

ՀԵՆՐԻԿ ԷՂՈՅԱՆ

բ.գ.դ., պրոֆեսոր,
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

ԿԱՐՈՒՍԵԼԱՅԻՆ ՇՐՋԱՊՏՈՒՅՏԸ ՈՐՊԵՍ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔ (Վ. Տերյանի «Կարուսել» բանաստեղծությունը)^{1*}

Բանալի բառեր - կարուսել, շրջապտույտ, իլյուզիա, տիեզերք, խոսք, երգ, լաց, հեքիաթ, խաղ, էսթետիզացիա, ինքնա-օտարացում:

Վահան Տերյանի «Կարուսել» մեծ բանաստեղծի ամենահայտնի և ամենասիրված ստեղծագործություններից է, որը գրվել է 1912 թ., երբ արդեն հրատարակվել էին նրա «Մթնշաղի անուրջները» և «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորը: Բանաստեղծությունը մտել է «Ոսկի հեքիաթ» շարքի մեջ և ըստ էության, իր մեջ կրում է Վ. Տերյանի պոետիկայի մի քանի կարևորագույն կողմեր, որոնք բնորոշ են նրա ստեղծագործական ողջ համակարգին: Առաջին երկու ժողովածուներից հետո Վ. Տերյանի ստեղծագործական վարպետությունը «Կարուսելի» մեջ հասնում է իր գագաթնակետին՝ ստեղծելով բացառիկ ուժի և կատարելության մի ստեղծագործություն, որը պետք է դիտվի համաշխարհային պոեզիայի կոնտեքստի մեջ, քանի որ դա արդյունքն է ոչ միայն հայ, այլ արևմտյան մշակութային համակարգի, որի մեջ հայ բանաստեղծը չի կարող իրեն օտար զգալ: (Իբրև քրիստոնեական մշակույթի կրող նա, բնականաբար, իրեն ավելի ազատ և անկաշկանդ է զգում քրիստոնեական մշակութային համակարգերի մեջ, քան ինչպիսին էլ լինեն նրանց տարբերակիչ սահմանափակումները): XIX դարի երկրորդ կեսին ֆրանսիական պոեզիայում ձևավորված *սիմվոլիզմի* ալիքը տարածվում է եվրոպական այլ մշակույթներում (այն ոչ միայն գրական, այլև ընդհանուր *մշակութային* բնույթ ունեւորելով իբրև աշխարհընկալման *սկզբունք* և իբրև *կենսաձև*), ունենալով նույն *էթալետիզմ*՝ ճանաչել *«Աշխարհի հոգին»* և այդ տեսանկյունից՝ *իրերի* աշխարհի ճշմարիտ էությունը: (XIX դարի կեսերին *ռոմանտիզմից* առաջացած երկու հակադիր գրական սկզբունքները՝ *նատուրալիզմը* և *սիմվոլիզմը*, *ռոմանտիզմի հոգևոր* և *սյուրեալական* աշխարհների գաղափարը փոխարինում են՝ *հոգևորի* ստորադասումը *սյուրեալականին*, և *սյուրեալականի* ստորադասումը *հոգևորին*, որոնցից մեկը դիտվում է իբրև մյուսի հետևանքը):

1 * Ընդունվել է տպագրության 02.06. 2022 թ.

Պոեզիան դառնում է «Աշխարհի հոգուն» մոտենալու միջոց. ձգտելով իրերի *գաղտնի* իմաստներին՝ նա յուրաքանչյուրի մեջ փորձում է *արթնանալ* աշխարհի «քնից» և *տեսնել* էությունը, որը թաքնված է արտաքին ձևերի մեջ: Միասնական *եյակետը* ստեղծում է արտաքին տարբերակիչ գծերից այն կողմ *մտքի* և *ոգու* միասնություն. տարբերակիչ գծերը վերաբերում են իրերի արտաքին պատկերներին, որոնց մեջ նա ձգտում է հասնել նրանց ներքին «հոգուն», իսկ *հոգին* իր բոլոր արտահայտություններում (որոնք կարող են լինել տարբեր ու բազմազան, նույնիսկ իրարամերժ) պահպանում է իր ինքնուրույն «դեմքը»:

Յուրաքանչյուր սիմվոլիստ բանաստեղծ փնտրում է այդ «աներևույթ հոգուն» մոտենալու իր *եղանակը* (տվյալ դեպքում բառերի և նրանց հնչյունա-իմաստային ներքին *վիբրացիաները*) և իրերի աշխարհում կողմնորոշվելու իր *ուղեցույցը*, թեև սիմվոլիզմն ունի իրերի և առարկաների իր ընդհանուր «կատալոգը» (բնության առանձին երևույթներ, քաղաքային բնապատկերներ, կյանքի, կենցաղի առարկաներ և այլն), որից օգտվում են հեղինակները՝ կատարելով իրենց *ուղևորությունը պատկերից* դեպի *սիմվոլ* (այն, ինչը նրանք անվանում էին «գաղտնի գործողություն» կամ «միստիկական ակտ», որը նույն նշանակությունն ունի)¹: Այդպիսի երևույթ էր XIX դարում եվրոպական քաղաքային կենցաղում հայտնված *կարուսելը*, որը մի շարք հանգամանքներից ելնելով (մանկության տպավորությունների վառ հիշողությունները, կարուսելային պտույտների համաչափ բնույթը, զբոսայգիների առօրյա կենցաղը, ժամանցային խաղերը, և այլն) դառնում է բանաստեղծների առարկա-թեմաներից մեկը, որոնցից յուրաքանչյուրը նրան տալիս է իր ընկալումն ու մեկնաբանությունը: Առաջինը դա պոեզիայի ոլորտ բերեց Պոլ Վեռլենը, որին հետևեցին մյուսները, ռուսական պոեզիայում Ֆ. Սոլոգուբը («Чертовы качели»), Վ. Խոդասևիչը («Зазвени, затруби, карусель»), ավստրիականում՝ Ռ. Մ. Ռիկեն², հայ պոեզիայում Վահան Տերյանը, որի «Կարուսելը» կոմպոզիցիոն մի քանի գծերով մոտ է Պ. Վեռլենին, բայց իր

1 Պատկերի մեջ տրված է նույնությունը առարկայի և նրա բառային-լեզվական ցուցիչի, իսկ սիմվոլի մեջ՝ նրա *ներքին* նշանակությունը, իբրև բառի *ներքին ձևի* ցուցիչ, որը կախված է ներքին կոնտեքստից՝ ձգտելով իմաստային բազմազանության, որը իր հոգեմտավոր հարաբերության մեջ, սիմվոլիստ բանաստեղծների համար, «նշանակում էր *ետդարձ շարժում*՝ դեպի գիտակցության պարզունակ, նախնական ձևերը, վերադարձ ներկայից դեպի անցյալ, դեպի *սկզբնապատկեր*, որը գիտակցության համար հանդես է գալիս իբրև սիմվոլ»: Անցումը *պատկերայինից՝ սիմվոլային* դիտվում էր իբրև «գաղտնի գործողություն», բացահայտումը «գաղտնի գիտելիքի» (պոեզիայի բարձրագույն նշանակությունը) («Եղիշե Զարենցի պոետիկան», 2011, էջ 26):

2 Ռ.Մ. Ռիկենի «Կարուսելը» հայերեն թարգմանել են՝ Ե. Զարենցը (ռուսերենից) և Հակոբ Մովսեսը (գերմաներենից):

պոետական-փիլիսոփայական մակարդակում ոչ միայն կտրուկ տարբերվում, այլև հակադրվում է նրան (ինչպես նաև Ֆ. Սոլոգուբին և Վ. Խոդասևիչին):

Պ. Վեռլենի բանաստեղծությունը («*Բոյունել. փայտե ձիեր*») ունի իր կրկնվող տողը (ռեֆրեն). «Պտտվեք, պտտվեք...»։ Մի տեղ՝ *փայտե ձիեր*, ապա՝ *սրտերի ձիուկներ, հոգու ձիեր*: Կրկնությունը վերաբերում է «պտտվելուն», Վ. Տերյանի բանաստեղծության մեջ դա արտահայտված է կրկնվող երկտողով (ինչպես նաև Վ. Խոդոսևիչի բանաստեղծության մեջ՝ «Зазвени, затруби, карусель»), որը ակնհայտորեն ընդօրինակելով կարուսելի պտույտների համաչափությունն ու ինտոնացիան (պատահական չէ Վ. Խոդոսևիչի և Վ. Տերյանի բանաստեղծություններում *անապետի* եռակի կրկնությունը): Անկասկած, դա գալիս է Պ. Վեռլենից, թեև կարուսելն ինքն է պարտադրում իր ինտոնացիան, պետք է ասել, որ Վ. Տերյանի բանաստեղծության մեջ հինգ անգամ կրկնվող երկտողը ավելի *էական* դեր է կատարում, քան Պ. Վեռլենի բանաստեղծության մեջ. այս ելակետային «հանդիպումից» հետո նրանք գնում են բոլորովին հակառակ ուղիներով:

Պ. Վեռլենի կարուսելը ընդհանուր «կառնավալային-թատերականացված» խաղի մի մասն է: Կառնավալային «ոգին», ինչպես ցույց է տվել Մ. Մ. Բախտինը իր նշանավոր աշխատության մեջ, ֆրանսիական մշակույթի կենտրոնական կողմնորոշիչներից է, նրա օրգանական բաղկացուցիչ մասը, որին հատուկ են «կառնավալային տիպի տոնակատարությունները, հրապարակային բազմատեսակ ծիծաղաշարժ գործողությունները»¹ և այլն: Պ. Վեռլենի *կառնավալային* կերպարներից են «*չաղիկ սպասուհին*» և «*չաղ սալդաֆոնը*», որոնք օգտվելով իրենց տերերի բացակայությունից, տրված են անզուսպ «խենթություններին»՝ Նստած «փայտե ձիերի» վրա, կարուսելային խելահեղ պտույտներից ինքնամոռացության մեջ ընկած, «Չարաճճի Ամուրի» նետերի և գալարափողի աղմկայից հնչյունների տակ, «հարբած և ուրախ» ամբոխի ժխորի և փայտե ձիուկների խելագար վազքի մեջ, վայելում են իրենց «*ազատության*» վաղանցիկ *հյուզիան* (դա ոչ թե բուն ազատությունն է, որին անգիտակցաբար ձգտում են նրանք, այլ՝ ազատության *հյուզիան*, որ նրանք ձեռք են բերում կառնավալային կարճատև «տոնախմբության» մեջ, մինչև «թավշե գիշերը» կծածկի «սիրեկանների» հոգևած մարմինները) (մինչև ազատության *հյուզիայի* կորուստը)²: Պ. Վեռլենի (ինչպես նաև ֆրանսիա-

1 Бахтин М. М., Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990 г., стр. 9.

2 «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью.

