոթում դարեր:
11 օգոստոսի 1899 (Brusov c, 2021, p. 50)

It is known that the poem was written by 26-year-old Brusov 18 months after his marriage with Ioanna Runt. The latter became for him not just a beloved wife, a devoted friend, a loyal assistant, but also a queen, almost a deity. Yes, we can state that the author does not directly name Ioanna, since here she acts as a collective image, personifying all representatives of Eve descendants, who are able to simultaneously delight, and cause pain, and make happy, and torture, charm and make one drag “*an iron yoke*”. From time immemorial, kneeling down in front of these high creatures, who wear a “*starry crown*”, (as if bowing before heavenly deities), looking up at them from the abyss, the poet tried to cognize the true essence of a woman and to realize her role in the life of a man. Brusov would very much like to unravel her secret, that is to understand why she constantly hides her true feelings, aspirations and desires, what makes her pass off wishful thinking as reality, how she manages to subordinate to her whims a stronger man, weakened by her charms and therefore being so vulnerable.

Consequently, the author used various artistic means to convey the main theme of the sonnet that is more considered the deification of a woman, who is the representation of both wisdom and mystery. «Brusov brought “the idea of the

¹ You, crowned with a star since ancient times, are an image of a deity in our dark souls / In the name of your love we drag the iron yoke unquestioningly and destroy the rocks like this / And we have been praying to you for a long time / Only to you

² Adorned with a starry crown since ancient times / You are the Divine born in our soul / and for your sake we bear both the yoke and / the iron chain, we crush the rocks and stones / And for centuries since ancient times we have been praying to you

sonnet”¹ – to a simple definition: “the first quatrain – introduces the main idea; the second quatrain develops it; the first tercet – contrasts the main idea with a new one; the second tercet provides a synthesis of both thoughts” (III, 542). Based on this, one can notice that the following themes alternate in this sonnet: “you are majestic – you torture, but we glorify you; you are majestic – you torture, but we serve you.” Each line, each image in this sonnet delights with its clarity and completeness» (Bejanyan, 2011, p. 271). Thus, the very form of the sonnet suggests that the thesis will be in the first quatrain. Here through various stylistic devices (“*you are a book among books*”, “*you are a folded, sealed scroll*”), the author explains that not everyone is able to understand the Holy Scriptures (although it “*has an abundance of thoughts and lines*”). Nonetheless it can drive an inexperienced reader to madness (“*every moment is mad on its pages*”), to the loss of memory, mind as if after drinking a magic potion, some arcanum (“*witch’s drink*”), which since the immemorial time (as Brusov writes “*from the ages*”) has helped lovers to break away from reality, to find themselves in another, magical world. Such “reification” of a woman shows that the author treats her as an extremely precious “object” that must be protected from all sorts of everyday troubles, to serve it “*crushing the firmament of the mountains*”, to pray to it. Consequently, Brusov recognized two principles in a woman – the witch’s (lower – sinful – earthly) and the divine (higher – spiritual – heavenly), who is able to inspire the poet with her flame (even though it burns, “*scarcely touched the lips*”). Let us consider other stylistic devices conveyed in the Armenian versions.

It should be noted that Tarontsi added the epithet “փակված” (closed) to the metaphor “book among books” (книга между книг). Thus, it turned out that it is “a closed book in books”. Gasparyan is more precise – “you are a book among books”. In the next line, Brusov clearly hints at the Holy Book, but the Armenian translators distorted the entire meaning of the line by introducing the epithet “զաղխաբեր” (secretly in Tarontsi’s version), “զաղխաբեր” (secret in Gasparyan’s one), and the translation of the fifth and sixth lines does not correspond to the original. If we consider Tarontsi’s translation, it turns out that the paper bundle, secretly wrapped, is a devilish, flaming drink for the one who drinks poison (accordingly the seventh line). However, this is more reminiscent of some alchemical text, not the Bible. Gasparyan suggested for the “witch’s drink” the epithets magical, voluptuous, but he correctly translated “drinking flame” (напиток – ведьмовский, жгущий огнем).

Let us pay attention to the syntax. The author used the words “you” and “woman” to emphasize the two most important ideas for him in this poem. The appearance of this two-part nominal predicate with a zero copula at the beginning of the first, second quatrains and tercet seems to “bulge” these two concepts, to “protrude” them. Thus, Gasparyan is closer to the original. He, by omitting the auxiliary verb “tu” (which remained in Tarontsi’s version at the beginning of the

¹ which is according to him the synthesis of contradictions as a constructive moment in the formation of the content of the sonnet

first tercet “Դու կի՛ն ես”), was able to preserve the anaphor of the original. None of the translators accurately reflected the structural and semantic organization of the poem: instead of six sentences of the original (three of which are exclamatory), Tarontsi presented only four. Although Gasparyan presented six sentences, but the translator used three ellipses¹ in the first tercet. However, to do him a credit, we should state that in Armenian this punctuation mark denotes, rather, not the end of a sentence, but incompleteness, an understatement of thought, which is not considered in the text of the original. On the contrary, Brusov emphasizes the majesty of the woman with exclamatory marks at the end of the fifth, eleventh and fourteenth lines. In the Armenian language, this mark is replaced by “stress”, which is placed on the emphasized word. And both translators used it as it can be seen in the text.

Coming back to the anaphors, we have to note that there are several of them in the original: thrice *You are a woman*; twice *in his*; *And*; 5 times *You*. Tarontsi conveyed only four Դու (in the first, fifth, ninth, tenth lines), and Gasparyan completely preserved all five Դու (in the first, second, fifth, ninth, eleventh lines). It should be noted that Tarontsi omitted the anaphor of the third and fourth lines, while Gasparyan preserved it, resorting to the conjunction “where” (ուր). The repeated conjunction “and” in the last line was conveyed by both translators, however, the anaphoric one at the beginning of the eighth line of the original appears in a slightly changed position in the translations. For example, Tarontsi raised the conjunction to the beginning of the seventh line, while Gasparyan, on the contrary, lowered it to the beginning of the twelfth line. When considering the anaphors, one cannot help but touching upon other repetitions, which are clearly excessive in the original: “woman” used thrice, “from the century” twice, “your”, as well as the conjunction “and” 5 times, and “you” 8 times. These repetitions are also reflected in the translations: twice կի՛ն, ի հնու՛թ is used by Tarontsi, four times – քի՛զ and ե/ու, five times – Դու, while Gasparyan uses it seven times, five times – ե/ու, thrice – քի՛զ and կի՛ն and twice – հնու՛ց and ուր.

¹ The ellipsis is described as suspension points or dots, a punctuation mark consisting of a series of three dots. An ellipsis can be used in many ways, such as for intentional omission of text or numbers, to imply a concept without using words. Style guides differ on rendering an ellipsis in printed material, f.e., according to *The Chicago Manual of Style*, it should consist of three periods, each separated from its neighbor by a non-breaking space (Merriam, 1998, p. 178), but according to the *AP Stylebook*, the periods should be rendered with no space between them, etc. (Toner, 1998, p. 151). However, there are some differences in the punctuation rules for using ellipses in Russian, Armenian and English. In Armenian, there are even two types of ellipses: բազմակետ, which corresponds to the Russian sign <...> when abbreviating a text, although in Armenian four dots are used in this case. The other variant is կախման կետեր, denoting incompleteness, an unspoken thought. Let us note that, that unlike Russian, in English a dash is used in this case to denote an unfinished thought. But, as is usually explained in syntax textbooks, in English there are only two reasons for using ellipses, one of which is to denote a pause in speech, usually caused by uncertainty, doubt, thoughtfulness or artificially maintained to create tension. And in the Russian language, D. E. Rosenthal lists eight rules for using ellipsis, in particular, to indicate the incompleteness of a statement caused by various reasons (the speaker’s anxiety, external interference, etc.); to indicate pauses in speech, hesitation; to indicate an unexpected transition from one thought to another, etc. None of these statements can be found in the original.

Certainly this is the violation of the rules of the classical sonnet as it is known that the words, and especially whole phrases, should not be repeated in it, since «...in a sonnet, the greatest poetic power is concentrated on a minimal area...» (Becher, 1965, p. 191). According to a well-known Russian philologist and literary critic K. Gerasimov, in a sonnet one should avoid repeating proper names, and use as little prepositions, conjunctions, and pronouns as possible (Gerasimov a, 1985, p. 81). He considered Brusov as one of the “outstanding Russian sonnetists” (Gerasimov b, 1983, p. 37), whose “sonetary” (Gasparov a, 1995, p. 83) contained more than a hundred sonnets. However, in this article we will neither reveal this aspect of the poet's work nor present the genre characteristics of the sonnet, especially since this issue has been repeatedly considered by famous literary scholars (M. Gasparov, O. Fedotov, S. Kormilov, B. Tomashevsky, I. Bekher and others). Our task is other: to understand, to decipher why such an “experienced sonnetist” needed these repetitions. Consequently, the author needed to use these words repeatedly for some reason. Let us assume that this allowed the author to remind constantly of his main goal that is of the binary opposition of his role (as a man), dictated by the very structure of the sonnet. Here in the first quatrain the thesis is suggested: a woman as a riddle denoting wisdom. In the second quatrain, the antithesis comes where the stationary/ stability of the first quatrain is replaced by a whirlwind of feelings that cause both suffering and pleasure. The synthesis described in the first tercet marks the dignity, or rather, the advantage of a woman, consisting in her dual nature. Thus, the denouement of the last tercet (where a man can be observed for the first time) means his acceptance of his dependence on a woman: he himself admits his being a slave for her. In this case, translators can only be praised for not violating this balance (or, as far as possible, minimizing losses).

Some researchers of the genre also indicate a prohibition on the use of the enjambement technique. However, it is also present in the original (italicised the seventh/ eighth lines; the twelfth/ thirteenth/ fourteenth lines italicized in the text).

Ты – женщина, ты – книга между книг,
Ты – свернутый, запечатленный свиток;
В его строках и дум и слов избыток,
В его листах безумен каждый миг.

Ты – женщина, ты – ведьмовский напиток!
Он жжет огнем, едва в уста проник;
Но пьющий пламя подавляет крик
И славословит бешено средь пыток.

Ты – женщина, и этим ты права.
От века убрана короной звездной,
Ты – в наших безднах образ божества!

Мы для тебя влечем ярем железный,
Тебе мы служим, тверди гор дробя,
И молимся – от века – на тебя! (Brusov a, 1973, p. 179)

Accordingly, the translators repeated this technique after Brusov. Compare:

Tr. S. Tarontsi

Եվ թոյն ընկողն իր աղաղակը ճնշում,
Փառաբանում քեզ – տանջանքի մեջ ընկած:

Ի սեր քեզ՝ մենք երկաթե լուծն անխռով
Քաշ ենք տալիս, փշրում լեռները պղպես,
Եվ աղոթում ի հնուք քե՛զ, միայն քե՛զ:

Tr. Kh. Gasparyan

Բայց բոցն ընկողը՝ տառապալ՝ անվերջ,
Հասկում է ճիչն ու քեզ օրհնում հավետ:

Ու մենք հանուն քեզ կրում ենք և լուծ,
Երկաթե շղթա, փշրում ժայռ-քարեր
Եվ քե՛զ ենք հնուց աղոթում դարեր:

If we examine the phonetic structure of the poem, we will note that the entire sonnet is built on the alternation of hissing sounds (ж, ш, щ, ч, s, з) and vowels (и, е, а, у), however, Tarontsi only alliterated the text (ժ [ʒ], ց [ts], շ [ʃ], գ [z], ջ [dʒ]). Gasparyan also resorted to alliterations (ջ [dʒ], թ [t], խ [kh], չ [tʃ], շ [ʃ]) and assonances (ու [u], ի [i], ե [e], ա [ʌ]), which made it possible to emphasize the rhythm of the text, convey the author's melodious intonation, without losing the notes praising this “official anthem” to a women. Mikhail Gasparov has repeatedly noted that “the most striking feature of the poem is its «phonic organization: dense alliterations, the selection of words by sound more than by meaning» (Gasparov b, 1985, p. 7). And such a sound series conveys the “tortures” of the lyrical hero, for whom, as Kornet Chukovsky writes, the caresses of his beloved are «a dungeon, torment, a coffin of embraces» (Chukovsky, 2012, p. 153). He depicted loving embraces as the cruelest execution. «Passion for him is not only torment, but also a kind of battle, a fatal duel of two souls» (Ibid, p. 151). Turning to the reproduction of the rhythmic pattern by the translators, we note that in its expressive coloring the translation of the last tercets coincides with the original text, although, as it is known, this is one of the most difficult tasks in translating poetry, since different languages belong to different systems of versification and have different phonetic norms. For example, as the translator of Shakespeare's sonnets Samvel Mkrtychyan admitted, «...Armenian translators generally lengthened Shakespeare's ten-syllable verse to fifteen, which is quite natural, given the huge difference that exists in the Armenian and English languages, especially in the quantitative ratio of monosyllabic words. When translating, preference was given to fifteen-syllable three-line verses (5+5+5). Shakespeare's sonnet has three quatrains and one couplet with the rhyme scheme ababcdcdefefgg» (Shakespeare, 2003, p. 3). And we can assume that in this case the translation is not inferior in strength to the original one. «The verse is smooth and sonorous, it is easy to read and comprehend» (Bejanyan, 2011, p. 274). Once, Mikhail Gasparov used to write about Brusov's own translations in the preface to the book “Solemn Greeting”: «Young Brusov translated not poetry, but poetics. He would snatch several unusual images, phrases, rhythmic changes from the translated work, reproduce them in Russian with striking accuracy, and convey everything else approximately, filling in the

contours of the original with his own variations in the same style» (Gasparov a, 1995, p. 7). This is exactly what the translators did. And here in the Armenian language, Brusov's sonnet did not lose its "sound". On the contrary, by paraphrasing some word combinations that «give rise to insurmountable difficulties of direct translation, and figures of speech wholly foreign, and hence incomprehensible in the other tongue» (Cooper, 1928, p. 484–485), the translators provided the foreign-language reader with such an "unambiguous" version of the sonnet that it is impossible to make a mistake in its perception.

Conclusion

Summing up the analysis of the translations of Brusov's sonnet, we conclude that to one degree or another, both translators managed to «translate a work of verbal art across the language border without losing the poetry of life contained in it» (Bejanyan, 2011, p. 274) and convey to the reader of another language culture the entire beauty of Brusov's masterpiece. As one of the greatest Armenian poets, Hovhannes Tumanyan, noted, evaluating the Armenian translations of Shakespeare, «... a translator is always obliged to be faithful to the idea of the original and give an interpretation that is understandable to the reader. This requirement significantly increases when a work is translated in which every word and sentence, measured and weighed, has its deep meaning and a specific place»¹ (Tumanyan, 1994, p. 31). In addition to these words, it can be said that not only talent, knowledge of the language and skill are needed, but also love for the original text and its author. This is the most important position that a translator must maintain.

References

1. **Bejanyan K.**, A Sonnet by V. Brusov "To a Woman" translated by D. Belyaeva // Brusov readings of 2010. Yerevan. Lingva. 2011. P. 268-274. (Armenian_ Վ. Բրյուսովի «Կինը» սոնետի Դ. Բելյակայի թարգմանությունը // V. Bryusovi «Kiny» t'argmanets' D. Belyayevan) // Беджаниян К. Г. Сонет В.Я. Брюсова "Женщине" в переводе Д. Беляевой // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван. Лингва. 2011. С. 268-274. // <https://pubhtml5.com/lxhe/xzzr/basic/251-300>
2. **Brusov V.**, Collected works in 7 volumes. (Armenian_ Բրյուսով Վ. Բանաստեղծությունների ժողովածու 7 հատորով // Bryusov V. Banasteghtsut'yunneri havak'atsu 7 hatorov) // Брюсов В. Я. Собрание сочинений в 7-ми томах. М. Художественная литература. 1973. Т. 1. Стихотворения. Поэмы 1892-1909. 672с.
3. **Brusov V.**, Paths and crossings. (Armenian_ Բրյուսով Վ. Ճանապարհներ և խաչմերուկներ. // Chanaparhner yev khach'merukner) // Брюсов В. Я. Пути и Перепутья. Собрание стихов. М. Скорпион. 1909. Т. 1. С. 29.
4. **Brusov V.**, Poems and prose. Yerevan. Lingva. 198p. // (Armenian_ Բրյուսով Վ.ալերի՝ բանաստեղծություններ և արձակ. Թարգմանությունները՝ Պարույր

¹ թարգմանիչը ... հավատարիմ մնա գործի մտքին և հասկանալի տա ընթերցողին: Այս պահանջը մեծանում է մանավանդ, երբ թարգմանվում է այնպիսի մի երկ, որի ամեն մի խոսքն ու նախադասությունը, չափած ու կշռած, ունեն իրանց խոր նշանակությունն ու հաստատուն տեղը: - *The translation is ours – K. B.*

- Սևակի, Խորեն Գասպարյանի, Արմեն Ղազարյանի: (հայերեն) Երևան. Լինգվա. 2021. 198 էջ. // Валерий Брюсов: стихотворения и проза. Переводы Паруйра Севака, Хорена Гаспаряна, Армена Газаряна. (на армянском языке). Ереван. Лингва. 2021. С. 50.
5. **Brusov V.**, Poems. Yerevan. Haypetrat. 382p. // (Armenian_ Բրյուսովի Վալերիի Բանաստեղծություններ. Վազմեց, ծանոթագրեց և խմբագրեց՝ Սողոմոն Տարնոցի: (հայերեն): Երևան. Հայպետրատ. 1957. 382 էջ: // Брюсов Валерий: стихотворения. Составление, примечание и редактирование Согомона Таронци. (на армянском языке). Ереван. Айпетрат. 1957. С. 94.
 6. **Chukovskiy K.**, Collection of works in 15 volumes. Vol. 6. (Armenian_ Չուկովսկիի Կ. Ստեղծագործությունների ժողովածու 15 հատորով.// Steghsagortsut'yunneri zhoghovatsu 15 hatorov.)// Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 6: Литературная критика (1901-1907): От Чехова до наших дней; Леонид Андреев большой и маленький; Несобранные статьи (1901-1907) / Предисл. и коммент. Е. Ивановой. М. Агентство ФТМ, Лтд. 2012. С. 153. // https://www.chukfamily.ru/wp-content/uploads/2017/12/Chukovskiy_K._Sobraniye_sochineniy_Tom_6.pdf
 7. **Cooper William A.**, Translating Goethe's poems. // The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 27. No. 4 (Oct., 1928), pp. 470-485. // <https://www.jstor.org/stable/27703185> (на английском языке) (Armenian_ Գյոթեի բանաստեղծությունների թարգմանությունը // Gyot'evi banasteghsut'yunneri t'argmanut'yuny)
 8. **Dzhanpoladyan M.**, Valery Brusov's Assessments of Armenian Poetry a Century Later. // Banber Yerevani Hamalsarani. Russian Philology. Vol. № 3 (6). Yerevan, Publishing. 2016. P. 5-6. (Armenian_ Վալերի Բրյուսովի Հայ պոեզիայի գնահատականները մեկ դար անց. // Valeri Bryusovi Hay poeziaiy gnahatakannery mek dar ants). // Բանբեր Երեվանի Համալսարանի. Ռուս Բանասիրություն» Երեվան. 2016. Էջ 5-6.
 9. **Fedotov O.**, Basics of Russian versification. (Armenian_ Ռուսական վերափոխման հիմունքները. // Rusakan verap'vokhman himunk'ner.) // Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: в 2-х книгах. Кн. 2. Строфика. М. Флинта Наука. 2002. С. 331.
 10. **Gasparov M.**, Academic avant-gardism (Nature and culture in the poetry of late Brusov). (Armenian_ Ակադեմիական ավանգարդ (Բնությունը և մշակույթը Բրյուսովի պոեզիայում). Akademiakan avangard (Bnut'yuny yev mshakuyt'y us' Bryusovi poeziaiyum). // Гаспаров М. Л. Академический авангардизм (Природа и культура в поэзии позднего Брюсова). Вып. 10. М. 1995. С. 83.
 11. **Gasparov M.**, Idea and image in the poetics of "Farthers". (Armenian_ Գաղափարն ու պատկերը «Հեռավորությունները» պոետիկայի մեջ // Gaghar'arn u patkery «Dali» poyetikayi mej) // Гаспаров М. Л. Идея и образ в поэтике «Далей» // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С. 7.
 12. **Gasparov M.**, Paths and crossings (Brusov-translator). (Armenian_ Ճանապարհներ և անցումներ (Բրյուսով-թարգմանիչ)/ Chanaparhner yev ants'umner (Bryusov-t'argmanich') // Гаспаров М. Л. Путь к перепутью (Брюсов-переводчик). // В. Брюсов. Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова. Составление и предисловие М. Л. Гаспарова. М. Прогресс. 1977. С. 7.
 13. **Gerasimov K.**, Dialectics of the rules of sonnets. // Harmony of opposites. Aspects of Sonnet Theory and History. (Armenian_ Սոնետների կանոնների դիալեկտիկա. // Հակադրությունների ներդաշնակություն. Սոնետի տեսության և պատմության ասպեկտները. Թիֆլիս. 1985. Էջ 31. // Sonetneri kanonneri dialektika. //

- Hakadrut'yunneri nerdashnakut'yun. Soneti tesut'yan yev patmut'yan aspektneri) // Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета. // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси. Изд-во Тбилисского ун-та. 1985. С. 31.
14. **Gerasimov K.**, Sonnet in the creative heritage of Valery Brusov. (Armenian_ Սոնետը Վալերի Բրյուսովի ստեղծագործական ժառանգության մեջ // Sonety Valeri Bryusovi steghtsagortsakan zharrangut'yan mej) // Герасимов К. С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова. // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь. Изд-во Ставропольского гос. пед. института. 1983. С. 34.
 15. **Grigoryan K.**, V. Ya. Brusov and Armenian Poetry. Moscow. 1962. P. 43. (Armenian_ Վ. Բրյուսովը և հայ պոեզիան. // V. Ya. Bryusovy yev hay poezian).
 16. **Merriam-Webster's** Manual for Writers and Editors. Merriam-Webster. 1998. p. 179. (Armenian_ Մերիամ Վեբստերի դասագիրքը գրողների և խմբագիրների համար: Մերիամ-Վեբստեր. // Merriam-Webster's Manual groghneri yev khmbagirneri hamar: Meriam-Vebst'er.)
 17. **Shakespeare W.**, Sonnets (Armenian_ Շեքսպիր Վ. Սոնետներ. Թարգ. Սամվել Մկրտչյան. Եր. Վան Արյան. 2003. 187 էջ. // Շեքսպիր Վ. Սոնետներ) // Шекспир В. Сонеты. / Перевод, предисловие Самвела Мкртчяна. Ереван. Ван Арьян. 2003. С. 3.
 18. **Toner Anne.**, Ellipsis in English Literature: Signs of Omission. Cambridge, England: Cambridge University Press. p. 151. (Armenian_ Էլիպսները անգլիական գրականության մեջ. բացթողման նշաններ. // Elipsis angliakan grakanut'yan mej. bats't'voghman nshanner.)
 19. **Tumanyan H.**, Complete works in ten volumes. Yerevan. // (Armenian_ Թումանյան Հ. Ամբողջական երկեր տասը հատորով. Երևան. 1994. Հատ. VI. էջ 131. (հայերեն). // <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=djvu&page=126>

Kristine Bejanyan – PhD in Philology, Associate Professor, the Head of the Department of Foreign and Comparative Literature and Theory of Literature of NAS RA Institute of Literature after M. Abegyan. Sphere of scientific interests: the creative work of V. Brusov; poetry of the Silver Age; foreign literature, problems of translation, in particular, poetic translation. The author of the monograph “V.Ya. Brusov and England”, a collection of articles, a coauthor of the textbook “Russian Literary-Critical Thought of the 19th Century” and a number of scientific articles on the problems of history and theory of Russian and foreign literature.

ORCID ID: 0000-0001-9380-9244
bejanyan@litinst.sci.am

Քրիստինե Բեջանյան – բ.գ.թ., դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի արտասահմանյան գրականության, գրական կապերի և գրականության տեսության բաժնի վարիչ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ Վ. Բրյուսովի ստեղծագործությունը, Արծաթե դարաշրջանի պոեզիան, արտասահմանյան գրականություն, թարգմանության հիմնահարցեր, մասնավորապես՝ բանաստեղծական թարգմանությունը: Հեղինակ է 2 մենագրության, հոդվածների ժողովածուի, ինչպես նաև ռուս և արտասահմանյան գրականության պատ-

մության և տեսության հիմնախնդիրներին նվիրված մի շարք գիտական հոդվածներ:

ORCID ID: 0000-0001-9380-9244
bejanyan@litinst.sci.am

Кристина Беджаниян – кандидат филологических наук, доцент, заведующая отделом зарубежной литературы, литературных связей и теории литературы Института литературы им. М. Абегамяна НАН РА. Сфера научных интересов – творчество В.Я. Брюсова; поэзия Серебряного века; зарубежная литература, проблемы перевода, в частности, поэтического перевода. Автор монографии «В.Я.Брюсов и Англия», сборника статей, учебного пособия «Русская литературно-критическая мысль XIX века» и ряда статей по указанным темам.

ORCID ID: 0000-0001-9380-9244
bejanyan@litinst.sci.am

Շուշանիկ Թամրազյան
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Երևանի պետական համալսարան
ORCID ID : 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-202

**ՎԱՆԱ ԼՃԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԵՐԿԱԿԻՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԱԽԹԱՄԱՐ» ՊՈԵՄԻ
ՖՐԱՆՍԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ***

***Բանալի բառեր** - գեղարվեստական թարգմանություն, փոխադրություն, մեկնաբանություն, բանաստեղծական պատկերի վերստեղծում, համարժեքություն:*

Բանաստեղծական պատկերի վերստեղծումը գեղարվեստական թարգմանության առանցքային խնդիրներից է: Հովհաննես Թումանյանի պոեզիայում կենդանացող և շնչավորվող բնապատկերն անկրկնելի բանաստեղծական պատկերների անսպառ աղբյուր է: Թումանյանը չի սահմանափակվում պարզ դիմառնությամբ. նրա գործերում անձնավորված բնապատկերը տպավորիչ մի նույնականություն է դրսևորում հերոսի արարքների և ապրումների հետ: «Ախթամար» պոեմը, որտեղ Վանա լիճն օժտված է խորքային մի երկակիությամբ, բացառություն չէ: Անձնավորված լիճն այստեղ հանդես է գալիս երեք հիմնական գործառույթով՝ ա) սիրահարների դաշնակցի կամ հաջորդական նույնացումների հայելու, բ) դարանած ներկայության, որ վերաճում է անհաղթահարելի փորձության, գ) անվրդով ականատեսի կամ մահվան մոնետիկի: Բնագրի և թարգմանության համեմատական վերլուծության միջոցով հոդվածն ուսումնասիրում է բանաստեղծական երկակիության վերստեղծման գործընթացը՝ ցույց տալով ինչ բովանդակային, ռճական տեղաշարժեր են լինում բանաստեղծական պատկերի մեջ թարգմանչի ներմուծած շեշտադրումների, մեկնողական սխալների, թարգմանական կորուստների և գյուտերի շնորհիվ:

Shushanik Tamrazyan
PhD in Philology
Yerevan State University
ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

**L'AMBIVALENCE POÉTIQUE DU LAC DANS LA TRADUCTION
FRANÇAISE DU POÈME «AKHTHAMAR» DE H. TOUMANIAN**

***Mots clés :** traduction littéraire, adaptation, interprétation, recréation de l'image poétique, équivalence*

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 04.07.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

La recreation de l'image poetique est une question cruciale dans la traduction litteraire. Dans la poesie de Hovhannes Toumanian la personnification du paysage est une source intarissable d'images. Par ailleurs, il va au-dela de la simple personnification; le paysage y revele une impressionnante symetrie avec les vécus et les actions du héros ; le paysage s'identifie à ses gestes et émotions, les prolonge. A ce titre, le poème *Akhthamar* ne fait pas exception. On y assiste à la personnification systematique du lac, l'une des figures centrales du poème. Doté d'une ambivalence fondamentale, il y revêt successivement trois fonctions : a) l'allié et le confident secret des amoureux, se transformant en miroir magique d'identifications successives, b) la presence qui guette aboutissant à une experience insurmontable, c) l'impassible et serein témoin jouant le rôle du messenger de la mort. A travers l'analyse comparative de l'original et de la traduction, la presente étude s'interroge sur le processus de la recreation de cette ambivalence. En quelle mesure, moyennant quels procedés le traducteur se saisit-il de l'ambivalence substantielle qui oeuvre au coeur du texte ? Cette reflexion s'attarde également sur les cas de surinterprétation, de pertes et de trouvailles de traducteur qui investissent l'image de nouvelles dimensions ou, au contraire, atténuent sa puissance poetique.

Шушаник Тамразян

*Кандидат филологических наук, доцент
Ереванский государственный университет
ORCID ID : 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com*

ПОЭТИЧЕСКАЯ ДВОЙСТВЕННОСТЬ ОЗЕРА ВАН ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПЕРЕВОДЕ ПОЭМЫ «АХТАМАР» О. ТУМАНЯНА

Ключевые слова: художественный перевод, адаптация, интерпретация, воссоздание поэтического образа, эквивалентность.

