

Կարծիք

Նոանե Բաբկենի Սարոյանի

«Բանաստեղծական կայուն ձևերը 20-րդ դարի հայ պոեզիայում»

թեկնածուական ատենախոսության մասին

Բանաստեղծական կայուն ձևերը ավանդաբար հաստատված, սահմանված և ժամանակի ընթացքում *կրկնվող* բանաստեղծական այն ձևերն են, որոնք ունեն իրենց որոշված չափը, ծավալը, լեզվաշերտային քիչ թե շատ կայուն համակարգերը, որոնք իրենց միասնությունը կարող են պահպանել միմյանցից երբեմն խիստ տարբերվող ժամանակային և լեզվա-մշակութային իրավիճակներում և հանգամանքներում: Այդ ձևերը հիմնականում վերաբերում են *կոմպոզիցիաներին*, որոնք ստեղծվում են նախապես զրված և ձևավորված հստակ հատակագծերի վրա (կարելի է այդպես կոչել) իբրև իդեալական մոդել, որը կարող է հիմք դառնալ այդ շարքի մեջ մտնող հետագա բոլոր կոնկրետ երևույթների համար, ինչպես նաև լեզվա-արտահայտչական այն միջոցներին, որոնք համահունչ են տվյալ կոմպոզիցիաներին: Հեղինակը վերցնում է պատրաստի մոդելը, որն անցել է ժամանակի միջով (այսպես ասած՝ ստացված, հղկված, մինչև վերջ մշակված) և նրա մեջ արտահայտում իր անձնական փորձը (լեզվամտածողական իր եղանակը, փիլիսոփայական-հոգեբանական իր առանձնահատկությունը, մտահղացումը, իր անհատական ինտոնացիան և այլն): Պոեզիայի պատմության կողմից մեզ տրված այդ *կայուն* ձևերը կարելի է բաժանել մի քանի խմբերի՝ ելնելով նրանց կառուցվածքային առանձնահատկություններից (բաժանման այդ մեթոդը առաջարկել է Մ. Գասպարովը): 1. այն ձևերը, որոնց կոմպոզիցիայի մեջ ֆիքսված են նրանց ծավալը (չափը), տների դասավորվածությունը, քառատողերի հանգերի կանոնիկ սիստեմը (սոնետ, ռոնդո, սեքստինա), 2. այն ձևերը, որոնք ֆիքսված են միայն տների և տողերի տեսանկյունից, իսկ

ծավալային առումով ավելի ազատ են (տերցիները), և 3. այն ձևերը, որոնցում սահմանված չեն ծավալը և տները, և թույլատրված է որոշակի ամպլիտոդ նրանց քանակի և դասավորության մեջ (իհարկե այդ ամպլիտուդը գործում է որոշակի սահմանում, ինչպես օրինակ *կանցոնի* մեջ, որը կարող է կառուցվել հինգ կամ յոթ տնից, իսկ տների մեջ տողերի քանակը սահմանված չէ): Վերջինը (3-րդը) *կայուն ձևերի* մեջ մտնում է խիստ պայմանականորեն և հաճախ աելի մոտ է *ժանրային* մակարդակին (օրինակ՝ եվրոպական պոեզիայում լայնորեն տարածված *կանցոնը* ավելի շուտ *ժանրային* հատկանիշներ ունի, քան ձևային, ինչի պատճառով հաճախ այն հանդես է գալիս որպես որոշակի *ժանր և ոչ թե կայուն ձև*):

