

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՆՈՒՇ ՍԵԴՐԱԿՅԱՆ

**XX ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ
ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ
ՈՒՂԵՆԻՇՆԵՐԸ**

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2023

ՀՏԴ 821.133.1.0

ԳՄԴ 83.3(4Ֆր)

Ս 338

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ գիտական խորհուրդը:*

Գրախոսներ՝

բ.գ.դ., պրոֆեսոր **Նատալյա Խաչատրյան**

բ.գ.դ., պրոֆեսոր **Արա Առաքելյան**

Խմբագիր՝

բ.գ.թ., դոցենտ **Անահիտ Եգանյան**

Ստեղծական Անուշ

Ս 338 XX դարի ֆրանսիական պոեզիայի ընդհանուր ուղենիշները
/ Ա. Ստեղծական: - Եր., ԵՊՀ հրատ., 2023, 116 էջ:

Գրքում անդրադարձ է կատարվում XX դարի ֆրանսիական պոեզիայի ընդհանուր ուղենիշներին: Աշխատությունը ներառում է Հայաստանում հայ ընթերցողին քիչ հայտնի ֆրանսիական ժամանակակից բանաստեղծների ստեղծագործությունների գրական քարգմանությունները՝ համակողմանի վերլուծություններով: Մեմագրությունը կարող է օգտակար լինել գրականագետների, ինչպես նաև ընթերցող լայն շրջանակի համար:

ՀՏԴ 821.133.1.0

ԳՄԴ 83.3(4Ֆր)

ISBN 978-5-8084-2611-5

<https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808426115>

© ԵՊՀ հրատ., 2023

© Ստեղծական Անուշ, 2023

Նախաբան

XX դարի ֆրանսիական պոեզիան ընթերցողին է ներկայանում գրական դեմքերի և մոտեցումների բազմազանությամբ: Հետաշուրջափառական պոեզիայի ստեղծագործական վերելքը նոր թափ հավաքեց XX դարի երկու պատերազմների միջև ընկած ժամանակահատվածում: Ավանդույթի ու նորարարության բացառիկ համակցումը ներկայանում էր ընթերցողին ինքնատիպ մեղեդայնությամբ, ուրբանիստական և բնական պատկերների յուրօրինակ համատեղմամբ, բառի ու պոետի դերի նոր վերաիմաստավորմամբ: Նշված ժամանակահատվածում հայ ընթերցողին ոչ այնքան հայտնի այդ պոետները յուրատեսակ բացահայտում կարող են ներկայացնել թե՛ մասնագիտական լսարանի, թե՛ ընթերցող լայն շրջանակի համար:

XX դարի ֆրանսիական պոեզիան նշանավորվեց բազմաբովանդակ ու բանաստեղծական բազմաձև ներկայակերպով. գրական շրջանակներում ընթացող գրական, քաղաքական, մշակութային վայրիվերումներն ու հակասությունները առավել հարստացրին ժամանակաշրջանի գեղագիտական միտքը, որովհետև գրական վեճերի, բազմաթիվ մանիֆեստների շնորհիվ ձևավորվեցին գրական մի շարք հոսանքներ, որոնք ամեն վայրկյան ստիպում էին ապացուցել իրենց կենսունակությունը գրական դաշտում: Այդ գործընթացները պայմանավորված էին արտաքին և ներքին մի շարք գործոններով:

1. Պատմական. Առաջին և Երկրորդ համաշխարհային պատերազմների միջև ընկած ժամանակահատվածը յուրօրինակ փորձություն էր ողջ Եվրոպայի համար, Ֆրանսիայի պարագայում՝ առավել ևս, որովհետև երկու աշխարհամարտերից էլ հաղթող դուրս գալով հանդերձ՝ այն, այնուամենայնիվ, ապրում էր հակասություններով լի մի իրավիճակ, մանավանդ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ, երբ մի կողմից՝ իշխում էին պարտվողական տրամադրությունները, մյուսիս կողմից՝ դիմադրության գերմանական զավթիչների հանդեպ, մյուս կողմից՝ դիմադրության

շարժումը: Այսպես, ֆրանսիացի հայտնի գրող Սելինը հայտնի էր իր պրոնացիստական, հակասեմիտական պամֆլետներով ու հողվածներով: Ֆրանկո-գերմանական, իսկ ավելի շուտ ֆրանկո-նացիստական համագործակցության մասին նրա քաղաքական մանիֆեստի մեջ հնչեցին հետևյալ խոսքերը. «Ո՞վ է մարդկանց իրական բարեկամը: Ֆաշիզմը: Ո՞վ է հոգ տանում բանվորի մասին՝ ԽՍՀՄ-ը, թե՞ Հիտլերը: Իհարկե, Հիտլերը: Պետք է քաշել աչքերից կարմիր դրոշը և հասկանալ, որ փոքրիկ խանութի տիրոջ համար բարու կրողը ոչ թե Թորեզն է, այլ Հիտլերը»¹:

Նույն տասնամյակում, սակայն, գրական-հասարակական շրջանակներում հայտնվում են դիմադրության հակաֆաշիստական գաղտնի կազմակերպությանը միացած ֆրանսիացի գրող Ալբեր Կամյուի խոսքերը, որոնք դատապարտում են ֆաշիստներին ու կոլաբորացիոնիստներին՝ կանխատեսելով նրանց մոտալուտ վախճանը. «Մենք համարում ենք մեզ ոգու պաշտպաններ և գիտենք, որ ոգին կարող է կորսվել, երբ նրան հարվածում է զորեղ մի ուժ: Բայց մենք հավատում ենք մի այլ ուժի. դուք վստահ եք, որ այդ համր, երկրային կյանքից զուրկ դեմքերով դուք կարող եք ներկայացնել Ֆրանսիայի այլանդակ դեմքը: Բայց դուք հաշվի չեք առել մեր համառությունը: Մենք պայքարում ենք առանց շտապելու: Եվ ամենաձանր պահերին մեզ անսասան է պահում մեր հուսահատ հույսը. մեր ընկերները ավելի համբերատար կլինեն, քան նրանց դահիճները և ավելի բազմաքանակ, քան իրենց փամփուշտները»²:

2. Քաղաքական. Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո Ֆրանսիան ապրեց Կոմունիստական «կարմիր» շարժման ակտիվացման անմախաղեպ մի փուլ, որի ընթացքում մի շարք գրողներ ու բանաստեղծներ (Կամյու, Սարտր, Արագոն, Կլոդ Ռուս) անդամագրվեցին Կոմունիստական կուսակցությանը: Բայց ԽՍՀՄ գաղափարախոսությունը միանշանակ չէր ընդունվում Ֆրանսիայում, և այդ պատճառով ֆրանսիացի շատ գրողներ ու բանաստեղծներ գրական գործունեությունից առավել

¹ Celine “L’Ecole DES CADAVRES”, Gallimard, Paris, 1975.

² “Lettnes à un ami allemand”; Camus: Gallimard 1986.

սկսեցին կարևորել իրենց քաղաքական հայացքները: Այդ ներքին շարժումները մանրամասն նկարագրված են Հ. Բ. Էքքրնի «Ժամանակաշրջանի պատմվածքը» գրքում, որտեղ նա բացատրում է կոմունիստական հայացքների արտաքին գրավչությունը ֆրանսիացի բանաստեղծներին բնորոշ իդեալիզմով ու ուտոպիստական երազանքներով: Որպես խոստում օրինակ կարող են ծառայել Լուի Արագոնի կյանքն ու գործը, 1927 թ.՝ Կոմունիստական կուսակցությանը անդամագրվելուց հետո, գրական երկերի մեջ սկսեց ներմուծել «կոմունիստական իդեալին» բնորոշ արդարության և հավասարության գաղափարները: Մասնավորապես Ամերիկայում շինծու մեղադրանքներով մահապատժի ենթարկված երկու անարխիստներին նվիրված «Ռճի պայմանագիր» («*Traité du style*») գործը նվիրված է հիմնավորումներով և «Կարմիր ֆրոնտ» («*Front rouge*») հայտնի բանաստեղծությունը, որն ամբողջովին ներբողում է կոմունիստական հեղափոխությունը: Բայց աստիճանաբար շատ բանաստեղծներ (նրանց թվում՝ և Արագոնը) հիասթափվեցին կոմունիստական գաղափարախոսությունից:

3. Գրական. Մոդեռնիզմի հաղթարշավից հետո ֆրանսիական գրականության թատերաբեմում ընթանում էին լուրջ վեճեր՝ որ ուղղությամբ պիտի ընթանա ֆրանսիական բանաստեղծությունը, որտեղ է բանաստեղծական արվեստի սահմանը, որը պետք է ապահովի բանաստեղծության կենսունակությունը: Առաջ քաշեցին բազմաթիվ տարբերակներ: Օրինակ՝ Ռևերդիի ու Սիշոյի համար պոեզիան շարունակեց մնալ հավերժական իդեալի որոնման միջոց, Պոնժը պաշտպանում էր այն տեսությունը, որ պոեզիան մի դրվագ է «*jeté*», որում ընդամենը ստուգվում են համակցություններ կազմելու լեզվի հնարավորությունները: Քրնոն զարգացնում էր այդ գաղափարը՝ բանաստեղծությունը համարելով լեզվի փորձարարական լաբորատորիա: Ինչպես նշում է XX դարի ֆրանսիացի Ռոբերտ Վ. Գրինը, «նրանցից յուրաքանչյուրը գրում էր ժամանակաշրջանի բանաստեղծական պատմագրությունը»³: Բոլոր բանաստեղծները, սակայն, համակարծիք էին, որ ժամանակա-

³ Robert W. Greene, “Six French Poets of our times”, Princeton, 2016.

կից լեզուն ապրում է բանաստեղծական յուրատեսակ ճգնաժամ, խառնում կա կաղապարված արտահայտչամիջոցների ու անվերջ նորացող իմաստային ոլորտի միջև: Դրա համար անհրաժեշտություն ծագեց վերացնելու այդ խառնը՝ ի մի բերելով սյուրռեալիզմի ժառանգությունն ու փորձարարության անվերջանալի ցանկությունը՝ օգտագործել այլ մշակույթների բերած բանաստեղծական ժառանգությունը (օրինակ՝ ճապոնական հայքումները, աֆրիկյան մեղեդիները): Այդ նպատակով մի շարք բանաստեղծներ միավորվեցին OULIPO-ի (ouvroir De la littérature potentielle) մեջ: Դրանց թվում էին Ռայմոն Բրնոն ու Ժակ Ռորոն, որոնք մեծ ներդրում ունեցան բանաստեղծական նոր մոտեցումների կերտման գործընթացում:

Սույն մենագրությունը քննության է առնում ոչ միայն XX դարի բանաստեղծների գրական և հասարակական գործունեությունը: Նպատակն է հայ ընթերցողի համար բացահայտել ֆրանսիացի այն պոետներին, որոնք սպրդել են հայ ընթերցողի ուշադրությունից բավարար տեղեկատվության բացակայության պատճառով: Մենագրության մեջ տեղ գտած որոշ հեղինակներ շարունակում են ապրել և ստեղծագործել՝ համալրելով ֆրանսիական բեղուն գրականությունը նոր գործերով: Նույն ուժգնությամբ Ֆրանսիայի գրական դաշտում շարունակվում են գրական մենամարտերը նոր բանաստեղծության զարգացման ու նորարարական միտումների հարցի շուրջ: Ներմուծվել են «հարաբերական բանաստեղծություն», «բազմաձև բանաստեղծություն», «հայեցողական բանաստեղծություն» եզրույթները, որոնց մանրամասն քննությունը ներկայացվում է հաջորդիվ:

Մենագրության «ակնարկային» կառուցվածքը, այսինքն՝ գրողներին առանձին-առանձին ներկայացնելու միտումը պայմանավորված է այն փաստով, որ գրողները անձանոթ են ոչ միայն հայ, այլև հետխորհրդային երկրների մասնագետներին: Մենագրությունը գրելիս խնդիր է առաջացել պահպանելու համամասնությունը՝ նախ ներկայացնելով հեղինակին, տալով նրա ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը և միայն դրանից հետո առան-

ձին-առանձին վերլուծելով երկերը: Միասնական կառուցվածքի առանցքը այս պարագայում ստեղծվում է ներքին դասակարգման շնորհիվ (ըստ ժամանակաշրջանի, ըստ գրական տեսությունների պատկանելության, ըստ նորարարությունների չափաբաժնի): Ներկայացված նյութը հնարավորություն չի տվել հիմնվելու այլ գրանակագետների վերլուծությունների վրա դրանց բացակայության պատճառով, դրանով էլ պայմանավորված է մենագրության սեղմ ծավալը:

**Պայքար սյուրռեալիզմի դեմ: Նոր բանաստեղծական իրողության
ձևակերպման և մեկնաբանության խնդիրը
Ֆրանսիական պոեզիայում**

Ֆրանսիական գրականագիտության մեջ առկա են բազմաթիվ հակասական բնութագրականներ, որոնց հիմնական նպատակն է պոեզիան ներկայացնել իբրև տեսական կատեգորիա ու նաև փիլիսոփայական վերացարկում: Առավել հաճախ, սակայն, բանաստեղծական գործընթացը ներկայացվում է իբրև լեզվական նոր կառույցների ստեղծման պատահական կամ նպատակային համակցման և միավորման հաջողված (իսկ երբեմն նաև անհաջող) փորձ: Այդ ձևակերպումները երբեմն հնչում են իբրև բանաստեղծական տող (ինչ-որ բան պատմականի և բանաստեղծականի միջև կամ դիպվածային պոեզիա *quelque-chose entre poetique et histoire* կամ *poesie sporadique*):

Ստեղծագործական գործընթացները, սակայն, փաստում են, որ ներկայումս բանաստեղծական գործառույթը դիտարկվում է իբրև ոչ թե ժամանակագրական, այլ ավելի շուտ հասկացության ընդհանուր ստեղծագործական գործունեություն: Այդպիսի փոփոխությունը բնական է և օրինաչափ, եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ ժամանակակից բանաստեղծականության սահմանները ընդլայնվել են՝ ներառելով դասական ստեղծագործական կանոններին մինչ այժմ չառնչվող մանրամասներ: Բարեբախտաբար, անգամ նորագույն մեկնաբանությունների առկայության պարագայում քնարական «ավանդույթը» չի վերանում և մասամբ դառնում է ժամանակակից բանաստեղծության ծնունդի այն հիմքը, որի վրա հաստատվում է բանաստեղծական նոր կառույցը, ընդ որում՝ այս պարագայում բնավ կարևոր չէ, թե ինքը՝ բանաստեղծը, ինչ դիրքորոշում է արտահայտում. արդյոք նա մերժո՞ւմ է դասական մոտեցումները, թե՞ ինքն իրեն համարում է գրական ժառանգականության հետնորդն ու փոխանցողը: Կարելի է ասել, որ նման ինքնահայտագրերն ընդհանրապես շատ հակասական են և չեն համապատասխանում գրական իրականության փաստական

դրսևորմանը: Կարող ենք որպես օրինակ քննել բանաստեղծական հեղաշրջման կայացման անխուսափելիության հետևորդ, գրական հեղափոխության անխոնջ մարտիկ Անրի Դրոգեի ստեղծագործությունից մի հատված՝ փաստելով, որ նրա ոճն ու արտահայտչամիջոցների համակարգը գրեթե նույնական են Վիկտոր Հյուգոյի բանաստեղծությունների հետ:

«Այնտեղ՝ մեծ տանիքի տակ,
մտամոլոր առանց հաշտության
հասկանում ես, որ մասնիկը
հավասար է հավերժության»⁴: (Վիկտոր Հյուգո)

«Անձրևը կուլ տվեց
Փոքր ատոմները,
հավերժության մեջ
ցնցվում էին նրանք»⁵:

Բանաստեղծական հայտարարություններում հնչած հավակնությունների ու բանաստեղծական դրսևորումների միջև ընկած ակնհայտ հակասությունը ցույց է տալիս, որ նոր բանաստեղծությունը ընդվզում է նախկինում ընդունված ժանրային ու թեմատիկ բաժանումների, գաղափարական հոսանքների, երբեմն նաև դասական խորհրդանիշների համակարգի դեմ: Բնականաբար, դարերով մշակված այդ բոլոր հայեցակարգերը պիտի նահանջեն երկրորդ պլան, որպեսզի հրապարակ գա՝

ա. ընթերցողական մեկնաբանության ազատությունը,
բ. ներտեստային զարգացումների գերակայությունը:

Եվ բանաստեղծական սուբյեկտ (բանաստեղծության առարկան) ասածը այլևս չի տեղավորվում քնարական կամ էպիկական խոսույթի ոլորտում, որովհետև XX դարի առաջին տասնամյակից սկսած՝ «դասական-քնարական ավանդույթ» հասկացության մեջ

⁴ Victor Hugo, “Les feuilles d’automne”, Paris, 1988.

⁵ Henri Droguet “Toutes affaires cessantes”, 2002.

տելի է ունենում հեղաշրջում, և սյուրռեալիզմի ու հետսյուրռեալիստական ժամանակաշրջանից սկսած՝ բանաստեղծությունը զարգանում է նոր կանոնակարգի համաձայն:

Այդ գործընթացն աստիճանական բնույթ ունի և ընթանում է փուլ առ փուլ:

1. Տեղի է ունենում բանաստեղծական դաշտի ընդլայնումը իրական կյանքում հայտնված նոր առարկաների, երևույթների, հասկացությունների ներմուծման միջոցով: Եթե ժամանակին բանաստեղծության առարկան պարտադիր պետք է լիներ բնույթով «բանաստեղծական», ապա բանաստեղծական նոր դրսևորումները երբեմն վերացական են աբսուրդի աստիճանի, իսկ երբեմն հատուկ ընդգծում են իրենց ոչ բանաստեղծական (ապոետիկ) բնույթը՝ բանաստեղծության մեջ ներմուծելով անսովոր տարրեր՝ մեխանիզմներ, հատվածներ օրենսդրական տեքստերից, անեկդոտներ, հայիոյանքներ, սեռական օրգանների նկարագրություններ և այլն:

«Ձահելությունս հեռացավ.

մնացել եմ քառասունամյա հետույքիս նստած»⁶:

(Ռ. Զընո)

2. Բանաստեղծության վերացարկումը հասցնել այն աստիճանի, որ այն կորցնի իր պատկերային ամբողջականությունը՝ վերածվելով իրար բախվող փոխաբերությունների ու կտրտված բացականչությունների ամբողջության. այդպիսի հեղաշրջումը որոշակի ցնցում էր մի շարք գրականագետների համար, որոնք միանգամից ազդարարաբեցին «պոետական դարաշրջանի և պոեզիայի վերջնական ու անկասելի խորտակման մասին»:

«Ի՞նչ ասել այս դեպքում: Պետք է պարզապես առաջնորդվել հետևյալ հաստատուն դրույթով. միակ բանը, ինչ կարող է ԱՆԵԼ բանաստեղծությունը, պարզապես ԼԻՆԵԼՆ է: Հիշատակության

⁶ "Ma jeunesse est partie je suis resté assis sur mon cul de quarante ans" Raymond Queneau, Paris, 1988.

արժանի է ոչ թե բանաստեղծության գործարկման ոլորտը, այլ նրա լինելիության անհամար հնարավորությունները»⁷:

Իհարկե, հնարավոր էր այս դասակարգման մեջ ներառել նաև միջտեքստային հարաբերակցությունների երեք տիպերը (պարտադիր, կամայական և պատահական), բայց հաշվի առնելով այն փաստը, որ բանաստեղծական նոր զարգացումներն իրենց բնույթով արդեն միջտեքստային են և հավակնություն ունեն ներկայանալու իբրև վերտեքստային՝ նպատակահարմար ենք համարում այս վերլուծության մեջ չանդրադառնալ այդ հարցին:

Գրականագետների հնչեցրած տազնապի զանգերը որոշ առումով հասկանալի են, բայց զարգացման ու նորացման միտումը փոփոխվող ընկալումների աշխարհում անխուսափելի է: Նաև պետք է ընդունել, որ խորտակվում է ոչ թե բանաստեղծականությունը, այլ բանաստեղծության ավանդական համակարգը, քանի որ այն, ինչ խոչընդոտում է բանաստեղծության զարգացմանը, պիտի դադարի այն սահմանափակել: Եվ այդ նոր ընկալման համատեքստում անխուսափելի է բանաստեղծության բովանդակային «առօրեականացումը», երբ զգացմունքային ու պաթետիկ դրսևորումները նահանջում են՝ միևնույն ժամանակ հնարավորություն տալով, որ ընթերցողն իր համար բացահայտի յուրաքանչյուր բառի ներքին բանաստեղծականությունը: Իր «Պարոն տեքստ» գրքում Պոլ Վալերին, կարծես կանխագուշակելով այդ փոփոխությունը, գրել է. «...Այսուհետ ոչ թե բանաստեղծությունն է գտնում իր լեզուն, այլ լեզուն է գտնում իր բանաստեղծությունը»⁸:

Այդ երևույթն ակնհայտ է դառնում Կլոդ Մարգայի բանաստեղծական արվեստի վերլուծության ընթացքում: Բանաստեղծական առարկան դառնում է առավել հստակ գծագրված, առավել մանրամասնված, բայց դրա հետ մեկտեղ՝ այն դադարում է «գուտ բանաստեղծական լինել»: «Մաքուր բանաստեղծականության», «քնարականության», «զգայականության» ոլորտ են թափանցում առարկաներ՝ առանց խորհրդանշական ծանրաբեռնվածության, գաղափարների, որոնք միտված են ավելի շատ բացատրություն

⁷ Le nouveau recueil n.63. “Que peut la poésie” Christian Prigent, 2001.

⁸ Պոլ Վալերի, Պարոն Տեքստ, Երևան, 1996, էջ 144:

տալու բանաստեղծական կառույցի ստեղծման, քան դրա ինքնա-
ծին մեկնաբանության մասին:

Հարկավոր է՝ մյուսների գաղափարները սրբագրվեն, միավոր-
վեն, որ նրանց «ինքնաբերականությունը խարդավանքով գայ-
թակովի, հագենա պարզ ու ուժեղ բանաձևերով, որոնք պատաս-
խանեն ամեն ինչին»⁹:

Որպես քննության առարկա կարող ենք վերցնել Կլոդ Մար-
գայի «Փետուրին» բանաստեղծությունը, որի վերնագիրն անգամ
փոքրատառով է նշված, իսկ ընդունված խորհրդանշական կաղա-
պարներն ի սկզբանե մերժված են հեղինակի կողմից: Այս բանաս-
տեղծության մեջ մենք չենք հանդիպի «քամուց քշված փետուր»,
«կյանքի տարերային հոսքի խաղալիք», «անգոր հյուլե» կապակ-
ցություններին և նրանց խորհրդանշական մեկնաբանությանը,
որովհետև բանաստեղծի ու բանաստեղծական առարկային կապն
այս դեպքում խզված է, և բանաստեղծը հնարավորություն չունի
հանդես գալու իբրև ուղղակի կամ միջնորդավորված քնարական
հերոս. նրան վերապահված է միմիայն հայեցողի դերը:

«Ինձ առավել հետաքրքրում է պոեզիան՝ իբրև ընդհանուր
գրական գործունեության ամենաարմատական հատված: Մխալ
է այն պնդումը, որ պոեզիան գրականության լավագույն դրսևո-
րումն է. այն պարզապես քողազերծում է գրականությունն ավելորդ
խորհրդածություններից»¹⁰:

Բանաստեղծության մեջ ընթերցողը կարող է դիտարկել փե-
տուրի աստիճանական շարժումը երկնքում.

«Քամին նետվում է դեպի փետուրը.
Այն վերևում ծաղկած ճանկիկ է,
փետուրը կտրում է երկնքի լռությունը,
Փետուրը բացում է ամենի լազուրը,
Վերևում բացված թևի մեջ լարվում է փետուրը
և ճախրում անթափանց մթում»¹¹:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Le nouveau recueil n.63. “Que peut la poésie” Christian Prigent.

¹¹ Claude Margat, “Quelque Chose”, 2014.

Կլոդ Մարգան չի զլանում նշել, որ այդ փետուրը ոչ թե պոկված է թռչնի թևից, այլ հենց ճախրող թռչունի թևի վրա է՝ դրանով ընդգծելով, որ բանաստեղծական առարկա դառնալու ենթակա բազմաթիվ օբյեկտներ իրականում «մեկն են շատերից»։ Չունենալով առանձնակի իմաստային ծանրաբեռնվածություն, չունենալով խորհրդանշական մեկնաբանության լայն դաշտ՝ բանաստեղծական այդ նոր հայեցակարգերը հաստատում են շրջադարձային բեկումներ ժամանակակից բանաստեղծության ոլորտում։ Նախ ընդլայնվում են «քնարականություն ու բանաստեղծականություն» հասկացությունների սահմանները, և դարասկզբի մոդեռնիստական վերափոխումները սկսում են ընկալվել իբրև հետադիմական խոչընդոտներ, որոնք արգելափակում են բանաստեղծության զարգացման ճանապարհը։ Օրինակ՝ մոդեռնիստները քնարականության մոդուլացիաները փոխարինեցին բանաստեղծական պատկերի՝ իմիջի գերակայությամբ, մինչդեռ սյուրռեալիստներն իրենց ուշադրությունը բևեռեցին պահի տիրույթում (*instant fixé*) բառի, զգացմունքի և դրանց հետ կապված ասոցիատիվ պատկերների ընդհանուր համակցման վրա։ Թեպետ որոշ ժամանակ անց մույնիսկ այդ համակարգված մոտեցումը պետք է համարվեր գետի բնականոն հոսքը բանտելու փորձ։

«Բանաստեղծը խանգարում է, որ ընթերցողը վերգտնի ընթերցվող տեքստի բնականոն ընթացքը։ Այդ հոսքի մեջ յուրաքանչյուր բառ առանձին ընկալվելու հնարավորություն գրեթե չունի, և բացակայում է նաև տվյալ ժամանակին բնորոշ տեքստային ընկալման ընդհանրական տարբերակը»¹²։

Հանգն ու *vers libre*-ն և դրանց հետ մեկտեղ տարաբնույթ այլ ձևերը զիջում են կառուցվածքային ոչ այդքան հստակ բնույթ ունեցող բանաստեղծությանը։ Դրա հետևանքով քննարկման առարկա են դառնում ոչ թե «արձակ բանաստեղծություն» ու «բանաստեղծական արձակ» հասկացությունները, այլ պարզապես ջնջվում է բանաստեղծության ու արձակի միջև եղած սահմանագիծը։ Երբ բանաստեղծությունը դառնում է պարզապես լեզվահոսք, գրա-

¹² Jean Tardieu “Des livres et des voix” Warsaw, 2003.

կանագիտությունն դասական ձևով տեղը զիջում է ազատ մեկնաբանությանը, գեղագիտությունը՝ իբրև գեղագիտական բարձունք, ընկալում է նորարարությունը՝ զուգորդված փիլիսոփայական ընդհանրացումներով: Ըստ գրաքննադատ Շադ դը Նիորի՝ առանց պրոսոդիայի ու դրա վառ արտահայտված ռիթմական նկարագրի պարզապես դառնում է «արտահայտության հիշարժան մի միավոր»¹³:

Բանաստեղծական միավորի ժանրային դասակարգման անհրաժեշտության բացակայությունը դառնում է ժամանակակից պոեզիայի ամենաբնութագրական հատկանիշը:

¹³ DeNiord Chard “Some Thoughts on Hybrid, Subliminal, and Prose Poetry”, *Blurred Lines*, Pittsburgh, 2010.

