

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ

Հենրիկ Էդոյան

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

ORCID ID: 0009-0009-7946-1590

henrikedoyan@list.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-9

ՊՈՆԶԻԱՅԻ «ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ՄՈՂԵԼԸ» ԵՎ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ՄԻՄՎՈԼԻԶՄԸ*

Բանալի բաներ – Վահան Տերյան, Վյ. Մուրվյով, Ա. Բլոկ, սիմվոլիզմ, բանաստեղծական մոդել, պոեզիա, տեքստ, լեզու:

Հոդվածում քննվում են պոեզիայի կառուցվածքաբանական բնույթի մի քանի հարցեր, որոնցից գլխավորը տվյալ դեպքում, պոեզիայի «համընդհանուր կառուցվածք» հասկացությունն է, նրա «իդեալական մոդելը», որը իրացվում է կոնկրետ ստեղծագործությունների, տարբեր ուղղությունների, պոետական առանձին տեքստերի մեջ, որոնք դիտվում են որպես մեկ ամբողջական «իդեալական մոդելի» կոնկրետ մարմնավորումներ: Պոեզիայի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն դիտվում է որպես առանձին ներքին մակարդակների միասնություն, որի արտաքին կողմը՝ տեքստի լեզվական ամբողջությունն է, ներքին կողմը՝ այն ինֆորմացիան, որն ընկած է նրա խորքում որպես իմաստային հեռանկար կամ «գուգահեռ իրականություն»:

Դա առանձնապես ուժեղ է արտահայտված սիմվոլիզմի մեջ, որի իմաստասիրական հենասյունը ներքին մակարդակն է (արտաքին աշխարհն իբրև սիմվոլների համակարգ): Այս դեպքում է որպես արևմտյան պոեզիայի (ըստ Էդոյանի՝ քրիստոնեական մշակույթի ոլորտում գտնվող ժողովուրդների) որպես զարգացման անբաժանելի աստիճան, որի մեջ մտնում է նաև հայ մշակույթը (իբրև քրիստոնեական մշակույթի տրամաբանական զարգացման հետևանք): Այլ կերպ ասած՝ հայկական սիմվոլիզմը ոչ թե օտար ազդեցությունների արդյունք է, այլ նրա ներքին զարգացման անելանելի ու անխուսափելի օղակը: Այս տեսակետից Վահան Տերյանի պոեզիան դիտվում է արդեն համաշխարհային պոեզիայի, ինչպես նաև նրա դրսևորման մեկ համակարգի՝ սիմվոլիզմի համատեքստում, հետևաբար նրա պոետական աշխարհը ոչ թե հետևանք է ինչ որ ազդեցությունների և օտարամոլ երևույթների, ինչպես թվում է որոշ հեղինակների, այլ գոյաբանական է: Այն կապված է հայ մշակույթի տրամաբանական զարգացման, նրա ներքին կյանքի և ընդհանուր հոգեմտավոր որոնումների հետ:

* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 24.10.2024 թ.:

Henryk Edoyan
Doctor of Philology, Professor
Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA
ORCID ID: 0009-0009-7946-1590
henrikedoyan@list.ru

“ABSTRACT MODEL” OF POETRY AND VAHAN TERYAN’S POETRY

Key words: Vahan Teryan, V. Solovyov, A. Blok, symbolism, poetic model, poetry, language.

The article examines several questions regarding the structural nature of poetry, the main one being the concept of the “universal structure” of poetry, its “ideal model,” which is realized in specific works, different directions, and separate poetic texts that are considered as concrete embodiments of this ideal model. Each poetic work is seen as a unity of distinct internal levels, with the external side represented by the linguistic totality of the text, and the internal side by the information that lies in its depths as a semantic perspective or “parallel reality.”

This is particularly evident in symbolism, whose semantic foundation is the internal level (the external world as a system of symbols). In this context, symbolism is an inseparable stage in the development of Western poetry, which also includes Armenian culture (as a consequence of the logical development of Christian culture). In other words, Armenian symbolism is not the result of foreign influences but an inevitable and inherent part of its internal development. From this point of view, Vahan Teryan’s poetry is considered in the context of world poetry and as one system of its manifestation. Thus, his poetic world is not the consequence of foreign influences or phenomena, as some authors suggest, but ontological in nature. It is formed as a result of the logical development of Armenian culture, its inner life, and general psycho-intellectual searches.

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

«АБСТРАКТНАЯ МОДЕЛЬ» ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ ВАГАНА ТЕРЬЯНА

Ключевые слова: Ваан Терян, В.И. Соловьёв, А. Блок, символизм, поэтическая модель, поэзия, текст, язык.

В статье рассматривается ряд вопросов, связанных со структурностью поэзии. Главным из них является понятие «универсальной структуры» поэзии, её «идеальной модели», которая реализуется в конкретных произведениях, направлениях и отдельных поэтических текстах. Эти тексты рассматриваются как единое целое – конкретные воплощения идеальной модели. Каждое поэтическое произведение

представляется как единство отдельных внутренних уровней, внешняя сторона которого выражена через языковую совокупность текста, а внутренняя сторона – это информация, заключённая в его глубине как смысловая перспектива или «параллельная реальность».

Особенно ярко это выражено в символизме, где смысловая основа представлена внутренним уровнем (внешний мир как система символов). В данном случае символизм рассматривается как неотъемлемый этап развития западной поэзии, включающий армянскую культуру (как следствие развития христианской культуры). Иными словами, армянский символизм – это не результат иностранных влияний, а неизбежная часть внутреннего развития этой культуры. С этой точки зрения поэзия Вагана Терьяна рассматривается в контексте мировой поэзии как одна из её систем. Таким образом, символизм в его поэзии не является результатом влияния чужих явлений, как полагают некоторые авторы, а представляет собой онтологическое явление, формирующееся вследствие логического развития армянской культуры, её внутренней жизни и общих психо-интеллектуальных поисков.

1.

Ինչպես հայտնի է, յուրաքանչյուր ստեղծագործություն *կառուցվածք* է, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ի հայտ է գալիս որպես աշխարհի *մոդել*, որպես մարմին առած *էություն* (կարող ենք ասել՝ *բովանդակություն*, թեև նրանց մեջ որոշակի տարբերություն կա (Գегель, IV, 1959. 401))¹: Դա նախ և առաջ լեզվական կառուցվածք է, որը համընկնում է լեզվի *երրորդ* մակարդակին², ուր աշխարհի պատկերը ձևավորվում է իբրև լեզվական «կոնստրուկցիա», մարդու համար վերածվելով մարդկային իրականության, այսպես ասած՝ *աշխարհ*՝ *աշխարհի մեջ*, օբյեկտիվ «անձև» և «անդեմ» աշխարհի և մարդկային «ձև» և «դեմք» ունեցող լեզվամտածողութ-

¹ Այս մասին Հեգելը գրում է, որ էությունը իբրև «*օբյեկտիվ սուբստանցիա*» անջատվում է ինքն իրենից և վերածվում ինքնագիտակցության, իսկ ինքնագիտակցությունը, ընդհակառակը, հեռանում է ինքն իրենից և դառնում արտաքինային կամ համընդհանուր ինքնություն» (Գегель, IV, М., 1959, с. 401), ուր բովանդակությունը դիտվում է որպես էության «դինամիկ քայլ», գործողություն, որի արտաքին կեղևի տակ գործում է «ինքն իրեն գիտակցող» էության *անհատականացումը*: Դա, ըստ էության, «փորձ է՝ պատկերելու ներքին ոգին արտաքին պատկերի մեջ» (Գегель, Эстетика, IV, с. 230): Բացահայտել բովանդակությունը՝ նշանակում է «մուտք գործել» էության աշխարհ, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ «իմաստի պայքարը արտաքին պատկերի դեմ» (նույն տեղում), ուր բովանդակությունը *էության* նկատմամբ «արտաքին» բնույթ ունի, պատկերի նկատմամբ՝ «ներքին»:

² «Լեզվի միջոցով տեղի է ունենում ոչ միայն հաղորդակցություն և աշխարհի հոգեբանական վերապրում, այլ նաև՝ աշխարհի պատկերի կոնստրուկտիվ ձևակերպում՝ վերին-ներքին, աջի-ձախի, անսահմանի-սահմանավորի և այլ աշխարհակարգային լեզվական ձևակերպումներ (օրինակ՝ «Թբիլիսի գտնվում է Երևանից հյուսիս» արտահայտության միջոցով ստեղծվում է հարավի և հյուսիսի պատկերացում, որը հետևանքն է լեզվական գործունեության). աշխարհի քարտեզն ստեղծվում է լեզվի օգնությամբ, նպատակը՝ աշխարհի մարդկային *տոպոնիմիան* (տեղադրությունը): (Հ. Էդոյան, «Պոեզիայի երկակի տեսողությունը, Ե., 2020 թ., էջ 108):

յան անխզելի միասնության (դա կարելի է պատկերացնել որպես *նախալեզվական* և *լեզվական* իրա-վիճակների սինթեզ, որը միմյանցից բաժանել անհնար է (Антология мировой философии, 1971. 246)¹, իսկ նրա մեջ թափանցել կարելի է միայն «*հնտելեկտուալ ինտուիցիայի*» միջոցով (նույն տեղում, էջ 245):

«Ինտելեկտուալ ինտուիցիա» ասելով նկատի է առնվում նախ և առաջ այն լեզուն, որն ի վիճակի է անցնելու բառերի ներքին աշխարհը՝ շողարձակելով արտաքին ձևի մեջ և *վերափոխելով* նրա միագիծ բնույթը (հաղորդակցական մակարդակը): Պահպանելով լեզվի *հաղորդակցական* մակարդակը (կապը՝ երկու սուբյեկտների, «*եսի*» և «*ոչ էսի*» միջև), և նրա *հոգեբանական մակարդակը* (լեզվի սուբյեկտիվ կողմը)՝ լեզուն հանդես է գալիս իբրև աշխարհի «ներքին քարտեզ» և աշխարհի յուրօրինակ «տոպոնիմիա» (տեղագրություն): Լեզվի բարձրագույն ոլորտը պոետական պատկերն է՝ աշխարհի և մարդու ներքին կապի առանձնահատուկ մոդելավորման լեզվական-բառային համակարգը: Ըստ էության՝ պոետական ինֆորմացիան այդ պատկերի մեջ այն *ստվերային իրականությունն* է, որը ներկա լինելով նրա բոլոր միավորների և կառուցվածքատարրերի մեջ, չի կարող նույնանալ առանձին-առանձին նրանցից ոչ մեկի հետ, ոչ էլ կարող է ընկալվել որպես նրանց պարզ գումար, այլ այդ բոլորից «այն կողմ» գործող *ալիքային դաշտ* (քվանտային ֆիզիկայի տերմինաբանությամբ), որն արտահայտման այլ միջոց չունի, քան այն լեզվական համակարգը, որով արտահայտվել է (յուրաքանչյուր փոփոխություն այդ համակարգի, այսինքն՝ տեքստի մեջ, առաջացնում է փոփոխություն նրա *ալիքային դաշտում*): Ըստ էության՝ դա մոտենում է բախտինյան «քրոնոտոպին», թեև պոեզիայում այն ունի մի շարք նրբերանգներ, որոնցից առաջինը, թերևս, նրա ուժեղ արտահայտված սուբյեկտիվ բնույթն է, երբ մատնացույց չի արվում տարածա-ժամանակային կոնկրետ *տարածք*, ուր ծավալվում է որոշակի իրադրություն կամ գործողություն, այլ՝ պոետական *վիճակ*՝ երկու հակադիր աշխարհների (արտաքին՝ օբյեկտիվ և ներքին՝ սուբյեկտիվ) լիակատար ասիմիլյացիայով հեղինակի մտքի մտքում (եթե դա միտք է, ապա դա արդեն ձևավորված է իբրև լեզու, քանի որ չի լինում միտք՝ առանց լեզվի):

Պոետական պատկեր-քրոնոտոպը, ըստ էության, ավետարանական «դինարն» է, որի վրա պատկերված են Գիրը և Կեսարը (Անունը և Պատկե-

¹ «Քանի որ ես ճանաչում եմ,– գրում է Ֆ. Շելլինգը,– ապա օբյեկտիվը և սուբյեկտիվը այնպես են միացված հենց իր՝ ճանաչողության մեջ, որ անհնար է մեկին առաջնային համարել մյուսի նկատմամբ: Անհնար է տարբերակել՝ ո՞րն է առաջնայինը, ո՞րն է երկրորդայինը – մեկի և մյուսի միասնությունը տրված է «միաժամանակ» (Антология мировой философии, 1971. 246):

րը): Կայսրն իր իշխանությունն ստանում է Աստծուց: Առանց *նշանի* Կայսրը սուկ մարդ է. «Մարդկանց վրա իշխանությունը պատկանում է միայն Աստծուն»¹: «Դինարի» նյութական նշանակությունն անմիջական կապ չունի պետական-հասարակական կառուցվածքի մեջ Աստվածային իշխանության հետ, նրա արժեքը, ի վերջո, որոշվում է հասարակության նյութական արժեքների որոշակի հարաբերակցությամբ, բայց դա կարող է տեղի ունենալ միայն Աստծու *նշանի* հսկողությամբ՝ այն բարձրագույն իշխանության, որն Աստծու կողմից տրված է «դինարին» փորագրված Անունի և Դեմքի «Էմբլեմատիկ» պատկերանշանի մեջ. մի կողմից՝ Կայսրը իբրև մարդ՝ իր դեմքով և անունով, մյուս կողմից՝ պատկերանշանի ներքին նշանակությունը, որն իմաստ և արժեք է հաղորդում այդ պատկերանշանին (այն դրամը, որի վրա դրոշմված չէ Աստծու նշանը, կարող է դառնալ պետության և հասարակության քայքայման, նրա վախճանաբանական (Էսխատոլոգիական) *հիմքը*):

Եթե պոետական պատկերն ընդունենք իբրև *քրոնոտոպ*, որի կառուցվածքային երկակի բնույթը թույլ է տալիս այն ընկալել որպես ավետարանական «դինարի» երկնշանային «անալոգիա» (Աստծու և Կեսարի հոգեմտավոր հակադրություն և դինարի արժեքի մեկ՝ անբաժանելի միասնություն, որով դինարը հասարակական կյանքում կարողանում է կատարել իրեն վերապահված ֆունկցիան), ապա կտեսնենք, որ այն կազմված է երկու շերտերից (կամ՝ մակարդակներից).

