

ՇՐՋԱՂԱՐՁ ԴԵՊԻ ՀԱՎԱՍԱՐԱԿՇՈՒԹՅՈՒՆ

Հ. Գ. Մուսայելյան

Պատմական բոլոր ժամանակաշրջաններն իրենց հետքն են թողնում գեղարվեստական մտածողության վրա՝ վերջինիս տարբեր շերտերում հանդես գալով ինֆորմացիան այն ազդեցությունը, որոնք անհրաժեշտ են այս կամ այն ժամանակաշրջանի հոգևոր-պատկերային կառույցի արտաքին ճանաչողության համար: Հարմարվելով մեր ընկալման պահանջներին՝ պատմությունն անցնում է կերպարանավորման որոշակի փուլեր՝ յուրաքանչյուրում հետզհետե հեռանալով իր արարման միջուկից: Հետևաբար նրա մասին մեր տեղեկություններում առկա չեն այն սկզբնական հղումները, որոնք ժամանակին կազմադրել ու ձևավորել են նրա այս կամ այն տեսքը: Պատմությանը կատարված մեր անդրադարձներում էապես բազակայում են այդ սկզբնական հղումները, նրան սնուցած այն նախնական տարրերը (հոգևոր-մշակութային, իատարակական-պատմական և այլն), որոնք մերօրյա իրականության իրենց նոր խնդիրներով ասիք են տալիս նման անդրադարձներին: Այստեղից էլ, քստ Ռ-ոյան Բարթի, պատմությունը շատ հստակ ներկա է այնտեղ, որտեղ խոսք անգամ չկա պատմության մասին:

Իրենց հերթին պատմագեղարվեստական արժեքները նույնօրինակ համակարգով ժամանակներին ներկայանում են վերամարմնավորված տեսքով՝ կառված նրանց ընկալման արդի նպատակներից, ինչի հետևանքով էլ իրենց կայացման հոգեբանական նստաբեմում մեզ համար նրանք մնում են անտեսանելի: Անտիկ շրջանի արեղիայում, օրինակ, արդեն իսկ նկատելի է դառնում անհատի օտարումը հասարակությունից, հանգամանք, որն իր տարիմաստային դրսևորումներով հասնում է մինչև 20-րդ դար: Այս տարբեր ժամանակաշրջանների ստեղծագործություններում մարդու ներքին դրաման երկուստեք սկիզբ է առնում հոգևոր նույն վիճակից, տարածվում բովանդակային նույն դաշտում, սակայն տարբեր են նրանց տեղեկատվական աղբյուրները, գեղարվեստական խոսքի պատմական ակտիվները, ինչով էլ պայմանավորվում են այդ ստեղծագործությունների նպատամար մեր հոգևոր սահմանները:

Հնդիդուսի ստեղծագործություններում (մ.թ.ա. 8-7-րդ դարեր) մարդն արդեն հեռանում է «փմբային» մտածողությունից, սկսում է խորանալ նրա և շրջապատի հետաքրքրությունների անհամատեղելիությունը: «Աշխատանքներ և օրեր» պոեմի կենտրոնում հասարակական միջավայրից օտարացած անհատն է՝ իր դասն խոհերով ու կանխատեսումներով:

*Կոտարանան հայրը ոյրու, ու ոյրին՝ իր հոր նկատմամբ,
Հյուրընկալը՝ հյուրի հանդեպ. բարեկամը՝ բարեկամի,
Շղթայրները առաջվա պես նրեր էլ չեն սիրի իրալ:
Շուտով նայնիսկ ծնը ծնողը կզրկվի իր պատիվներից...
Բիլուտ, բռնակալ մարդիկ միմյանց քաղաքները կգործանեն,
Անկախտ նորումն, արդարությունն ու լավ արարքը չեն շահի,
Ավելի շատ չարագործը, լավիչ մարդիկ կմեծարվեն,
Արդարն ու ժով կըրորալի և ամուլթ կվերանա:*

