

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ՆԵՐՔԻՆ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(1970-ական թթ. հայ բանաստեղծության կառուցվածքային առանձնահատկություններ)

ՄՈՒՍԱՅԵԼՅԱՆ Հ. Գ.

Իրենց անմիջական նախորդներից անցյալ դարի 70-ական թվականների պոետական սերնդի «հեռացումը» հիմնականում արտահայտվեց բանաստեղծության կառուցվածքային պլանում, այստեղից նաև լեզվամտածողությամբ և դրանով պայմանավորված աշխարհայեցման գեղագիտական համակարգմամբ: Դասական տաղաչափության նկատմամբ սերնդի որոշ ներկայացուցիչների նկատելի հակվածությունը կրում էր նաև հարաբերական բնույթ՝ կառուցվածքային հայտնի լուծումներում ի հայտ բերելով բառիմաստի նշանակության նորոքյա տիրույթներ՝ տեքստի ներքին հարաբերություններում առավելապես ընդգծելով լեզվական ինֆորմացիայի նորոգության խնդիրը: Նկատված առանձնահատկությունն ակնհայտ է դառնում հատկապես Հրայր Սարուխանի ստեղծագործություններում, որտեղ առարկաներին վերագրվող հատկանիշները, ներսից փոխելով նրանց ինֆորմացիոն ուղղությունը, հոգեբանական նոր իրադրության մեջ ծավալում են նրանց՝ նախկինում անտեսանելի իմաստները.

Չյունը վիհատ էր, քամին՝ անուրախ,
Երբ ամաչեցի տխուր ծնկներից,-
Եվ այդ ապրումը այնքա՛ն էր թիրախ,
Որ խոցոտվելով խոցոտում էր ինձ:

Քառատողի կառուցվածքային ամբողջության մեջ հոգեբանական իրադրությունն իրացված է «վիհատ», «անուրախ» և «տխուր» ածականներով, որոնցով արտահայտված առարկաները («ձյուն», «քամի», «ծնկներ») իրենց նախնական իմաստի որակափոխմամբ մտնում են նոր հարաբերությունների մեջ՝ վերածածկագրելով իրենցով պայմանավորված հոգևոր ինֆորմացիան: Ածականով արտահայտված բառակապակցություններն ստեղծում են փոխաբերական անթափանց մակարդակ, որտեղ կարևոր դեր է վերապահված ինտուիցիային՝ ներըմբռնողականությանը, որպես փոխաբերային իրադրության ինֆորմացիոն ներգործությունն իրականացնող ամենահավանական միջոցի: Առաջին տողում «վիհատ ձյուն» և «անուրախ քամի» փոխաբերությունները կառուցված են առարկայի իմաստային որակափոխման միևնույն սկզբունքներով՝ իրենց մետաֆիզիկական նշանակությամբ տարածվելով ստեղծագործության ամբողջական տրամադրության մեջ: Թափանցելով «վատ», «անուրախ» ածականների իմաստային հարթություն՝ «ձյունը» և «քամին» մասնակիորեն կորցնում են իրենց նյութական նկարագիրը (որի կարիքը տեքստում գրեթե չկա), շարժման մեջ մտնում հոգեբանական ներքին հարաբերություններում, որտեղ նրանց առարկայական ձևն ու բովանդակությունն արժևորվում են այնքանով, որքանով պահանջում