1. Հեղինակի կենսափորձը, նյութը, որին ուղղված է նրա ստեղծագործական մոտեցումը, մտահղացումը և նրա կատարման լեզվական-բառային պրոցեսը, տեքստի կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը (տեքստը որպես *մարմին*).

II. Մտքի մետաֆորիզացիան. լեզվական-բառային «ստվերային իրականություն», զուգահեռ աշխարհ (տեքստը որպես *հոգի*):

2.

Հայտնիի և անհայտի *փոխասիմիլյացիան* (հայտնին՝ որպես *անհայտ*. անհայտը՝ որպես *հայտնի*) երկուսի անհետացումն է մեկը մյուսի մեջ և վերահայտնությունը նոր դեմքով ու նշանակությամբ: Տեքստի յուրաքանչյուր միավոր միաժամանակ և՛ հայտնի է, և՛ անհայտ, նույն պահին, նույն վայրում, նույն տեքստում: (Տեքստը արտաքին մակարդակում անփոփոխ է, ներքին մակարդակում՝ փոփոխական. առաջինում՝ ստատիկ, երկրորդում՝ դինամիկ: «Հոգու» և «մարմնի» մետաֆիզիկական *միասնությունը*

¹ Материалы Всесоюзного Симпозиума по Вторичным Моделирующим Системам И(5), Тарту, 1974, с. 98.

(երբ մեկը պայմանավորված է մյուսով) երաշխավորում է նրան իբրև *գոյություն*, հետևաբար՝ տեքստը (կամ նրա միավորը՝ պատկերը) ապրում է որպես կենդանի էություն, որ իր կյանքը ստանում է իր խորքում գործող «զուգահեռ աշխարհից», այն հոգեմտավոր էներգիայից, որը շարժում և շնչառություն է հաղորդում նրա «լեզվաբառային մարմնին»: Գրական երկը մեռնում է այն ժամանակ, երբ դադարում է այդ *էներգիան*, և նրա ներքին դինամիզմը հետզհետե դադարում է գործել: Պոեզիայի պատմությունը դիտարկելիս (խոսքը վերաբերում է ողջ համաշխարհային պոեզիային) կարելի է համոզվել, որ շատ ու շատ ստեղծագործություններ, որոնք ժամանակին ապրել են ինչպես կենդանի էակներ, հետագայում մեռել են և վերածվել միայն պատմության (նրանք հետաքրքիր են միայն որպես պատմական փաստեր, բայց ոչ որպես կենդանի գոյություններ): Հետևաբար, ստեղծագործության կյանքը կապված է նրա *ստրուկտուրալ երկրենայնության* հետ, որի կորուստը նշանակում է ստեղծագործության մահ: Համակարգի մեջ գործող երկու կողմերը (արտաքին-ներքին, հայտնի-անհայտ, ստատիկ-դինամիկ) գտնվում են անկայուն փոխհարաբերակցության մեջ: Մեկի գերաճը կարող է սահմանափակել և ճնշել մյուսին, նրան մղել դեպի ստրուկտուրայի անկյունը (լրիվ դուրս մղել անհնար է, որովհետև այդ դեպքում ստեղծագործությունը կդադարի այդպիսին լինելուց), թեև իդեալական մոդելը պահանջում է կողմերի բացարձակ ներդաշնակություն, հավասարակշռություն և համաչափություն¹: Իր դինամիզմի և համարժեք միասնության շնորհիվ է, որ նա կարող է ընդգրկել և ձևավորել մեկ ամբողջական համակարգում մարդու և նրանից դուրս գտնվող գոյատարրերի ներքին փոխկախվածությունը, նրանց յուրօրինակ մետամորֆոզը (փոխկերպարանափոխությունը). երբ արտաքինը դառնում է ներքին, ներքինը՝ արտաքին, հայտնին վերափոխվում է անհայտի, իսկ անհայտը՝ հայտնի: Դա կարելի է ձևակերպել որպես շրջանակի մեջ՝ անվերջություն, իսկ ակնթարթի մեջ՝ հավերժություն: Տվյալ դեպքում «ակնթարթը» հայտնին է, «հավերժությունը»՝ անհայտը: «Ակնթարթը» տարրալուծվում է մետաֆիզիկայի մեջ (այն դադարում է ժամանակի միավոր լինելուց, իսկ անժամանակյա

¹ Այս հարաբերակցությունը հիշեցնում է չինական ուսմունքը *ին* և *յան* միֆատարրերի մասին, որոնցից յուրաքանչյուրը բջիջի մեջ գրավելով իր տեղը՝ մի կետով ներկա է նաև մյուսի մեջ՝ ապահովելով բջիջի ամբողջականությունը և նրա կենսագործունեությունը: Երկինքը՝ *Ինը* մարմնավորվում է Երկրի՝ *Յանի* մեջ՝ ստեղծելով երկնքի և երկրի անբաժանելի միասնությունը, որի հարաբերակցության խախտումը հասցնում է քայքայման և ոչնչացման: Չինական ուսմունքներում *Ինը* և *Յանը* չեն կարող դիտվել մեկուսացված մեկը մյուսից, այլ միայն փոխադարձ կապի և հարաբերակցության մեջ. Երկինքը և Երկիրը, համաձայն ուսմունքի, առանձին գոյատևել չեն կարող. կենդանի բջիջը (ինչպես նաև *միտքը*) հետևանքն է երկու կողմերի միասնության (ինչպես *վերևը* և *ներքևը*):

հավերժը հանդես է գալիս որպես *Ժամանակ*): Պոետական պատկերի *քրոնոտոպային* «կողմնացույցի» սլաքը միշտ ուղղված է դեպի *անհայտը*. Ինչ դիրք ընդունի, ինչ հարաբերության մեջ լինի, ինչպիսի խնդիր լուծելու լինի՝ միննույնն է, նրա սլաքը մնում է նույն դիրքում՝ այն ուղղված է իր նպատակին՝ անհայտին: Որտեղ էլ գտնվի կողմնացույցը կամ ով էլ լինի նրա օգտագործողը՝ միննույն է, նրա սլաքը «մագնիսական դաշտում» պահպանում է իր նույն դիրքը (հակառակ դեպքում կողմնացույցը կարելի է դեն նետել) – այն միշտ և անառարկելիորեն ցույց է տալիս ճշգրիտ ճանապարհը (լինի օվկիանոսում, անապատում կամ որևէ այլ տեղ): Յուրաքանչյուր կողմնացույցի ֆունկցիոնալ գերնպատակը նրա մագնիսական սլաքի անսխալ աշխատանքն է, նրա մշտական ուղղվածությունը դեպի նույն օբյեկտը, որը նա «գտնում» է և մատնացույց անում: Օվկիանոսում այդ սլաքն է ցույց տալիս միակ ճանապարհը և ոչ թե ծովագնացը, որից պահանջվում է միայն վարպետորեն օգտվել կողմնացույցի աշխատանքից: Ինչի մասին էլ գրի պոետը, միննույնն է, նրա պոետական պատկեր-քրոնոտոպը աշխատում է նույն սկզբունքով. նրա սլաքի աշխատանքը դեկավարում է երկրի ընդհանուր մագնիսական դաշտը և ոչ թե հեղինակը, որը, կողմնացույցն օգտագործելով, օգտվում է իր վարպետությունից. նրա կամքը գործում է մինչև կողմնացույցը միացնելը, իսկ հետո այդ կամքը ենթարկվում է երկրի մագնիսական դաշտի ուժին, որն ի հայտ է գալիս սլաքի ցուցմունքների մեջ: Թեև ծովագնացը (անապատում կամ այլ վայրերում մոլորված ուղևորը) կողմնացույց չունենալով կարող է օգտվել այլ միջոցներից (աստղերից, քամիներից և այլն), բայց կողմնացույցի առկայության դեպքում նա օգտվում է նրանից, որովհետև այն երբեք *չի խաբում*: Այն կարող է փչանալ, բայց խաբել չի կարող (հնարավոր է նրա շուրջը գտնվող մագնիսական այլ սարքեր խանգարեն նրա ճշգրիտ աշխատանքին, բայց դա այլ խնդիր է և չի մտնում նրա սեփական ծրագրի մեջ):

Պոետական պատկեր-քրոնոտոպի միջոցով մարդը ձգտում է ճանաչողության մի «անհնար» մակարդակի, որը որևէ այլ կերպ ճանաչել հնարավոր չէ (գիտական, փիլիսոփայական կամ նույնիսկ կրոնական-աստվածաբանական). կարելի է գտնել միայն պոետական պատկերի մեջ, որը նրա համար նույն դերն է կատարում, ինչ կողմնացույցի սլաքը օվկիանոսում ծովագնացի համար: Առաջին հերթին՝ դա *տոպոնիմիայի* հարցն է. որտե՞ղ է գտնվում *մարդը*, Կոսմոսի ո՞ր վայրում, տարածա-ժամանակային հատույթի ո՞ր կետում և ի՞նչ *կոնֆիգուրացիա* ունի Կոսմոսը մարդու նկատմամբ: Ճանաչողության բոլոր միջոցները անգոր են պատասխանելու կենսական կարևորություն ունեցող այդ հարցին, որը կարելի է գտնել միայն արվեստի և նրա բառային ոլորտի՝ պոեզիայի մեջ: Բոլոր հարցերը ստորա-

դասված են այդ հարցին՝ մարդու *տեղանքը* Կոսմոսում. այդ իմաստով պոեզիան (նրա *խղեպական մոդելը*, որի արտատպությունն են պոետական բոլոր տեքստերը, իրենց կոնկրետ և եզակի դրսևորումներով՝ կապված հեղինակի անձի, տեղի, ժամանակի, լեզվի, մշակույթի, պատմական պահի և այլ հանգամանքների հետ) իր ինֆորմացիոն միջուկով (կարելի է ասել՝ կենտրոնով) այդ տեղանքի արտացոլումն է բառերի մետաֆիզիկ հարաբերությունների մեջ: Դա «կոդմնացույցի սլաքի» անշարժ, կայուն և ճշգրիտ ուղղվածությունն է, որ երբեք չի շեղվում կամ չի փոխվում՝ ելնելով Երկրի մագնիսական դաշտի անշեղ և անփոփոխ գործունեությունից: Պոեզիայի «սլաքը» միշտ ուղղված է դեպի այդ *տեղանքը*: Դա Հերակլիտյան Լոգոսի գաղտնի (կամ՝ *բացահայտ*, քանի որ այստեղ «բացահայտը» միշտ գաղտնի է) առկայությունն է բառերի և նրանց մշտական կերպափոխությունների մեջ, որի հետևանքն է բանաստեղծության առանձնահատուկ *կոմպոզիցիան* (պոետիկայի գլխավոր հասկացությունը, որին հետևում են բանաստեղծական կառույցի մյուս լեզվատարրերը): Կարելի է ասել, որ շնորհիվ Լոգոսի բանաստեղծական կոմպոզիցիան, ըստ էության, *կոսմիկական կոնֆիգուրացիայի* արտացոլումն է լեզվի մեջ, նրա «ստվերը» կամ «տեղանքը», քիչ առաջ ասված *զուգահեռ աշխարհը*, որը ներքուստ ի հայտ է գալիս արտաքին ձևի տակ իբրև «ստվերային իրականություն», որը ստվերային է այնքանով, որքանով անմիջապես կապված է ենթագիտակցության հետ (Շելլինգյան «ինտելեկտուալ ինտուիցիայի» հետ): Ըստ էության, «զուգահեռ աշխարհը» ստեղծվում է, այսպես ասած, հեղինակի «կամքից անկախ», իբրև նրա հոգեմտավոր փորձի և նրա լեզվամտածողական ներքին պրոցեսի արդյունք (լեզվի չորրորդ մակարդակի գործունեություն, երբ լեզուն իր բոլոր ֆունկցիաներից բացի, ստեղծում է *ինքն իրեն*, իր «արտաքին ձևի» տակ ի հայտ բերում ինֆորմացիոն նոր շերտ, *զուգահեռ* մի աշխարհ, որը «ստվերային» բնույթ ունի, քանի որ չունի արտահայտման մի այլ ձև, բացի այն ձևից, որով արտահայտված է՝: «Ստվերայինը» իր իմաստով մոտ է հին հունական, ավելի ճշգրիտ՝ պլատոնյան պատկերացմանը «ստվերի» մասին, որն իր սահմաններով համընկնում էր «հոգուն» (այդ կոնտեքստում «ստվերը» և «հոգին» իմաստաբանական մակարդակում հավասարվում են