կան մյուս բանաստեղծների՝ Ֆր. Վիյոն, Պ.-ժ. Բերանժե, Ժ. Պրևեր և այլն) «կառնավալային» մոտիվները, մի շարք հանգամանքներից ելնելով, անմատչելի են հայ բանաստեղծին, որը կյանքը վերապրում է որպես *ողբերգական* «անրջանք» («կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու»)¹: Վ. Տերյանի *կարոսելը* Պ. Վեռնիսի կարոսելը չէ. այն կտրուկ տարբերվում է նաև Ֆ. Սուրգուբից, որի «Սաստանայի ճոճանակը» կարոսելի հետ առնչվում է միայն միջնորդավորված ձևով. այդ «ճոճանակը» պտտվում է *Սաստանայի* կողմից² (Սուրգուբին բնորոշ «Չարի էսթետիզացիայի» օրինակ, որը հատուկ է սիմվոլիզմի որոշ հոսանքների): Որոշ զուգահեռներ կարելի է գտնել Վ. Տերյանի և Վ. Խոդասևիչի *կարոսելի* միջև («Зазвени, затруби, карусель... Не хочу, не люблю, не надеюсь, // Ну – кружись в карусели и смейся...»)³, որտեղ էականը լիրիկական հերոսների դիալոգն է, իսկ կարոսելը՝ սոսկ մի *դետալ*, որի օգնությամբ տեղի է ունենում դիալոգը:

Բանաստեղծության տեքստային զարգացման հիմքը «կարոսելի» *լեզվական* մարմնավորումն է (յուրատեսակ *լեզվական կարոսել*) – անավարտ շարժումը, ռիթմի եւ ինտոնացիայի շրջապտույտը, կոմպոզիցիոն շրջանակը պոետական ներքին ինֆորմացիայի համարժեք *ստրուկտուրան*, ժամանակի մշտական վերադարձը (հեռացում – վերադարձ), կոսմիկական ժամանակի (Տիեզերքի *կարոսելային* շրջապտույտի) և անհատական հոգեբանական ժամանակի հակադիր բնույթը: Գոյության մի աստիճանում նրանք համընկնում են միմյանց, մի այլ աստիճանում՝ բաժանվում: Հոգին ապրում է կոսմիկական ռիթմի, նրա մշտական վերադարձի, «*կարոսելի*» վերանձնական շրջապտույտի մեջ, բայց իբրև անհատ՝ իր սկզբով և վերջով, երկիր նետված իր կյանքով՝ անհետանում է: Կոսմիկական պտույտի հավերժականությունը (*վերադարձը*) և նրա *մեկ* պտույտը, որը մահանում է «հավերժի» մեջ, նույնը չեն, թեև *մեկ* պտույտը (անհատը, անձը իր կյանքով, իր *կենսական* «դիմակով») հետևանքն է մշտական շրջապտույտի, որի նշանն է «երգը»՝ *վերգիտակցականի* ներքին ներկայությունը և բոլոր «պտույտների» գաղտնի հիշողությունը *մեկ պտույտի* մեջ («Ես քո երգը վաղուց եմ լսել»): «Վալսը», որը կոչվում էր «Վնդարձ ժամանակ», այդ *մեկ* կյանքի շրջապտույտն է և անհետացումը: *Մեկ* կյանքը չի կրկնվում, դրա գիտակցությունն է «տաղտկալի, ձանձրալի պատմությունը», որը *սկզբի* մեջ տեսնում է «վերջը» (գիտակցության ար-

В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия» (նույն տեղում, էջ 13):

1 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1972, էջ 71:

2 Сологуб Ф. К., Стихотворения, БП (Большая серия), Л., 1979, стр. 347.

3 Ходасевич В. Ф., Стихотворения, Л., 1980, стр. 270.

ծագանքը *վերգիտակցության* մեջ, նրա *թախիծը* և դատապճիռը): «Խելազար խնջույքը» արծագանքում է «մշուշում վարդագույն» մետաֆորին (խնջույքը «խելազար» է, որովհետև դա «խնդություն է *«մշուշում»*, թեև *վարդագույն*, բայց՝ ան-իրական, կարուսելի մի պտույտ, որ դեպի վերջն է ընթանում (խնդության *մտապատրանք*, բայց ո՛չ խնդություն):

Յուրաքանչյուր *տուն* Կարուսելի մեկ շրջադարձն է. կախման կետերը ցույց են տալիս, որ այն չի ավարտվում և վերադառնում է դեպի իր սկիզբը (ժամանակի հավերժական վերադարձը) մարդկանց նետելով երկիր և նորից հետ տանելով:

Նետվածությունը արդյունքն է ժամանակային երկու ձևերի (կոսմիկական և մարդկային) հակասության. այդ հակասությունը անցնում է մարդկային կյանքի բոլոր ոլորտներին՝ մարդկային կյանքի բարձրագույն վիճակը՝ *Սերը*, դարձնելով *անհնար*. «Ես սիրում եմ, դու ինձ չես սիրում...». կյանքի նետվածության, տիեզերական պառակտվածության մեջ չի կարող *սեր* լինել, որը նշանն է տիեզերական ներդաշնակության, այն, ինչը մետաֆիզիկորեն բացակայում է մարդկային կյանքի մեջ, ներկա լինելով միայն նրա *վերգիտակցական* ոլորտում («Եթե սեր չկա ինչի՞» համար // պիտի չարչարվեմ այս չար աշխարհում»)¹:

Կարուսելը պտտվում է, շարժվում, իսկ ինքը՝ պոետը, գտնվում է նույն կետում, որտեղից դիտում է Կարուսելի պտույտը. չլինի այդ անշարժ կետը՝ չի լինի նաև Կարուսելը, որի շրջապտույտային կոմպոզիցիան (եթե կարելի է՝ Կարուսելային շրջապտույտի այդ *մեդիտատիվ* գոյությունը համարել կոմպոզիցիա), ըստ էության, կազմված է Կարուսելի և նրա ընկալման ներքին հարաբերակցությունների սիստեմից: Եթե փոխվի այդ դիտակետը՝ կփոխվի նաև ողջ կոմպոզիցիան, որը ամբողջովին կախված է նրա դիտակետից, ինչպես օրինակ՝ գիշերային աստղային երկնքի պատկերը՝ իր համաստեղություններով, երկնային մարմինների դասավորություններով, և այլն, կախված է այն դիտակետից, որտեղից մենք նայում ենք նրան, հետևաբար՝ նա այնպիսին է, ինչպիսին մենք նրան տեսնում ենք՝ ելնելով մեր տեղի և ժամանակի տեսանկյունից: Այդ տեսանկյունը կամ դիտակետը (այս դեպքում նրանք լրիվ համընկնում են մեկը մյուսին) դիտողի «ես»-ն է, նրա կոնկրետ *վայրը*, կյանքի այն ոլորտը, որտեղից նա դիտում է աշխարհը. նրա մետաֆորային պատկերը դրված է «Կարուսելի» մեջ: Կարելի է ասել, որ այդ դիտակետը նրա *ինդիվիդուալիզմ*ն է, նրա անհատական *մոտիվացիան*. ինչպիսին այդ դիտակետն է, այնպիսին *կարուսելն* է, նրա ներքին *խմաստապատկերը*, որն անվերջ *կարող է վերակառուցվել*՝ ելնելով այդ դիտակետից: Կարուսելը պտտվում

1 Վ. Տերյան, հ. 1, էջ 272:

Է, որովհետև դիտակետն *անշարժ* է. երկուսի միաժամանակյա շարժումը (կամ անշարժությունը) չի կարող պատկեր ստեղծել. այն կարող է ստեղծվել միայն *անշարժ* և *շարժվող* կետերի հարաբերությունից: Մի կողմից կարուսելը ասիմիլացվում է նրա գիտակցության մեջ, ծուլվում նրան, դառնում ինքն իրեն գիտակցող էություն, վերածվում յուրատեսակ ինքնահայեցողության, մյուս կողմից՝ հեղինակի գիտակցությունն ինքը վերածվում է կարուսելի, հեռանում իր «տեղից» և «ժամանակից», ձեռք բերում կոնկրետ շարժում, այսպես ասած՝ ասիմիլացվում կարուսելի պատկեր-մետաֆորի մեջ: Փոխադարձ ինքնա-օտարացման արդյունքում նրանք փոխում են իրենց տեղերը, ընդունում մեկը մյուսի նկարագիրը, վերածվում մետաֆորային *երկակի* իրականության, ուր կարուսելը նշանակում է արտաքին-օբյեկտիվ աշխարհը (լայն պլանով՝ Կոսմոսը), իսկ պոետը՝ Ներքին-սուբյեկտիվ աշխարհը (լայն պլանով՝ մարդկային աշխարհը): Այս իրականությունը բացահայտվում է ժամանակային երկու ձևերի մեջ. *արտաքին* ժամանակը, որն անտարբեր է մարդկային ճակատագրի, նրա անձնական կյանքի նկատմամբ, և *ներքին* ժամանակը, որն իբրև ժամանակային անհատական «դիմակ»՝ հակադրված է առաջինին (ինչպես կյանքը՝ մահին), բայց կապված է նրա հետ իբրև մեկ մետաֆիզիկական *միասնական* կեցություն, մարդկային գիտակցությունից այն կողմ գտնվող *իրականություն*, որը բացահայտվում է ժամանակային երկու ձևերի մեջ. մի կողմից՝ իբրև կարուսելային մշտնջենական *շրջապտույտ*, մյուս կողմից՝ իբրև այդ շրջապտույտը «կողքից» դիտող *ստվերային* ժամանակ, անհատական գիտակցություն, որը թեև «կողքից» է դիտում, բայց գտնվում է նույն այդ շրջապտույտի մեջ, իբրև *երկակի* կառուցվածք, իբրև *ներկա* ժամանակ՝ կազմված անցնող ժամանակից (անցյալից, որը սկսվում է նույն այն կետից, որին *ամրացված* է անհատը), և այն անշարժ կետը, որը նրա *գաղտնիքն* է, նրա Ներքին «ինֆորմացիոն միջուկը», այսպես ասած՝ նրա «ես»-ը, որը թեև գտնվում է այդ շրջապտույտի մեջ, բայց միաժամանակ դուրս է նրանից՝ իբրև այդ շրջապտույտի վկան և ականատեսը:

Պտտվիր, պտտվիր, կարուսել,
Ես քո երգը վաղուց եմ լսել...