XX դարի ֆրանսիական բանաստեղծության տիպաբանական առանձնահատկությունների դասակարգումը

XX դարի ֆրանսիական պոեզիան ունի բազմազույն ներկայացնակ, որն այդ դարի յուրաքանչյուր տասնամյակի հետ արձանագրում է նոր փոփոխություններ: Այս զարգացման շարժառիթներն ու ձևերը շատ տարբեր են՝ քաղաքականից մինչև մշակութային, բայց ողջ շարժուն բազմազանության մեջ, այնուամենայնիվ, առանձնանում են մի քանի հստակ միտումներ, որոնք իրենց հերթին բանաստեղծական դաշտը բաժանում են բավականին հստակ սահմանազատված տիրույթների:

1. գլխունշված հետսյուրռեալիզմի ներկայացուցիչները նպատակ էին դրել գաղափարական նոր հնչեղություն տալու հետսյուրռեալիստական պոեզիային: Այդ վերածնունդն ընթանում էր երկու ճանապարհով՝ տեսական փիլիսոփայական հենքի վերաիմաստավորմամբ, մասնավորապես այն ժամանակ համբավ ստացող դեկոնստրուկտիվիզմի ու էկզիստենցիալիզմի համատեքստում: Այդ ճանապարհը նախընտրեցին Սիշել Դեգին ու Ռայմոն Բրնոն: Դա բանաստեղծական յուրատեսակ ապստամբություն էր, ու երկուսին էլ այն հաջողվեց նախևառաջ լեզվական փորձի շնորհիվ:

Դեգին դրա համար ընտրել էր համադրության սկզբունքը՝ դասական բարձր ոճի, ռոմանտիզմի պոետիկայի, ապակառուցված շարահյուսության և, այսպես կոչված, ոչ բանաստեղծական տարրերի համադրումը մեկ բանաստեղծության մեջ, իսկ Բրնոն՝ բանաստեղծության մոայլ-երգիծական համատեքստը, որն ուղեկցվում էր շարահյուսական ու ձևաբանական ինվերսիաներով, բառախաղերով և բառաստեղծումով, մաս շեշտը դրել էր ոճական վարժանքների վրա, որոնք, երբեմն պարողիկ երանգավորում ստանալով, դառնում էին նոր բանաստեղծական մոդելի ձևավորման հենակետը:

2. Երկրորդ խմբի պոետներին կարելի է պայմանականորեն անվանել հայեցողական բանաստեղծության հետևորդներ: Այդ մարդիկ, կրելով սյուրռեալիզմի դրոշմը, նույնպես հենվում էին որոշակի փիլիսոփայության վրա, բայց դա արդեն փիլիսոփայություն չէր դասական իմաստով, այլ նոր բանաստեղծական փիլիսոփա-

յություն ստեղծելու հաջողված փորձեր: Այդ ուղղության հետևորդներն էին Ֆրանսիս Պոնժն ու Ֆիլիպ ժակոտեն: Ֆրանսիս Պոնժը հռչակեց «իրերի անունից» գրվող գործի բանաստեղծական տեսությունը, համաձայն որի՝ բանաստեղծի առաքելությունն է իրականությունը ներկայացնել ոչ թե սեփական անհատականության պրիզմայով, այլ նկարագրվող առարկայի կամ «իրի» տեսանկյունից: Ժակոտեն առաջ քաշեց «իրադարձության անցում» տեսությունը, որը բանաստեղծությունը հռչակում էր իբրև զուտ անցում իրականությունից դեպի այլընտրանքային լեզվական իրականության:

Այս տարբերակումը պայմանավորված է պատմամշակութային որոշակի գործոններով, մինչդեռ ժակոտեն կարողացավ բանաստեղծությունն ընկալել իբրև իրադարձություն, որի կայացումն ընթանում է մշակութային ու անձնային գործոնների ազդեցությամբ:

Վերոհիշյալ պոետներն իրենց բանաստեղծական գործունեությունը սկսել են այն ժամանակ, երբ սյուրռեալիզմն իր ճանաչման կիզակետում էր: Այդ ուղղությունը հսկայական ազդեցություն էր թողել մշակութային բոլոր ոլորտների վրա և իր բազմաձևությամբ սահմանել էր յուրատեսակ մշակութային բռնապետություն՝ պարտադրելով երիտասարդներին պատկերային ու արտահայտչական կադապարված կառուցվածքների մի ստվար ամբողջություն: Այդ կադապարից ազատվելու համար էլ բանաստեղծները գնում էին կա՛ն մոր փիլիսոփայություն ստեղծելու, կա՛ն բանաստեղծական ապստամբության ճանապարհով, ինչպես, օրինակ, Քրնոն, որի բաժանումը սյուրռեալիստներից ազդարարվեց ոչ միայն մշակութային, այլև անձնական սկանդալային խզումով:

Արդարացի կլինի նշել, որ սյուրռեալիստական ուղղության դրոշմն այդ հեղինակներից շատերի ստեղծագործություններում հաստատագրվեց ու շարունակվեց, և նույնիսկ նորացված լեզվական կերպավորումն ի գործու չէր ամբողջովին չեզոքացնել այդ ազդեցությունը: Այդ խոսույթը XX դարի 30-ական թվականներից միախառնվում էր էկզիստենցիալիստական գրափիլիսոփայական հոսանքի հարաճուն ազդեցությանը, որը պոեզիան զգայական ու

պատկերային կերպավորումից տանում էր դեպի գոյաբանական մտորումների ոլորտ, ընդ որում՝ անգամ այդ գոյաբանական, հայեցողական հուսահատությունն արտահայտվում էր բանաստեղծական երկերի անվանումներում, ինչպես, օրինակ, Միշել Դեզիի «Հուսահատության էներգիան» շաբբը:

Էկզիստենցիալիզմի ազդեցությունը երևան էր գալիս նաև «քաջ հումանիզմ» խոսույթի ձևով: Բանաստեղծներ Կլոդ Ռուան ու Բլեզ Սանդրաղը բանաստեղծական առօրյա ապրումը դարձրին բանաստեղծական յուրատիպ հավատամք: Այս հեղինակների ստեղծագործություններում արմատավորվեց «մեկ նախադասություն մեկ բանաստեղծություն» սկզբունքը, որ կարծես վերաիմաստավորում էր արևելյան բանաստեղծման ավանդույթը՝ տալով նրան նոր հնչերանգ: Այդտեղ կարելի է որսալ նաև XX դարին բնորոշ հետմոդեռնիստական մշակութային էկլեկտիզմի տարրեր, երբ արդեն պարզ չէր, թե բանաստեղծության մեջ որն է առանցքային՝ արևելյան խաղաղ հայեցողականությունը, թե՞ արևմտյան ապոկալիպտիկ տեսլականը:

Այսպիսով՝ XX դարի ֆրանսիական պոետները, չնայած իրենց տարբերություններին, ունեն մի քանի ընդհանուր գծեր, որոնք ամբողջացնում են եվրոպական բանաստեղծի կերպարն ու առաքելությունը:

1. XX դարի գրեթե բոլոր ֆրանսիացի բանաստեղծները փայլուն մտածողներ են, որոնք զբաղվել են նաև թարգմանական ու գիտական գործունեությամբ, օրինակ՝ Ֆիլիպ Ժակոտեն թարգմանել է Նովալիս, Հայնե, Գյոթե, Դեզի և այլ հեղինակների գործերից:

2. Բոլոր պոետները ընդունում են գրական ձևի գերակայությունը բովանդակության հանդեպ և «ինչ ասել» խոսույթը ստորադասում են «ինչպես ասել» խոսույթին: Դրանով է պայմանավորված այն փաստը, որ բոլոր այդ հեղինակները գրել են նաև գրականագիտական վերլուծություններ, ինչպես, ասենք, Պոնժի «Գրելու պատճառները» կամ Ռայմոն Բընոյի «Ոճական վարժանքները» գործերը:

3. Բոլոր պոետները վիճարկում էին ժանրային սահմանագծերի գոյության անհրաժեշտությունը՝ գործարկելով նոր եզրույթներ,

ինչպիսիք են «բանաստեղծական արձակը», «բանաստեղծական վեպը» և նույնիսկ «բանաստեղծական քննադատությունը»՝ որ ստեղծագործական գործընթացի հիմքում ընկած է խոսքը՝ «բանը», որը նման սահմանազատումների ենթակա չէ:

4. Պոլիմորֆ (բազմաձև) արվեստի թափանցումը իրական կյանք ու «համակցված» արվեստի երկերի արժևորումը՝ իբրև նոր արվեստի կադապար, ֆրանսիական պոեզիայում ներկայացվեցին XX դարի առաջին կեսի մի շարք հեղինակների (Ալեն Ժոֆրուան, Ժակ Ռեդան և Անդրե Վելտերը) ստեղծագործություններում: Նկար-բանաստեղծություն, կադր-բանաստեղծություն, հղում-բանաստեղծություն, պլակատ-բանաստեղծություն ստեղծագործական միավորը սկսեց շրջանառվել գրական շրջանակներում, իսկ հետո ընդունվեց նաև ընթերցող հասարակության կողմից: Դրավառ ներկայացուցիչն էր Ալեն Ժոֆրուան, որն առանձնահատուկ մանրակրկտությամբ մշակեց և ընթերցողին ներկայացրեց բանաստեղծական այդ նոր ժանրը: Նշենք նաև բանաստեղծություն+ծիսական երաժշտություն համակցությամբ ներկայացվող նոր ժանրը, որի հեղինակը Անդրե Վելտերն էր: Իր բնույթով այն ավելի մոտ էր շամանների ծիսական երգերին, որոնք ստեղծվում էին երաժշտության հնչյուններին համընթաց: Այդ միտումը մի փոքր ազդվում է դադաիստական և սյուրռեալիստական շարժումներից (հաշվի առնենք, որ Ալեն Ժոֆրուան հարում էր սյուրռեալիստական գրական ուղղությանը), բայց այդ բանաստեղծության տիպաբանության մեջ առկա էին փոփոխություններ.

ա. բանաստեղծությունը ստանում էր քաղաքական կամ փիլիսոփայական գաղափարական ուղղվածություն,

բ. պատկերային ձևավորումը կարող էր պատկանել ոչ միայն սյուրռեալիստական կամ ավանգարդիստական, այլ նաև դասական, ռոմանտիկ, ռեալիստական ոճին:

5. Պոետների մյուս խումբը, որոնց ներկայացուցիչներն էին Ժորժ Ալդան, իսկ հետագայում՝ Լորանը, փորձեց նորովի մեկնաբանել բողլերյան, ռեմբոյան սիմվոլիստական, բանաստեղծական գործիքակազմը՝ կապելով այն ժամանակակից հասարակության մեքենայացված կենսակերպին ու սպառողական հակումներին:

Բողլերյան հայտնի «ամերիկանիզացիան» (Բողլերը նկատի ունենում են հասարակության սպառողական տենդն ու շահամոլությունը) Ժորժ Ալդայի մոտ ստացավ ապամարդկայնացում (դեհումանիզացիա) բնորոշումը, այն է՝ մարդը ոչ թե պայքարում ու բողոքում էր այդ առօրյայի դեմ, այլ խոնարհաբար համակերպվում էր իր վզին փաթաթված կենսակերպին՝ գերադասելով մի կողմ դնել իր հումանիստական արժեքները, սեփական զգացմունքներն ու նվիրական ցանկությունները: Լորանի մոտ այս միտումը ներկայացված է առավելապես զգացմունքային պոռթկումների ձևով, ինչը բանաստեղծին իրավունք է վերապահում չկանոնակարգելու բանաստեղծությունը, չմտցնելու այն սահմանված արտահայտչամիջոցների կամ գրական հնարքների շրջանակի մեջ, այլ պարզապես հեղեղելու ընթերցողի միտքը զգացմունքային բառահոսքով, ուր մակդիրներն ու փոխաբերությունները ծնվում են ակամա բառաբարդումների շնորհիվ:

Բառային այդպիսի գերարժևորումը հանգեցրեց նրան, որ նույնիսկ գրաքննադատները պոետներին որակեցին՝ ըստ բառի հանդեպ նրանց ունեցած վերաբերմունքի: Օրինակ՝ Կլոդ Ռուային բնութագրում էին իբրև «լուսավոր բառի պոետ», իսկ Ֆրանսիս Պոնժին՝ իբրև «բառը լվացող բանաստեղծ»: Դեգին իր հերթին ներկայանում էր իբրև «բառի բացակայության բանաստեղծ»:

Անշուշտ, այս դասակարգումը չի ընդգրկում XX դարի ֆրանսիական բանաստեղծության բազմաձև ու բազմաձայն ողջ տիրույթը, բայց որոշակիորեն կարողանում է տարրորոշել նրանց ժամանակային զարգացման ընթացքն ու պոետիկայի նորարարական միտումները:



**Ժորժ Ալդան՝
բողերյան հուսահատ
կենսասիրության մեկնարան**

Ծագումով ոչ ֆրանսիացի (մայրը՝ շվեյցարուհի, հայրը՝ հույն), իր կյանքի զգալի մասը Շվեյցարիայում ապրած Ժորժ Ալդան, այնուամենայնիվ, ֆրանսիական գրականության վառ ներկայացուցիչներից է՝ իր գրական, գրաքննադատական, ինչպես նաև լրագրողական արգասաբեր գործունեության շնորհիվ: Նա նաև թարգմանիչ է և արձակագիր, ունի հրատարակած հարյուրավոր հատորներ: Ժորժ Ալդան Ֆրանսիայում ճանաչված է նաև իբրև Ումբերտո Սաբայի ու Անակրեոնի հրաշալի թարգմանությունների հեղինակ, և նա կարողացել է փոխանցել թարգմանվող երկերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները:

Ֆրանսիական ժամանակակից գրականության մեջ Ժորժ Ալդան մի շարք նորարարությունների, գրական ավանդական ժանրերի նոր մեկնաբանությունների, բանահյուսական կոլորիտի, ժողովրդական պատումի, նաև հումորային գրույցների, մեկնաբանությունների ներկայացման ու մատուցման ինքնատիպ հեղինակ է:

Ձևափոխված, նոր գրական մեկնություն ստացած իր երկերը Ալդան պայմանականորեն անվանել է լեգենդներ՝ համարելով, որ նոր՝ ուրբանիստական միջավայրում ստեղծվող բանավոր պատումներն առավելագույնս արտացոլում են ժամանակակից մարդու կենսակերպը՝ միաժամանակ ծնունդ տալով ժամանակակից առասպելակերտմանը, ըստ որի՝ ամենապարզ գործողությունները, իսկ երբեմն դրանց բացակայությունը յուրատեսակ առեղծվածային նշանակություն են ստանում ժամանակակից մարդու «քարանձավային» կյանքում: Դրանք ոչ թե լեգենդներ են, որոնք պատմում են հերոսների մասին և կարևորում ինչ-որ առանցքային իրադարձություն, այլ առօրյայում շրջանառվող պատմություններ, որոնց գործող հերոսը հաճախ հենց հեղինակն է՝ սրճարաններ, ռեստորաններ, ֆուտբոլային այցելություններից ստացած իր տպավորություններով, օտար մարդկանց հետ շփումներից արձանագրած իր խոհերով, իր ներաշխարհի փոփոխվող երանգներով: Ժանրային այսպիսի մեկնաբանությունը սերտորեն պայմանավորված է հետմոդեռնիստական մշակութային ուղղության թելադրանքով, համաձայն որի՝ արժեքային, վերսյուժետային հերոսական ցանկացած պատում նոր ժամանակաշրջանում պիտի իր տեղը զիջի

ամենօրյա իրադարձություններին, որոնք դառնում են այդ ժամանակաշրջանի նոր հերոսականության՝ պարզապես գոյատևելու խիզախման, գոյության ժամանակագրության բանավոր, մաս գրավոր լեզունները: Այդ գաղափարը գեղարվեստական համոզակականությամբ արտահայտվել է Ումբերտո Էկոն «Ֆուկոյի ճոճանակը» ստեղծագործության մեջ.

«Ես եղել եմ այն կարծիքին, որ ողջ աշխարհը մի կախարդանք է, անմեղ մի մոգություն, որը մարդիկ դարձնում են խելագար տառապանք՝ փորձելով մեկնաբանել նրա գոյությունը, թեպետ իրականում մի ներքին ճշմարտություն կա այս ամենի հիմքում»¹⁴:

Նույն այդ միաբլ բանաստեղծական ենթատեքստում զարգացնում է Ժորժ Ալդան՝ Ումբերտո Էկոյի մտքին համահունչ՝ աշխարհը համարելով ոչ թե կախարդանք, այլ արբեցում.

«Արբեցումը չի դադարում

Եվ կործանում մեզ գոց պատերի մեջ.

Արթնացումից հետո միայն տերևներ են մնում»¹⁵:

Բանաստեղծական գործունեությանը զուգահեռ Ժորժ Ալդան զբաղվում էր սպորտային լրագրությամբ: Լինելով ֆուտբոլի սիրահար և այդ մարզաձևի փորձառու գիտակ՝ նա հաճախ էր ֆուտբոլային մեկնաբանություններ հրապարակում տարբեր թերթերում և հարցազրույցներ տալիս այդ թեմայով: Ֆուտբոլի մասին խոսելիս Ալդան զարգացնում էր այն գաղափարը, որ կյանքի ցանկացած ժամանակահատվածում մարդը կարող է լինել խաղացող ու հայեցող, բայց երկրորդը պատահում է շատ ավելի հաճախ: Նրա խոսքերով՝ «ֆուտբոլին անդրադառնալիս մենք խոսում ենք մարդկության բոլոր հնարավոր դրսևորումների մասին միաժամանակ», որովհետև ֆուտբոլային խաղի ժամանակ ցանկացած ուշադիր քննադատ նայում է ոչ միայն մարզադաշտի կենտրոնում տեղի

¹⁴ Umberto Eco, Foucault's Pendulum, Rome, 1988.

¹⁵ Georges Haldas, "Murmure de la Source", Paris, 2001.

ունեցող մրցակցությանը և գնահատում մասնագիտական նրբությունները, այլև աչքը չկտրելով հանդիսատեսից՝ որսում է հանրային կյանքի բնութագրական դրսևորումները՝ տարբերակելով խմբային ու անհատական զգացողություններն ու վարքագծային տիպերը: «Վստահեցնում եմ ձեզ, որ ես այստեղ եմ ոչ այն պատճառով, որ ուզում եմ պարզապես մեկնաբանել այս խաղի ընթացքը: Իմ առջև խնդիր եմ դրել վեր հանելու այն զգացումները, որ հանդիսատեսը ապրում է այդ խաղի ընթացքում, ներանձնական այն զգացումները, որոնք խնամքով թաքցված են և այդ պատճառով էլ առավել հետաքրքիր են ու պայթյունավտանգ»¹⁶:

Ֆուտբոլային խաղը դիտարկելով իբրև իրար բախվող մարդկային կրքերի կիզակետ՝ Ալդան միաժամանակ նաև պնդում է, որ այն «հասարակության հայելին է», որովհետև այստեղ առավելագույնս ցայտուն են դրսևորվում ազգային ու հանրային բնութագրական առանձնահատկությունները:

Ալդան հաճախ էր անդրադառնում գրող ու գիտնական Պոլ Դիեթչեի գրվածքներին, որոնցում վերջինս գրում էր՝ «ողջ Եվրոպայում, ֆուտբոլի զարգացման և տարածմանը զուգահեռ՝ բարձրացավ ու զարգացավ ազգային ինքնության գիտակցման ու գնահատման ալիքը»¹⁷: Վստահորեն կարելի է պնդել, որ Ժորժ Ալդան, ընդունելով այդպիսի տեսությունների և գիտական մոտեցումների հավաստիությունը, գերադասում էր լինել այդ բոլոր բախումների ու կրքերի անաչառ նկարագրողի դերում՝ որևէ ճամբարի չանդամագրվելով:

Այստեղ Ալդայի հեամոդեռնիստական խոսույթը կարծես արձագանքում է Ումբերտո Էկոյի բնորոշմանը, թե գրողը պարզապես տեքստ հաղորդողն է՝ «narrateur» պատմողն ու փոխանցողը: Այդ բոլոր հայեցակարգերը ճշգրտորեն արտացոլված են Ալդայի «Le grand Arbre l'homme» ժողովածուում, որտեղ հնչում է հետևյալ միտքը. «Ստեղծագործությունը սրբազան չէ, ինչպես պնդում են որոշ հիմարներ, կյանքն է սրբազան, իսկ ստեղծագործությունն ընդամենը դրա վկայությունն է» («Et ce n'est pas l'écriture qui est sacrée,

¹⁶ Haldas, “Les Scribe assis”, Paris, 1981.

¹⁷ Paul Dietschy, Histoire du football, Paris, 2010.

comme certains imbeciles me font dire, mais la vie. Elle – l'écriture n'étant que le temoigne du sacre”):

Ֆուտբոլային քեմայով արված մեկնաբանությունների ու հարցազրույցների ընթացքում էլ Ալդան պահպանում է բանաստեղծական մոտեցումները՝ ֆուտբոլային դաշտը ներկայացնելով իբրև մի «բացառիկ տարածք», որտեղ հաստատվում են «զգայական համընկնումները»: Այստեղ պարզորոշ երևում են գուգահեռները Շառլ Բոդլերի՝ 1857 թվականին հրատարակված «Չարիքի ծաղիկները» ժողովածուի «Համընկնումներ» (“Correspondances”) բանաստեղծության հետ, որտեղ Ալդան կիրառում է այդ բանաստեղծի խորհրդանիշների համակարգը՝ ձայնային, գունային ու զգայական համատեքստով: Բանաստեղծի կարծիքով որոշակի սինեսթեզիա կա ֆուտբոլային ակումբների գույների, նրանց ազգային նկարագրի և երկրպագուների ապրումների միջև: Բոդլերյան սինեսթեզիաները, գույները, մարդկային զգայարանների ընկալումները միմյանցով փոխելու հնարավորության տեսությունը երևում են Ալդայի սպորտային մեկնաբանություններում՝ կրկին ընդգծելով բողիերյան ժառանգության ազդեցությունը նրա ստեղծագործությունների վրա:

«Ահա եկել է
Սև կակաչի ժամանակը,
Եվ մենք փակվում ենք
Մեր չորս պատի մեջ,
Մեր ասած բառը դառնում է գոլորշի,
Եվ մեր մայքերը դատարկ են անապատի պես
(Շարժը միայն հեռուստացույցի համար է)»:

Ժորժ Ալդան, իրոք, մեծապես տպավորված էր Շառլ Բոդլերի ստեղծագործական արվեստով, և համեմատության դեպքում կարելի է նկատել շատ հետաքրքիր նմանություններ՝ հաճախ նույն խորհրդանիշների համակարգը, նույն բառամթերքը, նույն ռիթմական խորությունը և բազմազանությունը: Օրինակ՝ «Չարի ծաղիկները» շարքի հիմնական մոտիվներին արձագանքում է Ալդայի

«Nue retour» մենձ պոեմը, իսկ վերջինիս մի ժողովածուի վերնագիրը՝ «Երջանիկ րոպեներ» (“Des minutes heureuses”) ընդհանրապես փոխառված է Բողերից: Սակայն տարբերությունը բանաստեղծական մեկնաբանության մեջ է. բողերյան կրքերին և մեղամաղձի բռնկումներին Ալլան հակադրում է հայեցումի բանաստեղծական մոտեցումը, որը միավորում է բանաստեղծի խորհրդածությունները բանաստեղծության հիմնական գործառույթների նպատակային թիրախների ու բանաստեղծի անձնական դերի մասին: Ալլան կրկին մերժում է հոգեբանական վերլուծական և նկարագրական ճանաչողության հակասական մոտեցումները բանաստեղծական արվեստի նոր մեկնաբանություններում: Ժողովածուում ընդգրկված են 1940 թվականից հետո հրատարակված բանաստեղծություններն ու փոքրիկ արձակ պատմությունները: Գրողի առօրյա հանդիպումներն ու տպավորությունները մաս գրական դիտարկումներ են բանաստեղծության ստեղծման դրդապատճառների, բառերի ընտրության ու զգայական դաշտի ընկալման մասին: Շատ ընդգրկուն այդ ժողովածուում տեղ են գտել մաս թարգմանություններ, մասնավորապես Ալդայի սիրելի գրող Ու. Սաբայի երկերը: Ալլան «L’Etat de Poesie»-ն՝ իբրև վերնագիր, միշտ գրում է մեծատառով՝ հաճախ գործածելով այդ բառն իբրև տերմին նախաստեղծ արարման, բանաստեղծական իրականության դրսևորման և ետբանաստեղծական տպավորությունների ազդեցության համակցված գործոնը տարրորշելու համար:

«Ահա գալիս է
Սև կակաչի ժամանակը,
Եվ աղետ չկա
Այս փոքր երկրում:
Կործանիչ գարնան գալստյան հետ
Ծաղկում են ջրերի շիթերը,
Մենք պատմության մեջ չենք,
Ոչ էլ դրանից դուրս»¹⁸ (Nul retour):

¹⁸ Georges Haldas, “La blessure essentielle”, Paris, 1990.

Պարզորոշ զգացվում է հետմոդեռնիստական խոսույթի ազդեցությունը Ալլայի ստեղծագործական մոտեցումների վրա, մասնավորապես Ֆուկոյի առաջ քաշած այն գաղափարը, որ բանաստեղծությունը, ինչպես և գիտությունը, անձնական շահագրգռվածությամբ ու ներքին խանդի հետևանք են, թեպետ Ալլան դրան տալիս է «վկայություն» բնորոշումը. “Une literature qui n’est pas temoignage me parait devenue d’internet”¹⁹:

Բանաստեղծության անհատական զգացմունքային հենքը Ալլայի մոտ զուգակցվում է նաև բանաստեղծական արարման սրբացման (սակրալիզացիայի) հետ, և պոետը դիտարկվում է «Գրիչ», մարդ, որը պարզապես գրի է առնում իր կյանքի պատմությունը (Le scribe Assis): Գրիչները փարավոնների ժամանակաշրջանում միակ մարդիկ էին, որոնք տիրապետում էին գրավոր խոսքի հմտությանը:

Իր ժողովածուում Ալլան մատնանշում է բանաստեղծական արարչագործության բացառիկ կարողությունը՝ խոսքի միջոցով փոխել առօրյան՝ ստեղծելով այն նոր իրականությունը, որտեղ մարդը կարող է իրեն զգալ դույզն-ինչ ներդաշնակ:

«Սա երջանիկ վայրէջք է,
Եվ անսահման գիշեր,
Ճամփաները վերանում են,
Իսկ քարերը՝ փոքրանում,
Եվ մեծ այգին ողջունում է.
Այն, ինչ մնաց մեր կյանքից,
Ու մենք սկսում ենք խոսել անձանոթ լեզվով,
Որ միայն շներն են հասկանում,
Կամ էլ աստղերը,
Մեկ էլ ոսկյա շողքը՝
Գինու մեջ առկայծող,
Մենք վերադառնում ենք ինքներս դեպի մեզ
Թթխմորից զրկված հացի նման»²⁰:

¹⁹ George Haldas, *Le grande Arbre de l’Homme*, 1984.

²⁰ Georges Haldas, “La blessure essentielle”, Paris, 1990.

Հակադրվելով իր սիրելի գրող Շառլ Բոդլերին, որը ձանձրույթը համարում էր մարդու ու պոեզիայի հիմնական թշնամին՝ Ալդան նշանավորում է բանաստեղծության մեջ առօրյայի հաղթարշավը՝ այդպիսով ազդարարելով նոր բանաստեղծական արվեստի հաղթանակը, որն առավելագույնս համահունչ է դարի ոգուն։ Գրողի կարծիքով առօրյա մանրամասների առկայությունը բանաստեղծության մեջ պետք է զուգակցվի ոչ թե նորարարական ձևափոխումների՝ անհեթոքյան հասնող այլակերպման անգուսպ տեմչով, այլ բանաստեղծության մարդկայնացման ու զգայական աշխարհը կարևորելու հարաճուն միտումով։ Ինչպես Ժորժ Ալդան է նշում իր «Մարդկային մեծ ծառը» գրքում, «իմ կարծիքով հիմա բանաստեղծության գերխնդիրը գլոխգործոց ստեղծելը չէ։ Այդ խնդիրը մարդուն մարդկային նկարագիր տալու հավերժական խնդիրն է, որն ինձ համար կենսական, համարյա կրոնական նպատակ է»²¹։

Ալդայի ամենակարևոր ժողովածուներից մեկը՝ «Մարդկային մեծ ծառը» (*“Le grand Arbre de l’Homme”*), ներառում է բանաստեղծի՝ 1989 թվականից հետո գրված կարևոր երկերը։ Ժողովածուի կազմման սկզբունքը երկբևեռ հակադրությունն է, որի համաձայն՝ կենսական առիավատչյա համարվող բանաստեղծական արարման սկզբունքը հակադրվում է ներանձնական ու զգայական մահվան վիճակին։ Ըստ պոետի՝ բանաստեղծությունն ինքնին կենսաձև է, մարդու ապրելու ամենակարևոր վկայությունը։ Մահվան իրավիճակը տերմինաբարորեն և փիլիսոփայորեն ավելի հստակ պատկերելու համար Ալդան 1990 թվականին առանձին հրատարակել է «Անապատի գրառումները» (*“Carnets du desert”*)՝ անապատը ներկայացնելով իբրև ներանձնական, հանրային ու մարմնական մեկուսի ամայություն, մահվան խորհրդանիշ։ Մահվան անապատին հակադրվում է բանաստեղծական կեցությունը, որը Ալդայի համար ներկայանում է իբրև «corps intime»՝ ներանձնական մարմնավորում, որը կենսական բոլոր գոյաձևերի նախահիմքն է։

«Խաղաղությունն արգելված է,
Չգոյությունը սև ու սպիտակ

²¹ Georges Haldas, *“Le grand Arbre de l’Homme”*, Paris, 1998.