¹ Արվեստում *արդյունքն* ավելի մեծ է, քան մտադրությունը, ի տարբերություն մարդկային գործունեության մյուս ոլորտների, ուր մտադրությունն ավելի մեծ է, քան արդյունքը. «Պոետական տեքստն ստեղծվում է «անորոշությունից» դեպի «որոշակին». դա ոչ *միտոս* է, ոչ *զգացողություն*, ոչ որևէ նպատակակետ, արտաքին կամ ներքին աշխարհի ոչ մի դրդապատճառ, այլ շարժում, «*էության կամք*», որի մասին ոչինչ հնարավոր չէ ասել: Նա ինքն է խոսում իր մասին, այլ կերպ նրան «մոտենալ» չես կարող, նա անհետանում է՝ երբ նրան մոտենում ես այլ նկատառումներով: (Երբ նրանից պահանջում ես այն, ինչը նա չի կարող տալ, բայց չես վերցնում այն, ինչը նա տալիս է)» (Էդդյան, 2020: 157-158):

իրար): «Ստվերի» մետաֆորային պատկերացման մեջ, որը գոյաբանական առումով սերտորեն կապված է *միֆականի* հետ (որոնց նույնությունն ու տարբերությունը կախված է նրանց կոնտեքստային հարաբերություններից) շեշտը դրվում է տեքստի ներսում գործող *քրոնոտոպային* այն *մագնիսական սլաքի* վրա, որը, ինչպես արդեն ասված է, մշտապես ուղղված է դեպի *անհայտը* (անձանոթը, անանունը, լեզվից դուրս գտնվողը, որը *հայտնի* է դառնում ծանոթի, անունի, լեզվի մեջ): Հնարավոր է ինչ-որ ձևով բացատրել լեզվական այդ «կախարդանքը». այդ նուրբ «ինչ-որը», ուր ամփոփված է պոեզիայի էությունը: «Իրոք, անօգուտ է լուրջ տեսքով դատել այդ «ինչ-որ»-ի մասին, երբ խոսքը գնում է պարզապես ցանկացած գիտության անհրաժեշտ մոտավորապեսի մասին» (Якобсон, 1987. 82): «Ինչ-որ»-ը հենց ինքը՝ պոեզիայի գաղտնիքն է, «հմտորեն տիրապետելը լեզվին,– Ռ. Յակոբսոնը բերում է Շ. Բողերի կարծիքը այդ կապակցությամբ,– հավասար է կախարդական բանաձև արտաբերելուն» (Якобсон, 1987. 83):

Բնականաբար, այն ամենի մեջ, ինչ ասվում է այս մասին, նկատի է առնվում պոեզիայի «իդեալական մոդելը», նրա հիմնական սկզբունքը, որը, ըստ էության, նույնն է պոեզիայի բոլոր դրսևորումների մեջ: Ինչքան էլ ժամանակի մեջ փոխվում են պոեզիայի ձևերը (նույնիսկ ինֆորմացիոն կոնկրետ ուղղվածությունները, պատմական և մշակութային հարաբերությունները, նպատակադրությունները, նրա, այսպես ասած, պատմա-ժամանակային «կլիշեները», նրա «իդեալական մոդելը» մնում է անփոփոխ, հակառակ դեպքում՝ խոսքը կգնա ոչ թե պոեզիայի, այլ մի այլ երևույթի մասին: Իր բոլոր բարդ, նույնիսկ «մառախլապատ», հաճախ իրարամերժ դրսևորումների մեջ պոեզիան ճանաչվում և ըմբռնվում է հենց այդ «իդեալական մոդելի» միջոցով, որի հիմքում կամ պլատոնյան «էդոսն» է, կամ արիստոտելյան «ձևը» (որը, ըստ էության, առաջինից տարբերվում է միայն մեթոդական պլանում), կամ հեգելյան «Լոգոսը», կամ շոպենհաուերյան-նիցշեական «Կամքը», կամ ֆրեյդիստական «լիբիդոն» (կամքի նյութականացված դրսևորումը), կամ ռիլկեական «փորձը» (զգացմունքի և մտքի, կամ երկու աշխարհների հատման վայրը), կամ էլիոթյան կրոնափիլիսոփայական «ինտելեկտուալ ինքնակենտրոնացումը» (յուրօրինակ *մեղիտատիվ* ներսուզում՝ փաստի և նյութի մեջ) կամ սյուրռեալիստական «լեզվի ներքին ձևի» *հիպերտրոֆիան* և կամ 1950-ականների ամերիկյան «բիթնիկների» *«մարմնի և փողոցի» դիկտատուրան* (և այլն): Այս բոլորի մեջ հազիվ նկատելի (հաճախ՝ աննկատելի) շողարձակում է պոեզիայի ներքին «կողմնացույցային սլաքի» մշտական ուղղվածությունը դեպի այն *տեղանքը*, որը ինչ-որ ձևով կարող է հանդես գալ միայն պոեզիայի մեջ. այն թաքնված է «սահմանից» այն կողմ, որին պոեզիայից բացի (արվեստի այն ոլորտը, ուր

էությունը արտահայտվում է որպես *բառային լեզու*) ոչինչ չի կարող մոտենալ (պոեզիայի ճանաչողական ֆունկցիան, որից դուրս պոեզիան կորցնում է *արվեստ* կոչվելու հնարավորությունը): Պոեզիայի միայն այդ ներքին միասնականության և «իդեալական մոդելի» շնորհիվ կարող ենք խոսել Համաշխարհային Պոեզիայի մասին, որն ունի ոչ թե *քանակական* (աշխարհի բոլոր կողմերում ստեղծված պոետական ստեղծագործությունների քանակական գումար, որը արտաքին մեխանիկական բնույթ ունի), այլ՝ *որակական* բնույթ: Այս իմաստով թերևս սխալ չի լինի պնդել, որ իրականում գոյություն ունի մեկ ամբողջական *Համաշխարհային պոեզիա*, մեկ *«իդեալական մոդել»*, արտաքին հայացքի համար դժվար տեսանելի վերացական (աբստրակտ) լեզվական աշխարհ՝ արտահայտված տարբեր լեզուների, տարբեր մշակույթների և անհատական տարբեր նկարագիր և ճակատագիր ունեցող հեղինակների մեջ, որոնք կապված են միմյանց պոեզիայի «իդեալական մոդելի» միջոցով (անկախ տեղից, ժամանակից, ավանդույթներից, լեզուներից, պատմական-հասարակական հանգամանքներից): Յուրաքանչյուր հեղինակ արդյունքն է ոչ միայն իր ազգային լեզվի և ավանդույթների, այլ՝ *Համաշխարհային պոեզիայի*՝ իբրև նրա *«մոդելի»* մի արտահայտություն: Յուրաքանչյուր հեղինակի մեջ, որտեղ էլ կամ երբ էլ նա լինի, Համաշխարհային պոեզիան *կորցնում* և նորից *գտնում* է իր «ինֆորմացիոն կենտրոնը», որի գոյությունը պայմանավորված է «կորցնելու» և «գտնելու» մշտական պրոցեսով (դա նշանակում է պոեզիայի ներքին «մագնիսական սլաքի» անխափան աշխատանքը, որը դեռ անջատված չէ երկրի ընդհանուր «մագնիսական դաշտից»): Այդ «վերժամանակային» *մոդելի* մոռացությունը կարող է հասցնել ճակատագրական շեղումների և սխալների, երբ ամբողջի առանձին *մասը* կարող է իրեն կարծել որպես *ամբողջ* և, ըստ էության, կորցնել իր կենսական կապերը *ամբողջի* հետ, որի հետևանքը *օրգանական* ամբողջից (այսինքն՝ կենդանի օրգանիզմից) անջատված մասի քայքայումը և մահացումն է: Մի կողմից՝ այդ *մասը* պետք է կատարի իր ֆունկցիան՝ որպես սիստեմի անհրաժեշտ «դետալ», մյուս կողմից՝ նա չպետք է ամբողջովին *ասիմիլյացվի* ամբողջի մեջ (օր. Շեքսպիրի ստեղծագործությունն արևմտաեվրոպական գրական-մշակութային Վերածնության անհրաժեշտ «օղակն» է, ուր արտացոլված են այդ «սիստեմի» բոլոր կարևորագույն առանձնահատկությունները, մյուս կողմից՝ նա ներկայացուցիչն է XVI-XVII դարերի *անգլիական* Վերածնության, որի միջոցով Շեքսպիրն ստանում էր եվրոպական, ավելի բարձր մակարդակով՝ համաշխարհային, հոգե-մտավոր աշխարհի *խնայույսները*. այստեղ գործում է սիստեմի և նրա միավորների փոխկախվածության օրենքը՝ մեկը ստեղծում է մյուսին. Վերածնունդը ստեղծում է Շեքսպիրին, Շեքսպիրը ստեղծում է Վերածնունդը.

նրանք առանձին-առանձին կմահանային առանց փոխկախվածության օրենքի): Գրականագիտության, մասնավորապես՝ ստրուկտուրալիստական պոետիկայի համար վաղուց արդեն հայտնի այս օրենքը (ամբողջի և մասի փոխկախվածության և փոխներգործության օրենքը) այն հիմքն է, որի վրա կառուցվում է Համաշխարհային Պոեզիայի *մոդելը*՝ իր ներքին *ինֆորմատիվ* նույնությամբ և արտաքին *տարածա-ժամանակային* բազմազանությամբ (լեզու, մշակութային աստիճան, հեղինակային անձնական կենսափորձ և այլն): Պատմության մեջ մտած և պատմական նկարագիր ընդունած այդ մոդելը ձգտում է մի կողմից ներքին միասնության (ինֆորմատիվ միասնության) և մյուս կողմից՝ արտաքին բազմազանության (տարածա-ժամանակային պլանում՝ ստեղծագործական անկրկնելիության և բացառիկության): Հետևաբար, պոեզիայի համար կարևորագույն նշանակություն ունի այն հիմքը, թե որքանով է նա մոտ կանգնած «մոդելի» *կենտրոնին* (նրա «միջուկին») և թե որքանով է նա բացառիկ (ինչպիսի անհատական-ինդիվիդուալ նկարագիր ունի նրա հեղինակը):

Պոետական տեքստի *դիստոմիան* նշանակում է՝ նույն տեքստի մեջ երկու կողմերի *պարտադիր* ներկայություն՝ Համաշխարհային պոեզիայի *արստրակտ* մոդել (ժամանակից դուրս՝ որպես լեզվի «ինքնաստեղծ» մակարդակ), և սոցիալական աշխարհում գործող հեղինակի կոնկրետ մարմնավորում (*ժամանակի մեջ* որպես *արստրակտ-ինքնաստեղծ* լեզվի անհատականացում, որտեղ *արստրակտ-մեռած* լեզուն ստանում է *դեմք, նկարագիր, անհատականություն*): Պետք է նշել (դա ունի կարևորագույն նշանակություն ստեղծագործության կայացման համար), որ այդ հարաբերության երկու կողմերը կատարվում են *միաժամանակ*, նույն պահին, և դրանցից մեկը չի նախորդում և չի հաջորդում մյուսին. ներքին և արտաքին ստեղծագործական պրոցեսները ի հայտ են գալիս *միասին*. մեկը մյուսին ստեղծելու նրանց փոխադարձ կապն ու հարաբերությունը տեղի է ունենում ստեղծագործական *համաժամանակյա* պրոցեսում, հակառակ դեպքում ստեղծագործությունը կորցնում է գեղարվեստական արժեքի իր միակ հնարավորությունը (դեռևս չճնված՝ մեռնում է): Չմտնելով այս հարցի բարդ նրբերանգների մեջ, որը կապված է մի շարք այլ հարցերի հետ, պետք է նշել, որ առաջինը (*մոդելայինը*) նախորդում է երկրորդին (տեքստին) *հոգեբանորեն*՝ որպես հոգե-մտավոր աշխարհի մշտական ներկայություն, իսկ ստեղծագործական պրոցեսում՝ նա հետևանքն է այդ պրոցեսի, որպես լեզվական առանձնահատուկ իրադրության արդյունք (կարելի է ասել, որ *մինչստեղծագործական* մակարդակում նա ստեղծում է երկրորդին, իսկ ստեղծագործական մակարդակում ստեղծվում նրանից, որպես բացարձակ *համաժամանակային* պրոցես): Հեղինակը ոչ թե նախապես *մտածում* է ստեղծագոր-

ծության «ներքին ինֆորմացիան» և հետո նրան «հագցնում» համապատասխան *ձև*, այլ նրանք հանդես են գալիս իրենց բացարձակ միասնությամբ. տվյալ ինֆորմացիան մարմին է առնում միայն *մեկ ձևի* մեջ՝ այն, որի մեջ արտահայտված է, այդ պատճառով *ձևի* նույնիսկ ամենավոքը միավորի փոփոխությունն անմիջապես առաջացնում է ինֆորմացիոն փոփոխություն: Ինֆորմացիան ստեղծվում է ձևի կողմից, բայց հոգեբանական պլանում նա, որպես *հոգևոր փորձ*, նախորդում է նրան և պայմանավորում նրա կառուցվածքային (կոմպոզիցիոն) ամբողջականությունը, որը արտացոլում է առաջինի ամբողջականության: Յուրաքանչյուր ստեղծագործության հիմքում արտաքին հայացքի համար անորսալի ինֆորմացիան է, որ ստեղծում է *տեքստային*, նույնիսկ արտատեքստային բոլոր տարրերի և միավորների անխափան միասնությունը՝ իբրև կենդանի օրգանիզմ, որն իր կենսական էներգիան ստանում էր իր «մենտալ» կենտրոնից՝ ապահովելով իր բոլոր միավորների կենսագործունեությունը (դրանք իրենց հերթին ապահովում են նրա կենսագործունեությունն իբրև կենդանի օրգանիզմ):

3.

Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն մի կողմից կապված է, քիչ առաջ ասված, պոեզիայի *բացարձակ մոդելի* հետ՝ իբրև Համաշխարհային պոեզիայի մի մարմնավորում (ըստ էության՝ հեգելյան «Համաշխարհային Ոգու» *էմանացիա*), մյուս կողմից՝ այն ընկալվում է իբրև ինքնուրույն, յուրահատուկ, անկրկնելի, միասնական-պոետական ամբողջություն, որը կապ չունի իրենից դուրս այլ կառուցվածքների հետ, իբրև *ավարտուն* կառուցվածք, իբրև իրականացումը անհամեմատ ավելի մեծ կառուցվածքի, պոետական ուղղության, ոճի կամ, այլ կերպ ասած՝ պոեզիայի «աբստրակտ մոդելի», և կամ դեռևս չռեալիզացված «համընդհանուր-ունիվերսալ կառուցվածքի», որով իրականացված են Համաշխարհային Պոեզիայի զարգացումները և «տրանսֆորմացիաները»՝ պատմության մեջ՝ ընդգրկելով տարբեր ժողովուրդների և մշակույթների այս կամ այն երևույթները, զարգացումները, առանձնահատկությունները, պատմական պահերը, և այլն: Օրինակ՝ ռոմանտիզմը, որն առաջանում է XVIII դարի վերջերին Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում (նախ Անգլիայում, ապա Գերմանիայում, այնուհետև Ֆրանսիայում՝ տարածվելով Եվրոպայի մյուս երկրներում՝ Ռուսաստան, Լեհաստան, Սկանդինավյան երկրներ, Բալկաններ, Հայաստան, Վրաստան և այլն) ընդգրկելով ամենատարբեր պատմաքաղաքական ճակատագրեր, ավանդույթներ, լեզուներ ունեցող ժողովուրդների (բայց *քրիստոնեական* նույն մշակութային հիմքի վրա, որը պայմանավորում է նրանց ներքին միասնությունը), միավորում է ամենատարբեր հեղինակներին՝ տիեզերքի և մարդու նկատմամբ իր *երկ-աշխարհային* կրոնա-փիլիսոփա-

յական ուսմունքի մեջ: Մյուս կողմից՝ ռոմանտիզմը *օգնում* է այդ հեղինակներին՝ բացահայտելու, զարգացնելու իրենց *անհատական* աշխարհը, որոնք թեև խիստ տարբերվում են մեկը մյուսից (ասենք՝ անգլիական Լճային բանաստեղծները, Բայրոնը, Հոֆմանը, Հյուգոն, Հայնեն և այլն), բայց պոեզիայի ընդհանուր *մոդելի* մեջ նրանք կապված են մեկը մյուսին և իրենց այդ մոդելի շնորհիվ ի հայտ են գալիս որպես անհատ-ինդիվիդուալներ (այլ կերպ ասած՝ նրանց տարբերությունները մեկը մյուսից, որն արվեստի առաջին *անհրաժեշտությունն* է, պայմանավորված է ռոմանտիզմի ներքին հիմքերի միասնությամբ): Այդ միասնության տրոհումը կատարվում է XIX դարի կեսերին (1850-ականներին). ռոմանտիզմը որպես աշխարհընկալման և ընդհանուր լեզվա-մտածողական համակարգ (*նյութական-երկրային* և *հոգևոր-երկնային*)՝ իրենց բոլոր օրենքներով և հետևանքներով) քայքայվում է և բաժանվում երկու ուղղությունների՝ *նատուրալիզմի*, երբ *հոգեմտավորը* զրկվում է իր *տրանսցենդենտալ* բնույթից և դիտվում որպես նյութական-մարմնական կենսագործունեության հետևանք. փնտրելով «հոգին» մարդը գտնում է «մարմինը»՝ որպես այդ «մարմնի» *ստվերային արտացոլում*՝ գուրկ սեփական կեցության հնարավորությունից («լույսը» հանգցնելիս «ստվերը» անհետանում է), և *սիմվոլիզմի*, որը, ի հակադրություն առաջինի, «նյութականը» դիտում է որպես «հոգևորի» հետևանք, և փնտրելով մարմինը՝ հանգում «հոգուն»՝ որպես միակ գոյություն ունեցող իրականության, կյանքն ընդունելով որպես *ստվերային արտացոլում*, որի իմաստային «միջուկը» գտնվում է նրանից դուրս, որպես տրանսցենդենտալ աշխարհ, որի «լույսը վառվում է» նրա *բացակայության* գիտակցության մեջ: Այդ «ստվերային» արտացոլումը կարող է համընկնել (կամ չհամընկնել) քիչ առաջ ասված պոետական պատկերի *դիխոտոմիայի* «ստվերային գուգահեռ աշխարհի» հետ: «Յուրաքանչյուր Սիմվոլ պատկեր է, և յուրաքանչյուր պատկեր ինչ-որ չափով Սիմվոլ է... Առարկայական պատկերը և խորքային իմաստը Սիմվոլի կառուցվածքի մեջ հանդես են գալիս իբրև երկու բևեռներ, որոնցից մեկը անհիմաստ է դառնում առանց մյուսի. պատկերը վերածվելով Սիմվոլի, դառնում է «թափանցիկ», իմաստը շողարձակում է նրա միջից՝ տրված լինելով որպես իմաստային խորք, իմաստային հեռանկար» (Лит. энци. словарь, 1987. 378): «Իմաստային հեռանկարի» որոնումն ընկալվում է որպես «իրերի աշխարհից» այն կողմ գտնվող «հոգևոր իրականության» ներկայություն, որը գիտակցության համար բացվում է որպես «գոյության համակարգի» (եթե կարելի է այդպես ասել) կենտրոն, «էներգետիկ միջուկ», որի շուրջը տեսանելի աշխարհը դառնում է սոսկ «արվարձան», դեպի *կենտրոնը* ձգվող «զգայա-խաբկանքային» կեղծ-իրականություն, որի միակ արդարացումը այդ «ձգտումն» է,

«միստիկ ցնցումը» (ինչպես գրում է Մ. Մեծարենցը), որը մի պահ կարող է բացել մթության քողը և ցույց տալ հոգու ճշգրիտ *տեղանքը*, Տիեզերքի այն *վայրը*, որից մարդը կտրված է «իրերի բնությամբ»: Շառլ Բոդլերի «քաղաքային տեսարանները» (փարիզյան պատկերները), որոնց հիմնական նկարագիրը *սփիռն* է (հայերենի համար ոչ լրիվ թարգմանվող բառ, որը մոտ է խոնավին, լպրծունին, մելամաղձին, թախծին, և այլն), Արթուր Ռեմբոյի «*խռովարար հուսահատությունը*» (կյանքը՝ «մի սեզոն դժոխքում», առանձին *փայլատակումներով*), Պոլ Վեռլենի «անկման դատապարտված հոգին», նրա «բառերից գուրկ» լեզուն և երաժշտականի մերկ դիկտատուրան, ըստ էության, գործում են իմաստային նույն գծի վրա՝ մատնացույց անելով գոյության «արվարձանում» շողարձակող մարդու ճակատագրական մենությունը, որի մեջ երբեմն լսվում են «կենտրոնից» եկող ազդանշաններ: Բնորոշ է Շառլ Բոդլերի «Թղթակցություններ» վերնագրով ծրագրային բանաստեղծությունը: Բնությունը իբրև մի տաճար, և մարդը, որ անցնում է «սիմվոլների անտառով»: Աշխարհի «վերժամանակյա միասնական մոդելի» ինտուիտիվ ընկալումը (*ինտելեկտուալ* ինտուիցիան), նրա «տրանսցենդենտալ գեղեցկությունը» ընդհուպ մոտենում և անմիջականորեն շփվում է քրիստոնեական մշակույթի ընդհանուր կոնցեպցիաների հետ (աշխարհի հոգևոր սկիզբը, ազատության, հավասարության գաղափարները, նյութական երևույթների և առօրյա կյանքի մեջ Աստվածահայտնության, (*էպիֆանիայի*) որոնումները), Ս. Մալարմեի «*պանլոզիզմը*», Պ. Կլոդելի *պոետական կաթոլիցիզմը*, ինչպես նաև Ռ.Մ. Ռիլկեի «Դուիկյան էլեգիաների» *հրեշտակային ոգետեսությունը* և «էկզիստենցիալիստական միստիկան», մինչև Թ.Ս. Էլիոթի «Չորս կվարտետի» «ինտելեկտուալ սիմվոլիկան», նրա թեոլոգիական և լեզվա-փիլիսոփայական «ոգե-մոդելը», որի սյուներից մեկը (եթե ոչ հիմնականը) խարսխված է ֆրանսիական սիմվոլիզմի վրա (մասնավորապես, Թ.Ս. Էլիոթը նշում է Լաֆորգի պոեզիան), իսկ սոցիալական աշխարհի հարցերը քննվում են սիմվոլիստական կոնցեպցիայի տեսանկյունից, նրա ոգեփիլիսոփայական կոնտեքստի մեջ, որի կատեգորիկ-ինպերատիվը երաժշտությունն է և երաժշտական «ոգու» վերժամանակյա *մեղիտատիվ* մոտեցումը, քանի որ երաժշտական տարերքը «կյանքի և արվեստի նախա-հիմքն է», իսկ երաժշտական մեղեդին՝ դեպի «կենտրոնը» տանող *միակ* ճանապարհը (մյուս բոլոր ճանապարհները տանում են այլ վայրեր, բայց ոչ կենտրոնը):

XIX դարի 90-ական թվականներին Ֆրանսիայից անցնելով Ռուսաստան՝ սիմվոլիզմը լրացվում է Վլ. Սոլովյովի կրոնա-փիլիսոփայական ուսմունքով, որի կենտրոնում «Աշխարհի Հոգու» գաղափարն է, դեռևս մարմին չստացած «Չքնադագեղ Տիկնոջ» պոետական-փիլիսոփայական կերպարը,

որը ըստ էության, ռուսական սիմվոլիզմի (համարյա բոլոր ռուս սիմվոլիստների) հոգևոր կոսմոսի *սոսնցրային* կերպարն է՝ հավասար «Աշխարհի Հոգուն», հաճախ նույնանալով նրա հետ որպես «այնկողմնային գեղեցկության» *էմանացիա*, որը հոգևոր հավասարակշռություն է ստեղծում երկու հակադիր աշխարհների միջև, խոստանում «նոր կյանք», սիմվոլներն ու նշանները հավաքում մեկ «իմաստային հեռանկարի» մեջ՝ որպես մետաֆիզիկական «գաղտնիք» («причастный тайнам заплакал ребенок...».– Ал. Блок. որտեղ «երեխան» որոշակի մետաֆորային իմաստ է արտահայտում): «Չքնադագեղ Տիկնոջ» պոետա-միֆական կերպարով ռուսական սիմվոլիզմը տարբերվում է ֆրանսիականից, որը ավելի *իր-ային* բնույթ ունի, քան ռուսականը, որն ավելի *հոգևոր* սկիզբ է փնտրում: Իր իմաստաբանական-միֆական արմատներով նա գնում է մինչև Միջնադար (XIII-XIV դդ. իտալական Նոր Քաղցր ոճի *Դաման*), մինչև տրուբադուրների «սրտի Թագուհին», մինչև Մարիամ Մագթադինացին և Տիրամայրը (Տիրամայրը՝ որպես տրանսցենդենտալ բարձրագույն Ոլորտ, որին հասու չէ պոետական որևէ մոտեցում, քանի որ Նա ունի *վերժամանակյա* և *վերտարածական* բնույթ, և Մարիամ Մագթադինացին որպես հոգևոր զարգացման *եռաստիճան* միֆակերպար (մինչև Քրիստոս, Քրիստոսի հետ, և Քրիստոսից հետո, Սուրբ Պռոնիկից մինչև Սուրբ Հոգի)¹, ինչպես նաև Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» Բեատրիչեն: Մարիամ Մագթադինացու *մետամորֆոզային* միֆակերպարը այն կլիշեն է, որի վրա արտատպվում և մինչև անճանաչելիության աստիճան ձևափոխվելով ի հայտ են գալիս եվրոպական գրականության (Վերածնությունից մինչև XX դար) կանացի կերպարները, որոնք որքան տարբեր են մեկը մյուսից, այնքան մոտ են միմյանց՝ սկզբնական-միասնական «կլիշեով»: Միասնական և *վերժամանակային* կանացի էությունը և քրիստոնեական *Հոգին*, ըստ էության, դիտվում են իրենց *նույնության* մեջ («Հոգին կին է» – կարդում ենք Թովմասի ապոկրիֆում), իբրև

