

Կարեն Խուրշուդյան
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի հայցորդ
ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotmail.fr
DOI: 10.54503/1829-0116-2026.1-105

**ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ՝ ՍԼԱՎԻԿ ՉԻԼՈՅԱՆԻ,
ԴԱՎԻԹ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ, ՖԻԼԻՊ ՍՅՈՒՊՈՒԼՏԻ, ՏՐԻՍՏԱՆ
ՑԱՌԱՅԻ ԵՎ ՌԵՆԵ ԿՐԵՎԵԼԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ***

Բանալի բառեր – Սլավիկ Չիլոյան, Դավիթ Հովհաննես, Ֆիլիպ Սյուպո, Տրիստան Ցառա, Ռենե Կրևել, սյուրռեալիզմ, պատկերային մանտրա:

Սույն համեմատական քննությունը նպատակ ունի բացահայտելու սյուրռեալիստական ընկալումները ֆրանսիական (Ֆ. Սյուպո, Տ. Ցառա, Ռ. Կրևել) և հայ (Դ. Հովհաննես, Ս. Չիլոյան) տեքստերում՝ վերլուծություն կատարելով չորս հիմնական առանցքներով՝

1. Լեզվի և նշանի ազատագրում,
2. Մահը, մարմինը և դիակի մետաֆիզիկան,
3. Քաղաքականությունը և երազը՝ հեղափոխություն և հիասթափություն,
4. Իրականի հարությունը՝ դեպի նոր հոգևոր տիրույթ:

Karen Khurshudyan
Applicant to the Institute of Literature
after Manuk Abeghyan, NAS RA
ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotmail.fr

**A COMPARATIVE STUDY OF THE WORKS OF SLAVIK
CHILOYAN, DAVIT HOVHANNES, PHILIPPE SOUPAULT,
TRISTAN TZARA, AND RENÉ CREVEL**

Keywords: Slavik Chiloyan, Davit Hovhannes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, René Crevel, surrealism, imagistic mantra.

This comparative study seeks to uncover surrealist modes of perception in French (Ph. Soupault, T. Tzara, R. Crevel) and Armenian (D. Hovhannes, S. Chiloyan) texts through an analysis structured around four principal axes:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 28.01.2026 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 30.01.2026 թ.:

1. The liberation of language and sign,
2. Death, the body, and the metaphysics of the corpse,
3. Politics and dream - revolution and disillusionment,
4. The resurrection of the real - a passage toward a new spiritual realm.

Карен Хуришудян

НАН РА абитуриент института литературы

им. Манука Абегахяни

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643

khurshudyan@hotmail.fr

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА СЛАВИКА ЧИЛОЯНА, ДАВИДА ОВАННЕСА, ФИЛИППА СУПО, ТРИСТАНА ЦАРА И РЕНЕ КРЕВЕЛЯ

Ключевые слова: Славик Чилоян, Давид Ованнес, Филипп Супо, Тристан Цара, Рене Кревель, сюрреализм, образная мантра.

Настоящее сравнительное исследование ставит своей целью выявить сюрреалистические способы восприятия в французских (Ф. Супо, Т. Цара, Р. Кревель) и армянских (Д. Ованнес, С. Чилоян) текстах посредством анализа по четырём основным осям:

1. Освобождение языка и знака,
2. Смерть, тело и метафизика трупа,
3. Политика и сон - революция и разочарование,
4. Воскресение реального - путь к новому духовному измерению.

Ներածություն

Սյուրռեալիզմը, ծնված լինելով Ֆրանսիայում՝ երկու համաշխարհային պատերազմների միջև, ոչ միայն գրական ուղղություն էր, այլև յուրովի ընդվզում ընդդեմ բանականության, պատերազմի և բուրժուական կարգերի: Անդրե Բրետոնի, Ֆիլիպ Սյուպոյի, Տրիստան Յառայի, Ռենե Կրելի և այլոց ստեղծագործություններում այն դարձավ գիտակցության ազատագրման համաշխարհային շարժում: Բայց հայ գրական դաշտում հայ գրողը, անցնելով կայսերական գերիշխանության, ցեղասպանության, խորհրդային բռնատիրության և անկախության վերականգնման փուլերով, նրա ընկալած սյուրռեալիզմի դրսևորումն ստացավ յուրահատուկ ձև. այն դարձավ հիշողության, մեռած անցյալի և հոգևոր վերածննդի լեզու:

Դավիթ Հովհաննեսի «Նեկրոմաններ» մեծածավալ պոեմում և Սլավիկ Չիլոյանի պոեզիայում սյուրռեալիստական շարժումը վերածվում է խոսքի հարության՝ *մեռածների ու կենդանի հոգիների երկխոսության, հիշողության և պատկերային հայրուցինացիայի (զգայապատրանքների) միաձուլման*: Երկու հեղինակներն էլ, յուրաքանչյուրն իր բնույթով, զբաղվում են

մարդկային ենթագիտակցության մեջ նոր հորիզոնների բացահայտմամբ: Ֆիլիպ Սյուպոն խոսում է այն մասին, որ իսկական աշխարհը չի կարող հասկացվել միայն ռացիոնալ մտածողությամբ: Տրիստան Յառան բացահայտում է այն, ինչի միջով անցնելու ճանապարհը միշտ լի է անսպասելի պտույտներով և անորոշություններով: Ռենե Կրևելը խորանում է մարդու հոգու մեջ՝ գտնելով այն անհասանելի շերտերը, որոնք միայն ապրում են հիշողություններում և պատկերներում: Դավիթ Հովհաննեսը վերցնում է սյուրռեալիզմի այն տարրը, որն ընդգրկում է կյանքը և մահը միաժամանակ՝ մի կտրուկ սահմանում, որը գոյություն ունի միայն անորոշության մեջ: Իսկ Ս. Չիլոյանի տեքստերը լիովին համապատասխանում են այն սկզբունքին, ըստ որի՝ տեքստը կառուցվում է ոչ թե տրամաբանական, այլ ենթագիտակցական ասոցիացիաների (գուգորդումների) միջոցով:

Այս հեղինակները՝ Սլավիկ Չիլոյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Ֆիլիպ Սյուպոն, Տրիստան Յառան և Ռենե Կրևելը, միասին ներկայացնում են սյուրռեալիզմի մտածողության բազմազանությունը՝ ներառելով տարաբնույթ խորհրդանշաններ, հոգեբանական խորություններ և մարդու գոյության անկանխատեսելիությունը:

Սյուրռեալիզմը, որը մեծ ազդեցություն ունեցավ 20-րդ դարի մշակութային զարգացման վրա, առաջացրեց արվեստի և գրականության մի նոր լեզու, որտեղ իրականությունն ու անհայտը մշտապես փոխվում էին: Սյուրռեալիզմը, որ հիմնված էր ենթագիտակցության վրա, խոտորվեց ուղիղ ձևերի հետ՝ ամբողջովին մերժելով ռացիոնալիզմը և տրամաբանությունը: Դրա փոխարեն սյուրռեալիստները ստեղծում էին պատկերներ, որոնք խճճված աշխարհում վերածվում էին արտահայտությունների:

Ֆիլիպ Սյուպոն, Տրիստան Յառան, Ռենե Կրևելը, իսկ հայ գրականության մեջ նաև Դավիթ Հովհաննեսն այս սկզբունքների կրողներից են՝ յուրաքանչյուրն իրեն հատուկ մեկնաբանությամբ, իրենց ստեղծագործություններում կատարելով խորը, խորհրդավոր և հաճախ սարսափելի ուղևորություններ: Այս հոդվածում կփորձենք համեմատել նրանց ստեղծագործությունները՝ քննաբանելով դրանց պատկերները, լեզվաբառարանային հնարքները և էմոցիոնալ (հուզական) աշխարհը:

Տեսական հիմնային դրույթներ. սյուրռեալիզմը՝ որպես լեզվի ճախր և հիշողություն

Անդրե Բրետոնը 1924 թվականի իր մանիֆեստում սյուրռեալիզմը սահմանում է որպես *«մաքուր հոգեբանական ավտոմատիզմ»* (Breton, 2003: 328), այսինքն՝ անգիտակցականի անմիջական արտահայտություն՝ առանց գրաքննության: Ֆիլիպ Սյուպոն իր հերթին գրում է. «Մենք գրեցինք

Մազնիսական դաշտերի տենդով, առանց միմյանց նայելու, կարծես ձեռքն ինքնիրեն էր գրում» (Soupault, 1919: 34):

Ֆրանսիական սյուրռեալիզմում խոսքը ազատվում է իրականությունից՝ *զուգահեռ իրականություն* ստեղծելու համար, որտեղ պատկերը դառնում է առավել ճշմարիտ, քան ընկալումը: Տրիստան Ցառան իր «*Մրտի մոլորքը*» պոեմում գրում է. «*Պետք է ջարդել լեզվի հայելին, որպեսզի տեսնես ինքնության արտացոլքն Աստծու աչքերում*» (Tzara, 1923: 11):

