

ՊՈՆԶԻԱՆ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ. 1980-ԱԿԱՆ ԹԹ. ՀԱՅ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Անցյալ դարի 80-ական թթ. բանաստեղծական սերունդը հայտնվեց պատմական ռիթմի փոփոխության մեջ՝ կապված ոչ միայն սոցիալ-պատմական և հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների, այլև մարդու՝ նրանցով պայմանավորված նոր կենսափիլիսոփայության և բարոյահոգեբանական մթնոլորտի հետ: Այս սերունդն իր անմիջական նախորդների հետ գրեթե չունեցավ հոգևոր առնչություններ. արժեքների որակափոխման նոր ժամանակաշրջանի և վերջինիս կողմից թելադրված մարդու ինքնըմբռնման նոր մեթոդներով այն առավել մոտ գտնվեց 60-ականների բանաստեղծական ծրագրին: Սակայն այս երկու սերունդների տարբերությունը նրանում է կայանում, որ 60-ականներն ունեին բանաստեղծական նոր հարթություն դուրս գալու *հիմք* և *առիթմեր*. առաջինը բանաստեղծական նախորդ արժեքների սպառնալուծությունն էր, երկրորդը՝ գեղագիտական հանընդհանուր զարգացումներն ու նրանցով պայմանավորված պոետական նոր ձևերի ու եղանակների անհրաժեշտությունը: Իսկ 80-ականները չունեին թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը, այլ փոխարենը՝ անկայուն և միաժամանակ պրագմատիկ մի իրականություն՝ իր ապրիորի զարգացումներով, անկանխատես ու անծրագիր ընթացքով ու փութեռանդությամբ: Նման համգամաբներում էլ ժամանակակից գեղարվեստը (մասնավորապես պոեզիան) հարկադրված եղավ ներփակվելու ինքն իր մեջ՝ ստեղծելով այլ մի իրականություն՝ համահունչ իր օրենքներին, գոյության կերպին ու նախախնամությամբ, որտեղ միայն կարելի է դառնալ «մերձավորը Մեկի...».

ես ինչ-որ մեկն էի պարզապես՝

մինչ այդ ընթերցելը, ապա դարձա Ոմն՝

մերձավորը Մեկի...

Զավեց Բեկյանի այս տողերում բարձրագույն կազմակերպվածությանը (Մեկին) մերձեցալու բոլոր դոմները փակ էին և սպասում էին իրենց գաղտնիքի «ընթերցմանը»: Նախքան այդ մերձեցումը «ամեն ինչ բառերի կույտ է», որ արտաքին աշխարհի իրական պատկերն է, և որի մեջ մարդը «ինչ-որ մեկն է պարզապես»՝ իր գոյության անգիտակից ժամանակի և տարածության մեջ:

«Մեկին» մերձեցալու շարժառիթները պոետական նոր սերնդի մոտ շատ ավելի սուր բնույթ կրեցին՝ կապված առարկայական աշխարհի «անընթե-լիության» և դրանից բխող գոյության «հավանական» այլընտրանքայնության ներքին պահանջի հետ: «Ես խորհում էի աշխարհի մասին // Եվ մտածումիս մեջ-Աստված կար...», -գրում է Վահան Վարդանյանը: Աստծո ներկայությունը տես-նելով «աշխարհի մասին մտածումի», որ նույնն է, թե՛ կեցության նախապայ-մանի և նրանում՝ սեփական «ես»-ի ներհայեցողության մեջ: Իրերի սկիզբը տեսնելու համար բանաստեղծը շարժվում է դեպի նրանց վերջը (սկզբի և վերջի

էլիոթյան դիալեկտիկան), և այդ ճանապարհը տանում է դեպի Աստծո հոգին, դեպի բարձրագույն ճանաչում:

*Ո՞նց ամփոփեմ այդքա~ն և թվարկեմ մեկ-մեկ, Տեր իմ,
Գնամ հասնեմ վերջին՝ սկզբին նրանց և ճանաչեմ հոգիդ՝
Ծննդավայրը թանկ-անպարագիծ, անփակ այս ամենի...*