Воссоздание поэтического образа является одним из главных задач художественного перевода. В поэзии Туманяна персонификация пейзажа неисчерпаемый источник уникальных поэтических картин; при этом связь героя и природы выходит за пределы простой, органической связи; их сближает настоящее тождество, идентичность чувств и действий. Пейзаж не просто оживает, воодушевляется, а повторяет, продолжает чувства и действия героя. Поэма «Ахтамар», где озеро Ван центральная и далеко не однозначная фигура, не исключение. Образ озера, с присущей ему двойственностью, играет важнейшую роль в поэтике поэмы «Ахтамар». Систематическая персонификация озера имеет 3 основные функции: а) озеро как союзник; идентичность чувств и действий озера и героя. б) озеро как тайный надзиратель, выраставший в непреодолимое испытание. в) озеро как безмятежный свидетель и вестник смерти. Сопоставляя оригинал и перевод, статья изучает процесс воссоздания поэтической двойственности озера, рассматривая изменения, ошибки интерпретации, переводческие находки и потери, которые влияют на восприятие образа.

Ներածություն

«Փառաբանել պատկերների պաշտամունքը՝ իմ մեծ, իմ միակ, իմ նախասկզբնական կիրքը», - գրում է Շառլ Բոդլերը «Իմ սիրտը՝ քողագերծ» ժողովածուում: Պատկերների այդ «պաշտամունքի» մեջ խտացած է բող-լերյան պոեզիայի ամենախոր հարցադրումներից մեկը: Բայց բանաստեղծական պատկերի իշխանությունից անմասն չեն մնում մինչև իսկ ամենագտված, առերևույթ անպաճույճ գրվածքները: Բանաստեղծությունն սկսվում է այնտեղ, որտեղ հեղինակը հայելապատկերի փոխարեն նախընտրում է իրողությունների անուղղակի՝ գեղարվեստական պատկերումը: Բանաստեղծության այս ճշմարտությանը թարգմանիչը բախվում է որպես առարկայական իրողության, և զարմանալի չէ, որ բանաստեղծական պատկերի վերստեղծումը պոեզիայի թարգմանության կենսական և առանցքային խնդիրներից է: Ընդ որում՝ այս համատեքստում առաջնային կարևորություն են ստանում ոչ միայն պատկերի վերստեղծման համար գործի դրվող ոճական հնարքները, այլև բանաստեղծական պատկերին վստահված բովանդակային, ոճական գործառնության ճիշտ մեկնաբանությունը:

Չնայած իրենց անպաճույճ պարզությանը՝ Հովհաննես Թումանյանի արձակն ու պոեզիան աչքի են ընկնում բանաստեղծական պատկերի բացառիկ խորությամբ և վարպետությամբ՝ ազնվական և անսեթևեթ: Թումանյանի պատկերասրահում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում կենդանացող և շնչավորվող բնապատկերները՝ օժտված կարևոր մի առանձնահատկությամբ. պատկերը ոչ միայն կենդանանում է, սկսում խոսել, այլև նույնանում է քնարական հերոսի հետ, դառնում նրա բախտակիցը՝ աննահանջ մի համախոհություն հանդես բերելով մարդու և նրա ներաշխարհի հետ, ինչպես երիտասարդ աղջկա վշտին ձայնակցող, սգացող բնության ցնցող պատկերը «Անուշ» պոեմում: Մարդու և բնության յուրօրինակ այս համախոհությունը, որ ծնունդ է տալիս նույնացումների մի ամբողջ շղթայի, երկկողմանի է: Եթե բնությունը պարբերաբար դառնում է մարդկային ողբերգության ձայնակիցը, ապա մարդն էլ, իր հերթին, մարմնավորում է բնությանը պատուհասած աղետը կամ ճգնաժամը, ինչպես «Երկաթգծի շինությունը» պատմվածքում, որտեղ հայրենի բնության կոդոպուտն ու ոչնչացումը վերածվում են մարդու ինքնօտարման ողբերգության: Լոռու հեռավոր գյուղերից մեկի բնակիչների համար բնության ոչնչացումը նաև մարդկային ոչնչացումն է՝ նախանշելով արդեն իսկ ապամարդկայնացման դրաման: Հողին հավասարեցվող լեռների տեսարանը որսորդի կամ հովվի համար հավասարագոր են իր աչքի առջև խեղդամահ արվող զավակի մահը դիտող ծնողի ողբերգությանը:

Հետաքրքիր է, որ մարդու և բնության միջև նույնացումների այս շղթան ոճական առումով չափազանց նուրբ դրսևորումներ է ստանում Թումանյանի բառերը։ Երբեմն այդ դաշինքը նյութականանում է ընդամենը մի բառի կամ փոխաբերության ուժով, ինչպես, օրինակ, «Հառաչանք» պոեմի նախերգանքում, որտեղ ամպամած լեռներին դիմող բանաստեղծը, իր հերթին, որոշում է ծածկվել ամպերի վարագույրով։

«Ձեզ, ձեզ՝ վերստին ամպամած լեռներ./ Կյանքի տխրության ամպերի տակից/ Ես ձայն եմ տալիս ու ծանրաթախիժ/ Հոգուս ձայները ձեզ բերում նվեր» (Թումանյան, 2023: 29):

Եթե Թումանյանի արձակին և պոեզիային հատուկ է մարդու և բնության այդ աներկբա համախոհությունը, ապա «Ախթամար» պոեմը մասամբ շեղվում է այդ օրինաչափությունից։ Թեև այստեղ էլ բանաստեղծական պատկերի առանցքում շնչավորվող ու մարմին առնող բնապատկերն է՝ իր գլխավոր դերակատարով՝ Վանա լճով, այն հանդես է բերում էական մի երկակիություն։ Երկու սիրահարներին բաժին ընկած փորձության մեջ լիճը բազմադեմ է և հաջորդաբար մի քանի դերակատարում ունի։ Սիրահարի հետ նույնանալու, նրա ապրումներն ու գործողությունները շարունակելու հատկությամբ օժտված դաշնակիցը վերածվում է դարանած ներկայության, անհաղթահարելի փորձության և, ի վերջո, մարդկային ողբերգության անխռով ականատեսի։

Վանա լճի բանաստեղծական պատկերի երկակիությունը, որ յուրօրինակ դրամատիկ լարում և խաղացկունություն է հաղորդում պոեմին, հետաքրքիր լուծումներ է ստանում 1969 թվականին ֆրանսիացի գրող Պիեռ Գամառոայի հեղինակած «Ախթամար» պոեմի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ։ Հաջողվում է թարգմանչին վերստեղծել այդ երկակիությունը՝ բոլոր իր նրբերանգներով։ Թարգմանական ի՞նչ կորուստներ, բայց և նոր շեշտադրումներ են ի հայտ գալիս բանաստեղծական պատկերի փոխակերպումների ճանապարհին։

Լճի անձնավորման առաջին դրսևորումը և հայտնիությունը կամ նույնականության կախարդական հայելին։ Բանաստեղծական պատկերի հարստացումը

Լճի անձնավորման առաջին դրսևորումը բնագրում ի հայտ է գալիս հինգերորդ տան մեջ («Գոռում է ծովն ահեղաձայն»)։ Սակայն բանաստեղծը չի բավարարվում պարզ անձնավորմամբ։ Լճի և տղայի ապրումների, շարժումների համաժամանակայնությունն ու համաչափությունը նույնացումների մի ամբողջ շղթա են հյուսում։ Ծովը ոչ միայն համաձայն է հերոսի և նրա ապրումների հետ, այլև համաքայլ է և համաշունչ։ Տղայի սրտի

տրոփյունն ու լճի ալեբախությունը, ալիքների գոռոցն ու լիճը ճեղքող թների պայքարը շարունակում և անդրադարձնում են իրար.

«Ծփում է ծովն ալեծածան,/Ծփում է սիրտը տղի,/Գոռում է ծովն ահեղաձայն,/Նա կռվում է կատաղի» (Թումանյան, 2023: 45):

Ֆրանսերեն տարբերակը ոչ միայն ամբողջ տեքստում հավատարիմ է մնում լճի անձնավորման ոճական հնարքին, այլև փորձում է վերարտադրել ծովի և տղայի ապրումների և շարժումների նույնականությունը: Գամառռան ֆրանսերեն տարբերակում մինչև իսկ պահպանում է բանաստեղծական տան առաջին երկու տողերում առկա բայական կառույցի կրկնությունը, որի վրա էլ էապես խարսխված է նույնականության պատրանքը, սակայն պատկերը ենթարկվում է թեթև տեղաշարժի: Այստեղ ոչ թե տղայի սիրտն է վերածվում ծփացող ծովի, այլ լիճն է սկսում բաբախել (ֆրանսերենում՝ «palpiter») մարդկային սրտի նմանությամբ.

«La mer houleuse palpite/Palpite le cœur de garçon» (Թումանյան, 2023: 44).

Թարգմանաբար.

«Ալեկոծ ծովը տրոփում է/Տրոփում է տղայի սիրտը»:

Տունը եզրափակող երրորդ և չորրորդ տողերում նույնականության արտահայտությունը զգալիորեն թուլանում է: Եթե բնագրում լճի գոռոցի և տղայի՝ ալիքները ճեղքող թների միջև հուզական-դրամատիկ համարժեքությունը հնարավոր է դառնում մակբայական կիրառություն ունեցող «կատաղի» ածականի շնորհիվ, ապա ֆրանսերենում.

«La mer hurle, voix terrible,/L'amoureux brise les flots» (Թումանյան, 2023: 44).

Թարգմանաբար.

«Ծովը գոռում է ահեղ ձայնով/Միռահարն ալիքներն է ճեղքում»:

Թարգմանչի ներընկալումն այնքան անվրեպ է, որ, որսալով «Ախթամարի» պատկերային համակարգի առանձնահատկությունը, նա շարունակում է ապրումների և գործողությունների նույնականության շղթան նաև հաջորդ բանաստեղծական տան մեջ՝ այս անգամ դիմելով թարգմանական հավելումների: Այսպես՝ Գամառռան բանաստեղծության հյուսվածք է ներմուծում բնագրում բացակա «tressaille» (անորոշ ձևը՝ tressaillir)՝ «դողում է», «սարսռում է» բայական ձևը: Եթե բնագիրը բավարարվում է ջրի ճողփյունի հետ աղջկա «այրվող մարմնի» հիշատակմամբ, («Ջրի ճողփյուն, ու ողջ մարմնով/սիրուց այրվում է սաստիկ»), ապա ֆրանսերեն թարգմանության մեջ սարսռացող ջրի հետ զարմանալի մի համաչափությամբ այրվում և **սարսռում** է նաև աղջկա մարմինը: Անշուշտ, այս անգամ նույն բայական ձևն օգտագործելու փոխարեն թարգմանիչը դի-

մում է հոմանիշի (frissonner/tressaillir), բայց նույնացումների գեղարվեստական սկզբունքը պահպանվում է.

«L'eau frissonne et tout le corps/De Thamar brûle et tressaille» (Թումանյան, 2023: 44):

Թարգմանաբար.

«Ջուրը սարառում է, և Թամարի/Ողջ մարմինը այրվում է ու դողում»:

Այսպիսով՝ Գամառոան ոչ միայն հետևում է Թումանյանի ուղեծրին, այլև որսալով պատկերաստեղծման նրա սկզբունքը՝ պատրաստ է հարստացնել բանաստեղծական պատկերը:

II. Լիճը՝ որպես դարանած ներկայություն. թարգմանական անհամաչափություններ

Բնագրում լճի և մարդու դաշինքն աննկատելիորեն խզվում է երկու սիրահարների հանդիպման տեսարանում, որտեղ լիճը վերածվում է քննախույզ ներկայության, որին ձայնակից են գիշերն ու աստղերը: Անցումը լճի դաշնակից, համախոհ ներկայությունից ալիքների, ինչպես և ողջ բնապատկերի դարանած, ավելի ու ավելի թշնամական ներկայությանը լինում է աստիճանաբար և գրեթե աննկատ: Դրա առաջին նախանշանը յոթերորդ տունը եզրափակող բանաստեղծական տողն է. «Կասկածավոր մութ գիշեր»: Իսկ հաջորդ՝ ութերորդ բանաստեղծական տան մեջ ևս մի անգամ ի հայտ է գալիս Թումանյանին հատուկ բառի բացառիկ զգացողությունը: Ամբողջ բանաստեղծական տան մեջ մի ածական է միայն, որ մատնում է լճի ներկայության երկակիությունը. «հեղհեղուկ»: Այս ածականի մեջ արդեն իսկ խտացած է ծովի ալիքների հետ կնքվող և դրժվող դաշինքների ողջ անկայունության, փոփոխականության արտահայտությունը, որ առավել միանշանակ և որոշակի դրսևորումներ է ստանում հաջորդ՝ իններորդ տան մեջ.

«Ահա և նա... իրար գտան.../Կասկածավոր լուռ գիշեր...//Միայն ալիքը Վանա ծովի/Մեղմ դիպչում են եզերքին/Եվ հեղհեղուկ հեռանում են/Շունջներով անմեկին» (Թումանյան, 2023: 45):

Հավատարիմ մնալով Թումանյանի կիրառած պատկերավորման գլխավոր միջոցին՝ անձնավորմանը՝ թարգմանիչը բնագիրը ենթարկում է մի շարք փոփոխությունների, որոնք ամենից հաճախ տարբերման արդյունք են: Եթե Թումանյանի պոեմում յոթերորդ տունը եզրափակող տողը՝ «Կասկածավոր մութ գիշեր»-ը, արդեն իսկ նախանշում է երկու սիրահարների շուրջ հանգուցվող դարանած լռության օղակը, ապա ֆրանսերեն տարբերակում տողը կորցնում է իր բացասական նրբերանգը: Ֆրանսերեն տարբերակում «Կասկածավոր մութ գիշերը» դառնում է «Nuit

secrète»՝ «գաղտնի գիշեր»: Բնագրի՝ կասկածանքով լի քննախույզ լուսնայան փոխարեն՝ մեր առջև սիրահարների՝ երկյուղածորեն պահվող գաղտնիքի լուսնությունն է, որ գիշերը չի խզի: Հետևում են մի շարք այլ նրբերանգային անհամաչափություններ, որ իրենց ազդեցությունն են ունենում գեղարվեստական պատկերի ընկալման և արտահայտչականության վրա: Թարգմանիչը «հեղհեղուկ» ածականը փոխարինում է ոչ պակաս տպավորիչ՝ հեռացող և վերադարձող ալիքների պատկերով («s'éloignant et revenant»), սակայն կորչում է ալիքների անկայունության, փոփոխականության ամեն մի նրբերանգ: «Անմեկին շշուներին» փոխարինում է շատ ավելի մեղմ և միանշանակ բանաստեղծական պատկեր՝ «հուշիկ երգը» («chanson furtive»), որ, զերծ որևէ երկիմաստությունից, ձուլվում է սիրային քնարերգության կանխատեսելի պատկերներին: Եթե բնագրում ալիքների «անմեկին շշուները» հասցեագրված չեն սիրահարներին ու հեռանում են՝ անհայտ հասցեով, ապա Պիեռ Գամառոայի տարբերակում հեռացող և վերադարձող ալիքների հուշիկ երգը վերածվում է սիրահարներին օրորող յուրօրինակ մի կրկներգի:

«Les deux amants sur la plage.../Se rejoignent. Nuit secrète./Les vagues du lac Van/Lèchent doucement la rive, /S'éloignant et revenant/Dans une chanson furtive» (Թումանյան, 2023: 44):

Թարգմանաբար.

«Երկու սիրահարները լողափին.../Միանում են իրար: Գաղտնի գիշեր:/Վանա լճի ալիքները/Մեղմ լիզում են ափը/Հեռանալով, ապա վերադառնալով/Հուշիկ մի երգով»:

Հաջորդ՝ իններորդ բանաստեղծական տան մեջ, որտեղ բնապատկերի երկակիությունը վերաճում է թշնամանքի, անձնավորվում է ոչ միայն լիճը, այլև տիեզերական լուսատուները: Առաջին տողում գործող անձը մնում է լիճը՝ լճի ալիքները՝ արտահայտված շնչավոր գոյականներին փոխարինող «նրանք» դերանունով. «Նրանք ասես փափսում են...»: Բայի ընտրությունը, իր հերթին, պատահական չէ: Որոշակի նրբերանգ ունեցող «փափսալ» բայը դառնում է «անմեկին շշուների» որակական նոր աստիճանի արտահայտությունը՝ է՛լ ավելի շեշտելով դավադիր ներկայության պատկերը: Կտավը եզրափակելու է երրորդ տողում առկա է՛լ ավելի միանշանակ «բամբասել» բայը. «ակնարկելով բամբասում են»: Թումանյանի ընտրած՝ շշուալ-փափսալ-բամբասել բայական հանգույցը, որտեղ գլխավոր դերակատարն ալիքներն ու աստղերն են, լավագույնս արտահայտում է բանաստեղծական հյուսվածքի աստիճանական անցումը սիրո խորհրդավոր գիշերի պատկերից խուզարկու գիշերի լրտեսող հայացքին: Ի դեպ՝ հատկանշական է, որ Թումանյանի պատկերային համակարգում

մարդկային բանադրանքի թատրոնին նախորդում է բնության բանադրանքը, մարդկանց շուրջկալին՝ բնության լարած թակարդը.

«Եվ հեղհեղուկ հեռանում են / **Շշուներով** անմեկին: // Նրանք ասես **փսփսում** են.../Ու աստղերը կամարից/Ակնարկելով **բամբասում** են / Լիրբ, անամոթ Թամարից...» (Թումանյան, 2023: 45):

Այս անգամ ևս Պիեռ Գամառոտան պահպանում է անձնավորումը: Փոխարենը՝ բանաստեղծական տան առաջին տողի սխալ մեկնաբանության հետևանքով ի սպառ ջնջվում է Վանա լիճը: Այս անգամ լճի ներկայության երկակիությունը ոչ թե նվազում է, այլ՝ պարզապես անհետանում: Թարգմանիչը ալիքներին փոխարինող «նրանք» դերանունը թարգմանում է ֆրանսերենի անորոշ՝ «on» դերանունով, որն այս դեպքում վերագրվում է անդեմ, անանուն համայնքի, խմբի: Այն չի կարող փոխարինել ո՛չ ալիքներին, ո՛չ աստղերին: Գործողությունն անձնավորված բնապատկերից տեղափոխվում է մարդկային անդեմ հանրության դաշտ: Պատկերը զգալիորեն կորցնում է իր բանաստեղծական ուժը: Փոխարենը՝ թարգմանիչը հավելման շնորհիվ նոր արտահայտչականություն է հաղորդում «բամբասող» աստղերի պատկերին: Ֆրանսերեն տարբերակում բամբասող աստղերը՝ վերածված խուզարկու, հավատաքննիչ լուսարձակների, «մետաղական» են.

«On chuchote quelque part./Les étoiles métalliques /Médisent de l'impudique, /De la honteuse Thamar (Թումանյան, 2023: 44–46).

Տողացի թարգմանությամբ.

«Ինչ-որ տեղ շշնջում են: / Մետաղական աստղերը / Բամբասում են անամոթ, /Անարգ Թամարից»:

Նույնիսկ եթե «մետաղական» ածականի հավելումն ինքնատիպ պատկեր է ստեղծում, այն իր մինիմալիստական բնույթով, այնուամենայնիվ, խորթ է մնում Թումանյանի պատկերային համակարգին: Բնագրի տասնչորսերորդ տան մեջ լիճը վերջնականապես փոխում է իր դերը՝ հերոսների ապրումներին և շարժումներին երկրորդող գորությունից վերածվելով կործանարար, մոլորեցնող ուժի.

«Մոլորեցավ խավար ծովում/Լողորդ տղան սիրահար,/Ու բերում է հողմը, բերո՛ւմ/Հառաչանքներն. «Ա՛խ, Թամա՛ր...» » (Թումանյան, 2023: 47):

Ֆրանսերեն տարբերակը վերադառնում է պոեմում գերակշռող հնարքին՝ անձնավորմանը՝ ընդգծելով մարդու և բնության տարերքի՝ այս դեպքում՝ քամու կապը: Ֆրանսերեն տեքստում քամին ոչ թե պարզապես «բերում» է, այլ ինքը սկսում է խոսել, ձայնակցել հերոսին: Փոխարենը՝ կիրառված թարգմանական փոխարկման հետևանքով զգալիորեն թուլա-

նում է պատկերի բանաստեղծական ուժը՝ տեղի տալով սիրային քնարերգության բավական կանխատեսելի մի պատկերի: Այսպես՝ Գամառոայի տեքստում «հողմին» փոխարինում են «les brises amoureuses»՝ «սիրահար զեփյուռները», որ բավական ակնկալելի, անդեմ պատկեր է: Դարձյալ խլանում, սրբագրվում է բնագրի շատ ավելի հուժկու և արտահայտիչ հնչեղությունը.

«Et les brises amoureuses/Disent sa plainte : « Ah ! Thamar... » » (Թումանյան, 2023: 46):

Թարգմանաբար.

«Եվ սիրահար զեփյուռները/Նրա հեծեծանքն են ասում. «Ա՛խ, Թամար...» »:

Նշենք, որ բնագրում հողմը է՛լ ավելի մեծ արտահայտչականություն է ստանում «բերել» բայի կրկնության շնորհիվ, որն անհետանում է թարգմանության մեջ. «Ու բերո՛ւմ է հողմը, բերո՛ւմ...»:

Թեև հաջորդ տան մեջ թարգմանիչը դարձյալ չի հրաժարվում լճի անձնավորումից, լճի ներկայության ողջ երկակիությունը կրկին չեզոքանում է. կործանարար, անհաղթահարելի ուժի փոխարեն՝ թարգմանության մեջ լիճը նորից վերածվում է հերոսի ցավն անդրադարձնող հայելու կամ թափառիկ արձագանքի.

«Ah ! Thamar... ». La voix est proche./L'onde hurlante répond,/Les flots qui rongent la roche/Répètent l'amour profond./Une voix dans le brouillard/Se brise et pleure : «Ah ! Thamar... » » (Թումանյան, 2023: 46):

Տողացի թարգմանությամբ.

«Ա՛խ, Թամա՛ր...», մոտ է ձայնը,/Ոռնացող ալիքը պատասխանում է,/-
Ժայռը կրծող կոհակները/Կրկնում են խոր սերը: /Մշուշի մեջ մի ձայն
/Փշրվում է և լալիս. «Ա՛խ, Թամա՛ր...»:

Ստորև թումանյանական բնագիրը.

«Մոտ է ձայնը/սև խավարում,/Ժայռերի տակ սեպացած/, Ուր ամեհի ծովն է գոռում,/Մերթ կորչում է խլացած,/Ու մերթ լսվում ուժասպառ.
«Ա՛խ, Թամա՛ր...» » (Թումանյան, 2023: 47):

Եթե բնագրի բանաստեղծական տան մեջ առկա է լճի ընդամենը մի անձնավորում և այն էլ՝ միջանկյալ նախադասության մեջ («Ուր ամեհի ծովն է գոռում»), ապա թարգմանության մեջ լիճը, հերոսին հավասար, հայտնվում է գործողությունների կիզակետում, արձագանքում է վերջինիս ապրումներին և շարժումներին: Բնագրի ողբերգական մեներգին փոխարինում է մարդու և ալիքների առավել մեղմ և կարեկից բազմաձայնությունը: Թարգմանության մեջ այս դրվագում անձնավորումը հասնում է իր բարձրակետին. ալիքը պատասխանում է տղայի վհատված հառա-

չանքին, կոհակները կրկնում են սիրո խոստովանությունը: Ծովի՝ որպես արհավիրքի պատկերումը զգալիորեն թուլանում է, անհետանում է երկակիության ամեն մի տարր: Այսպես՝ բնագրի տարբերման հետևանքով առաջին հայացքից աննշան թվացող փոփոխությունները կարող են փոխել, մինչև իսկ՝ աղճատել բանաստեղծական պատկերի իմաստային ծավալները:

III. Անխռով ականատես կամ մահվան մունետիկ. թարգմանական շեշտադրումներ

Սակայն «Ախթամար» պոեմում լիճը հանդես է գալիս նաև մի ուրիշ՝ անխռով վկայի կամ մահվան սառնասիրտ մունետիկի դեմքով, որն ուրվագծվում է տասնվեցերորդ բանաստեղծական տան մեջ: Թեև լճի այս ծավալայնությունը շատ ավելի թռուցիկ է, այն էական դեր է խաղում պոեմի բովանդակային, ոճական ամբողջականության մեջ: Տասնվեցերորդ տան մեջ Վանա լիճը վերագտել է ցերեկային պայծառ լույսը, ինչպես և «ծ»-երի հնչյունական զվարթ լեյտմոտիվը. «Առավոտյան ծովը ծփաց»: Վերջին մի անձնավորման շնորհիվ՝ Թումանյանը լուսափաղփ լճին է վստահում մահվան մունետիկի դերը. «Ափը ձգեց մի դիակ»: Թեև բանաստեղծը ոչ մի հատուկ ոճական միջոցի չի դիմում, ընդամենը մի գտված բանաստեղծական տողի շնորհիվ՝ նրան հաջողվում է ստեղծել իր բնութքով ողբերգական և տպավորիչ մի հակադրություն. լուսափթիթ և հավերժական բնությունը՝ ի տես մարդկային կործանվող ճակատագրի: Թարգմանիչն անվրեպ որսում է պատկերի ենթատեքստը՝ է՛լ ավելի շեշտադրելով. ֆրանսերեն տարբերակում լիճն ուղեկցվում է «sereine» ածականով, որ նշանակում է «խաղաղ», «անխռով», «հանդարտ».

«Au matin la mer sereine/Rejeta un corps glacé/.../» (Թումանյան, 2023: 46):

Թարգմանաբար.