¹ Մարիամ Մագթադենացու կերպարն անցնում է հոգևոր զարգացման բարդ ուղի. 1) *Սուրբ Պռոնիկ* (հետերան, որն *իրագործում* էր կապն աստվածության հետ), 2) *Պռոնիկ*, որը երկրի վրա Աստծո մարմնավորմամբ կորցնում է իր հոգևոր նշանակությունը, 3) *Սուրբ*, որն անմիջական մասնակցություն ունի քրիստոնեական միստերիայի մեջ. «Միֆը աստղային երկնքից բացի արտացոլում է նաև մարդկային «ներքին երկինքը», որի իրադրությունը միֆական գիտակցության մեջ փոխվում է քրիստոնեության մուտքով, և հին սիմվոլիկան իր տեղը զիջում է նոր սիմվոլիկային: Մարիամ Մագթադենացին, անկասկած, հին միստերիայից Քրիստոսի միջոցով մտնում է նոր միստերիայի մեջ» (Էդոյան, 2011, էջ 420): Մարիամ Մագթադենացին «մեռնում» է հին միֆի մեջ և «վերածնվում» Քրիստոսի մեջ: Քրիստոսը ներում է նրա «պոռնկությունը», որովհետև նա «սուրբ» էր («սուրբ պոռնիկ»): «Մարիամ Մագթադենացու շատ մեղքերին թողություն է տրվում,– գրում է Հեգելը «Փիլիսոփայության պրեպարատիկան» գրքում,– որովհետև նա շատ էր սիրել»:

«հավերժ կանացիի» կրոնափիլիսոփայական հատուկ կոնցեպցիա, որը դրված է Վ. Գյոթեի «Ֆաուստի» հիմքում¹:

Վլ. Սոլովյովի միջոցով Ալ. Բլոկին անցած Չքնադագեղ Տիկինը, որին նվիրված է Ալ. Բլոկի պոեզիայի, թերևս, լավագույն մասը, իր միֆապոետական իմաստաբանությամբ, առնչվում է ֆաուստյան «հավերժ կանացիի» հետ («Աստված՝ երկնքում, կինը՝ երկրի վրա»)՝ իբրև կոսմիկական առանցքային *հոգեսյուն*, որը կապում է երկու աշխարհներն իրար՝ պոետական խոսքը վերածելով «օկուլտային գաղտնագործողության», հետևաբար այն պահանջում է հատուկ մոտեցում: «Էզոթերիզմը, – գրում է Անդրեյ Բելին, – ցուցանիշն է այն բանի, որ արվեստագետը պատկերի ձևով մեզ ներկայացնում է իր սրբազան, հաստատուն ուղին. էզոթերիզմը հատուկ է արվեստին. դիմակի (գեղագիտական ձևի) տակ թաքնված է ցուցումն այն բանի, որ արվեստն ինքը բարձրագույն նպատակներին հասնելու ձևերից մեկն է» (Белый, 1966. 533-534): Դա ոչ միայն արվեստի «ձևերից մեկն» է, այլ «նոր կյանք», ոչ միայն արվեստ, այլ՝ *կյանքի սկզբունք*, որը դառնում է ժամանակի (XIX դարի վերջերի և XX դարասկզբի) Արևմտյան մշակույթի գլխավոր կողմնորոշիչը, և տարածվում քրիստոնեական պատմա-մշակութային ավանդույթներ ունեցող ժողովուրդների մեջ (այդ թվում՝ նաև հայկական, ընդ որում՝ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ, որոնցից առաջինին ավելի մոտ է ֆրանսիականը, երկրորդին՝ ռուսականը, կախված նրանց պատմա-քաղաքական և մշակութային շփումներից և հարաբերություններից):

4.

Այս բոլորի հիման վրա պետք է ասել, որ Վահան Տերյանի պոեզիայի հիմքերը, նրա պոետական հայտնությունը (հատկապես *հայտնությունը*), ինչպես նաև պոետիկայի էական կողմնորոշիչներն անհրաժեշտ է դիտել Համաշխարհային Պոեզիայի (նրա «վերացական մոդելի») XIX-XX դարասկզբի սիմվոլիստական աշխարհընկալման և, բնականաբար, հայկական մշակույթի և լեզվի զարգացման ընդհանուր կոնտեքստի մեջ: Իբրև Համաշխարհային Քրիստոնեական մշակույթի բաղկացուցիչ մաս, որն իր

¹ «Ֆաուստի» վերջին տողերը նվիրված են դրան.

*Ամենայն անցողիկ
լոկ նմանություն է կամ խորհրդանիշ,
անհասանելին
այստեղ իրողություն է,
անգրելին կամ աննկարագրելին,
այն այստեղ է տրված,
մեզ վեր է ձգում
հավերժ կանացին:
(Տողացի թարգմանություն):*

մեջ անհրաժեշտաբար կրում է այդ մշակույթի ներքին շարժման և զարգացման բոլոր ուղղություններն ու փոփոխությունների բոլոր աստիճանները (ինչպես սիստեմի և նրա միավորների փոխազդեցությունների պարտադիր օրենքներն ու անխուսափելի տրամաբանությունը) հայ մշակույթի զարգացման մեջ, նրա պատմության ողջ ընթացքում, կարելի է տեսնել, երբեմն՝ որոշակի դժվարությամբ, այն բարդ և *անխուսափելի* ուղին, որով անցնում է այդ մշակույթը: Այսպես, հայկական մշակույթի մեջ արտահայտված է Քրիստոնեական մշակույթի ներքին էվոյուցիոն ուղին՝ իր հոգեմտավոր շարժման բոլոր էական աստիճաններով¹՝ Միջնադար (վաղ միջնադար, միջին միջնադար, ուշ միջնադար), Վերածնություն², Բարոկկո (որն ամենաթույլն է արտահայտված հայ մշակույթի մեջ), կլասիցիզմ, լուսավորչականություն, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ (եվրոպական մտքի մեջ նատուրալիզմը համապատասխանում է ռեալիզմին, չնայած որոշ տարբերությունների): Միմվոլիզմը՝ որպես այդ մշակույթի տրամաբանական զարգացման աստիճան, *անխուսափելիորեն* պետք է արտահայտվեր XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ՝ որպես նրա զարգացման անհրաժեշտ օրգանական աստիճան (ներքին կյանքի ակտիվացում, յուրահատուկ լեզվա-մտածողություն, աշխարհի որոշակի մոդել): Հիմնովին սխալ է այն կարծիքը, թե դա հայ բանաստեղծության մեջ հայտնվել է որպես օտար ազդեցությունների հետևանք, որոնք խորթ են հայ մշակույթին: Այդ կարծիքները հայտնվել են դեռևս XX դարի սկզբներին և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ գրական-գեղագիտական գրականության մեջ և շարունակվել հետագա հայ խորհրդային ուսումնասիրություններում: Պատճառը թերևս հայ բանաստեղծական մշակույթի չափից դուրս *ներդ* պատկերացումներն էին, հայ գրական-հասարակական մտքի *կղզիացումը*, անջատումը համաքրիստոնեական մշակութային ներքին զարգացման տրամաբանությունից, հայ պատմա-քաղաքական իրականության բացառիկ իրավիճակը, անհատականի ստորադասումը ոչ-անհատականին, ինչպես նաև խորհրդային անվերապահ դատավճիռը «ոչ-ռեալիստական» ուղ-

¹ Այս մասին մանրամասն ասված է «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» գրքում (Էդոյան: 2009):

² Վերածնություն ընդունված է համարել XIV-XVII դարասկզբի էվրոպական գրական-մշակութային համակարգը (XIV դարի իտալական պոեզիայից մինչև Շեքսպիր), մինչդեռ ավելի լայն իմաստով այն շարունակվում է մինչև XX դարի սկիզբը (մինչև մոդեռնիզմը), իսկ մնացած ուղղությունները՝ բարոկկո, կլասիցիզմ, լուսավորչականություն, ռոմանտիզմ, կարելի է համարել նրա էվոյուցիայի առանձին աստիճանները (ըստ էության քրիստոնեական մշակույթը, ելնելով Աստված-Մարդ հարաբերությունների ինտենսիվ բնույթից, բաժանվում է երկու մեծ համակարգերի՝ Միջնադար և Վերածնունդ (տե՛ս Էդոյան, 2009: 11-12):

դությունների նկատմամբ, կամ, որ ավելի վատ է, անցյալի արժեքների վերախմբագրումը, հարմարեցումը, որը կարող էր հասնել բացահայտ արսուրդի (ասենք, Վ. Տերյանի պոեզիան հայտարարվում է ռեալիստական): Չանդրադառնալով այս հարցերին (դա առանձին խնդիր է, որը պետք է լուծվի գրականության պատմաբանների կողմից) պետք է վերջնականապես ընդունել, որ սիմվոլիզմը հայ բանաստեղծության զարգացման օրգանական մասն է, նրա տրամաբանական հետևանքը, որը, ինչպես արդեն ասել ենք, հայտնվում է ռոմանտիզմի ավարտից հետո, որպես նրա քայքայման հետևանք, ինչպես արևմտյան բանաստեղծական (և ոչ միայն բանաստեղծական) բոլոր երևույթները՝ ժամանակային որոշակի տարբերություններով (նախ՝ արևմտաեվրոպական առաջատար գրականություններում՝ ֆրանսիական, անգլիական, գերմանական, ապա որոշ ժամանակ անց՝ մյուս գրականություններում, որոնց մեջ մտնում է և հայ գրականությունը): Քրիստոնեական բոլոր մշակույթները, որոնք անցել են ռոմանտիզմի ուղին (այդ ուղին անցել են քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդները), ըստ էության հանգում են սիմվոլիզմին, կամ՝ ռեալիզմին (պոստ-ռոմանտիզմի պարադիգման անցնում է այն երկու ուղղություններին, որոնք հակադիր են մեկը մյուսին, բայց ունեն ծագումնաբանական նույն սկիզբը՝ ռոմանտիզմը): Այսպես, XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին Հովհաննես Թումանյանի և Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործություններն ամբողջովին տեղավորվում են ուշ ռոմանտիզմի պոետիկայում, երբ ռոմանտիզմը՝ որպես միասնական ուղղություն (առանձին *կոնցեպցիա* կամ *պոետական սկզբունք*, որը XIX դարի առաջին կեսին միավորում էր եվրոպական գրական երևույթները մեկ ընդհանուր համապարփակ սիստեմի մեջ) քայքայվում է՝ ծնունդ տալով նոր երևույթների: Երկու մեծ պոետները ավարտում են XIX դարի հայկական ռոմանտիզմը (XIX դարի երկրորդ կեսը հայ գրականության մեջ ռոմանտիզմի դարաշրջանն է՝ իր բոլոր ներքին և արտաքին տարբերակներով): Հովհաննես Թումանյանը՝ *էպիկական* պոեզիայի, Ավետիք Իսահակյանը՝ *լիրիկայի* պլանում: Ինչի մասին էլ գրի Թումանյանը (թեկուզև իր ամենալիրիկական բանաստեղծություններում), միևնույն է, նա մնում է որպես էպիկական բանաստեղծ, և ինչի մասին էլ գրի Իսահակյանը (թեկուզև էպիկական բնույթ ունեցող իր ստեղծագործություններում) նա մնում է որպես *լիրիկ* բանաստեղծ: Որքան էլ, օրինակ «Անուշը» հագեցած է *լիրիզմով* (առանձին հատվածներ ըստ էության կարելի է ընդունել որպես լիրիկական բանաստեղծություններ), միևնույն է՝ իր կոմպոզիցիայով, ժանրային-սյուժետային զարգացումով, կերպարային համակարգով, *էպիկական* ժանրի ստեղծագործություն է, իսկ «Աբու Լալա Մահարի» պոեմը, չնայած էպիկական որոշ երանգավորման, ըստ էության, *լիրիկական*