1. Առաջին տողը կազմված է *երեք* անգամ կրկնվող եռավանկ անապեստյան ոտքերից, ստեղծելով շրջապտույտի երաժշտական համապատասխան *ինտոնացիան*, որը ցույց է տալիս ոչ թե հորդոր կամ կարգադ-

րության (կամ նման կարգի որևէ հնչերանգ), այլ նրա պոետական ներքին *մեղիտացիան* (ներհայեցողությունը), որի ընթացքում նա կարող է տեսնել արտաքին հայացքի համար անտեսանելի կոսմիկական շրջապտույտը: Տեսանելի է այգում պտտվող կարուսելը, բայց կոսմիկական կարուսելը կարելի է տեսնել միայն լեզվի առանձնահատուկ երաժշտական լարվածության շնորհիվ (սիմվոլիզմի պոետական *իմպերատիվը*` լեզվի ասիմիլացիան երաժշտական «ոգու» մեջ): Այս ինտոնացիան իր շեշտային կայուն դասավորությամբ (ողջ բանաստեղծության ռիթմական հիմքը և սկզբունքը), ըստ էության, կրկնում է կոսմիկական ներքին ռիթմիկան, նրա «ներքին կյանքի» ինտոնացիան` անապեստյան ոտքի *եռակի* կրկնությամբ, երբ լեզվական մակարդակում ջնջվում են սահմանները ներքին և արտաքին ռիթմերի միջև. տողն ինքը հանդես է գալիս որպես կարուսելային շրջապտույտ. այն ոչ թե մատնացույց է անում կարուսելը, այլ ինքը դառնում է *կարուսել*, իսկ բանաստեղծության ռիթմական ողջ կառուցվածքը բացահայտվում է իբրև ռիթմական այդ միավորի (տողի) զարգացում:

2. Երկրորդ տողը առաջինի նկատմամբ գտնվում է կոնտրապունկտային հարաբերության մեջ. եթե առաջինն ունի *արտաքին-կոսմիկական*, ապա երկրորդն ունի *ներքին-սուբյեկտիվ* նշանակություն: Առաջինի մշտական շարժմանը, կարուսելի ճակատագրական շրջապտույտին հակադրված է մարդու ներքին *անշարժությունը* (այդ մասին արդեն ասել ենք). նրա գոյության *անշարժ* կետը, ժամանակային նյութականացված «կղզին» նրան հնարավորություն է տալիս դիտելու աշխարհի «շրջապտույտը»` նրա «*փախուստը*» և «վերադարձը», նրա անսկիզբ և անվերջ կրկնությունը գիտակցության և տեսողության սահմանից այն կողմ թաքնված *կենտրոնի* շուրջը, որի մասին ոչինչ չի ասվում, բայց որի *բացակա* ներկայությունը կարող է ի հայտ գալ բանաստեղծության «երկակի տեսողության» մեջ: Եթե կա *շրջապտույտ*, ապա պետք է լինի նաև *կենտրոն*, որի շուրջը կատարվում է շրջապտույտը: Իր գոյության «անշարժ կետից» նա «տեսնում» է կարուսելը և նրա շրջապտույտը, բայց նա չի կարող տեսնել *կենտրոնը*, որի շուրջը պտտվում է այն: Կարուսելն իրենով «*ծածկում*» է կենտրոնը, «փակում» նրա տեսադաշտը, այդ պատճառով բանաստեղծության մեջ ոչինչ չի ասվում այդ մասին: Դա կարելի է միայն գուշակել` ելնելով կարուսելի համաչափ, ռիթմիկ և անվերջ կրկնվող շարժումների բնույթից: Տվյալ կոնտեքստում կարուսելն ինքը հանդես է գալիս իբրև յուրօրինակ *էպիֆանիա* (ոգեհայտնություն). նրա մեջ բացահայտվում է այն գաղտնի կենտրոնը, որի շուրջը պտտվում է նա: Կարուսելի «երգը», ըստ էության, նրա կենտրոնի արտահայտությունն է, նրա *ներ-*

կայրության նշանը, փակ, գաղտնի իմաստը, որը բացահայտվում է կարուսելի մեջ՝ մատնացույց անելով իմաստային այն ճյուղավորումները, որոնք իրենց սկիզբն առնում են այդ միակ իմաստաձևից: Կարելի է ասել, որ բանաստեղծության ինֆորմացիոն միջուկի զարգացումը կապված է այդ կենտրոնի հետ, որի «գաղտնիքը» հենց իր՝ բանաստեղծական տեքստի գաղտնիքն է: Հեղինակը «վաղուց» է լսել այդ «երգը». *վաղուցը* մատնացույց է անում *անորոշ* ժամանակը, չի ասվում *երբվանից*. ժամանակի անհայտությունը տարածվում է նրա ողջ մակերեսի վրա: Կարուսելը և նրան ընկալող անհատը (տվյալ դեպքում պոետը) իրար միացած են «երգի» միջոցով: Երկու «աշխարհներ», որոնք «երգի» միջոցով ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ, բայց չտարբերակված, արտաքին տիեզերական ժամանակը և հոգեբանական ժամանակը մի կողմից կապված են միմյանց, մյուս կողմից՝ հակադրված են մեկը մյուսին: Առաջինի համար չկա *անցյալ*, երկրորդի համար չկա *ներկա*: Անվերջ և անսկիզբ շրջապտույտի մեջ ժամանակային ձևերը դառնում են խիստ պայմանական. անցյալ է այն՝ ինչ ներկա է, իսկ ներկան՝ անցյալի գիտակցությունն է, այսպես ասած՝ *պլաստոկյան* հիշողություն, ուր ներկան սոսկ այն *դիրքն* է, որով մարդը «դիտում» է անցնող ժամանակը:

Կարուսելի շրջապտույտը բանաստեղծության տեքստի մեջ մարմնավորվում է իբրև *տիեզերական «վալս»*, որը կոչվում է «*Անդարծ ժամանակ*»: Նրա համար այդ ժամանակը «*անդարծ*» չէ, քանի որ այն գտնվում է անվերջ շրջապտույտի մեջ, կրկնվում նույն ռիթմով, նույն ձևով. նրա համար չկա անցյալ կամ ներկա, միաժամանակ այն և՛ անցյալ է, և՛ ներկա: Շրջապտույտի մեջ նետված մարդու համար դա «անդարծ» ժամանակ է, դա նրա *հոգեբանական* կենսական ժամանակն է (տվյալ դեպքում՝ դրանք նույնն են), որը կրկնություն չունի: Իմաստաբանորեն, ինչպես նաև պոետական մյուս բոլոր «կոմպոնենտների» տեսանկյունից, բանաստեղծության ողջ կառուցվածքը այդ *վալս-ի* մարմնավորումն է, նրա ներքին ռիթմի և «վալսային» առանձնահատուկ ինտոնացիայի լեզվա-պոետական դրսևորումը, թեմայի և նրա ներքին ինֆորմացիոն միջուկի լեզվական բացարձակ միաձուլումը տեքստի մեջ (պոեզիայի գեղարվեստական բարձրագույն մակարդակը), իբրև յուրօրինակ *բանաստեղծություն-վալս*՝ իր ռիթմով ու չափով, ինչպես նաև տաղաչափական իր կառուցվածքով անապետայան *եռավանկ* ոտքերի *եռակի* կրկնությամբ, որն անցնում է բանաստեղծության սկզբից մինչև վերջ (մոտքերի, տրամադրության, ինֆորմացիայի և նրանց լեզվական-բառային *ֆակտուրայի* համարժեք ձևավորումով):

Ժամանակային երկու ձևերից (կոսմիկական-համընդհանուր և մարդկային-անհատական) առաջինը, ինչպես արդեն նշել ենք, չունի անցյալ (չունի սկիզբ ու վերջ), իսկ երկրորդը չունի հստակորեն գծագրված *ներկա*, անցյալի և ներկայի սահմանները որոշված չեն, այն ներկա է այնքան, որքան անցյալ է. Վ. Տերյանի պոեզիայում (հատկապես «Մթնշաղի անուրջներ» գրքում, ներկան տրված է *մթնշաղային* բնութագրով: Ներկան պահպանում է անցյալը իր մեջ, որով և ինքն էլ կերպարանափոխվում է: Անցյալը ներկայից դուրս է մղում նրա նյութական կոնկրետ գծագիրը՝ ստեղծելով նոր *մետաֆորային* ժամանակ, անցյալի և ներկայի *հավասար* ներկայությամբ: Տեսնելով Կարոուելի շրջապտույտը՝ պոետը տեսնում է նրա բոլոր շրջապտույտները, որոնք *նախորդել* են դրան, և այն բոլորը, որոնք պետք է հաջորդեն այդ ամենին՝ ի տարբերություն իր գոյության «անշարժ կետի», որտեղից նա դիտում է ինքն իր շուրջը պտտվող կարուելային իրականությունը: Նա *գիտի* իրականության երկդիմի բնույթը և տեսնում է նրա *սահմանային* իրադրությունը, որի հիմքը *դրամատիզմն* է, ճակատագրային ուժերի տիրապետությունը աշխարհի և մարդու վրա, ընդունելով և վերապրելով այդ «սիտուացիան» այնպիսին, ինչպիսին տրված է իրեն. ոչ թե *ընդվզել* (բանաստեղծության մեջ չկա որևէ քայլ այդ առումով), այլ *վերապրել* և *հասկանալ* այն կոսմիկական շրջապտույտը, որի մեջ ներքաշված է մարդկային կյանքը: «Գաղտնիքին» հաղորդակից լինելու «*միստերիալ գիտակցությունը*» ներքուստ լուսավորում է բանաստեղծության ողջ տարածությունը՝ հնարավորություն տալով տիրապետել սեփական ողբերգական զգացողություններին, որոնք կարող են առաջանալ տվյալ իրադրության մեջ: Այդ գիտակցության մեջ պարզորոշ երևում են սիմվոլիզմի և մասնավորապես Վահան Տերյանի ստեղծագործական կոնցեպցիայի հիմքը կազմող երկու աշխարհների գծագրերը, որոնցից մեկը *էականն* է, իսկ մյուսը՝ նրա «նշանային համակարգը», որի գոյությունն ինքնուրույն չէ, այլ կառուցված է առաջինի վրա (ըստ էության, այդ կոնցեպցիան իր արմատներով հասնում է մինչև Պլատոն): Երկրորդի արժեքը չափվում է այնքանով, որքանով նրա մեջ շողարձակում է առաջինը, որի նկատմամբ նա ունի ոչ ինքնուրույն, «մթնշաղային» գոյություն, ուր նա ձգտում է հայտնագործել հոգե-մտավոր աշխարհի առկայությունը: Աշխարհի և նրա «խաբուսիկ կրկնապատկերի» միջև գործում է «երգը», որը միացնում է նրանց մեկ ընդհանուր գոյության մեջ («*Ես քո երգը վաղուց եմ լսել...*»), իսկ այդ «երգի» վերամարմնավորումը հենց ինքը՝ բանաստեղծությունն է, որի մեջ վերակառուցվում է «կարուելային շրջապտույտը» (կյանքը՝ իր մշտա-

կան *փախուստի* և *վերադարձի* մեջ): Երկու աշխարհների հավասար առկայությունը մեկ միասնական «շրջապատույտի» մեջ ցույց է տալիս նրա ներքին դրամատիզմը. մետաֆիզիկ, հավերժական, անփոփոխ հոգե-մտավոր աշխարհը, որի հետ կապված է *վերադարձը*, և ֆիզիկական, կոնկրետ, իրային աշխարհը, որի հետ կապված է *փախուստը*, անհետացումը («ստվերայինը»): գտնվելով «իրերի աշխարհում», տեսնելով այդ աշխարհի անհետացումը, նրա «ստվերացումը» (*մթնշաղի*), պոետը երկրորդի միջոցով («ստվերի» միջոցով) տեսնում է առաջինը և իր ներքին հոգե-մտավոր ուժերի կենտրոնացումով (գիտակցության մեղիտատիվ լուսավորմամբ) ներթափանցում նրա էության մեջ՝ ձգտելով ճանաչել արտաքին (տվյալ դեպքում *կեղծ* իրականության) սահմանից այն կողմ գտնվող իրականությունը (իրականում իրական է այն, ինչը գտնվում է «կեղծ» իրականությունից այն կողմ):

Հեքիաթ էր, և հմայք, և անծիր
խնդություն մշուշում վարդագույն...