«Առավոտյան լիճը անխռով/Ափ շարտեց սառած մարմինը»:

Բնագրի ծփացող ծովի փոխարեն՝ մեր առջև «խաղաղ լիճն» է՝ անձնատուր արթնացող բնության լուսափաղփ խրախճանքին, անխորտակ ականատեսը մարդկային ողբերգությունների:

Ներթափանցելով բնագրի սքողված շերտերի մեջ՝ Պիեռ Գամառոան, օժտված թարգմանական նուրբ լսողությամբ, ակամա ստիպում է մեզ հիշել ֆրանսիացի տաղանդավոր թարգմանիչ, թարգմանաբան Անտուան Բերմանի հետաքրքիր դիտարկումներից մեկը թարգմանական հայտնությունների վերաբերյալ: «Օտարի փորձը» աշխատության նախաբանում Բերմանը ոչ միայն ընդգծում է թարգմանական արարի ստեղծաբան բնույթը, այլև անդրադառնում ստեղծագործության բոլորովին նոր այն որակներին, որոնք երբեմն ի հայտ են գալիս թարգմանչի գրագետ շեշ-

տաղրումների կամ պարզապես երկը հյուրընկալող լեզվի բառակազմական, շարահյուսական, ոճական կամ հնչյունական առանձնահատկությունների շնորհիվ: «Թարգմանությունը սոսկ թարգմանական կորուստների և գյուտերի տոկոսային հարաբերակցություն չէ,- հիշեցնում է Անտուան Բերմանը բոլոր ժամանակների թարգմանաբաններին: - Անժխտելի այդ ծրագրի կողքին կա նաև մեկ ուրիշը, որտեղ բնագրի մեջ լրիվ անսպասելիորեն ի հայտ է գալիս մի բան, որ չէր երևում մինչ այդ բնագրի լեզվում: Թարգմանությունը ստեղծագործությանը ստիպում է պտտվել իր առանցքի շուրջ, ստեղծագործության մի նոր զառիվայր է բացահայտում» (Բերման, 1984: 20):

Վերջաբան

Գրական թարգմանությանը նվիրված իր հոդվածներից մեկում ֆրանսիացի թարգմանիչ, թարգմանաբան Ժակ Անսեն, անդրադառնալով «traduttore traditore» ծեծված ասույթին, մի հետաքրքիր դիտարկում է անում՝ վեր հանելով թարգմանական գործընթացի անհերքելի իրողություններից մեկը. «Թարգմանությունը դավաճանություն է, այո՛: Մինչև իսկ՝ կրկնակի դավաճանություն: Առաջին հերթին՝ դավաճանություն բնագրի նկատմամբ, քանի որ փորձում ես նոր լեզվամշակութային տիրույթ տեղափոխել այն միակն ու անկրկնելին, որ ամփոփված է բնագրում, և դա անում ես լեզվական բոլորովին այլ, նոր տարրերի միջոցով: Այա՛ դավաճանություն մայրենի լեզվի նկատմամբ, որն անխուսափելիորեն վերափոխվում է օտար լեզվի, օտար ստեղծագործության հետ այդ հանդիպումից»: Անշուշտ, ֆրանսիացի թարգմանաբանի դիտարկումը վիճելի է և նրբերանգների կարիք ունի, սակայն մի բան պարզ է. այն, ինչն Անսեն, հղելով հայտնի ասույթին, կոչում է «դավաճանություն», մատնանշում է երկու լեզուների, երկու մշակույթների, երկու հայացքների միջև բացվող կենսական այն հեռավորությունը՝ միջտարածությունը, որն անհրաժեշտ է բնագրի վերստեղծման համար: Այդ անխուսափելի միջակայքի հասկացությունը բնավ չի թերագնահատում, առավել ևս՝ բացառում բնագրին հավատարմության խնդիրը՝ տեղափոխելով այն նույնականությունից վեր՝ գեղարվեստական համարժեքության տիրույթ:

Թարգմանչի աշխատանքը վերլուծելու յուրաքանչյուր փորձ առիթ է խորհրդածելու երկու տեքստերի միջև բացվող անխուսափելի և անհրաժեշտ այդ միջտարածության և դրա սահմանների մասին: Այն հնարավորություն է տալիս նաև գնահատելու ժամանակակից թարգմանաբանության դաշտում ավելի ու ավելի մեծ տարածում ստացող լեզվամշակութաբանական մոտեցման սիրելի հասկացություններից մեկը՝ լեզվամշակութային տարընթերցումը, դրա թույլատրելիության շեմն ու հետևանքները:

Ո՞ր պահից, ի՞նչ փոփոխվող շեշտադրումների կամ թյուրմեբնությունների հետևանքով է սկսվում բնագրի ինքնօտարումը: Ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է նվազում բանաստեղծական պատկերի արտահայտչականությունը լեզվական մի տիրույթից մյուսն անցնելիս:

Պիեռ Գամառոան, որի շփումը բնագրի հետ եղել է միջնորդավորված, Հովհաննես Թումանյանի հարյուրամյա հոբելյանին նվիրված ժողովածուում տեղ գտած «Ախթամարի» ֆրանսերեն իր տարբերակը նախընտրել է անվանել փոխադրություն: Սակայն ֆրանսիացի գրողի «փոխադրությունը» շատ ավելի հավատարիմ է բնագրին, քան հայ գրականության մի շարք առանցքային երկերի ֆրանսերեն թարգմանությունները: Գամառոան նուրբ ներընկալմամբ օժտված ընթերցող է և թարգմանիչ, և ուրեմն՝ է՛լ ավելի հետաքրքիր է հետևել, թե ինչպես որոշ շեշտադրումներ կամ բնագրի թերի մեկնաբանությունից բխող փոփոխություններ կարող են հանգեցնել բանաստեղծական պատկերի իմաստային կամ ռճական ծավալների ուշագրավ տեղաշարժի:

Գրականության ցանկ

1. **Անսե Ժ.**, «Բաժանումը», *Պոեզիայի թարգմանությունը*, Անտուան Բերմանին նվիրված աշխատությունների ժողովածու, Presses universitaires de Strasbourg, 1988, էջ 89-95:
2. **Բերման Ա.**, «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984, 320 էջ:
3. **Բողլեր Շ.**, «Իմ սիրտը՝ քողագերծ և այլ անտիպ դրվագներ», Gallimard, 2016, 443 էջ:
4. **Բոնֆուա Իվ**, «Թարգմանիչների համայնքը», Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 էջ:
5. **Բոնֆուա Իվ**, «Համլետի վարանումը կամ Շեքսպիրի որոշումը», Seuil, 2015, 148 էջ:
6. «Թարգմանության տասներեքերորդ միջազգային համաժողով (Առլ, 1996)», (Իվ Բոնֆուայի բացման խոսքը), Actes Sud, 1997, 244 էջ:
7. **Թամրազյան Հ.**, «Հովհաննես Թումանյան» (մենագրություն), Նաիրի, 2009, էջ 23–382:
8. **Թումանյան Հովհ.**, «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն: Բանաստեղծություններ և արձակ տեքստեր», երկլեզվյա հրատարակություն, հրատարակության պատրաստումը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շ. Թամրազյանի, Actual art, 2023, 220 էջ:
9. **Թումանյան Հովհ.**, «Ընտիր երկեր», Սովետական գրող, 1978, 503 էջ:
10. **Թումանյան Հովհ.**, «Երկերի լիակատար ծողովածու», Նամակագրություն, X, Երևան, 1999, 779 էջ:
11. **Թումանյան Ն.**, «Հուշեր և զրույցներ», Լույս, 1957, 336 էջ:

12. **Լափու-Լաբարթ Ֆ.**, «Պոեզիան՝ որպես ներքին փորձ», Christian Bourgeois, 2015, 176 էջ:
13. **Լրդերեր Մ.**, «Թարգմանությունն այսօր», Hachette, 1994, 224 էջ:
14. **Հյոդերլին Ֆ.**, «Նշումներ *Էդիպոս արքայի* թարգմանության շուրջ», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 951–967:
15. **Հյոդերլին Ֆ.**, «Նամակագրություն», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 975–1016:

References

1. **A. Jacques**, « La séparation » [The separation], Traduire-poésie [Translate poetry], recueil de textes réunis en hommage à Antoine Berman, Presses universitaires de Strasbourg, 1988, p. 89–95.
2. **Ch. Baudelaire**, «Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes», Gallimard, 2016, 443 p.
3. **A. Berman**, «L'épreuve de l'étranger» [The Experience of the Foreign], Gallimard, 1984, 320 p.
4. **Yves Bonnefoy**, «La communauté des traducteurs» [Translation community], Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 p.
5. **Yves Bonnefoy**, «L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare», [Hamlet's hesitation], Seuil, 2015, 148 p.
6. **F. Hölderlin**, «Notes sur la traduction d'Œdipe le tyran», [Notes on translation on Oedipus the Tyrant], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 951–967
7. **F. Hölderlin**, «Correspondances», [Correspondances], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 975–1016
8. **P. Lacoue-Labarthe**, «La poésie comme expérience », [Poetry as experience], Christian Bourgeois, 2015, p. 176
9. **M. Lederer**, «La traduction aujourd'hui», [Translation today], Hachette, 1994, p. 224.
10. **H. Tamrazian**, « Hovhannes Toumanian » (monographie) [Hovhannes Toumanian. monographie], Nairi, 2009. pp. 23–382
11. **Hovh. Toumanian**, « *Je viens vers toi, ma tristesse ancienne*. Poèmes et proses » [I come to you my ancient sadness. Poems and prose], édition bilingue établie, annotée et préfacée par Chouchanik Tamrazian, Actual art, 2023, 220 p.
12. **Hovh. Toumanian**, « Entir erker » [Selected works], Sovetakan Gror, 1978, 503 p.
13. **Hovh. Toumanian**, «Erkeri liakatar joguovatsou » [Complete works], Namakagroutioun [Correspondances], tome 10, Erévan, 1999, 779 p.
14. **N. Toumanian**, «Mémoires et entretiens», [Memories and talks], Erévan, 1957, 336 p.
15. «Treizièmes Assises de la Traduction littéraires (Arles 1996) », la conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy, [Thirteenth international meetings of literary translation], Actes Sud, 1997, 244 p.

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանն ու թարգմանաբանությանը: 2006 թ. Սոնպեյի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է *Docteur ès lettres* գիտական աստիճանին՝ *Իվ Բոնֆուայի* թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսության համար («*Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction*»): 2009-2010 թթ.-ին Լիոնի *Lyon II-Lumière* համալսարանում ուսանել է կինոյի պատմություն և գեղագիտություն՝ արժանանալով ֆրանսիական համալսարանական համակարգի «licence»-ի վկայականին: Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակային տասնյակ գրքերի հեղինակ է: Հեղինակել է քսանից ավելի հոդված, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են ֆրանսիական գրական և գիտական հանդեսներում (*Les Cahiers de l'Herne*, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy ; «*Le dialogue et la poésie*», Presses universitaires de Strasbourg ; «*L'Europe*»; *Revue universitaire*, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

Shushanik Tamrazyan – est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université d'Etat d'Erévan (Arménie). Elle enseigne également la littérature comparée et la traduction. En 2006 elle a soutenu une thèse de doctorat à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, consacrée à l'œuvre d'Yves Bonnefoy («*Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction* »). Elle est écrivain et traductrice littéraire. Elle est auteur de plus d'une vingtaine d'articles dont certains ont été publiés dans des revues et périodiques françaises (*Les Cahiers de l'Herne*, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy ; «*Le dialogue et la poésie* », Presses universitaires de Strasbourg ; «*L'Europe* » ; *Revue universitaire*, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

Шушаник Тамразян –В сферу научной деятельности входят французская литература, сравнительная литература, теория художественного перевода, культурология. В 2006 в университете Монпелье 3-Поль Валери удостоилась степени кандидата филологических наук (*docteur ès lettres*) за научное исследование, посвященное переводам французского поэта и переводчика Ив Бонфуа («*Мечта Ив Бонфуа. Поэтика литературного перевода*»). Является автором поэтических сборников и многочисленных статей (бл. 20) в числе которых – исследования, напечатанные в зарубежных литературных и научных журналах и сборниках.

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ

Լուսինե Հայրիյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ
ORCID ID: 0009-0006-0350-357X
hayriyan.1976@mail.ru

Միրանուշ Փարսադանյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID: 0000-0002-5292-4614
parsadanyansiranush@gmail.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-216

«ԱՍԼԻ ԵՎ ՔՅԱՐԱՄ» ՀԵՔԻԱԹ-ՍԻՐԱՎԵՊԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԻ ՏԱՐԱԾՄԱՆ ՇՈՒՐՋ*

Բանալի բառեր – Աշուղական երաժշտություն, «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպ, Խաչատուր Աբովյան, հայկական տարբերակներ, Ղազարոս Աղայան, Աշուղ Ջիվանի, Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզեն:

Հոդվածը նվիրված է «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակների ուսումնասիրությանը: Հոդվածի նպատակն է բացահայտել և ներկայացնել «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակների տարածվածությունը և ընկալումը, ցույց տալ թեմայի ազգային բաղադրիչը՝ հաշվի առնելով, որ այն թեմատիկ առումով հավասարապես հայկական է, քանի որ մահմեդական երիտասարդի և հայ քահանայի դստեր անիրականանալի, դժբախտ սիրո պատմությունն է: Հոդվածի խնդիրն է ներկայացնել «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակները՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով դրանց գրառումներին և ուսումնասիրությանը, ինչպես նաև պատմության տարածման գործընթացին՝ հատկապես եվրոպական մշակութային շրջանակներում: Այս համատեքստում անդրադարձ է կատարվել Խաչատուր Աբովյանին: Հայտնի է, որ «Ասլի և Քյարամի» պատմության գերմաներեն թարգմանությունն Աբովյանն ուղարկել է պրուսացի ճանապարհորդ և հետազոտող Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզենին, որի ուղեգրության միջոցով քննվող հեքիաթ-սիրավեպը տարածվել է Եվրոպայում: Ուսումնասիրության ընթացքում կիրառվել են պատմահամեմատական, հերմենևտիկ, միֆոլոգիական և կենսագրական մեթոդները: Հոդվածի արդիականությունը և գիտական նորույթը պայմանավոր-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 23.05.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

ված են «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակների ուսումնասիրման անհրաժեշտությամբ՝ դրանք դիտարկելով ոչ միայն որպես բանավոր մշակույթի արտահայտություններ, այլև որպես ազգային ինքնության կրողներ:

Lusine Hayriyan

PhD in Philology

Institute of Archaeology and Ethnography of NAS of RA

ORCID ID: 0009-0006-0350-357X

hayriyan.1976@mail.ru

Siranush Parsadanyan

PhD in Philology

Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA

ORCID ID: 0000-0002-5292-4614

parsadanyansiranush@gmail.com

ON THE DISTRIBUTION OF ARMENIAN VERSIONS OF THE “KEREM AND ASLI” FAIRY TALE-ROMANCE

Keywords: *Ashik music, “Asli and Kyaram” fairy tale-romance, Khachatur Abovyan, Armenian versions, Ghazaros Aghayan, Ashugh Jivani, August von Haxthausen.*

This article is dedicated to the study of Armenian versions of the “Kerem and Asli” fairy tale-romance. The aim of the article is to reveal the prevalence of these versions also in Europe, considering that thematically it is equally Armenian, as it tells the story of an impossible, tragic love between a Muslim young man and an Armenian priest's daughter. The objective of the article is to address the recordings and studies of this fairy tale-romance. In this context, reference is made to Khachatur Abovyan. It is known that Abovyan sent a German translation of the “Kerem and Asli” story to the Prussian traveler and researcher August von Haxthausen, through whose travelogue the fairy tale-romance spread throughout Europe. Historical-comparative, hermeneutic, mythological, and biographical methods were used in the study. Accordingly, the “Kerem and Asli” fairy tale-romance has lived on not only through professional ashugh interpretations but also through their folk versions.

Լուսինե Այրիյան

Кандидат филологических наук

Институт археологии и этнографии НАН РА

ORCID ID: 0009-0006-0350-357X

hayriyan.1976@mail.ru

Տիրանուշ Սարսադյան

Кандидат филологических наук

Институт литературы им. М. Абебяна НАН РА

ORCID ID: 0000-0002-5292-4614

parsadanyansiranush@gmail.com

О РАСПРОСТРАНЕНИИ АРМЯНСКИХ ВЕРСИЙ СКАЗКИ-РОМАНА «АСЛИ И КЕРЕМ»

Ключевые слова: *Ашугская музыка, сказка-роман «Асли и Керем», Хачатур Абовян, армянские версии, ГазаросАгаян, Ашуг Дживани, Август фон Гакстгаузен.*

Статья посвящена изучению армянских версий сказки-романа «Асли и Керем». Цель статьи – выявить распространенность этих версий также в Европе, учитывая, что тематически она в равной степени армянская, поскольку повествует о невозможной, трагической любви мусульманского юноши и дочери армянского священника. Задача статьи – обратиться к записям и исследованиям рассматриваемой сказки-романа. В этом контексте делается ссылка на Хачатура Абовяна. Известно, что немецкий перевод истории «Асли и Керем» Абовян отправил прусскому путешественнику и исследователю Августу фон Гакстгаузену, через путевые заметки которого рассматриваемая сказка-роман распространилась по Европе. В ходе исследования применялись историко-сравнительный, герменевтический, мифологический и биографический методы. Соответственно, сказка-роман «Асли и Керем» бытовала не только через профессиональные ашугские интерпретации, но и через их народные версии.

Ներածություն

Հայ աշուղական երաժշտությունն ունի հարուստ պատմություն: *Աշուղ* (արաբերեն «աշըգ» կամ «աշըղ» թարգմանվում է որպես սիրահար (Լևոնյան, 1903: 39)) բառը հայոց մեջ գործավել է 17-րդ դարից, սակայն երգահան, երգիչ, նվագածու, հեքիաթասացների պակաս Հայոց աշխարհը չի ունեցել հնուց ի վեր. վիպասանների, գուսանների ու տաղերգուների տաղանդով են ձևավորել հայ գրականության, երաժշտության, պարավեստի և թատերական արվեստի մշակութային ոլորտները:

Աշուղությանը նախորդած գուսանական արվեստի մասին տվյալներ են փոխանցվել դեռևս հինգերորդ դարից: Նվագածու երգիչների պակաս չեն զգացել և՛ Արևելքը, և՛ Արևմտյան Եվրոպան. թափառող նվագածու երգիչները մեծ ժողովրդականություն էին վայելում ամենուր, հիշատակենք,

թերևս, պրովանսյան տրուբադուրյան երգի կատարողներին ու նրանց հեղինակավոր ժողովրդականությունը: Տրուբադուրյան երգը, ի դեպ, զարգացավ արևելյան աշխարհի պոեզիայի և ռոմանական ժողովուրդների բանահյուսության բարերար ազդեցությամբ (Խաչատրյան, 1992: 196-197):

Հայ իրականության մեջ աշուղներն առանձնանում էին հեքիաթային-ծիսառասպելական հատկություններով, հասարակական նշանակությամբ և բազմաբնույթ գործառույթներով՝ իմաստությամբ, պայծառաստությամբ, գերմարդկային տարատեսակ ձիրքերով և, իհարկե, սրբազան համարվող շնորհով՝ աշուղությամբ: Ժողովրդագուսանական այդ երգիչներն իրենց պատգամներն էին թողնում աշուղական մեջլիսներից, յուրօրինակ հասարակական խորհրդատուի գործառույթ ստանձնում: Աշուղ-երգասացները հաճախ էին առասպելականցվում, նրանց կերպարների շուրջ հյուսվում էին ուշագրավ ավանդություններ, զրույցներ, հեքիաթային և առասպելական մոտիվներ: Ավանդազրույցներ են ստեղծվել, օրինակ, Սայաթ-Նովայի, Քեշիշ-Օղլու, Միսկին-Բուրջու, Թուջջարու կերպարների շուրջ: «Դեսթիան» ինքնակենսագրական բալլադում աշուղ Ֆիզահին, օրինակ, պատմում է իր դառը մանկության, կուրության, աշուղին աշակերտելու և տեսողության վերականգնման մասին, որտեղ տեսանելի է աշուղ-Հովհաննես Մկրտիչ (Սուրբ Կարպետ) հաստատված կապը՝ Հովհաննես Մկրտչի հովանավորչությունը: Չափաժող պատումում թեպետ բացակայում է մուրազատու սրբի միջոցով աշուղական շնորհ ստանալու մոտիվը, սակայն առկա է երազատեսությամբ սրբի հետ հաղորդակցվելու, ուխտի գնալու և բժշկվելու հանգամանքը (Ֆիզահի, 1888: 42-47), որը աշուղներին բնորոշ առասպելական՝ Սուրբ Կարպետին այցելելու և օրհնություն ստանալու մոտիվի իրացումն է Ֆիզահու բալլադում (Հարության, 2018: 148-156):

Բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի (սիրավեպ-դաստաններ, էպիկական-հերոսական ասքեր, էպոս և այլն) շարքին կարելի է դասել նաև հեքիաթը, քանի որ ունենալով նեղ մասնագիտական թեքում՝ մի շարք աշուղներ նախապատվությունը տվել են հատկապես հեքիաթասացությանը: Աշուղական արվեստի գիտակ Գ. Լևոնյանը, խոսելով աշուղական երգվող հեքիաթների առանձնահատկություններից, հիշատակում է մի քանի հեքիաթասաց-աշուղների՝ առանձնացնելով նրանց կատարողական վարպետությունը (պատմում է սյունեցի, Ջավախքում և Կարսում հայտնի աշուղ-հեքիաթասացներ Սիայու, Թուջջարու, ինչպես նաև Բանգու և Յանդունու մասին): Երաժշտական բանահյուսության մի շարք ժանրերի կողքին գուսանաաշուղական ստեղծագործությունները իրենց հիմնորոշ հատկանիշների շնորհիվ քննվել են «հա-

մաարևելյան» գեղարվեստական ավանդույթի շրջանակներում: Հայ իրականության մեջ հինավուրց արևելյան հեքիաթ-սիրավեպի ժանրը կենսունակ է եղել հայեցիության, նոր լիցքերի ու հնչերանգի շնորհիվ, այսինքն՝ աշուղական սիրավեպերը խոր ակունքներ ունեն հայերի կենցաղում և բանահյուսության մեջ: Պատահական չէ, որ երաժշտագետ Ք. Քուշնարյանն աշուղական դաստաները կապում է հայ ժողովրդական և գեղջկական երգի հետ (Քուշնարյան, 1963):

«Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի հայկական տարբերակները

Մերձավոր արևելքի ժողովուրդների մշակույթում լայնորեն տարածված աշուղական հեքիաթ-սիրավեպի ժանրն առանձնանում է երաժշտաբանաստեղծական ու գեղարվեստական կերպարային մտածողությամբ, ուրույն արտահայտչամիջոցներով. «Լայն է հեքիաթ-սիրավեպի տարածքային ընդգրկումը՝ Իրան, Թուրքիա, Անդրկովկաս, նույնքան լայն է ժանրի առավել տարածված նմուշների մեկնակերպերի շրջանակը», - իրավացիորեն ընդգծում է Լ. Երնջակյանը (Երնջակյան, 2002: 59):

Հայաստանում կենցաղավարել և մեծ ժողովրդականություն են վայելել մոտ երկու տասնյակի հասնող արևելյան և գուտ հայկական հեքիաթ-սիրավեպեր՝ «Աշուղ Ղարիբ», «Քյոռոզլի», «Ասլի և Քյարամ», «Շահ Իսմայիլ», «Աղվան և Օսան», «Մմբատ և Սոֆյա», «Ամրահ և Սալվի», «Արտաշես և Սաթենիկ», «Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան», «Սոս և Վարդիթեր», «Վարդ և Մանուշակ», «Խոսրով և Շիրին», «Լեյլի և Մեջնուն», «Արշալույս և Լուսաբերիկ», «Հմայակ և Արուսյակ», «Ռուստամ Զալ», «Սիաբենտո և Խաջեֆարե», «Մամե-Աշե», «Արտավազդ և Սալվինազ»: Հայ իրականության մեջ հեքիաթ-սիրավեպը զարգացել է ավանդական ժանրի հայկականացման ուղիով, թեպետ նկատելի են նաև արարման այլ եղանակներ, ինչպես աշուղ Ֆիզահու պարագայում է: Մասնավարապես ուշագրավ է «Արտավազդ և Սալվինազ» հեքիաթի ստեղծման նախապատմությունը. հեքիաթային այս դիպաշարին Ֆիզահին ծանոթացել է 24 տարեկանում Դամասկոսում ծերունի ծխախոտավաճառից: Ծխախոտավաճառին հյուրընկալված աշուղը կարդում է միջնադարյան (1500 թ.) մի ձեռագիր՝ մտապահելով ուշագրավ դիպաշարը, որն ընկած է հեքիաթի հիմքում (1901 թ.) (Պօղեսեան, 1997):

19-րդ դարի կեսերից հայոց մեջ աշուղական լեզուն Զիվանու շնորհիվ դարձավ գրական հայերենը, ուստի թուրքերենի նահանջով ոչ միայն փոխվեցին երգերի բովանդակությունն ու երաժշտական լեզուն (աշուղական թեմաները համալրվեցին հայրենասիրական մղումով, քաջության և հերոսականության փառաբանությամբ), այլև թարգմանվեցին մի շարք օտարալեզու երգեր և աշուղական հեքիաթներ: Աշուղական համբարային

ավանդույթների յուրօրինակ կենտրոններ են ձևավորվել, իհարկե, պատմական Հայաստանի մի քանի քաղաքային համայնքներում: Քաղաքային մշակույթի կարևոր կենտրոններից մեկն էլ 19-րդ դարի Ալեքսանդրապոլն էր, որտեղ աշուղագուսանական ավանդույթն իբրև արհեստատեսակ զարգացում ապրեց, քանի որ 9-18-րդ դդ. Հայաստանում տարածված արհեստների ցանկում ընդգրկված էր նաև *գուսանը*: Ձևավորվել էին աշուղական մի քանի խոշոր կենտրոններ՝ Նոր Ջուղայի, Կ.Պոլսի, Թիֆլիսի ու Ալեքսանդրապոլի համքարությունները: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին աշուղ Ջիվանու նախաձեռնությամբ կազմավորված Ալեքսանդրապոլի աշուղական համքարության հիմնադիրներից էին նաև Ֆիզահին, Ջիվանին, Ջամալին, Սազային, Խայաթը, Մայյուլը, Ֆահրատը և այլք: Աշուղական այս ուրույն՝ հայ-արևելյան երաժշտական առնչությունների յուրօրինակ դպրոցի հիմնադիր Ջիվանին կարևոր ներդրում ունի գուսանաաշուղական մշակույթի ձևավորման և զարգացման գործում և բացառիկ տեղ է զբաղեցնում հայ աշուղական արվեստի պատմության մեջ (Հարությունյան, 2017: 217: Բրուտյան, 2002): Եթե Կարսում հայ և թուրք աշուղներն ապրում և ստեղծագործում էին թուրքերեն, ապա կարսեցի աշուղների՝ Ալեքսանդրապոլ տեղափոխումն ու բնակչության 95 տոկոսի՝ հայ լինելու հանգամանքը նպաստեց, որ հայ աշուղների լեզուն հայանա: Աշուղ Շիրինը, Ջիվանին աշուղական նույն բանաստեղծատաղաչափական կաղապարներով սկսեցին հորինել գրական հայերեն՝ նվաճելով ճանաչում և մեծ ժողովրդականություն: Աշուղական խոսքի հայացման գործում, ըստ ժամանակակիցների վկայության, ուղղորդող է եղել Ղազարոս Աղայանը, որն այդ տարիներին ուսուցչություն էր անում Ալեքսանդրապոլում: Հետևելով Աղայանի խորհրդին՝ Ջիվանին ստեղծեց նաև հայաշունչ մեղեդիներ՝ «աշուղական երգը դարձնելով գրական հայերեն խոսքի ու մեղեդու միասնական հորինվածք» և Կարսի հայ աշուղական համքարության հիմքով նոր ազգային կենտրոն (Հարությունյան, 2023: 76): Հայտնի սիրավեպերի մշակումներում («Ասլի և Քյարամ», «Աշուղ Ղարիբ», «Շահ Իսմայիլ») Ջիվանին ստեղծել է նաև հեղինակային բազմաթիվ երգեր, որոնք նպաստել են դրանց առավել ժողովրդականացմանը: Ինչ վերաբերում է հոդվածի շրջանակում քննվող «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպին, ապա այն թեմատիկ առումով հավասարապես հայկական է¹ (Երնջակյան, 2009: 33), քանի որ մահմեդական երիտասարդի և հայ քահանայի դստեր անիրականանալի, դժբախտ սիրո պատմությունն է (Քոչարյան, 2014: 10): Ուշագ-

¹ Նկատենք, որ երգերով հարուստ է նաև «Քյարամ և Ասլի» թուրքական *հիքայեն* (ժողովրդական պատմություններ). թուրքական ավանդույթում այն ընդգրկում է շուրջ 143 երգ (Երնջակյան, 2009:33):

րավ է, որ Ասլիի և Քյարամի պատմության հայերեն առաջին տարբերակը ներկայացրել է հենց Ղազարոս Աղայանն իր «Արություն և Մանվել» վեպում. «ԱՇԸՂՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՈՐՍՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆ» հատվածում Աղայանը ոչ միայն համեմատում է վիպական հերոսին ողբացող և իր Ասլուն փնտրող Քյարամի հետ (Աղայան, 1962: 125), այլև ամբողջությամբ հայտնում իր դիրքորոշումը աշուղական տաղաչափության, թեմատիկ ուղղվածության և թուրքերեն երգելու նախապատվության վերաբերյալ. «Այդ ժամանակ լավ աշրդները շատ մեծ հռչակ և հեղինակություն ունեին ժողովրդի մեջ և մեծ հարգանք ու պատիվ էին վայելում: Բայց Արությունն ընդդեմ էր նրանց թե՛ հանգստության անճոռնի ձևին, թե՛ թուրքերեն երգերուն և թե՛ մանավանդ նրանց չափից դուրս ստահող պատմություններին, որոնցով շարունակ նախապաշարմունքի մեջ էին պահում ժողովրդին» (Աղայան, 1962: 125): Հատկանշական է, որ ինքնակեսագրական վեպում Աղայանն ամբողջությամբ վերապատմում է նաև Ասլիի և Քյարամի հեքիաթ-սիրավեպն ու ներկայացնում ժողովրդի հավատալիքային դաշտում կենցաղավարող այն համոզմունքը, թե պախրա սպանելը մեղք է Քյարամի անեծքի պատճառով.

– Արութին, ասում են պախրա սպանիլը մեղք ա. դորդ ա, ես միսն ուտում եմ, ամմա սիրտս ասում ա՝ լավ չես արել...

«Ամենա՛յն տեղ նախապաշարմունք», ասում է Արությունն ինքն իրան, բայց չըմգիտելը դնելով՝ հարցնում է.

– Ի՞նչի ա մեղք, Պո՛ղոս:

– Ասում են Քարամն անհծել ա:

– Հա՛... դե հըմի ո՛նց անենք, սպանել ենք պրծել, էլ հո չի սաղանալ: Ես շատ եմ սպանել, Պողոս, իսկի մեղքս չի եկել...

– Տո ես քի՛չ եմ սպանե՛լ... Որ գալիս ա գյուլլիդ աղաքին կաղնում, Քարամն էլ ես մոռանում, բանն էլ. հենց որ սպանում ես պրծնում, նոր ա Քարամի անեծքը միտքդ ընկնում...

– Պողոս, ես էդ Քարամի անեծքը գիտեմ...

– Ի՞նչ ա ասում... Քե՛՛ մատաղ, Արութին ջան, հլա մի ասա տեսնեմ ի՞նչ ա ասել (Աղայան, 1962:145–146): Եվ թուրքերեն երգային հատվածից հետո Աղայանի հերոսը ներկայացնում է Ասլիի և Քյարամի պատմությունն արդեն հայերեն և ամոռությամբ. «– Բա՛հ, ձենիդ մատաղ, Արութին, լացս էկավ... Յանի էլ ընչի՞ էր անրծում էդ օրհնվածը...

– Քարամը Ասլու հետևից գնալիս՝ երբ որ հասել ա Բին-գյուլի սարը, ընտեղ տեսել ա մի յարալու (վիրավորված) պախրականով՝ հորթերը կշտին տխուր, տրտում կանգնած: Էդ բանը Քարամի սրտին շատ դիպել ա, ինքն էլ նստել ա նրանց կշտին ու նրանց սուգն արել...

– Խեղճ,– բացականչեց Պողոսը...– Արութին, ես էդ Քարամի անումն իմացել եմ, ամա իսկի չեմ գիտում, թե դա ով ա ըլել, ինչ ա ըլել։ Դու էդ էլ կգիտենաս...