են փոխաբերությունների ամբողջական ընկալման հոգեբանությունն ու աստիճանը: Լինելով «վհատ» և «անուրախ»՝ «ձյունն» ու «քամին» երկնքից իջնում են երկիր (վերևից ներքև), որտեղ միայն նրանք կարող են ձեռք բերել նմանօրինակ հատկանիշներ. (երկնքում ոչինչ չի կարող լինել վհատ կամ անուրախ, որովհետև քրիստոնեական ընկալումներում այն խորհրդանշվում է որպես արարչագործության, բարձրագույն ստեղծումի վայր): Հայտնվելով երկրում (մարդկային ճակատագրի մեջ)՝ նրանք զրկվում են երկնքի հովանավորությունից, դառնում մարդկային կրքերի, տրամադրությունների, հոգևոր վիճակների արտահայտման միջոց՝ բանաստեղծության մեջ հանդես գալով սուկ որպես համապատկեր: Առաջին տողի փոխաբերական մակդիրներն իրենց ինֆորմացիոն-հոգեբանական շերտերը ծավալում են երկրորդ տողի («Երբ ամաչեցի տխուր ծնկներից») ներինաստային նշանակության մեջ՝ ենթատեքստում հայտնվելով ընկալման երկրորդական պլանում: Այստեղ արդեն «տխուր ծնկներ» փոխաբերությունն արտահայտված է շատ առավել ուժեղ և բազմապլան համակարգում և իմաստային ներքին հակադրակետերում ի ցույց է դնում օբյեկտի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը: Կնոջ ծնկները (որը տեքստում այդպես էլ նկարագրված է. «Կքել էր պատին պաղ սրճարանի. // Կին էր՝ նայում էր մանկանն իր քնած...») որոշ իմաստով ընդգծում են նրա սեռային առանձնահատկությունը, էրոտիկ (տարփալից) նշանակություն ստանում նրա կերպարի արտաքին հայեցումներում՝ առհասարակ ընկալվելով որպես սիրո, զգվանքի ու երանության առարկա, ինչը և հավասարագոր է ուրախության ու վայելքի, ըստ այդմ՝ տխուր լինել չի կարող: Իսկ եթե այդ ծնկները «տխուր են», նշանակում է՝ չեն գիտակցվում որպես վայելքի աղբյուր և կամ, լավագույն դեպքում, անկատար է նրանց տարփալից նշանակության մտահայումը: Այս դեպքում «տխուր ծնկներն» արտահայտում են հեղինակի հոգևոր վիճակը, որն ինքնին ենթադրում է տրտմություն ու թախիծ, կենսական անլիարժեքություն, իսկ «ամաչել» նրանցից նշանակում է ճանաչել ու զգալ նրանց գեղագիտական և կենսաբանական արարչագործ էությունը՝ վերջինիս նկատմամբ արտաքին պաշտամունքին խառնելով թաքուն կանխավայելքը:

Հայ բանաստեղծության մեջ կարելի է վկայակոչել բազմաթիվ օրինակներ, երբ կնոջ ծնկները շատ հաճախ ծառայում են որպես աշխարհի անլիարժեքությունից ծնված հոգևոր տրտում վիճակի արտահայտման միջոց: Ահավասիկ Վ. Տերյանի օրինակը.

Քո սուրբ ծնկները կըզրկեմ հուսով
Եվ կհեկեկամ և կհեկեկամ...

Անշուշտ, ծնկներն այստեղ խորհրդանշում են կանացիություն, գեղեցկություն ու վայելք, որոնք հակադրվում են արտաքին աշխարհի կոպտությանն ու դաժանությանը՝ առավել ընդգծելով անհատի (հեղինակի) հոգեկան դրաման: Կնոջ գեղեցկությունը, առհասարակ, Աստծո «վրիպումն է», որով նա «բացահայտել է» կատարելության իր գաղտնիքը. դրա անձեռնմխելիությունն էլ ընդգծում է մարդու անկատարելությունը՝ յուրովի

անդրադառնալով

«ես»-ի

ող-

բերգականության և կյանքի ունայնության նրա ընկալումներին: «Երբ սիրուն կին եմ տեսնում, // Նորանում են վերքերս»,- գրում է Ավ. Իսահակյանը. սա ոչ այլ ինչ է, քան աստվածային արարչագործությանն անմասն լինելու թերաբժեքության գիտակցում, որ առտնին ընկալումներում արտահայտվում է գեղեցկության ու վայելքի իրացման անհրաժեշտության աններդաշնակությամբ՝ ակամայից վերածվելով թախծի ու տխրության: Մարդը հրճվում է, ոգևորվում, ներքին բավարարվածություն ստանում՝ տեսնելով գեղեցիկ շենքեր, քաղաքներ, մեքենաներ և այլն, սակայն տեսնելով գեղեցիկ կնոջ՝ տխրում է. նրա մեջ մարդը (ավելի ստույգ՝ տղամարդը) տեսնում է իր կյանքի չիրագործված մասը, և կիսատության զգացողությամբ փոխարինված թաքուն ափսոսանքն ինչ-որ տեղ ընդգծում է նույն կյանքի իրացված մասի անհեթեթությունը («Վաղուց ուսուցանել են աստվածները՝ կեսին վարժվել...», Ռ. Մ. Ռիլկե):