Հայ գրականության մեջ, սակայն, սյուրռեալիզմը վերածվում է *անգիտակցականի արտաշիբիռումի համատեղման*: Դավիթ Հովհաննեսը «Նեկրոմաններում» խոսքի ազատությունը փոխարինում է դիակների վերակենդանացմամբ. բանաստեղծը դառնում է գերեզմանափոր, մեղիում, մարգարե (Հովհաննես, 1996: 199-214): Նա կիրառում է կրկնություններ, բարբառային հնչերանգներ, հեզնանք ու աղոթք՝ ձևավորելով *պատկերային մանտրա*՝ սյուրռեալիստական կառույցի բոլոր հատկանիշներով: Այստեղ լեզուն ոչ թե ազատագրում է անհատին, այլ հարություն է տալիս ամբողջ ժողովրդի հիշողությանը: Եթե ֆրանսիական սյուրռեալիզմը փախչում է մահից դեպի երազը, ապա հայկական սյուրռեալիզմը իջնում է մահվան մեջ՝ *որպես հարություն հիշողության միջոցով*:

Սլավիկ Չիլոյան. ամենօրյա հալուցինացիան և լռության պոետիկան

Ս. Չիլոյանը (1950–1975) 20-րդ դարի հայ պոեզիայի ամենաուշագրավ, բայց կարճ ընթացք ունեցող երևույթներից է: Նրա ստեղծագործությունն առանձնանում է աննախադեպ լեզվական ազատությամբ, մետաֆիզիկական զգայությամբ և հեզնական ինքնագիտակցությամբ: Ս. Չիլոյանի պոեզիան կարելի է դիտարկել որպես հայ սյուրռեալիզմի յուրօրինակ դրսևորում, ինչը զուգահեռելի է Անդրե Բրետոնի, Պոլ Էլյուարի և Ռենե Շարի գրական որոնումներին: Նրա «Հոգեհանգիստ» բանաստեղծությունը պատկերում է մոր արգանդի, նեկտար բերող մեղունների, անգամ ապագա սերունդների հոգեհանգիստը.

*«Արնաթաթախ մոր արգանդին
հոգեհանգիստ,
հոգեհանգիստ, գալիք սերունդ,
քո շիրիմին,
մարդու նման վառ կապիկին
հոգեհանգիստ,
և ամպամած և ամպ դարձած
յմ չոր հոգուն
հով երկնքում*

հանգիստ, հանգիստ» (Զիլոյան, 2005):

Այստեղ սիմվոլիկ իմաստ ունի մահը, որը դառնում է տիեզերական երևույթ, ոչ թե մարդու ավարտ: Բանաստեղծությանն անդրադարձել է նաև Հենրիկ Էդոյանը, որն առանձնացնում է բանաստեղծի երկակի տեսողությունը, ըստ որի՝ «Առաջինում հեղինակը նկարագրում է այն, ինչը տեսնում է, երկրորդում տեսնում է այն, ինչը պատկերացնում է. անցյալը նկարագրված է, որովհետև արդեն ձևավորված է, ապագան պատկերացնում է, որովհետև դեռևս ձևավորված չէ» (Էդոյան, Գրանիշ, 2025):

Ֆրոյդյան մեկնությամբ մահվան ցանկության միստիկական տրանսֆորմացիան է մահը՝ հանգստության ցանկությունը, բրետոնյան ընթերցմամբ՝ գերբնական տեսիլք, որտեղ ամբողջ տիեզերքը մասնակցում է մեկ հոգեհանգստի՝ «տիեզերական թաղման» սիմվոլիզմը:

Ս. Զիլոյանի պոեզիան սյուրռեալիզմի հայաստանյան ուղղության երկրորդ բևեռն է: Եթե Դ. Հովհաննեսը ստեղծում է էպիկական ծես՝ վիթխարի տեքստ, ապա Ս. Զիլոյանը գործում է մինիմալիզմի ու ցնցող առօրյայի հարթության վրա: Նրա խոսքը ցրված է, բեկորային, ինքն իրեն կասկածող. իրականությունը մաշվում է բառերի միջև: Բայց հենց այդ բեկորայնության մեջ է սյուրռեալիստական ներուժը՝ լեզվի ինքնափլուզումը: «*Եկավ հաղթանակը*» պոեմը սկսվում է սպասումով և ավարտվում ժամանակի փլուզմամբ.

«քեզ սպասեցի

երեք հարյուր տարի

ագռավի նման

ու սևացա...» (Զիլոյան, Գրանիշ, 2024):

Այս անսահման ժամանակայնությունը, անձնականի և առասպելականի միջև այս սահանցումը անմիջապես սյուրռեալիզմ է հիշեցնում: Ժամանակն ընդարձակվում է ինչպես «*Մագնիսական դաշտերում*». «*Ժամանակը՝ այդ ուրախ դիակը, գլորվում է գլխիս ծաղիկների մեջ*» (Soupault, 1920: 72):

Ս. Զիլոյանը, սակայն, լրությունն է դարձնում պոետական նյութ. կիսատ նախադասությունները, սառած կետադրությունը, անավարտ հնչյունները դառնում են բառի բացակայության երաժշտություն: Նրա «*Ասք անվան մասին*» պոեմում անձնական անուններն ու հասարակ բառերը հալչում են միմյանց մեջ՝ ստեղծելով լեզվի անվերջ շրջանառություն.

«բոլոր հատուկ անունները դառնում են հասարակ

և ընդհակառակը, ու պտտվում,

օրինակ. ԵՐԿՐԱԳՈՒՆՆ» (Զիլոյան, Գրանիշ, 2024):

Նա ծաղրում է «*հատուկ և հասարակ*» անվան գաղափարը՝ ցույց տալով, որ պատմական հերոսներն էլ վերջում դառնում են հող: Սա սյուրռեա-

լիստական հակաիդեոլոգիական ժեստ է հավասարեցման դեմ, ժողովրդավարության մահվան դեմ: Այսպիսով՝ Ս. Չիլոյանի համար պուրոեալիզմն իմաստի քայքայումն է՝ դատարկության գործ, ջնջման պոետիկա: Նա կրկնում է Կրեելին, որի համար. «*Ոչինչ ավելի իրական չէ, քան անիրականության զգացումը*» (Crevel, 1932: 119): «Ասք անվան մասին» ստեղծագործության *պատկերային կառուցվածքը* հատուկ անուններն են, որոնք դառնում են հասարակ, և ընդհակառակը: *Միմվոլիկ իմաստն* է պատմական հորինվածքների ապամիֆականացումը: *Ֆրոյդյան մեկնությամբ*, սիմվոլիկ հայրերի (հերոսների, իշխանության) վարկաբեկումը ենթագիտակցական հարված է հայրական օրենքին, *բրետոնյան ընթերցմամբ*, լեզվի հեղաշրջում. անունը կորցնում է իր մոգական ուժը, դառնում է նյութ, ինչպես Բրետոնի «*automatisme mental*»-ում (Breton, 1924: 37): Սա ուղիղ շարունակությունն է Տրիստան Ցառայի բառախաղերի, որտեղ բառերը կորցնում են տրամաբանական նշանակությունը՝ վերածվելով ձայնի, թրթիռի, «անիմաստ իմաստի»:

Ս. Չիլոյանի աշխարհը լցված է առօրյա պատկերներով՝ շներ, փողոցներ, կինո, բենզին, որոնք հանկարծակի վերածվում են խորհրդանշական երազի: «Օաղկավաճառը» պոեմում «*Կինո է, կանցնի*» մահը և կյանքի պատրանքը խառնվում են իրար. մոր մահը հիշեցվում է որպես ֆիլմի կրկնություն՝

«*որդիս,*

կինո է, կինո» (Չիլոյան, Մամուլ, 2017):

Իրականության և գեղարվեստական ստեղծագործության միջև այս բաժանումը մաքուր պուրոեալիստական արտահայտություն է. *իրականությունը շարժվող ֆոն է, որի միջով անցնում է երազը*:

Ս. Չիլոյանի խոսքը մերկ է, լուռ, սառը. նրա պուրոեալիզմը միատիկական չէ, այլ առօրյա, այն, ինչ կարելի է անվանել *լեզվի ոչնչացում*՝ նոր ծնունդի համար: Նրա բանաստեղծությունը կառուցվում է *անտիհերոսատիվ լեզվի* և *փիլիսոփայական մինիմալիզմի* հիմքով: Իսկ խոսքը միաժամանակ և՛ առօրեական է, և՛ մետաֆիզիկական. առօրյայի մանրակրկիտ նկարագրությունը հաճախ վերածվում է գոյաբանական խորհրդի: Այս երևույթը բնորոշ է *պուրոեալիստական մտածողությանը*, որտեղ իրականությունն այլևս չի սահմանափակվում ֆիզիկականով, այլ վերածվում է ներքին աշխարհի արտապատկերման:

Ս. Չիլոյանը հայ գրականության մեջ հղում է անում ոչ թե դասական պատկերին, այլ *գաղափարի բեկմանը*: Նրա տեքստերը կառուցվում են ոչ թե լիրիկական զարգացման տրամաբանությամբ, այլ *փոխաբերական ցնցումների*: Նրա *պուրոեալիստական պատկերների համակարգը՝ մուկը,*

ոսկին և մուր բույնը, միանգամից ներկայացնում են մաքուր սյուրռեալիստական պատկերներ, ստեղծագործական ենթագիտակցության մետաֆոր.