«Անտիկ, միջնադարյան և վերածննդի գրականություն», էջ 398-399

Այս տրամադրությունները կարելի է տեսնել համաշխարհային պոեզիայի զարգացման հետագա ողջ գործընթացում՝ ընդհուպ մինչև Ավ. Խաչատրյանի «Աթու-Լալա-Մահարի» պոեմը: Սակայն տարբեր են ինչպես Հնդիդուսի, այնպես էլ Խաչատրյանի պոեմների ստեղծման նախապատմություններն ու դրդապատճառները, ինֆորմացիոն ներքին հոսանքները, ինչի արդյունքում նրանց տեքստային վերլուծությունը պահանջում է ճանաչողական տարբեր մեթոդականություն՝ արտաեպարված բանաստեղծական խոսքի ֆունկցիոնալ նշանակության մի շարք խնդիրներով:

Գեղարվեստական խոսքը հայորդակցության ժամանակ կորցնում է իր նախնական իմաստը՝ լեզվական քնդիանոր կառույցի մեջ ստանալով ինքնաբացահայտման նոր հնարավորություններ: Նրա առաջացրած տրամադրությունները, զգայական փոխանցումներ և այլն, որոնք, թվում է, հարցադրում են այդ խոսքը, իրականում սահմանափակում են նրա տարածական նշանակությունը՝ թույլ չտալով, որ լեզվական համակարգում խոսքը հասնի նշանային մակարդակի: Բանաստեղծական տեքստում բառն իր համար նոր պատմություն է ապրում, և այդ

ջանքը ոչ այլ ինչ է, քան հարցադրում տվյալ պահի իր գործունեությանը: Բանաստեղծության և բյուրեղ պատմության պլոմբուային գիծը համապատասխանաբար կրում են նպատակի և ընտրության հեռավորությունը, իսկ միասնական ճակատում՝ իմաստի ազատագրման: Պատմության ակունքը մշտապես դուրս է մղվում բանաստեղծության «գալունիքից», և այդ «ճգնաժամ» էլ հենց վկայում է նրա գոյության մասին: Ըստ այդմ՝ բանաստեղծության նկատմամբ պատմությունը մշտապես գտնվում է կրավորական կորգավիճակում և, ի տարբերություն իր մետաֆորիզացված եզու, ինքը չի մտնում նրա ընդհանուր կոնցենացիայի մեջ:

Իստահականի վերոնշյալ պոնում, օրինակ, պատմությունը «բացակայում է», ինչը չի կարելի ասել Հնվադուսի ստեղծագործության պարագայում: Առաջինի դեպքում տրամադրությունները տարածվում են պատմության թիվունիքի՝ անսովորական մոնելով բանաստեղծական կառույցի մեջ, որտեղ պատմության ղեկավարությունը հասցված է նվազագույնի: Իսկ երկրորդի դեպքում պատմությունը նախորդում է յուրաքանչյուր տողի ընկալման գործընթացին («Կոտարանի հայրը ծրար, ու որդին՝ իր հոր նկատմամբ»)՝ լեզվական կառույցի ներքին համակարգում ստեղծման փակվելով ենթատեքստի տարածման հնարավորությունները: Պատմության միջամտությամբ բանաստեղծական խոսքը գրկվում է ներքին լարումից, կորցնում ազդեցության դինամիկան, ինչի հետևանքով և՛ տեմոդության բազմաբևեռ համակարգը, որն էլ հենց նրա կառույցի կարևորագույն սկզբունքն է: Ուստի և՛ այս երկու ստեղծագործությունները նմանվում են սոսկ արտաքին պլանում, իսկ ներքուստ նրանք տարբեր են, որովհետև տարբեր են նրանցում պատմության միջամտության՝ ագին ու նպատակը: Ելնելով վերոնշյալից «Աշխատանքներ և օրեր»-ի տրամադրությունները չեն փոխանցվում «Աբու-Նալա-Մահաբի» պոեմի վրա, *պատմական մղում չի կատարվում*, ինչն էլ բացատրում է գրական ազդեցության հանգամանքը:

Գնալով նստական խոսքի արտաքին մակարդակներում ազդեցության գործոնը պատմական փորձի յուրացման հետևանք չէ, այլ պարզապես էպիգոնություն, որտեղ չի կարող ներկա գտնվել գրականության պատմության գարգացման ընդհանուր շղթայակարգը: Իսկ, ասելով, գրական գորգահեծների տեսական հիմնադրույթներում պատմության ընկալման կերպն է՝ դրանից բխող հանգամանքներով, ինչը միաշախմատորեն չի կարելի ասել գրական ազդեցությունների դեպքում: Թույլանալան-Պոլշին, Դուստակի-Պուտո, Չարնեց-Մայակովսկի և այլ գորգահեծներում համանման ընկալումն է ինչպես ժամանակի ու տարածության, այնպես էլ դրանց համապատասխան վրա գնալով նստի դերի ու նշանակության: Այս «գույնիքից» յուրաքանչյուրի վերաբերական և փիլիսոփայական հայացքների ամբողջական համակարգը սկիզբ է ածում պատմության տիրույթի մոյթնորհիվ գզգզությունների՝ հասնելով մինչև ինքնաստեղծություն բարձրագույն փիճակ, որին հետևում է արդեն կրոնական մատնումը մարգկային կեցությանը: Ի տարբերություն գրական ազդեցությունների, գորգահեծների քննության առարկան շրջանցում է հոգևոր-մշակութային փոխազդեցության գործոնները՝ ստեղծագործության տիպաբանական հիմքում վկայակոչելով *ձևակերպված* ժամանակաշրջոնը:

Գրապատմական շղթայակարգի պահանջը ժառանգորդի ինքնատեղաբանումն է, նախորդի գրական կամքին շնորհակալելու վճիռ իրագործումը: Հոգևոր հաղորդակցության հերմետիկ պայմաններում խաղի կանոնները թելադրում է նախորդը՝ ազակցմանորոշելով ժամանակակցի ձեռնարկումներն առ բարձրագույն գաղտնիք: «Իմ գրականությունը գարգացած է ինքը իրմով, - գրում է Լյուտան Ձադյանը, - առանց որևէ մեկին հետևելով, ավանդույթից դուրս» («Նավատորմար», Երևան, 1999թ. «Ա. Սաչենց», հրատ., էջ 567): Իհարկե, «փնդ իրմով» գարգացած գրականություն գոյություն ունենալ չի կարող: Խոսքն այստեղ գրողի ինքնատեղաբանման մասին է, ժառանգության չափաբաժնի յուրացման նրա անհատական կուլտուրայի, որոնց ավելայությամբ գրական կամքի թելադրումը դառնում է անհատականության, ինչպես այն անհավանական դարձավ Տոլստոյի դեպքում՝ Դուստակուի հանդեպ և Գյոթեի դեպքում՝ Հյուդերինի հանդեպ:

Հայ բանաստեղծության զարգացման պատմության ընթացքում հոգևոր կապերն ու առնչությունները լրել են տարբեր չափ ու բնույթ՝ կապված պատմական-հասարակական, աշխարհագրական-քաղաքական իրավիճակների, նյութով պայմանավորված հոգևոր-մշակութային մթնոլորտի և մի շարք այլ հանգամանքների հետ: Գրական ուղղությունների ու հոսանքների հետ փոխվել են նաև պատմական փորձի յուրացման գաղափարները, մեթոդներն ու եղանակները, և յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի համար պատմագիտությունական արժեքները բացել են իրենց նոր շերտերը, ստացել իմաստաբանական նոր բացահայտումներ: Թե՛ արևելահայ, և թե՛ արևմտահայ պոեզիան տարբեր ժամանակներում փոխազդեցություններ է կրել համաշխարհային մշակույթի հարուստ ժառանգությունից՝ նպաստելով իսկ բազմադարյա բանաստեղծության բազմառանակարգ զարգացմանը:

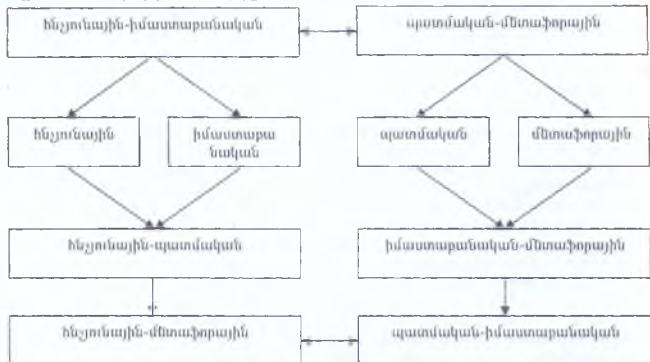
20-րդ դարի պատմա-քաղաքական կարևորագույն իրադարձությունները, պարզամտիկ մանկախառն ներթափանցումը կյանքի տարբեր ոլորտներ, և այս ամենից բխող մարգկային

գյուղատնտեսության, նոր արժեքավորություններ են թելադրում գեղարվեստական մտքի պատմական ընթացքին: Դարասկզբին արդեն արևմտյան մշակույթը հետևում է գաղափարական ներքին բարդություններից՝ ստեղծելով »սեմանալոյաթ«՝ ու »սեմադափար«՝ մաքուր խաղային մի կերպար: Փլվում է հոգևոր բուրգը, սկսվում է խոսքիոնալ գիտակցության տեմպագին մղումը դեպի գերագույն ամլություն (Կապիկա), հանգում պատուրդի ու անկման, ուսիշխտար բարոյականության հիմնավոր գեղագիտության (Քալյու): Հաղթահարելով իրականությունը՝ գեղարվեստը գնում է նրա դեմ, «ապարհականացնում» այն՝ ըմբռնում վայելել իրավիճակում նրա կենսական ակունքներին: «Մեզ մնում է շուտակալք փնտրել և կամ հորինել մեր սփարական կյանքից բոլորովին տարբեր իրերի հետ փոխադարձությունների այլ ձևեր, - գրում է Օրտեգա-ի-Գասնեթը: - Մենք պետք է գտնենք, ստեղծենք վարվելակերպի նոր, մինչ այս չկամ տեսնել, որը չհամապատասխաներ այսօրվա յուրօրինակ պատկերներին: Այդ նոր կյանքը, այդ յուրվիճակը կամենք ենթադրում է վերացնել անսկիզկան կյանքը, և հենց դա էլ գեղարվեստական ըմբռնում է ու գեղարվեստական վայելքը» («Մշակույթի փիլիսոփայություն», 1999թ., Երևան, «Ապրիլ» հրատ., էջ 148): Հմբռնման իր այս կոչը իսկանցի փիլիսոփան հանգեցնում է կյանքի «ըրթացման» խաղային ընդդիմ, (որ գալիս է դեռևս կանոնի էսթետիկական հայացքներից)՝ մարդկանց բաժանելով երկու կարգի՝ «ակառավորների միաբանության և շարքային մարդկանց միաբանության», այսինքն՝ նոր արվեստն ընկալող և ընդունակալք: Մարդկանց «դասակարգման» գրիճե նույնօրինակ սկզբունք է կիրառել նաև անգլիացի փիլիսոփա-ազդեցիկուտ Ջոն Մոլոուարտ Միլը՝ 19-րդ դարակնան՝ սահմանելով նյութականության ու ցողացիտական հաճույքի ընկալման երկու մակարդակ՝ ստորին (զգայական) և բարձրագույն (մտավոր): Սակայն, ի տարբերություն Օրտեգա-ի-Գասնեթի, որն «օժտված փորձառնություն» սկզբունքը հասցնում է իր տրամաբանական հիմնավորումներից, Միլն իր նկատած երկու հաճույքների՝ մեկը մյուսի նկատմամբ առավելությունը պայմանավորում է հասարակական կարծիքով, վիճելի դեպքերում՝ մեծամասնության: Հասարակության սույնելով իրենականացմամբ՝ անգլիացի տրամաբան, փաստորեն, իր ռոգամտիկ բարոյագիտությունը կատարում է երկու հակադրականություն՝ այն ուղղակիորեն հոսցնելով աբսուրդի. ստորինը (զգայական-հասարակական) բարձրագույնի (մտավոր-անհատական) նկատմամբ մշտապես ունի մեծամասնական առավելություն, ինչը ինքն ին կարող լինել գեղագիտության չափանիշ: Մարդկանց տեսակի յուրօրինակ բաժանում են տեսնում նաև Միգելի դատողություններում, որոնք այս համապատկերում հիմնավորելու են գալիս Օրտեգա-ի-Գասնեթի վերահիշյալ դասակարգումը. «Ինչ մարդկանց բարձրագույն տեսակին որպես կերակուր կամ բալխաան է ծառայում, չափազանց տարբեր է ցածր տեսակի համար՝ գրիճե թույն պետք է լինի» («Բարոյց և չարից անդին», Երևան, «Ապրիլ» հրատ., 1992թ., էջ 32):