Խճաքարով լի անկողին է կարծես,
 Ամեն բան տարրալուծված
 Քամուց հալածված կենսատարածքում,
 Որտեղ ոչ որ մուտք չունի:
 Այնտեղ բառերը ընկնում են ցած՝
 Առանց արձագանք տալու,
 Եվ ամենի անդունդը
 Հավատարիմ շան պես պոչն է շարժում:
 Արդեն ուշ է ձայն տալու համար.
 Բոլոր հետքերը ինքնամաքրվում են,
 Օդում կախված մնում է
 Միայն հոգոցը մահվան»²² (Nul retour):

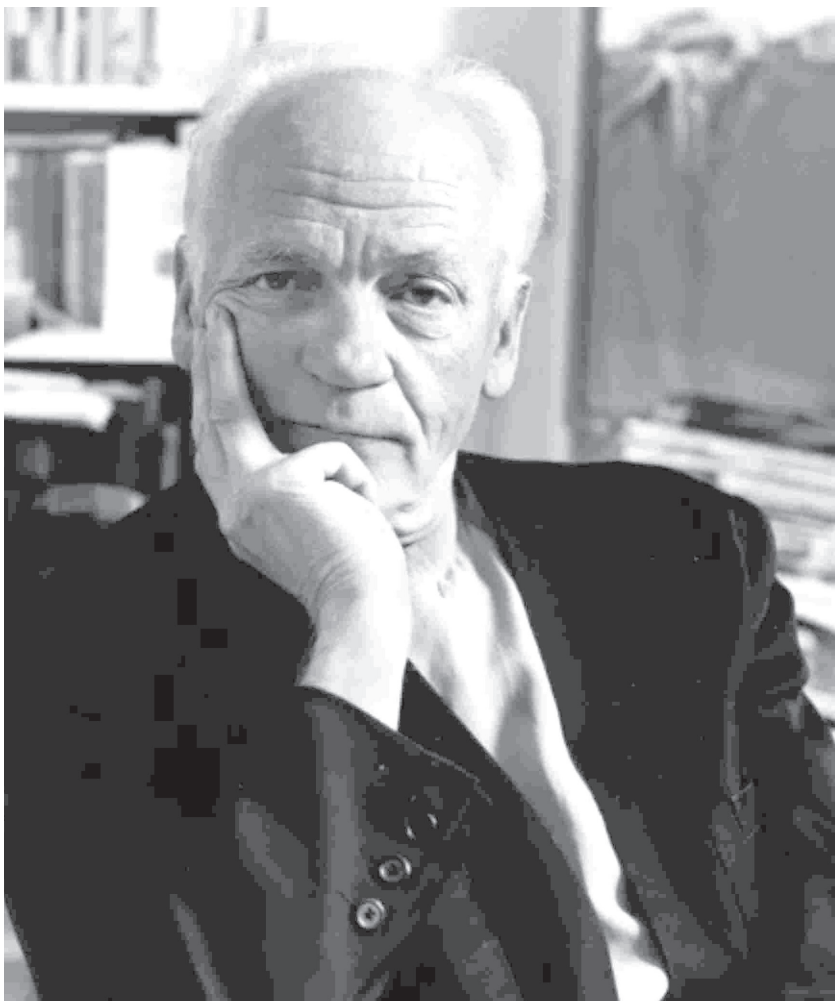
Որոշ գրականագետներ Ալդային համարում են ֆրոյդյան հոգեբանական մեթոդի հետևորդ, քանի որ նա շատ էր խոսում պոեզիայի՝ «իբրև միջնորդի դերակատարման մասին գիտակցականի ու անգիտակցականի սահմանագծում»: Ֆրոյդի դեպքում այդ «միջնորդի» դերը ստանձնում էին երագները: Նման մոտեցումները նաև ի հայտ էին գալիս Ալդայի նախընտրելի փոխաբերությունների ու նոր խորհրդանիշների գործածություններում: Այսպես՝ Աստծո գաղափարը ներկայացվում է իբրև «Ուրիշը», «Ակունքը», իսկ մարդը՝ իբրև «Մտածող» ու «Բացակա»: Բայց միաժամանակ Ալդան կարևորում է բանաստեղծական արվեստի գեղագիտական գերակայությունը՝ պնդելով, որ իր համար ավելի կարևոր է նկարագրել գեղեցկությունը, քան մարդկային տառապանքը: Այդ գաղափարները մանրամասն շարադրված են «Les poètes malades de la Peste» և «Trois Ecrivains de la relation fondamentale» գրականփիլիսոփայական ակնարկներում, որոնցում բանաստեղծփիլիսոփան քննում է մարդկության հիմնական չարիք համընդհանուր անտարբերության ու ժխտողականության պատճառները ու հետևանքները: Մարդկությանը դիմագրկող այդ չարիքը, ըստ բանաստեղծի, կարող է չեզոքացվել միայն ինքնարտահայտման ու արարչագործության մշտական մղումով, որ Ալդան բնորոշում էր

²² Georges Haldas, “La blessure essentielle”, Paris, 1990.

իբրև «բանաստեղծական իրավիճակ»: Բողերի առաջ քաշած «ամերիկանացման» գաղափարի տրամաբանական շարունակությամբ Բողերը ներկայացնում է սպառողական հասարակության ունայնությունը՝ կանխագուշակելով մարդկության հոգևոր ու ֆիզիկական ոչնչացումը: Բայց այդ մռայլ կանխագուշակությունները հավասարակշռում են արվեստի ու փիլիսոփայության մեջ առավելագույնս արտահայտված արաչագործության և մարդկային հավերժական կենսասիրության մոտիվներով:

«Ես այն կամուրջն եմ,
որ անդունդին շնչում է՝
Ես քեզ սիրում եմ,
ու հազար կամուրջ
չի կարող հասնել իմ այդ մեծ սիրուն.
կամուրջը փլվում է,
Անդունդը՝ ժպտում,
Երանի՜ կյանքի առավոտներին,
Երանի՜ ժպտուն սիրեկաններին»²³:

²³ Georges Haldas, “La blessure essentielle”, Paris, 1990.



**Ալեն Ժուֆրուան և
բանաստեղծական
արարչագործության
նոր կադապարը**

Լինելով Անրի Միշոյի ստեղծագործության երկրպագու՝ Ժուֆրուան կարողանում էր համադրել դասական բանաստեղծության արտահայտչաձևերը ժամանակակից մեկնաբանությունների հետ և գործածել Արթյուր Ռեմբոյի մեջբերումները սեփական բանաստեղծություններում՝ առանց հեղինակին նշելու (ինչը առավել բնորոշ էր մոդեռնիստներին): 2007 թվականին արժանացել է «Գոնկուրի» մրցանակին Դանտեից ներշնչված «Տրանս պարադիզ էքսպրես» («Trans paradis express») բանաստեղծության համար, որտեղ հավերժությունը լրում է մարդուն (Ժուֆրուան խուսափում է նշել Աստծո անունը և փոխարինում է այն «Հավերժությունը» բառով այնպես, ինչպես Ալդան, երբ Աստծուն կոչում է «Ուրիշը»): Եվ մարդկությունը սկսում է ընդվզել անգաղափար ու աներազանք գոյության դեմ, ինչպես ասված է պոեմում՝ «ապստամբելով ապստամբության բացակայության դեմ» («Revolt contre des absence de revolt»):

Ալեն Ժուֆրուան նշված պոեմում հանգում է այն եզրակացության, որ մարդիկ դատապարտված են ապրելու երազի մեջ՝ ընդունելով այն իբրև իրենց հասանելի միակ հնարավոր տարբերակ.

«Ինձ

Դու չգիտես,

թե ինչ ծով ես դու հատում,

դու, որ չես նայում առագաստներիդ,

դու չգիտես՝

ինչ տուն ես ավերում,

երբ մոռանում ես գոցել պատուհանները,

և ինչ պատերազմ ես հրահրում,

երբ գիշերվա խավարում բարբառում ես կրակի պես,

դու, որ չգիտես, որ կնոջն ես հանձնվում,

երբ գետակի պես գալիս, լցվում ես ծովի մեջ»²⁴:

Ալեն Ժուֆրուան ծնվել է 1928 և մահացել 2015 թվականին: Ֆրանսիական գրաքննադատությունը նրա անունը կապում է

²⁴ Alain Jouffroy, “L’ouverture de l’etre”, Paris, 1995.

սյուրռեալիստական գրական ու մշակութային հոսանքի հետ: Ժուֆրուան իր երկերում հաստատում է հավատարմությունը սյուրռեալիստական ուղղությանը: Անգամ Անդրե Բրետոնի հետ ունեցած անհամաձայնությունը խոչընդոտ չէր այդ հոսանքի զարգացման և տարածման գործում Ալեն Ժուֆրուայի բազմակողմանի ու արգասաբեր գործունեության համար:

Իր երկարատև կյանքի ընթացքում Ժուֆրուան իրականացրել է բազմաթիվ ծրագրեր, զբաղվել գրական ու քննադատական բազմաձևով գործունեությամբ, ինչպես նաև գեղանկարչությամբ, քանդակագործությամբ ու կինոարվեստով: Ընկերանալով ժամանակի հայտնի նկարիչների՝ սյուրռեալիստներ Վիկտոր Բրաունների ու Ռոբերտո Մատտայի հետ՝ նա կարողացավ մեծ ուժ հաղորդել նորարարական այդ երկու երիտասարդական ակումբներին՝ «Պոպ արվեստ» և «Բիթ արվեստ» միավորումներին, որոնք նպատակադրվել էին հեղաշրջում անել արդեն դասական համարվող մոդեռն արվեստում: Ժուֆրուան դարձավ նրանց գաղափարական առաջնորդներից մեկը, մանիֆեստների համահեղինակը: Այդ մանիֆեստներից մեկը, որը կոչվում էր հենց «Արվեստ», դարձավ խորհրդանշական համակարգերի նոր մեկնաբանության փորձ քանդակագործության, նկարչության ու բանաստեղծության ոլորտներում: Որոշ ժամանակ անց Ալլան կրկին կգարգացնի նոր խորհրդանիշների ստեղծման անհրաժեշտության թեման իր քննադատական հոդվածներում: Օրինակ՝ քանդակագործ Դիսիե Համեի քանդակների ցուցահանդեսի մասին իր քննադատական հոդվածում Ժուֆրուան հատուկ անդրադարձել է «Նոր խորհրդանիշի» ստեղծման հաջողված փորձին: Համեի քանդակը՝ «Հերկուլեսն անիվների վրա», ըստ Ժուֆրուայի, խորհրդանշում է նոր արվեստագետի կերպարը, որը ժամանակակից տեխնոլոգիաների հիմքի վրա կրում է ավանդական մշակութային կաղապարները՝ փորձելով «գործվելով հեռանալ փաստերի ու բառերի աշխարհից»: Ժուֆրուան հասկանում է, որ բանաստեղծը, անգոր լինելով փախչել բառերի աշխարհից, վիզուալ խորհրդանիշներին ստիպված տալիս է բառային կաղապար, որ նրա առավելությունն ու թուլությունն է միաժամանակ: Ալլայի պես Ժուֆրուան խոսում էր

«արարչագործության նախաձիգն ազդակի» մասին, որը վաղնջական մորմոքի պես ստիպում է մարդկանց նկարել, գրել կամ ընդհանրապես ստեղծագործել: Իր «Դադուն առատաձեռն մի լուսաբաց» քննադատական հոդվածում Ժուֆրուան նշում է. «Ոչ ոք չգիտի, թե արդյոք մարդն է նկարում, թե նկարն է ինքն իրեն ստեղծում արարչի մատների ծայրին»:

«Քեզ համարում ես այն միակ ոմնը, որին անտեսում ես,
քո միակ հրամանատարը,
և լքում ես ինքդ քեզ,
կարծես ինքդ լինես քո արքայությունը:
Իրականում դու ծառ ես վանքի բակում,
Քեզ գրոհում է մեղունների պարսը,
Դու մրմնջում ես
Քամահարվող դրոշների ձայնի տակ»²⁵:

Ժուֆրուան ժամանակի գերագույն բազմաձև ստեղծագործող արվեստագետներից է, իզուր չէ, որ բազմաթիվ քննադատներ նրան համեմատում են Վերածննդի դարաշրջանի մեծ նկարիչների, բանաստեղծների և գիտնականների հետ, որոնք վարպետանում էին միանգամից մի բանի բնագավառներում և գրեթե հավասարապես հաջողության հասնում: Ժուֆրուան նկարիչ է և փիլիսոփա, բանաստեղծ ու արձակագիր: Յուրաքանչյուր բնագավառում զգացվում են նրա բերած նորարարական շունչը, մտքի անսպասելի շրջադարձը, արվեստի նոր տեխնիկան:

«Հազար անգամ դիպվածաբար
Ես անցել եմ
Ու չեմ անցել,
Մերժել եմ, անցնել
Եվ ինձ ստիպել եմ
Ու հավատացել, որ անցել եմ»²⁶:

²⁵ Alain Jouffroy, “Moi-meme”, Paris, 1995.

²⁶ Alain Jouffroy, “Passer par l’absence de portes”, Paris, 1995.

Դուռը՝ իբրև նոր աշխարհի սահմանագծի ավանդական խորհրդանիշ, Ժուֆրուայի բանաստեղծություններում ստանում է նոր կերպավորում ու մեկնաբանություն: Ժամանակակից աշխարհը դռներ չունի, չունի վառ արտահայտված սահմաններ, և բանաստեղծը, դեգերելով անորոշության մեջ, այնուամենայնիվ պիտի անցնի աներևույթ սահմանագիծը, պիտի ապրի ներքին այլակերպում: Անտեսանելի սահմանագծի խորհրդանշական պատկերը հանդիպում է բանաստեղծի բազմաթիվ երկերում, օրինակ՝ «Անապատի դռները» ստեղծագործության մեջ.

«Անապատը սահեց ձեռքիս միջով,
Եվ լավեց խելագար մի կաղկանձ,
Ծովը տակաց իր ցավից,
Ճչաց.
Էլ ոչ ոք չէր փնտրում ցամաք,
Միայն մահն էր սպասում պճնված,
Ինձ բանտեցին խենթությունը, կրակն ու Սահարան,
Բոլորը միասին,
Եվ սահուն խոսքս դարձավ մի բառաչ,
Իսկ խենթ ծիծաղս՝ իմ թեթև բեռը,
Ուզեցի կյանքիս վերջ տալ, քանզի
Շատ բաներ տեսա ներքևում:
Առնետն իմ տեղը արդեն սատկել էր,
Իսկ ես սխալվել էի... »²⁷:

Ժուֆրուան բանաստեղծական ու արձակ 120-ից ավելի ժողովածուների հեղինակ է: Թե՛ գրականության մեջ, թե՛ արվեստում նա կոլաժի և գեղարվեստական ինստալյացիաների ոլորտ է ներմուծել նոր տեխնիկա՝ կիրառելով «համարժեք արվեստների համադրման սկզբունքը»՝ բանաստեղծություն և նկար, նկար և կինո, քանդակագործություն և երաժշտություն: Իր քննադատական հողվածներում Ժուֆրուան ուրվագծեց ժամանակակից մշակույթի զարգացման վեկտորը, որի համաձայն՝ «ցանկացած մշա-

²⁷ Alain Jouffroy, “J ai tort”, Paris, 1995.

կույթ այլևս չի կարող ավելի ընդգրկուն լինել, քան նրա համար սահմանված մտքի ու ժամանակի շրջանակը»²⁸:

Ժուֆրուան, ստեղծագործելուն զուգահեռ, անմասն չէր մնում նաև քաղաքական գործունեությունից: Այդպես՝ արվեստի աշխատողների համընդհանուր գործադուլի ժամանակ նա դարձավ արվեստագետների շահերն ու կարիքները ներկայացնող կամավոր խոսնակ՝ հենց այդ նույն տարում հիմնելով «Գրողների միություն» հասարակական կազմակերպությունը (“Union des Ecrivains”), որը կոչված էր պաշտպանելու արվեստագետների իրավունքները և ապահովելու համապատասխան պայմաններ ազատ ստեղծագործելու համար: Ժուֆրուային գրական հանրույթն ընդունում էր իբրև լուրջ գրաքննադատի. նա կարողացել էր «նկարից» տեսնել սյուրռեալիստական գրական հոսանքի բոլոր վայրիվերումները, տարածայնությունները, ստեղծագործական բախումներն ու հայտնագործությունները: Ժուֆրուան առաջիններից էր, որ հայտարարեց՝ արվեստների միջև սահմանը ջնջված է. գեղանկարչությունը, պոեզիան, երաժշտությունը մարդուն ներկայանում են իբրև համապարփակ և միատարր ռեսուրս, որտեղից արվեստագետը վերցնում է այն, ինչն իրեն անհրաժեշտ է: Այստեղից էլ ծագեց «պոլիմորֆիա» (բազմաձևություն) հասկացությունը, որը Ժուֆրուան հանգամանալից վերլուծության ենթարկեց իր գրական էսսեներում: Այդ վերլուծությունների հիմնագաղափարը պոետական «ես»-ի անվերջանալի պայքարն է «ոչ բանաստեղծական միջավայրի» դեմ: Ընդ որում՝ անհատական մոտեցումն ու հասարակական գործընթացները հաշտեցնելու ամեն մի փորձ ավարտվում է բանաստեղծության հաղթանակով, որովհետև արվեստն ամեն ինչից վեր է: Իր բազմաձև արվեստի բազմազան ներկայանակում Ժուֆրուան ներկայացրեց նկար-բանաստեղծություն նոր ժանրը, երբ յուղաներկերով, ջրաներկերով կամ մատիտներով նկարի վրա տարբեր հատվածների տեսքով (օրինակ՝ կոլաժի մեջ գետեղված «*Revolution, tu n'as jamais commence Vivre dans la totalite, comme un chat sur le toit*») ցրված են մեծ տառերով գրված տողերը: Այդ ժանրը շատերը համարում էին հեռահար աղերս նացիստական ու

²⁸ Alain Jouffroy, “Essais sur L’Art Moderne et D’avant-garde”, Paris, 2007.

բուլճարական ազդեցության հետ, բայց Ժուֆրուայի նկար-բանաստեղծությունը վերաբերում էր միայն հեղափոխությանը, հեղաշրջմանը արվեստում:

Ժուֆրուայի ստեղծագործական գործունեության մեջ զգալի տեղ է գրավում նաև համագործակցությունը Սիլվինա Բուանոգայի «Ջանգիբարի խումբ» կոչվող միության հետ: Հայտնի երիտասարդ մեկենաս Սիլվինա Բուանոգայի նպատակը այնպիսի նոր տիպի ֆիլմ ստեղծելն էր, որը նախապես հաստատված սցենար չունենար: Չէին վճարվում նաև այդ ֆիլմում խաղացող երիտասարդ արվեստագետներն ու պատահական անցորդները:

Նշված խմբակի գործունեության հիմքում ընկած էր այն սկզբունքը, որ բոլոր ժամանակակից մարդիկ բնածին արվեստագետներ են և մանավանդ երիտասարդ տարիքում նախապատվությունը տալիս են ոչ թե ավանդական իմացությանը, այլ գեղագիտական անկեղծ մղումներին, որոնցով և պայմանավորված է իրական արվեստը: Այնուամենայնիվ, խումբը հարգանքով օգտվում էր փորձառու Ալեն Ժուֆրուայի խորհրդատվությունից, որի շնորհիվ՝ խմբի ղեկավար Ֆիլիպ Գարելի ֆիլմը ստացավ «Hyerès»-ի կինոփառատոնի առաջին մրցանակը ժամանակ:

Հետագայում Ժուֆրուան առավել ակտիվ սկսեց հանդես գալ կինեմատոգրաֆիայի ոլորտում իբրև սցենարիստ, ռեժիսոր, անգամ դերասան: «Արվեստի վերացումը» հայտնի ֆիլմում նա հանդես է գալիս որպես և՛ սցենարիստ, և՛ դերասան, իսկ «Հավաքորդ տիկինը» ֆիլմում՝ միայն սցենարիստ:

Ժուֆրուայի ֆիլմերն աչքի են ընկնում պատկերների բազմազանությամբ, կոլաժային ինքնատիպ տեխնիկայով: Ավանդական դերասանական վարպետության հաստատված կանոնները նրա ֆիլմերում փոխարինվում են միալար ու «անդեն» ձայնային ներդիրներով, որոնք երբեմն ընդմիջվում են զգայական հանկարծահաս պոռթկումներով և շատ կարճ ինքնատիպ երկխոսություններով:

Նմանօրինակ ստեղծագործական ինքնատիպ մոտեցումների համար 2007 թվականին Ալեն Ժուֆրուային շնորհվեց «Գոնկուրի» հեղինակավոր մրցանակը:

«Շուրթեր՝ կտրտված ածելիներով,
Գլուխներ՝ մահակներով զարկված,
Մերկացած զարթուցիչներ:
Ամբոխն ալիքվում է աջ ու ահյակ,
Ընդվզումն ահագնանում է
Դես ու դեն զարկվող
Ատոմների անկանոն պարի պես»²⁹:

Ժու.ֆրուայի բանաստեղծական ապստամբությունը շարունակվեց իր արձակ ստեղծագործություններում ու հոդվածներում:

«Հայացքս գցեցի նրա դեմքին:
Նա թեթևակի թեքվեց իմ կողմն ու հավելեց.
Այո՛, բայց իրական կյանքից կտրված չէ:
Իսկ մեկը, դռան մյուս կողմում ձեռքերը խաչած, ականջ էր դնում, հետն էլ ձևացնում, որ բան չի լսել:
Մենք Հարավում էինք, մի լքված տան շեմին կանգնած:
Ես նրանց հետ էի եկել, որովհետև իմ երազի մեջ նրանք ինձ կանչել էին այնտեղ: Բայց ուշադիր նայելով լռակյացի դեմքին՝ ես զգացի դարի սահմանագիծը բոլոր բառերից այն կողմ:
– Խնդությունն ամենուր է,– ասաց ինձ,– բայց դա ապրելու երաշխիք չի տալիս:
Եվ այդ պահին պատին հենված այն մեկն անջատվեց պատից:

Տեսանք, որ անցավ խոտերի միջով, արագ կռացավ, հավաքեց փայտի կտորներ, հետո մի կարճ ցատկով հատեց սահմանը, դռակը փակվեց նրա հետևից, և նա չքացավ ծառերից այն կողմ:

– Պետք է խարույկ վառել,– ասացի ես:

– Նա պետք է փայտի կտորներ նետի մեր կողմը,– ասաց նա:

Մենք նայում էին ճերմակ ցանկապատին, և երկարուձիգ լռության մեջ ձգվում էր անհայտացումն այն մեկի, որն իրականում դու էիր: Վերջում լռությունը խախտելու համար ես հնարեցի այս միտքը.

²⁹ L'emeute – Ապստամբություն

Խավարումներն օգնում են մեզ զգալ արևի ներկայությունը:

Աչքերս իջեցրի և մրմնջացի՝ ամեն բան անցնում է, երբ անպատճառ ժպտում ես դատարկության մեջ:

Ցանկապատի դռնակը լավ չէր փակվել և ինքն իրեն բացվեց: Եվ այդպես կրնկի վրա բացված դռնից ջերմության մի հսկա ալիք հեղեղեց մեզ ճայերի ճիչերի ներքո:

Հավերժությունը մտավ մեր այգին... »³⁰:

³⁰ L'emeute – Ապստամբություն:



**Ճանապարհորդությունը՝ իբրև
ինքնության փնտրտուք
Ժակ Ռեդայի գործերում**

Ժակ Ռեդան ծնվել է Լուսմիլում 1929 թվականին: 50-ից ավելի արձակ և չափածո ժողովածուների հեղինակ է: Ի տարբերություն Անդրե Վլետերի՝ Ժակ Ռեդան գերադասում էր ճամփորդել ոչ թե արևելյան տարարշխարհիկ երկրներում, այլ սիրելի Ֆրանսիայում, մասնավորապես Փարիզի արվարձաններում: Իրականում այդ զբոսանքներն առավել խորհրդանշական բնույթ ունեն, որովհետև բանաստեղծը գերադասում է սուզվել իր ներաշխարհի մեջ՝ սեփական էության մեջ բացահայտելու մարդկայինն ու հրեշավորը միաժամանակ: Ինչպես գրում է այդ մասին Ռեդայի ստեղծագործության քննադատ ու ժամանակագիր Աարոն Պրևոտը. «Պատկանելության զգացումը մենք կարող ենք բացահայտել՝ միայն ընտրյալ լինելով: Հիրավի, այդպես են ծնվում կրոնները՝ իրենց նահատակներով հանդերձ»³¹:

«Եվ ինձ պատել էր
Խաղաղություն անմեկնելի
Մի ճամփորդ քարերի երկրում,
Որտեղ ուզում ես հանգիստ առնել:
Արթնանալով ես մի քայլ արեցի դեպի կույր լույսը,
Իսկ դիմացից գալիս էր իմ կրկնակը.
Նա ինձ գրկեց
Եվ ասաց՝
Սա երազ է երազից դուրս,
Ուր մենք պիտի միանանք իրար,
Եվ պետք է աղոթել, որ աչքերն էլ չփակվեն,
Տեսանող աչքո մնանք...»³²:

Ռեդան բողիերյան շնչով տոգորված հեղինակներից է: Խորհրդանիշները մեծ դեր են խաղում նրա ստեղծագործություններում: Ռեդան առանձնապես կարևորում է բորխեսյան Ալեֆ քաղաքի խորհրդանիշը, որը դառնում է այն կենտրոնական առանցքը, որի վրա խարսխվում է բանաստեղծի հանրահայտ «Մենամարտ»

³¹ Jacques Reda, “Being there almost” by Aaron Prevots, Brill, 2016.

³² Jacques Reda, “Hors les murs”, Gallimard, 1982.

(“La tourney”) ժողովածուն: Այստեղ բանաստեղծն ուրվագծել է իր արվեստի հիմնարար ուղենիշը՝ «գտնել այն քաղաքը, որը մարդու համար կդառնա իր մանդալան»³³:

Իր «Պատերից այն կողմ» (“Hors de murs”) գրքում Ռեդան ուշադրությունը բևեռել է հենց փարիզյան տեղանքի ու այնտեղ բնակվող մարդկանց նկարագրության վրա՝ փոխաբերաբար ներկայացնելով փոփոխվող քաղաքի ռիթմը:

Բանաստեղծի ստեղծագործական «ես»-ը այստեղ վերընթաց զարգացում է ապրում՝ անցնելով հասունացման ու նոր բացահայտումների ճանապարհով՝ բողիերյան աննպատակ ու հաճելի թափառումներից (Flanerie) մինչև սեփական առաքելության, ուղու բացահայտումը:

«Իսկ հետո կգա սեպտեմբերը,
Ամռան պայծառ օրերից հետո
Արևը կարծես որսորդ լինի
Կուտակված ամպերի անտառում:
Մի հայացք է գցում, և անտառն այն քաշում է իր մեջ
Մի սառած ճառագայթի շառավղով,
Եվ ճեղքվածքները հսկում են լուրջությունը,
Իսկ տագնապը պարզում է իր ողկույզները:
Առ ոչ մեկը,
Դա կլինի մի գիշեր մի ժամով,
Երկինքը՝ գունատ ու սեղմ, էլ չի դիպչում
բույսերին ու ջրին,
Որ ննջում է իր անթափանց խորության մեջ,
Խմենք արարածներ»³⁴:

Ռեդայի բանաստեղծական արվեստին բնորոշ է բողիերյան ուրբանիստական պոեզիայի վերարտադրության փորձը նոր ժամանակների համատեքստում: Բողիերը հայտնի էր իր էկլեկտիկ ժանրային բազմազանությամբ, որում միահյուսվում են ռոման-

³³ Jacques Reda, *La Tournay*, Galimard, 1975.