– Անկաջ դիր, ես քեզ ասեմ։ Մի տերտեր ու մեկ մոլլա են ըլել, էրկուսն էլ էրեխա չեն ունեցել։ Սրանք մեկ մեկու խոսք են տվել, որ թե իրանց էրեխա ըլի, ու մեկին տղա, մեկ էլինը աղջիկ, նրանք իրար ուզեն։ Պատահում ա որ տերտերին աղջիկ ա ըլում, մոլլին՝ տղա։ Աղջկա անումը դնում են Ասլի, տղի անումը՝ Քյարամ։ Ով որ տարով կմեծանա, սրանք օրով են մեծանում։ Ժամանակը որ հասնում ա, մոլլեն գնում ա տերտերի մոտ, որ աղջիկն ուզի — տերտերը նրան խոսք ա տալի, ճամփու դնում, հետո ինքն աղջիկը վեր ա կալնում՝ փախչում։ Մոլլեն էդ չի իմանում, տղին ուղարկում ա, թե՛ դե գնա նշանածդ վեր կալ բեր։ Քյարամը գնում ա տերտերի տունը տեսնում ա, որ ոչ տերտեր կա, ոչ Ասլի։ Էդ որ իմանում ա, ջոնտուն ա դառնում, աղջկա էշխու սիրով վառվում ա, աշըղ դառնում, ընկնում նրանց հետևիցը։ Ճանապարհին ինչ որ պատահում ա, մարդ, ծառ, ջուր, անձրև, ձյուն, քար, սար ամենքին էլ խաղով հարցնում ա, թե իր Ասլին չեն տեսնել... Ամենքն էլ նրան պատասխան են տալիս ու տեղը նշանց տալիս. մենակ մի չինարի ծառ չի խոսում, պատասխան չի տալիս։ Քյարամը խաղով նրան անիծում ա, չինարին էն սահաթին չորանում ա։ Մեկ էլ մի քյալլա յա պատահում, մեռած մարդու մի չոր գլուխ, սարներվեր գլորվելիս ա ըլում։ Քյարամը խաղով կաղնացնում ա նրան. «Կաղնիր, ասում ա, դու մարդու գլուխ ես, դահա լավ կիմանաս, ո՞ր ա գնացել իմ Ասլին»։ Քյալլեն ասում ա՝ դու կգտնես նրան, ամա մուրազիդ չես հասնիլ, դու էլ կէրվես, կփոթորկվիս... ասըմ ա՝ «Յանը 2 Քյարամ, թութու2 Քյարամ, յա՛ն Քյարամ»... Վերջը, էլ ի՛նչ գլուխդ ցավացնեմ, գրնում ա Ասլուն։ Սրանք իրար որ տեսնում են, ավելի են գժվում մեկ մեկու սիրով։ Ասլին էլ Քյարամին ա ուզում. մի սագ էլ նա ա ձեռքն առնում, իրա սերը խաղով իմաց տալիս Քյարամին։ Տերտերը որ տեսնում ա՝ էլ ճար չկա, Քյարամին ասում ա. «Թե որ դու խաղերովը բաց կանես իմ աղջկա կուրծքի մեր տված արծաթե կոճակնին, ես նրան քեզ կտամ»։ — Քյարամը խոսք ա տալիս, սագն առնում ա, չոքում ա աղջկա առաջին։ Տեր աստված, ինչե՛ր ա ասում, ինչե՛ր, ինչե՛ր... կոճակնին սկսում են բացվիլ, հենց որ մնում ա մեկը, էն էլ ուզում ա թե բացվի, մեկ էլ ծերիցը մեկ էլ կոճակնին էլի մեր են ընկնում, կոճկվում են... Էսպե՛ս՝ խեղճ Քյարամը մի կողմից բաց ա անում իրան խաղովը, մեկ էլ կողմից կոճակնին մեր են ընկնում, չունքի տերտերը թլիսմ ա ըլում արած, որ չբացվին։ Էսպես՝ խեղճ Քարամը ասում ա, ասո՛ւմ, ասո՛ւմ, ասո՛ւմ, մեկ էլ սագը կրակ ա ընկնում, վառվում, էդ կրակը դիպչում ա իրան, ինքն էլ ա սկսում էրվիլ։ Ասլին ուզում ա թե հանգցնի, կշտին մի

փարչ ա ըլում, վրա ա բերում, ածում վրեն. հենց իմանում ա թե ջուր ա, դու մի ասիլ նոթ ա... էդ նոթն էլ որ վրեն չի ածում, խեղճ Քյարամը տեղն ու տեղը էրվում ա, դառնում մի անձղակոթ: Նրան տանում են թաղում: Ասլին էլ չի հեռանում նրա գերեզմանիցը: Սազը ձեռքին էնքան ածում ա, սգում, լաց ըլում, որ մեկ օր էլ գերեզմանիցը կրակ ա դուրս գալիս, նրան էլ էնտեղ էրում... Նրանց գերեզմանի վրա հետո երկու վարդի թփեր են բսնում, երկուսի մեջտեղն էլ մի փշի ծառ: Վարդերն իրանց ճղերը մեկնում են, որ իրար փաթաթվին, մեջտեղի փշի ծառը չի թողնում...» (Աղայան, 1962: 146–148): Հայերեն այս արձակ վերապատումը վեպի կառուցվածքում հրատարակվել է Ջիվանու փոխադրումից շատ ավելի վաղ, քանի որ Ջիվանին այն մշակել է, ինչպես նշեցինք, հենց Աղայանի խորհրդով՝ 1888-ին, իսկ Աղայանի ինքնակենսագրական վեպը հրատարակվել է 1867-ին: Հիշարժան է, որ Աղայանն ինքն էլ լավ կատարող էր. ժամանակակիցների վկայությամբ՝ իր մշակած «Քյոռօղլին» երգելիս Աղայանը նմանվում էր հին դյուցազներգու գուսաններին (Սալ-Ման, 1967: 357):

Այսպիսով՝ հանրահայտ դարձան Ջիվանու դպրոցի ներկայացուցիչների մի շարք թարգմանություններ, որոնց թվում էր նաև՝ «Քեարամի եւ Ասլիի հեքեաթը» (Ջիվանի, 1888), որի առաջին գրառողներից, և որ չափազանց կարևոր է, նաև ուսումնասիրողներից մեկը Խաչատուր Աբովյանն էր: Հայտնի է, որ «Ասլի և Քյարամի» պատմության գերմաներեն թարգմանությունն Աբովյանն ուղարկել է պրուսացի պաշտոնյա, ազգագրագետ և ճանապարհորդ բարոն Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզենին: Անդրադառնալով Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ տեղ գտած հայոց հնագույն վիպական երգերին՝ Հաքստհաուզենը վկայում էր, որ իրեն Աբովյանն է փոխանցել որոշ երգեր, քանի որ մինչ Աբովյանը չի գտել ձեռագիր կամ տպագիր որևէ նյութ (Ղանալանյան, 1941: 16): Իրավացիորեն համարվելով հայ իրականության մեջ առաջին բանահավաքը՝ Աբովյանը, ըստ էության, նաև «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպի առաջին գրառողն էր հայ իրականության մեջ: Այս տեսակետը հաստատավում է նաև այն փաստով, որ Աբովյանը ժամանակին խոսել է սիրավեպում հիշատակվող Սուրբ Գևորգի հատվածի մասին, որը բացակայում է արևելյան տարբերակներում: Ուշագրավ է, որ Մ. Լերմոնտովի «Աշուղ Ղարիբ» հեքիաթի արարման համար էլ հիմք են հանդիսացել երկու՝ «Աշուղ Ղարիբ» և «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպերի՝ թիֆլիսեցիների շրջանում երգվող հայկական և վրացական տարբերակները (Дароян, 1974: 81, 91), հետևաբար Աբովյանը նույնպես ծանոթ էր «Ասլի և Քյարամի»՝ թիֆլիսեցիների շրջանում երգվող տարբերակներին: Դարոյանն իր «Լերմոնտովի «Աշիկ Կերիբը» և ասքի հայկական տարբերակները» հոդվածում, անդրադառնալով Ի.

Անդրոնիկովի ուսումնասիրությանը, ընդգծում է, որ բոլոր երեք տարբերակների մանրագնին վերլուծությունից հետո նա գալիս է մի հիմնական եզրահանգման. «Այսպիսով՝ միանգամայն պարզ է, որ Լերմոնտովը գրանել է Աշիկ-Քերիբի մասին հեքիաթի այն տարբերակը, որում նկատելիորեն արտացոլվել են ոչ միայն հայ, այլև վրացական բանահյուսության տարրերը *что*» (Даронян, 1974: 81):

Խոսելով «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպի մասին՝ Հաքստիաուզենը գրում է. «Իբրև օրինակ հայկական բանաստեղծության, ես կրերեմ այստեղ լեզենդանման մի փոքրիկ պատմվածքի բովանդակությունը, որը, ըստ երևույթին, հիմնված է իրական փաստի վրա և կազմված է հայ բանաստեղծի կողմից: Ես այն ստացա Աբովյանից, իմ Գերմանիա վերադառնալուս միջոցին. այն, ըստ երևույթին, գրված է ոտանավորով: Բերում եմ այստեղ ոչ թե թարգմանությունը, այլ միայն համառոտ բովանդակությունը» (Ղանալանյան, 1941: 17):

Հայտնի է, որ Եվրոպայում ուսանելու տարիներին Խ. Աբովյանն ուսումնասիրել է ոչ միայն հեղինակային, այլև ժողովրդական երաժշտություն՝ տիրապետելով կիթառին և երգեհոնին, սակայն մանկուց ծանոթ էր աշուղական երգարվեստին՝ երգերից շատերը պահելով իր հիշողության մեջ, ինչպես Մաղասաբերդի վերջին տիրակալ Զոր Կարա-Գյոզի ողբալի մահվան մասին հյուսված երգը, որի բառերն Աբովյանը ներկայացնում է ռուսերեն թարգմանությամբ իր «Այցելություն Անիի ավերեկներին» («Поездка к развалинам Ани») ուղեգրության մեջ (Հակոբյան, 1955: 7):

«Ասիայում երաժշտության և նկարչության արվեստի տարածելն իմ վաղեմի ցանկությունն է եղել: Դրանց միջոցով կրակոտ արևելքից ավելի շուտ կհասնեն կուլտուրայի, քան որևէ այլ միջոցով», - գրում է Աբովյանն ակադեմիկոս Պարրոտին 1835 թ. (Հակոբյան, 1955: 7): Գրողը տեսնում էր նաև մեր երաժշտական բանահյուսությունն ու մշակույթը եվրոպացիներին հասանելի դարձնելու, մշակութային երկխոսության անհրաժեշտությունը: Իր «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երգը» հոդվածում Աբովյանը մեծ հիացմունքով է խոսում աշուղների և աշուղական արվեստի մասին՝ նրանցից շատերին համարելով «շնորհալի բանաստեղծներ ու երգիչներ», իսկ ունաց նույնիսկ՝ «իսկական հանճարներ»՝ հավելելով, որ իրեն ոչ մի երաժշտություն այնպես չի հուզել, խանդավառել, ամեն տեսակի տրամադրություններով համակել, ինչպես աշուղականը: Հոդվածում Աբովյանն ընդհանրական գծեր է մատնանաշում, որ հատուկ են աշուղական սիրավեպերին. դրանք կոչվում են հիմնականում գործող անձանց անուններով, նկարագրվում է նրանց կյանքի պատմությունը, հիշատակվում են ծննդավայրը, ապագա սիրահարների նախասիրահարության

շրջանից որոշակի մանրամասներ, այնուհետև հանդիպում, զգացմունք, փոխադարձ ձոներգեր, ապագայի կառուցում և իդձեր, այնուհետև խոչընդոտներ, արգելքներ, խնդիրներ ու դժվարություններ, բաժանում, գլխավոր հերոսի պանդխտություն, ի պատիվ սիրեցյալի՝ փորձությունների հաղթահարում և հերոսական գործեր: Ըստ Աբովյանի՝ հոյակապ հրաշագեղ և բանաստեղծական են հնչող արտահայտությունները, օրհնություններն ու հավերժական հավատարմության երդումները. «Երևակայական ամբողջ խաղի ամենագեղեցիկ քողը բացվում է միայն վերադարձին և այն էլ անսպասելի, մեծ մասամբ հուսահատությամբ լի պահերին, երբ նրանք վերջապես հասնում են իրենց բաղձանքին կամ հավերժ պետք է հրաժարվեն դրանից» (Հակոբյան, 1955: 7), -գրում է Աբովյանն ու ասվածին իբրև օրինակ-նմուշ ներկայացնում մասնավորապես թիֆլիսահայերի և առհասարակ թիֆլիսեցիների շրջանում երգվող արևելյան երկու հայտնի սիրավեպ՝ «Աշուղ Ղարիբն» ու «Քյարամի պատմությունը». «Հրաշալի երկնային են նրա խոսքերը, որ նա երգում է մի հայկական եկեղեցու առաջ (*նկատի ունի Քյարամին*. - Լ.Հ.), - նկատում է Աբովյանը՝ հավելելով և վերջինիս դռանը մոտեցած փոքր երեխաներին, հավատացյալներին և դուրս եկողներին գովաբանում, թե նրանք երջանիկ են, որ կարող են այն սրբազան վայրը մտնել, որի զրկում իր սիրածն է դաստիարակվել, մինչդեռ ինքը, որպես մահմեդական, իրավունք չունի այդ անելու» (Հակոբյան, 1959: 65-66):

Ուշագրավ է, որ Ամստերդամում հրատարակված հոլանդերեն մի գրքում, որը նվիրված է արվեստին և գիտությանը (Vaderlandsche..., 1855: 472) «Հայկական հեքիաթներ» (Vaderlandsche..., 1855: 471-472) ընդհանուր խորագրի տակ տեղ է գտել նաև Ասլիի և Քյարամի հայտնի սիրային պատմությունը (Vaderlandsche..., 1855: 471): Քանի որ գիրքը լույս է տեսել 1855 թվականին, եզրակացնում ենք, որ վերջինիս աղբյուրը բարոն Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզենի¹ «Transkaukasien» վերնագրով ուղեգրության

¹ Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզենի (1792-1866 թթ.) այցը Կովկաս ինքնանպատակ չի եղել: Որպես գյուղատնտեսության գիտակի՝ Ռուսաստանի ցար Նիկոլայ Առաջինը 19-րդ դարի առաջին կեսին՝ 1843-1844 թվականներին, նրան հրավիրվել է Ռուսաստան՝ ուսումնասիրելու ռուսական գյուղերի պայմանները: Ճամփորդական բոլոր ծախսերը հոգացել է պետությունը: Այս ճամփորդության շնորհիվ գրվել են Հաքստհաուզենի ինչպես „Transkaukasien“, այնպես էլ „Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands“ (Haxthausen A., Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands, Hannover, Hannover Hahn, 1847 S. 492) երկերը: Այդ ուղևորության շրջանակներում Հաքստհաուզենը կարճ ժամանակով եղել է նաև Կովկասում, այդ թվում՝ Հայաստանում, որի արևելյան հատվածը Ռուսական կայսրության տիրապետության տակ էր գտնվում: Ճանապարհորդը Հայաստանին և հայերին վերաբերվող գրառումներ է կատարել, այնուհետև իր ծավալուն աշխատության մեջ ներկայացրել է հայ ժողովրդական բանահյուսության մի շարք

անգլերեն տարբերակն է, որ առաջին անգամ լույս է տեսել 1854 թվականին Լոնդոնում (Haxthausen, 1854: 448): Ուղեգրության անգլերեն տարբերակին արդեն հաջորդել է գերմաներեն տպագրությունը՝ 1856 թվականին Լայպցիգում (Haxthausen, 1856: 340):

Հաքստհաուզենը նախ գրում է, որ Ասլիի և Քյարամի սիրո պատմությունը հայկական բանաստեղծական նմուշ է, որն ուղեկցորդ և թարգմանիչ Խաչատուր Աբովյանն իրեն հաղորդել է գրավոր, երբ ինքը Գերմանիայում է եղել (Haxthausen, 1856: 315): Հոլանդերեն տարբերակում այս տեղեկությունը թեև բացակայում է, սակայն հեքիաթ-սիրավեպն ամբողջովին նույնական է Հաքստհաուզենի տարբերակի հետ (Vaderlandsche..., 1855: 471): Այսպիսով՝ Աբովյանին հաջողվել է տարածել Քյարամի և Ասլիի պատմության հայկական տարբերակներից մեկը Եվրոպայում:

Աշուղական հեքիաթ-սիրավեպերի գրառման կամ հաստատագրման գործում մեծ է ավագ սերնդի ականավոր երաժշտագետների ներդրումը, եզակի են հատկապես Ա. Բրուսյանի արժեքավոր գրառումներն ու ձայնագրությունները: Գիտակցելով բանավոր ավանդույթով փոխանցվող մեղեդիների հաստատագրման կարևորությունն ու լինելով տաղանդաշատ Ջիվանու, Ջամալու, Շերամի, Պայծառեի, Ջահրիի և այլ աշուղների ժամանակակիցը՝ երաժշտագետը ձայնագրել է Շիրակի դաշտավայրի գյուղերում և Ալեքսանդրապոլում տասնիններորդ դարում երգվող հարուստ ժառանգությունը: 1917 թ. հրապարակված «Շիրակի երգեր» ժողովածոում ամբարված «Աշուղ Քյարամի» սիրավեպը՝ Սպ. Մելիքյանի ձայնագրմամբ, Մերձավոր Արևելքի ամենահին գրառումն է համարվում ֆոնոգրաֆով: Ա. Քոչարյանի «Աշուղական սիրավեպեր» (1976) անտիպ աշխատության մեջ ամփոփված են Հայաստանում կենցաղավարող արևելյան և զուտ հայկական արձակ և երաժշտական հատվածներով ընդմիջարկվող տասը սիրավեպեր: Ավելի ուշ շրջանի՝ մինչև 1970-ական թթ. երաժշտագետների (Մ. Մուրադյան, Ռ. Աթայան, Մ. Բրուսյան, Մ. Մանուկյան, Ա. Փահլևանյան, Զ. Թագակյան և այլք) ձայնագրությունների և գրառումների առյուծի բաժինը հեքիաթ-սիրավեպեր են՝ գրանցված արհեստավարժ աշուղներից կամ բանասացներից (Երնջակյան, 2009: 12–13):

Քննվող սիրավեպը նույնպես կենցաղավարել է ոչ միայն արհեստավարժ աշուղական մեկնաբանությունների, այլև դրանց ժողովրդական տարբերակների միջոցով. աշուղական սիրավեպերի երաժշտական հատվածների ժողովրդական կատարումները, սակայն, պակաս ուշադրությո-

նմուշներ՝ համապատասխան մեկնաբանություններով: Հայաստան կատարած այցի ընթացքում բարոն Հաքստհաուզենի ուղեկիցը եղել է Խաչատուր Աբովյանը, որն էլ ճանապարհորդին ներկայացրել է հայկական բանահյուսության տարբերակները:

յան են արժանացել (Բոլորյան Պողոս, «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպից 2 նմուշ) (Սարգսյան, 2005: 72-78):

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ «Ասլի և Քյարամ» հեքիաթ-սիրավեպի տարածման պատմության ուսումնասիրությունը բացահայտվում է, որ եվրոպական տարբեր ժողովածուներում այն հիմնականում հայտնվել է Խաչատուր Աբովյանի փոխանցած պատումի շնորհիվ՝ միջմշակութային փոխանակման գործընթացում դառնալով միջնորդ հայկական և եվրոպական գրական-մշակութային դաշտերի միջև, իսկ Հայաստանի պատմաագագրական տարբեր շրջաններում քննվող սիրավեպը տարածում է գտել ոչ միայն արհեստավարժ աշուղների և գրական երկերի միջոցով, այլև բանասացների փոխանցմամբ: Այդ տեսանկյունից, սակայն, պատշաճ ուշադրության չարժանանալով, այդ նյութերը դեռևս լիովին չեն քննվել բանագետների և երաժշտագետների կողմից:

Գրականության ցանկ

1. **Աղայան Ղ.**, Երկերի ժողովածու, հատոր 1, Երևան, Հայպետհարտ, 1962, 415 էջ:
2. **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպի ձևավորման պատմությունից, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 2002, թիվ 2 (2), էջ 59–69:
3. **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը Մերձավոր արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, 256 էջ:
4. **Լևոնյան Գ.**, Աշուղների մասին պատմական-քննական հայեացք, Ազգագրական հանդես, 1903, գիրք X, էջ 39–42:
5. **Խաչատրյան Վ.**, Տրուբադուրների պոեզիան, Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1992, թիվ 1(76), էջ 196–200:
6. **Հակոբյան Պ.**, Դարձյալ անծանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից, Սովետական արվեստ, 1959, թիվ 1, էջ 62–67:
7. **Հակոբյան Պ.**, Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը, Սովետական արվեստ, 1955, թիվ 5, էջ 6–12:
8. **Հարությունյան Հ.**, Աշուղական ավանդույթը Ալեքսանդրապոլի քաղաքային մշակույթում, ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», 2017, թիվ 20, էջ 216–223, նաև՝ **Բրուտյան Ա.**, Ռամկական մրմունջներ, հատոր II, Երևան, հրատ., 2002, 227 էջ:
9. **Հարությունյան Հ.**, Աշուղական համաքարությունը որպես ավանդական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման կենտրոն, Հոդվածների ժողովածու: Ափինյանական ընթերցումներ. ավանդական երաժշտության արդի հիմնախնդիրները, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2023, էջ 74–84:
10. **Հարությունյան Ս.**, Հայ առասպելաբանություն, Երևան, «Անտարես» հրատ., 2018, 527 էջ:

11. **Ղանալանյան Ա.**, Աբովյանը և ժողովրդական բանահյուսությունը, Երևան, ԱՐՄՖԱՆԻ հրատ., 1941, 140 էջ:
12. **Զիվանի**, Քեարամի եւ Ասլիի հեքեաթը, Աղեքսանդրապոլ, Գեորգ Ս. Սանտեանց, 1888, 207 էջ:
13. **Պողոսեան Ս.**, Աշուղ Ֆիզահի. հայ մշակույթի երախտաւորը, Ապագայ, 1997, ԻԳ տարի, թիւ 1104, էջ 1:
14. **Սալ-Ման**, Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, Հայաստան հրատ., 1967, 357 էջ:
15. **Սարգսյան Մ.**, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանի աշուղական ֆոնդը://Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները, Գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, ՀՀ Մշակույթի և երիտասարդության նախարարություն, Երևան, ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2005, էջ 72–77:
16. **Քուշնարյան Բ.**, Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963, 325 էջ:
17. **Ֆիզահի**, Ալեքսանդրապոլցի Աշըգ Ֆիզահու երգերը, Տփլիս, տպ. Մ. Դ. Ռոտինեանի, 1888:
18. **Քոչարյան Ա.**, Աշուղական սիրավեպեր, Հայ ավանդական երաժշտություն մատենաշար, 2014, պրակ X, 360 էջ:
19. **Даронян С.**, «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания, Вестник общественных наук, 1974, номер 4, с. 79–92.
20. **Haxthausen A.**, Transcaucasia, London, Chapman and Hall, 1854, p. 448.
21. **Haxthausen A.**, Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands, Hannover, Hannover Hahn, 1847, S. 492.
22. **Haxthausen A.**, Transkaukasien, Leipzig, V. Brodhaus, 1856, S. 340.
23. *Vaderlandsche Letteroefeningen of tijdschrift van Kunsten en Wetenschappen*, Tweede stuk, Amsterdam, P. Ellerman, 1855, S. 472.

References

1. **Aghayan Gh.**, “Erkeri jhoghovac'ow” [“Collected Works”], vol. 1, Yerevan, Haypethart, 1962, 415 p.
2. **Ernjakyan L.**, “Ashowghakan siravepi d'zevavorman patmowt'yownic” [“From the history of the formation of the Ashugh romance”], *Lraber hasarakakan gitowt'yownneri*, 2002, N 2 (2), pp. 59–69.
3. **Ernjakyan L.**, “Ashowghakan siravepy' Merd'avor arevelyan erajhshtakan p'oxar'nchowt'yownneri hamateqstowm” [“The Ashugh Romance in the Context of Middle Eastern Musical Connections”], Yerevan, HH GAA «Gitowt'yown» hrat., 2009, 256 p.
4. **Levonyan G.**, “Ashowghneri masin patmakan-qnnakan hayeacq” [“A historical-critical perspective on the Ashughs”], *Azgagrakan hande's*, 1903, vol. 10, pp. 39–42.
5. **Xachatryan V.**, “Trowbadownneri poezian” [“The poetry of the troubadours”], *Banber Erevani hamalsarani*, 1992, N 1 (76), pp. 196–200.
6. **Hakobyan P.**, “Dard'yal anc'anot' e'jer Xachatowr Abovyani grakan jhar'angowt'yownic” [“Again unknown pages from Khachatur Abovyani's literary legacy”], *Sovetakan arvest*, 1959, N 1, pp. 62–67.

7. **Hakobyan P.**, “Xachatowr Abovyany' ev erajhshtowt'yowny” [“Khachatur Abovyan and music”], Sovetakan arvest, 1955, N 5, pp. 6–12.
8. **Harowt'yownyan H.**, “Ashowghakan avandowyt'y' Aleqsandrapoli qaghaqayin mshakowyt'owm” [“The Ashugh tradition in the urban culture of Alexandropol”], HH GAA ShHH kentroni «Gitakan ashxatowt'yownner», 2017, N 20, pp. 216–223, **Browtyan A.**, “R'amkakan mrmownjner” [“Village whispers”], vol. II, Yerevan, 2002, 227 p.
9. **Harowt'yownyan H.**, “Ashowghakan hamqarowt'yowny' vorpes avandakan profesional erajhshtowt'yan zargacman kentron” [“The Ashughan community as a center for the development of traditional professional music”], Hodvac'neri jhoghovac'ow: Ap'inyanakan y'nt'ercowmner. avandakan erajhshtowt'yan ardi himnaxndirneri', Yerevan, «Gitowt'yown» hrat., 2023, pp. 74–84.
10. **Harowt'yownyan S.**, “Hay ar'aspelabanowt'yown” [“Armenian mythology”], Yerevan, «Antares» hrat., 2018, 527 p.
11. **Ghanalanyan A.**, “Abovyany' ev jhoghovrdakan banahyowsowt'yowny” [“Abovyan and folklore”], Yerevan, ARMFANI hrat., 1941, 140 p.
12. **Jivani**, “Qearami ev Aslii heqeat'y” [“The story of Kearam and Asli”], Aghe'qsandrapo'l, Ge'org S. Sanoeanc, 1888, 207 p.
13. **Po'ghosean S.**, “Ashowgh Fizahi. hay mshakoyt'i eraxtawory” [“Ashugh Fizahi: the patron of Armenian culture”], Apagay, 1997, IG, N 1104, p. 1.
14. **Sal-Man**, “Ghazaros Aghayanr jhamanakakicneri howsherowm” [“Ghazaros Aghayan in the memoirs of his contemporaries”], Yerevan, Hayastan hrat., 1967, 357 p.
15. **Sargsyan M.**, “HH GAA Arvesti institowti d'aynadarani ashowghakan fondy” [“The Ashugh Fund of the Sound Library of the Institute of Arts of the NAS of the Republic of Armenia”]. //Hay ashowghagitowt'yowny' ev ardi himnaxndirneri', Gitajhoghovi zekowcowmneri jhoghovac'ow, HH Mshakowyt'i ev eritasardowt'yan naxararowt'yown, Yerevan, HH GA Arvesti institowt, 2005, pp. 72–77.
16. **Qowshnaryan Q.**, “Aknark hay erajhshtowt'yan patmowt'yan” [“A brief history of Armenian music”], Yerevan, HSSR' GA hrat., 1963, 325 p.
17. **Fizahi**, “Ale'qsandrapo'lci Ashy'g Fizahow ergery” [“The songs of Ashig Fizahu from Alexandropol”], Tp'xis, tp. M. D. R'o'tineani, 1888.
18. **Qocharyan A.**, “Ashowghakan siraveper” [“Ashugh romances”], Hay avandakan erajhshtowt'yown matenashar, 2014, vol. 10, 360 p.
19. **Daronyan S.**, “Ashik-Kerib Lermontova i armyanskiye zapisi skazaniya” [“Ashik-Kerib Lermontov and Armenian records of the legend”], Vestnik obshchestvennykh nauk, 1974, N 4, pp. 79–92.
20. **Haxthausen A.**, Transcaucasia, London, Chapman and Hall, 1854, p. 448.
21. **Haxthausen A.**, Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands, Hannover, Hannover Hahn, 1847, S. 492.
22. **Haxthausen A.**, Transkaukasien, Leipzig, V. Brodhaus, 1856, S. 340.
23. **Vaderlandsche Letteroefeningen of tijdschrift van Kunsten en Wetenschappen**, Tweede stuk, Amsterdam, P. Ellerman, 1855, S. 472.

Լուսինե Հայրիյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու: ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության տեսության և

պատմության բաժնի գիտաշխատող: Կատարած ուսումնասիրությունները վերաբերում են բանավոր և գրքային ավանդույթների բազմազան կապերին, գրականություն-բանահյուսություն փոխազդեցություններին, հայ ժողովրդական հեքիաթների ծիսահավատալիքային տարրերին:

ORCID ID: 0009-0006-0350-357X
hayriyan.1976@mail.ru

Lusine Hayriyan – Candidate of Philological Sciences. Researcher of the Department of Folklore Theory and History of the Institute of Archeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. The conducted studies refer to various connections of oral and book traditions, literature-folklore interactions, ritual elements of Armenian folk tales.

ORCID ID: 0009-0006-0350-357X
hayriyan.1976@mail.ru

Лусине Айриян – Кандидат филологических наук. Научный сотрудник отдела теории и истории фольклора Института археологии и этнографии Национальной академии наук Республики Армения. Проведенные исследования касаются различных связей устных и книжных традиций, литературно-фольклорных взаимодействий, обрядовых элементов армянских народных сказок.