Այսպեսով՝ հանդերձ, գեղագիտության նոր մոդելի կառուցման հաշվարկները չեն կարող կատարվել պատմական ընթացքից դուրս, «մտրվալի» տարրերի կազմե բացակայությամբ, ինչքան էլ դիպուկ լինեն հանճարել իսկանսուցու կոստումները նոր արվեստի զարգացման վերաբերյալ: Ներկան անցյալի գաթուցրիվ հարցադրումների պատմականն է՝ տրված հոգևոր հավասարակշռության հանգամանքներում: Այն փորձում է կլանել պատմությունը, նրբ վերջինս ընթանման ժամում է և իր իմաստային ամբողջականության մեջ՝ ինչ հասցնում խցանել գործողությունների զարգացումը: Չկա մահացած պատմություն, կա նրա մահին մահացած ինքնորոշացիա: Հետևաբար՝ չկա նաև պատմության դերի անկում, այլ կա ներկայի մեջ այդ դերի նշանակիչ ծավալում, որը, ինչպես Բրեյտի թատրոնը, իմաստային ու գիտակցական է, բայց ոչ նրբը՝ պատմականորեն:

Մշակույթային արժեքավորությունների հիմքում կրոնն է, որի թույլատրած զրուսաչրություններն ավարտվում են ազդեցությունների մակարդակում և չեն կարող լինել պատմական կողմնորոշում որևէ ժողովրդի գեղարվեստական մտքի զարգացման համար: Տարբեր ժողովուրդների գեղարվեստից կատարած մեր ներթափանցումներն, ի վերջո, հանգում են քրիստոնեական մշակույթի կենտրոնանից ոգուն: Թե՛ արևելյան, և թե՛ արևմտյան ազդեցություններն իրենց որակավորյալ տատանումներով տարբեր հետևանքներ են ունեցել՝ հայ գեղարվեստական մտածողության զարգացման գործընթացում՝ կախված պատմական-բարոյական ռիթմիկ փոփոխությունների հետևանքով՝ հասարակական ընդհանուր գիտակցությունից, ինչպես նաև այդ ազդեցությունների տրված մեր իրավունքներից: Արևելյան լիրիզմի և արևմտյան դրամատիզմի փոփոխությունները իսկ չափանիշները իսկ չափանիշներն են դառնում 19-րդ դարի վերջին՝ սինվոլիստների երկերում, ուր հետզհետե գերիշխող են դառնում ինչպես Միգելի ու Վալենտի, այնպես էլ՝ Իսկանի գյուղատնական (օնտոլոգիական) հայացքները: Բանականության նրբանշան լարումը իմացաբանական նոր շերտեր է ծավալում Թուսանյանի և Բախեակյանի առողջագործություններում: Հատկապես վերջինիս փիլիսոփայական հայացքներում լուրջ