³⁴ *Distance d automne*, “Hors les murs”, Gallimard, 1982.

տիզմի, սիմվոլիզմի և ուրբանիստական ռեալիզմի տարրերը, մինչ-
դեռ Ռեդայի մոտ այդօրինակ էկլետիզմն արտահայտվում է բա-
ցարձակորեն փաստարկված ու մանրամասնորեն ներկայացված
հայեցողական նկարագրականության, զգացմունքային բռնկում-
ների և ռոմանտիկ միատիցիզմի համադրությամբ:

Այսպես՝ «Եվրոպաներ» ժողովածուն նկարագրում է մի յու-
րահատուկ միատիկ դեգերում՝ միահյուսելով հովվերգական Ալպե-
րի ու ուրբանիստական կենտրոնների ընդմիջվող պատկերները:
Դրանց նկարագրության համար կիրառվում է բանաստեղծա-
կան նոր տերմին՝ դիպվածային բանաստեղծություններ՝ «*poemes
des circonstances*», որոնք՝ իբրև զգայական երանգավորում կրող
իլյուստրացիաներ, պարզապես կցվում են ճամփորդական ակ-
նարկներ հիշեցնող Շվեյցարիան, Ավստրիան և այլ երկրներ պատ-
կերող պատմություններին:

Նոր մեկնաբանություն են ստանում նաև այդ զբոսանքների
ժամանակ իրար հաջորդող տարվա եղանակները, որոնք կարծես
հատուկ ժամանակային սահմանագծեր լինեն և ներհուն խորհրդա-
ծություններով ու ներքին մեղեդայնությամբ են ուղեկցվում: Այդ
ներքին երաժշտական ռիթմը փոփոխվելով հնչում է մեկ աշնա-
նային տխրությամբ, մեկ գարնանային հուզականությամբ:

Աարոն Պրևոտսն իր հողվածներից մեկում մեկնաբանել է Ռե-
դայի հայեցողական երկերն իբրև գիտական ուսումնասիրությանը
համարժեք ճշգրտությամբ արված դիտարկումներ. «Ռեդան գիտ-
նական-բանաստեղծ է Ռոնսարի և Բարտասի պես, նա իր բանաս-
տեղծական աշխարհում ներառել է տիեզերքն իր բոլոր հնարավո-
րություններով: Պոետները կարծես լինեն արհեստավորներ, որոնք
կարողանում են անցողիկ պահը ամրագրել ներկայի մեջ՝ տարե-
րայինը դարձնելով ընկալելի»³⁵:

Իսկապես, մանրանկարչական մանրամասնությամբ հեղի-
նակը ներկայացնում է անցյալի ու ներկայի ադոտ սահմանագի-
ծը, որտեղ երկրի, հողի հավերժական պատկերի վրա հատվում են
անցյալի և ներկայի քառուղիները:

³⁵ Jacque Reda, “Being there almost” by Aaron Prevots, Brill, 2016.

«Ումի՞ց կարող ենք վախենալ այստեղ.
 Եթե մենք տանն ենք,
 Դրսում մենք լսում ենք
 Անմիտ սուլոցը երկնային քամու,
 Ներսում փնտրում ենք մի ուրիշ երկինք,
 Որ սահման չունի,
 Անհայտն արշավում է՝
 Իր հետքերը դրոշմելով
 Աստղաբույլերի լույսի մեջ»³⁶:

Զարմանալի չէ, որ բանաստեղծական տողի յուրահատուկ մեղեդայնությանը տիրապետող բանաստեղծը հետաքրքրված էր ջազային երաժշտությամբ: Նա բազմաթիվ ուսումնասիրություններ է նվիրել այդ երաժշտական ուղղությանը, ինչպես նաև բազմաթիվ բանաստեղծություններ է գրել ջազի մասին: Զազն ու բանաստեղծությունը մնան են իրար ակնթարթի անցողիկությամբ, որը, փոխակերպվելով և անընդհատ նոր մեկնաբանություն ստանալով, կերտում են տիեզերական ներդաշնակություն, որը կայուն է և կանգուն հենց իր մշտնջենական փոփոխականությամբ: Այդ գաղափարին Ժակ Ռեդան անդրադարձել է «Վերադարձ խաղաղություն» ժողովածուում, որը հայտնի է նաև յուրատեսակ բանաստեղծական ռիթմիկայի ներմուծմամբ: Այստեղ Ռեդան օգտագործել է յուրատիպ պոռտոլիկ բանաստեղծական ռիթմիկան ընդհանուր հայեցողական խոսույթի հետ: Իր հարցազրույցներում Ռեդան հաճախակի նշում էր, որ իր ժողովածուներից շատերը «պարզապես խորհրդատվություն են զբոսասերների համար»³⁷:

Նուրբ հեզգանքի ու ինքնահեզգանքի օրինակները, որոնք հաճախ հանդիպում են գրողի հարցազրույցներում, ավելի մասշտաբային, խոր բացահայտում են ստանում նրա փիլիսոփայական ու գրականագիտական գործերում: Ռեդան հորդորում է գրողներին շատ մեծ կարևորություն չտալ սեփական անձին: Իր մասին նա այսպես էլ գրել է. «Մի օր ես նկարվեցի, և պարզվեց, որ սա իմ

³⁶ Dans la maison, “Hors les murs”, Gallimard, 1982.

³⁷ «Retour au calme», Gallimard, 1975.

ստվերի լուսանկարն է»։ Բանաստեղծի «ստվերային» դերակատարությունը հետագայում դարձավ նրա ստեղծագործությունների անկյունաքարերից մեկը։ «Պետք է մոտենալ իրականությանը, ինչքան էլ նա հեռանա քեզանից, բայց պետք է դա անել ծայրաստիճան խնամքով, որպեսզի խուսափենք ճշացող վերացարկումներից, ինչպիսիք են, օրինակ, «ամոթալի խաղաղություն» կամ «անցանկալի հավերժություն» մակդիրները»³⁸։

Ուշագրավ են նաև Ռեդայի մետաֆիզիկ խոհերը մարդու տեղի ու դերի մասին։ «Փարիզի ավերակները» գրքում ակներևաբար զգացվում է ճանաչողական նոր հորիզոններ գտնելու միտումը՝ սառած ժամանակի ու անշարժ տիեզերքի մեջ մարդու գոյության պատահական հայտնությունը՝ իբրև յուրօրինակ փորձառություն. «Թվում է արևը կանգ է առել և այլևս երբեք չի ծագի»։

Ռեդայի իրական և խոհական ճանապարհորդություններն ընթերցողին տանում են դեպի բանաստեղծի «սրտի քաղաքը», որը երկար դեգերումներից հետո վերջապես ապաստան է տալիս հավերժական թափառականին։ Ռեդայի համար այդ քաղաքը Փարիզն է։ Ֆրանսիական գրականության մեջ Փարիզը ոչ այնքան տեղանք է, որքան ինչ-որ չափով անձնավորված գրական կերպար։ Հյուգոյից Բոդլեր, Կամյուից Զրնո. բոլոր հեղինակների մոտ Փարիզը ոչ միայն միջավայր է կամ տեղանք, ուր ծավալվում են գործողությունները, այլ նաև յուրատեսակ ոգի ու գործոն, որը երբեմն կարող է կարևորվել ավելի, քան գլխավոր հերոսը։ Այսպես՝ 1988 թվականին հրատարակված «De Citation Chronique» ժողովածուն, որին հաջորդում է «Փողոցների ազատություն» ժողովածուում, պարզորոշ ուրվագծվում է հեղինակի սոցիալական ուղղվածությունը, առօրյա կյանքի մանրամասն նկարագրությամբ ներքին հակասություններն ու բախումները ներկայացնելու հաջողված փորձը։

XX-XXI դարերի ժամանակակից ֆրանսիական գրականության բազմազանության մեջ գրեթե անհնար է հանդիպել միայն բանաստեղծական կամ միայն արձակի ժանրերով սահմանափակվող որևէ հեղինակի։ Լիրիկական զեղումները ժամանակա-

³⁸ Aaron Prevots, *Limage comme “pont flottant” vers l’autre*: Reverdy, Reda et l’émotion poétique, 2018.

կից ստեղծագործություններում ընդմիջվում են փիլիսոփայական խորհրդածություններով, չափածո հատվածները երևում են վեպերի ու էսսեների մեջ, իսկ բանաստեղծական երկերում սպրդում են չոր արձակով շարադրված «ապաբանաստեղծական» պարբերություններ: Արևմտյան արդի գրականագիտության մեջ հետզհետե ամրագրվող այդ միտումն արդեն ստացել է իր տեսական հիմնավորումը. «Ժամանակակից արձակ բանաստեղծությունը կամ բանաստեղծական արձակն իր բնույթով այնքան հիբրիդային է և փոփոխական, որ գործնականում անհնար է գծել որևէ ժանրային սահման կամ էլ ձևակերպել գաղափարական գերակայություններն ու մոտեցումները»³⁹:

Որոշ գրականագետների կարծիքով Ռեդան նաև բանաստեղծական մոր տասնչորսականին չափի ստեղծողն է, որը միշտ պիտի ընթերցվի բարձրաձայն: Բարձրաձայն արտասանությունը Ռեդան համարում էր յուրահատուկ միջոց, որը կարողանում էր ամրագրել բանաստեղծության տեղը տիեզերքում՝ մատնացույց անելով գրողի հիմնարար գործառույթը: Բանաստեղծական դեպերսոնալիզացիան, բանաստեղծական «ես»-ի կենտրոնական դերակատարության նվազումը գրականության մեջ հաստատվող հետմոդեռնիստական ուղղության բացահայտ դրսևորումներն էին:

«Նա անցավ խարխուլ պատերի փողոցով,
Մի քանի քայլ այն կողմ դեռ իրական էր թվում,
Հետո թեքվեց անկյունով,
Եվ աշխարհը խաղաղվեց...»⁴⁰:

Ռեդան կարծես իր գրվածքներով գալիս է՝ հաստատելու ֆրանսիացի հետմոդեռնիստ Ռոլանդ Բարթի հետևյալ դրույթը. «Գրականությունն այնքան չեզոք է, այնքան կցմցած, այնքան անորոշ, որ ցանկացած ինքնություն կորչում է այդ թակարդում, տեքստ արտադրող մարմնի ինքնությունը ներառյալ»⁴¹: Ներքին

³⁹ Prose Poetry, Paul Hetherington and Cassandra Athertomn, Princeton University Press, 2020.

⁴⁰ Rue rousselet, “Hors les murs”, Gallimard, 1982.

⁴¹ Roland Barthes, “Hors les murs”, The death of the author, 1977.

բանաստեղծական ձայնը չէր կարող հնչել լիրիկական քողարկված հնչերանգով. որպես շարունակական դեպերսոնալիզացիայի հետևանք հնչելու համար այն պիտի բարձրաձայնվեր, որ ուշադրություն գրավեր:

Գրողի կենտրոնական դերի վերանայումը բանաստեղծական նոր հոսանքներում Ռեդան բնութագրել է այսպես. «Պոետը մի անցորդ է օտարների շրջանում» («Le poete est un passant parmi d'autres»): Այդ գաղափարը Ռեդան զարգացրել է մաս իր ուշ շրջանի երկերում («La physique amusant» (2009), «Lettre au physicien» (2012): Այդ ժողովածուներում մա առաջ է քաշել այն գաղափարը, որ մարդ արարածը նույնպես արվեստի յուրօրինակ գործ է, որը «համառորեն փորձում է մարսել նյութական աշխարհի իրեն տրված բաժինը»՝ «արթուն համառությանը հսկելով իր անտեղյակությունը»: Մարդը անկատար է, նրա ստեղծած արվեստը՝ նույնպես, բայց արվեստի գոյությունն արդեն հույս է ներշնչում Առաջ գնացող մարդու համար «Le desespoir n'existe pas pour un homme qui marche»/հուսահատություն գոյություն չունի»:

Բանաստեղծի բազմաժանր ու բեղուն սժտեղծագործությունն արժանացել է Վալերի Լարբոյի և Գոնկուրի մրցանակներին: Դա արժանի գնահատանք էր նրա բանաստեղծական, քննադատական ու խմբագրական գործունեությանը:



**Ռայմոն Քրնոն՝
ռճավորումների վարպետ**

Ռայմոն Քընոն (1903-1976) ֆրանսիացի բանաստեղծ է և արձակագիր: 1924 թվականին Քընոն միացել է սյուրռեալիստական խմբակին՝ իր մեծ ներդրումը բերելով գրական այդ ուղղության հանրայնացմանը: Այսպես, բանաստեղծի հեղինակած «Թույլ տվեք» («Permettez») սյուրռեալիզմի ստեղծագործական մանիֆեստը լայն տարածում գտավ արվեստասերների շրջանում, սակայն Անդրե Բրետոնի հետ վեճից հետո Քընոն ստիպված լքեց սյուրռեալիստների խմբակը: Ի նշան բողոքի՝ նա Բրետոնին նվիրեց «Դիակը» («Le Cadavre») ծաղրական պամֆլետը, որով և նշանավորվում է Քընոնի երգիծական էսսեների, կատակերգական ժանրում գրված այլ ստեղծագործությունների սկիզբը:

«Տոտոն այժի դունչ ունի, խոզի տոտիկներ, Կրում է կոպիտ փայտից կռիկներ, Մագերը սանրում է թղթակտրիչով, Սակայն ապարդյուն:

Երբ հագնվում է, պատերը ստանում են մոխրագույն երանգ,

Երբ արթնանում է, անկողինը պայթում է,

Երբ լվացվում է, ջուրը թափվում է,

Եվ իր գրպանում միշտ ունի Մի դատարկ գրպան: Խղճուկ արարած»⁴²:

Քընոնի բանաստեղծություններին բնորոշ են կտրուկ անցումներ՝ լիրիկական զեղումներից սուր երգիծանք, զգայական նկարագրություններից սյուրռեալիստական պատկերներ, դասական բառապաշարից ֆուտուրիստական բառամթերք: Այդ գրական փորձերն ընդլայնում են Քընոնի գրական արվեստի շրջանակը սյուրռեալիզմից մինչև «Նոր վեպի» ժանրը: Շատերը նրան համարում են հենց այդ ժանրի հիմնադիրը՝ մեկը, որը կանխագուշակել է գրական զարգացումներն իր «Իկարոսի թռիչքը» («Le Vol d' Icar») վեպով:

«Գաղափարներ»

«Երկնքի կապույտ թռչունները դաշտերում դառնում են կանաչ,

Ով տեսնում է նրանց, կլսի, ով լսում է նրանց, կտեսնի՝

⁴² Ռ. Քընոն, Խղճուկ արարած, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

Փռված թևերի բացվածքով նրանք հայրենիքն են չափում,

Բայց փետուրի միջից շիկնած ցուքեր են թռչում:

Երկնքի քամելեռնները անհանգիստ աչքի պես ամպերն են ծակում, և ապրողները քայլ առ քայլ հավաքում են որպես գաղափար՝ մրցակցելու համար կենսանյութի հետ, ու որ լազուրը սահման չունենա:

Նրանք հասնում են աստվածային չափանիշների անգիտակցական կատարելության, որը դրոշմված է հորիզոնի երկարությամբ, երբեմն միայն աստղերն են մատնում նրանց ներկայությունը, կամ էլ պատեհ պահի երկչոտ լուսնախաղը»:

Ֆրանսիայում Քընոն առավելապես հայտնի է իր «Ջազին մետրոյում» (“Zazie dans la metro”) վեպով, որը համանուն հայտնի ֆիլմի սցենարի հիմքը դարձավ:

Երիտասարդ տարիներից Քընոն հետաքրքրված է եղել լեզվի առ օրյա ու գրական կիրառությունների խնդրով: Նորարարական էքսպերիմենտալ պոեզիան Քընոյի մեկնաբանությամբ դառնում է հենց խաղ լեզվական արտահայտչաձևերի հետ, դրա համար նրա ստեղծագործություններում հստակ տարբերակում չի դրվում հղված նրբաճաշակ մակդիրների, անտիկ առասպելներից մեջքերումների ու ինքնահնար բառերի, մասնավորապես նախադասությունների կրճատումների միջև: Բանաստեղծություններում ընթերցողը հաճախ հանդիպում է «սլենգային» բառերի, որոնք ազդարարում են «վոլոցի լեզվի» ու «բարձր գրականության» մերձեցումը:

Ջահելությունս ավարտվեց,

Ջահելությունս հեռացավ.

Մնացել են քառասունամյա հետույքիս մատած:

1961 թվականին հրատարակվում է մյուս ժողովածուն՝ «Հարյուր հազար միլիարդ բանաստեղծություն» (“Cent mille milliard de poems”), որն ունի կամայականորեն դասավորված տողեր, որոնց տարբեր համակցությունները, ըստ մաթեմատիկական բանաձևերի, կարող են կազմել նոր բանաստեղծություններ:

«Cent mille milliards de poemes» ժողովածուում բանաստեղծը քննում է բնության, մարդու ներքին աշխարհի և բառային կաղա-

պարի առնչակցությունը՝ «բանաստեղծականի» հայեցակարգը ընդլայնելով ընդհուպ վավերագրական արձակի ժանրային սահմանագիծը: Տասնյակներով բաշխված սոցետների յուրաքանչյուր տողը տպված էր մի թղթի պատառիկի վրա, իսկ ամբողջական սոցետը՝ մի բացիկի վրա: Նորարարական հնարքը այն էր, որ կարելի էր ամեն առանձին թերթիկն օգտագործել հարյուրավոր համադրումներով՝ ամեն անգամ ստանալով մի նոր բանաստեղծություն:

«Անձրև»

«Տարափ է, տարափ է, տարափ ու տարափ, Անձրև, օ՛, անձրև, օ՛, անձրև, օ՛, անձրև: Կաթիլներ, կաթիլներ, կաթիլներ անձրևի Հովանոց, հովանոց, հով-անձ-րև-անոց Անձրևակաթիլներ, անձրևաջրի հատիկներ, Անձրևանոցի, կիսաթիկնոցի, թիկնոցի վրա,

Ինչ թաց է անձրևը, ու ջուրը՝ որքան խոնավ,

Ու ինչ դուրեկան է, դուրեկա՛ն-դուրեկա՛ն,

Երբ ոտքերդ թաց են, մազերդ՝ խոնավ, Տարափից, անձրևից, հեղեղից թրջված: Անձրևակաթիլ, հեղեղատարափ ու առանց ծածկի, Որ կպահի չոր ոտքերն ու մազերը,

Որ չգանգրանան, որ չխառնվեն

Տարափաջրից ու անձրևաշիթից,

Ջրահատիկից, հեղեղակաթիլից

Մազերը՝ անհնազանդ, անպաշտպան, անծածկ»⁴³:

Այդ լեզվական փորձարկումը նպատակ ուներ բացելու լեզվի ներուժի հնարավորությունը, ցուցադրելու բառի մեկնաբանությունների, ինչպես նաև այլ բառերի համակցմամբ հնարավոր տարբերակների բազմազանությունը՝ հաստատելով, որ պոեզիան ավելի շատ պայմանավորված է ոչ թե բանաստեղծի անհատականությամբ, այլ լեզվի հնարավորություններով:

Անցյալի ու ներկայի սահմանի վերացումը Քընոյի ստեղծագործությունների մեջ հեշտությամբ դառնում է բանաստեղծության կառուցման մոդել:

Գռեհկաբանությունները, որոնք հաճախ տեղ են գտնում

⁴³ Ա. Մեղրակյան, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

Քրնոյի ստեղծագործություններում, նրա լեզվական շարունակական փորձերի վկայությունն են, բանաստեղծության շրջանակն ընդլայնելու փորձ, որն իր տեսական հիմնավորումը գտավ “Exercises du style” ստեղծագործության մեջ:

Նույն նպատակն ունի նաև «Ոճական վարժանքներ» (“Exercises du style”) գրականագիտական էսսեն, որում Քրնոն նույն դրվագը ներկայացնում է ոճական տարատեսակ տարբերակներով՝ երևան հանելով լեզվի դերը մարդկային ընկալման համատեքստում:

Քրնոն այն բազմաժանր հեղինակներից է, որը միավորում է սյուրռեալիստական տեխնիկան էկզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության ու արսուրդի սիմվոլիկայի հետ: Այդ ամենը մատուցվում է երգիծանքի մուրբ քողի տակ, քանզի գրողի կարծիքով «կյանքն առանց ծիծաղի հնարավոր չէ հանդուրժել»: Քրնոն գրել է նաև արձակ գործեր՝ նախապատվությունը տալով դետեկտիվ ժանրին: Ֆրանսիայում Ռայմոն Քրնոն շատ գնահատված է իբրև արձակագիր. նրա գրական ժառանգության մեջ իրապես գերակշռում են արձակ գործերը:

«Ոճի վարժանքները» ժանրային բնույթով եզակի ստեղծագործություն է, որ կարելի է գնահատել իբրև երգիծական էսսեների շարք, իսկ երբեմն նույնիսկ՝ գրականագիտական ձեռնարկ բանասիրական կրթություն ստացող ուսանողների համար: Իննսունինը տարբեր պատում, որոնք տարբեր ոճերով պատմում են մի սովորական դրվագ երկու ընկերների՝ կայարանում հանդիպման մասին: Այդ դրվագներից մեկն անգամ ներկայացված է ճապոնական հայկուի ոճով.

Ամառ և երկար վիզ:

Գլխարկ, մատների ծայրին փախուստ:

Կայարան, կոճակ, ընկեր:

Այստեղ Քրնոն կիրառում է բանաստեղծությունը միայն գոյականներով ներկայացնելու ոճական հնարքը:

Քրնոյի այս գիրքը կարելի համարել և՛ պարողիա, և՛ ոճական հանրագիտարան, քանի որ այն իսկապես կարողանում է նմանակել պատումի գրեթե բոլոր հնարավոր ձևերը:

«Ինչ-որ մեկը»

«Երբ այժմ ժպտում է, երբ ծառը ընկնում է, երբ խեցգետինը չանջում է, իսկ բույսը՝ երգում,

Լինի դա տնից, լինի դա խեցուց, լինի անձավից թե քնապարկից,

Լսվում է հեռվից, նաև մոտիկից, լսվում է շատ լավ և նաև շատ վատ,

Թե ոնց է անցնում մեկը, որ կարող էր լինել և ավելին՝ լինել ինչ-որ մեկը»⁴⁴:

Քընդի վեպերից կարելի է առանձնացնել «Կավի զավակները», որն արդեն պատկանում է հետմոդեռնիզմի խոսույթին: Այդ լայն ընդգրկումը՝ սյուրռեալիզմից մինչև դեկոնստրուկտիվիզմ, բնորոշ է հեղինակին, որի ճանաչողական մտահորիզոնը անասինման էր, իսկ տեղեկացվածությունը՝ անսպառ: Այդ վեպում պարզորոշ երևում է այն, ինչ Դերիդան համարում էր «տեքստի գրական բնութագրիչ»: Ըստ Դերիդայի՝ վեպն ամբողջությամբ չի պատկանում գրական խոսույթին, այլ պարզապես մերթընդմերթ ներկայանում է որպես գրական տեքստ: «Կարելի է կարդալ տեքստը, որը երբեք չի կարող գոյություն ունենալ ինքն իր մեջ, որպես մի եղելության վկայություն, փաստաթուղթ, զգայական բռնկում կամ բոլոր թվարկվածները միասին: Գրականությունը կարող է ասել ամեն ինչ, ընդունել ամեն ինչ, տառապել ամեն բանից և ազդակ տալ ամեն բանի»⁴⁵:

«Կավի զավակները» վեպում Քընդն կարծես գործարկում է Դերիդայի կողմից նշված բոլոր խոսույթները, քանզի այդ վեպը գրեթե հավասար չափով ընդգրկում է փաստավավերագրական, պատմական հատվածներ, որոնք ընդմիջվում են ֆանտաստիկ ժանրին բնորոշ պատկերներով ու նկարագրություններով, նաև զգացմունքային, ռոմանտիկ երկխոսություններով: Այդ վեպի պատումը ո՛չ սկիզբ ունի, ո՛չ ավարտ. այն, իսկապես, հավակնում է լինել հետմոդեռնիստական «ամեն ինչը», որը հեշտությամբ դառնում է «ոչինչ»:

⁴⁴ Ա. Մեդրակյան, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

⁴⁵ Derrida, «DemeureFiction and Testimony», 1982.

Ֆրանսիայում և այլուր ժողովրդականություն վայելող վեպերի շարքին է դասվում նաև «Կապույտ ծաղիկներ» ստեղծագործությունը, որի գրության և մեկնաբանության բանալին գրողը ներկայացնում է մի չինական ասացվածք՝ փոքր-ինչ վերափոխված. «Երագումս ես տեսա, որ թիթեռ եմ դարձել, և ցանկացա, որ մի թիթեռ էլ տեսնի երագում, որ վերափոխվել է ինձ»: Նման ստեղծագործությունների թվում են «Պիեռո, իմ ընկեր» (“Pierrot, mon ami”) և «Կյանքի կիրակի» (“Le Dimanche de la vie”) վեպերը: Ռայմոն Բընոն «Գալիմար» հրատարակչությունում երկար ժամանակ աշխատել է որպես խմբագիր, և դրանով է պայմանավորված նրա գրականագիտական աշխատություններում գործնական դիտարկումների առկայությունը: 1952 թվականին բանաստեղծը դարձել է Գոնկուրի ակադեմիայի անդամ: Չարմանալի է՝ Բընոյի գրական բեղուն գործունեությունը որևէ գրական մրցանակի չի արժանանում:



**Անդրե Վելտերի
բանաստեղծական
երաժշտությունը**

1945 թվականին ծնված ժամանակակից ֆրանսիացի բանաստեղծ Անդրե Վելտերն ներկայումս 77 տարեկան է և շարունակում է իր բանաստեղծական արգասաբեր գործունեությունը, որը, ըստ արժանվույն, գնահատվել է գրական հանրության կողմից (1996 թվականին Վելտերը ստացել է «Գոնկուր» գրական մրցանակը, իսկ 2021 թվականին՝ պարգևատրվել «Ապոլիներ» գրական մրցանակով): Առաջաբանում նշված բանաստեղծական տարաբնույթ ուղղություններից Վելտերին, ինչպես և Ռեդային, ավելի մոտ է բողիերյան Flanerie-ն, այսինքն՝ այն ճամփորդությունը, որը բանաստեղծը ծրագրում էր իր ստեղծագործության համար տպավորություններ ու սյուժեներ հավաքելու նպատակով: Միաժամանակ Վելտերին նաև շատ հարազատ է արվեստների միջև սահմանագծի վերացման, այսպես կոչված, «Համակցված արվեստի միավորի» գաղափարը, և ինչպես Ալեն Ժոֆրուան, Անդրե Վելտերն էլ կողմ էր «անիմացված արվեստին», երբ բանաստեղծությունը կարող էր հանդես գալ իբրև բանաստեղծության փոքր ներկայացում: Այդ դեպքերում նրա բանաստեղծություններն ընթերցվում էին ռեչիտատիվով, ուղեկցվում ոչ սովորական, հազվադեպ պատահող գործիքների նվագակցությամբ:

«Երաժշտություն և լույս»

Առաջին ակկորդը ճեղքում է տարածքը
Ձեռքի մի պարզ ժեստ է՝ հեռու ժամանակներից եկող,
Եվ ահարկու ծովի մեջ բացվում է անապատը՝
Լեցուն մեր հուշերի մանուկ պատրանքներով,
Դատարկության մեջ կայծեր են գրնգում,
Անհայտության մշուշն է արշավում՝ ներկայով և անցյալով
բեռնված,
Ամեն տարրի մեջ ձայնում է արձագանքն աստվածների,
Տիեզերքը հնչեցնում է առեղծվածի հարմոնիան,
Հորիզոնի փոշու ամպի մեջ ուրվագծվում է ասպետի կերպարանքը,
Եվ հայտնվում է կինը՝ ստվերներով լի կուժը ուսին դրած,
Վերջին օղապարիկներն են սահում աստղերի կողքով,

Եվ երեկոն իր ռիթմը կրկնում է դողացող լարի պես,
Մի հպում, մի կանչ, մի աղերս անանձնական, որ հասնում է
վերջին սահմանագծին,

Այնտեղ տեսնում ես ձայնը,
Այնտեղ լսում ես հայացքը,
Ռամ Նարայանի աղեղը նահանջում է՝
Քանդելով սրտի հանգույցի կապերը,
Եվ գիշերվա խավարի միջից
Առանձնանում է լույսի մարմինը,
Շողարձակումը անամպ երկնքի⁴⁶:

Ինչպես Վելտերը սիրում էր պնդել, բանաստեղծի կյանքը մի
յուրօրինակ բանաստեղծություն է, որը տատանվում է «արագու-
թյան» ու «հոգնության» մեջ՝ դառնալով «Ժամանակավոր մար-
տական ճամբար», որ մի պահ ռազմական դադար է առնում՝ հե-
տագա մարտը շարունակելու համար: Ժամանակակից ֆրանսի-
ական պոեզիայի քննադատ, հանրահայտ գիտնական Մայքլ Բի-
շոպը նշում է այդ մասին Վելտերի ստեղծագործությանը նվիրված
գլխում. «Դա սիրո փորձառությունը է, որ ապրում ես թրթիռով այն
հատուկ կետում, ուր հատվում են հարաբերականն որտեղ բացար-
ձակը, ուր ներկան ու անցյալը դառնում են առարկայական ու շո-
շափելի, իրական, կենդանի և միևնույն ժամանակ ստվերագծված,
անորսալի, որովհետև բանաստեղծությունը կարծես փախչում է
իրեն ծնունդ տված զգացմունքների գրկից»⁴⁷:

Անդրե Վելտերը հայտնի է մշակույթների փոխհարստացման
ու փոխներթափացման իր տեսությամբ, որը նա հետևողականո-
րեն մարմնավորում էր իր բանաստեղծություններում ու արձակ եր-
կերում: Այդ միտումն իր զարգացումն ունեցավ դեռևս մոդեռնիստ-
ների ժամանակ, երբ նորարար բանաստեղծ Էդրա Փաունդը սկսեց
իր բանաստեղծություններում տեղադրել հիերոգլիֆներ ու նոտա-
ներ: XX դարի համատեքստում, սակայն, դա արդեն միայն արվես-
տի մի ճյուղի տարրերի առկայությունը չէր, այլ արվեստի երկու և
ավելի ձևերի սերտաճած ներդաշնակ գոյություն, որը կոչված էր

⁴⁶ Andre Velter, “Avec un peu plus de ciel”, Gallimard, 1992.