«Բանաստեղծները

մուկ են

որոնք

մարդկանց կորցրած ոսկին

իրենց բույնն են քաշում

և հետո

մեկիկ-մեկիկ հանում

շարում են

իրենց բնի առաջ ...» (Զիլյան, Գրանիշ, 2010):

Այստեղ *մուկը* ենթագիտակցության արարածն է, ստորգետնյա, խավարի բնակիչ, մթության մեջ ապրող և պահպանող կորցրած արժեքները: Մուկը՝ որպես սիմվոլ, խորհրդանշում է բանաստեղծի՝ ենթագիտակցական տարածքներում գործող ստեղծողի կերպարը, որը հիշեցնում է Դալիի կամ Բրետտոնի «ինտուիտիվ հերոսներին»՝ թաքնված, բայց արժեքավոր բաներ փնտրող: *Ոսկին* կորցրած արժեքների խորհրդանիշն է (գեղեցկություն, ճշմարտություն, հավատ), որոնք մարդկությունը թաղել է նյութականության մեջ: *Բույնն* ստեղծագործական ներաշխարհն է, ուր բանաստեղծը «թաքցնում» է այդ ոսկին՝ վախենալով հասարակության կործանարար միատեսակությունից: Բանաստեղծությունը դառնում է հոգեբանական ակտ՝ մաքուր «ներգնա պեղում»: Մարդիկ, որոնք մուկ իրենց կորցրած ոսկին, հաճախ «տրորում են մկներին», այսինքն՝ ոչնչացնում են իրենց իսկ հոգևոր միջնորդներին:

Սա Զիլյանի կողմից տրված հեգնական մեկնաբանությունն է հասարակության և ստեղծագործողի փոխհարաբերությունների մասին: Այդ մթությունը, բույնը, թաքնված ոսկին ստեղծում են սյուրռեալիստական միջավայր, որտեղ նյութականը վերածվում է հոգևորի, իսկ բանաստեղծությունը՝ գոյության ստորգետնյա արձագանքի:

Այս պատկերն իր մեջ ունի նաև *էքզիստենցիալ դառնություն*. մուկը, որը մի օր մարդկանց ոսկին գտավ, հիմա ստիպված է այն թաքցնել: Այսինքն՝ ստեղծագործությունը դառնում է ինքնապաշտպանություն, ոչ թե հաղորդակցություն: *Պատկերային կառուցվածքում* մուկն է, որն իր բնում պահում է մարդկանց կորցրած ոսկին: *Միմիկիկ կոնտեքստում* բանաստեղծն է «գողանում» հասարակության կորցրած հոգևոր արժեքը և թաքցնում իր ներքին աշխարհում: *Տրոյդան մեկնությամբ*՝ ստորգետնյա կեցության մատնված մուկը ենթագիտակցության արարածն է, իսկ ոսկին՝ ճնշված ցանկությունների խորհրդանիշը: Բույնը ներքին աշխարհն է, ուր ենթագի-

տակցականն անվտանգ է: *Բրետտնյան ընթերցմամբ՝* բանաստեղծը միջնորդն է իրականության և երազի միջև, նրա գործառույթը ոսկու՝ գեղեցկության «հետքերման» գործընթացը:

Ս. Զիլոյանի բանաստեղծություններում սյուրռեալիզմը հանդես է գալիս ոչ թե որպես գեղագիտական ձև, այլ որպես մտածողության եղանակ: «Ամեն ինչ տեղն է» բանաստեղծությունում սիրո թեման վերածվում է գոյաբանական խորհրդածության:

«Միրելը մեծ բան չէ:

ուղղակի

պետք է խորհրդակցել:

Բսկ խորհրդակցությունը

Մի օր կավարտվի,

երբ լռությունը կխփի ուսիդ

ու կասի,

զնա՛նք» (Զիլոյան, Գրանիշ, 2010):

Սյուրռեալիստական այս տեսարանը՝ լռությունը, որ *«խփում է ուսիդ»*, բնավ չի ենթարկվում ռեալիստական տրամաբանությանը: Այստեղ լռությունը նյութականացվում է, դառնում կենդանի կերպար: Դա սյուրռեալիզմի հիմնական հնարքներից է՝ անշարժը դարձնել շարժուն, բացարձակ գաղափարը՝ մարմնավոր: Այս կերպարը կարելի է հասկանալ որպես՝

- բանաստեղծական գիտակցության վախ *բառի սպառվելուց*,
- և փիլիսոփայական ընդունում՝ որ *ամեն ինչ իր տեղում է*, անգամ լռությունը:

Այստեղ Զիլոյանը հիշեցնում է Պոլ Էլյուարի կամ Տրիստան Ցառայի գոյաբանական անխոսությունը, որտեղ բանաստեղծությունը վերջանում է բառի անգործությամբ: Եվ ռացիոնալ կառույցը (*«խորհրդակցությունը»*) խախտվում է, աներևույթ երևույթը՝ «լռությունը», դառնում է կենդանի և գործող: Սա սյուրռեալիստական մեխանիզմին բնորոշ երևույթ է՝ անիմացիա աննյութականի, երբ լռությունը ստանում է մարմին և դառնում է սյուրռեալ իրականության մաս:

Այստեղ *պատկերային կառուցվածքն* է լռությունը, որը գալիս է, *«խփում է ուսիդ»* և ասում՝ «զնա՛նք»: *Միմլոլիկ տեսանկյունից* լռությունը վերածվում է կենդանի ուժի. մահը և խաղաղությունն այստեղ նույնացվում են: *Ֆրոյդյան մեկնությամբ՝* մահվան ներգործությունը (death drive) հանդես է գալիս որպես ներքին խաղաղության ձգտում. լռությունը դառնում է ենթագիտակցության հանգստության խորհրդանիշ: *Բրետտնյան ընթերցմամբ՝* խոսքի և լռության բախումը ցույց է տալիս իրականության երկակիությունը. բանաստեղծը անցնում է «գրական աշխարհից» դեպի «երազա-

յին լռություն», և ստեղծագործության ավարտը դառնում է գոյության լուծարում: Այսպիսով՝ Չիլոյանի գեղարվեստական աշխարհում առարկաներն ու գաղափարները կորցնում են իրենց սահմանները. նրանք շարժվում են գիտակցությունից դեպի երազ, լեզվից դեպի լռություն:

Թերևս, նրա ստեղծագործության մեջ հասանելի է դառնում «Փողոցի շները միշտ փողոցներում չեն մահանում» գաղափարը:

«Մոտեցա նրան ու հարցրի.

շուն,

ի՞նչ կա աշխարհում.

ոչինչ, ասաց նա,

տաք տեղ եմ փնտրում» (Չիլոյան, Times, 2018):

Շունը՝ որպես խոսող կենդանի, այստեղ *կորցրած մարդակերպության փոխարինողն է*: Նա արդեն խոսում է, բայց ոչ թե «Գարձր Բանաստեղծականությամբ», այլ կենցաղային պարզությամբ: Մա պուրոեալիստական *հակադրություն է բովանդակության և կերպարի միջև*. կենդանին խոսում է բանաստեղծի փոխարեն, իսկ մարդը՝ լռում:

Շունը փնտրում է «տաք տեղ», ինչն իրականում

- որոնումն է հոգևոր ջերմության,
- գոյության ամենաանմիջական դրդապատճառը,
- և զուգահեռ՝ *աստվածաշնչյան մերժման ալեգորիա*, երբ մարդը չի գտնում իր տեղն աշխարհում:

Պատկերային կառուցվածքի մաս է շունը, որը խոսում է բանաստեղծի հետ. «ոչինչ, տաք տեղ եմ փնտրում»: *Միմլոլիկ իմաստն* է կենդանին՝ որպես պարզ գիտակցության կրող, որը դառնում է բանաստեղծի ենթագիտակցական արտացոլումը: «Տաք տեղը» հոգու հանգիստն է: *Ֆրոյդյան* մեկնությամբ մարդն իր կենդանական նախագոյի հետ երկխոսության մեջ է. շունը նրա ինքնությունն է, որը փնտրում է գոյատևման նվազագույն պայման ջերմություն: *Բրետոնյան ընթերցմամբ*՝ բանաստեղծը երագում խոսում է իրականության հետ. բանաստեղծությունը վերածվում է ինքնամենախոսության միջավայրի՝ հեզնական մետաֆիզիկայի:

Հատկանշական է նաև բանաստեղծի *էքսպրոնտը՝ սիրո և ստեղծագործության բարդ խաչմերուկը*.