հնդաշրջումներն են կատարում Շուպենհուտերը, Նիզեն, Վագենբեր, որոնք պարզապես ճակատագրական նշանակություն են ունենում բանաստեղծի կյանքում: Անցած դարավերջին համաշխարհային ստանդարտային մեջ էվոլյուցիոն նոր դարաշրջան է բացում Եվրոպայում ազնվալայն տարածում ստացած էկզոտենցիայիզմը: Դարի բազմաթիվ տեղերում միաժամանակ դրսևառաջ իրադարձությունները հիմնավոր տեղադարձեր են կատարում հայ հոգևոր կյանքում՝ յուրի նպատեղով գեղարվեստական մաքի արևմտյան կողմնորոշմանը: Այս ընդհանուր համապատասխան վրա ընդլայնվում են արդի հայ բանաստեղծության բազմառանկարգ տիրույթները: համաշխարհային գեղարվեստից կատարած փոխներթափանցումներն ու ընկալման տո սկզբունքները վերափոխատավորում են պոեզիայի պատմական նշանակությունը իմաստաշնորտեր հայտնաբերում նրա բովանդակային ու կառուցվածքաբանական համակարգերում: Նոր սերնդի պոեզիայի պատմական ակունքները տարատեսակ հղակերումներով Սևակից, Զարենգից ու Վարդանից հասնում են ընդհուպ մինչև Նալբանդյան ու վաղ միջնադարյան մշակույթ: Ավանդականի ու նորարարականի փոխհամատեղման առաջին փորձերից մեկը հենասական շրջանում ձևակերպում է Ռազմիկ Դավայանը, որից հետո 60-ականների վերջերին այդ նրկույթն ի հայտ է գալիս բանաստեղծական կատարյից ներքին մակարդակում, լատիճանաբար հանգում նրա մետաֆիզիկական ընկալմանը և, արտաքին տղի համար դառնալով անտեսանելի, լուրջ մտահոգությունները ներկայացնում գրաբնագաղափարային կապված պոեզիայի ինքնատարման, իրականությունից կատարած նրա փախուստի և նման այլ բաների հետ: Հատկապես Ռ. Դավայանի պոեզիայում փոխհամատեղումն իրագործվում է կատարյվածքային նրկու մակարդակներում՝ հնչյունային-իմաստաբանական և պատմական-մետաֆորային: Այս հարաբերություններն առանձին-առանձին ունեն իմաստային ներքին հակառակություններ և չեն կարող հանդես գալ ինֆորմացիոն միևնույն դաշտում: Հնչյունային-իմաստաբանական հարաբերությունը համապատասխանաբար գուցահեղծվում է դասական և ժամանակակից ընկալումներին, ինչը կարելի է ասել մեծ պատմական-մետաֆորային կառույ վերաբերյալ: Տեղափոխվելով իմաստաբանական դաշտ՝ հնչյունայինը կոչվում է իր գլխավոր հատկանիշները (խոսքի տիպը, պիսամիական, բազմաձայնայնությունը)՝ ստեղծագործության ընդհանուր կատարյում հանդես գալով նվազագույն նշանակությամբ: Իր հերթին հնչյունային դաշտ տեղափոխվելով՝ իմաստաբանականը հրաժարվում է իր իմպուլսի բաղադրատարրերը (խորհրդանշային, մետաֆիզիկական, հոգեբանական-պատկերային և այլն)՝ ինֆորմացիոն ընդհանուր ազդեցության պարն իջեցնելով ցածրագույն նիշին: Այս իրավիճակում փոխներթափանցումը կատարվում է անհավասար գործակիցներով՝ ճնշատեղափոխյին հարաբերություններում բազանելով նրանցից յուրաքանչյուրի ինքնատրույնությունը: Վերջնալ մակարդակներում նույնօրինակ սկզբունքներով կարող են հանդես գալ հնչյունային-պատմական և իմաստաբանական-մետաֆորային հարաբերությունները, որտեղ, սակայն, խաչաձևում չի կատարվում, չի իրագործվում ավանդյալ-նորարարություն անհրաժեշտ փոխհամատեղումը: Հետևաբար՝ այս մակարդակներում ակնկալվող տեղադարձի արդյունքում նրանք ձևեր են բերում նոր հարաբերություններ (հնչյունային-մետաֆորային, պատմական-իմաստաբանական), որոնք և ճնշադրում են հետևյալ գծապատկերը.