⁴⁷ Michael Bishop, “Earth and Mind, Dreaming, Writing, Being”, 2019.

ստեղծելու նոր տիպի արվեստ. «Այս ձևով բանաստեղծը դիմում է դիմացինի ավերված էությունը, ինչպես Վելտերն է բնորոշում՝ «իմպրովիզացիա», երբ մարդն առաջ է գնում՝ առանց իմանալու՝ ուր: Այդպես դու սուզվում ես ամենահարաբերական, անորոշ և անկատար սիրո ծովի մեջ, որը մնացել է երազների ու շշուկների կես ճանապարհին»⁴⁸:

«Ուրիշ արև»

Խոսել այնքան արդար,
Որ դա դառնա մի երգ,
Առանց բառերի,
Առանց մեղեդու
Սիրո մի երգ՝
Առկայծող լույսով լի,
Անշարժ դեմքին,
Գիշերային հյութն ըմպող
Փոշեծածկ շրթունքներին
Տեսնել այնքան հստակ,
Որ դա լինի հայացք
Առանց սահմանի, առանց գաղտնիքի:
Հայացք՝ քարանձավը լցնող ստվերներին ընդառաջ,
Անհաշտ մի կռիվ՝ կույր պատրանքների սարսափների դեմ,
Թեթև ժպիտով
Դիպչել այնպես ամուր,
Որ մաշկի տակ՝
Ոսկորների մեջ,
Արեգակը շողա
Ծանոթ լուսատուի արձագանքի պես,
Մի ուրիշ արև՝
Տարածությունից ու ժամանակից դուրս,
Բանաստեղծի անվանը համահունչ...⁴⁹:

⁴⁸ Michael Bishop, “Earth and Mind, Dreaming, Writing, Being”, 2019.

⁴⁹ Andre Velter, “Avec un peu plus de ciel”, Gallimard, 1992.

Իր կյանքի ընթացքում Վելտերն այցելել է բազմաթիվ երկրներ (Իրան, Աֆղանստան, Հնդկաստան): Նա երկար տարիներ «Ֆրանսիական մշակույթ» հեղինակավոր ամսագրում վարել է իր հիմնած «Բառ և պոեզիա» (“Poesie sur parole”) գրական շարքը: Այդ շարքը հայտնի էր նրանով, որ փնտրում և տպագրում էր նորերով բանաստեղծների երկերը: Ըստ «Defense de France Culture» պարբերականի հոդվածի՝ «այդ երկու որոնողները՝ Անդրե Վելտերն ու Ժան Բատիստ Պարան, կարողանում են ամեն անգամ հայտնաբերել ընթերցողի համար նորանոր տաղանդաշատ պոետներ»:

Վելտերը կազմավորել է նաև հայտնի գրական ստուդիա (Orpheo studio), որտեղ ֆրանսիական ժամանակակից բանաստեղծներն առաջին անգամ ընթերցում էին իրենց անդրանիկ գործերը: Ստուդիայի մյուս հետաքրքիր առանձնահատկությունը այն էր, որ բանաստեղծություններն ու պոեմները նաև բեմականացվում էին՝ ներկայացվելով երաժշտական տարբեր գործիքների ուղեկցությամբ: «Օրփեոսի ստուդիան» տպագրեց բանաստեղծի գրքերից մեկը՝ «Պոեզիան այսօր հնչում է բարձր ձայնով»: Այդ գրքում բանաստեղծն ամբողջացրեց իր մոտեցումը բանաստեղծության ստեղծման գործընթացում տեղի ունեցած նոր շրջադարձի մասին. «Պոեզիան միշտ ստեղծվում է տարածքներում. այն չի սահմանափակվում միայն գրքերով: Տաճարները, պալատները, կրկեսները, գրադարանները տարբեր դարաշրջաններում այնտեղ են կանխորոշվել, հմայվել, գալթակղվել ու միավորել մարդկային ոգիներն ու սրտերը»⁵⁰:

«Հաղթել առանց հաղթելու»

«Հավերժության չնչինացումն ու արթնացումը

Անհայտության, երբ կրկնությունը

Իրականություն չէ և ոչ էլ խոստում.

Դեգերող երգն է միայն ծվարում ժայռերի մեջ:

Տեղաշարժը փոխակերպում և ամբողջացնում է ձևն ու նյութը:

Վարպետությունը խաղաղությունը չէ,

ոչ էլ վեհաշուք մարմարի խոյանքը:

⁵⁰ Poesie D ‘aujourd’hui a voix haute, Orfeo studio Andre Velter, Galimard.

Պատիվը սուսերի սրությունը չէ, գաղտնիքը ճոճվում է այլ թելի վրա:

Այն մնան է լարախաղացի, որն անցնում է այդ թելի վրայով
և չի նկատում անդուդները իր երկու կողմում:

Հավասարակշռություն պահելը բարդ է.

Ավագե ժամացույցը ձեռքին՝ նա քայլ է գցում

և հանձնվում է ավագահատիկների ամլացած հոսքին...»:

Դանապարհորդելու անսպառ ցանկությամբ էին պայմանավորված նրա բանաստեղծական նախասիրությունները, մասնավորապես նրա հետաքրքրությունը արևելյան մշակույթի՝ երաժշտության, նկարչության, գրականության նկատմամբ: Բանաստեղծի համար «Արևելքը» շատ լայն հասկացություն է. այն ոչ միայն աշխարհագրական տարածք է, այլ նաև մշակութային տարբերվող հայեցակարգ: Եգիպտոսն ու Չինաստանը նույնպես դուրս չեն մնում բանաստեղծի հետաքրքրությունների շրջանակից: Բանաստեղծի համար ամեն պահի նորովի է բացահայտվում Արևելքը, որտեղ պոետը փնտրում է իր հարցերի ու կյանքի առեղծվածների պատասխանները: Այդ խորհրդանշական կոդյակում արևելյան մոտիվները դառնում են «ինքնության» և «խելության» փնտրտուք, որովհետև բանաստեղծի կարծիքով հենց Արևելքում պոետը ստանում է հնարավորություն կտրվելու եվրոպական մեքենայացված առօրյայից և ծրագրավորված ու կանխորոշված գործունեության շրջանակից դուրս ճանաչելու իսկական կիրքն ու վերապրելու իրական ընդվզումը: Այդ խորհրդանշական կոդում բանաստեղծական մոդելավորումը դառնում է Վելտերի երկերի անբաժանելի մասը և մատուցվում է ընթերցողին իբրև «բաղձալի վերջին հանգրվանի»⁵¹ խորհրդանշի:

«Ուրիշը»

Դու հենց այն մեկն ես,

Դու իմ այն եսն ես,

Որ ամոքվում է լույսի հպումից,

⁵¹ Souvent le nom d'île inconnue est le nom d'inconnu.

Դու այն ոսկին ես,
 Այն խնդուն փերին,
 Որն իրական է ու իմաստալից:
 Դու այն ուրիշն ես,
 Որ հեռացել էր
 Այս դաժան խաղից,
 Դու հենց առանց քեզ
 Դառնում ես արև,
 Որ բացակա էր արևածագից⁵²:

Այստեղ Վելտերը ակնհայտորեն վերաիմաստավորում ու վերափոխում է «Ճամփորդական նոթեր» (“Recit de voyage”) ժանրը, որում գրողը պատմում է ուրիշ երկրներից ստացած իր տպավորությունների մասին: Սակայն Վելտերի ստեղծագործություններում այդ նոթերն ընդհանուր նկարագրությանը զուգակցվում են նաև երաժշտական, կինեմատոգրաֆիական ու բանաստեղծական դրվագների ներմուծմամբ: Բանաստեղծը Հնդկաստանի, Պակիստանի ու Նեպալի մշակույթին և ավանդույթներին ծանոթանալուց հետո փորձել է ընթերցողին փոխանցել իր բանաստեղծական տպավորությունները: «Zingaro suite Equestre» և «Le Haut Pays» ժողովածուներում Անդրե Վելտերն արծարծում է «ներքին» ու «արտաքին» ճանապարհորդությունների խորհրդանիշը, որում մարդը կարող է անշարժ մնալ տարածքը փոխելու ընթացքում և հակառակը՝ շարժվել դեպի հեռուն՝ անկողնում պառկած, ինչպես խոսում պատկերաված է «Jusqu’au bout de la route» գրքում, որն ունի հետևյալ բաժինները՝ երաժշտություն, միգրացիա, ճամփորդական նոթեր:

Դեռևս 1966 թվականին Սերժ Սոթրոյի հետ գրված «Այշա» պոեմում Վելտերը խոսում է երկնային այն ճամփորդության մասին, որ բանաստեղծը պետք է կատարի դեպի սեփական «ես»-ը՝ իր էությունը ճանաչելու համար: Այդ երկի մեջ արդեն պարզորոշ զգացվում է հետմոդեռնիզմի ազդեցությունը ֆրանսիական պոեզիայի վրա, որտեղ միտում կա պոեզիան ընտրյալների գեղագի-

⁵² Andre Velter, “Avec un peu plus de ciel”, Gallimard, 1992.

տական բացառիկ ընկալումների բարձունքներից իջեցնելու հանրային ընկալման ու տեքստի պարզեցման նոր մակարդակին: Ըստ հայտնի գրաքննադատ Կամիլ Լեկլեդիկի՝ դա յուրօրինակ հեղափոխական մոտեցում է: “Voici deux poètes qui prouvent que la poésie n'est pas le luxe de quelques esthètes, une alchimie secrète et précieuse, qui s'étiole et se meurt. Qui prouvent que la poésie se fait dans la rue, parmi les hommes, comme le cinéma, comme "Pierrot le fou", qu'elle est faite pour tous et par tous. Avec les mots d'aujourd'hui”⁵³.

Իրական կրքերի և իրական զգացմունքների պատկերումը գուգահեռվում է մշակութային ու ռիթմական պոլիֆոնիայի հետ ոչ միայն տեքստի ներսում, այլև տեքստից դուրս: Վելտերը ներմուծեց բանաստեղծության ու երաժշտության համակցված ներկայացման մոդելը, ըստ որի՝ ոչ միայն բանաստեղծությունը կարող է լինել երաժշտական, մաս երաժշտությունը կարող է լինել բանաստեղծական:

Գործող երաժշտական ռիթմով ստեղծվող բանաստեղծությունն իր ստեղծման ընթացքում արդեն ծիսական բնույթ է ստանում, լեզուն սկսում է ենթարկվել երաժշտական ռիթմին՝ մի կողմ դնելով կանխորոշված մտահղացման առաջնային գաղափարը ստեղծագործական գործընթացում: Այդպիսիք են, օրինակ, կիթառահար Պեդրո Սոլակի ֆլամենկա երաժշտության տակ երգվող բանաստեղծությունները, Ժան Շվարցի մոդեռնիստական երաժշտության հնչյունների ներքո «պատմվող» ռիթմական պատկերները, հայտնի երգահան ու ջութակահար Գասպար Կլաուսի նվագով ուղեկցվող բանաստեղծությունները: Հնչյունի ու բառի ներդաշնակության ճամփորոտությունը Վելտերը դիտարկում է իբրև անվերջանալի խիզախում, որը բնորոշ է բոլոր ժամանակների բանաստեղծներին:

Որտե՞ղ գտնել, ո՞ր նետել մարմինն ու ոգին, դեպի ո՞ր գնում են Ռեմբոն, Սեգոլենն ու Սանդրարը միասին՝ դեգերելու անհայտի մեջ⁵⁴:

⁵³ François Bott, L'Express, 1966.

⁵⁴ Ou partir ou s'aventurer corps edt ame. Ou s'en aller. Rimbaud, Segolen et Cendrars ou Conrad en tete trafficier dand l'inconnu.

2016 թվականին լույս է տեսավ Անդրե Վելտերի «Le jeu du monde» գիրքը, որը հեղինակն առավելապես դասում էր «բանաստեղծական զգացմունքային աշխարհագրություն» խորագրի տակ: Բանաստեղծի համար կյանքը ոչ միայն հավերժական ճանփորդություն է, այլ նաև առեղծվածային խաղ, որը մարդիկ կամաակամա սկսում են խաղալ վաղ մանկությունից⁵⁵:

Այդ տիեզերական խաղի գաղափարը Վելտերը զարգացնում է իր հետագա ստեղծագործություններում, մասնավորապես «Séduire L'Univers» հայտնի ժողովածուում: 2021 թվականին Անդրե Վելտերին շնորհվում է Ապոլիների պատվաբեր մրցանակը: «Séduire l'univers précédé de A contre-peur» ժողովածուում բանաստեղծը բյուրեղացնում է բանաստեղծի կոչման ու տիեզերական առաքելության մասին իր պատկերացումները՝ ընդմիջելով բանաստեղծական մեղեդային կոլյակները մտորումներով ու փիլիսոփայական դեգումներով, որոնք այնքան բնորոշ են նրա արվեստին: Վերերկրայինի ու հողեղենի այդ համակցությունը Վելտերը տեսնում է անգամ աշխարհը վտանգած համավարակի՝ «Քովիդի» յուրատեսակ հայտնության մեջ⁵⁶:

Մալարմեի ու Գոնկուրի մրցանակները ստանալուց հետո Վելտերը հայտարարեց, որ մեծապես ուրախ է բանաստեղծական իր գործունեությանը տրված բարձր գնահատականի համար, բայց միաժամանակ իր հողվածներում ու երկերում հաստատում էր այն գաղափարը, որ բանաստեղծի հիմնական նպատակը մեկն է՝ դուրս գալ առօրեականի շրջանակից՝ անմար պահելով ստեղծագործական ինքնության լույսը: «Ըստ ապրողների՝ սա սգալու ժամանակն է, բայց այդ դեպքում դա մահվանից ավելի վատ մահ է, երբ մարում է փոքր խարույկը, երբ բանաստեղծը վերադառնում է սովորական

⁵⁵ À quoi ressemble donc le jeu du monde? Est-ce une marelle, un échiquier ou plusieurs fois 52 cartes? Peut-être, ici et là par tous les plis de la terre, ces trois divertissements vont-ils se conjuguer, en sorte que les rebonds à cloche-pied d'une enfance qui ne veut pas finir provoquent un vagabondage planétaire, escorté de cavaliers, de fous, de quelques tours pas encore écroulées, avec toujours assez d'atouts en main pour relancer la partie et refuser de faire le mort.

⁵⁶ Mais sur le chemin des étoiles et des exoplanètes une pandémie incurablement terrestre est venue assujettir nos destinées” Séduire l'univers précédé de A contre-peur Broché – Illustré, 11 mars, 2021.

մահկանացուների կենսակերպին»⁵⁷:

Հանրաճանաչ բանաստեղծն այդ մշանաբանով շարունակում է ստեղծագործել, և նրա ճանապարհներն անհատնում են ու անքննելի:

⁵⁷ A. Velter, *L'amour extreme*", Gallinmard, 2017.

**Լորանը՝ իբրև նոր գրական
սերնդի ներկայացուցիչ**

Ֆրանսիական բազմաձև և բազմապլան գրականության ներկայացուցիչները հաճախ իրենց արվեստի հիմնարար սկզբունքները կառուցում էին ավանդույթի կամ անգամ ժամանակակից գրական իրողության ժխտման վրա: Այդպես էլ ձևավորվեց գրական այն ուղղությունը, որն անվանվեց «մոդեռնիզմի ժխտում»: Մոդեռնիզմի վաղուց ընդունված գրական կարծրատիպերը դրվեցին կասկածի տակ, և բանաստեղծական «ես»-ի քիչ թե շատ հաստատագրված շրջանակները շարունակաբար ընդլայնվեցին այնքան, որ բանաստեղծությունն ու բանաստեղծին համարեցին «միմյանցից անտեղյակ», իսկ բանաստեղծությունը դարձավ «տիեզերական անորոշության դրսևորում»: Ջգացմունքների նոր ալիքը սկսեց ընդմիջվել սովորական փաստերի արձանագրմամբ: Պիեռ Ռևերդին՝ ֆրանսիական ժամանակակից գրականության հայտնի ներկայացուցիչն ու ժամանակագիրը, մի անգամ հարցազրույցներից մեկում իր գործունեությունը որակեց հետևյալ կերպ. «Ես գերադասում եմ ոչ թե ձևակերպել, այլ նշել»⁵⁸: Եվ դա բնական էր, քանզի նշելու բանաստեղծական դասական գործառույթը ինքնին նոր կերպավորում էր ստանում՝ դառնալով յուրօրինակ ուղեմիջնորդ սերնդի համար: Այդ սերնդի վառ ներկայացուցիչների թվին է պատկանում համեմատաբար երիտասարդ բանաստեղծ Լորանը, որին քննադատներն անվերապահորեն դասեցին «առարկաների ապստամբության» և «հանդուգն անտարբերության» ուղղության կերտող: Բանաստեղծության մեջ անհամատեղելի պնդումների ու փոխբացառող ապրումների համակցությունը, իհարկե, նորություն չէր ֆրանսիական պոեզիայի համար, բայց Լորանը կարողացավ բառային յուրատեսակ կերպավորում տալ իր բանաստեղծություններին.

«Մենք տեսնում ենք, մենք կույր ենք»: (Les Géraniums)

«Եթե նա չկա, նա կա»: (La nuit)

Այդ ձևակերպումները փոխհակասող են և իրարամերժ, սակայն այդ հակասականության հիմնական նպատակն է ընթեր-

⁵⁸ Pierre Reverdy, “Une aventure methodique”, Paris, 1984.

ցողին տալ հնարավորություն բանաստեղծական առարկան դիտարկելու տարբեր տեսանկյուններից: Որպես օրինակ կարող ենք վերլուծել «Վենճ» (“La dispute”) բանաստեղծությունից մի հատված, որտեղ խորհրդանիշը կորցնում է իր դասական ազդեցության դաշտը, իսկ զգայական ընկալումներն ու փիլիսոփայական խորհրդածությունները խառնվում են իրար.

«Վենճի ճերմակը սփռվում է տիրաբար,
Վենճը խմորվում է տհաճորեն
Եվ բերում է գայրույթի արբեցում
Համր ավստոսանքի երազներում»:

«Վենճ» բառի անվերջ կրկնությունը զուգորդվում է այդ հասկացության տարբեր ընկալումներով՝ հիմք տալով յուրօրինակ «բանաստեղծական խճանկարի», որտեղ բառերի դասավորությունն առաջին հայացքից դիպվածային է, բայց իրականում հետևում է բանաստեղծի ներքին մտայնությանը.

«Վենճը ելնում է մարտադաշտերի ճակատագրերից,
Վրիժառության տանում ժպիտով՝
Խառնված ցորենի հասկերի դառնությամբ»:

Այստեղ կարծես ընթերցողը միաժամանակ բախվում է հատվածական մտածողության ու փիլիսոփայական գաղափարականության դիպվածային համակցությանը՝ հետևելով Թոմա Աքվինացու արվեստի տեսության հիմնասկզբունքներին, որ գեղեցկություն կերտելու համար պահանջվում է երեք բան՝ ամբողջականություն, ներդաշնակություն և լույս⁵⁹: Բառը (տվյալ դեպքում՝ «Վենճ» բառը), իբրև նշան ընկալվելով, սկսում է գործարկվել՝ մեկնողական տարբեր մակարդակների վրա այլ բառերի հետ զուգորդության շնորհիվ՝ ի մի բերելով բանաստեղծական ենթակառուցվածքը մի խորհրդանիշի շուրջ և տարածելով ենթատեքստային ընկալումը մինչև անվերջություն:

⁵⁹ James Joyce “The Portrait of an artist as a young man” Moscow, 1985.

Լորանի մոտ պատահում է, որ բանաստեղծական ենթատեքստի գերակա դերը նվազում է՝ առաջ բերելով նատուրալիստական տեսարաններն իրենց բոլոր մանրամասներով.

«Մոռացավ մենության թթու գինին,
Հետո սրտխառնոցի բուրմունքը»⁶⁰:

Լորանի ստեղծագործություններում պարզորոշ ուրվագծվում է բանաստեղծական էկլեկտիզմի ամենալայն միտումը, երբ ժանրային սահմանագծերի հետ մեկտեղ վերանում են նաև բառի դասական կիրառության տիրույթները: Հետևելով Ժոֆրուայի ու Ռեդայի օրինակին՝ Լորանի բանաստեղծությունը դադարում է լինել միայն բառային արվեստի արտահայտություն: Եթե Ժոֆրուայի մոտ մենք տեսնում ենք նկար-բանաստեղծություն համակցությունը, Վելտերի մոտ՝ երաժշտություն-բանաստեղծություն զուգորդությունը, ապա Լորանի ստեղծագործություններում գերակշռում է բանաստեղծություն-գրաֆիկան (շրջանագիծ, զուգահեռ, ուղղահայաց): Լորանը երբեմն հենց գրաֆիկ-պատկերին է տալիս բառային ձևույթ.

«Գիծը պետք է գծվի, որ ինքնահաստատվի,
Այդպես ծղոտների միջից բարձրանում են հասկերը»:

Փաստորեն՝ ընթերցողն ականատես է դառնում տարբեր գրական ուղղություններից փոխառված համակարգերի, բազմաբովանդակ խորհրդանիշների մոդեռնիստական ու դասական մոտեցումների համադրմանը, ընդ որում՝ ի տարբերություն մոդեռնիստների, որոնց համար դասական-ավանդական ու գերժամանակակից ոճերի միաձուլումը մշակույթի համապարփակ ներկայացման նպատակ էր հետապնդում՝ ժխտողական մոդեռնիստների էկլեկտիզմը մշակույթն ու կյանքը սահմանագծելու խնդիր չի դնում:

Լորանի պոեզիայում, բացի նպատակային տարերայնությունից, առկա է ևս մի միտում: Դա մտավարժանքների և մտային խաղերի բացակայությունն է: Տեղեկատվությունը՝ զուգորդական դաշ-

⁶⁰ Nada Zero d'ete, Paris, 2016.

տը, անորոշ է: Այլևս չպետք է լինել հիմնովին տեղեկացված առասպելաբանությունից, փիլիսոփայությունից տողի տակ թաքնված ենթատեքստը երևութականացնելու համար: Նոր սերունդը կարծում է, որ բանաստեղծությունը, մտքի արդյունք լինելով, ընդամենը «մտքի երաժշտությունն է»: Բանաստեղծի վերջնական հիմնախնդիրը բառային ու մտային համաչափությունը/ներդաշնակությունը համադրելն է: Դա են վկայում ավագ սերնդի ներկայացուցիչ Անտոնի Էմազի խոսքերը. «Լիրիզմը ցանկացած պարագայում երգի հետ կապ ունի»: Նույն գաղափարն արձածում է նաև Ռենե Շարը. «Ոչ մի թռչուն չի երգի հարցադրումների թփուտներում»⁶¹:

Հարցականի տակ է դրվում նաև մոր գեղագիտական իդեալի առկայությունը ժամանակակից բանաստեղծության տիրույթում: Համաչափությունը՝ հարմոնիան, ինչպես Ջոյսն էր նշում «Երիտասարդ արվեստագետի դիմանկար»-ում, «harmony»-ին, «integrity»-ին, «lucidity»-ին իբրև գեղագիտական իդեալ դիտարկելու մոդեռնիստական սկզբունքները փոխարինվեցին անորոշ չեզոքությամբ, և բանաստեղծական կուռ սկզբունքն իր տեղը զիջեց անկայուն բանաստեղծական «ես»-ին, որը հաճախ անդեմ է: Սակայն անդեմության ու չեզոքության մեջ կա անսահմանության ու անվերջության հնարավորություն, և այդ պատճառով «ես»-ը առանց սահմանափակվելու կարող է ընդլայնվել մինչև ենթագիտակցական ու գիտակցական բոլոր սահմանագծերը:

«Ես էլ մի ծաղիկ եմ՝
Թոշնած «անշուշտ» բառի պես,
Կամ փեղկերը բաց պատուհան,
Ես քամու սուլոց եմ խեղդված՝
Ու ժասպառ դռան շեմի մոտ...

...

Պատշգամբում միշտ ամբոխ կա,
Որ զգոն հսկում է ոտքի վրա»⁶²:

⁶¹ Ա. Մեդրակյան, Լորանի բանաստեղծական արվեստը// «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 1(30):

⁶² Lauranne Nada Zero d'ete, Paris, 2016.