Սույն աշխատանքը նվիրված է հայ բանաստեղծության մեջ միջազգային բանաստեղծական արվեստի այս հետաքրքիր երևույթին՝ *կայուն ձևերի* օգտագործման շուրջ երկուհարյուրամյա փորձին, որը նկատելի հետք է թողել մեր պոեզիայի պատմության մեջ (որոշ երևույթներ երբեմն այս կամ այն ձևով հանդիպում են նաև հայ ժամանակակից պոեզիայում, (հատկապես սոնետը և առանձին դեպքերում տրիոլետներ, քառյակներ, Հեռավոր արևելքի պոեզիայից՝ հոքուներ, թանկաներ): Պետք է ասել, որ հավաքված է մեծ քանակությամբ նյութ. ասենախոսության մեջ հավաքված են ասլի ընկնող համարյա բոլոր երևույթները (նույնիսկ ավելի, քան պետք է, հաճախ հեղինակն անդրադառնում է ոչ էական, երկրորդական, ինչ-որ չափով պատահական գործերի, ինչը հասկանալի է և ինչ-որ չափով արդարացված՝ ելնելով նյութի և թեմայի առանձնահատկությունից): Դժվար է ի մի բերել այդ բոլոր ստեղծագործությունները, այդ խայտաբղետ, միմյանց հետ որևէ աղերս չունեցող, ցրված, բազմակերպ և բազմապիսի նյութերը, որոնց կապող գծերը միայն ձևային ընդհանրություններն են՝ կապված կայուն ձևերի այս կամ այն կիրառման հետ, որի հետևանքով հաճախ ուսումնասիրությունը մոտենում է վիճակագրության (կամ փաստագրության): Իմ կարծիքով, թերևս կարելի էր սահմանափակվել նյութի ընտրության մեջ, կենտրոնանալ կարևորագույն ստեղծագործությունների վրա, վերլուծել նրանց և՛ *արտահայտչական-ձևային*

պլանում, և՛ *բովանդակային-իմաստային* պլանում՝ ընդգծելով այդ երկու պլանների ներքին միասնությունը, որը նրանց գեղարվեստական արժանիքների հիմքն է և պայմանը (դրանց առանձին, մեկուսացված վերլուծությունը, իմ կարծիքով, մեծ արդյունք տալ չի կարող, թեև դրանք հաճախ հետաքրքիր են և ինքնըստինքյան հաջողված, ինչը ցույց է տալիս հեղինակի կարողությունը և գեղարվեստական երկի վերլուծման ընդունակությունը): Այնուամենայնիվ, իմ կարծիքով, կարելի էր սահմանափակվել նյութի ընտրության առումով և վերլուծությունը կատարել ոչ այնքան *հորիզոնական*, որքան *ուղղահայաց*, այսինքն՝ վերցնել բանաստեղծական կայուն ձևերից ամենաունիվերսալը և ամենատարածվածը՝ *սոնետը*, որը ութ հարյուր տարուց ավելի պահպանում է իր գոյությունը համաշխարհային պոեզիայի անվերջ փոփոխվող հորձանուտներում, երբ մեռնում կամ մոռացվում են հին ձևերը և ժամանակի հետ ստեղծվում են նորերը, ընդհուպ 20-րդ դարի պոեզիան, որ թվում էր թե պետք է հաշիվը փակի սոնետի հետ, բայց զարմանալիորեն այն պահպանում է իր կյանքը (սա վերաբերում է ն՛ եվրոպական, ն՛ ամերիկյան, ն՛ ռուսական, ն՛ հայկական, ն՛ ընդհանրապես արևմտյան մշակույթի մեջ մտնող բոլոր ազգային գրականություններին):

Աշխատանքի մեծ մասը նվիրված է սոնետին (մոտ 45 էջ), նրա տեսությանը, պատմությանը և հայ բանաստեղծության մեջ նրա դրսևորման բոլոր ձևերին՝ սկսած Մխիթարյաններից մինչև մեր օրերը (աշխատանքի երրորդ գլուխն ամբողջովին նվիրված է այդ հարցին, մինչդեռ իմ կարծիքով, այն պետք է լիներ հենց առաջին գլուխը): Նշելով 13-րդ դարում սոնետի առաջացումը Սիցիլիայում (սա վերագրվում է սիցիլիացի բանաստեղծ Ջակոմո դա Լենտինոյին), աստենախոսը թռուցիկ տալիս է նրա համառոտ պատմական ակնարկը արևմտաեվրոպական բանաստեղծության զարգացման մեջ՝ ընդգծելով սոնետի առանձնահատկությունները Վերածնության (հատկապես իտալական, ֆրանսիական, իսպանական և անգլիական), բարոկկոյի, ինչպես նաև ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի բանաստեղծական համակարգերում, որտեղից էլ նա մուտք է գործում հայկական պոեզիա՝ դառնալով այդ պոեզիայի