«Աստծո հոգին» ճանաչել հնարավոր չէ, քանի որ նրա դիրքը գտնվում է մարդու համար անհասանելի տարածության վրա, հետևաբար և՛ նրանց միջև երկխոսություն տեղի ունենալ չի կարող: Իսկ հոգին հնարավոր է ճանաչել միայն երկխոսության միջոցով՝ հավասարը հավասարի պայմաններում, որ, տվյալ դեպքում մարդն է՝ զրկված Աստծո հետ առերեսման բոլոր հնարավորություններից: Բանաստեղծն այստեղ ի նկատի ունի իրերի ներքին կյանքը, որ «ճանաչելի է» և իր մեջ կրում է Աստծո կազմակերպվածության գաղտնիքը: Ծանաչել այդ գաղտնիքը՝ նույնն է թե՛ ճանաչել սեփական «ես»-ը (Աստծո արտացոլանքը), ինչը հնարավոր է, ըստ այդմ և ծնունդ է տալիս մարդու ողբերգականության գիտակցմանը: Այդ գիտակցությունն առավել սրվում է, երբ բախվում է արտաքին աշխարհին՝ նրա մեջ տեսնելով այդ ողբերգության զրդապատճառները, միաժամանակ նաև՝ սեփական այլընտրանքի բացակայությունը: Ինչքան մեծանում է աշխարհի գաղափարական մակերեսայնությունը, այնքան նրա բովանդակությունը նեղանում է՝ առիթ տալով մարդու ներքին տարածության ընդլայնման պահանջին: Իսկ ինչքան ընդլայնվում է այդ տարածությունը, այնքան նեղանում է մարդու գոյության իմաստը՝ սկիզբ դնելով նրա ինքնընթերցման ողբերգականությանը: Այստեղից և՛ Ֆ. Դոստոևսկու նկատառումը. «Լայն է մարդու ընդգրկումը. ես կնեղացնեի այն»: Այդ «նեղացման» արդյունքում մեծանում է մարդու ինքնամոտեցման հավանականությունը, այստեղից նաև՝ պարտադրված իրականությունը «շրջանցելու» նրա համարձակությունը՝ ստեղծելով միակ հնարավոր նախապայման, ուր մարդը կարող է գտնել իր հոգեկան խաղաղությունը:

Նկատված երևույթի իրական պատկերը տալիս է ներկա իրականությունը՝ իր ընդգրկած մակերեսայնությամբ, կործանարար անդեմությամբ ու հոգևոր անհեռանկարայնությամբ, ուր մարդը դուրս է մղվում ինքն իրենից՝ մնալով համատարած դատարկության և վերջինիս կողմից խոշտանգված սեփական տեսիլքի հետ: Այսօրինակ իրավիճակում 80-ականների պոեզիան շարունակում է փնտրել նոր հենակետ, որը մի դեպքում աստվածային հոգու ճանաչողության պատրանքն է, մեկ այլ դեպքում՝ ինտիմ կյանքի պատկերազարդ գաղտնիքը, տեխնոլոգիական վերջին զարգացումների չափածո վերծանումը և այլն: Բոլոր դեպքերում, այնուամենայնիվ, ի տարբերություն իր անմիջական նախորդի, այս սերունդն ուրվագծում է իր ժամանակը՝ խարսխված իրականության բարդույթի ու մակերեսայնության միջև երկփեղկված խոռվքի վրա: Սերնդի պոետական հիմնական առանձնահատկություններից մեկը հենց այդ բարդույթի ու մակերեսայնության ներքին համատեղման իմաստավորումն է, որ երբեմն անսպասելի լուծումներ է պարտադրում ինչպես իմաստաբանական, այնպես էլ՝ կառուցվածքային հարաբերություններին՝

կյանքի պարզունակ ժեստերն ու «ժամանակավրեպ» քնքշությունն այլևս համարելով իրական «աղետ».