Հր. Մարուխանի ինչպես վերոհիշյալ, այնպես էլ գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում գործում են բառիմաստի փոխհարաբերության ներքին կանոնները, համաձայն որոնց՝ լեզվական ֆիզուրի ձայնային ազդանշանները միմյանց հետ հաղորդակցվում են կառուցվածքային երկակի պլանում՝ արտաքին և ներքին: Արտաքին պլանում գործում է լեզվական նշանի փոխանցման ճշգրիտ մեխանիզմը. իմաստային նշանակության ծավալման նպատակով բառերն ավելորդ ճիգ չեն գործադրում, ինչի հետևանքով միմյանց հետ հաղորդակցվելու գործընթացում նրանք մնում են անվնաս: Հաճախակի կիրառվող նորակազմությունները նրա բանաստեղծություններում չեն ուղեկցվում բառիմաստի շեղումներով, այլ ընդարձակելով նրա միջուկային նշանակությունը՝ միաժամանակ ընդարձակում են հարաբերության մեջ մտնելու ներքին հնարավորությունները: Պլաստիկան Մարուխանի պոեզիայում ապահովում է բառային արտաքին շերտերի հաղորդակցական գործառույթը, որտեղ յուրովի է արտահայտվում բանաստեղծի հոգևոր կառուցվածքը, աշխարհի հետ փոխհարաբերության նրա դիրքը՝ առանց ավելորդ որևէ նախապայմանի: Այս դիրքը առհասարակ շատ կարևոր է ստեղծագործության ներքին ժամանակի և տարածության համար. կախված հեղինակի անձնական ճակատագրից, մշակութային պատկանելությունից, հոգեմացական փորձի իրացման աստիճանից և այլն՝ ստեղծագործությունը ձեռք է բերում սեփական կյանքի իր մոդելը՝ պատմական տարբեր ժամանակներում ի ցույց դնելով բազմաթիվ նորահայտ կողմեր, որոնք նոր միջավայրում վերալիցքավորում են նրա ինֆորմացիոն ներքին ազդակները՝ բացահայտելով ստեղծագործության՝ նոր իրականության հետ հարաբերվելու այլևայլ եզրեր:

Պոետական նոր խոսքը, որպես այդպիսին, կարող է տարածություն զբաղեցնել կառուցվածքային միմիայն նոր ձևի մեջ՝ վերջինիս շնորհիվ վերածածկագրելով իր պատմական-իմաստային բոլոր այն շերտերն ու հարաբերությունները, որոնք, մտնելով նոր շարժման մեջ, հանդես են գալիս ինֆորմացիոն նոր իմաստով ու նշանակությամբ՝ սնելով ստեղծագործության ներքին գաղտնիքը: Նյութը գոյություն ունի սոսկ տեքստի մեջ, որի կառուցվածքային ներքին