պոեմ է (նույնը վերաբերում է նրա արձակին, որը կարելի է համարել *լիրիկական* արձակ): Ուշ-ռոմանտիզմի վերջին ակորդը՝ իր անորոշ և մինչև վերջ չամրապնդված սահմաններով, գրականության մեջ հաճախ կոչվում է *նեոռոմանտիզմ*, որը թեև պահպանում է *ռոմանտիզմ* տերմինը (քանի որ նրա մեջ, ի վերջո, գործում է նույն պարադիգման), բայց ավելանում է *նորը* (նեո): Տրամաբանական անցումը, ինչպես արդեն ասել ենք, սիմվոլիզմն է (մյուս կողմից՝ նատուրալիզմը), հետևաբար, Թումանյանից և Իսահակյանից հետո հայ բանաստեղծության մեջ պատրաստ էր այն *բաց* տարածությունը, ուր պետք է հայտնվեր Վահան Տերյանը. նույնը արևմտահայ բանաստեղծության մեջ՝ Մեծարենցը, Սիամանթոն, Վարուժանը, Ռ. Սևակը, Վ. Թեքեյանը (հատկապես նրա պոլիպյան շրջանը, մասնավորապես «Հրաշալի հարություն» ժողովածուն) և սիմվոլիզմի պոետիկայի այս կամ այն գծերն օգտագործող այլ բանաստեղծներ, որոնց զոհվելը ճակատագրական եղավ արևմտահայ պոեզիայի (և ոչ միայն արևմտահայ, այլ ողջ հայ մշակույթի) հետագա զարգացման համար: Սիմվոլիզմի նկատմամբ թշնամական վերաբերմունքը հայ գրական կյանքում (և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ), թերևս, պատճառ դարձավ, որ հայ բանաստեղծներն ստիպված աշխատում էին արդարանալ՝ իրենց չգործած «մեղքերի» համար (իսկ, օրինակ, Վրաստանում ստեղծված «Կապույտ եղջյուրներ» ընկերակցությունը թեև ուներ ընդգծված սիմվոլիստական ուղղություն, բայց դա չէր համարվում ինչ-որ կերպ, օտար, եվրոպական ազդեցության հետևանք): Այս հարցը շրջանցելով (դա մի այլ երևույթ է, որ այստեղ թերևս ավելորդ է շոշափել) պետք է ասել, որ Վահան Տերյանի հայտնությամբ հայ բանաստեղծությունը վերագտավ ինքն իրեն *նոր* աշխարհում և *իրավունք* ստացավ ընթանալու ժամանակին համընթաց քայլով (հետագայում այդ ընթացքն ավելի *ինտենսիվ* դարձավ Եղ. Չարենցի միջոցով): Այս ամենից ելնելով Վահան Տերյանի պոեզիան պետք է դիտել *համաշխարհային* պոեզիայի, ինչպես նաև նրա մարմնավորման մեկ համակարգի՝ սիմվոլիզմի կոնտեքստում, հետևաբար Վահան Տերյանի պոետական աշխարհը ոչ թե հետևանքն է ինչ-որ ազդեցությունների և օտարամուտ երևույթների, այլ *գոյաբանորեն* նա կապված է հայ մշակույթի տրամաբանական զարգացման, նրա ներքին կյանքի և ընդհանուր *հոգե-մտավոր* որոնումների հետ:

5.

1908 թ. լույս է տեսնում Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն, որը նոր խոսք էր հայ բանաստեղծության մեջ և, ըստ էության, դարձավ XX դարի հայ պոետական զարգացման սկիզբը, իսկ նրանից հետո հանդես եկած յուրաքանչյուր հեղինակ այս կամ այն կերպ *պարտավոր* էր պարզել իր հարաբերությունը և ճշգրտել իր դիրքորոշումը բանաստեղծա-

կան այն մոդելի նկատմամբ, որ հայ պոեզիայում ստեղծեց Վահան Տերյանը: Կարելի է ասել, որ նա «սկզբի» բանաստեղծ էր, ի տարբերություն Թումանյանի և Բսահակյանի, որոնք «վերջի» բանաստեղծներ էին՝ ավարտելով հայկական ռոմանտիզմի (կամ՝ XIX դարի հայ գրական-բանաստեղծական զարգացման) տրամաբանական ուղին՝ որպես ուշ ռոմանտիզմի երկու խոշորագույն դեմքեր, որոնց լեզվա-ռճական *ֆուկլորային* ուղղվածությունն այլևս չէր կարող շարունակվել հետագա պոետական լեզվամտածողության մեջ, (ինչպես Դանտեն, որն ավարտում է միջնադարյան մշակութային-պոետական զարգացման ուղին, Շեքսպիրը, որն ավարտում է Վերածնության *պոետիկան*, Պուշկինը, որն ավարտում է ռուսական XVIII դարի և XIX դարասկզբի ռուսական պոետական որոնումները, և այլն): Հոգե-մտավոր աշխարհի այդ գագաթները վիթխարի ազդեցություն են գործում այդ աշխարհի հետագա զարգացման վրա, որպես «Ոգու» բացահայտման անհրաժեշտ հանգրվաններ՝ իրենք մնալով «վարագույրից» այն կողմ: Նրանց հաջորդած հեղինակներն ընդհանուր «Ոգու» պլանում կրելով նրանց իմպուլսների անմիջական էներգիան՝ ստեղծում են նոր լեզվամտածողություն, որը համարժեք է իրենց ներքին պահանջներին և համապատասխանում է այն հոգեմտավոր միջավայրին, որը պահանջում է նոր *լեզու* և նոր *ստրուկտուրա*: «Ոգու» և «Հոգու» մետաֆիզիկական բարդ փոխհարաբերությունների մեջ «հոգին» (*անհատական էս-ի* պլանը) պահանջում է մարմնավորման նոր եղանակներ, լեզվա-մտածողական նոր *ստրուկտուրա*, որը «սաղմնային» վիճակում գործում էր նախկինի մեջ, բայց նոր իրադրության մեջ պահանջում է դուրս գալ *արտաքին* պլան, դառնալ *ներքին ինֆորմացիայի* և նրա լեզվական «նույնության» սկզբունքը, կերտել նոր պոետիկա, որը ստեղծում է *Հեղինակի Պատկերը* աշխարհի մեջ, ի տարբերություն նախկին դասական պոեզիայի, որը ստեղծում է *Աշխարհի Պատկերը* հեղինակի մեջ: Եթե այս երկու *պատկերների* փոխհարաբերության տեսակետից նայելու լինենք վերջին երեք հարյուր տարվա պոեզիայի պատմությանը (արևմտյան պոեզիայի մակարդակում), կտեսնենք, որ այս փոխհարաբերության մեջ շարժումը կատարվում է առաջինից դեպի երկրորդը, որոշակի համաչափությամբ, ռիթմով և աստիճանակարգով: Այսպես. կլասիցիզմի գրականության մեջ *Աշխարհի Պատկերը* իշխում է *Հեղինակի Պատկերի* վրա (ինչպես Ոգին՝ Հոգու), ռոմանտիզմի գրականության մեջ «Հոգին» բարձրանում է Ոգու աստիճանին՝ ձևափոխելով նրան և տարրալուծելով իր մեջ, իսկ սիմվոլիզմի մեջ՝ Հեղինակի Պատկերը գալիս է առաջին պլան, որի մեջ շողարձակում է Աշխարհի Պատկերը (պոետական «գուգահեռ աշխարհը», որը բացառապես կապված է Հեղինակի Պատկերի հետ): Այս անցումը հատկապես զժագրված է հայ բանաստեղծության զարգացման մեջ.

այսպես, կլասիցիզմի *օբյեկտիվ* «աշխարհի պատկերին», կապված պատմության մետաֆիզիկական ընկալման հետ, ուր գործում է *անշարժացած* ժամանակը (պարզապես *կանգ առած* ժամանակը, ուր ներկան գոհաբերված է անցյալին՝ առանց այդ անցյալի *անհատականացման*, երբ հեղինակի պատկերը համարյա թե մոտենում է գրոյին), և դեռևս կլասիցիզմին մոտ կանգնած նախառոմանտիզմին (Ալիշան, Պեշիկթաշյան, ինչպես նաև կլասիցիզմից լուսավորչականություն և նախառոմանտիզմ մուտք գործած Խ. Աբովյան) հաջորդում է Պետրոս Դուրյանի ռոմանտիզմը, ուր առաջին անգամ հայ բանաստեղծության մեջ *պատմության ձայնի* փոխարեն հնչում է անհատի *ինդիվիդուալ* ձայնը (Ես-ի ձայնը), իսկ արևելահայ պոեզիայում (Թումանյանից և Բսահակյանից անմիջապես հետո) նույն ձայնը, բայց այլ կոնտեքստում, հայտնվում է Վահան Տերյանի պոեզիայում, ուր *հեղինակի պատկերը* մղվում է առաջին պլան՝ փնտրելով աշխարհի պատկերը, որը տարրալուծված է տեքստի երկրորդ մակարդակում որպես «գուգահեռ աշխարհ»: Հայտնվելով աշխարհի մերկ իրականության առջև, հեռացած մինչ այդ եղած «ապահով» հենակետերից, որոնք «պաշտպանում» էին նրան (պատմություն, սոցիալական միջավայր, գաղափարական *կլիշե*, կրոնափիլիսոփայական կոնցեպցիաներ և այլն) նա հայտնվում է *անհատի* անլուծելի պրոբլեմի ոլորտում՝ հոգեմտավոր ծայրահեղ լարվածությամբ որոնելով կյանքի «ներքին նպատակադրվածությունը», «մահվան» և «հավերժի» խորհրդավոր կապը, «սոսկալի աշխարհի» և իր անհատական ճակատագրի «վախճանաբանական» կանխատեսումը, որի ցուցիչն է իր *ներքին աշխարհի* «տրագիզմը», *կորած* գիտելիքների «ենթագիտակցական գիտակցությունը» (բացակայում է այն, ինչը պետք է լիներ), ինչպես նաև համաաշխարհային պատմական ընդհանուր իրադրության մեջ հայկական իրականության անհաստատ և անորոշ իրավիճակը, որն ընկալվում է որպես «բարձրագույն» աշխարհի մետաֆիզիկական անկում, որի հետ կապված է նաև նրա սեփական *անկման* զգացողություն-գաղափարը: Անցյալը չի գործում (քանի որ *ավարտված* է ռոմանտիզմի լավատեսությունը), ապագան գոյություն չունի, քանի որ նա իրեն չի գտնում ապագայի մեջ (եթե նա *բացակայում* է ապագայի մեջ, ապա նշանակում է, որ այն չի կարող գոյություն ունենալ, քանի որ եթե գոյության հիմքը *Ես*-ն է, ապա գոյությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց *Ես*-ի): Միակ հենարանը, որին նա կարող է հենվել, իր սեփական հուզաշխարհին համարժեք պոետական լեզվաիրականությունն է, որն *անկման աշխարհից* կարող է նրան կապել *բարձր աշխարհի* հետ («գուգահեռ աշխարհը», որը ի հայտ է գալիս տեքստի *երկրորդ* մակարդակում): Արտաքին աշխարհի վերածումը *նշանային* համակարգի նշանակում է անցնել նրա «շեմից» այն կողմ, հաղթահարել դիմադրություն-

նը և բառերի առանձնահատուկ *իմաստահնչունային* «կերպարանափոխության» մեջ հասնել *ներքին* ինֆորմացիային, որին անհնար է հասնել այլ միջոցներով (արվեստի բոլոր միջոցները իրենց ողջ բազմազանությամբ պետք է ենթարկվեն իմաստահնչունային այդ կատեգորիկ-իմպերատիվին, որը սիմվոլիզմի պոետիկայում *երաժշտային* սկզբունքի գերիշխանությունն է տեքստի իմաստների, և այդ իմաստներն ընդգրկող լեզվական բոլոր միջոցների նկատմամբ)¹:

Համաշխարհային պոեզիայի և կոկրետ Վահան Տերյանի պոեզիայի միջև գործում է սիմվոլիզմի պոետիկան, որի մեջ երկու կողմերը միանում են իրար, ձուլվում մեկը մյուսին, լրացնում մեկը մյուսին, քանի որ, ըստ էության, յուրաքանչյուր բանաստեղծի ի հայտ գալով՝ համաշխարհային պոեզիան (նրա «վերացական մոդելը») *«մեռնում»* և նորից «հարություն» է առնում պոետական նոր «մարմնի» մեջ, յուրաքանչյուր նոր հեղինակ կենդանացնում է նրա «աբստրակտ մոդելը»՝ նրան հաղորդելով *շարժում* և *կյանք*, իսկ ինքը նրանից ստանում է «հավերժի իմպուլսներ»: Այս *փոխասիմիլյացիան* կատարվում է ժամանակի միասնական *աստղի* տակ, որոշակի պոետիկայի սահմաններում, որը բանաստեղծին հնարավորություն է տալիս գտնել իր ոճը, պոետական իր *«տոպոսը»*, այսպես ասած՝ իր *քրոնոտոպը*, որը, բնականաբար, խիստ անհատական լինելով, պահանջում է ինչ-որ կայուն հենարան: Կոսմոսի առջև նրա բացվածությունը ոչ թե պատահական է կամ ինչ-որ տարերային-բնագոյական, այլ ներքուստ *նախապատրաստված* և *անհրաժեշտ* (Զարենցյան հայտնի բանաձևը՝ «Ժամանակի շունչը դարձիր», պետք է ընկալել ոչ թե *քաղաքական*, այլ ժամանակի «պոետիկայի» հետ կապվելու անհրաժեշտության տեսանկյունից): Պոեզիան ամեն ինչ կարող է հանդուրժել, բացի *ժամանակավրեպ* լինելուց: «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուի աննախադեպ հաջողությունը ոչ միայն նրա լեզվական *նորությունն* էր (*քաղաքային* լեզվամտածողությամբ