Ժխտողական մոդեռնիզմի ստեղծագործական մոտեցումներից առավել հատկանշական կարելի է համարել եզակի-ընդհանուր, անհատական-հավաքական, ներքին-արտաքին հասկացությունների նոր իմաստավորումը: Ըստ Անտոնի Էմազի (որին որոշ առումով կարելի է համարել ժխտողական մոդեռնիզմի գաղափարախոսը)՝ «եզակին անպայման պետք է միանա ընդհանուրին՝ առանց իր անհատականությունը կորցնելու»: Դրան հասկանալու բոլոր միջոցներն արդարացված են: Սարտրի տեսադրություններից սեփական «ես»-ի ու «ուրիշի» միջև անցնող սահմանագիծը ֆրանսիական գրականության առաջնահերթ խնդիրներից էր: Օրինակ՝ ըստ էկզիստենցիալիստների՝ «ես»-ի ու «այլոց»-ի միջև ցանկացած շփում հանգեցնում էր օտարացման ու հակասությունների: Այնուհետև միտում եղավ վերացնելու «ես»-ի ու «այլոց» միջև եղած սահմանագիծը: Սակայն դա հանգեցրեց մտքի ու զգացմունքի լարվածության թուլացմանը: Բանաստեղծական անդեմության ժխտողական մոդեռնիստները գնացին իրենց բնորոշ «ամենակլություն» ուղով: Նրանք ձուլեցին ստեղծագործական «ես»-ն ու մարդկային «ես»-ը «այլ» հասկացության մեջ: Այդ տեսական մոտեցմանը բանաստեղծական մեկնաբանություն տվեց Պիեռ Ռևերդին. «Եթե սահմաններն աղոտ են, ուրեմն սահման չկա»:

«Ցնորքն է իմ մարգարեն» (“La délire est mon prophète”) ստեղծագործության մեջ բանաստեղծը, կարծես թափանցելով Յունգի անիմուսի ու անիմայի հարաբերակցության խորքերը, իր բանաստեղծական «ես»-ը անվանում է կնոջ անունով՝ Սառա: Դա շատ տիպական է յունգյան տեսությամբ տարված հետալուրեռալիզմի բանաստեղծական սերդի համար, որ զարգացնում էր «կրկնակ էության»՝ իբրև ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուրի առկայության տեսությունը: «Արվեստագետի գորավոր ուժը, նրա ստեղծագործական ազդակը կարող են կլանել մարդկային էներգիայի ողջ ներուժը»⁶³: Ընդ որում՝ դա անձի ու ուրիշի միջև էկզիստենցիալիստական հավերժական պայքարը չէր, որն անվերապահորեն հանգեցնում էր օտարման ու աքսուրդի զգացողության. Լորանի մոտ «ես»-ի ու օտարի սահմանագիծը վերացված է: Առավելապես

⁶³ Carl Jung. “Psychology and Literature”, 1930.

տարբերակում է դրվում մարդկային ինքնության (յունգյան պերսոնայի) և բանաստեղծական թաքնված կերպի (ստվերի) միջև: Եվ դրա համար Լորանն իր՝ կնոջ կերպարանքով հայտնված ինքնության հետ ունի մերձեցման ու ատելության պահեր: Ամենամեծ հայտնությունն այն է, երբ քո սիրելի կամ ատելի ուրիշը հենց դու ես:

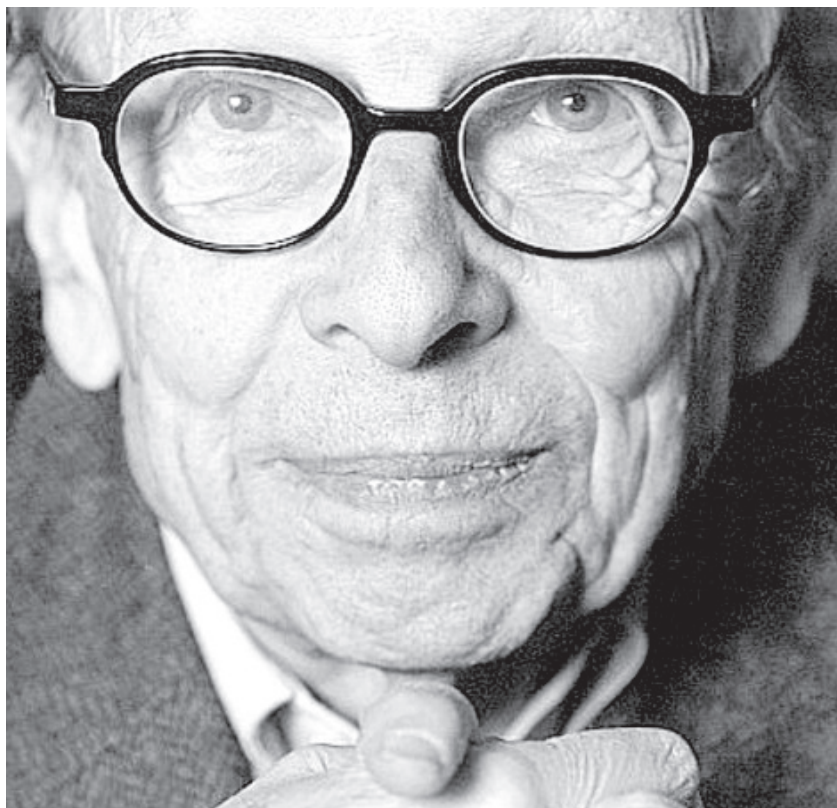
«Ես սեր եմ արել Սառայի հետ,
Սառայի սերը,
Ես ամեն ինչ փորձել եմ Սառայի հետ,
Ընդվզել եմ տաք մարմնի և տամուկ հոտի հետ,
Սառայի մերկ ձեռքերում՝ փափուկ ու մեղկ,
Ես անտեսել եմ ուրիշի շուրթերն ու կուրծքը,
Սառան, Սառայի մարմինը,
Մի բան, որ գոյության իրավունք չունի,
Սառայի հիմքը հենց Սառան է...»⁶⁴:

Ուրիշի և անձի միջև բախումը դրանով վերանում է, ու դա պարզորոշ զգացվում է նաև այն փաստից, որ Սառա անունը միայն ցույց է տալիս Հին կտակարանի բիբլիական կերպար, բայց Լորանի ստեղծագործության պարագայում մենք արդեն հասկանում ենք, որ նման համընկնումները կարող են միանգամայն պատահական լինել և ոչինչ չնշանակել, քանզի մարդն ու բանաստեղծը անվերջ զբաղված են միմյանց փոխբացառմամբ և փոխհաստատմամբ:

«Ատելություն,
Ուրիշն է ատում Սառային,
Եվ Սառան ատում է ուրիշին,
Կափկափյունն ատամնաշարի ցնորական է դառնում,
Թող որ լողամ Սառայի հետ,
Անունս Սառա, և ես կվերացնեմ ուրիշին»:

⁶⁴ Lauranne Nada Zero d'ete, Paris, 2016.

Այդ սահմանագծի վերջնական վերացումը հանգեցրեց նրան, որ Լորանը կարողացավ իրականացնել իր մշտական նպատակը՝ «պահպանել խոսքի պերճանքը և ապակայունացնել համոզմունքը»: Այստեղ նա համահունչ էր ֆրանսիական ժամանակակից պոեզիայի հիմնադադափարի հետ. «Սկզբունքը բանաստեղծական չէ, համոզմունքը՝ նույնպես»: Բառն այն հիմնական գաղափարն է, որին պոետը պարբերաբար համաձայնում է կամ որի դեմ հակամարտում: Ահա վերը նշվածն էլ դարձավ Լորանի պոեզիայի հիմնաքարը:



**Ֆիլիպ ժակոտեի
փիլիսոփայական
քնարերգությունը**

Ծագումով շվեյցարացի Ֆիլիպ Ժակոտեն ծնվել է 1925 թվականին Լոզանում: Բանաստեղծ ու արձակագիր Ֆիլիպ Ժակոտեն հայտնի է ոչ միայն իր գրվածքներով, այլ նաև գերմաներենից թարգմանություններով: Նա թարգմանել է Գյոթեի, Հայնեի, Նովալիսի երկերը. վերջինիս ստեղծագործությունները խոր ազդեցություն են թողել բանաստեղծի առաջին շրջանի բանաստեղծությունների վրա: Ֆենոմենոլոգիայի սիրահար Ժակոտեն առնվազն վեց բանաստեղծական ժողովածուի հեղինակ է: Իր ստեղծագործություններում նա փորձել է համադրել Հյուգոյից ժառանգած ռոմանտիկ բանաստեղծական ավանդույթը ժամանակակից գրականության հիմնական առանձնահատկությունների հետ, մասնավորապես՝ պատկերի անհատական ու օբյեկտիվ ընկալման միջև գոյություն ունեցող մշտական հակասությունը, որը և, ըստ բանաստեղծի, կազմում է «բանաստեղծական իրականության» հիմնառանցքը:

Այդ երկերի ռիթմական ու խոհական բազմազանության մեջ առանցքային դեր է կատարում պլատոնյան փիլիսոփայության «գաղափարի գերակայության» թեզը, որը բանաստեղծությունը ներկայացնում է իբրև «շարժում»՝ կաղապարից մինչև բանաստեղծական մանիֆեստացիա:

«Ծանր քարերն ու խոհերը մեր,
Սարերն ու երազները
Նույն կշիռը չունեն,
Մենք գտնվում ենք
Մեկ այլ աշխարհում՝
Գուցե տարանցիկ,
Եվ բաղեղի կուռ շարքերը
Մեզ զգուշացնում են՝
Խաղաղություն չկա»⁶⁵:

Իր հայտնի «Բու» (“L’effraie”) բանաստեղծական ժողովածուում Ժակոտեն կարծես փորձարկում է բանաստեղծական լեզվի

⁶⁵ Ա. Մեդրակյան, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

արտահայտչականության բոլոր ձևերը տարբեր ժանրային կադապրներում՝ դասական իմաժիզմը՝ ճապոնական հոքքուի ժանրային վերաարժևորման մեջ, իսկ ռոմանտիկ զգայականությունը՝ հանգավորված «հյուգոյական» բանաստեղծության կադապարում: Ժակոտեն առաջ է քաշում նաև մի բանաստեղծական տեսություն՝ «իրադարձություն-անցում» կապը, համաձայն որի՝ կա նյութական, առարկայական իրադարձություն, որը ծավալվում է իրականության մեջ, և կա բանաստեղծական անցում, որը կերտում է արդեն մեկ այլ լեզվական իրականություն, որի մեջ կայանում է բանաստեղծական փաստը՝ «evennement-passage»: Եթե իրականության մեջ ցանկացած իրադարձություն անցողիկ է՝ անկախ իր կարևորությունից, ապա անցումը հավերժացնում է իրադարձություն-բառ կապը:

Այսպես՝ օրվա փոքրիկ պատմությունները, բնապատկերները, տարվա եղանակները Ժակոտեի պոեզիայում վերածվում են յուրահատուկ պատկերային քանդակների, որոնցում ցանկացած մանրուք դառնում է ստեղծագործական վարպետության արտացոլում.

«Ես հասկացել եմ, թե ինչպես թներ տամ իմ բառերին,
Տեսել եմ, թե ինչպես են նրանք առկայծելով ճախրում օդում...
Բառերն են ինձ առաջնորդել դեպի երկնոլորտը լուսն»⁶⁶:

Այս բանաստեղծական բազմազանությունն իր շարունակությունն է ստանում «Խավար» (“L’obscurite”, 1961), «Ձմեռային լույսի տակ» (“A la lumiere d’hiver”, 1966), «Ցանք» (“La Semailson”, 1983) բանաստեղծական ժողովածուներում:

Իր «Ցանք» ժողովածուի առաջին հրատարակության առաջաբանում Ֆիլիպ Ժակոտեն գրել է. «Կուզենայի ստեղծել մի բանաստեղծություն, որը կլիներ նույնքան բյուրեղյա ու նույնքան կենսունակ, ինչպիսին է երաժշտական գործը՝ դյուբական մաքրությամբ, առանց սառնության: Ցավում եմ, որ երաժիշտ չեմ. չունեմ նրանց

⁶⁶ Ա. Մեդրակյան, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

հմտությունն ու ազատությունը»⁶⁷:

Ժակոտեն առավելագույն համեստություն էր դրսևորում իր արվեստի գնահատականը տալիս, մինչդեռ նրա պոեզիան լեցուն էր բառային ու ռիթմական այնպիսի ներդաշնակությամբ, չափա-ռիթմական այնպիսի բազմազանությամբ, որը ժամանակակից պոեզիայի խոսույթում շատ հազվադեպ է պատահում:

«Գաղտնիք»

Փխրուն է թռչունների գանձը:

Մի՞թե կարելի է հավերժ առկայծել լույսի մեջ:

Եվ խոնավ անտառն ասես պահապան լինի,

Եվ կարծես ծովից փչող քամին ուղղորդում է մեզ

Այնտեղ, ուր մեր առջև քայլող մեջքը մի ստվեր է դառնում,

Սակայն ճամփորդը իմ կողքով անցնելիս

Կամ երգը, որ հնչում է սիրահարված գիշերվա մեջ,

Հասու չեն մեզ:

Ժակոտեն մեկ տուրք է տալիս գուտ կայուն բանաստեղծական պատկերի ներկայացմանը, մեկ վերլիբրի և հանգային բանաստեղծության հիբրիդ է ստեղծում, որը, բանաստեղծական ամբողջություն լինելով, կարծես սահմանագծով կիսված լինի՝ ներկայացնելով բանաստեղծական տարբեր մոտեցումներ մեկ ստեղծագործությունում:

Ժակոտեն առաջ քաշեց «հեթանոսական» ու «քրիստոնեական» մոտեցումների բախման գաղափարը պոեզիայում և արձակում: Նրա կարծիքով բանաստեղծության մեջ այդ պայքարը պիտի ավարտվի միաձուլման և նոր մշակույթի հաստատման հաղթանակով:

«Այդ հեղինակի բանաստեղծական ինքնարտահայտման միակ ճանապարհը լույսն է, որը ցոլում է նրա տողերի միջից»⁶⁸:

Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Ժակոտեի «անորոշության բառապաշարը»: Նրա երկերում քամին ոչ թե փչում է, այլ շնչում, առարկաները «բացակա են» կամ «անտեսանելի»,

⁶⁷ Philippe Jaccottet, “La Semailson”, Paris, 1994.

⁶⁸ Partick NEE, Philippe Jaccottet, “A la lumiere d’ici” Paris, 2008.

և, իհարկե, ամեն բան անցողիկ է, որովհետև ամենակայուն բանը տիեզերքում հենց այդ տիեզերական անցողիկությունն է:

«Աշխարհը»

Աշխարհի սկզբի հետ ես գործ չունեմ,
Տեսնում եմ միայն սաղարթի շարժը,
Ու ես դիպչում եմ այդ հսկա ծառին
Անտառում տխուր:

Լույսը, անցնելով անտառի միջով,
Փայլում է նրա արցունքների մեջ...:

Չի ստացվում ընդունել,

Չի ստացվում հասկանալ,

Չենք կարող ցանկանալ,

Ո՛չ ընդունել, ո՛չ հասկանալ

Այն, ինչ շրջիկ հնավաճառի պես

Գալիս է դեպ մեզ ցայգալույսի մեջ...⁶⁹:

Հետագայում իր բանաստեղծական շարքերը Ժակոտեն խմբավորեց իր «բանաստեղծական նոթատետրերում» (1995-1998), որոնք դարձան նրա տեղծագործական գործունեության յուրատեսակ ամփոփումն ու հաշվետվությունը: Ներշնչվելով այդ ժամանակ լայն շրջանառություն ստացած հոգեվերլուծական մեթոդից, ինչպես նաև Պրուստի «հիշողության գետ» գրափիլիսոփայական խոսույթից՝ բանաստեղծը շրջանառության մեջ է մտցնում «հիշողություն-երևակայություն-բացակայություն» փոխկապակցված հասկացությունների եռյակը, որը բանաստեղծական անսպասելի լուծումների, ինքնատիպ նորամուծությունների անսպառ աղբյուր է դառնում:

Ձմռելով եմ ես միայն հիանում...

Կամ ինձ սպասում են դեռ չծնվածները:

Ինչպես և Բլեզ Սանդրաղը, Ժակոտեն նույնպես արժանացել է Պլեյադների հատընտիր բանաստեղծությունների՝ հատուկ հրատարակության մեջ ընդգրկվելու պատվին: Նա հայտնի է նաև իր գրականագիտական վերլուծություններով: Ընդ որում՝ հատ-

⁶⁹ Ա. Սեդրակյան, Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, 2020:

կանչական է այն փաստը, որ նա հայտնաբերում էր երիտասարդ գրողներին մինչև նրանց հանրաճանաչ դառնալը: Այսպես նա մանրակրկիտ վերլուծել է Նատալի Սարյոտի ու Բյուքորի վեպերը՝ դրվատանքի բազում խոսքեր հնչեցնելով նրանց հասցեին:

Ժակոտեն նաև անդրադարձել է իր գրչակից ընկերների ստեղծագործություններին՝ գրելով քննադատական հոդվածներ ու վերլուծական էսսեներ իր ժամանակակիցներ Ֆրանսիս Պոնժի, Սիշել Դեգիի, Իվ Բոնեֆուայի և մյուսների մասին: Արժանացել է բազում գրական մրցանակների, որոնց թվում՝ Փարիզ քաղաքի, ինչպես նա «Պոեզիայի պետական մրցանակին»: Ժակոտեն նաև ստացել է Շիլլերի ու Պետրարկայի գրական մրցանակները, և այդ փաստը կրկին վերահաստատում է, որ իսկական գրականությունը սահմաններ չի ճանաչում:



**Անրի Պիշետը՝
պատերազմի խոսնակ**

Անրի Պիշետին իրավամբ համարում են Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո գեղարվեստական, մշակութային ու բանաստեղծական «պայթյունի» հեղինակներից մեկը: «L'Oulipo» գրական խումբը (Ouvroir de la littérature potentielle), որում ընդգրկված էր նաև Պիշետը, որդեգրեց պատերազմի մեջ մշակույթը կղզիացնելու, այն պատմական ընդհանուր թոհուրոհից զերծ պահելու միտումը: Այդ յուրատեսակ «կղզիացման» գաղափարական ուղղվածությունը հետապնդում էր երկու նպատակ՝

ա) թույլ չտալ, որ բանաստեղծը վերածվի պատերազմական իրադարձությունների մշակութային կցորդի,

բ) փորձել «նոր բանաստեղծությունը» դուրս բերել մարդկությանը ճգնաժամի հասցրած իրադարձությունների շրջապատույտից՝ դրա բովանդակային և ձևական կողմը հասցնելով «մաքուր ու անձեռնմխելի» արվեստի բարձր նշաձողին:

Այդպիսի «կղզիացման» արդյունքում լույս տեսավ նրա «Ապոեմները» (“Apoemés”) ժողովածուն, որում փորձ էր արվում խզելու բանաստեղծության՝ դարերով հաստատված կապը քնարականության ու անձնական հույզերի վերարտադրության հետ՝ դուրս բերելով պոեզիան անվերջ շահարկվող «վեհության» ու «գեղեցկության» գեղագիտական պահանջների շրջապատույտից, նաև թույլ տալով, որ բանաստեղծությունն ապրի իր անհատական կյանքով, լինի առանձին միավոր, սեփական բանաստեղծական շարժընթացի կրող:

Այստեղ դարձյալ զգացվում է բողիերյան ավանդույթի մշտաբերուն արձագանքը, որ այս կամ այն չափով առկա է XX դարի բանաստեղծների ստեղծագործություններում: Գեղագիտական իդեալի շրջված և «գեղեցիկ» բանաստեղծության ապակառուցման և նոր մեկնաբանության բողիերյան աղերսներն սկսեցին հնչել ժամանակակից գրողների բանաստեղծություններում: Պիշետի մոտ «վեհության» ու «գեղեցկության» ընկալումը և նոր մեկնաբանությունը հանգեցրին հենց բանաստեղծական արարչագործությունը իդեալ համարելուն: Պիշետը կարծես ձայնակցեց բողիերյան հետևյալ պնդմանը՝ «Parce que le beau est toujours étonant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonant

est toujours beau» (Քանզի գեղեցկությունը միշտ զարմանալի է, անհեթեթ է պնդել, որ այն, ինչ զարմանալի է, գեղեցիկ է)⁷⁰:

Hommes, souvenez-vous des marches et des haltes.

Hommes, la gorge en feu, nous bûmes aux fontaines.

Hommes penchés dehors, les trains vous emportaient.

Մարդիկ, դուք հիշում եք ձեր արշավներն ու կանգառները.

Մարդիկ՝ այրված կոկորդով, որ խմում եք շատրվաններից,

Երերուն մարդիկ, որոնց տանում են գնացքները....

Բայց անգամ այդ «Ապոեմներից» ակնհայտ է, որ չկամենալով որդեգրել պատերազմի հռետորաբանությունն ու պաթոսը՝ Պիշետը չի կարողացել ամբողջովին մեկուսանալ պատերազմական պատկերներից, որոնք այդ բանաստեղծությունների ստեղծման ընթացքում ամեն քայլափոխի շրջապատում էին նրան. «Երերուն մարդիկ՝ գնացքների մեջ», «այրված կոկորդով» մարդիկ, առօրյա դարձած պատերազմի դաժան տեսարանները ներսից պայթեցնում էին պոեմների արտաքին չեզոքությունը, դուրս հորդում նյարդային դառնությամբ: Ինքը՝ հեղինակը, բնութագրելով «Ապոեմների» կերտման սկզբունքները, այսպես է գրում. «Մեզ համար «ապոեմ» եզրույթն այլևս բացասական երանգ չի կրում. ապոեզիան բնավ պոեզիայի բացակայությունը չէ. չպոեզիա կամ հակապոեզիա չէ: Պարզապես ապոեմը ստեղծվում է՝ մեր ներանձնական կանոնների համաձայն, այլ ոչ ավանդական ստեղծագործական հիմունքներով, նման այն երաժշտին, որը մի անսովոր երաժշտական երկ է ստեղծում հարմոնիայի ընդունված օրենքներից դուրս»⁷¹:

Պիշետի բազմաճյուղ արվեստը, սակայն, չի սահմանափակվում միայն ավանդական կանոնների ու բանաստեղծական հաստատուն կատեգորիաների մերժմամբ: «Էպիֆանիաներ» պիեսը (ի դեպ, այս ստեղծագործության շնորհիվ՝ բանաստեղծը հաղթական մուտք գործեց գրական դաշտ) իր ժամանակաշրջանի բանաստեղծական շրջանակը դարձրեց կամուրջ հնի ու նորի, ներ-

⁷⁰ Salon de 1859, Paris, Gaillmard, 1972.

⁷¹ "Apocèmes" Henri Pichette, Poesie, Paris, Gallimard, 1995.

դաշնակության ու բողոքի, բիրլիական խորհրդանիշի ու հեղափոխական կոչի միջև: «Էպիֆանիաներ» պիեսը կրում է «անավարտ միստերիա» (*“Mystère Profane”*) ենթավերնագիրը: Այն կոչված է ներկայացնելու կնոջ ու տղամարդու միջև ընթացող հավերժական երկխոսությունը, որն ընթանում է ենթագիտակցական մակարդակում: Սակայն այդ երկխոսությունն առավել նշանակալից է դառնում, երբ տղամարդը գրող է և իր սերն ապրում է մի անգամ իբրև մարդ, իսկ երկրորդ անգամ՝ այդ սիրո ոգեղեն արարիչ, որը առեղծվածային, տիեզերական մակարդակում փորձում է ձևակերպել այդ արարչագործությունը. “Ce je me consacre a la vitesse d’esprit et le corps me tient lieu que d’accessoire” («Ես ինձ նվիրում եմ ոգու սլացքին, իսկ մարմինն ընդամենը կցորդ է»):

Եվ դարձյալ անհնար է դառնում խուսափել բողոքյան տեսական ու բանաստեղծական ժառանգության արձագանքներից: Բողոքյան բանաստեղծական հեղափոխության ազդեցությունը Պիշետի վրա դրսևորվում է «ոգու» ու «մարմնի» մշտնջենական հակադրությամբ: Պիշետյան գաղափարները կարծես շարունակում են Բողոքի գեղագիտական հայացքների մեկնաբանումը: «Ce qui est créé par l’esprit est plus vivant que la matière». («Այն, ինչ ստեղծել է հոգին, ավելի կենսունակ է, քան նյութականը»)⁷²:

Ոգեղեն և հոգևոր բաղադրիչի գերարժեքումը զուգակցվում էր հասարակական-ավանդական հիմունքների բարոյական ու հանրային կազմաքանդմամբ: Ինչ-որ առումով սյուրռեալիստական շեշտադրում ունեցող այդ պիեսն իրականում ներկայանում էր ֆրանսիական հանդիսատեսին իբրև նորօրյա «բարոյական մանիֆեստ», որը բացահայտում է բացարձակ ազատ մարդու անկումն ու վերելքը միաժամանակ: Սովորական առօրյա հանրային ընկալման տեսանկյունից մարդն արտաքուստ բարոյագրվում է՝ տուրք տալով իր բնագդային հակումներին, բայց «վերերկրային», «առեղծվածային» գծի շրջանակում այն բարձրանում էր՝ սեփական կյանքից, սեփական մտքից վերադառնալով սիրո ու ստեղծագործական բյուրեղացման գագաթնակետին:

“Non, ne, ne me tuez pas encore, pas tout de suite. Je ne suis qu'un

⁷² «Fusées» Baudelaire, Paris, Gallimard, 2017.

enfant marié, jeté aux orties, bouleversé par les images d' Epinal, les cinématographes et les cailloux gravés. J'étrenne des voyelles en pelant des oranges. Est-ce ma faute? Trouvez-moi des excuses valables. Ne vous butez pas, ne vous murez pas!» («Ո՛հ, ո՛հ, ինձ կրկին մի՛ սպանեք, գոնե ոչ հիմա, ես մի ամուսնացած մանուկ եմ՝ ընդամենը թփուտների մեջ նետված, Էպինալի պատկերների մեջ խրված, ես գլորում եմ ձայնավորները նարինջ կլապելիս. մի՞թե դա իմ սխալն է: Ինձ արժանահավասար արդարացում գտեք, մի՛ խփեք ոտքերը գետնին, մի՛ զմռսեք ինքներդ ձեզ»):

23-ամյա բանաստեղծի այդ բռնկումն և պաթետիկ լիրիկական պիեսը մեծ աղմուկ բարձրացրեց թատերական ու գրական շրջանակներում՝ ճանապարհ հարթելով նրա հետագա գործունեության համար: Այդ նորարարական պիեսը, դրամատուրգիական ժանրին պատկանելով հանդերձ, ամբողջությամբ նվիրված էր հենց բանաստեղծության հանդեպ գրողի տաժած սիրուն, գրողի դերին ներանձնական և ստեղծագործական գործընթացներում: Եվ պոետական էր հենց լեզուն «Il y a tant de choses qui nous invitent aux festins de la terre. («Այնքան բաներ կան, որ մենք վերցնում ենք երկրի աղտեղությունից»):

Je veux sauver les mots de leur honte: («Ուզում եմ փրկել բառերն իրենց սեփական ամոթից»):

Եվ սիրահարների երկխոսությունն իր կերտվածքով իսկ նման է բանաստեղծության.

- 1- Je te emripme – Քեզ տպում եմ,
2. Je te sovour – Ես քեզ կլանում եմ,
3. Je te rame – Ես քեզ տանջում եմ,
4. Je te vertige – Ես քեզ պտտում եմ,
6. Je te procède – Ես քեզ նախորդում եմ:

Այդ երկին հաջորդած «Odes a chacun» ժողովածուում Պիշետը շարունակում է «սրբազան բանաստեղծական արարչագոծության» գաղափարը: Բայց ի տարբերություն իր ժամանակակից Պիեռ Էմմանուելի՝ նա չի կապում բանաստեղծական արարչա-

գործությունը աստվածային նախախնամության կամ բիրիական ճշմարտության հետ: Ստեղծագործությունն արժանի է որակվելու, գնահատվելու ու մեծարվելու որպես մարդկային տառապանքի և սեփական ճակատագրի հանդեպ տոնած հաղթանակի վկայություն. իզուր չէ, որ «Էպիֆանիաներում»՝ «Ծնունդ» խորհրդանշական վերնագրով տեսարանում, «La Genesis» մշուշի և քսոսի մեջ հայտնվում է ոչ թե Աստված, այլ հենց բանաստեղծը: Առաջին իսկ խոշոր ստեղծագործության մեջ Պիշետը ներկայացնում է բանաստեղծին իբրև կենտրոնական արարչագործ ուժ և հաջողությամբ այդ խորհրդանշական մեկնաբանությունը զարգացնում է «Odes a chacun» ու «Ápoemes» ժողովածուներում:

Ֆրանսիացի բազմաթիվ բանաստեղծների օրինակին հետևելով՝ իր ստեղծագործության առաջին փուլում Պիշետը մեծապես ոգևորված էր սոցիալիզմի գաղափարներով և մյուս ստեղծագործողների պես անդրադառնում էր այդ գաղափարներին իր բանաստեղծություններում, իհարկե, պոետիկ, փոխաբերաբար ու այլաբանորեն ձևով: Այդ առումով հատկանշական է «Revendications» եռամաս պոեմը, որի հիմնական նյութը Պիշետի նախընտրած մշտնջենական ապստամբությունն է:

Պարզապես եթե «Էպիֆանիաներ»-ում ու «Ապոեմներ»-ում այդ բողոքը կրում է տիեզերական, վերացական բնույթ, ապա «Revendications» (Պայքար կյանքի համար / Lutte pour la vie), (Ցեղասպանություն/ Massacres) (Պատերազմի ճանաչում / Connaissance de la guerre) մինի պոեմները ներկայացնում են բանաստեղծի կարեկցանքը հասարակ ժողովրդի հանդեպ և անսքող ատելությունը նրանց դեմ, որոնք մարդկանց ենթարկում են կտտանքների: Ընդ որում՝ Պիշետը դրսևորում է շատ ինքնատիպ բանաստեղծական մոտեցում՝ ցույց տալով աշխատավոր ժողովրդի ներդրումը ոչ միայն ներկա ժամանակների, այլ նաև պատմության համատեքստում:

Les Pyramides, c'est toi!
tes bras,
tes reins,

les jarrets.
Et la Grande Muraille, c'est toi!
nerfs,
muscles...