համարժեք բաղկացուցիչ մասը, այն աստիճանի հարմարեցված հայ լեզվամտածողությանը և հայ բանաստեղծության ավանդական *կոնստրուկտիվ* (կառուցողական) բնույթին, որ անհնար է որևէ ճեղքվածք կամ օտարոտի նրբերանգ նկատել նրա կառուցվածքի մեջ. Պատճառը թերևս եվրոպական և հայ բանաստեղծական արվեստի (և ընդհանուր մշակութային համակարգերի) օրգանական միասնությունն է իբրև *քրիստոնեական* համընդհանուր մշակույթի առանձին համարժեք բաղադրամասեր): Հայ բանաստեղծներն այնքան վարպետորեն են յուրացրել սոնետի պոետիկան, որ այն համարել արևմտյան պոեզիայի ազդեցության հետևանք, մեղմ ասած, չափազանցություն է (թեև մյուս կողմից, իհարկե, նա սոնետը ժառանգել է եվրոպական պոեզիայից, ինչի պատճառով այն ավելի մեծ տարածում է ստացել արևմտահայ բանաստեղծության մեջ, որը, ինչպես գիտենք, ավելի մոտ էր կանգնած եվրոպական գրական-գեղարվեստական աշխարհին):

Ատենախոսության լավագույն էջերը, բնականաբար, այն էջերն են, որտեղ հեղինակը քննում է հայ բանաստեղծների սոնետները, նրանց առանձնահատկությունները, կառուցման ձևերը (կոմպոզիցիաները, սների դասավորումները, հանգավորման ձևերը և այլն), ինչպես նաև թեմատիկան, որտեղ եվրոպական սոնետին բնորոշ թեմաներից բացի (խոհափիլիսոփայական, լիրիկական և այլն) ավելանում է Հայրենիքի թեման, իսկ Սփյուռքի բանաստեղծության մեջ՝ *նոսթալգիան*, կորցրած Հայրենիքի ներքին որոնումները, յուրատեսակ «Հոգևոր հայրենիքի» գաղափարը, որը վարպետորեն արտահայտված է սփյուռքահայ բանաստեղծների սոնետներում (Վահան Թեքեյան, Վազգեն Շուշանյան, Մուշեղ Իշխան, Վահե Վահյան և այլն):

Սոնետը արևելահայ պոեզիայում զարգացման ամենաբարձր սահմանի հասավ Վահան տեքյանի և Եղիշե Չարենցի ստեղծագործություններում՝ ձեռք բերելով ձևի և բովանդակության ներքին միասնության և ներդաշնակության կատարյալ մակարդակ: Ե. Չարենցն ավելի ընդարձակեց սոնետի թեմատիկան, որի օրինակն է Ա. Խանջյանին

նվիրված յոթ սոնետների շարքը՝ 1. «Դոֆին նվիրական», ինչպես նաև նրա մի քանի հայտնի սոնետները («Կարմիր սոնետ», «Ինչպես հնում վկան այն, Նարեկացին» և այլն, որոնք հայկական սոնետի լավագույն նմուշներն են): Աշխատանքի մեջ թռուցիկ անդրադարձ կա ժամանակակից սոնետին, բայց հեղինակը բավարարվում է սուկ նշելով փաստը, առանց անդրադառնալու նրա առանձնահատկություններին (դրդապատճառը, թեմատիկան, պոետիկան և այլն, գուցեև աշխատանքն ավելի չճանրաբեռնելու նպատակով):

Արևմտյան բանաստեղծական կայուն ձևերից ատենախոսության մեջ հանգամանորեն խոսվում է բալլադի, տրիոլետի, որոշ չափով ռոնդոյի մասին, որոնք այս կամ այն կերպ օգտագործվել են հայ բանաստեղծների կողմից. իհարկե, դրանց օգտագործումը չի կարող համեմատվել սոնետի հետ, որով մենք կարող ենք խոսել *հայկական սոնետի* մասին, բայց այնուամենայնիվ նրանց հանդիպում ենք մեր բանաստեղծության մեջ: «Բալլադը», որը ֆրանսիական ծագում ունի և նշանակում է *պարերգ* (բալ-պար), բանաստեղծության կայուն ձևերից է՝ բաղկացած երեք տնից (տները կարող են տարբեր քանակի տողերից կազմված լինել) և մեկ ուղերձից. (նշանավոր են 15-րդ դարի ֆրանսիացի մեծ բանաստեղծ Ֆր. Վիյոնի բալլադները): Բալլադային առանձին նմուշների ենք հանդիպում արևմտահայ պոեզիայում (Թոմաս Թերզյան, Վահան Թեքեյան, ինչպես նաև Եղիշե Չարենց): Բալլադի այս կայուն ձևերից պետք է տարբերել բալլադն իբրև *ժանր*, որը չունի որևէ *կայուն* կառուցվածք, ունի կոնկրետ կրկնվող առանձին մասեր, հաճախ՝ երկխոսություններ (կարող են լինել հարց ու պատասխաններ): Ավելի տարածված է տրիոլետը, որը հայկական պոեզիա մտցրեց Վ. Տերյանը և զարգացում ունեցավ Չարենցի և հետագա մի քանի բանաստեղծների կողմից:

Տրիոլետն, ըստ էության, ութնյակի կայուն ձևն է՝ իր խիստ կանոնավոր արխիտեկտոնիկայով, իսկ ութնյակը ամենևին էլ չի մտնում կայուն ձևերի մեջ, այն ավելի շուտ կոմպոզիցիոն միավոր է, որը չունի խիստ պարտադիր կառուցվածք:

Հայկական բանաստեղծության մեջ բանաստեղծական մի քանի կայուն ձևեր ներթափանցել են արևելյան, ավելի կոնկրետ՝ պարսկական պոեզիայից, հատկապես երկու ձևերը, որոնք լայն տարածում են գտել հայկական պոեզիայում՝ *քառյակը* և *գազելը*, որոնց առանձին ենթագլուխ է նվիրված աշխատանքի մեջ: Կարելի է, իրոք, ասել, որ այս կայուն ձևերը արևելյան պոեզիայի ազդեցության հետևանքն են, քանի որ դրանք մեր պոեզիային անցել են մշակութային մի այլ համակարգից (իսլամական մշակույթից): այն բնորոշ չէ հայկական լեզվամտածողությանը և ընդհանուր մշակութային համակարգին, որն ունի քրիստոնեական *կոնստրուկտիվ* բնույթ: *Քառյակը* իր սեղմ, միաձույլ կառուցվածքով արդյունքն է այն սուֆիստական կրոնափիլիսոփայական աշխարհայացքի, որն Աստծուն որոնում է մեկ մտքի և մեկ ամբողջական սիմվոլիկ-նշանային պատկերի մեջ, որը կարող է լինել մեկ բառային ռիթմական որոշակի գծագիր ունեցող կառուցվածք՝ իր որոշակի «շնչառությամբ» և «ինֆորմացիոն կենտրոնով» (այն, ինչը՝ համապատասխանում է իսլամի բացարձակ *մոնիստական* աշխարհընկալմանը): Հովհ. Թումանյանի մեծ տաղանդը կարողացավ այն ամենին հաղորդել հայկական ուժեղ նկարագիր, որից հետո այն չէր կարող զարգանալ հայ բանաստեղծության մեջ (առանձին երևույթներ կարող էին հայտնվել ինչպես Շիրազի քառյակներում, բայց այն զարգացման որևէ հեռանկար չէր կարող ունենալ): Չարենցի քառյակները, ըստ էության, քառյակներ չեն (դրանք շատ են տարբերվում քառյակի դասական ձևերից): Նույնը կարելի է ասել գազելի համար, որը հանճարեղ ուժով արտահայտվեց Տերյանի և Չարենցի ստեղծագործություններում, բայց իհարկե քառյակը նույնպես որևէ հեռանկար ունենալ չէր կարող: Ինչ վերաբերում է *քասիդին*, որի մասին աշխատանքի մեջ խոսվում է Ավ. Իսահակյանի «Աբու Լալա Մահարի» պոեմի կապակցությամբ, պետք է ասել, որ դա ոչ թե բանաստեղծական կայուն ձև է, այլ՝ ժանր (ի դեպ, աշխատանքի մեջ մի քանի տեղ սոնետի և քառյակի մասին նշվում է որպես որպես *ժանր*, որը սխալ է. էջ 59, 98):

Եզրակացություն .- Նոանե Բաբկենի Սարոյանի «Բանաստեղծական կայուն ձևերը 20-րդ դարի հայ պոեզիայում» ատենախոսությունն ունի գիտական նշանակություն,

կատարված է ծավալուն աշխատանք, և նրան կարելի է շնորհել բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճան՝ գրականության տեսության գծով:



Հենրիկ Էղոյան

Բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր

Բ. գ. դ. պրոֆեսոր Հ. Էղոյանի ստորագրությունը հաստատում եմ
ԵՊՀ գիտական քարտուղար Մ. Վ. Հովհաննիսյան