«Հեքիաթը» հենց այդ *մետաֆորային* (սույն ինքը՝ մետաֆիզիկական) աշխարհն է, որին նա ձգտում է հասնել իր *պոետական մեղիտացիայի* միջոցով, «*հմայքը*» այդ աշխարհի հատկանիշն է (նրա *օբյեկտիվ* բնութագիրը), «խնդությունը»՝ անձնական-մարդկային վերաբերմունքը նրա նկատմամբ: *Մեմանտիկական* այս զարգացումը կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ.

«Հեքիաթ» – «Հմայք» – «խնդություն»

Առաջինը և *երրորդը* միմյանց միանում են *երկրորդի* միջոցով: Հեքիաթը վերածվում է *հմայքի*, հմայքը՝ *խնդության*. արդյունքում օբյեկտը վերածվում է սուբյեկտի (ինֆորմացիան արտաքին-առարկայականից *շարժվում* է դեպի անհատական-հոգեբանականը), սուբյեկտը տարալուծվում է օբյեկտի մեջ, ձեռք բերում իմաստաբանական նոր արժեքներ: «*Բարձր աշխարհի*» զուգահեռը *խնդությունն* է, որով նա հայտնվում է «*Ցածր աշխարհում*» գտնվող անհատի տեսադաշտում. այդ «աշխարհը» տրված է իբրև «վարդագույն մշուշ», *վարդագույն*, որովհետև այն «լուսավորվում» է Բարձր աշխարհի («Հեքիաթի») առկայությունից (յուրահատուկ ներքին էպիֆանիա), «մշուշ»՝ որովհետև «Ցածր աշխարհը» «խաբուսիկ» իրականությունն է, որի մասին ասվում է չորրորդ քառատողում «*խավարիր, խաբուսիկ անրջանք...*» (մինչ այդ նա *վառված*

եր): Բարձրագույն էքստագային վիճակը բացահայտվում է «մշուշի» մեջ (կեղծ իրականության մետաֆորային բնութագիրը): Մշուշ է, բայց՝ վարդագույն. *վարդագույն*՝ բայց մշուշ: Գոյության *խաբկանքի* մեջ շողարձակում է իսկական գոյությունը, որի նշանն է «Արևոտ ժպիտը»:

Երկակի իրականության մեջ ի հայտ է գալիս սուբյեկտիվ դու-ն, գծերից զուրկ և որևէ սահմանում չունեցող *դեմքը*, որը հայտնվում է նաև հինգերորդ տան մեջ («*Դու այն երգն ես կրկնում հեռավոր...*») և նույն խորհրդավոր ձևով անհետանում: Այն ներկայացվում է երկդիմի *սիտուացիայի* մեջ.

Դու նենգոտ քնքշությամբ ժպտացիր
Արևոտ ժլպիտով իմ հոգուն...

Այս երկդիմի սիտուացիայի մեջ «Արևոտ ժպիտը» կապված է Բարձր աշխարհի հետ, բայց բնութագրվում է «*նենգոտ քնքշությամբ*»: Իրարամերժ բնութագրերը կարող են ոչնչացնել մեկը մյուսին: Իրականում դրանք կապված են հակադիր աշխարհների հետ. «նենգոտ» ժպիտը ցույց է տալիս «մշուշում» հայտնված *դեմքի* երկակի իրավիճակը. մի կողմից այն կապված է «*արևոտ*» աշխարհի հետ, մյուս կողմից՝ «*մշուշի*» (Վ. Տերյանի պոեզիայում *մթնշաղի* հոմանիշը): *Խաբուսիկ* լինելը *ժպիտը* դարձնում է «նենգոտ» (սա *գիտի*՝ այդ ժպիտը խաբում է «մշուշին» դատապարտված «հոգուն»): դա պայմանավորված չէ կենսական հանգամանքներով. արտաքին պատճառներն այստեղ չեն գործում. մենք գործ ունենք մարդու *ճակատագրական* դատապարտվածության և նրա մետաֆիզիկ *մենակության* հետ: Յուրաքանչյուր «ժպիտ», որը Բարձր աշխարհի Սիրո նշանն է, Ցածր աշխարհի «մշուշում» *խաբեություն* է («նենգոտ»): Հստակորեն գծագրված իմաստաբանական այս երկու զուգահեռներն անցնում են բանաստեղծության ողջ տարածքով, որպես նրա տեքստային երկու «օպոզիցիաներ»՝ պայմանավորելով նրա *ինֆորմացիոն* զարգացման ներքին դրամատիզմը (այն, ինչը բանաստեղծության էական կողմն է, գլխավոր հատկանիշը): Իմաստաբանական մի գիծը կապված է «կարուսելային շրջապտույտի» և նրա աներևույթ կենտրոնի «*բացակա ներկայության*» հետ (այսպես ասած՝ «Բարձր աշխարհի» մետաֆորային բնութագիրը), մյուս գիծը՝ հեղինակային *ես-ի* իրականությունը՝ անցումը, կորուստը, անհացումը, կյանքի մետաֆիզիկ լքվածությունը, և այս ամենի հետ կապված՝ ողբերգականի գիտակցությունը, որով պայմանավորված է բանաստեղծության ընդհանուր ինտոնացիան). լեզվա-իմաստային երկու «օպոզիցիաները» կազմում են հետևյալ շարքերը.

1. Արևոտ ժպիտով իմ հոգուն...
Արև էր ոսկեղեն աշխարհում...
Հեռավոր օրերի հիացում...
Կար մի երգ հեռավոր աշխարհում...
2. Դու նենգոտ քնքշությամբ ժպտացիր...
Շողացին, ժպտացին – էլ չըկան...
Խավարիր, խաբուսիկ անրջանք...
Տաղտկալի՜, ծանծաղի՜ պատմություն...
Եվ թախիծ, և տրտունջ և տանջանք...

Իմաստաբանական երկու զուգահեռները ստեղծում են մի *ստրուկ-տուրա*, ուր նրանք տեքստային մի մակարդակում միաձուլվում են իրար մեջ և մի ուրիշ մակարդակում ենթարկվելով «կարուսելային շրջապտույտին»՝ բաժանվում միմյանցից՝ մնալով իբրև անկախ, ինքնուրույն երկու *պարադիգմաներ* (մի ուրիշ կոնտեքստում՝ երկու «աշխարհներ»):

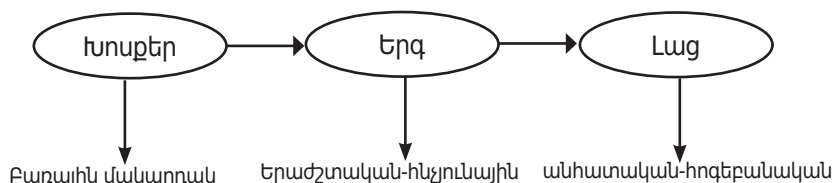
Արդյոք մե՞նք, թե՞ խոսքերն են ստում,
Արդյոք մե՞նք, թե՞ աշխարհն է երգում:

Դո՞ւ ես այն, թե՞ աշխարհն է լացում...

Աշխարհի և *հեղինակային էս-ի* նույնականացումը հռետորական հարցի միջոցով դառնում է խիստ մետաֆորային. աշխարհը *էս* է այնքանով, որքանով *էս-ը* կարող է աշխարհ դառնալ. «Երգը» տարածվում է և՛ *Աշխարհի*, և՛ *էս-ի* վրա. պարզ չէ՝ *երգի* կենտրոնը *Աշխարհի*՞ մեջ է, թե *էս-ի*. բանաստեղծության երկակի տեսողությունը վերաբերում է և՛ առաջինին, և՛ երկրորդին, որտեղ մեկը դառնում է մյուսի իմաստաբանական և *միֆական* զարգացումը (*էս-ը* տարածվում է *Աշխարհի* մեջ, իսկ *Աշխարհը* ներկայանում է որպես *էս*): Այստեղ թերևս կարելի է տեսնել Ֆ. Շելլինգի *բացարձակ նույնության* փիլիսոփայական կոնցեպցիայի յուրօրինակ *իլյուստրացիան*. ըստ փիլիսոփայի՝ Բացարձակը (Աբսոլյուտը) տրոհվում է համարժեք երկու էությունների մեջ, որոնք հաղթահարելով իրենց հակադրությունները՝ ձգտում են վերադառնալ Բացարձակին (Բացարձակի *կենտրոնից դեպի* արվարձանները «նետված» ներհակ էությունները ձգտում են դեպի կենտրոն, որտեղ նրանք հանգում են նույնության՝ ջնջելով *օբյեկտի* և *սուբյեկտի* սահմանները): Իհարկե, պոետական «տեսիլքի» մեջ գրված

այս նույնականությունը ունի ոչ թե փիլիսոփայական, այլ զգայական-հոգեբանական նկարագիր (թեև չի կարելի մոռանալ նաև առաջինը), բայց *կարուսելային շրջապտույտի* անհայտ *կենտրոնի* «փակ շողարձակումը» ներքուստ լուսավորում է «մշուշում» գործող *օտարված* աշխարհների *գոյությունները*՝ ստեղծելով փոխադարձ առնչություններ նրանց միջև, ընդհուպ մինչև *նույնություն* (վերադարձ արվարձաններից դեպի կենտրոն), մինչև կարուսելի մի նոր պտույտ, որտեղ նրանք հեռանում են միմյանցից՝ դատապարտված օտարացման և մենության (արվարձանների ճակատագրական կեցության անխուսափելի հոգեվիճակները):