Մետաֆորիզացվելով՝ պատմությունն անցնում է լեզվական հաղորդակցության ներդրական համակարգ՝ ներկայի հետ մնալով ակտիվ կապի մեջ: Իր հերթին պատմությունը խորորդանշող մետաֆոր բանաստեղծական արտաքին կառույցի մեջ հանդես է գալիս ներկայականի հարաբերությամբ՝ կապված տեքստի մեջ հնդինականի միջամտության ատենանից. 1. պատկերային-ավանդական, երբ մետաֆորիզացվում է ժամանակն ու տարածությունը (այս դեպքում մետաֆորը տարածվում է հնդինակի ենթագիտակցական աշխարհից և օրինաչափ է դասական մտածողությանը), 2. պատմական-անհատական, երբ մետաֆորի է վերածվում պատմության իմաստը: Առաջին դեպքում պատմությունը «խմաստգործված է», քանի որ ծավալվում է անհատի գիտակցությունից դուրս և չի ուղղորդում նրա ձեռնարկումները: Երկրորդ դեպքում այն իմաստավորված է, քանի որ նրանից կախում ունեն անհատի կողմնորոշումները: «Իմաստը անհատական է, - գրում է Մ. Բախտինը. - նրա մեջ միշտ կան հարցը, դիմումը և կանխագուշակումը, նրա մեջ միշտ ներկուսն են (իրեն ներկուսական միմիում): Ղա ոչ թե հոգևորական, այլ իմաստային պերսոնալիզմ է» (М. Бахтин, «Эстетика словесного творчества», М., 1979, с. 372-373):

Պատմականության զգացողությունը ներկայի հետ բանաստեղծի հարաբերության անխառնափնի կանխապայմանն է՝ արտահայտված նրա ընկալունակության վերժամանակային ինտանկարում: Կյանքի դիալեկտիկական ըմբռնումը («Իմ սկզբի մեջ իմ վերջն է», Թ. Էլիոթ) ժամանակային մեկ կետի շուրջ համախմբում է տարժամանակյա այն ազդակները, որոնք կողավորում են բանաստեղծության լեզվափոխակալը՝ ընդլայնելով բառիմաստի տարածաժամանակային դաշտը: Անցյալի գիտակցությունը բանաստեղծի հավասարակշռված «նա-ն է, որի առկայությամբ բանաստեղծական կառույցից արտամղվում են բոլոր այն ներկորդական իմաստները, որոնք ուղեկցվում էին բառային փոխանցումների ճշգրիտ նշանակությամբ: Բանաստեղծության ինֆորմացիոն ամբողջական համակարգում անցյալի ներգրավումը կատարվում է ինքնաբերաբար, և նրա առանձին բաղադրատարրերի միասնական գործունեությունը պայմանավորված է բանաստեղծի ընդհանուր կրթական մակարդակով, հոգևոր զորքով և կենսագրական հանգամանքներով, որոնց պատշաճ առկայության դեպքում անցյալը ձևեր է քննում ենթատեքստային միջավայր՝ արտատեքստային մակարդակում նվազագույնի հասցնելով իր հաղորդակցական կապերը:

Резюме

В данной статье подвергаются анализу некоторые вопросы, касающиеся армянской поэзии и, в частности, исторического опыта художественного мышления.

В этом контексте особое внимание уделяется теоретическим основам художественного влияния, а также проблемам претворения традиций истории литературы. Одновременно была предпринята попытка рассмотрения традиции и новизны взаимовлияния, которые способствуют развитию тенденций современной художественной мысли.

Գրականություն

1. «Անտիկ, միջնադարյան և վերածննդի գրականություն», Երևան, 1990թ., «Արևիկ» հրատ.:
2. Կ. Զաքարյան, «Նավատուներ», Երևան, 1999թ., «Ս. Խաչենց» հրատ.:
3. Խ. Օրտուգա, Ի - Գասնիջ, «Մշակույթի փիլաոփայություն», Երևան, 1999թ., «Ապոլոն» հրատ.:
4. Ֆ. Նիզեձե, «Ըարուց և չարից անդին», Երևան, 1992թ., «Ապոլոն» հրատ.:
5. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, М., 1979г. с. 372-373.

ԱրՊՊ, գրականության և ժուռնալիստիկայի ամբիոն