

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 միաձուլյալ:

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): *Ինքնամեղիտացիան* 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:

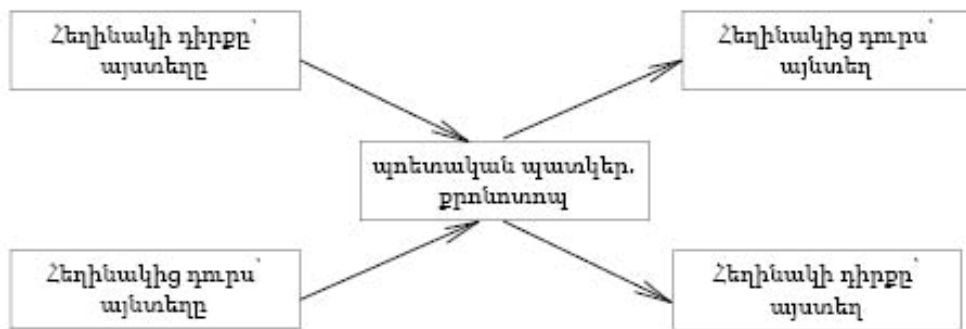
Բառերի վիբրացիան ոչ միայն բառերի շեշտավորումն է, նրանց տաղաչափական հարաբերությունները, հնչյունային հաճախականությունը և այլն, այլև *ներքին* բնույթը. դա կատարվում է հուզաշխարհի լարվածության, գիտակցության համար դեռևս լրիվ չձևավորված և բառիմաստների մեջ դեռևս լրիվ չմարմնավորված «*կույր*» *իմաստների* շարժումից 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 Տեյյանի 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 իմաստարաբանական 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-քոնոտոս*՝ (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 պոմեետային 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 էրկու աշխարհների և էրկու 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 էրկու 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 էրկու 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՛ հարագատ, 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 *երագային առարկայականություն* է): «Գեղագանգուր» բացառիկ էպիտետը (մեծ տաղանդի նշան) անառարկայականը (երագը) ձևավորում է նկարչական տեսանկյունից, դառնում շոշափելի *քրոնոտոպ* (տարածական և ժամանակային միասնական պատկերաձև), «երագը» 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 նովալիսյան 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 աշխարհի 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 (եուրթ-

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՝ տարրավերժանմանը) 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 միաստերիա (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,

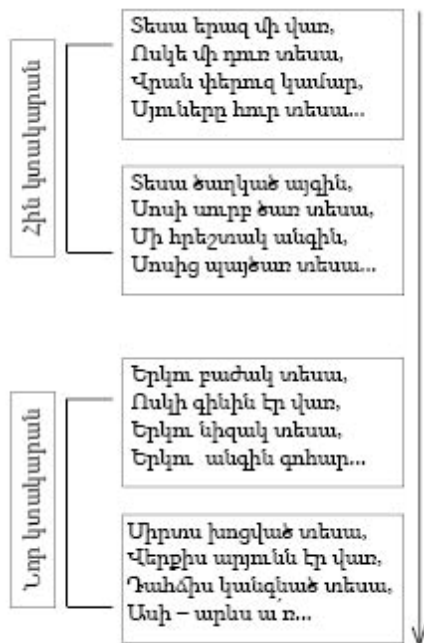
Ասի – արևս ա՛ռ...

«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» դռնից 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 առեղծվածալին 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