Իմաստային նույն շարքում են գործում «խոսքերն են ստում», - «աշխարհն է երգում», - «աշխարհն է լացում» երեք մետաֆորները, որոնք ներքուստ դուրս են գալիս այն ինֆորմացիոն միջուկից (այն, ինչի մասին ոչինչ չի ասվում և, ըստ էության, առնչվում է կարուսելային շրջապտույտի «կենտրոնի» հետ, որի շուրջն է պտտվում կարուսելը): Իմաստային նույն գծի վրա են «խոսքերը» և «աշխարհը» (մեկը մյուսի միֆական-իմաստաբանական *անդրադարձը*), ինչպես նաև «ստում»-«երգում»-«լացում» բառերը, որոնք զարգացնում են պարադիգմական նույն զուգահեռները. «խոսքերը» դառնում են «երգ», *երգը* դառնում է «լաց». «խոսքերը» գործում են *արտաքին* մակերեսում (*մարդը* խոսում է՝ գտնվելով *իրերի* աշխարհում), «երգը» մի աստիճան հեռանում է «խոսքերից»՝ բառային մակարդակի վրա ավելացնելով երաժշտա-հնչյունային *իռացիոնալ* շեշտը (ի տարբերություն բառերի ռացիոնալիզմի), երգը վերածվում է «լացի»՝ կորցնելով բառային մակարդակը և ամբողջովին տարրալուծվելով ինֆորմացիոն միջուկի մեջ, որը անհնար է բառերով արտահայտել, այլ միայն «լացով» (*ծայրը*՝ իբրև ամենախորքից եկող միակ իմաստային-նշանակիր երևույթ): Խոսքերը կարող են «ստել», այդ պատճառով *անհրաժեշտ* է երգը, որը կարող է ստել *կիսով* չափ (*երեքի* սխեմայի մեջ նա գրավում է *միջին* դիրքը. մի կողմից՝ արտաքին-օբյեկտիվ, մյուս կողմից՝ ներքին-սուբյեկտիվ. հեռանալով առաջինից նա դեռևս լրիվ երկրորդը չի դարձել), իսկ երգը դառնում է «լաց», որպեսզի բացահայտվի բուն ինֆորմացիան՝ որպես անհատական հոգեբանական իրականություն:



Տվյալ պարագայում իրողությունը, որը կարող է բացահայտվել իբրև «աշխարհի լաց», կարուսելի մշտնջենական պտույտն է, ժամանակի մահվան և հարության մշտական պրոցեսը, անհայտ ուժերի կողմից ղեկավարվող «միստերիալ ակտը» (քանի որ անհայտ է այն միջուկ-կենտրոնը, որի շուրջը պտտվում է Կարուսելը՝ ենթարկվելով մտքի և գիտակցության համար անմատչելի նրա Կամքին): Այդ վերագիտակցական միստերիայի մեջ ներքաշված և ճակատագրական ուժերի մեջ նետված անհատը (հեղինակային *Եսը*) թեև տեսնում է, որ կա շրջադարձ, բայց դա չի փրկում նրան իբրև անհատի (աշխարհում ապրող կոնկրետ *ինդիվիդուալի*): «Գաղտնիքին» հաղորդակից լինելու իրողությունը («Ով կուզե՞ թող գաղտնիքն իմանա...») չի խոստանում փրկություն և ելք՝ *կոսմիկական շրջապտույտից*. գիտակցությունը գործում է անխափան, բայց կյանքը ավելի լայն է, քան գիտակցությունը. նրանց սահմանները չեն համընկնում մեկը մյուսին («Երեկ ես, այսօր դու, վաղը նա...»): «Գաղտնիքի» հետ շփումը դեռևս որևէ հեռանկար չի տալիս. այդ մասին ասվում է Ալ. Բլոկի բանաստեղծության մեջ.

Причастный тайнам,- заплакал ребенок,
О том, что никто не придет назад.¹

Ժամանակը թեև կրկնվում է, գնում և նորից վերադառնում (կարուսելի շրջապտույտը), բայց այդ վայրը (շրջապտույտը) կոչվում է «անդարձ ժամանակ». եթե դա շրջապտույտ է, ապա դա «անդարձ» չէ (մենք գիտենք, որ շրջապտույտը նշանակում է վերադարձ), եթե դա «անդարձ» է՝ ապա դա շրջապտույտ չէ, հետևաբար արտաքուստ պարադոքս թվացող այդ հակասությունը կարող է լուծվել միայն անհատական ժամանակի (անձնական կյանքի) *անդարձության* իմաստով. կարուսելը վերադառնում է *առանց* անհատի (բանաստեղծության հեղինակային *Եսի*), որն, ըստ էության, *անկրկնելի* է (նա, ով կարող է վերադառնալ, *ինքը* չէ, այլ մի ուրիշը, որը թեև իր հետ կարող է կապ ունենալ, բայց իր *կյանքն* այլևս գոյություն չունի):

Ալ. Բլոկի «գաղտնիքին հաղորդակիցը» նշանակում է նույն իմաստը, ինչը դրված է Վ. Տերյանի «Ով կուզե՞ թող գաղտնիքն իմանա...» արտահայտության մեջ, այն որ *ներկան* նույն պահին անցյալ է և ներկայի *իյուղիան* «մշուշի» մեջ տրվում է որպես իրականություն՝ *արևոտ ժպիտը* դարձնելով *նենգոտ*. պոետական *ինտուիցիան* (մեկ այլ իմաստով՝ *մեղիտացիան*) անցնում է «մշուշից» այն կողմ տեսնելով ոչ թե իյուղիան, այլ՝

1 Ал. Блок, т. 1, Л., 1971, стр. 276.

իրականությունը: Դա մի *աշխարհ* է, ինքնուրույն գոյություն, այլ ոչ թե գոյության *մշուշապատրանք*, մի բարձր *իրականություն*, որի նկատմամբ այն *աշխարհը*, ուր գտնվում է պոետը («մշուշում վարդագույն»), դառնում է *խաբկանք*, երազ, *վալս*, որ կոչվում է «Անդարձ ժամանակ», և, բնականաբար, տվյալ իրադրության մեջ *իրերի* ընթացքը կարող է թվալ «Տաղտկալի՞, ծանձրալի՞ պատմություն»: Կարուսելի կենտրոնում *թաքնված* *աշխարհը*, որտեղից դուրս են գալիս բարձրագույն Սիրո «խնայունները»՝ կյանքի «մշուշը» դարձնելով *վարդագույն* (որտեղ «խոսքերն են *ստում*»), պոետի *սերքին* իրականությունն է, որին կարող է հաղորդակցվել ժամանակի *հետընթաց* պրոցեսում (պլատոնյան «սրբազան գիտելիքի» հայտնաբերումը մետաֆիզիկական *հիշողության* մեջ)։

1. Կար հեռու մի երկիր թովչական,
Արև էր ոսկեղեն *աշխարհում*...

2. Կար մի երգ հեռավոր *աշխարհում*, -
Դու այն երգն ես կրկնում *հեռավոր*...

«Երգը» կապված է «թովչական երկրի» հետ («հեռու մի երկիր» - «հեռավոր *աշխարհում*»), դա նույն *Կարուսելի* երգն է, որի մեջ, ըստ էության, ռոմանտիզմից սիմվոլիզմին անցած Ոգու «համաշխարհային ճեղքվածքն» է (Հ. Հայնեի արտահայտությունը)¹, ռոմանտիզմի *երկաշխարհային* հակասության վերամարմնավորումը սիմվոլիզմի էկզիստենցիալիստական «սահմանային իրադրութան» մեջ (ռոմանտիզմի *տեսիլքային*-կերպարային և սիմվոլիզմի *երաժշտական-լեզվական* ստրուկտուրաները)։ «Հեռավոր երկրի» որոնումը Վ. Տերյանի պոեզիայի կենտրոնական մոտիվներից է (գուցեն՝ կարևորագույնը), որն արտահայտված է, տարբեր ձևերով, պոետի մի շարք բանաստեղծություններում (դրանք կենտրոնական տեղն են գրավում նրա բանաստեղծական ժառանգության մեջ. «Կախարդական մի շրթա կա երկնքում...», «Հեռու երկրի լուսե հովտում...», և այլն)։ Երկու *աշխարհների՝ հոգե-մտավոր բարձր աշխարհի* և առարկայական ցածր *աշխարհի* մետաֆիզիկական-ճակատագրական հակասությունն արտացոլված է «երգի» մեջ. «Ես սիրում եմ, դու ինձ չես սիրում...»: Բացարձակ Սիրո որոնումը կապված է Բացարձակ *աշխարհի* հետ, որտեղ նա «*սիրում է*», իսկ ցածր *աշխարհում*, որի հետ կապված է *երգը* (այն միաժամանակ կապված է երկու *աշխարհների* հետ, որոնցից որևէ մեկի բացակայությունը նշանակում է

1 Հ. Հայնե, Երկեր, հ. 1, Ե., 1958, էջ 3:

Նաև *մյուսի* բացակայությունը. իբրև *երգ*՝ նա կարող է գոյություն ունենալ միայն երկու աշխարհների միաժամանակյա հարաբերակցության մեջ), նա «*չի սիրում*», հետևաբար, «*սիրում եմ*»–«*չես սիրում*» *օպոզիցիան* խարսխված է երկու աշխարհների հակադրության վրա, որոնցից առաջինը («*թովչական երկիրը*») նշանակում է *Սեր*, մյուսը՝ սիրո *բացակայություն*։ այն կարող է ունենալ անթիվ պատճառներ, ձևեր, բնութագրեր, բայց դրանք բոլորը կապված են նույն իմաստաբանական հիմքի՝ *սիրո բացակայության* հետ։ Մշտական կրկնվող արտահայտությունը (տարբեր դարաշրջաններ, մշակույթներ, սոցիալական, հոգեբանական կամ այլ հանգամանքներ) նշանակում է՝ Աշխարհում, որը կտրված է բարձր «*թովչական աշխարհից*» (հոգևոր մետաֆիզիկ *իրականությունից*) սերը *հնարավոր* չէ։ Սերը Բարձր աշխարհի ներկայությունն է Ցածր աշխարհում, այլ կերպ՝ Սիրո որոնումն *աշխարհում* որևէ հեռանկար չունի։ Սիրո որոնումն ինքնընտանրան նշանակում է Բարձր աշխարհի որոնում, իսկ Ցածր աշխարհում կյանքն իմաստավորվում է այնքանով, որքանով նրա մեջ արտացոլվում է Բարձր աշխարհի ներկայությունը որպես *Սեր*։ միայն այդ *արտացոլման* մեջ է կյանքն արդարանում, հակառակ դեպքում «*Կգնամ հողի գիրկը խավար // Կլռեմ որպես քարն է լռում...*» («Եթե սեր չկա ինչի՞ համար...»)։ Սիրո հասկացության երկփեղկվածությունը, որի մեջ, ինչպես արդեն ասվել է, արտացոլված է «*համաշխարհային ճեղքվածքը*», ցույց է տալիս, որ կյանքը *երկրի* վրա, ըստ էության, ոչ թե *գոյություն* է, այլ՝ *սիտուացիա*, երկու իրարամերժ ուժերի ներկայություն մեկ *միասնական* կառուցվածքի մեջ, որը, կախված անհատի հոգե-մտավոր և կենսական մի շարք հանգամանքներից, կարող է ներկայանալ մեկ այս, մեկ այն «*դեմքով*» (Բարձր աշխարհում *սիրում է*, Ցածր աշխարհում *չի սիրում*), այստեղից՝ երկու տարբեր բնութագրեր նույն իրադրությանը («*վալսը...*»).

- Արբեցեք այս անուշ համերգում...
- Պարում են խելագար խնջույքում...