հարաբերություններում երաշխավորված է նրա նպատակի իրագործումը: Նյութն ինքնին չի կարող լինել գեղարվեստական ստեղծագործություն, քանի դեռ ներտեքստային հարաբերություններում ճշգրտված չէ նրա ինֆորմացիոն սլաքի ուղղությունը: Միաժամանակ չի կարելի նույնացնել ստեղծագործությունն ու տեքստը. նրանք երկուսն էլ առանձին-առանձին իրականացնում են տարբեր գործառույթներ. իր համալիր նշանակությամբ ստեղծագործությունն արտամղում է տեքստի նշանակիչ գործառույթները՝ ընկալման համընդհանուր պլանում ի ցույց դնելով իր բոլոր այն հատկանիշները, որոնք կոչված են հայեցողական մակրոհամակարգերում իրագործելու գեղագիտական ներգործության մեխանիզմները: Այն, ինչ ակնկալում է ստեղծագործությունն իր վերջնական տեսքով՝ պայմանավորված են մի շարք բաղադրատարրերով, որոնք կարող են նաև օրգանական կապ չունենալ տեքստի հետ և տեղ գտնել տարածաժամանակային այնպիսի հարթություններում, որոնցում առհասարակ չեն տեղավորվում տեքստի հետաքրքրությունները: Հայեցողական տեսանկյունից ստեղծագործության մեջ առկա են բազմաթիվ տարրեր, որոնց իրական շարժումն սկսվում է տեքստից այն կողմ՝ կապված ստեղծագործության նպատակի հեռահարության և ընթերցողի՝ նրան հետամուտ հոգևոր դիրքի և ընկալման աստիճանի հետ: Եթե ստեղծագործության մեջ ասվում է կինը մերկ է, մենք, անշուշտ, այդ մերկությունը պատկերացնում ենք ոչ թե, ասենք, լոգարանում, այլ մի այնպիսի տեղ, որտեղ այդ մերկությունը դիտվում է որպես այդպիսին: Հեղինակն այստեղ չի նկարագրում կնոջ գտնվելու վայրը, բայց և հուշում է, որ նա լոգարանում չէ՝ այդ վայրի ընտրությունը թողնելով ընթերցողին, որն արդեն կարող է առաջադրել վարկածներ, որտեղ իրավիճակն ընդգծում է երևույթը: Իսկ երբ հեղինակն ասում է՝ կնոջ մերկությունը գեղեցիկ է, այստեղ արդեն նա որոշակիացնում է երևույթի մտահայեցման վայրը: Առաջին դեպքում թեև երևույթի անորոշությունը ենթադրում է մտահայեցման ազատություն, այնուամենայնիվ, գեղագիտական վայելքի հեռանկարն այստեղ զգալիորեն սահմանափակ է, քանի որ հեղինակն իր հերոսուհուն թույլ չի տալիս գեղեցկությունը ցուցադրել՝ նրան «նկարագրելով» մի այնպիսի իրավիճակում, որտեղ մերկությունն «իրավունք չունի» գեղեցիկ երևալու: Իսկ երկրորդում, ընդհակառակը, շեշտելով կնոջ մերկության գեղեցկությունը՝ ենթատեքստում նկարագրվում է գեղեցկության ինքնադրսևորմանը նըպաստող այն միջավայրը, որը յուրովի է ընթերցողին հնարավորություն տալիս նախապատրաստելու իր հոգևոր դիրքը, գեղագիտական ընկալման ապարատը և այլն: Երկու դեպքում էլ ստեղծագործությունն ու ընթերցողի մտահայեցողական համակարգը տեքստից այն կողմ են՝ այն տարբերությամբ, որ երկրորդում համեմատաբար պարզորոշ է ընկալման ուղղությունը: Տեքստը հենց այս ուղղությունն է, որով նա ի մի է բերում ստեղծագործության առկա հնարավորությունները՝ իր ներքին հարաբերություններում ապահովելով ինքնաբացահայտման այլևայլ շերտեր: Տեքստը (թող

պարզունակ չթվա) ստեղծագործության առարկայական հենքն է, սակայն նրա ներքին տեղաշարժերում ձեռք բերված բազմիմաստությունը պատկանում է ոչ թե ստեղծագործությանը, այլ միայն իրեն: Ի տարբերություն ստեղծագործության, որն ունի առավել հստակեցված կողմնորոշում և ընթերցողի հետ հարաբերության մեջ մտնելու տարածաժամանակային հարթություն՝ տեքստը շատ ավելի կրավորական կարգավիճակում է՝ պատրաստ ձևափոխվելու ընկալման բոլոր այն մեխանիզմներում, որոնք շեղումներ են ենթադրում իր ներքին տեղաշարժերում՝ կապված ընթերցողի մոտեցման ձևի ու պահանջի, ընկալման բնույթի և հոգեմտավոր պատրաստվածության հետ: Նկատված երևույթը տեսանելի է հատկապես մետաֆիզիկական պոեզիայում, որտեղ ստեղծագործությունը գրեթե ամբողջությամբ հենվում է տեքստի վրա, իսկ վերջինս, իր հերթին, հանձն առնելով ընկալման սուբյեկտիվությունը, ձեռք է բերում այնպիսի շերտեր ու հարաբերություններ, որոնք նախատեսված չէին ստեղծագործության և հատկապես հեղինակի կողմից: Ռ. Մ. Ռիլկեի պոեզիայում, օրինակ, ստեղծագործությունը գոյություն ունի այնքանով, որքանով նրան այդ իրավունքը տալիս է տեքստը՝ պայմանավորված ներկառուցվածքային բոլոր այն միկրոհարաբերություններով, որոնք մտահայվում են հոգևոր տարբեր դիրքերից ու աստիճաններից՝ ընդլայնելով տեքստի, նաև ստեղծագործության ներքին տարածությունը: Նույնը թերևս կարելի է ասել Թ. Էլիոթի, Ս.-Ժ. Պերսի, Գ. Թրակլի և այլոց պարագայում, որոնց ստեղծագործությունները նույնպես կառուցված են տեքստի «հաշվին» և ապրում են՝ ենթարկվելով նրա քմահաճույթին և հանձնված նրա անսահմանափակ տիրապետությանը:

Ժամանակակից հայ պոեզիայում ներտեքստային համակարգի ինֆորմացիոն բազմիմաստությամբ առանձնանում է հատկապես Հ. Էդոյանի, որոշ առումով նաև Հ. Մովսեսի պոեզիան: Իհարկե, հարաբերական իմաստով այս երևույթը կարելի է տարածել շատերի վրա, բայց այն, ինչ ակնկալում է տեքստը ստեղծագործությունից «անկախ», բարդ և բազմահամակարգ մի երևույթ է, որ պահանջում է լեզվամտածողության առանձնահատուկ կառույց և աշխարհընկալման՝ նրանում իրացվող հոգևոր փորձի բազմակողմանի համակարգում: Հ. Մովսեսի պոեզիայում, օրինակ, տեքստը չի սահմանափակվում հեղինակի՝ իրեն ընձեռած հնարավորություններով. բառային փոխհարաբերություններում վերածածկագրված ինֆորմացիոն համակարգն ստեղծում է մի տարածություն, որը, որպես այդպիսին, նախքան այդ գոյություն չունեի և չէր էլ կարող մտահայվել ճանաչողական որևէ մակարդակում, սակայն իրեն վերապահված դերում հնարավոր է դարձնում մի իրականություն, որն առավել իրեղեն ու ներգգայական է, քան առարկայական աշխարհն ու նրա ազդակներն են.

Ես կարծում էի՝ կորցրել եմ ինձ,
 Ես իմ մարմինն էի վախով շոշափում,
 Ես ոլորտներն էի երագում տեսել,
 որտեղ լռության դիպակն է ծփում:

Բառերի նախասահմանված տարածությունն այստեղ հրաժարվում է ինքն իրենից, անցյալում թողնում իրենով արտահայտված իմաստներն ու տրամադրությունները՝ տիեզերական նոր կշռության մեջ մոտենալով իր իսկ միջուկի արարչագործ էությանը: Մարմինը կորցնելու «վախը» («Ես իմ մարմինն էի վախով շոշափում») «Ես»-ի հավերժական բացակայության այնկողմնային գիտակցումն է, ինքնըմբռնման միաստիկ «երկյուղը», որի միջոցով բանաստեղծը մշտապես նորոգում է աշխարհի տեսիլքը, դրանում նաև՝ բառի երկրորդ նշանակությունը:

Բառերի առարկայական կշռության գատվում է Ա. Ավդայանի, երբեմն նաև Ղ. Սիրունյանի պոեզիան: Վերջինիս պարագայում ստեղծագործությունը հիմնականում կառուցվում է ռելիեֆային էֆեկտների վրա, որտեղ գրեթե չեն կարևորվում բառիմաստների փոխանցման ներքին գործոնները: Իրերի ու երևույթների ոչ սովորական զգացողությունը Սիրունյանի բանաստեղծության համար դառնում է հիմնական ելակետ և, հանձն առնելով նրա առանցքային նպատակի իրագործման պատասխանատվությունը, ստեղծագործությունը հանգեցնում ավարտուն լուծումների: Ահավասիկ՝ «Երեխաները» գողտրիկ բանաստեղծությունը.

Երեխաները ծնվում են աստղերի մեջ,
Նրանք խաղում են աստղերի հետ, խոսում նրանց լեզվով:
Մենք չենք հասկանում նրանց,
և նրանք մեզ մի բան հասկացնելու համար
իջնում են մեզ մոտ՝ Երկիր,
ավա դ, արդեն ասելիքը
մոռացած:

Հանուն գեղագիտական էֆեկտի՝ տեքստն այստեղ հրաժարվում է կառուցվածքային ներփակ հարաբերություններից, և բանաստեղծության միապլան զարգացման մեջ լեզվական նշանակյալի բազմիմաստության պահանջը փոխարինվում է ներըմբռնողական (ինտուիցիոն) անհրաժեշտությամբ: Ներըմբռնողությունը և աշխարհի իմաստի ներքին մտահայումը Ղ. Սիրունյանի ստեղծագործության հիմնական նախապայմաններն են, որոնց համար տեքստը սոսկ միջոց է, արտաքին հանգամանք, որը պարզապես ստեղծված է նրա համար, որպեսզի ստեղծագործությունը նրանից «հեռանա»:

Դասական տաղաչափության նորոյա լուծումներով անցյալ դարի 70-ական թվականների վերջերին առանձնացավ Հրաչյա Բեյլերյանի, Հրաչյա Թամրազյանի, Արտաշես Ղազարյանի պոեզիան: Այս հեղինակների ստեղծագործությունները մեծավ մասամբ կառուցված են խոհափիլիսոփայական ընդհանուր համապատկերի վրա՝ հենված յուրաքանչյուր տողի իմաստային շեշտադրման հնարավոր խորքայնության վրա: Հեռու մնալով կառուցվածքային-նորարարական ձեռնարկումներից՝ այս բանաստեղծները երբեմն նաև հաջողված փորձեր կատարեցին՝ դասական ձևի մեջ վերանորոգելու բառի կենսագրությունը, պոեզիայի հավերժական գաղտնիքը, որ, հաղթահա-

րելով հոգևոր-պատմական բոլոր շրջափուլերը, շարունակում է նմանվել «թափառող ասքի».

Ու երազներում թռչելու նման
 Բառերն են իջնում խոսքի մանվածքին՝
 Բնության հոսող խորքում թաքնված,
 Ու դա նման է թափառող ասքի:

Հր. Թամրազյանի՝ պոեզիայի տեսլականի նման հայեցումը որոշ առումներով բանաձևում է այս սերնդի մի շարք հեղինակների բանաստեղծական ինքնությունը, պատկերացում տալիս պոեզիայի նրպատակի՝ նրանց կանխակալած հեռահարության և այդ գործընթացում իրենց ունենալիք դերի մասին: Այդ նպատակը (տվյալ դեպքում) իրերի ու երևույթների խորքային ընկալմամբ նրանց նոր իրավիճակում բացահայտելն է, իսկ հեռահարությունը՝ գեղարվեստական հնարքը, որոնց համատեղ կիրառումը սերնդի որոշ ներկայացուցիչների համար դարձավ ստեղծագործական առանձնահատկություն: «Մարդու ներսի խոսքը երբեմն ինչ-որ տեղ լռվում է ենթագիտակցության ու գիտակցության միջև»¹, - նկատում է Հրաչյա Բեյլերյանը՝ պոեզիայի առանցքային խնդիրն ու էությունը դիտելով «ոչ թե ցենզուրային-արտաքնացված, այլ մեր ներսում շրջադասվող լռություն, որը բառերի սկզբնական սահմանումներինն է...»²: Այս «շրջադասվող լռության» մեջ էլ նա ի մի է բերում տիեզերական համընդհանրության գաղտնի օղակները՝ կեցության դիալեկտիկական պլանում քննության առնելով արարչության խորհուրդը.

Թույլ տուր՝ անցումի պահն իմ ընդունեմ.
 Այս մենությանս Աստված է վկա:
 Զի վկայողներ երկրային չունեմ-
 Ամեն աստղի մեջ մի հանգուցյալ կա:

Այսքանով հանդերձ՝ 70-ական թվականների հայ բանաստեղծության կառուցվածքային պլանում (որոշ բացառություններով) բառը չգտավ ներքին տեղաշարժի սեփական ուղղությունը, ինչի առաջնահերթ պատճառներից մեկը թերևս այն է, որ դասական տաղաչափության մեջ կիրառվող նորոյա հնարքներն այս շրջանի պոետները հիմնականում նպատակաուղղեցին նյութին ու նոր պայմաններում նրա խորքային քննությանը: Եվ թեև Հր. Բեյլերյանն իրավամբ գիտակցում է, որ «Պոեզիա չի այն ամենը, ինչը «մասին է»»³, այնուամենայնիվ, այդ «մասին»-ը բավականաչափ տեղ զբաղեցրեց սերնդի ստեղծագործություններում (ինչից վերջնականապես հրաժարվել, մեծ հաշվով, անհնարին է)՝ բազմաթիվ հեղինակների համար պարզապես դառնալով գեղարվեստի միջոց և նպատակ:

Պոեզիան իր զարգացման ճանապարհն անցնում է կառուցվածքային ներքին մակարդակի հաղթահարման շնորհիվ, որն արտահայտվում է նոր լեզվամտածողությամբ և դրանով պայմանավորված բառային ինֆորմացիայի նորովի

¹ Արդի հայ քնարերգություն, Ե., 2008, էջ 263:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

համակարգմամբ: «Պոետական գործառույթը,- գրում է Յվետան Թոդորովը,- ուշադրության կենտրոնացումն է ինֆորմացիային՝ հանուն ինքն իրեն»⁴: Լեզվական կառույցի ինֆորմացիոն զարգացումը ստեղծագործության ներքին փոխհարաբերություններից ընտրում է նրանք, որոնք ապահովագրված են նյութի միջամտությունից և պատրաստ՝ ռիսկի մղելու տեքստի մեջ իրենց առարկայական մասնակցությանը: Պոետական ինֆորմացիան տեքստի և ստեղծագործության միջև է՝ հավասարապես տրվելով երկուսին էլ, բայց պատկանելով միմիայն իրեն («Արտահայտություն՝ հանուն արտահայտության», Նովայիս): Ժամանակակից պոեզիան ձգտում է ծայրահեղության հասցնել լեզվական ինֆորմացիայի ներգրավումն ստեղծագործության մեջ՝ գերադասելով նրա ներկայությունը կառուցվածքային այն շերտերում, որոնք ընդունակ են ընդլայնելու իրենց տարածական նշանակությունը՝ միաժամանակ մնալով անփոփոխ: Լեզվական կառույցում վերածածկագրված ինֆորմացիայից ստեղծագործությունը վերցնում է նրա միայն արտաքին մակարդակը, որն անհրաժեշտ է իրեն՝ մտքեր արտահայտելու, գաղափարներ առաջարկելու և այլն: Իսկ ներքին մակարդակը նրա համար մնում է անձեռնմխելի, քանի որ վերջինիս մենաշնորհը պատկանում է հեղինակի հոգևոր իրադրությանը, ներմտնողական ներքին համակարգին, ինքնագիտակցության գաղտնի տիրույթներին, որոնք էլ, իրենց հերթին, չեն կարող միանշանակորեն փոխանցվել ստեղծագործությանը: Լեզվական համակարգում ինֆորմացիան կարող է գործի դնել իր բոլոր հնարավորությունները՝ առանց հաշվի նստելու ստեղծագործության նպատակի, գաղափարի և նման այլ երևույթների հետ: Իսկ այդ հնարավորությունները շատ հաճախ չի նախատեսում անգամ հեղինակը, և ավելին՝ կարող են մինչև իսկ շրջանցվել նրա հայեցողությունից՝ իրենց ինքնուրույնության մեջ ստեղծելով մի իրադրություն, որի մասին հեղինակը նույնիսկ առիթներ չի ունեցել պատկերացում կազմելու: Պոեզիայի զարգացման պատմական բոլոր աստիճաններում լեզուն հետզհետե դուրս է մղել իր նշանով արտահայտված առարկայի իմաստը՝ փոխարինելով այն նույն առարկայի վերաբերյալ իր նշանակյալով, որը նա ձեռք է բերել կառուցվածքային ներքին ենթաշերտերի «գաղտնի» փոխհարաբերություններում: Լեզուն և դրանով պայմանավորված ինֆորմացիոն համակարգը պոեզիայի զարգացման միակ հնարավոր պայմաններն են և հավանական են այնքանով, որքանով նրանց այդպիսին են համարում հեղինակի լեզվազգացողությունն ու դրանով արտահայտված ենթագիտակցությունը:

⁴ *Семиотика, М., 1983, с. 360.*

ВНУТРЕННИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
(композиционные особенности армянской поэзии 1970-х годов)

МУСАЕЛЯН О. Г.

Резюме

Армянские поэты 70-х гг. XX столетия, в отличие от своих непосредственных предшественников, отдавали предпочтение классической поэзии. В данной типологии особо отличились произведения Г. Сарухана, А. Мовсеса, Э. Милитоняна, Г. Сируняна, Г. Тамразяна, в творчестве которых слово иногда обретало иносказательный смысл. Посредством данного типологического вида духовная информация переходит в новую плоскость перекодировки, способствуя тем самым раскрытию нового пласта.