Եգիպտական բուրգերը
դու ես,
քո թևերը,
քո երիկամները,
քո ջղերը,
և Չինական պատը էլի դու ես՝
քո նյարդերը,
քո մկանները...⁷³ :

Նաև այդ երկում Պիշետն ընդգծում է իր ժողովրդական ճակատագրի ընդհանրությունը բոլորի համար՝ ցույց տալով, որ բազմազգ ու բազմամշակութային իրականության մեջ խաղաղ կեցությունը ցանկալի է և հնարավոր է պայմանով, որ պատմության գիրկն անցնեն այն «...երը», որոնք ստիպում են պատմությանն ընթանալ սխալ հունով.

Peuple ami, camarade,
compagnon de planète,
Peuple qui aimes comme un frère
et qui donne ta foi

Բարեկամ մարդիկ,
ընկեր մարդիկ՝
մոլորակին պահապան,
որ սիրում են եղբոր պես
և հավատ են ներշնչում⁷⁴:

⁷³ Henri Pichette. Les revendications. Mercure de France, Paris, 1958.

⁷⁴ Henri Pichette. Les revendications. Mercure de France, Paris, 1958.

Սակայն այդ հովվերգական հեռանկարը բանաստեղծի մոտ շուտով փոխվեց անկումային տրամադրություններով, և պատճառը քաղաքական էր: Խորհրդային բանակը մտավ Հունգարիա՝ դաժանորեն ճնշելով հունգարացիների ազատագրական շարժումը: Եվ քանի որ Խորհրդային Միությունը Արևմտյան Եվրոպայի շատ մտավորականների համար սոցիալիստական իդեալի առարկայական մարմնավորում էր, այդ հիասթափությունը, որն ապրեց Պիշետը, այնքան մեծ էր, որ նա անմիջապես մի քանի հարցազրույց տվեց՝ հայտարարելով, որ մտադիր է վերանայել իր քաղաքական հայացքները: Իսկ բանաստեղծորեն այդ հիասթափությունն իր առարկայական մարմնավորումը ստացավ մի շարք երկերում, մասնավորապես «Արյունոտ Դանուբը» (*“Le Danube rouge”*) ստեղծագործության մեջ, որտեղ բանաստեղծական կերպավորում ստացան Պիշետին տանջող կասկածներն ու մռայլ կանխատեսումները:

A moins que ce ne soit quelque chose que d'avoir sa conscience bombardée, son cœur gravement touchée./ Սա այն է, ինչ ռմբահարում է քո խիղճը և սուր ցավեցնում է քո սիրտը:

Եվ զուգահեռաբար բանաստեղծը հնչեցնում է հետևյալ գաղափարը «*Revolution est perdition*»-ում: “*Revendications*” ժողովածուն ավարտում է հեղափոխությանն ու սոցիալիզմին ոչ բնորոշ նախադասությամբ. “*L’avenir est bon parce que il est a Dieu*”. («Ապագան հուսալի է, քանի որ այն Աստծո ձեռքերում է»): Եվ այդ հավատքով է բանաստեղծը ներկայանում աշխարհին:



Լուսյեն Բեքերի հեգնական լավատեսությունը

50-ական թվականների ֆրանսիական բանաստեղծությունը նորովի վերագնահատեց հետսյուրռեալիզմի գրական ժառանգությունը. այն նշանավորվեց կա՛մ սուր քննադատությամբ, կա՛մ «բրետոնյան» խստորեն թելադրող գծի հետ արմատական անհամաձայնությամբ: Այդ քննադատական ալիքի առավել համարձակ ու հետևողական հետևորդները՝ Ռայմոն Բրնոն և Լուայեն Բեքերը, իրենց գրական հոդվածներում և հրապարակային ելույթներում կտրուկ արտահայտություններ արեցին «փքուն գեղագիտական ծայրահեղականության» և «անազատ սյուրռեալիստական ազատության» վերաբերյալ: Թե՛ Բրնոյի և թե՛ Լյուսեն Բեքերի մոտ այդ քննադատությունը ստացավ երգիծական-հեզմական շեշտադրում:

Հեզմանքը՝ ուղիղ ու միջնորդավորված, շատ բնորոշ է անգամ ֆրանսիական դասական պոեզիային: Մարմինը պատկերող վիյոնյան խոսուն մանրամասները, համեմատություններն ու մակդիրները, բողբերյան դառը հեզմանքը ձևավորեցին հեղինակին հատուկ գրական ավանդույթ, որը որդեգրեցին ժամանակակից բանաստեղծներից ոմանք: Բայց վիյոնյան բարեհոգի կատակները և բողբերյան դառը հեզմանքը ժամանակակից բանաստեղծության համատեքստում սկսեցին հնչել իբրև հասարակական ու մշակութային ճգնաժամի առհավատչյա: Ժամանակից բանաստեղծների վերացարկված պատկերները և անորսալի ակնարկներն ինչ-որ առումով կրում էին սյուրռեալիստների ազդեցությունը, որն այնքան հզոր էր, որ պարտադրում էր իր ներկայությունը, որքան էլ բանաստեղծը ջանար ազատվել դրանից:

Նշված իրողությունը պայմանավորված էր սյուրռեալիստական գրական ուղղության շուրջ ծավալվող բազմաթիվ հոսանքներով ու ենթահոսանքներով, որոնք պատկանում էին արվեստի տարբեր ճյուղերին (նկարչություն, քանդակագործություն), որոնց բազմազան ու համապարփակ ներկայակերպ կարծես լցնում էր մշակութային ողջ դաշտը՝ թույլ չտալով, որ գրական նոր մոտեցումները կարողանան լիարժեք զարգացում ստանալ: Բացի դրանից՝ սյուրռեալիզմը (էկզիստենցիալիզմի պես) ներկայացված էր շատ հզոր, խարիզմատիկ դեմքերով, որոնք ստեղծել էին տեսական հզոր բազա (հոդվածներ, մանիֆեստներ, ելույթներ), դրա համար

նրա խոսքի ու նոր մոտեցումների անհրաժեշտությունը հրամայական էր դարձել, բայց այդ փոփոխությունները անելու վախժարած վորձերն արժանանում էին սուր հակազդեցության սյուրռեալիզմի «հայրերի» կողմից:

Յուրօրինակ գրական «մենամարտերը» պոեզիայի դերի և նշանակության շուրջ հատուկ էին XX դարի ընդհանուր մտայնություններին: Այդ գրական բանավեճերի հիմքում ընկած էր ոչ այդքան «ավանդական», «նորարարական» բանաստեղծական միտումների միջև ընկած հակասությունը, այլ ավելի շուտ «նոր բանաստեղծության» արտահայտչաձևերի ու «կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների» միտումների բաժանումը աբստրակտի ու կոնկրետի միջև, ինչը կարելի է համառոտ ձևակերպել «Իրականություն, քե՞ տերևակայություն» դրույթով:

Անդրե Բրետոնն իր «Սյուրռեալիզմի մանիֆեստում» գրում էր. «Պաշտելի երևակայություն, ես սիրում եմ քո անխղճությունը: Քո ազատությունը ոգևորում է ինձ», միչդեռ Քրնոն, օրինակ, պաշտպանում էր «շոշափելի, առարկայական» բանաստեղծական մոդելը⁷⁵:

Պատերազմից հետո, չնայած ֆրանսիական տնտեսության նկատելի աճին և գրական ու մշակութային միջավայրի ծաղկմանը նպաստող արտաքին գործոնների առկայությանը, գրական ու մշակութային բազմաթիվ գործիչներ իրենց շրջապատող իրականությունը գնահատեցին իբրև «անտանելի», քանի որ բանաստեղծական լեզուն անգոր էր հաղորդել ու փոխանցել մշակութային ճգնաժամի իրական ողբերգությունը: Այդ «անտանելի, անելանելի» իրադրությանը համահունչ Լյուսեն Բեքերը 1945 թվականին հրատարակեց «Անուրախ աշխարհ») (“Le Monde sans Joie”) ժողովածուն, որում շեշտադրվում էր ստեղծագործ անհատի՝ ինչ-որ կերպ բառերով միջավայրի անհաղորդ դաժանության ու պատեհապաշտության վրա ազդելու անկարողությունը.

Mon cœur est seul
Loin de ma solitude
Il hésite à la plaie

⁷⁵ Andre Breton “Le Manifeste du Surréalisme” (1924).

mal fermée des temps...⁷⁶:

Սիրտս մենակ է,
Իր իսկ միայնությունից դուրս
Չփակված սրտի վերքից
Կսկծում է թաքուն...

Լուսյեն Բեքերը բավականին առեղծվածային կերպար է, որը ոստիկանական ակադեմիայում քննություն անցնելուց և շրջանային կոմիսար նշանակվելուց հետո առժամանակ հեռացավ բանաստեղծական ասպարեզից, որին վերադառնալուց հետո մեկընդմիջտ ստացավ «առեղծվածային ոստիկան» անունը: Բայց թե՛ իր գրական, թե՛ աշխատանքային գործունեության ընթացքում Բեքերը հանդես էր գալիս իբրև անհույս հոռետես, գրող, որն ի գործու չէ դիմակայելու իրեն բաժին հասած տառապանքներին: Հուսալքված Բեքերն ասում էր, որ նա «նա է, ինչպես անդամահատված ձեռքը»: Մահվան վերահաս սարսափը Բեքերի համար առօրյա վերապրում է, նա մշտապես երկխոսում է մահվան հետ՝ այդ երկխոսությունը դարձնելով բանաստեղծություն.

La mort est si proche de moi
Qu'elle m'ecoute penser...

Մահն այնքան մոտ է,
Որ ականջ է դնում իմ մտքերին...

Մինչ ժամանակակից բանաստեղծները փորձում էին հայտնագործել բանաստեղծական նոր մոտեցումներ, ճկում էին բանաստեղծական կադրապարը՝ փորձելով նորարարական մոտեցումների միջոցով ստեղծել մի փորձարարական տարածք, որտեղ բառն իր խորհրդանշական բազմիմաստությամբ կներկայանար իբրև մի հանելուկ, որը ընթերցողը պիտի լուծեր իր գեղագիտական ու մտային կարողությունների չափով, Բեքերը կոչ էր անում հասնել «նախաձին» պարզության՝ վերադառնալով այն կետին, որտեղ

⁷⁶ Lucien Becker “Le Monde Sans Joie” Gallimard, Paris, 1984.

բառն ու զգացմունքը համահունչ էին ու անբաժան: «Պարզեցման», «հատակեցման» այդ բանաստեղծական մոտեցումը պայմանավորված էր մի շարք գործոններով.

1. Փորձ էր արվում հակադրելու բանաստեղծական հակադրությունն իրականության քաոսին: Այն ժամանակների խառնիճաղանջ հետպատերազմյան թնջուկի մեջ խաղաղություն հաստատելու միակ իրական հանգրվանը արվեստն էր, մանավանդ բանաստեղծությունը:

2. Ոճական ու կառուցվածքային նորացումների անվերջանալի բանաստեղծական փորձարարությունը հոգնեցրել էր ընթերցողին: Կար ներքին պահանջ դիմելու մարդկային պարզ ու հավերժական զգացմունքներին, որոնք արտացոլվում էին պատկերային ու խորհրդանշական ինքնատիպ համակարգ ունեցող բանաստեղծություններում:

Ջեյմս Ջոյսն իր «Երիտասարդ արվեստագետի դիմանկարը» վեպում գրում էր. «Կարևոր է, թե ինչպես են գրում»: Եթե հաշվի առնենք, որ բանաստեղծության զգացմունքային հենքը կազմում է երեք գործոն, ապա պետք է ընդունել, որ իր ստեղծագործություններում Բեքերը հենվում էր հենց այդ երեք գործոնի վրա՝

1. բառի և դրա հետ կապված լեզվական-գիտակցական մտակաղապարների,

2. բանաստեղծական գործիքակազմի (հնչերանգի, վանկի, ներքին մեղեդային հնչողության),

3. անհատական համահունչության, որը կարող է «կիսել» ցանկացած ընթերցող:

Ըստ Մարրսի՝ գոյություն ունի յուրահատուկ «բանաստեղծական ալգորիթմ», որը միացնում է վերոնշյալ գործոնները՝ դրան գումարելով գրողի ու ընթերցողի կենսական փորձը և դրա հետ կապված զգացմունքները: Ըստ Օուֆլիին Ջոնսոն Լեդրդի՝ «բանաստեղծության զգացմունքային հենքը մեր հիմնարար զգացմունքներն են, որոնք իմտեգրված են իմաստաբանական համատեքստում⁷⁷»:

⁷⁷ Eugen Wassilivsky, Stefan Roelsch, “The emotional power of poets neutral circuitry, psycho-physiology and compositional prepositions.” Oxford University Press, 2017.

Վերոհիշյալ բոլոր մտայնություններն իրենց ավարտուն ամփոփումը գտան «Rien que l'amour» բանաստեղծական ժողովածուում.

Դու անհագորեն փնտրում ես շրթունքներս,
Ինչպես մեկը, որ կտրել անցել է տարբեր աշխարհներ,
Որ տեսնի, թե ինչպես է հալվում ձյունը
Համբույրին չհասած լեռների գագաթներին:

(Les Pouvoirs de L'amour)

Որոշ գրականագետներ, օրինակ՝ Դանիել Բրիոլեն, կարծում էին, որ «հիսունականներից հետո շատ բանաստեղծներ որդեգրեցին վերացարկված էքսպրեսիոնիզմի մեթոդաբանությունը, հենուացան ճչացող զուգորդություններից ու սկսեցին օգտվել ավելի «պարզ նյութից» արվեստի բոլոր բնագավառներում:

Բառահոսքի գործածությունը պտտվում էր մարմին-բնություն-զգայականություն շրջանակում, որում անմիջական առաջնային տպավորությունը ձև էր ստանում և առավելագույնս շիտակ փոխանցում ընթերցողին մարմնական սիրո, տառապանքի ու մարդկային հաճույքների բանաստեղծական վերապրումը: Նույնիսկ թերություններն ու համեմատությունները գործարկում էին նույն բնական-մարմնական բառամթերքը. սյուրռեալիստական վերացականությունն ու «ենթագիտակցական-ավտոմատիզմը» այլևս իրենց տեղը չէին գտնում բանաստեղծական կերպարավորումներում:

Նմանատիպ «հողեղեն» անուն էին ստանում նաև բեքերյան շարքերը: Օրինակ՝ «Երկրային անցորդները» (“Passagers de la terre”) շարքում Բեքերը անդրադառնում է տղամարդկանց ու կանանց, նրանց փոխհարաբերություններին, արտաքին տարբերություններին, մարդկային ընկալումներին.

La tete d'une femme
Dans le bocal des vitres
Aucun mouvement donne la sens
De sa vie...

Կնոջ գլուխը
Ցուցափեղկի անոթի մեջ
Ոչ մի շարժում չի մատնում՝
Ինչ է գգում...⁷⁸:

Դրա հետ մեկտեղ՝ այդ բանաստեղծի ստեղծագործություններին հատուկ են էկզիստենցիալատական աղերսները: Դա պայմանավորված էր թե՛ արտաքին գործոններով (պատերազմ, տարագրություն, գործազրկություն) և թե՛ ներքին զգացողությամբ: Բեքերին ողջ կյանքի ընթացքում հալածում էր ընկճախտը, որ ստիպում էր նրան հաճախ հրաժարվել ստեղծագործելուց և պարփակվել սեփական պատյանի մեջ: Բայց ընկճախտից դուրս գալու յուրաքանչյուր փուլ նշանավորվում էր ստեղծագործական նոր վերելքով:

Ստեղծագործական այդպիսի վերադարձներից հետո Բեքերը նորացնում էր բանաստեղծությունների թեմատիկան, ընդլայնում ռիթմական ու կոմպոզիցիոն հնարքների շարքը: Մասնավորապես, բնության պատկերումն ու խորհրդանշական ընկալումը, որոնք ավելի բնորոշ են ռոմանտիզմին, Բեքերի ստեղծագործություններում դարձան մի յուրատեսակ խորհրդանշական ամալգամ, որում արտացոլվում են հեղինակի ներքին մտավախությունները, խուհերն ու թաքուն ցանկությունները:

L'ombre ne peut sortir du bois qu'à la tombée de la nuit.
Elle gagne alors sans bruit les lits couverts de soie.

Սովերը դուրս չի գալիս անտառից,
Երբ իջնում է երեկոն,
Այն ծածկում է անաղմուկ, մետաքսե...

Բանաստեղծն իր նամակներից մեկում գրում է ընկերոջը. «Ես նման եմ մի շան, որ փորձում է գտնել իր անունը»⁷⁹:

Իր պարտադիր զինվորական ծառայության տարիները Սիփիայում Բեքերը գնահատեց իբրև յուրահատուկ արքայ: Նա համե-

⁷⁸ “Rien Que L'Amour”, Le Table Ronde, Paris, 1997.

⁷⁹ “Rien Que L'Amour”, Le Table Ronde, Paris, 1997.

մատում էր իրեն Ռենմոյի հետ, որը ստիպված եղավ լքել Եվրոպան ու փնտրել իր երջանկությունն օտար ափերում: Այդ ծառայության ընթացքում Բեքերն ապրեց իր առաջին ստեղծագործական ճգնաժամը: Սիրիայի անապատներում նրան պատեց ունայնության և տխրության զգացումը: Դրա համար այդ ժամանակահատվածում Բեքերի ստեղծագործական ողջ ներուժն ուղղորդվեց նամակների ու օրագրերի գրությանը: Նա գրում է իր ընկերոջը. «Ես լքել եմ բոլորին, ես անգամ լքել եմ ինքս ինձ հոսանքի հորձանուտն ընկած տաշեղի պես, որը երագում է հանգրվան գտնել մի որևէ ժայռի ստորոտում»:

Հատկանշական է, որ նամակներում ու օրագրերում պատահած ձևակերպումները հետագայում իրենց տեղն էին գտնելու Բեքերի բանաստեղծություններում.

J'ai peur de vivre derrière ces vitres
tant elles sont béantes et vides.

Ես վախենում եմ ապրել
ցուցափեղկերի հետևում՝
Լայն բացված ու դատարկ
ցուցափեղկերի հետևում:

“La Solitude est Partout”⁸⁰

Այս բանաստեղծությունը նվիրված է արվեստագետ Ժան Կասիեին, որի հետ բանաստեղծը երկար ժամանակ նամակագրական կապ է ունեցել:

Նույն այդ ընկերոջը հասցեագրված նամակում Բեքերը հայտարարում էր. «Մերն իմ միակ կիրքն է»: Բանաստեղծի գործերում սիրո ու կրքի միախառնված համակցությունը դրսևորվում է իբրև ողջ աշխարհը կնոջ մարմնի պրիզմայով դիտելու հնարավորություն: Դա մարմնական սիրո բանաստեղծական նոր մեկնաբանությունն է, որ ֆրանսիական պոեզիայում երկար ժամանակ անտեսված էր՝ թաքնվելով խորհրդանիշների, ֆանտաստիկ պատ-

⁸⁰ «Rien Que L'Amour » Le Table Ronde, 1997.

կերների և ասոցիացիաների հետևում: Վիյոնից ու Բողլերից հետո Բեքերն առաջին հեղինակն է, որը կարողացավ համարձակորեն բարձրաձայնել մարմնական զգացողությունների իր բանաստեղծական ընկալումները.

Ես մտածում եմ քո զգլխիչ որովայնի մասին,
Որը բացվում է իմ ցանկությամբ:
Ես մտածում եմ բոլոր անտառների մասին,
որ փոթորկում են մեր շուրջ
Այնժամ, երբ ես մխրճվում եմ քո մարմնի մեջ:
(Poemes d'Amour)

Այս համապարփակ հուսահատության երգիչը միաժամանակ կարողանում է փիլիսոփայական խորհրդածությունները համեմել սիրային պատկերներով և այդ անսպասելի համակցությունը ներկայացնել նորովի՝ հեզնական լավատեսության ու դառը հիասթափության լույսի ներքո: Ինչպես նրա մասին արտահայտվել է ֆրանսիացի հայտնի գրականագետ Ալեն Բորնը, «Բեքերը բանաստեղծ է, որը, իր հուսահատությամբ հանդերձ, որոշել է ապրել: Նրա համար աշխարհում ոչ մի նոր բան չի կարող լինել. ամեն ինչ վաղուց հայտնագործված է, բայց միևնույն ժամանակ ներկայանում է նորովի: Նա չի փնտրում բառային ներդաշնակություն, նրա միակ նախածին հավատամքը սերն է»⁸¹:

⁸¹ Alain Borne “Voix d’encre. L’amour, la vie, la mort” Paris, 1994.



Պիեռ Էմմանուելի միստիկ ներշնչանքը

Պիեռ Էմմանուելը XX դարի այն հայտնի բանաստեղծներից է, որի ստեղծագործությունը կարծես առարկայացնում է դարաշրջանների և ավանդույթների սահմանագիծը: Ինչպես XX դարի ականավոր բանաստեղծներից շատերը, Պիեռ Էմմանուելը նույնպես պատկանում էր Լ'Օուլիփո գրական խմբին (Ouvroir de la littérature potentielle), որը հետպատերազմյան քառսի մեջ փորձեց որոշակիորեն կարգավորել մշակութային ներկա ու ապագա հնարավոր զարգացումները: Դասական ավանդույթի ժառանգությունը նորովի մեկնաբանելու և լեզվի ճգնաժամին բանաստեղծության միջոցով լուծում տալու հիմնարար ուղեմիջներից բացի՝ այդ գրական խմբակը նաև հատուկ տեղ էր հատկացնում բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուրների տեսական դասակարգման անհրաժեշտությանը, քանի որ նրանց կարծիքով ներշնչանքը, տիեզերական երևույթ լինելով հանդերձ, արժանի է համակողմանի վերլուծության: Գրական այդ խմբավորման անդամները «ներշնչանքի» ֆենոմենը դասակարգում էին հետևյալ սկզբունքներով.

1. ներշնչանքը ծնվում է շրջապատող աշխարհի ազդակներից, հիմնականում՝ բնությունից,
2. ներշնչանքն ունի աստվածային ծագում,
3. ներշնչանքի աղբյուրը միմիայն անհատական զգացողություններն են:

Այդ երեքից Պիեռ Էմմանուելը նախապատվություն էր տալիս «աստվածային» ներշնչանքի գաղափարին, դրա համար նրա բանաստեղծությունները հաճախ հնչում են իբրև աղոթք: Ի դեպ, շատ գրաքննադատներ աղոթքներն ու ներբողները, ինչպես նաև մման երգասացությունները դասում են որպես առանձին ժանր, որը զարգանում է ներքին օրենքներով և հստակ կանոնակարգով.

Pitié pour nous Seigneur Tes derniers survivants
car Tu nous a donné ces morts en héritage
nous sommes devenus les pères de nos morts.

Ողորմա՛ մեզ, տե՛ր, վերջին ողջ մնացածներիս,
Քանզի մահը քեզանից ենք ժառանգել.
Դու դարձել ես մեր մահվան ծնողը:

Քրիստոնեական մոտիվները Պիեռ Էմմանուելի ստեղծագործություններում զուգակցվում են հունական անտիկ գրականության առասպելական կերպարների նորացված մեկնության հետ: Յունգը համարում էր, որ ցանկացած առասպել ու ցանկացած առասպելի հերոս յուրահատուկ կոնստրուկտ են՝ կանգնած գիտակցականի ու անգիտակցականի սահմանագծին: «Կոլեկտիվ անգիտակցականը բաղկացած է առասպելաբանական մոտիվներից և նախածին պատկերներից: Ակներևաբար ողջ առասպելաբանությունը կարող է ընկալվել որպես կոլեկտիվ անգիտակցականի պրոյեկցիա»⁸²: Այդ առումով Օրփեոսի կերպարը մարտնչող բանաստեղծի լեգենդի ընկալումն է, որը կանգնած է ստեղծագործական արարչագործության ակունքներում: Եվ այն, որ Օրփեոսի շիրիմը գտնվել է Լեսարոնի կղզում, լրացուցիչ խորհրդանշական կշիռ է հաղորդում Պիեռ Էմմանուելի կողմից Օրփեոսի կերպարի մեկնաբանությանը:

Mais partout s’ouvrirent inquiètes mes Ombres
mon abîme sera dans le creux d’une main
[...]

et ma lumière dans vos yeux et votre sang
ô jeunes morts encore à naître de mon chant.

Ամենուր հայտնվում են ստվերներն անհանգիստ,
Ձեռքի գծերի մեջ ճակատագրի պես բացվում է անունդ
Եվ լույսն իմ արյան և ձեր աչքերի,
Օ՛, նահատակներ լուսե, որ պիտի հառնեք իմ երգում⁸³:

Մեռնելու և հարություն առնելու նախատիպը, որ հեթանոսությունից ներխուժում է քրիստոնեական խոսույթ, Պիեռ Էմմանուելի մոտ այլաբանորեն ներկայանում է իբրև բանաստեղծի ընդհանրական կերպար, որի խնդիրն է միաժամանակ ցույց տալ արարչա-

⁸² C. G. Yung, Herbert Read, M. Scott Pordham, C. Adler “The collected works of C. G. Yung. The structure and the dynamics of the psyche”.

⁸³ Pierre Emmanuel, «Prière sur le seuil», Élégies, in Œuvres poétiques complètes, Premier volume, édition établie sous la direction de F. Livi, Lausanne, L’Âge d’Homme, coll. «Caryatides», 2001 (abrégé ici en CÉPC 1), p. 20.

գործության սարսափն ու վեհությունը: Ամենակարևոր արարումը բառի ծնունդն է. «լոգոսը» հանդես է գալիս իբրև աշխարհը կարգավորող մեխանիզմ, որի բանալին Աստծո ու բանաստեղծի (Օրփեոսի) ձեռքին է:

Պիեռ Էմմանուելը Անրի Միշոյի Ժան Ժակ Ռուսոյի հետ կարող է համարվել XX դարի ֆրանսիական բանաստեղծության «քրիստոնեական» գծի հետևորդ: Բանաստեղծական այդ խմբավորումը բանաստեղծության հիմնական աղբյուրը, մարմնավորումը և վերջնանպատակը համարում էր ի վերուստ տրված «աստվածային ներշնչանքը»: Հետպատերազմյան իրողությունները բանաստեղծական տարբեր խմբերի մոտ ունեին տրամագծորեն տարբեր ազդեցություն՝ զգացմունքային պատկերի փոփոխությունը՝ հուսահատությունից մինչև հայեցողական լավատեսություն, կոմպոզիցիոն միջոցների առատությունը՝ դասական հանգից մինչև պոլիմորֆ բանաստեղծություն: Պիեռ Էմմանուելին կարելի է համարել ավելի շուտ հայեցողական, փիլիսոփայական բանաստեղծության հետևորդ:

Բիրլիական մոտիվները կարմիր թելի պես անցնում են բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության միջով: Մարդու տիեզերական առաքելության խնդրահարույց հարցերը մտահոգում են բանաստեղծին, քանի որ մարդ արարածը, ունակ լինելով մեծ հերոսությունների, չի համապատասխանում իր աստվածային կոչմանը: Բանաստեղծը նմանապես իր ընթերցողին տանում է առաքելության, որ ավելին է, քան սովորական մարդու երկրային կոչումը: Ըստ Պիեռ Էմմանուելի պնդման՝ բանաստեղծը կոչված է բացահայտելու արվեստի աստվածային էությունը՝ միաժամանակ վեր հանելով մարդու բնույթը՝ իբրև տիեզերական արարչագործության սուբյեկտ ու օբյեկտ: Ինչ-որ առումով այդ գաղափարը համահունչ է հայդեգերյան այն թեզին, որ միայն արվեստի երկերի միջոցով է բացահայտվում երևույթների ու մարդկանց իրական էությունը: «Ճշմարտությունը՝ իբրև բացահայտող ու թաքցնող, ի հայտ է գալիս այն պահին, երբ բանաստեղծը գրում է իր բանաստեղծությունը: Ողջ արվեստն է ներկայացնում ճշմարտության հայտնությունը և հատկապես բանաստեղծությունը»:

Ըստ բանաստեղծի՝ այդ վերահաս ճշմարտության ակունքը ծննդյան առեղծվածն է, լինի դա աստվածային թե մարդկային ծնունդ: Այդ է պատճառը, որ Պիեռ Էմմանուելը բանաստեղծական շարքեր ունի՝ նվիրված հենց «Ծննդյան» գաղափարին՝

- «Ժպիտի ծնունդը» (“Naissance du sourire”),
- «Դեմքի ծնունդը» (“Naissance du visage”),
- «Տղամարդու ծնունդը» (“Naissance de l’homme”),
- «Մահվան ծնունդը» (“Naissance de la mort”):

Այս բանաստեղծություններում նույնպես արձագանքում են «Ծնունդի» ու «Հայտնության» մասին հայդեգերյան հիմնադրույթները, որոնցում բանաստեղծությունը, ճիշտ ինչպես մարդը, ստեղծվում է ոչնչից և թևակոխելով այդ սահմաններից ներս՝ հավակնում է լինել տիեզերքի կենտրոն.