Նույն «*վալսը*» առաջին դեպքում («*թովչական երկրում*») տրված է իբրև «*անուշ համերգ*», որի հատկանիշն է *ներշնչանքի* բարձրագույն վիճակը (սիրո «*արբեցումը*», որի «*անուշ*» էպիտետը մատնանշում է *հոգեկան* էքստազային բնույթը), երկրորդ դեպքում այն վերածվում է *խելագար խնջույքի*, ուր *երգը* (բարձրագույն ոլորտների, տվյալ դեպքում կարոսելային *հարմոնիան*) վերածվում է *խելագար* պարի, որի հիմքը ոչ

թե հարմոնիան է, այլ՝ *ռիթմը*, ուր «խելագարը» ցույց է տալիս *հարմոնիայի* բացակայությունը: Սիրո մեղիտատիվ հարմոնիան (հոգևոր ոլորտը) փոխարինվում է որևէ ձևով չկառավարվող «խելագար» ռիթմով (կրքի ոլորտը): Առաջինում նա «սիրում է», երկրորդում՝ նա, ում ուղղված է պոետի խոսքը (որևէ ձևով չկոնկրետացող Դու-ն), «չի սիրում»: առաջինը կապված է կոսմիկական հարմոնիայի, երկրորդը՝ *խելագար* «կրքի» հետ (կարողանել պատվում է այս երկու աշխարհների միջև. թերևս սա նկատի ունեն ֆ. Սոլոգուբը՝ գրելով իր հայտնի «Սատանայի ճոճանակը» բանաստեղծությունը): Նրանք կապված են մեկը մյուսի հետ, ներթափանցած՝ մեկը մյուսի մեջ. արտաքին պլանում նրանց սահմանները որոշարկված չեն, բանաստեղծության պլանում նրանք գործում են ինֆորմացիոն ամենախոր մակարդակի վրա, որտեղից նրանք շողարձակում են արտաքին պլան՝ իբրև երկու աշխարհների «դիմակներ»:

1. Բարձր աշխարհ - «սիրում եմ»...

2. Ցածր աշխարհ - «չես սիրում»...

Այս *անտիկոնոմիան* արտացոլումն է երկու աշխարհների հակադրության. առաջինում՝ երգն է, որն ավելի մոտ է *հոգևոր* իրականությանը, երկրորդում՝ *պարը*, որն ավելի մոտ է նյութական աշխարհի *մարմնական* վիճակին, հետևաբար՝ առաջինում «անուշ համերգն» է, երկրորդում՝ «խելագար խնջույքը». վերևի պլանում *երգն* է, ներքևի պլանում՝ *պարը*: *Երգը* կապված է *Սիրո* հետ («Ես սիրում եմ...»), *պարը*՝ կրքի և «խելագարության» («Դու ինձ չես սիրում...»): Սիրո մետաֆիզիկան, որն արտահայտվում էր որպես *երգ* («Կար մի երգ հեռավոր աշխարհում...»), անհետանում է ներքևի պլանի «խելագար խնջույքում», որտեղ սիրո բոլոր արտահայտությունները կորցնում են իրենց նշանակությունը (նրանք տեղ չունեն «խելագար խնջույքում»):

Սիրո խոսք, և համբույր և խոստում...

Եվ գիշեր, և համբույր և լուսնյակ...

Ծառուղին ամայի պուրակում...

Եվ թախիծ, և տրտունջ, և տանջանք...

Երկրային գոյության և քաղաքային կյանքի այս կոնկրետ պատկերները, որոնք հայ բանաստեղծության մեջ մտան Վահան Տերյանի միջոցով, մի կողմից ցույց են տալիս այդ կյանքի շոշափելի, առօրյա երևույթ-

ները, նրա «կյուֆական դետալները» (պոեզիան անհնար է առանց այդ *դետալների*), մյուս կողմից՝ հանդես են գալիս իբրև *խորհրդանիշներ*՝ նրանց առարկայական իմաստները գրկելով ինքնուրույն արժեքից (բառի արտաքին ձևի հաղթահարումը նրա ներքին ձևերի կողմից): «Վարդագույն մշուշում» (կյուֆական աշխարհի ոլորտում. «*խավարիոր, խաբուսիկ անըջանք...*») նրանց ներքին արժեքների կորուստը կապված է կյանքի *կորստյան* զգացողությունների հետ. «Եվ թախիծ, և տրտունջ և տանջանք...»։ մի կողմից՝ հեղինակը ձգտում է այդ պատկերներին՝ նրանց մեջ փնտրելով իր կյանքի իմաստն ու արժեքները, մյուս կողմից՝ նա գիտակցում է դրանց *խաբուսիկ* («մշուշային») էությունը: Կարուսելի շրջապտույտը այսպիսով տարածվում է բոլոր աշխարհների վրա, ընդգրկում վերևը և ներքևը, ձգտումը դեպի սիրո և գոյության բարձրագույն ոլորտները, ժամանակային սահմանների հաղթահարումը դեպի անժամանակյա մետաֆիզիկական աշխարհ: Այդ շրջապտույտը արտահայտված է բանաստեղծության *կոմպոզիցիոն շրջանակի* մեջ. կրկներգի *հնգակի* կրկնությունը, որը տեքստի մեջ կատարում է երաժշտական յուրահատուկ *ռեչիտատիվի* դեր, զարգացնում նրա բառային-երաժշտական *վալսային* նկարագիրը (վալսային շրջապտույտը, որը, ըստ էության, վերամարմնավորումն է Կարուսելի շարժման *հետագծի, ռիթմի* և *ինտոնացիայի*), ինչպես նաև ազդարարում բանաստեղծության *ավարտը*, միաժամանակ շեշտում նրա *անավարտ* բնույթը: Իբրև լեզվական միասնական ստրուկտուրա, այն ավարտվում է, բայց վերջին տողերում կրկնելով առաջին տողերը՝ բանաստեղծությունը վերադառնում է իր սկզբին և նորից պտտվում ինչպես Կարուսել: Եվ այսպես անվերջ:

1. Ժամանակի ավարտը (*երկրային* պլանի հատկանիշը) և նրա *անավարտությունը* (*երկնային* պլանի հատկանիշը) – կարուսելի մեկ պտույտը և նրա պտույտների մշտականությունը, նրա *երևացող* մասը՝ դիտված հեղինակային Ես-ի *անշարժ* դիտակետից, և նրա աներևույթ մասը (դիտակետից դուրս). ներկան և անցյալը՝ որպես ժամանակային շարժման երկու շրջողակները. ներկան՝ իբրև *դիտակետ* և ժամանակային *ռեկոնստրուկցիայի* (վերակառուցման) գլխավոր սկզբունք:

2. Կարուսելն իբրև *մոդել*՝ շրջապտույտային երկու *հենակետերով*. մեկը՝ նրա տեսանելի կողմը (անհատական-անձնական ժամանակը), մյուսը՝ անտեսանելի կողմը (կոսմիկական ժամանակ). մարդու գոյությունը՝ իբրև երկու *հենակետերի* հարաբերակցություն, որով *օբյեկտը* դառնում է *սուբյեկտ*, և հակառակը՝ իբրև *ճոճանակ*, որի համաչափ շարժման մեջ իրականացվում է մարդկային կյանքի *մոտիվացիան*:

3. Բանաստեղծությունը որպես տեքստ-գործողություն՝ ներքին և արտաքին երկու հենակետերով (բանաստեղծության ինֆորմացիայի երկու մակարդակները) և որպես լեզվական-բառային *մոդել*, ուր արտաքին հենակետը պոետի «անշարժ» դիտակետն է (Նրա *ինդիվիդուալիզմը*), իսկ ներքինը՝ կարուսելային շրջապտույտը, Նրանց ներքին դրամատիզմը բանաստեղծության մեջ գործում է իբրև *պոետական գործողություն*, լեզվական զարգացում, ուր գործում են իմաստային և ինտոնացիոն բոլոր մեխանիզմները, այն ամենը, ինչը կազմում է պոետական ինֆորմացիան, որը որպես հոգեբանական սախադրույթ գործում է տեքստի *հիմքում* (հեղինակի հոգեկան *փորձը*, որը նախորդում է տեքստին), և արդյունքում հանդես գալիս որպես տեքստի ներքին զարգացման *հետևանք* (այն կարելի է կոչել *ինֆորմացիոն շրջանակ*, որի մեջ մտնում են մտադրությունը և արդյունքը):

4. Կարուսելի շրջապտույտը կատարվում է մեկ աներևույթ *կենտրոնի* շուրջը. առանց այդ կենտրոնի որևէ շրջապտույտ չի կարող լինել: Բանաստեղծության մեջ այդ մասին ոչինչ չի ասվում, այն գործում է տեքստից դուրս, *հոգևոր-վերգիտակցական* մակարդակում, բայց Նրա ճշգրիտ, ռիթմիկ և համաչափ շրջապտույտը ներքուստ կախված է այդ կենտրոնի ներգործությունից: Կարուսելի *մոդելային* բնույթը, ըստ էության, կապված է *երկնային շրջապտույտի* հետ (Երկնքի պտույտը *Տիեզերական Առանցքի* շուրջը), որով այն ձեռք է բերում միասնական սկարագիր և մտնում ավելի լայն *կոնտեքստի* մեջ՝ պահանջելով կողավորման խոր սխտեմ (մարդը՝ միայնակ, Տիեզերքի դեմ, սեփական կյանքի և ճակատագրի «գիտակցությամբ» դատապարտված Նրա հավերժական շրջապտույտին): Այդ *Կոսմիկական Առանցքի* «լուծությունը» տարրալուծված է տեքստի բոլոր միավորների և բաղադրամասերի մեջ («լուծությունը» = երգ). բանաստեղծը որքան խոսում է, նույնքան էլ լռում է. խոսքը ինքը տեքստն է, իսկ լուծությունը կարելի է նույնացնել ինտոնացիայի հետ, որ կարող է տարածվել նաև արտատեքստային այլ հարաբերություններում (այն «իմաստավոր գրոն», որը Յու. Լոտմանը անվանում է «գեղարվեստական լուծություն»)¹:

Բանաստեղծության տեքստ-գործողությունը, որպես լեզվական յուրահատուկ զարգացում, մարմնավորվում է *ժամանակ-տարածության* մեջ. ժամանակ՝ քանի որ բառերը հաջորդում են մեկը մյուսին *ժամանակի* մեջ (լեզուն, ինչպես հայտնի է, ժամանակային բնույթ ունի), և տարածություն, քանի որ Նրանք ենթարկվում են հատուկ *դասավորության, վերածվում կառուցվածքի*, հանդես գալիս որպես որոշակի *կոմպոզի-*

1 Յու. Լոտման, «Միֆ. անուն. մշակույթ», Ստ., 2012, էջ 227:

ցիա, որը, ըստ եռվայան, համադրությունն է մտահղացման և արդյունքի (պոետական ինֆորմացիան ոչ մտահղացումն է, ոչ արդյունքը՝ վերցրած առանձին-առանձին, այլ երկուսի օրգանական միասնությունը, նրանց անբաժանելի համաձուլվածքը): Չմտնելով հարցի մանրամասների մեջ, պետք է ասել, որ «Կարոտելը» ունի բարդ կոմպոզիցիա, որը կատարելապես համընկնում է նրա *ներքին ինֆորմացիային* (որը կոմպոզիցիայի *հիմքն* է և միաժամանակ նրա *հետևանքը*): Հինգ անգամ կրկնվող երկտողանի կրկներգը (ռեֆրեն) դրվելով տեքստի սկզբում և վերջում՝ ստեղծում է կոմպոզիցիոն շրջանակ. բանաստեղծությունն ավարտվում է այնպես, ինչպես սկսում է, վերադառնում է դեպի սկիզբը, ինչպես կարոտելի շրջապատույտը, որը և՛ վերջ ունի, և՛ վերջ չունի: Յուրաքանչյուր երկու քառատողից հետո հայտնվող կրկներգը ցույց է տալիս այդ հատվածի համեմատաբար *ինքնուրույն* լինելը (այսպես ասած՝ *ենթահինֆորմացիա*), որով տեքստը բաժանվում է չորս մասերի (դա կարող ենք կոչել նաև *ենթակոմպոզիցիա*), որոնք միմյանցից անջատվում և նորից միանում են կրկներգի միջոցով («Պատվիր. պատվիր, կարոտել...»), ստեղծելով *ինֆորմացիայի* միասնական-ամբողջական զարգացման ուղին՝ որպես նրա առանձին օղակներ: Այդ ուղին, ի վերջո, *անցումն* է մտադրությունից դեպի արդյունք, որը, ինչպես գիտենք, պոեզիայում (ընդհանրապես՝ արվեստում) գնալով *աճում* է. (արդյունքն ավելի մեծ է, քան մտադրությունը, իսկ արվեստից դուրս տեղի է ունենում հակառակը՝ մտադրությունն ավելի մեծ է, քան արդյունքը)¹: Կարող ենք ասել, որ այդ ուղին հեղինակի ներքին *հոգևոր-վերգիտակցական* ոլորտի «ճանապարհային քարտեզն» է (Պլատոնյան-Հեգելյան «Իդեալի» կամ «Ռզու» շարժման և գործունեության *ընթացագիծը* կամ, մի ուրիշ կոնցեպցիայով, Շոպենհաուերյան-հոգեվերլուծական *Կամքի «ինքնադիմակը»*): Չհետևելով հարցի պարզաբանման ողջ *ընթացքին* (այն շատ ավելի մեծ ժամանակ և տարածություն կպահանջեր), կարող ենք ասել, որ կրկներգով միջարկված չորս ենթամասերը (կամ ենթակոմպոզիցիոն միավորները) հանդես են գալիս որպես բանաստեղծության *ներքին ինֆորմացիոն* զարգացման չորս *աստիճաններ*, որոնք միասին ստեղծում են հեղինակի *հոգևոր-վերգիտակցական* ուժերի կոնկրետ շարժումը՝ ակտիվացած (*ինսպիրացված*) կարոտելի և նրա ռիթմիկ շրջապատույտների պատկեր-նշանների ներգործությունից (այստեղ, իհարկե, գործ ունենք պոետական տեքստի *ինքնազարգացման* հնարավորության հետ, որը ինչ-որ չափով անկախ է հեղինակի կամքից և կոնկրետ մտահղացումից. պոետը ենթագիտակցորեն ինքն է *հետևում իր ներքին լեզվա-մտավոր թելադրանքին*):

1 Այս մասին տե՛ս Հ. Էդոյան, «Պոեզիայի երկակի տեսողությունը», Ե., 2020 թ.:

Հետևելով բանաստեղծության ներքին զարգացման հետագծին՝ տեսնում ենք, որ այն անցնում է կոմպոզիցիայի չորս աստիճաններով, որպես «պոետական *ներքին իրականության*» չորս հանգրվաններ, որոնցից յուրաքանչյուրում տեղի է ունենում սիմվոլիզմի պոեզիային բնորոշ «գաղտնի գործողություն»՝ նպատակ ունենալով գտնել կորցրած «գիտելիքը»։ «Սիմվոլիստն արդեն սկզբնապես թեուրզ է, այսինքն՝ տիրողն է գաղտնի գիտելիքի, որից այն կողմ գաղտնի գործողությունն է» (Ալ. Բյուկ)։ «Գաղտնի գործողությունը» լեզվական առանձնահատուկ միջոցներով (բառի բազմիմաստության և նրա ներքին երաժշտական *էներգիայի* բացահայտմամբ) հաղորդակից լինելն է լեզվի մեջ «նիրհող» հոգևոր գաղտնիքին. *վերապրելով* այն «միստիկական ակտը», որը դրված է բառերի «ներքին լուսավորման» և «Եպիֆանիայի» (ոգեհայտնության) մեջ։

Բանաստեղծության առաջին մասում, որն անմիջապես հետևում է կրկներգին (բանաստեղծության *լեյտմոտիվը* և տեքստի բանալին, որով բացվում է բանաստեղծության Տաճարի միակ դուռը և ընթերցողը հայտնվում է նրա ներսում), մի քանի բնորոշումներով ցույց է տրվում *արտաքին* աշխարհի դրամատիկ կերպարը՝ իր երկիմաստ և երկդիմի գծերով, օտարացման և կեղծիքի մեջ, ուր կարելի է նկատել նյութական աշխարհի «*նենգություն*» և «*սուտ*» դեմքը, որը մարդուն պահում է *խաբկանքի* մեջ՝ սպառնալով ջնջել երկու աշխարհների սահմանագիծը (արտաքին-ֆիզիկական և մարդկային-անհատական)՝ նրան ներքաշելով մի ոլորտ, ուր նա այլևս կարող է գոյություն չունենալ («*Արդյոք մե՞նք, թե՞ խոսքերն են ստում, // Արդյոք մե՞նք, թե՞ աշխարհն է երգում*»)։ Արտաքին աշխարհի «վարդագույն մշուշը» (այդ մասին ասված է նախորդ էջերում) այն *կեղծիքն* է, որը սպանում է մարդու հոգեկան աշխարհը, նրա ներքին արժեքները վերածում իրենց հակադրությանը («*խոսքերը ստում են*»), *խոստանում*, բայց *չի կատարում*։ Այս նույն աշխարհն է, որ հայտնվում է Վահան Տերյանի մի շարք այլ բանաստեղծություններում որպես երկդիմի և երկակի գոյություն, որ միաժամանակ և՛ *կա*, և՛ *չկա* («Մեր տխրությունը մեղմ էր և հստակ, // Ու շուրջն աշխարհը և՛ կար, և չկար»։ «Հանդիպում», 1912 թ.)²։

Երրորդ և չորրորդ քառատողերում նյութական «կեղծ» աշխարհից այն կողմ հայտնվում է Եթերային աշխարհը («Երկիրը թուփական»), որը մի աստիճան բարձր է նյութական աշխարհից («Արև էր ոսկեղեն աշխարհում. // Շողացին, ժպտացին – էլ չկան...»)։ «Հեռու» Եպիտեղը ունի տարածական, ինչպես նաև ժամանակային ձև. այն գոյություն ունի՝

1 «Аполлон», 1910 г., No 8, ст. 16.

2 Վ. Տերյան, հ. 1, էջ 192:

թաքնված անցյալի մեջ, նրա «*օկուպային-գաղտնագիտական*» բնույթը թեև *ընկալվում* է գիտակցության կողմից, բայց չի կարող կյանքի համար *հենակետ* դառնալ («Դո՞ւ ես այն, թե՞ աշխարհն է լացում...»): Այդ հենակետը նա փնտրում է իր *ներկա* կեցության մեջ, որը ի հայտ է գալիս *հինգերորդ* և *վեցերորդ* քառաստողերում: Ըստ ելության, դա այն իրականությունն է, ուր գտնվում է նա, իր կյանքը, իր *զգայական-ինտելեկտուալ* կեցությունը. «վախը», որը կոչվում է «Անդարձ ժամանակ» (բանաստեղծության իմաստային կենտրոններից մեկը, որ օգնում է մոտենալ նրա ինֆորմացիոն միջուկին), «Ծառուղին ամայի պուրակում...» միակ քաղաքային կոնկրետ վայրը, որը *հուշում* է նրա առօրյայի, միայնակ թափառումների, ապարդյուն որոնումների մասին, այն դիտակետը, որտեղից նա *դիտում* է անցնող ու անհետացող կյանքը (Կարոլսելի անխախտ, անդրդվելի, անխուսափելի շրջապտույտները, որոնք նրա համար նոր բովանդակություն չունեն («Տաղտկալի՜, ձանձրալի՜ պատմություն...»): Ամեն ինչ պտտվում է այդ աշխարհի շուրջը, բայց *պուրակը ամայի* է (մեկության խորհրդանիշը):

Յոթերորդ քառաստողում բանաստեղծության ներքին ինֆորմացիոն զարգացումը, նրա պարադիգման, հասնում է բարձրակետին, գիտակցությունը հանգում է ինքն իրեն, ֆիքսացվում իբրև *ինքնագիտակցություն*. «Ոչ վերջ կա, ոչ սկիզբ այս երգում...»: ամեն ինչ իր տեղում է, ամեն ինչ այնպիսին է, ինչպիսին է. ոչ մի ձևախախտում, ոչ մի շեղում: Ինքնագիտակցությունը *հասկանում* է Կարոլսելի *երգը*, նա տեսնում է Երկնային Առանցքը, որի շուրջը պտտվում է Կարոլսելը, և գիտակցում նրա «բացակա ներկայությունը»: Կրկներգի վերջին հայտնությունը, ըստ ելության, *ճակատագրի ծայնն է*, որ հնչում է նրա ինքնագիտակցության մեջ, տառապանքների և եքստազների հոգեկան ոլորտներում, որտեղ Կարոլսելի շրջապտույտները դեռ չեն դադարել:

Մտքի այս *կայուն* աստիճանը, ի վերջո, բանաստեղծության ներքին ինֆորմացիոն զարգացման բարձրակետն է՝ նոր *սկիզբ*, ինչպես Կարոլսելի շրջապտույտի *ամեն կետ* միաժամանակ և՛ սկիզբ է, և՛ վերջ (թեև տեքստն ունի և՛ սկիզբ, և՛ վերջ, կոմպոզիցիոն շրջանակ, որի սահմաններում կատարվում է շրջապտույտը):

Բ.գ.դ. Հենրիկ Էդոյան – հետաքրքրության շրջանակը՝ հայ և համաշխարհային գրականության պատմություն, գրականության տեսություն: Գիտական մամուլում հրատարակել է մի քանի տասնյակ հոդվածներ, 3 մենագրություն:

HENRIK EDOYAN - CAROUSEL ROTATION AS A COMPOSITIONAL PRINCIPLE

(THE POEM "Carousel" by V. Teryan) - Starting from the 19th century, the *Merry-go-round*, which entered the European urban life, by the end of the same century became one of the favorite themes of the European poets (P. Verlaine, R.M. Rilke, F. Sologob, V. Khodasevich, etc.), to which in 1912 the great Armenian poet Vahan Teryan addressed (it was included in the cycle «Golden Fairy Tale»). By some compositional lines, Teryan's poem is close to Verlaine's, however, at the poetic and philosophical level, it not only sharply differs, but also opposes it (Verlaine's intonation is «carnival-festive», Teryan's is «dramatic-tragic»). In fact, the most significant features of Teryan's poetry can be found in the «*Merry-go-round*», that is the desire to get closer to the «soul of the world» (which was inherent to symbolism and, in particular, to Teryan's poetics), the metaphysical perception of *time*, the internal semantic-sound musical vibrations of the *verbal* language, which act in the «internal form» of the language and are inaccessible to its «external form», also the *unrequited* nature of personal feelings in the world (the dissatisfaction with life, abandonment, loneliness, death and decline, as well as the *tragic* perception of national and social states).