ORCID ID: 0009-0006-0350-357X
hayriyan.1976@mail.ru

Միքանուշ Փարսադանյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ նոր գրականության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ հայկական կլասիցիզմ, հայ նոր գրականություն, գրական կապեր:

ORCID ID: 0000-0002-5292-4614
parsadanyansiranush@gmail.com

Siranush Parsadanyan – Candidate of Philological Sciences, Junior Researcher at the Department of New Armenian Literature, Manuk Abeghyan Institute of Literature, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia. Research interests: Armenian Classicism, Modern Armenian Literature, and Literary Connections.

ORCID ID: 0000-0002-5292-4614
parsadanyansiranush@gmail.com

Сирануш Парсаданян – Кандидат филологических наук, младший научный сотрудник отдела новой армянской литературы Института литературы имени Манука Абегамяна НАН РА. Область научных интересов: армянский классицизм, новая армянская литература, литературные связи.

ORCID ID: 0000-0002-5292-4614
parsadanyansiranush@gmail.com

ԲԱՆԱՎԵՃ

Հակոբ Մովսես

Բանաստեղծ, թարգմանիչ

ORCID ID: 0009000053500795

hakobmovses@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-232

ՄԻ ԳՐՔԻ ՀՈՒՇՄԱՍԲ՝ ԱՄԵՆԱՎԵՐՋՈՒՄ Մ. ՀԱՅԴԵԳԵՐԻ «GEREDE» ԲԱՌԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ*

Բանալի բառեր – Մ. Հայդեգեր, բառ, թարգմանություն, բանավեճ, Հյոլդերլին:

Այս ուսումնասիրության նյութը ոչ թե թարգմանության առանձին մի դրվագի մասին հարցում է ու լուրջ բանավեճ, այլ թարգմանության տեսության մասին հարցադրում, որ արդի գրական պրոցեսում գրապատմական նշանակություն ունի, ուստի կարելի է ասել, որ վերջին տասնամյակներում թարգմանական թոհուրոհում պակասում են հենց թարգմանության մասին տեսական մեկնաբանությունները, որոնք կանդաղառնային այսօրվա պահանջներին, լեզվին, տաղաչափական և առոգանական լուծումներին, ճշգրտումներին, մոլորություններին, ինչին նվիրված է այս ուսումնասիրությունը:

Hakob Movses

Poet, translator

ORCID ID: 0009000053500795

hakobmovses@gmail.com

AT THE END: ON THE TRANSLATION OF M. HEIDEGGER'S “GEREDE” IN REFERENCE TO A PARTICULAR BOOK

Keywords: *M. Heidegger, word, translation, debate, Hölderlin.*

The material of this study is not a question about a separate episode of translation and a local debate, but a question about the theory of translation, which has a literary-historical significance in the modern literary process. Therefore, it can be said that in recent decades, the translation frenzy has lacked theoretical interpretations about translation that would address today's requirements, language, stylistic and accentual solutions, clarifications, and misconceptions, which is what this study is dedicated to.

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 02.06.2025 թ.:

Ակոբ Մովսես
Поэт, переводчик.
ORCID ID: 0009000053500795
hakobmovses@gmail.com

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ – О ПЕРЕВОДЕ СЛОВА «GEREDE» МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА, СВЯЗАННОГО С ОДНОЙ КНИГОЙ

Ключевые слова: *М. Хайдеггер, слово, перевод, спор, Гёльдерлин.*

Материалом данного исследования является не вопрос об отдельном эпизоде перевода и локальном споре, а вопрос о теории перевода, имеющий литературно-историческое значение в современном литературном процессе. Поэтому можно сказать, что в последние десятилетия в переводческом ажиотаже не хватало теоретических интерпретаций о переводе, которые бы учитывали сегодняшние требования, языковые, стилистические и акцентные решения, разъяснения и заблуждения, чему и посвящено данное исследование.

Տարիներ առաջ իմ ընկերներն ինձ ցույց տվեցին համացանցային մի հոդված Ֆր. Հյոլդեդիլի բանաստեղծությունների՝ իմ թարգմանությունների մասին, որը, սակայն, ոչ թե հոդված էր բուն թարգմանությունների վերաբերյալ, այլ հոդվածի հեղինակի՝ Հյոլդեդիլի մասին համացանցային գիտելիքների ցուցադրություն և թարգմանչի ու ծանոթագրողի «սխալների բռնում»։ Հենց սկզբից ասեմ, որ ես միանգամայն տեղին եմ համարում թարգմանության մասին ամեն բանավեճ, ամեն դիտողություն. ցավոք, մեզանում վերջին տասնամյակների թարգմանական թոհուրոհում պակասում են թարգմանությունների մասին տեսական հոդվածները, որոնք կանդիդատային դրանց այսօրվա պահանջներին ու խնդիրներին, լեզվին, բառամթերքին, տոնայնություններին, տաղաչափական ու առոգանական լուծումներին, ճշգրտություններին, ազատություններին ու անագատություններին՝ ելակետ ունենալով ոչ միայն «թարգմանիչը դավաճան է» («traduttore e traditore») իտալերեն արտահայտությունը, այլև ևս մի անառարկելի բան. թարգմանությունը մեկնաբանություն է։ Մեր գրականության մի քանի մեծ փուլերի զարկ տվողը թարգմանություններն են եղել (Աստվածաշնչի, Արեոպագիտների, Մխիթարյանների), հուսանք, որ այս անգամ էլ է այդպես լինելու։ Բայց, ցավոք, հիշյալ հոդվածը¹ թարգմանության վերլուծության ոչ մի տարր չի պարունակում (Նշանեան, 2024)։ Մենտորական-մեծամտական ոճով գրված, համակարգչային տեղեկություններ ու գիտելիք պարունակող մի երկարաշունչ բան, որի նպատակը, սակայն, այլ է. ինքնացուցադրություն և ինքնարժեքի բարձրացման առա-

¹ 2024 թ. այն վերահրատարակվել է։

ջարկ: Հոդվածից հոդված, գրքից գիրք քաշվող նույն գաղափարներն ու պաթոսները, որոնք տեղից տեղ են քոչում հոդվածագրի նախասիրած «հետարդի փիլիսոփայության» ոգով գրված բոլոր գրավոր ու բանավոր ելույթներում... Եվ քանի որ հեղինակին ճանաչում եմ, և հոդվածն էլ տպագրված էր ինձ համար ոչ մի նշանակություն չունեցող մի կայքում, ես այն ժամանակ հարմար չհամարեցի պատասխանել: Մանավանդ որ մենք մի ժամանակ մոտիկություն ենք ունեցել, մինչև այն պահը, երբ նա որոշեց, որ խփել է Հայաստանում մտավոր գուրու խաղալու իր ժամը, և ես նրան տվեցի սովետի արգելափակոցները բացելուց հետո «ազատությունից» ու սեքսից «ղզղնած» իր աղեպտներին...

Եվ ահա նա, իսկույն դրամաշնորհային հասարակագիտության ու փիլիսոփայության մի քանի էմանսիպացված ու գենդերային «հետարդիական» ու «հետարդիականուհի» հավաքագրելով («անոնց համար «թասախոսությունների շարք մը տալով»), անցավ գործի՝ գուրուի իր դիրքերն ամրապնդելու նպատակով փորձելով հիշյալ «հետարդիների» շարքում իր ոտքերի տակ նստեցնել նրանց, որոնք, սովետի կապանքները թոթափված տեսնելով, կարծեցին, թե դուրս են եկել կախարդական շրջանից ու դրանով թոթափել են գաղափարաբանությունը և չնկատեցին, որ իսկույն ներքաշվել են առնվազն նույնական մի գաղափարախոսության մեջ, որտեղ ստախանովյան «հարվածային աշխատանքի» պրոպագանդան պարզապես փոխարինվել է «հարվածային սեքսի» պրոպագանդայով, որը, սակայն, նույնպես առաջամարտիկներ (և առաջամարտիկուհիներ) է պահանջում... Եվ քանի որ իր սիրած «հետարդիական» փիլիսոփայության հիմնական մեթոդը «գիլթոզիզմն» է (ես առաջարկում եմ այս եզրույթը ներառել հետարդիականության «դեկոնստրուկտիվիզմի» հայկական զուգահեռի՝ «հետգավառականության» տիրույթ՝ «գիմեն», «ֆարմակոն» և թեկուզ «պատերկոն» եզրույթների կողքին: Եվ ընդհանրապես, քանի որ խոսք բացվեց եզրույթների մասին, այստեղ երկու բան ասեմ. նախ՝ իմ մեջ մի կասկած է սողոսկել, թե չլինի՞ ժամանակակից («արդի») միտքը տարածվում է հենց տերմիններով, և չլինի՞ թե վերջիններս նրա *գաղտնի* լաբորատորիաներում բուծվող նրա բացիլներն ու հարուցիչներն են, որոնցով էլ այն համավարակի պես տարածվում է այսօրվա մտքի վերգետնյա և հատկապես ստորգետնյա տրանսպորտում խցկված և դիմակ չդրած ուղևորների միջոցով, ովքեր դրանք (է՛լ նառատիվ, է՛լ կլեպտոն, գումարած սրանց հայերեն անհեթեթ թարգմանությունները) այնտեղ փոշտում են իրար բերանների: Երկրորդ եզրակացությունս նապոլեոնյան՝ ինձ միշտ ցնցած հայտնի՝ «վեհից մինչև ծիծաղելին մի քայլ է» ասույթի լույսով է, որը ես տվյալ դեպքում մի քիչ փոխում եմ. գիտունից մինչև գիտունիկ ու տգետ,

իսկ, որ այսօր ավելի գործուն է, տգետից մինչև գիտուն (ինչպես որ «պատմողից» մինչև «նառատոր») նույնպես մի քայլ է, որն էլ արդ, պարզվում է, ոչ մի քայլ է: Եվ ահա այդ մեթոդի տպավորչականությամբ էլ սույն գուրուն սկսեց գործել: Մտածելով, որ հայտնվել է հետսովետական մի «գեղում», իր ոտքերի տակ նստած իր աղեպտներին նա սկսեց քարոզել... Բայց թողնենք, այս ամենն իր գործն է... Այս ամենը մեր «Brave new world»-ի մեջ այսօր համընդհանուր մտածելակերպ է:

(Հետագայում ավելի ընկալելի լինելու համար հենց սկզբից ասեմ. ես չեի ասի, թե մարքսիզմը չեմ գնահատում, չե՛, գնահատում եմ, բայց ոչ իբրև փիլիսոփայություն, այլ իբրև հասարակագիտական գաղափարախոսություն, որի ծագման և տարածման *մեխանիզմներին* անդրադառնալը էջեր կպահանջի, և, «քարկոծեցե՛ք զիս խնձորով», ես այն գնահատում եմ Լենինի և Ստալինի մեջ, դրանք դրա իսկական տեղն են, բայց, ասենք, Ժ. Պ. Սարտրի կամ նրա էմանսիպացված տիկնոջ սեռական «մարքսիզմից» նողկում եմ, որովհետև այն վերոհիշյալ մարդակերների մոտ սահմանափակվեց ֆիզիկական գուլագներով, իսկ ահա հետադիության փիլիսոփայության մեջ (թեև դա փիլիսոփայություն չէ, այլ փիլիսոփայական սեթևեթանքներով հասարակագիտություն, որը հասարակագիտությամբ փչացրեց փիլիսոփայությունը և, ի դեպ, իր փիլիսոփայությամբ էլ հասարակագիտությունը) ավելի հեռուն հասավ՝ այդ գուլագները ֆիզիկական և աշխարհագրական քարտեզներից տեղադրելով միանգամայն այլ քարտեզների վրա, որտեղ պոռնկից պուտան նույնպես մի քայլ է)...

Բայց սա էլ իմ գործը չէ, եթե չի տարածվում բանաստեղծության իմ «կենտրոններից» մեկի՝ Ֆրիդրիխ Հյոլդեռլինի վրա: Բանն այն է, որ վերոհիշյալ փիլիսոփայությունը զբաղված է ոչ միայն իր ուղիները զցելու գործով, այլև իրենից առաջ եղածների ուղիները փակելով, այնտեղ արգելափակոցներ դնելով և ապականման ենթարկելով այն ամենը, ինչը դուրս է իր ընկալումներից ու ծրագրերից: Ինձ համար այդտեղ առաջին ամենանողկալի մի օրինակը եղել է մարքսիստ-էքզիստենցիալիստ-երաժշտագետ Թ. Ադոռնոյի՝ Մոցարտի «Դոն Ժուանի» առաջին մասի՝ Ցեռլինայի և Մագետտոյի դուետինոյով («Giovinette, che fate all'amore») Ցեռլինայի կերպարը մեկնաբանող փոքրիկ հոդվածը, որը գեղջկական միջավայրում ծնված գեղեցկագույն երաժշտությունը ներկայացնում է իբրև մարքսիստական բանվորագյուղացիական իրավիճակ, որտեղ անմեռ օպերայի այս երկու արքետիպ-կերպարները մոցարտյան մեղեդիով ի հայտ են գալիս իբրև հասարակագիտական ու դասակարգային նմուշներ... Ես՝ Մոցարտով «խփնվածս» («...kann ich wohl sagen, dass mich ... Mozart geschlagen»

ես նմանակում եմ Հյուդեռլինի՝ իր ընկերոջը՝ Բյոհլենդորֆին գրած նամակի տողին՝ «ինձ Ապոլլոնը խփեց»), իմ առաջին «հետարդիական» նողկանքն ապրել եմ այդ հատվածը կարդալիս, որտեղ լիբրետտոյի հեղինակը՝ դա Պոնտեն (բնականաբար նաև Մոցարտը) հանդես է գալիս իբրև իսկական մարքսիստ, քանի որ («խառնամուսնությամբ, – pro-mos-kuitet, – վերականգնում է բարոյական և սոցիալական կարգը դասերի միջև...» և այլն), բայց միանգամայն հանգստացա, և ամեն ինչ իր տեղն ընկավ, երբ չեմ էլ հիշում, թե որտեղ կարդացի, որ անցած դարի 60-ական թթ. ֆրանսիայում նաև «ազատ սեքսի» համար պայքարի ելած ուսանողական շարժումները մարքսիստաբար ողջունող և դրանց միացած այս հասարակագետ-երաժշտագետը, երբ այդ շարժումները հասան Ֆրանկֆուրտ, և ուսանողները հավաքվեցին իր հասարակագիտական հետզոտությունների շենքի դիմաց, չհապաղեց և իսկույն մարքսիստաբար ուստիկանություն կանչեց՝ մեզ կարծես հուշելով, որ զգաստ լինենք և չմտածենք, որ իր աշխատություններում շրջանառության մեջ մտցված իր «տենդենցիալային», «ոչ ռեպրեսիվ էրոս», «մարգինալության պոտենցիալ», «հատյալ կոդ» (restrin-gierte Co-de) եզրույթները շատ են տարբերվում սովետի լոգունգներից, կամ որ իր «Բանվոր դասակարգը՝ իբրև սուբյեկտ, որին վերագրվում է հասարակության էմանսիպացիայի համակարգ տրանսցենդենտացնող գործընթաց» գաղափարը, այլ բան է, քան «ինտերնացիոնալ աշխարհ կփրկի» կարգախոսը... Զգաստ լինենք ու հանկարծ չմոլորվենք, քանի որ կոմսոմոլը մնում է կոմսոմոլ, եթե անգամ հանդես է գալիս իբրև ազատ սեքսի կոմսոմոլ...

Բայց ինչո՞ւ այսքան հեռուն գնանք, մանավանդ եթե հետարդիության փիլիսոփայությունն այսօր Ադոռնոյից էլ է առաջ գնացել և հասել... Ինչի՞նչ... Իր ներկայացուցիչ սույն գուրուն թող ասի, իսկ ես միայն նշեմ դրա մի ուրիշ ներկայացուցչի կամ նրա ջատագովներից մի գերմանացի փիլիսոփա-կենսագիր՝ չգիտեմ ինչի՞ ելակետը, որով էլ սույն գուրուն դատողություններ է անում Հյուդեռլինի մասին։ Եվ ինքներդ դասեք, թե նրա հասարակագիտական խնդիրների լուծումների ու առաջարկների փունջն ինչ ճղճիմ պարզունակության է հասնում, երբ հասարակագիտությունը զուգորդելով ֆրոյդիզմին ու սեքսիզմին՝ վերլուծությունների իր մեթոդաբանությունը տարածում է նաև բանաստեղծության, նկարչության և երաժշտության վրա՝ գրելով, որ մեղեդին այսօրվա «արդյունաբերական» հասարակության մեջ ավելորդ և վտանգավոր (dysphorisch) իրավիճակներ է ծնում, ժամանակակից մարմինը ուժի ափրոդիզիակ է պահանջում, իսկ մեղեդին այն մղում է անկումների։ Կամ որ երբ Հյուդեռլինը կաղնու տակ լսել է նրա տերևների սոսափը (das Säuseln), այս բառը նրան

հիշեցրել է իր սիրած կնոջ՝ հնչողությամբ բնաձայնական այդ բառին նման «Susette» («Սուզետե») անունը, և նա ահա գրգռվել ու ընկել է մի բանի մեջ, որից միակ ելքը լիբիդոն է եղել՝ բանաստեղծություն գրելով կամ օճանիզմով, որոնք երկուսն էլ այս փիլիսոփայության ընկալմամբ ուրիշ բան չեն, այո՛, ընդամենը լիբիդո: Դուք, իհարկե, կարծում եք, թե ես չափազանցում եմ: Բայց ո՛չ: Այս ամենը այսօր դուք կկարդաք ամենուր, և հենց այդ ելակետով է մտքի ակնթարթային մի պայծառությամբ այդ երևույթը որսացել դույն «հետարդիության» շրջանակներում գործող նրա գերմանացի հեղինակություններից Ռ. Զաֆրանսկին «Ֆիշեր» հրատարակչությամբ 2021 թ. լույս տեսած «Հյուդեոլին» գրքում, որտեղ մեր գուրուի այս մի գուրուն էլ կոմունալ-ֆրոյդիզմի հուշումով հյուդեոլինյան որոշ տողերի գերտեքստային ընկալումներով իր գրքի յոթներորդ գլխում խոսում է Հյուդեոլինի... Onaniephobie-ի մասին: Ինչ իմանանք, գուցե ֆրանսիական նրբենագույն վուայորիզմով (հայերեն թերևս՝ «ծիկրակապաշտություն») «դարերի հեովից» ծիկրակված այս հանգամանքը մի նոր լույս է սփռում 18-19 դդ. ողջ բանաստեղծության և փիլիսոփայության վրա և մեզ մղում է նորովի հասկանալ գերմանական դասական փիլիսոփայությունը՝ Տյուրինգենի ճեմարանի սաների՝ Հյուդեոլինի, Շելլինգի և Հեգելի հետագա հունական ողջ թեմատիկայից համանմանությամբ դուրս բերելով, որ, ենթադրենք, եթե նրանք իրենց գործերում խոսում են հունական դիոնիսոսականության օրգազմի մասին, մենք պետք է ծածկագրված տեսնենք օրգազմը... Մեր սույն գուրուն էլ հո ավելի պակաս չպե՛տք է մնա այս ամենից, չէ, մի ելք կգտնի հայտարարելու, որ գերմանական իրակա-նության մեջ Քրիստոսի անմեռ հիմների հեղինակի երգած Միակը՝ Քրիստոս («Mein Meister und Herr!» – «Իմ Տե՛ր ու վարդապե՛տ»), «կիսաստու-ւած» է, «որին հետևելիլը պիտի նշանակէր մահ ու աղէտ մարդկութեան համար»... Մի ելք էլ՝ որ, օրինակ, Ֆր. Նիցշեի, նրա ընկերջ՝ Պ. Ռեի և նրանց ընկերուհու (որին երկուսն էլ սիրահարված էին)՝ Լու Սալոմեի ռոմանտիկ միության մասին խոսելիս իրեն չգիտեմ ինչի տեղ դնի կամ էլ հենց դիտավորյալ (դրամաշնորհային դիտավորությամբ) գրի, որ «նրանք շրջան մը՝ երեքով կենակցած են»՝ հաշվի չառնելով, որ «կենակցել» բառն այսօր մեր լեզվում գրեթե կորցրել է միասին ապրելու իմաստը և առավելապես նշանակում է սեռական հարաբերություններ ունենալ... Սակայն... «Դեռ ինչե՛ր կլինեն» «ավելի հասուն» և ավելի «դեկոնստրուկտա-վորյալ» լսարանների համար (այս «դեկոնստրուկտիվ» բառը լսելիս ինձ թվում է, թե ես «Ինտերնացիոնալի» «հին աշխարհը կքանդենք մենք և նորը կշինենք» կոչն եմ լսում), այսօր, երբ ամեն ինչ, ուրեմն նաև բանաստեղծությունն ու փիլիսոփայությունը, տրվել է օճանների ձեռքը... Բայց

քանի որ ես այս ամենին և նրա գուրուններին լուրջ չեմ վերաբերվում, շարունակեմ թեթև-գվարթ տոնով:

Ամբողջ հարցն այն է, որ Նիցշեի ասած «վերջին մարդը» նույնպես փիլիսոփայություն ունի, իր փիլիսոփայությունը (ինչը, թերևս, վրիպել է Նիցշեի աչքից). այդ «վերջին մարդու» փիլիսոփայության ծնվելու տարեթիվը նշելը դժվար է, բայց ես մի արտահայտությամբ այսպես կձևակերպեի նրա գլխավոր միտումը. Հեգելից, Շելլինգից, Նիցշեից սկիզբ առնող և վերջին փիլիսոփաների՝ Հարթմանի, Շելերի, Հայդեգերի փիլիսոփայության խորքում իր էքզիստենցիալիստական դրսևորումների մեջ դրված Դազայնը (Dasein) ենթարկել հասարակագիտական... դիզայնի (design): Գոյությունը ենթարկել պլաստիկ վիրահատության, ասենք... լաբիոպլաստիկայի... Գոյությունը ներկայացնել ոչ թե իր ներկայություններով, ներկայացումներով ու ներկայացումներով, այլ իր փաթեթավորումներով ու ձևավորումներով (իրավունքի, ազատության, սեքսի)... Գոյությունն իր երևութաբանությունից խցկել իր առերևութաբանության մեջ, այստեղ էլ նրա քաղաքակրթական ու քաղաքացիական կառույցները (անգամ մշակույթը) քիչ-քիչ «բոթել» դեպի զուտ կենսաբանական կառույցներ... Սա շատ ծավալուն և բարդ թեմա է, որի սահմաններում անգամ կրոնն իր երևութաբանական և գոյաբանական երեսն ունի, էլ չեմ ասում՝ պատմաքաղաքակրթական, առանց որի կոնկրետ Ֆր. Հյոլդեռեյնի հունականությունն ու քրիստոնեականությունը կատարյալ շփոթի կարող է մատնել, ինչն էլ պատահել է մեր գուրուի հետ: Եթե նա Ջուդիթ Բաթլերի և Միքիամ Էնգելհարդտի՝ ազատ սեքսի հասարակագիտական մեկնություններին զուգահեռ մի քիչ էլ 19-րդ դարի փիլիսոփայություն կարդար, ապա գուցե հանդիպեր, օրինակ, Շելլինգի «Հայտնության փիլիսոփայության» այն թեզին, որ ողջ անտիկ նախաքրիստոնեական դիցաբանությունը հասկանալի է միայն իբրև քրիստոնեության գիրկ ու մայրական արգանդ (և, ինչ խոսք, հակառակը), ինչը նկատել ու ամրագրել է Պոդոս առաքյալը «Գործքի» 17 գլխում (ընթերցողը Հյոլդեռեյնին նվիրված հսկայածավալ գրականության մեջ հաճախ կհանդիպի բանաստեղծի հեղինակականության Դիոնիսոսով և Հերակլեսով Քրիստոսի եկը նախապատրաստող այս ընկալմանը), և ինչը Էքերմանի հետ զրուցելիս մի տեղ ակնարկում է նաև Գյոթեն՝ հուշելով, որ եվրոպական ողջ դիցաբանությունը՝ հունականից մինչև սկանդինավյան-գերմանականները, կարելի է ընկալել իբրև Հին Ուխտ: Այս ընկալումը միանգամայն վավերական է Հյոլդեռեյնի պարագային, մանավանդ որ գերմանացի բանաստեղծի մոտ թեման այնքան աներկիմաստ է. նա իր վերջին հասուն շրջանի գլուխգործոցները («Հաց և գինի», «Պատմոս», «Խաղաղության տոն», «Միակը») նվիրել է Քրիստոսին, դրանք հյոլդեռեյ-

նագիտության մեջ այդպես էլ անվանվում են՝ «Քրիստոս-հիմներ» («Christus-Hymnen»): (Դրանց նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրությունների մեջ իմ թարգմանությունների ընթացքում ինձ համար անգնահատելի են եղել Էդուարդ Լախմանի «Հյոլդեռլինի Քրիստոս-հիմները, տեքստ և մեկնություն» (Eduard Lachmann, «Hölderlins Christus-Hymnen, Text und Auslegung, Wien, 1951) և Էմիլ Պետցոլդի «Հյոլդեռլինի «Հաց և գինի»-ին. մեկնողական փորձ» («Emil Petzold, Hölderlins Brot und Wein») գրքերը, իմ գրադարանում վերջինիս՝ 1967 թ. Ֆր. Բայսների փոքրիկ, բայց շատ արժեքավոր վերջաբանով վերահրատարակությունն է):

Սակայն նորից ու նորից... «Դեռ ինչե՛ր կլինեն»... Ինքը՝ Գերմանիոն ամենաողբերգական բանաստեղծներից մեկը, որը կապրի մարդկության ողջ կրոնական զգացումը՝ հունական դիցաբանությունից մինչև քրիստոնեություն, և կղնի առաջինի համաժամանակայնացման («սինխրոնացման»։ Կիերկեգորի արտահայտությունն է) և վերջինիս անտիկականացման ուղիները, ինչպես ասվեց, Քրիստոսին չորս կոթողային հիմն կնվիրի (մի չքնաղ անավարտ հիմն էլ Աստվածամորը «An die Madonna», այս ամենը՝ միայն թեմատիկայով, իսկ եթե սկսենք խոսել բանաստեղծի «քրիստոնեական կարգերի» մասին, ինչպես, օրինակ, 1798 թ. իր տատիկի յոթանասուներկուամյակին նվիրված չքնաղ բանաստեղծության մեջ, էջեր հարկավոր կլինեն), բայց ահա կհայտնվեն սովետական և առանձնապես հետսովետական տարիների խավարում ապրած սերունդների տգիտությունից օգտվող և նրանց միջից մի երկու-երեք հոգու էլ իրենց գավազանակիր կարգած ինչ-որ պրոլետ-ֆրոյդիստներ և կգրեն, որ դրանք նվիրված են ոչ թե Քրիստոսին, այլ... երևի Չե Գևարային ու Մայքլ Ջեքսոնին, իսկ «An die Madonna» հիմնը՝ Մադոննային... Այս դեպքում մենք ինչպե՞ս չհիշենք էջը առաջ քշելու՝ սովետի տարիների կադապարները, ասենք՝ կյանքի վերջին շրջանում Ն. Գոգոլն ընկավ անկումային տրամադրության մեջ, նրա հեղափոխական կորովը թուլացավ, և նա սկսեց գրել անկումային կրոնական գործեր («Ամբողջ հոգիով մղուած այդ պայքարը, սակայն, իր աւարտին չէ հասած, ընդմիջուած է հոգեկան խաւարումին պատճառով» վրիկ, չարծա՞նք էս «պայքարներից»։ այն էլ ասենք, որ «մոր փորում սովորած» իր արհեստական հայերենով ասված «խավարում»ը պետք է լինի «մթագնում»)։ Կամ, ինչո՞ւ հեռուն գնանք, որ Աստվածամորը նվիրված իր տաղում Նարեկացին գովերգել է ոչ թե իրեն՝ Աստվածամորը, այլ... իրական կնոջ բարեմասնությունները... Ճիշտ և ճիշտ նույն մեկնաբանությունները, որքան էլ նորագույն եզրույթներով պճնված, նույն «կեցությունն է որոշում գիտակցությունը» հասարակագիտական նախվ ձևակերպումը, որի մարքսիստական նախվությունը, սակայն, նենգափոխվել է էքզիստենցիա-

լիստական խորամանկության՝ «Էքզիստենցիան նախորդում է էսսենցիային» շոնդալից, բայց ըստ էության՝ նույն ձևակերպմամբ, որն էլ իր հերթին «մարդը բարձր արժեք է» մատերիալիզմի լավատեսական հայտարարությունը, հետևաբար, փոխել է «մարդը անօգուտ տվայտանք է» («L'homme est une passion inutile») նույն մատերիալիզմի հոռետեսական հայտարարությամբ, որոնք, չխաբվեք, նույնն են, որովհետև երկուսն էլ գաղափարախոսություն են, միայն թե «մատերիալիզմի» երկու հավասարապես նույն ելակետերից՝ մի դեպքում նողկալի գաղափարական լավատեսության, մյուս դեպքում՝ նույնքան նողկալի գաղափարական հոռետեսության:

...Այդ նույն սկզբունքով էլ հայտնվում են տարբեր «արդիականներ» (սուպեր-, հիպեր-, պոստ-, անտի-, տեղական-, սփյուռքա-), որոնք կբռնեն «կղեկոնստրուկտավորեն» («այս հին աշխարհը կքանդենք մենք») նաև Գերմանիո «մարգարե-բանաստեղծին» (Շտեֆան Գեորգե)՝ Ֆրիդրիխ Հյոլդեռիին: Կոլդդեն ու կարգի կիրավիրեն նրան՝ Քրիստոսին «Միակը» «Der Ein-zige» հայտարարած բանաստեղծին և կասեն՝ դու ընկել ես մոայլության մեջ և չես հասկացել, թե ինչ ես գրել («...կատարելապես *ապաքրիստոնեական* մտածողություն մը», «Հյոլդեռիին, մեկ անգամ ընդմիջտ, չի մտածեր քրիստոնեության ստորոգություններով»)... Սա ձեզ չի՞ հիշեցնում Ստալինի չար կատակը համաշխարհային հեղափոխության առաջնորդի այրու՝ Ն. Կրուպսկայայի առիթով, երբ նա, ի պատասխան իրեն դուր չեկող նրա ելույթների, նրան սպառնաց, որ եթե նա այդպես շարունակի, «պարտիան» նիստ կանի և կորոշի, որ Լենինի այրին ոչ թե նա է, այլ ոմն, ասենք, Վառվառա Նիկիտովնա, որից հետո առաջնորդի կինը լեզուն իրեն քաշեց: Հիմա էլ պոստմոդեռնիզմի «պարտիայի» հայաստանյան բջիջն է նիստ արել և որոշել, որ Հյոլդեռիին «Քրիստոս-հիմները» ոչ թե Քրիստոսի մասին են, այլ... «կատարելապես *ապաքրիստոնեական*» բաներ... Բայց մեր գուրուի նպատակը ավելի հեռահար է, լսենք իրեն. «...ամենեն անտանելին իմ աչքիս... որ աստիճան մը ավելի անտանելի կդառնա, երբ հարցը քրիստոնեական Եվրոպայի մը պաշտպանությունն է»: Նախ հարցնեմ. այ տղա, դու արդեն եքյա տղա ես, դու հո Բեհեզդեբուդը չե՞ս, որ Քրիստոս անունն ու «քրիստոնեություն» արտահայտությունը լսելիս կամ «Աստված» բառը մեծատառով գրված տեսնելիս մոլեգնում ես: Բայց մինչև բուն մոլեգնությանդ անցնելը էլի այս առիթով երկու ասածներիդ անդրադառնամ: Առաջինը՝ որ «Զբոսախնջույքը»-ի (իմ սիրած ծը, որը հենց իմ բանաստեղծության վրա մեծ ազդեցություն է թողել) իմ մեկնության մեջ շտուկգարտյան հասարակ հյուրանոցի մեջ ես տեսել եմ Աստծու կառուցած Տիեզերքը, ինչի առիթով հայոց համագգային հետարդի սույն գուրուն մի անմեղսունակ հարց է տալիս. «Ո՞ր կտեսնե Աստծու կառուցած Տիե-

գերքը: Անկեղծորեն չեմ գիտեր»: Այ, այստեղ հավատում եմ քո անկեղծությանը և ասում. նախ և առաջ 21-րդ դարում գոսնած մտքի գուրունների համար հեղինակի իսկ կանխատեսամամբ գրված տողերում՝ «Մակայն ինձ մեկը հարց կտա. ի՞նչ անեն աստվածները հյուրանոցում... Թող նրան պատասխան տրվի. նրանք սիրահարների պես, հանդիսավորապես երանելի են, / Նրանք ապրում են անարատ միմիայն տաճարներում»¹: Այստեղից չի՞ հետևում, որ էլեգիան ոչ թե ինչ-որ «հոսթելի» ռեկլամ է, այլ մի այլ բանի... «Եկ, ի Բացը» կոչի «Բացի» մեջ, որը ողջ տիեզերքի, ժամանակի ու տարածության, կյանքի և մահվան հարթությունն է և որը հետագայում դառնում է ողջ գերմանական մտքի ու փիլիսոփայության մի կայուն փոխաբերություն-եզրույթը՝ Ռիկեից մինչև Հայդեգեր և մեր օրերը (das Offene): (Ի դեպ, այս «Բացի» առկայությունն ինձ միշտ ապշեցրել է Ն. Ռուսինյանի (1860 թ. գրված...) «Կիլիկիա» բանաստեղծության մեջ՝ «Հոգին ի բաց Հիշատակաց յուր կավետի»): Թե չէ ի՞նչ է այս «Բացը»: Հետարդիական մեկնակետով՝ երևի «հյուրանոցի» բացմանը հավաքված աղջիկների մի բաց սրունք, բաց բուռ, որը «ատաղձագործը տան քիւին կայնած» (քիւլի՞ն. ո՞վ է տեսել, որ ատաղձագործը կանգնի քիւլին, հո ճանձ չի՞, այ «մոր փորում» հայերեն սովորած գուրու) տեսել է ցածում: Բայց գուրուն «չուզեր փոխաբերութիւն մը տեսնել»... Իսկ այս հյուրանոցն ի՞նչ է. երևի գերմաներենն էլ Գերմանիայի փորում՝ փողոցում սովորած լինելու գլուխգովանությամբ («Այսօրվա փողոցի գերմաներենով...»), ասացի, մի Motel թե Hostel... Ի՞նչ տիեզերք, ի՞նչ տարածություն ու ժամանակ, ի՞նչ «քրիստոնեական և այլ երանգ ու նշանակություն», համեցե՛ք, բացության ու «Բացի»՝ այսօրվա ընկալմամբ՝ «բաց սեքսի» բաց բղերով աղջիկներ, համեցեք էժան գներով այս մոթել, որտեղ գուրուն հայաստանյան հետարդիության մի նոր ուղղություն է հռչակել՝ հայկական փուսսիզմը... Եկե՛ք, տղաներ... (Եվ այս նույն «անփոխաբերություն» «պրագմատիկ» ամբարտավանությամբ էլ, իբրև նմուշ Հյուդեռլինի անցյալի ու գալիքի թարգմանիչների համար, մեր գուրուն թարգմանել է «Միակի» երրորդ տարբերակի՝ Քրիստոսի ճառագումները հին ու նոր աշխարհի մեջ տեսնող անմեռ ու գեղեցիկ տողը. «Տիրական կանաչում է / Մի երեքնուկի տերև» («Herrlich grünet Ein Kleeblatt»...), միայն թե, եթե, օրինակ, Մ. Ֆրանկի «Հյուդեռլինը միֆի մասին» հոդվածը կարդացած լինեք, «երեքնուկը» չէր փոխարինի «առվույտով», ասել է թե՛ «պրագմատիկ» անասնակեր յոնջայով՝ հասկանալով, որ սա այստեղ Դիոնիսոսի, Հերակլեսի և Քրիստոսի («Միակի») երրորդության նշանն է, բայց քանի որ ահա արդի «չկան նշաններ, կան միայն նշա-

¹ Դրանք մեջբերված են «Ծանոթագրություններում», էջ 423:

նակյալներ» կարգախոսով «նշան» բառն էլ մեր գուրուին կկատաղեցի, ինչպես կարմիրը՝ ցուլին, նրան խնայելով «ատիկա կզանցեմ»):

(...հարևանցի ասեմ, որ ես առնվազն անտակտ ու գռեհիկ եմ համարում որևէ մեկի հավատի մասին խոսելը՝ հավատաքննչությամբ զբաղվելը, ինչպես ինքն է անում («հավատքի հարց է»): Սովետի գլավլիտից պրծանք, հիմա էլ հայտնվում ենք հետարդիության գլավլիտի դաշտում: Պատկերացնո՞ւմ եք, եթե որևէ մեկը 20-րդ դարի մեծ աստվածաբան Կ. Բարտի «Թուղթ առ հռովմեացիս» կոթողային գործին կամ աբբա Բրեմոնի՝ Պ. Վալերիի պոեզիային նվիրված խորունկ վերլուծությանը (որն ինքը՝ կրոնականությունից միանգամայն զերծ Վալերին, բարձր էր գնահատում) անդրադառնալիս դրանց ողջ փիլիսոփայական-օնտոլոգիական հղացքը մեկնաբանի հավատով... Ա՛յ քեզ հետարդիական հավատաքննչություն)...

Բայց այս ամենը դեռ ոչինչ, մտածում ես՝ մարդը այդքանն է պատկերացնում: Ամենասոսկալին սկսվում է այն պահերից, երբ զինված իր հետարդի մահակներով՝ նա սկսում է Հյուդեոնի բռնի կրոնափոխությունները՝ այդ մահակների եզրույթների և հասկացությունների հարվածների տակ. դա նրան խուսավարումների լայն հնարավորություններ է տալիս... Բեդա Ալեմանի հետքերուն վրա... Ժամանակակից միտքն այդ հետքերուն վրա ի՞նչ չի կարող անել, կարծում եք՝ չի՞ կարող ապացուցել, որ «Գայլն ու գառը» առական գառն է խեղճ գայլին «առել-թռել անտառը»... Ահա այդպես էլ այստեղ. մեր գուրուի վրա իր հետարդիական կենտրոններից խնդիր է դրված՝ «Կարդալ Հյուդեոնին: Իսկականը»: Իսկ ո՞րն է իսկականը. «...ամեն պարագայի ոչ քրիստոնեության ձևով հասկցուած», հավատափոխության ջիհադական իր դիրքերից պատգամում է գուրուն: Իսկ ինչպե՞ս հասնել դրան: Շատ հեշտ: «Միակին»՝ Քրիստոսին դիմող «Mein Meis-ter und Herr!» «Իմ Վարդապե՛տ և Տե՛ր» դիմողականի «Meis-ter»-ը դարձնել «վարպետ», ասել է թե՛ ուստա: «Մակայն մի ամոթ է ինձ Խոչընդոտում քեզ հավասար կարգել Այրերին աշխարհիկ» (այսինքն՝ հույն կիսաստվածներին) արտահայտության մեջ անգիտանալ Աստծու Որդու Միրո խորհրդածեսի հյուդեոնիյան կռահմունքին («Զի Մեկին է սերը կապված») և ասելիքը 180 աստիճանով շուտ տալ ու անել նույն ջիհադիստական իր պնդումը, թե «Քրիստոսի ճամփան անհապաղ կվերադարձնե զինք դեպի Հայրը: Մահացու և մահաբեր ճամփա մըն է, որուն պետք չէ հետևել: Այս աշխարհին հավատարիմ կիսաստվածները պետք չէ հետևին այդ օրինակին: Այդ է պատճառը արգիլող ամոթին» (Այնինչ տեքստում ճիշտ հակառակն է): Մի խոսքով՝ գերմանացի բանաստեղծին կամաց-կամաց ներքաշել և համապատասխանեցնել-հարմարեցնել Հա-

յաստանում իր նախասիրած և համահիմնած արդի գրական ուղղությամբ՝ փուսսիզմին...

...Հիմնի հիմնական հարցադրումը Միակով (Քրիստոսով) անցյալի աստվածությունները լուսավորելն է, մի տեսակ Քրիստոսի հետադարձություն (Թեմա, որը, անշուշտ, մի այլ դիտակետով հայ բանաստեղծության մեջ արտահայտված է Դ. Վարուժանի ստեղծագործությամբ, որտեղ հին կամ հեթանոս աստվածների այդ «լուսավորումը» («պայծառակերպումը») տեղի է ունենում «Հացին երգը»-ի՝ հյուլեդիկյան նույն «հաց և գինու» խորհուրդով. ես այդ մասին գրել եմ Հ. Մնձուրու Երկերի առաջին հատորում գետեղված իմ «Փոքր Արմտան համաստեղություն» հոդվածում, էջ 29): Այս հարաբերությունը Վերածննդից ի վեր իր անդրադարձներով կայուն մի լուծման է հասցված, նորից ասեմ, Հյուլեդիկյան դասընկերոջ՝ Շելլինգի «Հայտնության փիլիսոփայության» մեջ, որտեղ ոչ միայն դիցաբանական, այլև հին աշխարհի ողջ մշակութային-գեղագիտական հասկացությունները (խորհուրդ, ծես, ողբերգություն, կատակերգություն, կերպարանափոխություն, կատարսիս և այլն, և այլն) դրված են իրենց նախաքրիստոնեական հետանկարների մեջ՝ ասես բացելով Պողոսից և Օգոստինոսից մինչև Կ. Բարս ձգվող այն գաղափարը, որ Քրիստոս ծագելով լուսավորում է ոչ միայն այսպես ասած «Ք. ծ. հետո» իրականությունը, այլև «Ք. ծ. առաջ»: Ապա՝ որ Հյուլեդիկյան համար բոլոր այդ «հին» աստվածները և «քաջամատիկ որդիքը դիցերի» ընդամենը Մեկին որոնելու միջոց են, և որ ինքը Նրան է փնտրել նրանց մեջ, և որ նրանք Նրան՝ «իրենց զարմի վերջինին», «Տան գանձին» իրենից «օտար հյուրից» թաքցրել են, ումով էլ նրանք ապրում են իրենց սուբստիտուցիան: Ինչին հետևում է որոշակի ինքնահանդիմանությունը, որ երբ ինքն այդ «հների» միջև հարցուփորձ էր անում,– ինչից հետևում է, որ ողջ անտիկ դիցաբանությունը և բանաստեղծի անդրադարձը դրան ընդամենը Միակին գտնելու (կամ հասնելու) հարցուփորձ է: – Նա ինչն է դուրս մնացել: («Մակայն գիտեմ, ի՛մ մեղքն է / Այդ» («Ich weiss es aber, eigene Schuld / Ists!»),– իրեն հանդիմանում է բանաստեղծը): Եվ որ Քրիստոս (Միակը) թեև միակն է, բայց ժխտելու չի գալիս մյուսներին, այլ նրանց վրա նույնպես տարածելու իր լույսը: Բայց և այս ամենով հանդերձ՝ նրան «ամոթն է պատում» Միակին «աշխարհիկ այրերին» (ուշադի՛ր) «հավասար կարգելու» համար: «Քանզի ՄԵԿԻՆ է սերը կապված» և, նորից ուշադիր, «Քանզի չափազանց, օ, Քրիստոս, կապված եմ քեզ»: Որին հետևում է բանաստեղծի շվարանքը. «...ձեր զարմի վերջինին դուք, Տան գանձին, ինձնից՝ Օտար հյուրից թաքցրեցիք», բայց որը իսկույն փարատվում է այն շելլինգյան ընկալմամբ, որ ողջ անտիկականությունն այն ուստն ու մորձն է, որի ծայրին բացվում է Քրիստոս–ծաղիկը:

Կոնկրետ իմ աչքում նա, ով փիլիսոփայական և կրոնական մտքի այս լուծումը չի կոտրում (ինչպես, կրկենք, կռահեց Պողոսն Արիսպագոսում, երբ ասաց՝ հույներ, «դուք ըստ ամենայնի ջերմեռանդ հավատասեր եք, քանի որ շրջելով և տեսնելով ձեր պաշտածները՝ գտա նաև մի բազին, որի վրա գրված էր՝ Անծանոթ Աստծուն. ում դուք առանց ճանաչելու եք պաշտում, ես նույնն եմ քարոզում ձեզ»։ (Գործք 17:23)), ո՛չ անտիկականությունն է հասկանում, ո՛չ քրիստոնեությունը և Հյուլեռլինով չպետք է զբաղվի։ Տյուրինգենի ճեմարանի հիշյալ երեք ուսանողներից Հյուլեռլինը դառնում է այն բանաստեղծը, որը Լեսսինգի, Գյոթեի, «Մեսսիականի հեղինակի և այլոց հետ բողոքականության՝ միտքը պատմական գործնականացման հասցնելու սկզբունքով, գրականության մեջ, առաջին անգամներից մեկը, տեսավ Քրիստոսի և հետևաբար ողջ քրիստոնեության կիերկեգորյան հետ– և համա– ժամանակայնացման անհրաժեշտությունը։ Ով հույն աստծու՝ Դիոնիսոսի մեջ տեսավ Եկող Աստծուն («Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott»)։ Ով ընթրիքի, ոգեշնչման, արբեցման, գինու աստծու (ինչպես նաև Ապոլլոնի և Հերակլեսի) մեջ ցույց տվեց, այո՛, Քրիստոսի նախակարապետին, նրա անտիկ շրջանի Հովհաննես Մկրտիչին, ում Շելլինգն իր «Հայտնության փիլիսոփայության» մեջ ներկայացնում է իբրև Ճրագալույցի (Advent-ի) աստծուն, որի էության հիմնական գիծը հենց գալուստն է (Kommen)։ Ով «Հաց և գինու» վեցերորդ տան մեջ պատռում է հունական իր բոժոժը և թռչում իբրև «Բարձրալի ջահակիր Որդին, սիրիացին»։ Հակառակ դեպքում կասես այն, ինչը գանազան բալեմանների «հետքերուն վրա քալելով» միանգամայն եղծում է Գերմանիայի մեծ բանաստեղծին։ Եվ սա չէ՞ր, որ Հյուլեռլինին առաջինը նկատածներից մեկին՝ Ֆր. Նիցշեին, անգիտակցաբար ավելի առաջ տարավ՝ կյանքի վերջին շրջանում իր «վերացյալ» վիճակն արտահայտելու համար ավելի լավ տարբերակ չգտնելով, քան իր անձով Դիոնիսոսին Խաչյալի հետ նույնականացնելը...

Այս մեր հայաստանյան հանկարծակի պոստմոդեռնիզացվող բեմերում աջ ու ահյակ իր «թասախոսությունները» շոայլոդ, ամեն առիթով իրեն իբրև Ժ.–Լ. Նանսիի և Ֆ. Լաքու–Լաբարթի աշակերտը հռչակած, ի՛նչ աշակերտ՝ իբրև սրանց իր աչքի առջև պահողը, սրանց հսկիչը ներկայացող այս սնապարծ «հոսսոս» գուրոն («...իմ ուսուցիչներս՝ Լաքու–Լաբարթը և Ժան Լիւք Նանսին... Իմ աչքիս առջև, երբ իրենց այցելութեան կերթայի, Նիցշե կթարգմանեին»... էջ 201), իբրև թե սրանք մի մեծ չգիտեմ թե ինչ են, այս անգամ էլ որոշել է նրանց մարքսիստական–աթեիստական մեթոդները Հյուլեռլինի և ինձ վրա բանեցնել՝ Գերմանիայի մեծ բանաստեղծներից մեկին իր այդ ուսուցիչների և իր սեքսուալ–աթեիզմի բոյին

իջեցնելու նպատակով... անգամ հնչյունաբանության առումով: Ասում եմ՝ անգամ, որովհետև... Իր գենդերային պատկերացումներն արտահայտվում են նույնիսկ իր հնչյունաբանական նկրտումներում. բայց գոնե լավ է, որ նա այսքանով այս անգամ սահմանափակվել է՝ երևի Հյուդեռլինի պարագային իրեն այստեղ զսպելով և մի երկու գենդերային-հնչյունաբանական-ջուդիթթրաքերական դիտողություն անելով, որոնցից մեկը հետևյալն է. «Յակոբ Մովսէս կը գրէ «Հյուդեռլին» հայաստանեան սովորութեան համաձայն», միայն թէ արի ու հասկացիր, ես՝ Հայաստանում ապրող հայ մարդս, պիտի, թայլանդական սովորության համաձայն, չգիտեմ էլ թէ ինչ կամ ֆրանսիականի համաձայն «Հյուդեռլին» գրեմ, թէն սրա հետին միտքը հասկանում եմ. նա ուզում է, որ այդ անունը գրվի կանացի մի գենդերային-լեդիբոյական-ը-ով՝ «Հյուդերլին»՝ «Էդպիսի» սովորության համաձայն...): Բայց ես հո Ժ.-Լ. Նանսիի և Ֆ. Լաքու-Լաբարթի սանը չե՞մ, ես Լևոն Ներսիսյանի, Էդ. Աթայանի, Կ. Սվալայանի, Հ. Էդոյանի «դպրոցներում» եմ «արդիություն» ու «հետարդիություն» սովորել, որոնցից մեկը՝ Լ. Ներսիսյանը, այստեղ գուցե այսպես որոտար՝ գուրուներ ջան, մի վախեցեք «ո»-ից, մի՛ ասեք Հյուդերլին, Պաստերնակ կամ Բիլկե, հո դգիկ չե՞ք...

Այս ելակետներով էլ գրքում թարգմանական մի քանի նմուշ է դրել, որոնց ծիծաղելիությունը չես էլ ուզում բարձրաձայնել, թե որտեղից է գալիս... Բայց եկեք չխորանանք... Ուրիշ խորհուրդներ չտանք, որովհետև այսօր «ուրիշ բաները» հայտարարված են անձնական տարածք, բայց քանի որ լեզուն առայժմ դրա մեջ չեն մտցրել, պարզապես ասենք. այս գուրուն պարզապես իր մայրենուն չի տիրապետում... Ես չեմ անդրադառնա գրքում գետեղված անճաշակ ու անճիշտ թարգմանություններին, ես հասկանում եմ սովորովի մայրենիով թարգմանելու ողջ անհեթեթությունը, բայց մի քանիսի մասին ասեմ. առաջինը հավանաբար ինձնից է գալիս, ես իմ թարգմանությունների առաջին հրատարակություններում նիցշեական «Ewige Wiederkehr» արտահայտությունը թարգմանել եմ «հավիտենական վերադարձ», բայց հետո շտկել եմ. պետք է լինի «հավերժ վերադարձ», որպեսզի «ewige» մակդիր-եզրույթ-հասկացությունը ոչ թե ժամանակի տևողություն ցույց տա, այլ գործողության (վերադարձի) մեխանիկական-կրկնողական շարունակականություն, ինչն էլ հենց նկատի ունի հունական մետամփսիխոզի և հնդկական ռեինկարնացիայի նիցշեական այս ատոմիստական անհեթեթ տարբերակը: (Ես կարծում եմ՝ ինձնից է գալիս նաև «ՀակաՔրիստոսը» գրքի վերնագրի նրա «Դերաքրիստոս» թարգմանությունը, քանի որ տեսնելով, որ «Ապոլլոն» հրատարակությամբ տասնամյակներ առաջ հրատարակված «Բարուց և չարից անդին» գրքի ծանոթագրությունում ես գործը ներկայացրել եմ «Նեո» վերնագրով, ինքն էլ որո-

շել է դրա հայերեն մյուս տարբերակը կիրառել, բայց ես հետագայում հասկանալով, որ այն ոչ թե նեոի կամ դերաֆրիստոսի մասին է, այլ «հակա»-յության, իսկույն շտկել եմ. այդ մասին իր տեղում): Չխոսենք իմաստով մոտիկ հասկացությունների մեջ նրա չկողմնորոշվելու մասին (որ, օրինակ, «Տունդարձ» հիմնի ենթավերնագրային ձևը՝ «An Ver-wandten» – «Հարազատներիս», թարգմանել է «Տնեցիներուն» (84, 145)՝ «հարազատությունը» իջեցնելով ընտանեկան կլանի մակարդակի, մի կողմ թողնենք, որ «Զրադաշտի» կարևորագույն մի գլխի վերնագիրը, որտեղ խոսքը հիմնականում կեղծ արժեքներից ազատագրվելու մասին է («Von der Erlösung»), «ազատագրումը» թարգմանել է «փրկագործություն» կրոնական եզրով, մի կողմ թողնենք, որ գերմաներենն այդպես փողոց առ փողոց չափչփելով յուրացրած գուրուլին թեկուզ մի «փողոցային» չի ասել, որ իրենց լեզվում «t»-ից առաջ «s»-ը «z» է կարդացվում, հետևաբար պետք է գրել ոչ թե Ստեֆան Գեորգե, այլ Շտեֆան, (բացառությամբ այն դեպքերի, երբ s-ն t-ից առաջ հոդակապ է, օրինակ՝ Հոֆմանսթալ), մի կողմ թողնենք, որ, արդեն ո՞րերորդ անգամ ասեմ, Նիցշեի բարեկամուհին, «Բդեալիստուհու հուշագրությունները» սքանչելի գրքի հեղինակ կոմսուհի Մալվիդան ոչ թե ֆոն Մայզենբուրգ է, այլ Մայզենբուրգ, որ «Andenken»-ը հիշողությունը չէ, այլ «Հուշը», ինչպես և թարգմանված է գրքում, հիշողությունը Erinnerung-ն է), և անցնենք զավեշտներին, որոնք հաջորդում են մեկը մյուսին, ուստի մենք անդրադառնանք մի երկուսին, որոնք ցույց են տալիս ոչ միայն Գերմանիո փողոցներում սովորած նրա գերմաներենի մակարդակը, այլև այդպես էլ մինչև վերջ չսովորած իր մայրենի լեզվի, այլապես ինչպե՞ս բացատրենք, որ իր թարգմանած վերոհիշյալ գլխում օրինակ, «Ein gedun-se-nes Seel-chen» «Մի փքված պուճուր (իկ) հոգի»-ն թարգմանել է «ուռուցիկ հոգյակ». ասա մեկը որ քեզ Երևանում աղեպտներիդ հերթական «թասախոսության» փութալու ճանապարհին բռնեցնի և «այդ ինչու ես այդքան փքված կամ փոքրոգի» ասելու տեղակ ասի՝ այ դու «ուռուցիկ հոգյակ», ի՞նչ կհասկանա... Ի՞նչ կհասկանա, եթե մեկը քեզ «հակառակ հաշմանդամ» (um-ge-kehrter Krüppel) ասելու փոխարեն «հակադարձ հաշմանդամ» ասի, «հակադարձ» բառի իմաստը հասկանո՞ւմ ես: Հասկանո՞ւմ ես, որ «շյուդն» ու «ցողունը» տարբեր բաներ են, չես տարբերում, որ ցողունն է բույսի վերգետնյա մասը, որի վրա կարող է տեքն ու ծաղիկ աճել, իսկ շյուդի՝ փոքր ոստի, ծեղ ու ծղոտի վրա ոչ մի բան չի կարող լինել: Չես տարբերում ու հասկանում, որ հայոցը մարդու մտային վիճակի չբացմանը «խավարում» չի ասում, այլ «մթագնում», («գիտակցությունը մթագնել»), բայց եկել՝ գուրու ես կտրել և ուզում ես նաև հայոցի դասեր տալ: Եվ ընդհանրապես լավ կլինի, որ արևմտահայերենի և արևելահայերենի մասին ավելի-ցփեղ դատողություններ

սփռելու փոխարեն («ատոնք երկու կատարելապես տարբեր լեզուներ են») նստես և կամ արևմտահայերենդ, կամ արևելահայերենդ մի քիչ խորացնես, որպեսզի հասկանաս, որ դրանք երկուսն էլ նույն լեզուն են, և ով կատարելապես տիրապետում է հայոցի մի ճյուղին, կատարելապես տիրապետում է մյուսին (և, տվյալ դեպքում, ընդհակառակը, ընդհակառակը...), ի՛նչ անենք, որ այսօր Մփյուռքում, ինչպես ես մի ամիս թրքի գրել եմ, քո նմաններն այն վերածում եմ ախպարերենի, իսկ Հայաստանում նույն քո նմանները՝ աղբարերենի:

Մի խոսքով՝ ամպագոգոռ ու ինքնագովագոյային սխալբոնեղոցիներ, թեթև ու խարդախաբարո ստեր, որոնք գուրուն ասել է դարձյալ իր լսարանում տպավորություն գործելու, իր դիրքերն ամրապնդելու և իրեն «իմպոտնի», միջազգային «սխալբոնիչի» կայուն «իմիջ» ու կարգավիճակ ստեղծելու համար: Ոչինչ, որ հողվածում պակասում է տարրական բարեխղճությունը (ինչի ներկայությունը նրան գուցե և նկատել տար, որ, օրինակ, իր ասած «Բանաստեղծի արիություն» բանաստեղծության երկրորդ տարբերակը, որի մասին ասվում է՝ «Չէ թարգմանուած», հենց «թարգմանուած» է (էջ 169) և հենց «Վեհերոտություն» վերնագրով (15, 169) (թե չէ որտեղի՞ց է նա վերցրել նույն բառը), կարևորը՝ որ «այս Հայաստանին մեջ» եթե «Հյուղեղին ու Նիցշե տպված է», ինքը իսկույն, թը՛ռ, ինքնաթիռ նստած կգա, սխալները տեղում ձեռաց կբռնի ու կգնա, իսկ իր աղեպտները, ոգեշնչված իրենց գուրոյի գալուստ-գնալուստով, հրաժեշտի ճիչեր կարձակեն օդ բարձրացած նրա ինքնաթիռի հետևից և տուն դառնալով կսպասեն նրա հաջորդ գալուստին...