¹ Պետք է այստեղ նշել Պոլ Վեռլենի վաղուց արդեն դասագրքային դարձած «Արվեստ քերթության» բանաստեղծությունը, որի դրույթները անցել են համարյա բոլոր սիմվոլիստ բանաստեղծներին (այդ թվում նաև՝ Վահան Տերյանին)։

*Ամեն ինչից առաջ՝ երաժշտություն,
ուստի նախընտրիր Անստույգն ամեն անգամ,
որն ավելի է տարրալուծվող, տարտամ
և չի կրում ոչ մի ճնշող ծանրություն:*

*Եվ չպետք է նաև դու քո երգերում
դնես բառերն առանց որոշ թյուրության,
ի՞նչն է ավելի թանկ, քան աղոտ երկն այն,
որտեղ Անորոշն է Ռոռոշին ձաղկում:*

(Վեռլեն, Ռեմբո, 2024: 97):

այն խիստ տարբերվում էր Թումանյանի և Իսահակյանի *Ֆուկլորային* լեզվամտածողությունից, որը կապված էր գյուղաշխարհի հետ և լեզվառճական առումով հենված էր այդ աշխարհի լեզվահիմքի վրա, որը, ինչպես գիտենք, ռոմանտիզմի հատկանիշներից էր ռչ ամենագլխավորը, ապա կարևորներից մեկն է), այլ նաև թեմատիկ-հոգեբանական այն ներքին իրադրությունը, որը չափազանց *տեղին և ժամանակին* էր հայ հասարակության համար. այն չէր կարող ավելի վաղ հայտնվել, քանի որ հասարակությունը ներքուստ պատրաստ չէր այդ պոետիկային, այն չէր կարող ավելի ուշանալ, քանի որ սիմվոլիզմն արդեն մոտենում էր իր մայրամուտին, և մի փոքր հապաղումը կարող էր մահացու լինել նրա համար: Տրամաբանական անսխալ զարգացման շնորհիվ Ավ. Իսահակյանի «Երգեր և վերքեր»-ին *պետք է հետևեր* «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն, Հ. Թումանյանի լիրոնտիկական պոեմներին և բալլադներին՝ Վահան Տերյանի նոր լիրիկան (արևմտահայ բանաստեղծության մեջ Պ. Դուրյանի ռոմանտիզմին հաջորդում են Սիամանթոյի, Մ. Մեծարենցի, մի փոքր ավելի ուշ՝ Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունները, որոնք մեկ անգամ ևս ցույց են տալիս հայ գրական-մշակութային միասնական բնույթը՝ չնայած հայ ժողովրդի երկու հատվածների պատմաքաղաքական *տարբեր* իրադրություններին): Ամեն դեպքում, ինչպես տեսնում ենք, գործում է անցումային նույն շեմը՝ ռոմանտիզմից՝ սիմվոլիզմ: Վերջին երեք դարերի այդ պարադիգման կարելի է պատկերել հետևյալ սխեմայով.

Կլասիցիզմ

Լուսավորչականություն

Ռոմանտիզմ

Սիմվոլիզմ

Այս սխեման, ինչքան էլ այն լինի պայմանական և հարաբերական, ցույց է տալիս պոեզիայի «վերացական մոդելի» զարգացման և վերակառուցումների *աստիճանաշարքը*: Առաջին հայացքից «մոդելը» և «զարգացումը» հակասում են իրար, ինչպես «ստատիկը» և «դինամիկը», կամ «սինխրոնը» և «դիսխրոնը» (թեև, ինչպես հայտնի է, *ներքին* պլանում նրանք կապվում են միմյանց, և մեկն առանց մյուսի գոյություն ունենալ չի կարող, ինչպես նաև *վերժամանակային*-ստատիկ և *ժամանակային*-դինամիկ հասկացությունները): Գործելով սիմվոլիզմի շրջանակներում՝ բանաստեղծը, տվյալ դեպքում՝ Վահան Տերյանը, գործում է համաշխարհային պոեզիայի ոլորտում, որտեղ սիմվոլիզմը ռչ թե սահմանափակում է նրա ստեղծագործական ինքնությունը (ինչպես կարող է թվալ մակերեսային մոտեցման դեպքում), այլ օգնում է նրան գտնվելու այդ պոեզիայի առանցքային զարգացման մեջ՝ հնարավորություն տալով նրա մի նոր մարմնավորման (նոր

Էպիֆանիա՝ նոր «դիմակով» և նոր «քրոնոտոպով»): Հետևաբար, Վահան Տերյանի բանաստեղծական համակարգը սիմվոլիզմի գեղարվեստական համակարգի միջոցով, իբրև նրա օրգանական բաղադրամասերից մեկը, մտնում է համաշխարհային պոեզիայի համակարգի մեջ, միանում նրա համընդհանուր *ինֆորմացիոն կենտրոնին*՝ նրան տալով իր եզակի և անկրկնելի *ինդիվիդուալիզմը* (այն, ինչի վրա հենվում է այդ *կենտրոնը*), նրանից ստանալով այն *իմպուլսները*, որոնք ներքուստ կազմավորում են նրա պոեզիայի ներքին «գուգահեռ աշխարհը», որի բացակայությունը կարող է ճակատագրական լինել նրա համար (պոեզիան կկորցնի իր նշանակությունը): Այս բարդ հարաբերությունների հանգույցների մեջ պետք է որոնել բանաստեղծի անհատականության *գաղտնիքը*, նրա *դեմքը*, որն անհատական և անկրկնելի է այնքանով, որքանով կապված է *վերանհատական* «վերացական պոեզիայի» (պոեզիայի պլատոնյան *էդոսի*) *ինֆորմատիվ կենտրոնի* հետ: Դա ինչ-որ իմաստով կարող է պարադոքսալ թվալ, բայց իրականում դա այդպես է (անհատականը կարող է վերակառուցվել միայն *վերանհատականի* ներգործության շնորհիվ, իսկ վերանհատականը, տվյալ դեպքում պոեզիայի «վերացական մոդելը», գոյություն ունի միայն մարդու հոգեմտավոր բարձրագույն աշխարհում): Ի վերջո, մետաֆիզիկական այս ոչ պարզ, բայց ճշգրիտ մեխանիզմը շարժման մեջ է մտնում միայն բանաստեղծի ներքին *ընտրության* միջոցով, որի առջև կանգնած յուրաքանչյուր բանաստեղծ, իր կամքի համաձայն, պարտավոր է կատարել անհրաժեշտ ընտրություն՝ ելնելով իր գիտակցության և ենթագիտակցության ներքին թելադրանքից (հակառակ դեպքում նա կարող է դառնալ չափազանց *անձնական*, կամ չափազանց *ընդհանուր*. երկուսն էլ կարող են ի չիք դարձնել ստեղծագործական յուրաքանչյուր ճիգ ու ջանք. առաջինի դեպքում նա կորցնում է արտաքին աշխարհի հետ կապի հնարավորությունը, երկրորդի դեպքում նա կորցնում է իր անհատական աշխարհը, որը պոեզիայի և ընդհանրապես արվեստի անկյունաքարն է):

Վահան Տերյանը իր ընտրությունը կատարել է ստեղծագործական կյանքի ամենասկզբում (չհաշված բանաստեղծական այն նախավարժանքները, որոնց մասին պատմում է Ավ. Իսահակյանը իր հուշերում) և մինչև վերջ հավատարիմ է մնում իր կատարած ընտրությանը: Սկսելով իբրև սիմվոլիստ բանաստեղծ՝ նա մինչև վերջ մնում է այդպիսին (չհաշված մի քանի անհաջող փորձերը, որոնք որևէ հետք չեն թողել նրա պոեզիայում): Ընդհանրապես, ոչ միայն Վահան Տերյանը, այլև որևէ սիմվոլիստ հեղինակ հայ և համաշխարհային պոեզիայում, չի կարողացել դուրս գալ նրա սահմաններից (գուցեն չի ցանկացել): Բացառություն է միայն Եղիշե Չարենցը, որը, սկսելով որպես սիմվոլիստ (1910-ական թվականների ստեղծագոր-

ծությունները), այնուհետև անցնում է նրա հակառակ կողմը՝ ֆուտուրիզմին (երկրորդ օրինակը դժվար է գտնել պոեզիայի պատմության մեջ). պատճառը թերևս նրա սիմվոլիզմի առանձնահատուկ բնույթն էր. բանաստեղծության «*բաց*» կառուցվածքը, որը տարբերվում էր սիմվոլիստական պոետիկային բնորոշ *փակ* կառուցվածքից: «Կրակի» միֆոլոգեմը, որն ընկած էր Չարենցի վաղ շրջանի պոետիկայի հիմքում, նախընտրում էր *բաց* կառուցվածքը, քանի որ ելնելով իր բնույթից նա չէր կարող ամբողջովին մարմնավորվել *փակ* կառուցվածքների մեջ և սիմվոլիզմի ավարտից հետո իր կերպափոխված արտահայտությունը գտավ պոետական այլ համակարգերի մեջ (Էդոյան Հ., 2011: 334-335): Այս առումով Չարենցը *մակրոհամակարգի* բանաստեղծ է, որը բաղկացած է երեք՝ համեմատաբար փոքր համակարգերից, որոնք միասին ստեղծում են *մակրոհամակարգը*՝ իր ամբողջության մեջ (1910-ական թվականներին՝ սիմվոլիստական, 1920-ականներին՝ ֆուտուրիստական, 1930-ականներին՝ ինտելեկտուալ-վերլուծական), երբ առաջին շրջանում աշխարհն ընկալվում էր որպես *սիմվոլ* (խորհրդանիշ), երկրորդ շրջանում՝ իբրև *իրադարձություն*, երրորդ շրջանում՝ աշխարհն ընկալվում է որպես *Լոգոս* (պոետիկայի պլանում՝ առաջինին համապատասխանում է պատկերի *նշանային* արժեքը, բառի *բաց-միմաստության* կոնցեպցիան, երկրորդում՝ պատկերի *պատկերային* նշանակությունը՝ բանաստեղծական *ֆիզուրի* համապատասխանությունն արտաքին օբյեկտին, որի հիմքն է բառի *մենիմաստային* (մոնո-սեմանտիկ) կիրառությունը, երրորդում՝ բառի նշանային և պատկերային կողմերի *հավասարակշռությունը*, որի կրողը *մետաֆորն* է և մետաֆորային կոմպոզիցիան):

Վահան Տերյանի ստեղծագործական համակարգը, որը ստեղծվել է տասներեք-տասնչորս տարիների ընթացքում (1905 թ. մինչև 1919 թ.) չի կրում կառուցվածքային որևէ էական փոփոխություն, ինչը բնորոշ է Չարենցի պոեզիային, քանի որ սիմվոլիզմի պոեզիան, որին հետևում է Վահան Տերյանը, իր լեզվամտածողական և հոգե-փիլիսոփայական *աշխարհահայեցողությամբ* (թերևս կարող ենք ասել՝ *էսթետիկայի* իր ընտրությամբ), ձգտում է *փակ* կառուցվածքների, որը ստրուկտուրայի տեսանկյունից համընկնում է Աշխարհի ներքին միասնության և համաշխարհային հոգու պատկերացումների (արևմտաեվրոպական մտքի ոլորտում՝ շոպենհաուերյան-կիերկեգորյան-նիցշեական, ռուսականում՝ Վլ. Սոլովյովի հոգևոր-մետաֆիզիկական կոնցեպցիաներին):

«Փակ» կառուցվածքը ենթադրում է կոամիկական ընկալման եզակի, անշարժ և ներքուստ մետաֆիզիկական անփոփոխ տեսակետ, հեղինակի ներքին *էլակետը*, նրա միասնական ինդիվիդուալիզմը, այսպես ասած՝