The textual development of the poem is carried out according to the repeat-return scheme («whirl, whirl, merry-go-round»): the circle of the merry-go-round creates a specific «linguistic merry-go-round» of the repetition (refrain) with a five-fold repeated circle, the rhythm of the merry-go-round circles is done by a triple repetition of the three-foot anapest («whirl, whirl, merry-go-round, / I have heard your song long time before»). Semantically, the circle of the merry-go-round correlates with the metaphysical perception of *time* – the *cosmic* time (the cosmic circuit) and of *personal-psychological* time, which contradict one another. The *merry-go-round* time, in fact, is unfinished: it is a repetitive time – any «departure-return» is repeated with the same rhythm, with the same orbit. This «*waltz*» is called «Irrevocable Time»: human time has no return – the *eternity* of the cosmic circle and its «one circle», which dies in eternity. The merry-go-round *returns*, but the man in his «domestic mask» has no return: the *Waltz* is the circle of this one life, its disappearance, the comprehension of which is «a boring, dreary story...» (the consciousness that sees its end in its beginning).

The poem draws the boundaries of two worlds – the «*fascinating country*» (spiritual and intellectual world) and the «*world of things*», where the poet's «earthly existence» takes place. This is his immovable point, from where he watches the moving merry-go-round (in the article it is presented as the expression of the author's self *ego*). The merry-go-round is spinning, but the point of observation remains static: this is seen as the root cause of the inner *drama* experienced by the poet (the contradiction between the two worlds). The merry-go-round itself circles around the center, which is said nothing about

(but which exists): the circle of the merry-go-round covers the center, but it is «hiddent in its rhythm and intonation. As it is noted in the article, the informational development of the text is associated with this center – «I have heard your song long time before». The invisible center, the circling merry-go-round around it, and the poet, who touches it from his *immovable* point, communicate with each other through this «song». The merry-go-round circle is considered as a *cosmic waltz*, which in the article is presented as the main principle of the composition of the poem. Every detail of the composition and of the structure carries the information impact of this circle, its active presence, with the help of which the text achieves the exclusive unity of the object, the correlated with it subject and the lingual-semiotic system (i.e. everything that makes up the essence of poetry). In this *unity*, the parallels of two worlds are clearly drawn, which correspond to two forms of time – the past (the spiritual sphere of the poet's inner searches and aspirations) and the present (the bearer of the poet's tragic experiences and losses). The expression of these parallels is its internal linguistic contradictory nature («false tendernesst, «in a pink fogt, «words liett, «deceptive dreamt).

As it is shown in the article, the composition of the poem consists of four parts, each of which carries one of the intrinsic to the poetics of symbolism stages of «secret actiont, the purpose of which is to find the lost «sacred knowledget. As A. Blok writes: «A symbolist ... is the owner of secret knowledge, behind which there is a secret actiont. This allows getting in touch with the spiritual knowledge «dormantt in the language, to re-experience that «mystical actt that is placed between the internal illumination of the word and «epiphanyt. Following the line of the development of the internal information of the poem, one can «seett the paradigm that, in fact, passes through all the parts of the composition, showing the «vaguett and «tragictt path of the development of the author's *self-consciousness*: starting with the «fairy talet (one of the central metaphors of Vahan Teryan's poetics, which shows not a *fake* and transient, but the essence of a highly spiritual world, with which the «lost knowledget is associated), he approaches the losses of his spiritual life, the search for love («I love, you don't love me...t, experiences the insoluble contradiction between the «songt («get drunk at this delightful concertt) and «crazy feastt («dancing at a crazy feastt) and even comes to a terrible conclusion («There is no end or beginning for this song// Yesterday it was me, today it's you, tomorrow him...t). The self-consciousness understands the «songt of the merry-go-round, that *Celestial Axis* around which this merry-go-round circles, it realizes its *absence-presence* in his torments and ecstasies, where the circles of the merry-go-round never stop.

Key words - carousel, roundabout, illusion, universe, speech, song, cry, fairy tale, game, aestheticization, self-alienation.

ГЕНРИХ ЭДОЯН - КАРУСЕЛЬНОЕ ВРАЩЕНИЕ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП (Стихотворение «Карусель» В. Терьяна) - Начиная с 19в., карусель, вошедшая в европейскую городскую жизнь, уже к концу того же века становится одной из любимых тем европейских поэтов (П. Верлен, Р.М. Рильке, Ф.Сологуб, В.Ходасевич и др.), к которой в 1912г. обратился и великий армянский поэт Ваан Терьян (она вошла в цикл «Золотая сказка»). Некоторыми композиционными линиями терьяновское стихотворение близко к Верлену, однако, на поэтически-философском уровне оно не только резко отличается, но и противостоит ему (у Верлена интонация «карнавально-праздничная», у Терьяна – «драматически-трагическая»). По сути, в «Карусели» можно найти наиболее существенные черты поэзии Терьяна – стремление приблизиться к «душе мира» (что было присуще символизму и, в частности, поэтике Терьяна), метафизическое восприятие времени, внутренние смысло-звуковые музыкальные вибрации словесного языка, которые действуют во «внутренней форме» языка и недостижимы для его «внешней формы», также безответный характер личных чувств в мире (неудовлетворенности жизнью, брошенности, одиночества, смерти и упадка, а также трагическое восприятие национально-общественных состояний).

Текстовое развитие стихотворения производится по схеме повтор-возврат («кружись, кружись, карусель»): оборот карусели создает специфическую «языковую карусель» повтора (рефрена) пятикратно повторяющимся оборотом, ритм карусельных оборотов – тройным повтором трехстопного анапеста («кружись, кружись, карусель,/ Я давно слышал твою песню»). В семантическом плане оборот карусели соотносится с метафизическим восприятием времени – космическое время (космический кругооборот) и лично-психологическое время, которые противоречат одно другому. Карусельное время, по сути, неоконченное: это повторяющееся время – любой «уход-возврат» повторяется тем же ритмом, той же орбитой. Этот «вальс» называется «Безвозвратное время»: человеческое время не имеет возврата – вечность космического оборота и его «один оборот», который умирает в вечности. Карусель возвращается, но у человека в его «бытовой маске» нет возврата: Вальс является оборотом этой одной жизни, его исчезновение, осознание которого – «нудная, скучная история...» (сознание, которое в своем начале видит свой конец).

В стихотворении прочерчены границы двух миров – «завораживающая страна» (духовно-интеллектуальный мир) и «мир вещей», где проходит «земное существование» поэта. Это его недвижимая точка, откуда он наблюдает за движущейся каруселью (в статье это представлено как выражение авторского Я).

Карусель кружится, а точка наблюдения остается статичной: это рассматривается как первопричина пережитой поэтом внутренней *драмы* (противоречие меж двух миров). Сама карусель кружится вокруг центра, про которого ничего не говорится (но который существует): оборот карусели покрывает центр, но она «скрыта» в его ритме и интонации. Как отмечено в статье, информационное развитие текста связано с этим центром – «Я давно слышал твою песню». Невидимый центр, крутящаяся вокруг него карусель и поэт, соприкасающийся с ним со своей *недвижимой* точки, друг с другом контактируют посредством этой «*песни*». Карусельный оборот рассматривается как *космический вальс*, который в статье представлен как главный принцип композиции стихотворения. Каждая деталь композиции и структуры несет в себе информационное воздействие этого оборота, его активное присутствие, при помощи которого текст достигает исключительного единства объекта, соотносимого с ним субъекта и языко-знаковой системы (всего того, что составляет сущность поэзии). В этом *единстве* явно прочерчены параллели двух миров, которые соответствуют временным двум формам – прошлому (духовная сфера внутренних поисков и замыслов поэта) и настоящему (носителю трагических переживаний и потерь поэта). Выразителем этих параллелей является его внутренняя языковая противоречивая природа («лживая нежность», «в розовом тумане», «слова лгут», «обманчивая греза»).

Как показано в статье, композиционно стихотворение состоит из четырех частей, каждая из которых несет одну из присущих поэтике символизма ступень «тайного действия», цель которой найти потерянное «священное знание». Как пишет А.Блок: «Символист ... есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие». Это позволяет соприкоснуться с «дремлющим» в языке духовным знанием, заново пережить тот «мистический акт», который поставлен меж внутренним освещением слова и «эпифанией». Следуя за линией развития внутренней информации стихотворения, можно «увидеть» ту парадигму, которая, по сути, проходит по всем частям композиции, показывая «туманный» и «трагический» путь развития *самосознания* автора: начиная со «сказки» (одной из центральных метафор поэтики Ваана Терьяна, которая показывает не *подделку* и преходящее, а сущность высоко-духовного мира, с которым связано «потерянное знание»), он подходит к потерям своей духовной жизни, к поискам любви («я люблю, ты меня не любишь...», переживает неразрешимое противоречие между «*песней*» («напейтесь на этом сладостном концерте») и «сумасшедшем пире» («танцуют на сумасшедшем пире» и приходит к ужасному заключению («Нет ни конца, ни начала у этой песни // Вчера я, сегодня ты, завтра он...»). Самосознание понимает «песню» карусели, ту *Небесную Ось*, вокруг которой крутиться эта

карусель, осознает ее *отсутствие-присутствие* в его мучениях и экстазах, где обороты карусели никогда не прерываются.

Ключевые слова - карусель, карусель, иллюзия, мироздание, речь, песня, крик, сказка, игра, эстетизация, самоотчуждение.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1972 թ.:
2. Հենրիկ Էդոյան, «Եղիշե Չարենցի պոետիկան», Ե., 2011 թ.:
3. Հենրիկ Էդոյան, «Պատկերի երկակի տեսողությունը», Ե., 2020 թ.:
4. Յու. Լոտման, «Միֆ, անուն, մշակույթ», Ստեփանակերտ, 2012 թ.:
5. Ժ. Պրևեր, «Անձրև և արև», Ե., 1965 թ. (թարգմ.՝ Ալ. Թովչյան):
6. Бахтин М. М., “Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса”, М., 1990 г.
7. Сологуб Ф. К., Стихотворения, БП (Большая серия), Л., 1979 г.
8. Ходасевич В. Ф., Стихотворения, Л., 1980 г.
9. Блок А. А., Собрание сочинений, т. 5, М.-Л., 1962 г.
10. «Аполлон», 1910 г., No 8.
11. «Аполлон», 1910 г., No 11.

DOI: 10.54503/1829-0116-2022.1-73