Մեր գուրուի գուրությունների երկրորդ բաժինը, այսպես ասած, մեկնողական-թարգմանական է, այստեղ նա վագում և, հո՛ւպ, հընթացս բռնում է այդ կարգի «սխալները»: Ամենախայտառակ և ամբարտավան օրինակը «Նիցշեի Յավիտենական վերադարձը» հողվածում Յակոբ Բուրքհարդտին հղված 1889 թ. հունվարի 6-ի նամակի տողերն են: Թույլ տվեք դրանք մեջբերել բնագրով. «Lieber Herr Professor, zuletzt wäre ich sehr viel lieber Basler Professor als Gott; aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privat-Egoismus so weit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen. Sie sehen, man muss Opfer bringen, wie und wo man lebt». – Թարգմանությունը. «Միբելի պարոն պրոֆեսոր, վերջին հաշվով ես ավելի մեծ սիրով բազելյան պրոֆեսոր կլինեի, քան Աստված: Մակայն ես չեմ համարձակվել իմ անձնական եսասիրությունն այնքան հեռու հասցել, որ հանուն նրա աշխարհի արարումից ձեռ քաշեի: Տեսնում եք՝ ստիպված ես ինչ-որ բան զոհաբերել՝ ինչպես և որտեղ էլ ապրես» (5/2, էջ 714):

Իմաստը հետևյալն է. ես փիլիսոփային չեմ զոհաբերել Բազելում պրոֆեսոր լինելու դիրքին: «Հարցը այն է, որ Յակոբ Մովսեսը, որ կենթադրեմ կատարելապես գերմաներեն գիտե, երբեմն անհասկանալի ձևով կթարգմանե, երբեմն ալ՝ սխալ»: Նախ՝ ես «կատարելապես» գերմաներեն չգիտեմ, որոշ չափով: Բայց այնքա՛ն, որ կարողանամ հասկանալ, թե դու այստեղ որտեղ ես ընկել քո մեծամտության թակարդը. դարձյալ ու դարձյալ քո մայրենի լեզվին չտիրապետելու մեջ, որովհետև չես հասկացել, որ քո պահանջած ժխտականությունը («պետք է ըսուեր «չլինեի»») արտահայտված է նրանով, ինչը քերականորեն կոչվում է մերժողական: Այնպես որ ես ճիշտ եմ թարգմանել, իսկ դու բլթացնում ես: Ես բաց եմ թողնում քո սխալին հետևող քո անհեթեթ բացատրությունը՝ միաժամանակ դրան վերաբերվելով ներողամտորեն, որովհետև գիտեմ, որ նացիոնալ-սոցիալիզմի ճանկերից ճողոպրած Գերմանիայի այս ամենադժբախտ փիլիսոփայի դեռ երկար ժամանակ էլ թպրտալու է միաբջիջ մեկնությունների ձեռքում, մինչև որ կգա նրա ժամանակը (եթե Երկրի երեսին նրա համար ժամանակ մնացած լինի), բայց մինչ այդ դու «երբեմն ալ սխալ կթարգմանե» դատավճիռներով հերիք չեղա՛վ քյոլ մստես ու հիմարացնես քո աղեպտներին...

Միալամատնացուցման մյուս «փերֆորմանսը» («ուրիշ սխալ մը պիտի մատնանշեմ») վերաբերում է Հյոլդեռլինի մի սևագրության («Սակայն խոսքը» տողով սկսվող), որի առիթով գուրուն իր լսարանում հիստերիկ ճիչ-աղաղակ է բարձրացնում: Տեսնենք՝ բանը ինչ է: Մեջբերում եմ բնագիրը. «Du sprachest zur Gottheit, / aber dies habt ihr all vergessen, dass immer die Erstlinge / Sterblichen nicht, dass sie den Gottern gehoren. / gemeiner muss, alltäglicher muss / die Frucht erst werden, dann wird / sie den Sterblichen eigen»: **Իմ թարգմանությունը.** «Դու Աստվածությանը դիմեցիր, բայց դուք մոռացել եք բոլորեքյան, որ առաջնեկները միշտ/ Մահկանացուներին չեն, որ նրանք պատկանում են աստվածներին: /առավելս ընդհանուր, առավելս հանապազօր Պտուղը նախ պիտի դառնա, այնուհետև/ այն կհասնի մահկանացուներին» (էջ 260):– Հատվածը ճիշտ հասկանալու համար (ինչպես նաև մեկնաբանելու, ասում եմ մեկնաբանելու, որովհետև այն ցաքուցրիվ սևագիր մի պատառիկ է, որը տարբեր հրատարակություններում տողերի ու տողատում–շարադասումների տաբեր տարբերակներ ունի, օրինակ, 1921 թ. պոստամյան «Գուստավ Կիպենբերգ» հրատարակության մեջ՝ իմ սիրածներից մեկը՝ այլ կետադրական մեկնաբանություն ունի. ի դեպ, ես իմ թարգմանության մեջ բայսներյան կետադրությունը, – անվերջակետ նախադասություններ, վերջակետերից հետո փոքրատառով սկսվող նախադասություններ, պահպանել եմ) պետք է նկատի ունենալ նրա սկզբի տողերը (**«Հաճախ երգը ես փորձեցի, սակայն նրանք քեզ չսե-**

ցին»... «Ղու Աստվածությանը դիմեցիր»), կարելի է ենթադրել, որ բանաստեղծն իր մասին է ասում. դու փորձում էիր երգը, դու քո խոսքն ուղղում էիր Աստվածությանը, սակայն նրանք (հավանաբար մարդիկ) քեզ չլսեցին: Ինչու. այնուհետև սկսվում է բացատրությունը, որն առաջնեկների (ուշադրությո՜ւն, հոգնակի՝ *die Erstlingen*) ճակատագրին է հղում, ինչպես, օրինակ, հայերեն «առաջին հացը միշտ կուտ է գնում» իմաստության մեջ: Ըստ Օրինաց երկրորդ գրքի 18-րդ գլխի 4-րդ տողի սահմանման՝ ինչպես առաջնաբերքը, ասել է թե՛ երախայրիքը, Աստծու քահանաներինն է («Նրանց պետք է տաս նաև քո ցորենի, գինու, յուղի առաջին բերքը, քո ոչխարների առաջին խուզից ստացած բուրդը...» Լուսբերյան թարգմանությամբ՝ «*und die Erstlinge deines Korns, deines Weins und die Erstlinge von der Schur deines Schafe*»), այդպես էլ ծնողներն իրենց առաջնեկներին էին նվիրում Աստվածներին, – նրանք նախ Աստվածների բաժինն են, և ապա նոր միայն պատկանում են (կամ ամեննին չեն պատկանում...) մահկանացուներին:

Գուրուն կարծում է կամ ինչ-որ մի աթեիստական մեկնաբանության մեջ (ո՛վ իմանա, որ մի Նանսիի ու Լաքու–Լաբարթի) կարդացել է, որ Հյուդեդիսն, այստեղ *die Erstlinge* ասելով, նկատի ունի ոչխարների առաջին բուրդը կամ մտքի ռեստորաններում հետարդիության քահանայապետերին տրվող առաջին բլյուդը, և ոչ թե «աստվածության» փայլաբաժինը, ինչպես որ գրված է բնագրում, – բառի բուն իմաստը հենց Բանի առաջնեկներն են, ովքեր առաջնեկության իրավունքն ստանալու համար Փանուելում գոտեմարտում են Աստծու հրեշտակի հետ (ինչպես Հակոբը, Ծննդ. 32), իսկ հետարդիության հասարակագիտության մեջ մի աման խաշուով վաճառում են միասեռականությանը, սեքսին, նարցիսականություններին, սնապարծություններին և բոպեն մեկ սխալ բռնելու տոփանքին ու ամբարտավանությանը:

(Այս որոշյալ հոդը մի տեղ էլ է անհեթեթ վիճակի մեջ գցել գուրուին, երբ նա, ինքն իրենով զմայլված, ճամարտակում է Հայդեգերի՝ «Շպիգելին» տրված հայտնի հարցազրույցում «Աստված» բառի իմ անորոշ դերբայով թարգմանության մասին՝ այս անգամ էլ հետևելով ինչ-որ անգլիացի թարգմանչի՝ Վիլյամ Ռիչարդսոնին, որ այդ բառը ոչ միայն «անորոշ հոդով թարգմանած է», այլև բառի դիմաց անորոշ դերանուն «դրած է» («a god»): Ես անգլերեն չգիտեմ և չեմ կարող դատողություններ անել այնտեղ այդ «a»-ի ընդհանրականության բնույթի մասին, բայց եթե այդ «a»-ն այդտեղ կոնկրետ անորոշության իմաստ ունի, ասենք՝ «ոմն», «որևէ» կամ «ինչ-որ» աստված,– է՛, ուրեմն դալաթ ըրածէ: Թե՛ հայերենում և թե՛ գերմաներենում գոյություն ունի գոյականի որոշակիության և անորոշության մի տեսակ, որն ընդհանրական հասկացութենական կարգ է և ներառում է որ-

նէ հասկացությունն ոչ թէ իբրև որոշյալ կամ անորոշ առումով ինքը, այլ ընդհանրապես՝ որոշյալության կամ անորոշության սահմաններից անդին: Օրինակ, երբ Նիցշեն ասում է՝ «Մարդը, – որոշյալ հոգով, – մի բան է, որը պետք է հաղթահարվի», նա այստեղ որոշյալ հոգի նշած կոնկրետ մի մարդու նկատի չունի, այլ հասկացությունն ընդհանրապես՝ որոշյալն ու անորոշը հավասարապես ընդգրկող ընդհանրական մի բան: Այդպես է նաև անորոշության պարագային: Երբ Յո. Բրահմսը իր գլուխգործոցը վերնագրել է «Ein deutsches Requiem», նա նկատի չունի «մի» գերմանական ռեքվիեմ, այլ ընդհանրական մի բան, մոտավորապես՝ «գերմանական ռեքվիեմ ասվածը», ասել է թե՛ հենց «Գերմանական ռեքվիեմ»: Եվ ահա քո աղեպտների մոտ մի անգամ էլ քո գերմաներենը փողոց առ փողոց ուսումնասիրած լինելու տպավորություն ստեղծելու նպատակով այնպիսի ստեր ես փչում («այսօրվա «փողոցի գերմաներենով «Fehl» բառը մինակը շատ չի գործածվիր»։ այ քեզ բան: Նախ՝ «փողոցային գերմաներենը» ո՞րն է, և ապա՝ փողոցի բառօգտագործման շատն ու քի՞չը որն է: Դու ընկել–հաշվե՞լ ես, թե, ասենք, Հայդելբերգի Բիսմարկշտրասեի մի ծայրից մյուսը այն օրվա մեջ քանի՞ անգամ կը «գործածուիր»):

Բանն այն է, որ Հայդեգերը «Շպիգել» հանդեսի (գուրուն գրում է «թերթին մեջ») իր հայտնի հարցազրույցում «ein» անորոշ արտիկլը (հոդը. -իսմբ.) Աստված գոյականի դեմ դնելով՝ ուզեցել է բառ–հասկացությունը հանել իր կրոնա–եկեղեցական մինչայժմյա կոնկրետ ընկալումից (որը, իր կարծիքով, իրեն սպառել է) և այն օգտագործել հիշյալ ընդհանրական–հասկացութենական նշանակությամբ. – ո՛չ թե «մի» աստված, «որևէ» աստված, «ինչ–որ» աստված (ինչից 20–րդ դարում օգտվեցին իրենց աստծու տեղ դրածները), այլ այն, ինչին մենք Աստված ենք ասել, – «Աստված ասվածը» (ein Gott) կարող է մեզ փրկել, միայն թե այստեղ այդ անորոշ արտիկլը ենթադրում է Աստծու մի նոր մեկնություն ու ներկայություն: Ոչ թե որևէ նոր աստված, աստվածություն կամ աստվածացվածություն, այլ հենց Նա՝ «Աստված ասվածը»: Նրա՝ մեր հնարավորությունը: – Այնպես որ դրա թարգմանության միակ ճիշտ ձևը որոշյալ առումով և մեծատառով գրելն է. Հայդեգերն այդ հաստատումն ոչ թե ասում է՝ մինչև կհայտնվի «նոր մի» աստվածը (ասենք՝ «պոստմոդերնիստական»), այլ որ «Աստված ասվածը» նորովի կհայտնվի մեր մեջ, որի ներկայության, Կիերկեգորի բառով՝ «համաժամանակյայության» մեր փուլը հիմա է գալիս, ճիշտ ա՛յն, ինչ ուզում էին անել հենց նաև Տյուրինգենի ճեմարանում սովորող Հեգելը, Շելլինգը և Հյոդեգերը, որոնք «նոր կրոն» հիմնելու իրենց երազանքով ոչ թե ուզում էին նորանոր կուռքեր ու (յ)աստվածներ հորինել (ինչ–որ հետաքրքիական պոռնո–, արդյունա–կամ, ասենք, մոդեռնա– աստվածներ կամ աստվածուհիներ, որոնք, ասենք,

Ժ.-Պ. Սարտրի տիկնոջ պես տուտուզը բացած կլուսանկարվեն), այլ իրականացնել կիերկեգորյան գաղափարը՝ տալ կրոնի մեր մոդելը... մեր նորոգությունը, մեր նորոգությամբ նորոգված Աստծուն: Այնպես որ՝ դու քո սահմաններում մնա, դու ինչ գործ ունես՝ դրանցից դուրս դատողություններ ես անում բաների մասին, որոնցից խելքդ չի հասնում: Քո աղեպտների մոտ քո գուրտությունն ամրամեխելու, ամբողջ-գամբողջ սխալներ բռնելու (որսալու), չեղած տեղը բատրելու մեծամտությունն ու կիրքը ահա թե քեզ ինչ անհեթությունների են հասցրել)...

Գրականության ցանկ

1. **Մովսես Հ.**, Հակոբ Մնձուրի: Փոքր Արմտան համաստեղություն, Գրականագիտական հանդես, 2020, Ի, հ. 1, էջ 65–109:
2. **Նշանեան Մ.**, Թարգմանական դամբանական, Երևան, Հայ գրքի կենտրոն հրատարակչություն, 2024, 380 էջ:

References

1. **H. Movses**, Hakob Mndzuri, Small Armtan Constellation, Literary Journal, 2020, I, v. 1, pp. 65-109.
2. **M. Nshanian**, *Translational Elegy*, Yerevan: Center of Armenian Book Publishing, 2024, 380 pages.

Հակոբ Մովսես – բանաստեղծ, թարգմանիչ: Հեղինակ է տասից ավելի բանաստեղծական ժողովածուների, բանաստեղծական արվեստին նվիրված չորս ժողովածուների, տասնյակից ավել թարգմանական գրքերի՝ եվրոպական և համաշխարհային գրականությունից:

ORCID ID: 0009000053500795
hakobmovses@gmail.com

Hakob Movses – poet and translator. Author of more than ten poetry collections, four collections dedicated to poetic art, and more than a dozen translated books from European and world literature.

ORCID ID: 0009000053500795
hakobmovses@gmail.com

Акоп Мовсес – поэт, переводчик. Автор более десяти поэтических сборников, четырех сборников, посвященных поэтическому искусству, и более десятка переводных книг из европейской и мировой литературы.

ORCID ID: 0009000053500795
hakobmovses@gmail.com

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Քնարիկ Աբրահամյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Խ. Աբովյանի անունի հայկական պետական

մանկավարժական համալսարան

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172

abrahamyanknarik21@aspu.am

DOI: 10.54503/1829-0116-2025.1-252

ԿԱՐԴԱԼՈՎ ՍՈՒՐԵՆ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆԻ «ՕՇԱԿԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ. ՄԵԿՆՈՒԹԻՒՆ ԵՒ «ՄԱՆՐՈՒՔՆԵՐ» ՄԵՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ¹

Բանալի բառեր – Սուրեն Դանիելյան, Յակոբ Օշական, մենագրություն, գեղարուեստական ստեղծագործություն, գրապատմական հարցադրումներ, ժանր:

Յօդուածի քննութեան առանցքում Սուրեն Դանիելյանի՝ Օշականի գեղարուեստական ժառանգութեանը նուիրում մենագրութիւնն է (2023): Յակոբ Օշականը հայ գրականութեան պատմութեան ամենից խնդրահարոյց ու դժուարամարս հեղինակներից է, եւ հեշտ չէ նրա մասին սպառիչ գնահատականներ հնչեցնել: Նրա թէ՛ գեղարուեստական, թէ՛ քննադատական ժառանգութեանը անդրադարձել են հայրենի եւ սփիւռքահայ գիտնականներ (Պօղոս Սնապեան, Գրիգոր Պըլտեան, Մարկ Նշանեան, Կիմ Աղաբեկեան, Գրիգոր Յակոբեան, Սերգէյ Մարինեան եւ ուրիշներ), որոնց հետ անպայմանօրէն հաշուի է նստում այս մենագրութիւնը, ուր հեղինակը փորձում է համապարփակ քննութեան նիւթ դարձնել Յ. Օշականի ժանրային ամբողջ զինանոցը՝ փոքր արձակ, վիպական եւ թատերական գործեր:

Յօդուածում անդրադարձ է կատարուել գրքի կառուցուածքային խնդիրներին, շարադրանքի մեթոդաբանութեանը: Մասնաւորապէս շեշտադրուել է Ս. Դանիելյանի նախասիրութիւնը՝ խնդրոյ առարկայ հեղինակին եւ գրապատմական երեւոյթները դիտարկել համադրութեան մէջ, ինչն օգնում է ընթերցողին առաւել համակողմանի տեսնել հարցադրումները: Դրանք մի կողմից վերաբե-

¹ Տպագրութեան է երաշխաւորել Խ. Աբովյանի անունի ՀՊՄՀ Գիտական խորհուրդը, գրախօսներ՝ Բ.Գ.Դ., Պրօֆեսորներ Լատւրա Մուրադեան եւ Սամուէլ Մուրադեան, պ.գ.դ., Պրօֆեսոր Սամուէլ Պօղոսեան, խմբագիր՝ Բ.Գ.Թ., դոցենտ Քնարիկ Աբրահամյան: Գիրքը լոյս է տեսել ՀՀ ԿԳՄՄՆ աջակցութեամբ եւ Ամերիկայի հայ աւետարանչական ընկերակցութեան հովանաւորութեամբ:

^{*} Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 03.04.2025 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 20.06.2025 թ.:

բում են Օշականի տեսաբանական հայեացքների ներգրաւմանը, միւս կողմից՝ հայ եւ օտար գրողների հետ բնագրային եւ տեսաբանական զուգադրումներին:

Knarik Abrahamyan

PhD in Philology, Associate Professor

ASPU after Khachatur Abovyan

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172

abrahamyanknarik21@aspu.am

READING SUREN DANIELYAN'S MONOGRAPH "THE CREATIVE PROBLEMS OF OSHAKAN: INTERPRETATION AND 'DETAILS'"

Keywords: *Suren Danielyan, Hakob Oshakan, monograph, artistic work, literary-historical questions, genre.*

The focus of the article is Suren Danielyan's monograph dedicated to the artistic legacy of Oshakan (2023). Hakob Oshakan is one of the most problematic and difficult authors in the history of Armenian literature, and it is not easy to make definitive evaluations about him. Both his artistic and critical legacy have been addressed by Armenian scholars from both Armenia and Diaspora (Boghos Snabian, Krikor Beledian, Marc Nichanian, Kim Aghabekyan, Grigor Hakobyan, Sergey Sarinyan, and others), and this monograph inevitably takes these scholars into account. In it, the author attempts to provide a comprehensive discussion of the writer, focusing on Oshakan's entire genre repertoire, including short prose, novelistic works, and plays.

The article also discusses structural issues of the book and the methodology of the narrative. Specifically, it emphasizes Suren Danielyan's preference for examining the author and literary-historical phenomena in combination, which helps the reader-scholar to view the questions more comprehensively. On the one hand, these questions relate to the involvement of Oshakan's theoretical views, and on the other hand, they involve comparative studies between Armenian and foreign authors' original and theoretical works.

Кнарик Абраамян

Кандидат филологических наук, доцент

АГПУ им. Хачатуря Абовяна

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172

abrahamyanknarik21@aspu.am

ЧИТАЯ МОНОГРАФИИ СУРЕНА ДАНИЕЛЯНА «ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ОШАКАНА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И «ДЕТАЛИ»»

Ключевые слова: *Сурен Даниелян, Акоп Ошакан, монография, художественное произведение, литературно-исторические вопросы, жанр.*

В центре статьи находится монография Сурена Даниеляна, посвящённая художественному наследию Ошакана (2023). Акоп Ошакан – один из самых проблемных и труднейших авторов в истории армянской литературы, и трудно выно-

силь о нём окончательные оценки. Как его художественное, так и критическое наследие были рассмотрены как учеными из Армении, так и учеными из армянской диаспоры (Погос Снапян, Григор Пелтян, Марк Ншанян, Ким Агабекян, Григор Акопян, Сергей Саринян и другие), с которыми эта монография обязательно учитывает. В ней автор пытается дать всестороннее слово о писателе, рассматривая весь его жанровый арсенал — малую прозу, романы и театральные произведения.

В статье также рассматриваются структурные вопросы книги и методология изложения. В частности, подчеркивается предпочтение С. Даниеляна рассматривать обсуждаемого автора и литературно-исторические явления в сочетании, что помогает читателю более всесторонне воспринимать вопросы. С одной стороны, эти вопросы касаются вовлечения теоретических взглядов Ошакана, с другой стороны — сравнительных исследований оригинальных и теоретических произведений армянских и зарубежных авторов.

Հեղինակներ կամ գրապատմական հարցադրումներ կան, որոնց դիմելը փորձություն է հետազոտող-գիտնականի համար: Նրանց մեջ առաջիններից Յակոբ Օշականն է: Իրօք, դժուարին տեղամաս գրականության պատմաբանի, գրաքննադատի եւ տեսաբանի համար, մանաւանդ եթէ նկատի առնենք Յ. Օշականի «քմահաճ» վերաբերմունքը գրամշակութային հարցադրումներին:

Յ. Օշականը Սուրեն Դանիելեանի հետաքրքրությունների ծիրում տեւական ներկայություն ունի՝ մէկ «սփիւռքահայ գրականութեան ուսուցչի» հանգամանքով (Դանիելեան ա, 2011: 63–70), մէկ՝ իբրեւ «Ծակ-պտուկը» վէպի մշակութային երկխօսությունների տիրոյթում (Դանիելեան բ, 2014: 251–306), մի այլ պարագայի՝ իբրեւ Սփիւռքի գրականութեան շղթայում առանձին դիմագիծ բերող հեղինակ (Դանիելեան գ, 2015: 24–54): Յ. Օշականին նուիրուած այս աշխատանքը կարող էր լինել եւ հեղինակի «Միջուկի տրոհումը» հատորին իբրեւ շարունակություն, սակայն վերջինիս դասագրքային-ձեռնարկային կամ Սփիւռքի գրականութեան պատմութեան ամբողջացմանը միտող բնոյթը փոքր-ինչ այլ, գուցէ եւ աւելի շատ կադապարային մտածողութեան կարող էր տանել շարադրանքը:

Կարող էր եւ կազմել «Սփիւռքահայ վէպը. ժանրը, աւանդութները, պատմութեան փիլիսոփայությունը» առաջին գրքի շարունակությունը (Անթիլիաս, 1992), եթէ նկատի առնուի Յ. Օշականի տարողունակ վիպագրությունը: Խօսքը յատկապէս նոր հրատարակուած այս մենագրութեան երրորդ՝ «Վէպի յորձանքում» գլխի մասին է, որը, ըստ էութեան, մի կողմից գրքի հիմնարար բաժիններից մէկն է, միւս կողմից՝ թողնում է առանձին ուսումնասիրութեան տպաւորություն՝ իր տեսաբանական հիմնաւորումներով եւ բնագրային ծանօթագրումներով: Միաժամանակ ընթերցողն ազատ է այս աշխատանքն ընկալելու որպէս Սփիւռքի գրականութեանը

նուիրուած Ս. Դանիէլեանի գրքերի ու յօդուածների շարունակութիւն կամ լրում: Սակայն, ըստ ամենայնի, Յ. Օշականն արժանի էր առանձին հատորով ուսումնասիրութեան:

Հեղինակին ամբողջութեան մէջ տեսնելու յանձնառութիւնը, եւ սա ասում եմ իբրեւ այս գրքի ստեղծագործական ընթացքին ծանօթ մէկը, եղել է երկարատեւ, շուրջ մէկ տասնամեակ ձգուած աշխատանքի արդիւնք: Բացի այդ՝ կար նաեւ Օշական քննադատին անդրադառնալու հարցադրումը, որը, ինչպէս խոստանում է հեղինակը գրքի մուտքին, յաջորդելու է այս հատորին՝ փորձելով ամբողջացնել Օշական գեղագէտի ընկալման սահմանները:

Երբ ասում ենք, թէ առաջին հատորն ամփոփում է հեղինակի գեղարուեստական ժառանգութիւնը, միանշանակ չպէտք է ընկալել: Այստեղ Յ. Օշականի «պարտադրանքով» նաեւ անխուսափելի է իր իսկ տեսական զինանոցի մեկնութիւններին դիմելը:

Նախ, գանք խորագրից: Ինչո՞ւ ոչ թէ «ստեղծագործութիւնը», այլ «ստեղծագործական հիմնախնդիրները»: Մեր տպաւորութեամբ՝ բացատրութեան կարիք ունի «հիմնախնդիրներ» ձեւակերպումը: Անկեղծ լինենք, Յ. Օշականի ստեղծագործութիւնն իսկապէս էլ հիմնախնդիրների ճանապարհով է ուղեկցում վերլուծաբանին: Եւ սա՝ սկսած ժանրային պարզ թուացող հարցադրումներից՝ լինի արձակ բանաստեղծութիւն թէ պատմուածք, հեքեաթի ժանրային սահմանների ճշգրտման փորձ թէ թատերական ժանրին դիմելու հեղինակային նախասիրութիւն, ուր պիտի հասկանալ աւանդոյթի ու նորարարութեան սահմանը: Էլ չենք խօսում գեղարուեստական այս կամ այն կտորի լոյսընծայման ու տարբերակների զանազան ողիսականների, մատենագիտական ճշգրտումների ու այլեւայլ մանր ու մեծ խնդիրների մասին: Այստեղից էլ վերնագրի մէկ այլ՝ «մանրութներ» բնորոշումը:

Հարցադրումներից մէկն էլ կարող է վերաբերել գրքի կառուցուածքին: Սովորաբար երկու հիմնական ճանապարհ կարող է ընկած լինել հետազօտողի առջեւ՝ թեմատիկ կամ ժանրային բաժանումներ: Այս պարագայում հիմնականում, եւ սա գալիս է Օշականի նախասիրութիւններից, ստացուել է այնպէս, որ շարադրանքը հնարաւոր է եղել տանել երկուսի համադրումով՝ խուսափելով կրկնութիւնների վտանգից:

Ծաւալուն՝ 624 էջանոց գիրքը բաղկացած է «Մուտք»ից եւ չորս մասից: Հենց «Մուտք»ում էլ հեղինակը հիմնաւորում է գիտական հետաքրքրութիւնը. «Յակոբ Օշականի անուան եւ դերի շուրջ գրականութեան նշանակութեան յարուցած խնդիրների հանգրուանը ժողովրդին ճանաչելու, նրա հետ յարաբերուելու արձակագրի, թատերագրի եւ քննադատի ներքին շա-

րունակական հասունացումն է, ժողովրդի մեջ ընդունելի, հասկանալի մուտքի, համբալի տիրանալու ձգտումը: Նրա գիտական եւ գեղագիտական հարցադրումները յաճախ հրամցուել են ենթակայական խճողումներով, մերթ՝ անվերապահ հիացական, մերթ՝ մերձգրական չափորոշիչների կիրառումով, երբեմն էլ՝ տաղանդի անհանդուրժող ժխտումով: Ընդհանրական մօտեցման «հանդարտ» եզրեր չեն փնտռուել կարծես» (Դանիէլեան դ, 2023: 10): Իսկ «Յ. Օշականին հասկանալու մայրուղին նրան շիտակ ու հնարաւորինս ամբողջական կարդալն է, ինչն ամենից քիչն է պատահում ոչ միայն գրչեղբայրների, գրագէտ հանրութեան, այլեւ ընթերցողների շրջանում» (նոյն տեղում):

Զմոռանանք նշել գիտական սուր կարգապահութիւնը, որ այսօր, ցաւօք, յաճախ հանդիպող մեկնական խնդիր է գրականագիտութեան համար: Բոլոր գիտական աղբիւրների հանդէպ ցուցաբերուած է «ազնիւ կասկածանք»՝ սեփական փորձով ստուգելու ամէն մի մանրամասն, ինչը, անշուշտ, օրինակելի է, մանաւանդ երիտասարդ գիտնականների համար: Մենագրութիւնն ունի գրականութեան եւ անձնանունների ցանկեր, որոնք ուղղորդող նշանակութիւն են պահպանում մասնագէտ ընթերցողների շրջանում:

Գուցէ եւ այլ հանգամանքներում գրողի կենսագրութիւնը թուերի ու իրադարձութիւնների պարզ ընթացք յուշի, սակայն Յ. Օշականի պարագայում այդ թուականները միահիւս են ժողովրդի ճակատագրին ու յաճախ էական կապ ունեն հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի հետ: Պատահական չէ, որ առաջին մասը՝ «Օշականի գրականութեան նշանակութիւնը: Գեղարուեստական մտածողութեան կերպերը», որ ամբողջացնում է հեղինակի կենսապատումը, շարադրուած է այդ բոլորը՝ ժամանակը, միջավայրը (կամ՝ տարածութիւնը) եւ ստեղծագործութիւնը մէկ միասնական արտայայտութեան մէջ տեսնելու ճանապարհով: Միջավայրն է, եւ այդ միջավայրին համեմատ գրական նախասիրութիւնը, ուր, ասենք, տեսանելի է ե՛ւ «Բնաշխարհը»՝ Պրուսան եւ նրա գիւղօրայքը՝ իբրեւ ծննդավայր, իբրեւ բարք ու կենցաղ, իբրեւ գրական տարածք, ե՛ւ «Պոլսոյ բոհէմը»՝ նոյն յանձնառութեամբ, ե՛ւ Եգիպտոսը, Կիպրոսը, Երուսաղէմը, եւ այսպէս շարունակ:

Յաջորդում է «Փոքր արձակի ճանապարհը» մասը, ուր տրւում է «խոնարհների» տիպաբանութիւնը (Ս. Դանիէլեանն այստեղ նախընտրում է «անատոմիա» տերմինը – Բ.Ա.)՝ բացատրելով Յ. Օշականի հերոսի ընտրութեան հոգեբանական «ճանաչումների սահմանը»: Իսկ այդ խոնարհ հերոսների մէջ ու կողքին են նաեւ ժողովրդական հաւատալիքների, հեքեաթի ու իրականութեան սահմանագծին ապրող, աւանդութեան դա-

սերն ուսած կերպարները, որոնց գրողի հետ միաւորողը երազն է, ինչը, ըստ Ս. Դանիէլեանի ձեւակերպումի, գալիս է կամ արդիւնք է «ժողովրդական թախծի»: Դէ իսկ եթէ դիմելու լինենք գրապատմական միջոցին, ապա այս հատուածում «Խորհուրդներու մեհեանը» խորագիրն արդէն յուշում է որոշակի հաւատարմութիւն «հեթանոսական» գրական շարժմանը:

Ըստ էութեան՝ գրքի հեղինակը նպատակ ունի սահմանել կամ գտնել աւանդական հեքեաթի ու օշականեան հեքեաթի տիպաբանական զուգահեռներն ու տարբերութիւնները, որոնք առաւել խորացնում է արդէն «Հեքեաթի ժանրի շարունակական գայթակղութիւնը: «Խորհուրդներու» նորանոր ընդգրկումներ» ենթազլխում՝ յատկապէս ծանրանալով ժողովրդական ու նորագոյն (խօսքը ոչ թէ շրջանի, այլ հեղինակային պատումի իմաստով պիտի հասկանալ – Ք.Ա.) հեքեաթների «բիրեղացման» արեւմտահայ զուգահեռների» վրայ: Իսկ այս աստիճանական հետաքրքրութիւնը մանկութեան ու պատանութեան յիշատակների շուրջ (սրա մէջ կարող ենք ներառել նաեւ «Երբ պատանի են» շարքը) պահպանում է հեղինակը մինչեւ կեանքի վերջ, մինչեւ հեքեաթ-վէպերը՝ «Կեանքին պէս» եւ «Օսկի օրանը», երբ յայտարարում է, թէ «Այս նոր վէպը կը գրեմ՝ բոլորովին մոռցած աշխարհը (այսինքն՝ իրականութիւնը – Ք.Ա.): Հո՛ն՝ ուր կ'իյնայ հեղինակը, վէպը կը վերջանայ» («Մայրիներու շութին տակ», 1983: 126): Սա յուշում է մի կողմից դարձ ի շրջանս իւր եւ միւս կողմից՝ կայունացող հետաքրքրութիւն ժանրի նկատմամբ:

Այստեղ է, որ մէկ պատուհանի մէջ տեսնելով ժանրի նախապատուութիւնը՝ հեքեաթ – հեքեաթ-վէպ – վէպ անցումով՝ Ս. Դանիէլեանը կանխում է հաւանական ընդդիմախօսներին՝ ինչու վերոնշեալ երկու գործերը չեն վերլուծուած վիպական միւս երկերի հետ: Բացի այդ՝ շարադրանքում յաջորդող մասն իսկ նուիրուած է վէպերի քննութեանը: Կարծում ենք, որ աւելորդ է երկրորդել կրկնութեան վտանգի մասին վերոնշեալ մտահոգութիւնը. սա արուել է եւ թեմատիկ նոյնութիւնից ելնելով:

Յ. Օշականի փոքր արձակի կարեւոր մի հանգրուանն էլ Եղեռնի գեղարուեստականացման փորձն է՝ «Կայսերական յաղթերգութիւն» խօսուն խորագրի տակ, ուր ընթերցողը որսում է օշականեան այնքան գործածական «արգահատանքը» գերմանական «միջամտութեան» հանդէպ՝ լցուած հեգնութեան ու դառնութեան զգացումով: Միւս կողմից կայ երեւոյթի այլ երեսի ներկայութիւնը՝ «Մահուան ծաղիկներ»ի տիպաբանութեան քննութիւնը, որ Ս. Դանիէլեանը տանում է համաշխարհային գեղագիտական ըմբռնումների համատեքստով՝ սկսելով «Չարի ծաղիկներ»ի յայտնի ժառանգութիւնից՝ հասցնելու համար վարուժանեան «Գողգոթայի ծաղիկ-

ներ»ի ու օշականեան «մահուան ծաղիկներ»ի սահմանումին: Այստեղ է նաեւ գրականագէտի համադրական մտածողութիւնը:

Գրքի ամէնից ծանրաբեռ մասը թերեւս երրորդն է, ուր քննութեան է ենթարկուած Յ. Օշականի վիպագրական ժառանգութիւնը: «Վէպի յորձանքում» խորագիրն արդէն նկատում ենք իբրեւ նաեւ Յ. Օշականի՝ Սփիւռքի գանձանակին բերած նպաստի առանձնացում (սա պիտի հասկանալ ոչ թէ բովանդակային կամ թեմատիկ նշանակութեամբ, այլ գրութեան ժամանակի առումով): Ի վերջոյ, Յ. Օշականի անունը ընթերցողին առաջինը մղում է նրան դիտելու «Մնացորդաց»ի հեղինակ: Երկու հարիւրից աւելի էջեր զբաղեցրած այս մասը կարող էր եւ առանձին մենագրութեան յաւակնել: Նախ, մինչեւ բուն բնագրային նիւթը քննարկելը կայ Օշականի վիպագրութեան յատկանիշների վերհանման փորձը, որը Ս. Դանիէլեանը դիտարկում է «որոգայթ», գայթակղութիւն, եթէ կ'ուզէք, եւ այդ որոգայթները փորձում է գրողի կողքին տեսնել յաղթահարուած ազգային եւ եւրոպական չափորոշիչների (Օշականի համար, թերեւս, աւելի ճիշդ կը լինէր գործածել «կանգուն» հասկացութիւնը) միջանցքներով, ուր կողք կողքի են կանչուած վիպասանները՝ Ստենդալ, Օնորէ դը Բալզակ, Ջեյմս Ջոյս, Լէո Տոլստոյ, Ֆեոդոր Դոստոեւսկի, Մարսէլ Պրուստ, Ֆրանց Կաֆկա, Խաչատուր Աբովեան, Մուրացան, Երուանդ Օտեան, Զապէլ Եսայեան, Զարեհ Որբունի եւ ուրիշներ, եւ նրանց մեկնաբանները՝ Շահան Շահնուր, Գր. Պըլտեան, Մ. Նշանեան, Գր. Յակոբեան եւ ուրիշներ՝ առաւել հասկանալի դարձնելու համար Յ. Օշականի վիպագրական նախապատուութիւնները:

Այս գրապատմական դիտարկումներին յաջորդում են արդէն վէպերի բուն հարցադրումները՝ սկսելով գրողի առաջին՝ «Ծակ-պտուկը» վէպի բարոյաբանական ճանաչումից, հասնելու համար «Մնացորդաց» վիպաշարի մէջ սեռի ու սիրոյ խորհուրդներին, արդէն իսկ ուրուագծուող հայթորք յարաբերութիւնների ներհակ գծերին, կերպարների բնութագրումներին: Ուշագրաւ պատկեր է ներկայացնում, այսպէս կոչուած, «մշակութային վէպին» անդրադարձը՝ «Մաթիկ Մելիքիսանեան» եւ «Սահակ Պարգեւեան» վէպերի ընդգրկումով, ուր մեկնաբանի ուշադրութեան կենտրոնում ոչ միայն վէպն է իր հերոսներով, այլեւ գրականութեան պատմութեան մէջ համանման գործերի զուգադիր քննութիւնը՝ Միգէլ Սերվանտեսից մինչեւ Խ. Աբովեան, Ֆ. Դոստոեւսկի, Մուրացան եւ Ե. Օտեան: Միւսը «Սահակ Պարգեւեանն» է՝ արդէն շատ աւելի վաւերական դէմքերի շղթայով, ուր Ս. Դանիէլեանը յանձնառութիւն ունի սահմանել կամ գտնել նախատիպի ու գեղարուեստական հերոսի հանդիպման սահմանը: Այստեղ տողանցում են Սուրեն Պարթեւեանը, Զ. Եսայեանը, Շիրվանզադէն, Ար-

շակ Չօպանեանը, Վահան Թեքեանը, դէմքեր, որոնց անդրադարձը պահանջում է նաեւ նրանց միջավայրի ու ստեղծագործական բնագծերի ճանաչում, հերոսների բարդ ու ներհակ նկարագրերում տիպականը որսալու կարողութիւն: Միաժամանակ պիտի նկատել, որ անվերապահ չէ հիացումը՝ Յ. Օշական վիպասանի հետ կապուած: Յատկապէս սա նկատելի է «Սահակ Պարգեւեան»ի վերլուծութեան առիթով, որի միջոցով թէկուզէ 1920–1930-ական թթ. հայ վէպը Յ. Օշականը հասցնում է «իր նոր հանգրուանին» (Դանիէլեան դ, 2023: 452), այնուամենայնիւ, գործողութիւնների մէջ նկատում է անհամաչափ մօտեցումներ, ուր «շատ էջեր անգամ թւում են աւելորդ» (Դանիէլեան դ, 2023: 450):

Վիպագրութեանը վերաբերող վերջին ենթագլխում, այսպէս կոչուած, «թուրքական» վէպերն են՝ «Հարիւր մէկ տարուան» յայտնի եռագրութիւն-վիպաշարը, ուր Յ. Օշականը բերում է թուրքի ճանաչողութիւնը: Սա ըստ էութեան աւելի փոքր ծաւալի երկերի՝ «Կայսերական յաղթերգութիւն» պատմութեան շարքի, «Աքլորամարտը» եւ «Երկնքի ճամբով» դրամաների կողքին գալիս էր ամբողջացնելու Օշականի գեղարուեստական «թուրքապատումը»:

Հեղինակը շարադրանքը բաժանել է երեք մասի՝ ելնելով թուրքին նկարագրելու տարբեր պատուհաններից. որքան էլ խօսքը վիպաշարի մասին է, այնուամենայնիւ տարբեր են ճակատագրերն ու նիւթի ընդգրկումները. առաջին դէպքում («Հաճի Մուրատ») խօսքը հայ ասպատակի վիրաւորութեան ու դրանից բխող գործողութիւնների շարքն է. «Յ. Օշականը ուրուագծում է իր վէպերում հայութեան ազգային նպատակների համար միայնակ, գրեթէ մեկուսի պայքարի ելած առաջին երկու մարտնչողների՝ Զաքարենց Զաքարի (խօսքը «Ծակ-պտուկը» վէպի հերոսի մասին է – Բ.Ա.) եւ Հաճի Մուրատի գործունէութիւնը: ... Ժանրի մէջ համանման սիւժետային օրինակներն ու հետեւութիւնները վկայում էին ազգային պայքարի հատուածական ու անկազմակերպ զարգացումները, որոնք թոյլ էին, շատ դէպքերում՝ աննշմար, իսկ թուրքական պատժիչ արձագանգը, որպէս կանոն, չէր ուշանում: Սա հեղինակային թափանցիկ, բայց կողմնակի դժգոհութիւն չպիտի դիտել, այլ պատմական զարգացումների «թաքնուած» դիտարկումներ, որոնց մասին զուսպ մեկնութիւններ կարելի է որսալ վիպական տարբեր գործողութիւնների խորքերում» (Դանիէլեան դ, 2023: 465–466):

Ուշագրաւ է երկրորդ՝ «Հաճի Ապտուլլահ» վէպի ծաւալումների շուրջ գրականագիտական-բանասիրական գիրկընդխառն մեթոդաբանական աշխատանքը: Յիշենք թէկուզ վէպի հրատարակութեան մանրամասների հետ կապուած քննարկում-բանավեճերի էջերը: Այս վէպում բերում են

«առտնին թուրքական ընտանիք, երջանկութեան, սիրոյ, համապրումի մարդկային ըմբռնումներ, որոնք բոլոր ժողովուրդների մէջ էլ հոգեւին սպասուած ճանապարհ անցնում են, ի հա՛րկէ, բախումներ ու անպայման՝ ոճիր: Հեղինակը ձգտում է ետնաբեմում թողնել իր խորհրդածութիւնները ոճիրի անձնական շարժառիթների, ընկերային հիմքերի ու նախահիմքերի շուրջ, ինչով մօտենում է Ֆեոդոր Դոստոեւսկուն: Յ. Օշականը տալիս է միայն նախանիւթը՝ ընթերցողին թողնելով կռահումի փորձը՝ պարզելու «անպարզելին»։ ոճիրը մարդու մէջ բնագդի կենդանական դրդումների շրջանակում է, թե՛ նիւթում է քաղաքակրթութեան աւելի ստորակարգ հատուածներում: Թուրք թէ հայ,- ոճիրը միշտ պատումին ուղեկից է: Ոճիրը հոգու ներքին չարութեան աղբիւրն է, սիւժէն ծաւալումից դէպի հանգուցալուծում տանող հետաքրքիր ու անակնկալ ճանապարհ» (Դանիէլեան դ, 2023: 474–475): Սա էլ վերոնշեալ յարաբերութիւնների քննութեան երկրորդ պատուհանն է, որով կարելի է կապակցել «մեծ ռուսին» եւ հայ վիպասանին շահագրգռող հանգուցակէտերը:

Հետաքրքիրն այստեղ այն շեշտադրումն է, որ Յ. Օշականի համար հարց չէ, թէ որ ընտանիքի նկարագրութեամբ կը փորձի երեւան բերել նիւթը: Կարելորդ երեւոյթն ընթերցողին հասցնելու կարողութիւնն է: Եւ ուշադրութիւն պիտի դարձնել նրբիմաստին. «Սա այն ժամանակն է, երբ թուրք միջավայրում յաճախադէպ ոճիրը դեռ չի ընդգրկում ազգամիջեան ոլորտներ, երբ հայաստեաց գործօնը թուրք իշխանութեան ձեռքին գործիքակազմ չէ» (Դանիէլեան դ, 2023: 477): Խնդիրն այստեղ աւելի շատ ոճիրի հանդէպ առհաւական հակումն է, որը աւելի շատ ծաւալում է ընտանիքի ներսում:

Եւ կայ հայ-թուրք յարաբերութիւնների երրորդ պատուհանը՝ «Սիւլէյման էֆէնտի»ն, որը դարձեալ գալիս է լրացնելու թուրքի հոգեբանութեան ծալքերը: Որքան էլ փորձում է Յ. Օշականը ծնող լինել իր հերոսի համար, կայ նաեւ հայ գրողի տարակուսանքը, որը բերում է Ս. Դանիէլեանը՝ յենուելով Յ. Օշականի՝ «–Կոտրած էր թուրքը (այսինքն՝ «թրքականը»՝ իբրեւ բնութիւն – Ս.Դ.) այս տղուն մէջ: Չեմ գիտեր» (Օշական, 1985: 22) հարց-պատասխանի վրայ. «Թւում է՝ սահմոկած արձակագիրը պատասխանում է այնպէս, ինչպէս պարզ ժողովուրդը: Բայց արդե՞՞ք այնպէս, ինչպէս պիտի պատասխանի ժամանակի առջեւ ու մարդուն որոնող ճշմարիտ վիպասանը, որն անյաղթահարելի երկուութիւն է ապրում. իր առջեւ ժողովրդի եղերական անցեալն է: Կարո՞ղ է ինքը իրեն, իբրեւ գրող, ծնող կարգել Սիւլէյման էֆէնտուն, յայտարարել, որ Սիւլէյմանի մէջ տեսնում է մարդուն՝ «թուրքին» տեսնելուց առաջ» (Դանիէլեան դ, 2023: 495):

Եւ թերեւս հենց այս հանգամանքն է, որ յաճախ Յ. Օշականին հասցնում է գեղարուեստական տարրից որոշակի «շեղումների», ինչը Ս. Դանիէլեանը նկատում է իբրեւ «հրապարակախօսական շունչ», «որը յաղթահարել ամբողջապէս չի յաջողել» (Դանիէլեան դ, 2023: 500):

Սակայն այս ամէնը չի խանգարում գրականագէտին Յ. Օշականի վիպագրութիւնը տեսնել հայ վիպագրութեան բարձունքում իր գրեթէ անմրցելի դերով:

Գրքում նոր յանձնառութիւն պիտի նկատել Յ. Օշականի թատերական երկերի՝ գրեթէ ամբողջական քննարկումը (մաս չորրորդ. «Օշականի թատերական երկերը»): Այստեղ արդէն աւելանում է տարբերակների, ստեղծագործական լաբորատորիայի եւ բանասիրական այլեւայլ ճշգրտումների պահանջը, որը փորձում է յընթացս կատարել բանասէր-գրականագէտը: Այս հատուածում կայ մի կարեւոր հանգամանք՝ Յ. Օշականի անսովոր թատրոնի «տեղակայումը» հայ թատերական ասանդոյթի մէջ՝ ինչն է վերցնում եւ ինչ է աւելացնում կամ շրջափոխում թատերագիր Օշականը:

Այս առումով մասնագէտ ընթերցողի համար կողմնորոշիչ է «Ազգային թատրոնի պարականոն զարգացումը եւ Օշականի թատերական սկզբունքները» ենթագլուխը, որտեղ քննութեան առարկայ է ոչ միայն թատերագրական ասանդոյթը՝ 19-րդ դարի կէսերից՝ Մկրտիչ Պէշիկթաշեանից, Սրապիօն Թղլեանից ու Պետրոս Դուրեանից սկսած մինչեւ Լեւոն Շանթ ու Շիրվանզադէ, այլեւ մեկնաբանական փորձը (Հենրիկ Յովհաննիսեան, Վահրամ Թերզիբաշեան, Գառնիկ Ստեփանեան եւ ուրիշներ): Կարեւոր է յատկապէս մէկ հարցադրում. Յ. Օշականի գրականութեան մէջ, ըստ էութեան, թատերագրական ճանապարհով է միայն մուտք գործում «պոլսահայ բարքեր»ի քննութիւնը՝ «Նոր պսակը», «Աքլորամարտը»՝ իր տարբերակներով, «Կնքահայրը», «Մինչեւ ո՞ւր», ինչը ուշագրաւ է, եթէ նկատի առնենք, որ Օշականի ստեղծագործական հիմնական միջավայրը Պրուսան է:

Ինչպէս հիմնականում վարում է գրքի հեղինակը, այստեղ էլ ժանրային հիմքով տարբաժանումը որոշելուց յետոյ նիւթը բացում է ներքին բովանդակային ընդգրկումներով. «Պոլսահայ բարքեր»ի պատուհանները: Անհատի ողբերգութիւնը՝ ենթագլխին յաջորդում է «Պատմութեան դասերի իւրացումը բեմից. հայրենիքը՝ երկպառակութեան դիմաց» հատուածը, որը ցոյց է տալիս Օշականի նախապատուութիւնների շղթան՝ Գրիգոր Լուսաւորչից ու Վարդանից մինչեւ ցեղասպանութեան դրուագներ, Ստեփաննոս Միւնեցուց մինչեւ Օսկար Ուայլդ, ուր տարբերակուած են թուում մաքուր թատերական գործերն ու «խորհուրդները»:

Բնական է՝ չենք կարող յայտարարել, թե օշականագիտությունը իւրացումի ճանապարհի չի անցել: Այս մենագրությունը հաշուի է նստում փոքր ու մեծ աշխատանքների հետ (Գր. Պըլտեան, Մ. Նշանեան, Կիմ Աղաբեկեան, Գր. Յակոբեան, Ս. Սարինեան, Շուշիկ Տասնապետեան, Մարի Ռոզ Աբուսէֆեան եւ ուրիշներ)՝ երբեմն բանավիճային հարցադրումների ճանապարհով, որոնք կարող են նոր որոնումների ու քննարկումների դուր քացել, ինչին արժանի է Յ. Օշականի ստուարածաւալ գրականությունը: Այդ ճանապարհներից մէկն էլ Օշական հրատարակելու դժուարին որոշումն է, որին ձեռնամուխ է եղել «Սփիւռք» Գիտաուսումնական Կենտրոնը¹:

Շարադրանքի առումով, թույլ է, կարելի է վիճարկել Դանիէլեանի տեքստում տեսաբանական նիւթին դիմումների առատությունը, եթէ մանաւանդ հեղինակը նպատակ ունի անդրադառնալ Յ. Օշականի քննադատութեանը, սակայն միւս կողմից դժուար թէ ըմբռնելի լինեն Յ. Օշականի ստեղծագործութեան այլեւայլ գծեր, այս կամ այն նիւթին դիմելու ընտրանքները, եթէ հաշուի չառնուն հեղինակային դիտարկումները թէ՛ այլոց, թէ՛ իր ստեղծագործութեան առումով: Յիշենք թէկուզ «Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան» աշխատութեան տասներորդ՝ «Վկայություն» հատորը: Այնպէս որ, այստեղ հիմնականում ներառուել են «անհրաժեշտաբար» տեղ հայցող դիտարկումներ: Յ. Օշականի քննադատական ժառանգությունը, որքան էլ հատուածաբար ներկայ այս հատորում, տակաւին մնում է «անդին»:

Աւելին՝ Յ. Օշականը յաճախ այդ տեսաբանական նիւթը «թելադրում» կամ «պարտադրում է» հենց գեղարուեստական բնագրի մէջ, ինչպէս օրինակ՝ «Օսկի օրանը» եւ «Կեանքին պէս» հեքեաթ-վէպերում, ուր արդէն ինքն է տրուում «շեղումների» ու տեսաբանական որոնումների «գայթակղութեանը»՝ այդ գայթակղութեանը, փաստօրէն, ենթարկելով նաեւ իր գրականութեան մեկնաբանին:

Պակաս կարելոր հանգամանք չէ նաեւ շարադրանքի ոճը: Յաճախ ենք դնում գիտականութեան պահանջը, բայց հնարաւոր է արդեօք անշեղօրէն հետեւել «չոր» շարադրանքի, երբ խօսքը գեղարուեստական գրականութեան մասին է: Ժամանակին այս յարաբերակցութեան մասին շատ զգուշաւոր ու տեղին է արտայայտուել Պ. Սեւակը բանասիրությունը, գրականագիտությունը եւ քննադատությունը համադրելիս. «Չի կարելի մոռանալ, որ գրականագիտությունը ոչ թէ ինչ-որ գիտություն է ընդհանրապէս, այլ *գրականագիտություն* է: Եւ արուեստի հարցերից խօսողը պարտաւոր

¹ Օշականի «Ամբողջական գործեր»ի առաջին հատորը Սուրէն Դանիէլեանի խմբագրութեամբ ու առաջաբանով լոյս է տեսել 2020-ին եւ ընդգրկում է փոքր արձակը: Շուտով լոյս կը տեսնի երկրորդ հատորը, որը ներառում է «Ծակ-պտուկը» վէպը:

է նախ եւ առաջ խօսել արուեստով, ոճի մասին դատողը պիտի ոճ ունենայ: Մարդկանց գեղագիտական հաճոյք պատճառելը եթէ առաջնահերթ պարտքն է գրողի, ապա պիտի պարտադիր պարտականութիւնը լինի նաեւ գրականագէտի» (Սեւակ, 1974: 275:– Ընդգծումը՝ բնագրում): Ս. Դանիէլեանը գիտի այս պայման-պահանջի մասին:

Ամփոփելով՝ նկատենք, որ այս գրքի ամենից կարեւոր արժանիքը կարելի է նկատել Յ. Օշականի գեղարուեստական ժառանգութեան տեղի ու դերի սահմանման հնարաւորութիւնը, որը կարելի էր «գլուխ բերել» նրան միայն ու միայն հայ ու համաշխարհային գրական համաբնագրում դիտարկելու դժուարին ճանապարհով, ինչը յաջողուել է գրքի հեղինակին:

Վիճարկումներ կա՞ն այս գրքում, այո՛, վիճարկելի հարցադրումնե՞ր, երեւի թէ դարձեալ՝ այո՛, ինչն էլ հենց գրականագիտութեան խթանիչ առանձնայատկութիւններից մէկն է:

Հերթը քննադատ Օշականինն է, որը հենց այս պատուհանը բացողներից մէկն է:

Գրականութեան ցանկ

1. **Դանիէլեան Ս.**, Արեւմտահայ գրականութիւն. Տիտանիկ թէ՞ շարունակականութիւն, Եր., «Գասպրինտ», 2014, 324 էջ:
2. **Դանիէլեան Ս.**, Միջուկի տրոհումը. սփիւռքահայ գրականութեան պատմութիւն. ներածութիւն, գիրք Ա., Եր., «Զանգակ», 2011, 408 էջ:
3. **Դանիէլեան Ս.**, Սփիւռքահայ գրականութեան նուաճումները եւ զարգացման միտումները (1920–1960-ական թթ.), Եր., «Գասպրինտ», 2015, 368 էջ:
4. **Դանիէլեան Ս.**, Օշականի ստեղծագործական հիմնախնդիրները. մեկնութիւն եւ «մանրութիւններ», Եր., «Տիգրան Մեծ», 2023, 624 էջ:
5. «Մայրիներու շուքին տակ» / գրական գրոյց Յ. Օշականի հետ, գրի առաւ Բ. Թաշեան, Պէյրութ, «Ալթափրես», 1983, 152 էջ:
6. **Սեւակ Պ.**, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5 / Գրականագիտութիւն, քննադատութիւն, Եր., «Հայաստան», 1974, 413 էջ:
7. **Օշական Յ.**, Միւլէման էֆէնտի, Անթիլիաս, 1985, 239 էջ:

References

1. **Danielyan S.**, Arevmtahay grakanut'yun. Titanik t'e sharunakakanut'yun [Western Armenian Literature: Titanik or continuity?], Y., “Gasprint”, 2014, 324 ēj (**In Armenian**).
2. **Danielyan S.**, Mijuki trohumē. sp'yurqahay grakanut'yan patmut'yun. neratsut'yun [Nuclear Fission: History of Diaspora Armenian Literature: Introduction], girq A., Y., “Zangak”, 2011, 408 ēj (**In Armenian**).
3. **Danielyan S.**, Sp'yurqahay grakanut'yan nvachummerē ev zargats'man mitumnerē (1920-1960-akan t't') [Achievements and Development Trends of

- Armenian Diaspora Literature (1920s-1960s)], Y., “Gasprint”, 2015, 368 էջ (**In Armenian**).
4. **Danielyan S.**, Oshakani steghtsagortsakan himnakhndirnerē. meknut‘yun ev “manruqner” [“The Creative Problems of Oshakan: Interpretation and ‘Details’], Y., “Tigran Mets”, 2023, 624 էջ (**In Armenian**).
 5. **“Mayrineru shuqin tak”** / grakan zruys‘ H. Oshakani het [“Under the Shade of the Cedars” / Literary Dialogue with H. Oshakan], gri arav B. Tashyan, Beiruth, “Altapress”, 1983, 152 էջ (**In Armenian**).
 6. **Sevak P.**, Yerkeri zhoghovatsu 6 hatorov [Collected works in 6 volumes], h. 5 / Grakanagitut‘yun, qnnadatutyun, Er., “Hayastan”, 1974, 413 էջ (**In Armenian**).
 7. **Oshakan H.**, Syuleyman Efendi, Anthelias, 1985, 239 էջ (**In Armenian**).

Քնարիկ Աբրահամյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ արեւմտահայ դասական եւ սփիւռքահայ գրականություն, օտարագիր գրականություն, նամակագրական հարցադրումներ, արեւմտահայերէն: Հեղինակ է չորս տասնեակից ւելի յօդուած-ուսումնասիրությունների, «Զարեհ Խրախունին եւ արեւելահայ բանաստեղծությունը» (2013) եւ «Գրական հորիզոնի ներքին շերտերում» (2022) գրքերի: Կազմել եւ խմբագրել է Սփիւռքի գրականութեանը վերաբերող տասնեակ ժողովածուներ:

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172
 abrahamyanknarik21@aspu.am

Knarik Abrahamyan – PhD in Philology, Associate Professor, scope of academic interests: Western Armenian New Period and Diaspora Armenian literature, problems of epistolary genre, Western Armenian language. Author more than forty articles and researches, two books: “Zareh Khrahuni and Eastern Armenian Poetry” (2013) and “In the Inner Layers of the Literary Horizon” (2022). Collected and edited dozen books about Diaspora Armenian literature.

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172
 abrahamyanknarik21@aspu.am

Кнарик Абраамян – Кандидат филологических наук, доцент, круг научных интересов: армянская литература нового периода, зарубежная армянская литература, проблемы эпистолярного жанра, западноармянский язык. Автор более сорока статей и исследований, а также двух книг: «Заре Храхуни и восточноармянская поэзия» (2013) и «Во внутренних слоях литературного горизонта» (2022). Редактировала десятки книг по зарубежной армянской литературе.

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172
 abrahamyanknarik21@aspu.am

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ԻԹ
2025 - 1

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ Սուրեն Աբրահամյան

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտ ոչ առևտրային կազմակերպություն 03.03.1997
(գրանցման 286.0120, վկայական F 003222): Հասցե՝ Գր. Լուսավորչի 15:
Հեռ. և հեռատիպ՝ 010-56-32-54, 055-62-44-77:
Էլ. հասցե՝ grakanagitakanhandes@litinst.sci.am
Կայք՝ litjour.sci.am

Հրատ. պատվեր N 1387
Ստորագրված է տպագրության 31.07.2025 թ.:
Չափսը՝ 70x100^{1/16}: 16.5 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը 100 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պ., 24.