«այստեղը», որից դուրս ամեն ինչ «այնտեղ» է, այն, ինչը անսահման *հեռուն* է և անսահման «մոտը», երբ հոգեմտավոր ինտենսիվ գործունեության շնորհիվ *ամենահեռուն* դառնում է ամենամոտը, իսկ ամենամոտը դառնում է ամենահեռուն. սա թող չթվա բառախաղ, այլ իրականում երկու տիեզերքների առկայություն, որոնց միջև մարդկային *ես-ն* է, որը, բացված լինելով *մեկի* առջև, գտնում է մյուսը, և հակառակը, իր լեզվական ներքին ձևերի մեջ անցնում սահմանն *արտաքինի* և *ներքինի*, *նշանի* և *նշանակության*, *բառի* և *լռության*՝ այդ ամենն ընկալելով իբրև անբաժանելի միասնական *լեզվակառույց*, որի կենտրոնում գործում է այդ բարդ և, մետաֆիզիկական իմաստով, անփոփոխ և համարժեք ինֆորմացիան: Այն հանդես է գալիս որպես մեկ համընդհանուր Տեքստ, իդեալական «վերացական լեզվամոդել», որը տրոհվում է բազմաթիվ *տեքստերի*՝ նրա ներքին բաղադրիչների մեջ, կրելով այդ համընդհանուր Տեքստի առանձին կոնկրետ դրսևորումները. այդ Տեքստը *իդեալական* է այնքանով, որքանով որ այն *գրված* չէ, այլ արտահայտված է *գրված* տեքստերի մեջ, *իրականացված* է այդ տեքստերի մեջ, որոնք ձգտում են հնարավոր չափով ավելի մոտենալ այդ Տեքստին (ինչպես *արվարձանը*, որը ձգտում է *կենտրոնին*՝ թեև ինքը այդ կենտրոնի իրականացումն է, քանի որ առանց արվարձանի կենտրոնը պարզապես գոյություն չունի և, բնականաբար, արվարձանը չի կարող գոյություն ունենալ առանց կենտրոնի): Շելլինգյան «Բացարձակի» տեսության հիմքով՝ երբ Բացարձակը տրոհվում է երկու բաղադրիչների՝ *Բնության* և *Արվեստի*, ստեղծելով երկու աշխարհներ, որոնք իրենց ընդհանրություններն ու նմանությունները գտնում են *Բացարձակի* մեջ (արվեստը ոչ թե բնության արտացոլումն է, այլ բնության հետ միասին, իբրև հավասար գոյաձևեր, նրանք արտացոլումն են Բացարձակի, որի սահմանում այլևս չի կարող բաժանում և օտարացում լինել): Համընդհանուր Տեքստը, ըստ էության, հեղինակի հոգեմտավոր աշխարհի միասնական և ամբողջական հարաբերությունն է *սկզբնական սուբստանցի* հետ, որի «տեսանելի մարմինը» նրա առանձին տեքստերի ամբողջությունն է և յուրաքանչյուր տեքստի ինքնուրույն և առանձնացված ներկայությունն այդ «մարմնի» մեջ¹:

¹ Այդ մասին հետևյալն է գրում Յու. Մ. Լոտմանի ղեկավարած Տարտուի խմբակի անդամներից Զ.Գ. Մինցը. «Աշխարհն այս տեսանկյունից ներկայանում է իբրև տեքստերի հիերարխիա: Ամենավերևում գտնվում է աշխարհի միֆոլոգիական բնույթն արտացոլող համընդհանուր Տեքստը՝ բարձրագույն մակարդակի տեքստը: Ձգտելով արխայիկ-միֆոլոգիական աշխարհայեցողության վերաստեղծման՝ սիմվոլիստները տեքստն ըմբռնում են և՛ իբրև «աշխարհի մասին ամբողջական միֆ», և՛ իբրև «միստիկական իրականություն»՝ աշխարհի օբյեկտիվ էությունը» (Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1974. 134).

Սիմվոլիստական համընդհանուր Տեքստը լեզվի մեջ ներքաշված նույն *արտաքին աշխարհին* է՝ որպես *էություն* գերիշխանությունը երևույթի վրա և հիերարխիայի բարձրագույն մակարդակը, որին ձգտում է մարդկային անհատական կյանքը, արտաքին աշխարհում վերապրում բարձրագույն մակարդակի *բացակայությունը*, իրերն ու երևույթներն՝ իբրև «գաղտնի շիֆրեր», հատուկ *նշաններ*, որոնց *այնկողմնային* էությունը դրված է բառերի «արտաքին քողի» տակ: «Աշխարհի Հոգուն» հասնելու համար պետք է վերցնել քողը նրանց վրայից, անցնել թաքուն շեմից այն կողմ: Աշխարհը ոչ թե *ինքնություն* է, այլ՝ *միջնորդավորված*՝ երկակի տեսողությամբ. մի կողմից *բարձրը* և *ցածրը* (աշխարհի հիերարխիկ մակարդակները և նրանց *արժեքային* նշանակությունը), մյուս կողմից՝ «հակադրությունների մերձեցման» և բառերի առանձնահատուկ *վիրացիաների* մեջ նրանց ասիմիլյացիան («Աշխարհը լիքն է համընկնումներով».- Ալ. Բլոկ (Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1974. 134)) «Կյանքի տեքստի» մետաֆորային արտացոլումը դրված է «արվեստի տեքստի» մեջ, որոնք *բառալեզվային* հատուկ մեխանիզմների միջոցով մոտենում են Տեքստին՝ նրա մեջ հասնելով փոխադարձ նույնության (ինչը կյանքում է, այն էլ՝ տեքստում է, և հակառակը՝ ինչը տեքստում է, այն էլ կանքում է): Համընդհանուր Տեքստը չի կարող հակասել իրեն սնող տեքստերին, քանի որ մինչ այդ ինքն է սնում նրանց: Նա գործում է *փակ* տարածության մեջ, նա դուրս չի գալիս ինքն իրենից, և չնայած թեմատիկ-իմաստային բոլոր տատանումներին, նա մնում է նույն կառուցվածքի մեջ. այդ պատճառով (գուցե և՛ ի նշան այդ *օրենքի*), սիմվոլիզմը հիմնականում մնում է *փակ* կառուցվածքի սահմաններում, որի հիմքը *լիրիկան* է և լիրիկական սկզբունքը: Ինչի մասին էլ գրի սիմվոլիստ բանաստեղծը, նրա ստեղծագործության մեջ զգացվում է նույն ներքին *հրահանգը*. «նախ և առաջ՝ *լիրիկա*»: Դա բնորոշ է և՛ արևմտաեվրոպական, և՛ ռուսական սիմվոլիստներին (ավագ և կրտսեր), և առանձնապես Վահան Տերյանին, որը սկզբից մինչև վերջ մնում է որպես լիրիկ բանաստեղծ, թեև 1910-ական թվականների վերջերին, երբ սիմվոլիզմն արդեն, կարելի է ասել, մարել էր (Իտալիայում հանդես էր եկել սիմվոլիզմի անհաշտ հակառակորդը՝ ֆուտուրիզմը, Ֆրանսիայում՝ դադաիզմը, ապա՝ սյուրռեալիզմը, Ռուսաստանում՝ ակմեիզմը, ինչպես նաև ռուսական ֆուտուրիզմը), Վահան Տերյանը փորձ արեց գրելու մի քանի ֆուտուրիստական բանաստեղծություններ, բայց նրա լեզվամտածողության և ընդհանուր պոետիկայի փակ կառուցվածքը չէր կարող նրան թույլ տալ մտնելու «նոր պոեզիայի շեմից ներս», և այդ մի քանի փորձերը կատարյալ ձախողման ենթարկվեցին: Ինչպես արդեն ասվեց քիչ առաջ, միայն Չարենցին հաջողվեց անցնել սիմվոլիզմից դե-

պի նոր լեզվամտածողություն (հակադրվելով ինքն իրեն) շնորհիվ իր պոետիկայի բաց կառուցվածքի, որի հիմքը, ինչպես արդեն հայտնի է, *կրակի* միֆոլոգեան է (ինչպես գիտենք, կրակի ձևը անձնությունն է, որն անվերջ կարող է նոր կոնֆիգուրացիաներ ընդունել): Վահան Տերյանի Տեքստի խորքում գործում է ոչ թե *կրակի միֆոլոգեանը*, որն իր ակտիվությամբ ձգտում է նորանոր ձևերի (ժանրերի, ռիթմերի, լեզվաֆիգուրների և այլն), այլ մի ուրիշ միֆոլոգեան (կամ միֆաստարր), որն իր *պասսիվությամբ* ձգտում է հավասարակշռության (ինչպես *ջուրը*, որ կրակին հակառակ՝ ձգտում է անշարժ և արտաքինից հանդարտ թվացող իրավիճակի): Փակ կառուցվածքը ձգտում է իր ներքին հնարավորությունների կատարելագործման և ներքին զարգացման՝ առանց խախտելու իր կառուցվածքային «հենասյուները» և իր *տաղաչափական* ձևերի միասնությունը (այն, ինչն ամենևին էլ բնորոշ չէ Չարենցին, որը, այս իմաստով, իր նախնական *իմպուլսները* ստանալով Վահան Տերյանի պոեզիայից, ստեղծում է նրան բոլորովին հակադիր համակարգ (ինչպես *կրակի* և *ջրի* անտինոմիան): Իր ամբողջության մեջ Վահան Տերյանի ստեղծագործությունների ողջ ծավալը կարելի է ընդունել որպես *մեկ համընդհանուր Տեքստ*՝ բաղկացած այդ Տեքստը կազմող առանձին տեքստերից, հետևաբար նրա ստեղծագործությունների վերլուծությունը նշանակում է մեկ համընդհանուր Տեքստի վերլուծություն, որի առանձին իմաստաբանական կողմերն են *«կյանքի տեքստը»* և *«արվեստի տեքստը»*, որոնցից որևէ մեկի վերլուծությունը Տեքստի մեջ նշանակում է մյուսի վերլուծություն (Տեքստի սահմաններում մեկը պարզապես գոյություն չունի առանց մյուսի):

Գրականության ցանկ

1. **Էդոյան Հ.**, Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1986, 452 էջ:
2. **Էդոյան Հ.**, Պոեզիայի երկակի տեսողությունը, Երևան, «Զանգակ», 2020, 368 էջ:
3. **Վեռլեն, Ռեմբո**, Ընտրանի, Երևան, ՎՄՎ-պրինտ, 2024, 232 էջ:
4. Антология мировой философии. В 4-х томах. Т. 3, Москва, 1971, 760 с.
5. **Белый А.**, Стихотворения и поэмы, Москва-Ленинград, Советский писатель, 1966, 668 с..
6. **Гегель Г.**, Эстетика: В четырех томах. Т. 4, Москва, «Искусство», 1973, 675 с.
7. **Гегель Г.**, Сочинения. В 14 т.: Т. 12: Лекции по эстетике. Кн 1, пер. Б.Г. Столпнера, Москва, 1938, 494 с.
8. Литературный энциклопедический словарь. Под ред. В. М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва, Советская энциклопедия, 1987, 751 с.
9. Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5), Тарту, изд-во ТГУ Тарту, 1974, 252 с.
10. **Шеллинг Ф. В. Й.**, Философия искусство, Москва, «Мысль», 1966, 496 с.
11. **Якобсон Р.**, Работы по поэтике, Москва, «Прогресс», 1987, 462 с.

References

1. **Edoyan H.**, Egishe Charenci poetikan [Poetics of Yeghishe Charents], Yerevan, 1986, 452 ej.
2. **Edoyan H.**, Poeziaji erkaki tesogutjuny [Double vision of poetry], Yerevan, 2020, 368 ej.
3. **Verlen, Rembo**, Antrani [Collection], Yerevan, 2024, 232 ej.
4. **Belij A.**, Stihotvoreniya I poemi [Verses and Poems] , Moskva- Leningrad, 1966, 668 s.
5. Antologija mirovoj filosofii [Anthology of World Philosophy]. V 4-h tomah. T. 3, Moskva, 1971, 760 s.
6. **Gegel G.**, Estetika [Aesthetics], t. 4, Moskva, 1971, 675 s.
7. **Gegel' G.**, Sochinenija [Works]. V 14 t.: T. 12: Lekcii po jestetike. Kn 1, per. B. G. Stolpnera, Moskva, 1938, 494 s.
8. Literaturnyj jenciklopedicheskiy slovar' [Literary encyclopedic dictionary]. Pod red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva, Moskva, Sovetskaja jenciklopedija, 1987, 751 s.
9. Materialy Vsesojuznogo simpoziuma po vtorichnym modelirujushhim sistemam I (5) [Proceedings of the All-Union Symposium on Secondary Modeling Systems], Tartu, izd-vo TGU Tartu, 1974, 252 s.
10. **Shelling**, Filosofia isskusstva [Philosophy of art], Moskva, 1966, 496 s..
11. **Yakobson R.**, Raboti po poetike [Works on poetics], Moskva, 1978, 462 s.

***Էդոյան Հենրիկ Անտոնի** – 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: «Գրական հանդես», «Համատեքստ» ամսագրերի խմբագրական խորհրդի անդամ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ համաշխարհային գրականություն, համեմատական գրականագիտություն, պոեզիայի տեսություն: Հեղինակ է բազմաթիվ գրական և մշակութային հոդվածների և ուսումնասիրությունների, 3 մենագրության («Եղիշե Չարենցի 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

Эдоян Генрик Антонович – доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель культуры РА, поэт, член Союза Писателей Армении. Его стихи переведены на английский, французский, русский, итальянский, немецкий и дру-

гие языки. Член редколлегии журналов «Литературоведческого журнала», «Контекст». 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 опубл. в США на англ. яз.); «Двойное видение поэзии», 2000; «Движение к равновесию», 2010, которая в 2014 опубл. 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

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. Member of the editorial board of the journals "Literary Studies Journal", "Context". 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