«Քո ոտնահետքերը

բերեցին

ինձ, խղճուկիս,

մի տխուր արբեցում,

որ,

ինչպես տեսնում ես,

դարձավ բանաստեղծություն» (Զիլոյան, Գրանիշ, 2010):

Այս տեքստում սիրո ֆիզիկական նշանը («ոտնահետքերը») դառնում է բանաստեղծության հոգևոր ենթիմաստը: Սա *մետամորֆոզ* է՝ բնորոշ սյուրռեալիզմին. առարկան դառնում է խոսք, շարժումը՝ պատկեր, ֆիզիկականը՝ բանաստեղծական նյութ: Բազմակետը, որ բանաստեղծը «*իզուր է դրել*», նույնպես սյուրռեալիստական ժեստ է՝ *գիտակցված անիմաստության գիտակցում*:

«Էքսպրոմտ»-ի *պատկերային կառուցվածքն* է սիրո նշանը («ոտնահետք»), որը վերածվում է բանաստեղծության: *Միմլոլիկ իմաստն* է զգայական հիշողությունը, որը դառնում է խոսքի նյութը: *Ֆրոյդյան մեկնությամբ*, սեռական հուշը ենթագիտակցորեն փոխակերպվում է ստեղծագործական էներգիայի: Սա «սուբլիմացիա» է՝ ցանկության վերափոխումն արվեստի: *Բրետոնյան ընթերցմամբ*, սյուրռեալիստական մետամորֆոզ է. ֆիզիկական նշանը վերածվում է հոգևոր երևույթի՝ բանաստեղծությունը ծնվում է սիրո բացակայությունից. «*Ահա ինչու պոեզիան հակաքերթվածի, իսկ բանաստեղծությունը և բառը իրականության արտահայտությունն են, որոնք արտահայտվում են միմյանցով, հիմնում գրական այնպիսի հայեցողություն, որ կարելի է բացատրել իբրև «իրականության պոեզիա», ինչը՝ որպես ուղղություն, նախորդ դարի 60-ականների պոեզիայի հատկանիշներից մեկն էր: Զիլոյանն այդ ճանապարհի բացողներից մեկն էր, եթե չասենք զոհը և նահատակը միաժամանակ*» (Աբրահամյան, 2020: 239):

Եվ նա հասնում է մինչև իսկ ծաղրական սյուրռեալիզմի «*Մեռնելն է դժվար*» ստեղծագործության մեջ.

*«Ինչ լավ կլինեի, որ փոս փորեի
Ու ահագին ոսկի գտնեի,
Թեկուզ հետո մի փոս փորեի՝*

Այդ ահագին ոսկին թաղեի» (Զիլոյան, Times, 2018):

Սա բացարձակ դադայական իրավիճակ է՝ բանականության պարադոքսալ շրջում. գործողությունը կրկնվում է իր հակադրությամբ: Այս պտույտը սյուրռեալիստական «*անիմաստության տրամաբանությունն*» է, որտեղ կրկնությունը բացահայտում է կյանքի միտումնավոր չլինելն ու մահվան խաղային բնույթը: *Պատկերային կառուցվածքը* փոս փորելն է՝ ոսկի գտնելու, հետո նոր փոս՝ ոսկին թաղելու: *Միմլոլիկ իմաստը* կյանքն է, որը դառնում է անիմաստ կրկնություն՝ ստեղծելու և ոչնչացնելու միևնույն շարժում: *Ֆրոյդյան մեկնությամբ*, մահվան բնագոյի ցիկլն է. մարդու անգիտակցականը ձգտում է խաղաղության ոչնչացման միջոցով: *Բրետոնյան ընթերցմամբ*, անիմաստ գործողությունը վերածվում է պոետիկ արարքի. ստեղծագործելը հավասար է ոչնչացնելուն: Սա մաքուր դադայական (anti-

logic) պյուրռեալիզմ է: Ս. Չիլոյանը չի կառուցում բարդ փոխաբերություններ, այլ հակառակը՝ կոտորում է լեզվի բնական հոսքը: Նրա պատկերները կտրուկ են, երբեմն անկատար: Այդ կարճ «*շնչառությունը*» ստեղծում է լարվածություն՝ հիշեցնելով Ֆրանսուա Պոնժի կամ Շարլ Բոդլերի ուշ շրջանի լեզվային դիստանսը: Օրինակ՝

«ես չեմ կորցրել

ոչ մի բան.

զգացմունք,

թեկուզ զգացողություն.

կեղտից անգամ քաշված օղին

ես դատարկում եմ իմ

պարզ ուղեղում» (Չիլոյան, Times, 2018):

Այստեղ կեղտը վերածվում է բանաստեղծության նյութի: Դա հենց պյուրռեալիստական վերինի ու ցածրի միահյուսումն է, որտեղ աղտեղը դառնում է արվեստ: Ս. Չիլոյանի պոեզիան հայ գրականության մեջ պյուրռեալիզմի ամենահետաքրքիր և մետաֆիզիկական դրսևորումներից մեկն է: Նրա տեքստերում աշխարհը ներկայացվում է ոչ թե որպես իրերի համակարգ, այլ որպես զգայությունների, երազների և լեզվի բախում:

Լռությունը խոսում է, բանաստեղծը մուկ է, շունը փիլիսոփա է, խոսքը հիվանդություն է, իսկ մահը՝ վերադարձ մտքի սկզբնական լռությանը. Ս. Չիլոյանի պյուրռեալիզմը համադրում է երգիստենցիալ հեգնանքը, լեզվական ինքնագիտակցությունը և ազգային ենթագիտակցությունը՝ ստեղծելով մի պոեզիա, որտեղ ամեն ինչ իր տեղում է, բայց ոչ մի բան իր տեղում չէ:

Նրա պոեզիայի գաղափարական հենքը կարելի է ընկալել որպես հոգևոր ապստամբություն և սոցիալական անտարբերություն: Պոետն ապավինում է ոչ թե քաղաքական կամ սոցիալական դատափետմանը, այլ մարդու ներքին քայքայման պոետիկ նկարագրությանը: Ուստի կարելի է եզրակացնել, որ Ս. Չիլոյանի բանաստեղծությունները պյուրռեալիստական են ոչ միայն պատկերային առումով, այլ *մտածողության կառուցվածքով*.

- իրականությունն անընդհատ սահում է, վերածվում երազի,
- առարկան դառնում է խորհրդանիշ,
- լեզուն խեղված, բայց ազնիվ խոստովանությամբ է հանդես գալիս:

Նրա ստեղծագործության հիմքում ընկած է միասփիզմը՝ հավատն ու հեգնանքը միևնույն շնչով: Ահա թե ինչու նրա յուրաքանչյուր տող թվում է պարզ, բայց իր ներսում պահում է խորը բեկում՝ փիլիսոփայական լռություն թաքցնելով բառի հետևում, որ *«ոչ թե բառերից, այլ պատկերներից է հյուսում իր կյանքը, ուր վերնագիրը՝ պատկերի ներքին իմաստին հյուսված, ապրում է իր ինքնուրույն կյանքով, պատկերը՝ իր»* (Աբրահամյան,

2020: 244-245): Սյուրռեալիզմը, որն ի հայտ է գալիս *նվազաբառ*, բայց *ներհնչունային*, կառուցվում է ոչ թե երազի նկարագրությամբ, այլ *երազային տրամաբանությամբ*, և բանաստեղծի աշխարհում *անիմաստն ստանում է փիլիսոփայական վավերություն*, իսկ *բառը՝ մարմնավորում*:

Դավիթ Հովհաննեսի «Նեկրոմաններ»-ը. հիշողության նեկրոֆիլիա

«Նեկրոմաններ» պոեմը (1991–1995) հայ ժամանակակից գրականության ամենասիմվոլիկ ստեղծագործություններից մեկն է: Բանաստեղծն իր ստեղծագործությունը կառուցում է իբրև հուղարկավորության արարողություն՝ որպես ազգային ինքնագիտակցության մետաֆոր. մարդիկ՝ «գերեզմանավորների» կերպարով, թաղում են իրենց խորհրդային անցյալը և միաժամանակ հանում հողի տակից հին հայկական դիակները: Պոեմը ընթերցողին նստեցնում է մի յուրօրինակ «պատմական երազի մեքենա», որտեղ միաձուլվում են քաղաքականությունը, հավաքական հիշողությունը և մարմինը:

Պոեմի կենտրոնական նշանները արտաշիբիմումը, մահացածների գործուն դերը և սյուրռեալիստական պատկերներն են, որոնք ստեղծում են տարօրինակ, բայց խորհրդանշական աշխարհ, որտեղ անցյալը ոչ միայն հիշվում է, այլև կենդանանում որպես քաղաքական և զգացական փորձառություն: Ուստի ստեղծվում է այնպիսի մթնոլորտ, որտեղ կյանքի և մահվան միջև սահմանները մթազնում են: Նա մշտապես վերաիմաստավորում է այն գաղափարը, որ մահը՝ որպես ժամանակի վերջ, երբեմն կարող է լինել հենց կյանքի շարունակությունը, բայց այն ևս լցված է հակասություններով:

Դ. Հովհաննեսն արտահայտում է այն մտահոգությունը, որ այսպիսի մութ պատկերները գայթակղում են ընթերցողին՝ վերաիմաստավորելով մահվան, կյանքի ու այլ հնարավորությունների բախումը: Այս ստեղծագործությամբ նա ներկայացնում է այնպիսի սյուրռեալիստական տարածություն, որտեղ անցյալի պատկերները և ներկայի իրականությունը չեն կարող հանգիստ գոյություն ունենալ միաժամանակ: Մեթոդաբանությունը մոտիվների և պատկերների վերլուծությունն է (թաղումներ, դիակներ, արտաշիբիմում), լեզվական տեխնիկայի ուսումնասիրություն (կրկնություններ, բազմաձայնություն, շերտերի ընդհատումներ), ժամանակների և ձայների համադրությունը՝ հոգեբանական և քաղաքական շերտերի բացահայտման համար: Նրա ստեղծագործությունն իրականության մեջ գտնվող դրվագների ապոկալիպսիս է՝ մի քանի տարբեր մակարդակներով, որտեղ կյանքն ու մահը սերտորեն կապված են. «*Չիլոյանի պարագայում*, «*Բնչպե՞ս է կյանքը դառնում պոեզիա*» *հարցին սակայն բանաստեղծն ուրույն պատասխան*

ունի, որ ավետարանական նախասկիզբ ունի և շնորհիվում է միայն զոհին և նահատակին» (Աբրահամյան, 2020: 238):

Դ. Հովհաննեսն արտահայտում է այն մտավախությունը, որ մարդը, չհասկանալով իր ճանապարհը, գնում է դեպի մի անորոշ ու մութ ավարտ, որտեղ նրա գոյությունը մնում է հասկանալի, գիտակցված, սակայն անորոշ: Պոեմի կառուցվածքը լիտանիա (աղոթական) է՝ կրկնությունների, կտրուկ անցումների, ողբերգական հեգնանքի միջոցով: Սա սյուրռեալիստական մեթոդ է, որտեղ խոսքը դառնում է հիպոտոիկ ռիթմ, իսկ իմաստը՝ տեսիլք:

«Այսպես, մեռնել ոչ վաղ անցյալի,

որ թվում էր մեզ անձեռնամխելի-

շատ հանգիստ դարձավ ձեռքնմխելի» (Հովհաննես, 1996: 201):

Այստեղ մահը դառնում է նյութական. պոետը դիպչում է անցյալին, ինչպես ոգեհարց, ոգեմիջնորդ (մեղիում): Դ. Հովհաննեսն ստեղծում է «դիակի խոսքը», այն, ինչ Սյուպոն անվանում էր «բառերի ինքնուրույն շարժում»: Պոեմի կենտրոնական կերպարը՝ գերեզմանափորը, խորհրդանշում է պոետին՝ որպես պատմության միջնորդի. նա թաղում է, բայց նաև հողից հանում՝ դրսևորելով գործառույթի տրամաբանական երկակիություն, որը հիշեցնում է անգիտակցականի և գիտակցության փոխհարաբերությունը (Բրետոնի տեսություն): Նման կերպ հակասական դրույթն է արտահայտվում Ս. Զիլոյանի «ԱՐԳԵԼՔ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ պատկերային կառուցվածքում համբույրը նկատվում է օրենքի կողմից և տարվում դատարան: Միմվոլիկ իմաստով սիրո բնական արարքը դառնում է դատապարտելի հասարակության մեջ: Ֆրոյդյան մեկնությամբ սա ճնշված էրոսի դրսևորում է, սոցիալական սուպեր-էգոյի կողմից վերահսկվող ցանկություն, Բրետոնյան ընթերցմամբ սիրո հեղափոխական բնույթ է՝ իրականության դեմ ուղղված հակաօրինական մղում:

«Մենք համբուրվում էինք

ու այնքան պինդ

որ օրենքը նկատեց.

մարդիկ հավաքվեցին,

որոնց

չորս պատից դուրս

համբուրվել չէր տրված.

ու մեր համբույրը

դատարան տարան» (Զիլոյան, Times, 2018):

Դ. Հովհաննեսի պոեմի երկրորդ մասում հնչում է մեռածի ձայնը.

«Հայ Դատն եմ ահա, որ հառնել նորից

ու աչքիդ առաջ ելնում է հողից...» (Հովհաննես, 1996: 206):

«Բանաստեղծականի «ախտանշանները» ոչ այնքան անսահմանելի են, որքան, իմաստի հակադրությամբ, լուծարված, բայց լուծարված հակաքերթվածի շրջասությամբ, որ նոր իմաստ է արտահայտության հղացքում» (Աբրահամյան, 2020: 372): Սա այն պահն է, երբ ֆրանսիական սյուրռեալիզմի անհատական «եսը» վերածվում է կոլեկտիվ ձայնի: Լեզուն դառնում է քաղաքական մարմին՝ *ժողովրդի դիակի հարությունը*. «Ուստի հղումը խոսքի նախահիմքին, պոետական արարք է, որ բազմապատկված է ես-ի ապրումներով, ճակատագրի արձագանքով, ուր իմաստը շարժման հունով ընդարձակվում, հանգում է **պոեզիայի** (արաչության) և ուր լծորդված, հակադրված են իմաստները, նախապաշարված կրկին և սևեռված «դեպի ներս», ուր ժամանակը միասնական է, հայր՝ հավերժական ժամանակի կրողը» (Աբրահամյան, 2020: 374):

Սյուրռեալիստական պատկերաբանությունը հստակ է՝

- գերեզմանը հանդես է գալիս որպես անգիտակցական տարածք,
- գերեզմանափորը՝ որպես ինքնություն գրող ձեռք,
- դիակը՝ որպես լեզվի մարմին՝ փտած, բայց խոսող:

Դ. Հովհաննեսի հեզնանքը («նախկին նախարարները որպես նոր սրբեր») հիշեցնում է Յառայի դադախստական ծաղրը՝ լեզվի և իշխանության կապի հանդեպ: Այս պոեմում սյուրռեալիզմը դառնում է ազգային հմայություն՝ *հոգևոր արտաշիրիմում*, որում բառը հողի պես պտղաբերում է մահը:

Նման օրինակ է Ս. Զիլոյանի «Գաղտնիք» ստեղծագործության պատկերային կառուցվածքը: Երկրագունդը, որը փոքր է, պտտվում է, չի թողնում բանաստեղծին մի կետում մնալ: Միմվոլիկ իմաստը շարժումն է ու սիրո անբաժանելիությունը: Ֆրոյդյան մեկնությամբ՝ մշտական որոնումն է ներքին անհանգստության շարժիչը, բրետոնյան ընթերցմամբ՝ տիեզերական սերը. աշխարհը սեղմվում է, դառնում ինտիմ տարածք, որտեղ ֆիզիկական օրենքները ենթարկվում են զգացմունքին.

«Գիտե՞ս

ինչու եմ սիրում քեզ

որովհետև

մի քիչ փոքրիկ է

այս երկրագունդը.

զգում եմ ոտքս,

պտտվում է նա,

ինձ չի թողնում երբեք

ոչ մի կետի վրա.

*ես սիրում եմ քեզ,
որովհետև
մի քիչ փոքրիկ է
այս երկրագունդը»* (Զիլոյան, Times, 2018):

Կարելի է ասել, որ «Նեկրոմաններ» պոեմն ազգային հիշողությունը վերածում է սյուրռեալիստական տարածքի, որտեղ մարմինն ու քաղաքականությունը միաձուլվում են: Արտաշիրիմումի կրկնությունն ստեղծում է ժամանակային շեղում, ավտոմատ խոսք և գրոտեսկային, կարնավալային ազդեցություն: Սյուրռեալիզմը դառնում է քննադատական մեթոդ՝ ցույց տալով, որ մեռյալները շարունակում են կառավարել կենդանիներին, իսկ ազգը ձևավորվում է այս վերածնունդների միջոցով: Այստեղ քաղաքականությունը, գրոտեսկը և ծեսը հանդես են գալիս որպես սյուրռեալիստական թատրոն: Դամբարանը դառնում է մտավոր տարածք. այն պարունակում է «ծովից ծով ցամաքը», Տիգրանը, քրիստոնեությունը, հեղափոխությունը, մի խոսքով՝ ազգային ֆանտազիայի ամբողջությունը:

Ստորգետնյա տարածքը ոչ միայն պատմական հիշողություն է, այլև պոստենցիալ ինքնությունների մատրիցա: Թաղման և արտաշիրման գործողությունը հետք են թողնում հոգեկան քարտեզագրության վրա. «հին դամբարանը» խորհրդանշական առարկաների պահոց է: Սյուրռեալիզմը գնահատում է այս գաղտնի տեղագրությունները, ներքին աշխարհագրությունները, որոնք բնակեցված են առարկայական գաղափարներով: Մարմնի և մահվան սյուրռեալիստական մոտիվները, դիակի ակտիվ դերը սյուրռեալիզմի մեջ նեկրոֆիլային և սեքսուալացված նուրբ սրբազնությամբ, արտաշիրիմումի կրկնությունը՝ տրոհված վերադարձը, հիշողության ակտիվացումը, որտեղ դին դառնում է քաղաքական և կրթական գործակալ, իսկ մտավոր տոպոգրաֆիան՝ գերեզմանը, ազգային երևակայության մատրիցան է. միտքը, հիշողությունն ու քաղաքական ձգտումները խառնված են նույն տարածքում:

Թերևս, պոեմի սյուրռեալիստական հենքը դին է՝ կենդանի դիակի խորհրդանշական և բառացի դերը: Նկարագրությունը՝ «*փոսում մի դիակ էր պառկած, ո՛չ կմախք.- // թեկուզև մի քիչ եղծված, բայց առույգ*» (Հովհաննես, 1996: 205), արտահայտում է գեղեցիկի և նեխած մարմնի խառնուրդը. նեկրոֆիլ հնչերանգները ընդգծում են սյուրռեալիստական ֆենոմենը: Նեկրոմանիան պոեմում դառնում է պոետիկ մեխանիզմ. կրկնվող արտաշիրիմումն արտացոլում է ճնշվածի վերադարձը և հիշողության ակտիվացումը: Դին ի հայտ է գալիս իբրև քաղաքական և կրթական գործակալ, իրադարձությունների ուղեկից, որի միջոցով անցյալը կենդանանում է ներկայում: Մարմինը, զգացմունքը և ցանկությունը համադրում են գերեզմանափորի

ժեստերը՝ դին համբուրելը և «ձեռքերով սեղմելը», ստեղծելով միախառնված պատկեր, որտեղ սրբազանությունը, գրոտեսկը և ցանկությունը միախառնված են՝ խախտելով կենդանի-մեռած և ներկա-անցյալ սահմանները:

Նեկրոմանիան սահմանվում է որպես մահացածների հոգիների հրապուրում՝ ապագան կախարդական կերպով բացահայտելու կամ իրադարձությունների ընթացքի վրա ազդելու նպատակով: Աստվածաշնչում նեկրոմանիան կոչվում է նաև գուշակություն, կախարդություն և ոգեհարցություն, և շատ անգամ արգելված է Սուրբ Գրքում որպես զարշելիություն Աստծու համար (Ղևտացոց 19:26, Բ Օրինաց 18:10, Գաղատացիս 5:19-20, Գործք Առաքելոց 19:19):

Աստվածաշունչը միանգամայն պարզ է նեկրոմանիայի հարցում. այն բացահայտորեն արգելում է դա: Նեկրոմանիան մահացածների հետ շփվելու պրակտիկա է և համարվում է կախարդության ձև. *«Եթե մտնես այն երկիրը, որ Տերը՝ Աստված, տալու է քեզ, չուրացնես այդտեղ ապրող ազգերի զարշելի սովորությունները: Ձեր մեջ թող չգտնվի այնպիսի մեկը, որն իր տղային կամ դստերը կրակով զոհի, կախարդությամբ կամ գուշակությամբ զբաղվի, թռչուններին նայելով՝ կանխագուշակումներ անի, մոգություններով զբաղվի, վիռուկ կամ մեռելահմա լինի, ոգեհարցությամբ զբաղվի, որովհետև Տիրոջ համար պիղծ է նա, ով զբաղվում է այդպիսի բաներով. այդպիսի զարշելի բաների համար է Տերը նրանց վերցնում քո առջևից»* (Օրենքի երկրորդումը 18, 10-12):

Բիբլիական ժամանակներում նեկրոմանիա կիրառելու համար պատիժը մահն էր: Դա պայմանավորված է նրանով, որ նեկրոմանիան դիտվում էր որպես չար ոգիների հետ շփվելու փորձ, և, հետևաբար, որպես շատ վտանգավոր գործընթաց: Այսօր մենք կարող ենք նեկրոմանիան այնքան էլ չարաբաստիկ չհամարել, բայց շատ քրիստոնյաների համար այն դեռևս տաբու թեմա է: Դա մի բան է, որի դեմ Տերը շատ խիստ է խոսում, և պետք է խուսափել այնպես, ինչպես ցանկացած չարիքից, սակայն բանաստեղծն այստեղ կոտրում է ընդունված կարծրատիպն ու հատում այուրեալիստական սահմանը. բարձրակարգ հոգետորական հատվածներ (*«Եվ շիրմատանը նորոգ մեռելոց գլխավորը կարդաց մի հանգուցեղոց/ Եվ երբ գլխավոր գերեզմանափորը վերջացրեց ճառը»* (Հովհաննես, 1996: 204), երբեմն ժարգոն (*«Սո՛ւս, շան տղա»*) և անմխիթար քնարերգություն (*«Հայ Դատն եմ ահա, որ հառնել նորից ու աչքիդ առաջ ելնում է հողից...»*):

Բանաստեղծությունը լի է հեգնանքով և շեշտադրումներով. այն գործածում է չափազանցություն՝ պետական ծեսերի անհեթեթությունը բացահայտելու համար: Այստեղ այուրեալիզմը կբացահայտեր պաշտոնական լեզուն որպես դիակներով բնակեցված. լեզուն «մումիացված» է, բայց միև-

նույն ժամանակ՝ կատարողական: Ֆորմալ դիտարկումներ են կուտակումն ասիմիլացիայի միջոցով (թվարկումներ առանց շաղկապների). արագացում ու խելագարություն, հաճախակի հակադրություններ (մեռած-կենդանի, թաց-չոր, անցյալ-ներկա), հոետորական հարցեր և հակադարձումները՝ ներգրավված լսարանի ստեղծմամբ: Պոեմի ժամանակային կառուցվածքը ցիկլիկ և գուգահեռ է. «յոթ տասնյակ», «հարյուր» տարուն, քսան թիվին և XXI դարին: Ժամանակները խառնվում են առանց հիերարխիայի, և անցյալը երբեք չի փակվում:

*«Դու էլ կհիշես մի օր արդեն հին
թարմ մեռելին, ում հորում ես հիմա-
դա՛՛ է չգրված օրենքը ի մահ.*

Գերեզման փակողը-

Գերեզման բացող է նաև» (Հովհաննես, 1996: 211):

Այս պատկերը արտացոլում է սյուրռեալիստական ցիկլիկ տրամաբանությունը, որը չեզոքացնում է գծային առաջընթացը: Գրականագետ Ս. Աբրահամյանը նշում է. «Յուրաքանչյուրը մի «հավերժական» կերպար, մի խմբագիր-դոկտոր Դարչո, մի «պատվելի» Նեկրոման, որ իր աշխարհից դուրս պոեզիա է որոնում-որսում՝ մեղմելու իր անդավաճան կրքերը, թաքցնելու իր ապիկար գոյությունը, անհղի իր մերկությունը, կազմախոսական իր էությունը... Մինչդեռ Դ. Հովհաննեսը կերտում է նաև սրանց ժամանակը, մեկնաբանում նրանց էությունը ժամանակի էության մեջ՝ զանցելով պոեզիայի կապանքները, բայց հղանալով այդ ամենը հանուն պոեզիայի... » (Աբրահամյան, 2020: 271):

Ինքնաբերաբար գրելու տեխնիկան և պոլիֆոնիան ստեղծում են շարժուն, անընդհատական խոսքի հոսք. նարատոր, գերեզմանափոր, դի, բանաստեղծ և ելույթ վարող, որոնք ձևավորում են բազմաշերտ լեզվային համակարգ, որտեղ երկար ցանկերը, անափորները¹ և ասիմիլացիաները² ստեղծում են տրանսային ու ավտոմատի ազդեցություն:

Մտավոր տոպոգրաֆիան, որը ներկայացվում է գերեզմանի և ստորգետնյա տարածքի միջոցով, ծառայում է իբրև ազգային երևակայության մատրիցա՝ համադրվելով հիշողության, քաղաքական ձգտումների և

¹ Անափորան խոսքի մի ձև է, որը բաղկացած է նույն բառի կամ արտահայտության կրկնությունից մի քանի նախադասությունների, նախադասությունների կամ տողերի սկզբում: Այս կրկնությունը ստեղծում է ռիթմիկ էֆեկտ, ընդգծում է գաղափարը և ամրապնդում արտահայտված ուղերձը կամ հույզը:

² Ասիմիլացիան ծագում է հին հունարեն ἀσύνδετος / asúndetos բառից, որը նշանակում է «անկապ, առանց տրամաբանական կապի»: Պատկերավոր ձև է, որը հիմնված է նախադասության մեջ տրամաբանական կապերի և շաղկապների ճնշման վրա, ինչպես Հովինոս Կեսարի այս խոսքում. «Եկա, տեսա, հաղթեցի»:

առասպելային շերտերին: Այստեղ *քաղաքականությունը, գրոտեսկը և ծեսը սյուրռեալիստական թատրոնի տեսքով են հանդես գալիս*, և քաղաքական տեսարանը նման է կարնավալային թատրոնի. նախարարներ, բանաստեղծներ, երաժիշտներ և պարողներ, որոնք ստեղծում են գրոտեսկային խառնվածք, որտեղ շրջվում են հիերարխիաները և բացահայտվում է հասարակական ծեսը: Լեզվական շերտերի և հումորի կիրառությունն ընդգծում է պետական արարողակարգի աբսուրդը՝ սյուրռեալիստական միջամտությամբ, լիրիկական, վարչական և գրույցային շերտերի միջև փոխակերպումներով: Սուրբ և աշխարհիկ, հիշողություն և քաղաքականություն համակցվում են դիակ-օրակուլի (պատգամախոս քուրմ, գուշակ) միջոցով՝ Հայկական դատի կերպարայնացման մեջ. էքսհումացիան ծառայում է և՛ որպես քաղաքացիական ծես, և՛ որպես քննադատական գործիք՝ բացահայտելով անցյալի վարակիչ ազդեցությունը ներկայի վրա:

Եզրակացություններ

Համեմատական քննության ենթարկելով ֆրանսիացի և հայ գրողների ստեղծագործությունները՝ հանգել ենք հետևյալ եզրակացություններին.

1. Ֆ. Սյուպոյի, Տ. Ցառայի, Ռ. Կրևելի, Դ. Հովհաննեսի և Ս. Չիլոյանի ստեղծագործություններում սյուրռեալիզմը նույն առանցքն ունի. *մահն ու լեզուն միավորված են*: Ֆ. Սյուպոյի դեպքում խոսքը երազ է, Տ. Ցառայի դեպքում՝ պայթյուն, Ռ. Կրևելի դեպքում՝ հայելի, Դ. Հովհաննեսի դեպքում՝ գերեզմանային աղոթք, Ս. Չիլոյանի դեպքում՝ լռություն: Սյուրռեալիզմը, ուրեմն, ոճ չէ, այլ *լեզվի մետաֆիզիկական վիճակ*, երբ բառը հարություն է տալիս իմաստի դիակին:

2. Սյուրռեալիզմն իր ծագմամբ և զարգացմամբ ոչ միայն գեղագիտական ուղղություն է, այլև գոյաբանական փորձառություն՝ բառի և գիտակցության ծագման մասին: Ֆրանսիական և հայկական սյուրռեալիստական ուղիների համեմատությունը բացահայտում է այդ շարժման երկակի բնությունը. այն միաժամանակ ապաստան է անհատի ներսում և պայքար՝ կոլեկտիվ հիշողության դաշտում:

3. Ֆ. Սյուպոյի, Տ. Ցառայի և Ռ. Կրևելի սյուրռեալիզմը ծնվեց Երկրորդ աշխարհամարտից հետո՝ որպես հոգեբանական հեղափոխություն: Նրանք փնտրում էին ազատություն իրենց ներսում, երազի և ենթագիտակցության տարածքում: Սակայն այդ ազատությունը հիմնված էր կորստի վրա. բանականության մահը, իրականության քայքայումը, լեզվի պայթյունը: Նրանց համար ստեղծագործությունն ինքնասպանություն էր բանական աշխարհի մեջ, և հենց այդ ինքնասպանության միջով էր ծնվում նոր խոսք:

4. Ժամանակակից հայ պոեզիայում սյուրռեալիզմի դրսևորումները Դ. Հովհաննեսի և Ս. Զիլոյանի գործերում առաջանում են այլ պատմական համատեքստում: Այստեղ խոսքը ոչ թե փախչում է աշխարհից, այլ իջնում հողի մեջ: Հայ պոեզիայում սյուրռեալիզմը հոգևոր արարողություն է դառնում, որտեղ մեռածն ու կենդանին, պատմությունն ու ներկան, մոռացությունն ու հիշողությունը միաձուլվում են մեկ ծեսի մեջ: Դ. Հովհաննեսը գերեզմանը դարձնում է գրական մետաֆոր՝ որպես ազգային անգիտակցական անկյունաքար. նրա խոսքը միաժամանակ և՛ աղոթք է, և՛ դատավճիռ: Ս. Զիլոյանը, հակառակը, նվագեցնում է խոսքը մինչև լռության շեմը. նրա պոեզիան հիշեցնում է շունչ, որը չի արտաբերվում, բայց գոյություն ունի հնչյունից անդին:

5. Այսպիսով՝ ֆրանսիական սյուրռեալիզմը կարելի է բնութագրել որպես *ներգնա ազատագրություն*, իսկ հայ պոեզիայում դրա դրսևորումը՝ որպես *արտագնա հիշողություն*: Երկուսն էլ մերժում են տրամաբանական լեզուն, բայց տարբեր ուղիներով: Ֆ. Սյուպոն, Ռ. Կրևելը և Տ. Ցառան կործանում են իրականությունը՝ ստեղծելու երազային անօգնականություն, իսկ Դ. Հովհաննեսն ու Ս. Զիլոյանը վերականգնում են իրականությունը՝ մեռածների միջոցով: Սյուրռեալիզմի երկու ձևերն էլ գործում են որպես բարոյական և հոգևոր փորձեր. ֆրանսիական սյուրռեալիզմը՝ որպես ապստամբություն ընդդեմ հասարակության և Աստծու, հայկական սյուրռեալիզմը՝ որպես երկխոսություն Աստծու և պատմության միջև: Եթե Տ. Ցառան հայտարարում էր՝ «*Պետք է ջարդել լեզվի հայելին*», ապա Դ. Հովհաննեսը պատասխանում է՝ «*Հայ Դատն եմ ասիա, որ հատնել նորից ու աչքիդ առաջ ելնում է հողից...*»: Այս երկխոսությունը խորհրդանշում է շարժման էվոլյուցիան՝ ավանգարդից դեպի հոգևոր դաշտ:

6. Սյուրռեալիզմը ֆրանսիայում սկսվեց որպես անհատի հեղափոխություն, իսկ Հայաստանում այն դրսևորվեց իբրև ազգի ինքնամաքման միջոց: Այդ պատճառով Դ. Հովհաննեսի գերեզմանափորը նույնքան սյուրռեալիստ է, որքան Ֆ. Սյուպոյի «*քնած-արթուն*» գրողը: Երկուսն էլ գործում են անգիտակցական ուժի տակ, երկուսն էլ ստեղծում են բառ, որը հորինում է իր աշխարհը: «Նեկրոմանները» ազգային հիշողությունը վերածում է սյուրռեալիստական տարածքի, որտեղ մարմինն ու քաղաքականությունը միաձուլված են: Կրկնվող արտաշիրիմումն ստեղծում է ժամանակային շեղում, *ավտոմատ* խոսք և մինչև իսկ գրոտեսկային, կարնավալային ազդեցություն: Սյուրռեալիզմը դառնում է քննադատական մեթոդ՝ ցույց տալով, որ մեռյալները շարունակում են կառավարել ողջերին, իսկ ազգը ձևավորվում է անընդհատ վերածնունդի միջոցով: Հայկական սյուրռեալիզմի յուրահատկությունը կայանում է նաև լեզվի և քաղաքականության հարաբե-

րության մեջ. այն երբեք ամբողջությամբ չի բաժանվում իր պատմական համատեքստից: Սյուրռեալիստական պատկերներն այստեղ կրում են հիշողության բեռը՝ դառնալով ազգային խիղճ: Այդպես է, երբ Ս. Չիլոյանի պոեմներում փողոցային շունը խոսում է մարդկային ձայնով. սա նույնքան հեգնական է, որքան Տ. Ցառայի մանիֆեստները, բայց նաև ողբերգական հիշեցում մարդու և կենդանու ընդհանուր ճակատագրի մասին:

7. Սյուրռեալիզմի հիմնական արժեքը՝ *երազը որպես ճանաչողության միջոց*, երկու մշակույթներում էլ վերածվում է բարոյական ուժի: Ֆրանսիայում երազը փրկում է մարդուն բանականությունից, Հայաստանում փրկում է մարդուն մոռացությունից: Երկու ուղղությունների հանդիպման կետը դառնում է մահը՝ որպես կյանքի ստեղծագործ ուժ: Ռ. Կրևելի խոսքերով՝ «*մահը միակ ճշմարիտ հայելին է*», իսկ Դ. Հովհաննեսի պատասխանով՝ «*մահը բան է, որին կարելի է դիպչել*»: Այդպես մահը դառնում է ոչ թե ավարտ, այլ գրականության ելակետ ու սկզբնաղբյուր՝ *մահը որպես լեզվի հարություն*:

8. Վերջիվերջո, սյուրռեալիզմը ցույց է տալիս, որ պոեզիան միակ տարածքն է, որտեղ կարելի է միաժամանակ լինել մեռած և կենդանի, անցյալ և ապագա, խոսք և լռություն:

9. Հայկական և ֆրանսիական սյուրռեալիզմների համադրությունը բացահայտում է այն, ինչ կարելի է անվանել *համաշխարհային անգիտակցական լեզու*, որտեղ բոլոր մշակույթները խոսում են նույն երազի մեջ: Այդ լեզուն ո՛չ պատկանում է պատմությանը, ո՛չ ազգին. այն պատկանում է մարդուն՝ իր ամբողջ փխրունությամբ, իր անգիտակցական հավատով, խոսքի հարության հանդեպ ունեցած իր հույսով:

10. Այսպիսով՝ թե՛ ֆրանսիացի և թե՛ հայ բանաստեղծները կիսում են նույն ժեստը՝ իմաստի կործանում և վերածնունդ լեզվի միջոցով: Սակայն տարբերությունը նրանց նպատակների մեջ է. ֆրանսիական սյուրռեալիզմը փնտրում է անձի ազատությունը, իսկ հայկականը՝ հիշողության փրկությունը: Երկուսի համար էլ պոեզիան դառնում է ծես. ֆրանսիայում՝ հոգեբանական ազատագրում, Հայաստանում՝ ազգային հարություն:

Գրականության ցանկ

1. **Աբրահամյան Ս.**, Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը, Ե., Արմավ հրատ., 2020, 740 էջ:
2. **Կոստանյան Վ.**, Սյուրռեալիզմ և ինքնություն հետխորհրդային Հայաստանում, Ե., 2008:
3. **Հովհաննես Դ.**, Նեկրոմաններ, Հ 851, Քրոնիկոն, Ե., Ապոլոն, 1996, 232 էջ:
4. **Չիլոյան Ս.**, Բանաստեղծություններ, Ե., 1975–1990:
5. **Breton A.**, Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924, 17 ej (In French):

6. **Breton A.**, Op.cit., P., 1992 (In French):
7. **Tzara T.**, le 23 Juillet 1918 à la Meise (Zurich) (In French):
8. **Tzara T.**, «Note sur la poésie nègre», dans Œuvres complètes Tome I (1912-1924), éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975 (In French):
9. **Henri B.**, « Figures du chassé-croisé », Mélusine, no XVII, 1997, p. 9-30 (In French):
10. **François B.**, Tristan Tzara, Paris, Grasset, 2002, p. 473 (In French):
11. **Henri B.**, et Catherine Dufour (dir.), Dada, circuit total: dossier, Lausanne, L'Age d'homme, Les Dossiers H, 2005 (In French):
12. **Crevel R.**, La Mort difficile. Paris: Gallimard, 1932, La Mort difficile (In French):
13. **Soupault Ph.**, Les Champs magnétiques. Paris, Gallimard, 1920 (In French):
14. Les Champs magnétiques, Gallimard, 1919 (In French):
15. Le Cœur à barbe, 1923, (թարգմ. քննադրից՝ մերն է-Կ.Խ.), p. 11 (In Armenian):
16. La Mort difficile, Gallimard, 1926, p. 119 (In French):
17. «Compulsion, compulsionnel», dans Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Presses universitaires de France, 1984 (1re éd. 1967), p. 84-86 (In French):
18. Roman de René Crevel, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1927. In-8°, broché (In French):
19. **Էդրյան Հ.**, Ս. Չիլոյանի «Հոգեհանգիստը», Գրանիշ, 2025, <https://granish.org/slavik-chiloyan-requiem/> (մուտք՝ 20.10.2025):
20. **Չիլոյան Ս.**, Բանաստեղծություններ, Գրանիշ, 2010, <https://granish.org/slavik-chiloyan-poetry/> (մուտք՝ 15.11.2025):
21. **Չիլոյան Ս.**, Եկավ հաղթանակ, Գրանիշ, 2024, <https://granish.org/ekav-haghtanak/> (մուտք՝ 12.11.2025):
22. **Չիլոյան Ս.**, Բանաստեղծություններ, Մամուլ, 2017, <https://m.mamul.am/arm/post/71516> (մուտք՝ 28.12.2025):
23. **Չիլոյան Ս.**, Բանաստեղծություններ, Times.am, 2018, <https://times.am/254920/> (մուտք՝ 20.12.2025):
24. **Չիլոյան Ս.**, Բանաստեղծություններ, Times.am, 2019, <https://times.am/256601/> (մուտք՝ 29.01.2025):

Referensis

1. **Abrahamyan S.**, Ardi hay poyeziayi gegharvestakan hamakargy [The aesthetic system of modern Armenian poetry], Ye., Armav hrat., 2020, 740 ej (In Armenian).
2. **Kostanyan V.**, Syurrealizm yev ink'nut'yun hetkhorhrdayin Hayastanum [Surrealism and Identity in Post-Soviet Armenia], Ye., 2008 (In Armenian).
3. **Hovhannes D.**, Nekromanner, H 851, K'ronikon [Necromancers, Chronicon], Ye., Apolon, 1996, 232 ej (In Armenian).
4. **Chiloyan S.**, Banasteghtsutyunner [Poems], Ye., 1975–1990 (In Armenian).
5. **Breton A.**, Manifeste du Surréalisme. Paris, 1924 (In French):
6. **Tzara T.**, le 23 Juillet 1918 à la Meise (Zurich) (In French).
7. **Tzara T.**, « Note sur la poésie nègre », dans Œuvres complètes Tome I (1912-1924), éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975 (In French).

8. **Henri B.**, « Figures du chassé-croisé », *Méluine*, no XVII, 1997, p. 9-30 (In French).
9. **François B.**, Tristan Tzara, Paris, Grasset, 2002 (In French).
10. **Henri B.**, et Catherine Dufour (dir.), *Dada, circuit total: dossier*, Lausanne, L'Age d'homme, Les Dossiers H, 2005 (In French).
11. **Crevel R.**, *La Mort difficile*. Paris: Gallimard, 1932, *La Mort difficile* (In French).
12. **Soupault Ph.**, *Les Champs magnétiques*. Paris: Gallimard, 1920 (In French).
13. **André Breton**, *Op.cit.*, p. 37 (In French).
14. *Les Champs magnétiques*, Gallimard, 1919 (In French).
15. *Le Cœur à barbe*, 1923, p. 11 (Transl. In Armenian).
16. *La Mort difficile*, Gallimard, 1926, p. 119 (In French).
17. «Compulsion, compulsionnel», dans Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, 1984 (1re éd. 1967), p. 84-86 (In French).
18. Roman de René Crevel, *Les Cahiers du Sud*, Marseille, 1927. In-8°, broché (In French).
19. **Edoyan H.**, S. Chiloyan's, *Hoghehangist [Soul Rest]*, Granish, 2025, <https://granish.org/slavik-chiloyan-requiem/> (20. 10. 2025).
20. **Chiloyan S.**, *Banasteghtsutyunner [Poems]*, Granish, 2010, <https://granish.org/slavik-chiloyan-poetry/> (15. 11. 2025).
21. **Chiloyan S.**, *Ekav haghtanak [Victory has come]*, Granish, 2024, <https://granish.org/ekav-haghtanak/> (12. 11. 2025).
22. **Chiloyan S.**, *Banasteghtsutyunner [Poems]*, Mamul, 2017, <https://m.mamul.am/am/post/71516> (28. 12. 2025).
23. **Chiloyan S.**, *Banasteghtsutyunner [Poems]*, Times.am, 2018, <https://times.am/254920/> (20. 12. 2025).
24. **Chiloyan S.**, *Banasteghtsutyunner [Poems]*, Times.am, 2019, <https://times.am/256601/> (29. 01. 2025).

Կարեն Խուրշուդյան - ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայցորդ, բանաստեղծ, թարգմանիչ, իրավաբան, գրական և հասարակական գործիչ, 2021 թվականից Հայաստանի գրողների միության անդամ, 2023 թվականից Հայաստանի գրողների միության վարչության անդամ: 2025 թվականին արժանացել է Ֆրանսիայի Հանրապետության «Ազգային արժանիքի շքանշանի սուսլետ» պարգևատրմանը: Մարսելի Խ. Աբովյանի անվան վարժարանի նախագահ:

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotmail.fr

Karen Khurshudyan – Post-graduate student at the Institute of Literature after M. Abegian of the NAS of RA, Armenian poet, translator, lawyer, literary and public figure. Member of the Writers' Union of Armenia since 2021 and a member of its Board since 2023. In 2025, was awarded the title of Knight of the National Order of Merit of the French Republic. President of the Kh. Abovyan Lyceum in Marseille.

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotmail.fr

Карен Хуршудян – Соискатель в Институте литературы имени М. Абеяна НАН РА, армянский поэт, переводчик, юрист, литературный и общественный деятель. С 2021 года, член Союза писателей Армении, с 2023 года, член Правления Союза писателей Армении. В 2025 году удостоен звания кавалера Ордена «Национальная заслуга» Французской Республики. Президент лицея имени Х. Абовяна в Марселе.

ORCID ID: 0009-0000-8562-7643
khurshudyan@hotmail.fr