De son Vide II Se pétrifie en révérence à son essence
Afin qu'avant toute origine un autel soit déjà dressé
Un principe adorant requis distinct et non distinct de l'Être
(P. Emmanuel “Naissance de l’Homme”)

Այն քարանում է իր անէության մեջ,
Իր «Է»-ի հանդեպ լուռ դրվատանքով
Ամեն ինչի սկիզբ դառնալու պատրաստ,
Արդեն զարդարված զոհասեղանին
Բերում է արթուն իր պաշտամունքը
Հստակ-անհստակ սկզբունքին «Գոյի»:
(Պիեռ Էմմանուել, «Մարդու ծնունդը»)

Բառը՝ իբրև աշխարհաստեղծման մոգական տարր, համահունչ է աստվածաշնչյան լոգոսի ստեղծարար մարդակենտրոն գործառույթին: Բանաստեղծն ինքն իր մասին ասում էր. «Ես խոսում եմ բառի անունից»: Բառը, այսինքն՝ գիտակցության ու ինքնագիտակցության պարզև, բյուրեղանալով դառնում է Պիեռ Էմմանուելի բանաստեղծական աշխարհի կենտրոնը: Բանաստեղծի մոտեցումները բանաստեղծության կոմպոզիցիային ու

պոեզիային շատ յուրօրինակ են, որովհետև XX դարին այդքան բնորոշ «բանաստեղծական լաբորատորիայի», «արտահայտելու միջոցների նորացման», «նորարարական պոեզիայի» հանրաճանաչ սկզբունքները նահանջում են՝ տեղի տալով «բանաստեղծական խորքային էության» գաղափարին, որտեղ կրկնությունները կամ բացահայտ ճշմարտություններն այլևս թերություն չեն կարող համարվել, քանի որ բանաստեղծական այս նոր առաքելությունը ենթադրում է միայն գաղափարի ու նախնական մտահղացման հստակ ձևակերպում:

Այդ առաքելության շուրջ խորհրդածությունները հաճախ դառնում են բանաստեղծի ներքին կոնֆլիկտի հիմնական թեման: Բարոյական իդեալի ու իրականության խզումը երբեմն այնքան զգալի է և շոշափելի, որ բերում է հուսահատության: Բայց միաժամանակ աստվածային նախախնամության մաս լինելու անհրաժեշտությունը բանաստեղծին մղում է շարունակական հերոսության:

Ce livre nous l'avons écrit dans le tombeau
l'auteur en fut un peuple anxieux de Lazares.
Nous connaissions le prix des symboles avarés,
nous entendions craquer de colère les mots.

Մենք այդ գիրը գրում ենք մեր գերեզմանից՝
Կույր Ղազարոսին աշակերտելով,
Մենք լավ գիտենք գիրը ազահ նշանների,
Մենք լսել ենք բառի բարկությունը ճայթող:

Պիեռ Էմմանուելը, Պատրիսա դե Լա Տուր Պինը և Պիեռ Ժան Ժուվը հայտարարեցին, որ բանաստեղծական արարչագործությունը «ոգեղեն փորձառություն է»: Այդ երեք հեղինակների գրական ու գրաքննադատական երկերում առաջ է մղվում «երկու ինքնությունների» կռիվը, որի ընթացքում արարվում է բանաստեղծական ես-ը, և ծավալվում են ինքնագիտակցման ու ինքնաստեղծման գործընթացները, իսկ «Enfantement de Soi» (ինքնաստեղծում, ինքնաարարում) քնավոր արտահայտությունը սկսվեց լայնորեն գործածվել գրական շրջանակներում: Այդ ձևակերպումը ուներ մաս

առասպելաբանական նախահիմքեր: Պիեռ Էմմանուելը բանաստեղծության արարումը համեմատում էր օրփեռսյան դեզերումների հետ: Բանաստեղծն էլ ստիպված է պրպտել և քննել իր էությունը, բանաստեղծական լույսի ներքո ղիտարկել իր մտքի ամենամութ խորշերը՝ մաքրագործելով սեփական էությունը «սրբազան» բառակերտման միջոցով: Այդ փոխաբերական ենթատեքստը պարզորոշ զգացվում է բանաստեղծի “Au nom secret” («Գաղտնի անվանը») բանաստեղծության մեջ.

Que sans jamais te nommer je ne nomme
Que toi en tout ce qui tient nom de moi
Rends-moi présent
Que je cesse d’attendre
Ce qui m’entoure en attente de moi

Առանց անունդ տալու քո անունն եմ տալիս,
Դու քո անունով իմ անունն ես պահում քո մեջ
Ինձ հե՛տ բեր ներկա, տա՛ր, ինչ էլ չեմ սպասում,
Այն, ինչ իմ շուրջն է, ինձ սպասելու ժամին...

Ի տարբերություն Լյուսիեն Բեքերի՝ Պիեռ Էմմանուելի ստեղծագործություններում գրեթե բացակայում է հողեղեն, մարմնական սիրո հիշատակումը, ինչը, իհարկե, տուրք էր նրա կրոնական դաստիարակությանը:

Ըստ բանաստեղծի՝ վարժարանում ստացած կրթությունն ու դաստիարակությունը ոգեղեն դատարկություն ամենադժնդակ պահերին՝ ենթազիտակցականի խորքերն իջնելիս, չէին կարող ընդհանուր աղերսներ գտնել առօրեական անցուդարձի, մանավանդ սեռականության ու դրա տարբեր դրսևորումների հետ:

Բանաստեղծի՝ 1940-1945-ական թվականների «Դիմադրություն» շարժմանն ունեցած առնչությունը մի փոքր տարբերվում էր էկզիստենցիալիստ գրողների քաղաքական հարցադրումներից: Եթե Կամյուն ու Սարտրը «Դիմադրության» շարժմանն իրենց

աջակցությունը ձևակերպում էին իբրև անձի ազատություն ու գոյաբանական ընտրության բարոյական խնդիր, ապա Պիեռ Էմմանուելի մոտ կարևորվում էր ինքնագոհողության և չարիքի դեմ պայքարի քրիստոնեական մոտեցումների իրացման խնդիրը: Նա ընդգծում էր երկու մոտեցումների հակադրության սկզբունքը՝ «myth de l’histoire vs mystèrisation de l’histoire»: Պատմական հերոսականության ուռճացումը անընդունելի էր այդ հեղինակի համար, որի կարծիքով ցանկացած արվեստի գործ պիտի հետապնդի «առեղծվածայնության» ու «սակրալիզացիայի» ուղին:

Այդ միտումի պատճառը այն էր, որ դեռևս XIX դարից սկսած՝ բանաստեղծության ներքին հոսանքների պայքարը դուրս էր գալիս գրական գործընթացի սահմաններից՝ դառնալով յուրատեսակ գաղափարախոսական պայքարի ձև: Պիեռ Էմմանուելը, անմասն չմնալով այդ պայքարից, դառնում էր «հավերժական արժեքների» նոր մեկնաբանության և ներկայացման առաջամարտիկը: Բիբլիական տերմինաբանությունը նրա բանաստեղծական արվեստում ստանում է փոխաբերական նոր գործառույթ, որը հիմնված է ոչ այնքան խորհրդանշական մոտեցման, որքան բիբլիական ճշմարտությունների բանաստեղծական ձևակերպումների վրա: Այդ մեկնաբանության խորքային էությունն ընդունում էր բառի նախաստեղծ պարզևի հայեցակարգը, ավելի ստույգ այն հնչում էր հետևյալ կերպ. «Արվեստագետի ողջ ազատությունն աստվածային նախախնամության ճշգրիտ ընթերցումն է» (Pierre Emmanuel “Au Nom Secret”):

Աստվածաշնչյան ճշմարտությունները, ըստ բանաստեղծի, իրենց պարզությամբ կերտում են մի իրական բանաստեղծություն, որը և հենց բացատրում է «պատմության առեղծվածայնացում» նորահայտ տերմինը: Պիեռ Էմմանուելը Ժան Ժովի և Անրի Միշլոյի հետ առավել զարգացրեց «մոռացված իսկության» վերահաստատման պոետիկ փորձը:

Կրոնական դպրոցում ուսումնառության տարիները խոր ազդեցություն թողեցին բանաստեղծի աշխարհընկալման վրա, ժամանակակից գրականությանը բնորոշ անդրադարձները բիբլիական թեմաներին նրա մոտ ստանում էին յուրահատուկ հնչեղություն:

«Նախածին մեղքի», «կանացի գայթակղության» թեմաները նրա ստեղծագործություններում ընկալվում են ոչ թե իբրև խորհրդանիշ կամ փոխաբերական զուգորդում, այլ իբրև փիլիսոփայական խորհրդածություն բիրլիական թեմաների շուրջ: Աշխարհի առաջին մարդու՝ Ադամի միայնությունն ու տառապանքը նորովի վերաիմաստավորվում են բանաստեղծի «Ադամը» ստեղծագործության մեջ.

Il était seul et tout dormait dans le jardin
Son haleine embuait le repos de la terre
C'était la nuit d'avant le septième matin
Le point du jour allait filtrer de sa paupière...

Նա, միայնակ պառկած, քնել էր իր այգում՝
Շունչը հանդարտ շնչող երկրին ձուլված,
Յոթերորդ գիշերը գալիք առավոտի,
Որ պիտի բացեր աչքերը փակված:

Շատ հաճախ բանաստեղծի ռիթմական նախընտրությունները փոխառված են բողերյան բանաստեղծական ժառանգություններից: Յուրահատուկ շեշտադրությամբ կտրտված, բանաստեղծական տողի ներսում բառերը հնչյունային պատկերներ են ստեղծում՝ զարմանալիորեն չխախտելով ընդհանուր մեղեդայնության ներդաշնակությունը:

Դրա զուգահեռ բանաստեղծական ավանդական փոխառությունները բանաստեղծի մոտ համադրվում են «քառսի» ու «կոսմոսի» տեսության առարկայական բանաստեղծական մատուցմամբ, ինչի արդյունքում մարդկային մթին իդճերի և բաղձանքների նախածին քառսը ճեղքում է բառն իբրև գիտակցության առհավատչյա:

Բառը՝ իբրև բանաստեղծակերտման հիմնական միավոր, բանաստեղծի մոտ հանդես է գալիս ոչ թե որպես կոնստրուկտիվիստական նշանային տեսության կամ սյուրռեալիստական ավտոմատիզմի պատահական ընտրության արդյունք, այլ ճիշտ հակառակը. բառը էմմանուելյան լիրիկայում գիտակցական ընտրություն

Է դեմիուրգ-բանաստեղծի կողմից և միաժամանակ գիտակցության
ընդհանուր համայնապատկերի բազմաթիվ բաղադրիչներից մեկը:
Բանաստեղծությունը մի գեներ է, իսկ ավելի շուտ՝ տաճար, որտեղ
ամեն բաղադրիչ իրականացնում է մի սրբազան գործառույթ:

Ô Chanteurs, le monde vous attend
il tient à vous de lui créer une espérance
et d'aspirer à pleins poumons la force immense
qui donne à cet espoir de déborder le temps⁸⁴.

⁸⁴ C'était hier et c'est demain», éd. Seghers, 2004.



Կլոդ Ռուս

Կլոդ Ռուան ծնվել է 1915 թվականին: Սկզբում Ռուան բանաստեղծ դառնալու մասին չէր մտածում: Նա ընտրեց իրավաբանի մասնագիտությունը, որովհետև իր ծննդավայր Բորդո քաղաքում իրավաբանությունը շատ հարգի էր և ապահովում էր պատշաճ կենսակերպ: Միայն Փարիզ տեղափոխվելուց հետո բանաստեղծը կարողացավ զբաղվել իր նախընտրած գործով՝ միանգամից ընկնում էր փարիզյան կյանքի թոհուրոհի մեջ:

Պոետը երիտասարդ տարիներին քաղաքական մեծ ակտիվություն է ցուցաբերում՝ միանալով Դիմադրության շարժմանը, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ Կոմունիստական կուսակցությանը: Այդ քաղաքական կողմնորոշումը մեծապես պայմանավորված էր բանաստեղծի՝ Լուի Արագոնի հետ մտերմությամբ: Արագոնը Ֆրանսիայի կոմունիստական կուսակցության անդամ էր և բանաստեղծական շրջանակներում այդ կուսակցության համար ակտիվ քարոզ էր վարում: Երբ խորհրդային զորքերը մտան հեղափոխական Պրահա, Կլոդ Ռուան խստիվ դատապարտեց այդ իրողությունը և լքեց կուսակցությունը: Կլոդ Ռուան բանաստեղծական և արձակ բազմաթիվ գործերի հեղինակ է: Առաջին բանաստեղծական ժողովածուն կոչվում է «Արվեստի մանկություն»: Առաջին վեպը՝ «Գիշերը սառածների վերարկուն», լույս է տեսել 1949 թվականին պոետի մյուս՝ «Փոքրիկ պոետը» ժողովածուի հետ: Իր ժամանակակիցների նման Կլոդ Ռուան նույնպես շոշափում է բանաստեղծության ու հարակից գրական ժանրերի հարաբերակցության խնդիրը՝ առաջ քաշելով «բանաստեղծական քննադատություն» և «բանաստեղծական արձակ» տերմինները, որոնք ընդգծում են բանաստեղծության ներթափանցումը գրական այլ ժանրեր՝ նրանց աստիճանական կլանման հեռանկարով: Սակայն Կլոդ Ռուայի մոտ հայեցողական ռելատիվիզմը հմտորեն զուգակցվում է զգացմունքների ու իրադարձությունների հատուկ կարևորության ընկալման հետ: Բանաստեղծը համարում էր, որ եթե չլինի հատուկ ցնցում, չի առաջանա զգացմունք, որն իր հերթին ծնունդ է տալիս բանաստեղծությանը: Կլոդ Ռուան հավանաբար նկատի ուներ նաև իր հետ անմիջականորեն կատարված իրադարձությունները՝ հրդեհ, փախուստ բանտից, պատերազմում վիրավորում, անմիջական մասնակցու-

թյուն ֆրանսիական դիմադրությանը, ընդդիմադիր գաղտնի գործունեությունը և այլն: Բանաստեղծն այդ առիթով գրում է. «Սկսել են չսիրել գրելը, քանի որ դա ավելի շուտ նմանվում է գիրք արտադրելու մոլուցքին: Ես նախընտրում եմ արվեստ ստեղծել կյանքի արվեստում»:

Կլոդ Ռուան հաճախ ներկայացվում էր իբրև «լուսավոր պոետ», մի ստեղծագործող, որ զգացմունքային անկեղծությունը շաղկապում էր խաղաղ տխրության հետ: Այդ է պատճառը, որ նրա գործերում առաջին պլան են մղվում կյանքի ու մահվան զգայական վերապրումները բնության խորհրդանշական ընթացքի հետ, որը երբեմն համահունչ է մարդկային ներաշխարհին, իսկ երբեմն սպառնալից շնչով հակադրվում է նրան.

Շատ ուշ է. չափազանց ուշ է:

Մաշվաժ վարագույրների մյուս կողմում,

Երբ մերկ ժամացույցը հատուկ հնչերանգով

Իր ձայնն է ցրում՝

Խտացնելով ավազը...

«Չափազանց ուշ է»:

Կլոդ Ռուան ուներ նաև բանաստեղծական մեկ այլ տեսություն պոեզիայի գերագույն նպատակի ու առաքելության մասին. նրա կարծիքով պոեզիան յուրահատուկ «պաշտպանություն է մահից» կամ վերջնական մոռացումից: Այդ պաշտպանության համար բանաստեղծին օգնում են մոլորակները, բույսերը, ծովը, օվկիանոսը, այն ամենը, ինչ ապրելու է բանաստեղծից հետո թե՛ իրականության և թե՛ բանաստեղծության մեջ:

Իմ մարմինն անցնում է իր հետագծով,

Իր մրջնային արահետով,

Իր խճճված խաղով կուրացած:

«Ես վախենում եմ գիշերից»:

Բանաստեղծությունը («Ես վախենում եմ գիշերից») գրված է հուլիսի ու վախի այն սահմանագծում, որը բնորոշ է Կլոդ Ռուայի ստեղծագործություններին: Բանաստեղծի բազում գրվածքներում ակնհայտորեն ուրվագծվում են ֆրոյդյան այն տեսությունները, որոնց գիտական ու աջակիցն էր բանաստեղծը, մասնավորապես՝ մահվան ու սիրո միասնության և համաժամանակյա պայքարի գաղափարը, որը ներկայացնում և մեկնաբանում էր Կլոդ Ռուան՝ ցույց տալով իրարամբեժ ու հակասական այն զգացողությունները, որոնք հատուկ են մարդուն ճգնաժամային պահերին:

Կլոդ Ռուան հայտնի էր նաև իր արձակ գործերով: Հատուկ դրվատանքի ու ուշադրության արժանացավ նրա ինքնակենսագրական եռագրությունը՝ «Ես ինքս», «Մենք ենք», «Բոլորը», որոնցում գրողը պատկերել է սեփական փորձառությունն ու անհատական զգացողությունները երկու համաշխարհային պատերազմների ու քաղաքական կատակլիզմների համատեքստում:

Կլոդ Ռուան Գոնկուրի և Վալերի Լարբոյի անվան գրական մրցանակների դափնեկիր է:

Երկնքի տազնապը

Երկինքն անգիր սերտում է ցայգալույսի գույները՝

Գորշ կտուր, կանաչ ծառ, սպիտակ ցորեն և մի սև կատու:

Հիշողություն չունի, մատների վրա հաշվելով՝

Ստացվում է սպիտակ կտուր, գորշ ծառ, սև ցորեն ու կանաչ կատու:

Կապույտ երկինքը պիտի ավետի, որ օրը սկսվեց թարմ

Առավոտով, բայց տազնապի հուշը ճամփին կորցնելով՝

Այն տուն է գնում շփոթված, ամպոտ...

Մի կանաչ կտուր, մի սև ծառ, մի սպիտակ կատու ու գորշ ցորեն...

Երկինքը ծալծլում է իր կապույտ ծածկոցը, փորձում է վերգտնել աշխարհի զարմացած հայացքը, որ ծվարել է օրվա մեջ, և որ թվում էր ճիշտ իր երազածի պես՝

Սև կտուր, սպիտակ ծառ, մի գորշ կատու և կանաչ ցորեն:

Երկինքն անվերջ փնտրում է օրն իր երազի գիշերվա

խորքում, լայն բացված աչքերով, և ինչպես միշտ եկող
Գույների հետ խավարը չքանում է առհավետ...

Տանջանք

Տանջանք է, երբ քամին ծովի կապույտը թեթև հպումով մի կողմ
է տանում՝ բացելով սպիտակ աստառի պատառիկը:

Տանջանք է, երբ ճակատիդ զարկերակը սկսում է
Հետհաշվարկը հետդարձիդ...

Տանջանք է, երբ մանուկների ձայները խառնվում են ջրի
Չայնին, որն իր աղերսն է մրմնջում:

Տանջանք է, երբ երկնքի մովում ծորում է սպիտակ

Ամպը՝ գորշ եզրագծով:

Տանջանք է, երբ գրում եմ, տանջանք է, երբ դուրս ես գալիս,

Տանջանք է, երբ շոգում է, տանջանք է, երբ

Աչքերս եմ փակում, որ դրսում թողնեմ այն ամենը, ինչը

Քեզ հետ կապ չունի, մուշ-մուշ քնած իմ սե՛ր...

Վերջաբան

Տվյալ ուսումնասիրությունը գալիս է փաստելու, որ ֆրանսիական պոեզիան իր զարգացման վեկտորով և ժամանակագրական խոսույթով մասամբ տարբերվում է արևմտյան պոեզիայի զարգացման վեկտորից, և դրա պատճառները խիստ առարկայական են:

Ակնհայտ է ֆրանսիական սյուրռեալիզմի գաղափարական ու մշակութաբանական գերակշռող ազդեցությունը XX դարի առաջին կեսի մշակույթի բոլոր գործիչների վրա: Սյուրռեալիզմի կենտրոնը, փաստորեն, տեղակայված էր Ֆրանսիայում, և դա հրամայական սահմանափակում էր շատ գործիչների համար, ինչը հետագայում ավարտվում էր անգամ անձնական կոնֆլիկտներով, ինչպես, օրինակ, Քլոդյի և Ալլայի մոտ, որոնք խզեցին կապերը սյուրռեալիզմի հետ:

Քաղաքականացման և հանրայնացման ներքին պահանջը պատճառ դարձավ, որ հեղինակները ոչ միայն արտացոլեին այդ ժամանակահատվածում ընթացող իրադարձություններն իրենց ստեղծագործություններում, այլև անձնապես մասնակցեին քաղաքական գործընթացներին (Դիմադրության շարժում, արվեստի ու մշակույթի գործիչների և այլ գործադուլներ):

Ֆրանսիական պոեզիան սկսեց գրական-գաղափարական պայքար լեզվաարտահայտման ու տեքստի ապակառուցման համար: Այս ապակառուցողական միտումները, անշուշտ, պայմանավորված էին նրանով, որ Ֆրանսիայում զարգացավ և աճեց հետմոդեռնիզմի ու ապակոնստրուկտիվիզմի փիլիսոփայական ուղղությունը՝ հանձինս Դերիդայի ու Միշել Ֆուկոյի: Ֆրանսիացի բանաստեղծներն արվեստի տարբեր ընկալումներում ընդգրկեցին բառահոսքի տեսությունը, որը կապ չունեի մտքի հոսքի հետ, բանի որ ըստ այդ վարկածի՝ ոչ թե գիտակցությունն էր ծնում բառը, այլ բառն էր առիթ դառնում գիտակցական մեկնաբանությունների համար:

Բառահոսքի գերակայությանը զուգահեռ զարգացավ ֆրանսիական պոեզիայի նորարարական ալիքն այն հիմնավորմամբ,

որ եթե բառը (ոչ թե գաղափարը կամ պատկերը) բանաստեղծության կենտրոնական միավորն է, ապա տեխնիկական վերադասավորումները, բառաբարդումները, գրաֆիկան ու լուսանկարների ներդիրները բանաստեղծության մեջ կարող են ծնունդ տալ բանաստեղծական նոր ժանրի:

XX դարի ֆրանսիական պոեզիան շատ բազմազան է ու տարաբնույթ իր բոլոր դրսևորումներում և անվերջ ուսումնասիրության և քննության հնարավորություն է տալիս մասնագետին:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Պոլ Վալերի, «Պարոն տեքստ», Երևան, 1996:
2. Սեդրակյան Ա., Նոր ֆրանսիական գրականության կառուցվածքային և կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, Երևան, «Կանթեղ», 2009, էջ 4-12:
3. Սեդրակյան Ա., Լորանի բանաստեղծական արվեստը, Երևան, «Կանթեղ», 2007, էջ 9-17:
4. Սեդրակյան Ա., Ժամանակակից ֆրանսիական բանաստեղծության տիպաբանական առանձնահատկությունները, Երևան, «Կանթեղ», 2008, էջ 3-8:
5. Սեդրակյան Ա., Նոր բանաստեղծական փիլիսոփայության ստեղծումը 1950-ական թթ. ֆրանսիական պոեզիայում, «Համա-տեքստ», Երևան, 2004, էջ 108-113:
6. Սեդրակյան Ա., Ֆրանսիական պոեզիա, Երևան, «Գրա-տուն», 2021:
7. C.G Jung, “The archetypes and the collective unconscious” Princeton, 1969.
8. Christian Prigent, “Que peut la poésie” Le nouveau recueil, n.63, 2015.
9. Dean Robert Wilcox, “What does chaos theory have to do with art”, 1996.
10. DeNiord Chard, “Some Thoughts on Hybrid, Subliminal, and Prose Poetry” Blurred Lines, Pittsburgh, 2010.
11. Emily James “Art History” “Framing the viewer”. The Creative Potential of the subconscious. The Conceptual Framework of surrealism.
12. Etienne Gilson, “Digressions sur l’objet d l’experience poetique”.
13. Gilles Deleuze with Claire Parnet/ Maurice Blanchot Thomas “L’Obscur” (Gallimard 1941).
14. Gilles Deleuze, “Négotiations”, 1972-1990.
15. Henri Droguet, “Toutes affaires cessantes”, 2002.
16. Henri Meschonnic, “Le rythme du silence”, 2002.
17. Henri Pichette, “Odes á chacun”, 1988.

18. Jean Tardieu, “Des livres et des voix”, Warsaw, 2003.
19. Joi Bousquet “Le Meneur de Lune” (Gallimard 1946).
20. Michel Leiris, “De la littérature considérée comme une tauromachie” 1956, Paris.
21. Robert Goffin, “Le versant noir”, 1992.
22. Влияние эстетики Бодлера на произведения Жоржа Альда, Օտար լեզուների բարձրագույն դպրոցում, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 2021, էջ 185-192

ՔՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան.....	3
Պայքար սյուրռեալիզմի դեմ: Նոր բանաստեղծական իրողության ձևակերպման և մեկնաբանության խնդիրը ֆրանսիական պոեզիայում	8
XX դարի ֆրանսիական բանաստեղծության տիպաբանական առանձնահատկությունների դասակարգումը.....	15
Ժորժ Ալլան՝ բողիերյան հուսահատ կենսասիրության մեկնաբան.....	20
Ալեն Ժուֆրուան և բանաստեղծական արարչագործության նոր կադապարը.....	30
Ճանապարհորդությունը՝ իբրև ինքնության փնտրտուք Ժակ Ռեդայի գործերում	39
Ռայմոն Զընոն՝ ոճավորումների վարպետ	47
Անդրե Վելտերի բանաստեղծական երաժշտությունը.....	54
Լորանը՝ իբրև նոր գրական սերնդի ներկայացուցիչ.....	64
Ֆիլիպ Ժակոտեի փիլիսոփայական քնարերգությունը.....	72
Անրի Պիշետը՝ պատերազմի խոսնակ	78
Լուսյեն Բեքերի հեզնական լավատեսությունը.....	86
Պիեռ Էմմանուելի միստիկ ներշնչանքը.....	95
Կլոդ Ռուա.....	105
Վերջաբան	110
Գրականության ցանկ	112

ԱՆՈՒՇ ՍԵՂՈՎԱԿՅԱՆ

XX ԴԱՐԻ ՖԲԱՆՍԻԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԸՆԳՀԱՆՈՒՐ ՈՒՂԵՆԻՇՆԵՐԸ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «ՔՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ-ում:
Ք. Երևան, Խոբենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 25.05.2023:
Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. մամուլը՝ 7.25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am