*Ոչ թե մտածումներ, որից գիտեք հյուծվել,
լուծել հիմնը այս կեցության հնչյուններում ժանտախտային,
ահավորվել գիտեք – տարալուծել ձեր մեջ բացի.
ոչ թե խորհուրդ ձեր զավակին,
որ չի մուրա ոչինչ և չի լինի ողորմահայց – բացի
երգ մուրալուց իմ հույզերից, –
կուգենայիք, որ ես խոց բերեի Բանականիս,
ոչ թե մտածումներ և վկայում Բանիվ,
և լինեի աղերսական – ահավորված առնետ քնքշությունից՝
հոգիներին ձեր փվելով որպես աղետ...*

Մանասի այս տողերում արդեն իսկ ուրվագծվում է նրա հոգեկերտվածքը՝ օտար ստորին հույզերին ու նրանց ակնկալած բոլոր տեսակի ճղճիմություններին: Բնաբան ընտրելով Չորացիոսի հայտնի միտքը («Բանաստեղծելու արվեստի բանալին մտածելու արվեստի մեջ է»)՝ նա մտնում է իրականության մեջ և այնտեղից խոսում նրա լեզվով, որը հնարավոր է սուկ սթափ մտքի պարագայում, որը և, տեքստի ետմաքենում «մշակելով» իրականությունը, ստեղծագործություն է ներմուծում նրա «թուլատրելի» տեսքը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջական համակարգն իրականացնում է միտքը, որից հետո նույն համակարգը ձեռք է բերում ընկալման տարբեր ֆունկցիաների միջև մասնատվելու հնարավորություն՝ պայմանավորված ստեղծագործության ներքին էներգիայի նպատակով և ուղղվածությամբ: Անկախ այդ մասնիկների քանակից և տարածական մասշտաբներից՝ մեր ընկալման օբյեկտին ընդգրկում է նրանցից որևէ մեկը, իսկ մնացածները պարզապես նպաստում են այդ մեկի լիարժեք իրացմանը: Ստեղծագործության ամբողջական համակարգման գործընթացում միտքը չի կարող կանխորոշել այդ մասնիկներից այս կամ այն մեկի հետագա ճակատագիրը, ինքնադրստորման բնույթն ու հեռանկարը, քանի որ, ըստ էության, դա չի մտնում նրա գործունեության ընդհանրական ծրագրի մեջ: Այսպիսով, ձեռք բերելով ինքնուրույն կարգավիճակ և գործունեության տարբեր ոլորտներ, ստեղծագործության բոլոր մասնիկները զտնվում են փոխադարձ կապի մեջ, լրացնում մեկը մյուսին՝ մեկ ընդհանուր նպատակի համգույն փոխգիջելով միմյանց: Թե ինչպիսի հնարքներ է կիառում միտքը այդ մասնիկների հետագա ինքնուրույնությունն ապահովելու համար՝ տեքստի ընդհանուր պլանում և, մանավանդ, այդ մասնիկներից յուրաքանչյուրի առանձին գործունեության մեջ տեսանելի չէ. դա հեղինակի անհատականության նախապայմանն է, նրա մտքի կողմից գեղարվեստական հնարքի կիրառման գաղտնիքը: Դիդրոն մի առիթով նկատել է, որ դերասանն արտասվում է իսկական արցունքներով, որոնք, սակայն, հոսում են նրա ուղեղից: Ռեակցիան, փաստորեն, տեղի է ունենում դերասանի ուղեղում, և այն բնավ տեսանելի չէ հանդիսատեսին, քանի որ վերջինիս հետաքրքրում է *արցունքի առկայությունը*, որն արտաքին մակար-

դակում ձեռք է բերել ինքնուրույնություն, բայց ներքին մակարդակում շարունակում է կախված մնալ ուղեղից, որը, շարունակելով իր ֆունկցիան, ստեղծում է այնպիսի պայմաններ (տրամադրություն, դիմային մկանախաղ և այլն), որոնցում արցունքը կարողանում է իրացնել հանձն առած պարտականությունները: Տրամադրությունը, դիմային մկանախաղը, արցունքը և տվյալ իրավիճակի համար՝ նյութաբանական հետախույզումներն ուղեղի մեկ ամբողջական ստեղծագործության առանձին մասնիկներն են, որոնք իրենց ինքնուրույն միասին կարող են իրականացնել միմյայն ներքին փոխադրկապվածության շնորհիվ: Այսպիսով, դերասանի արտասվելու պատճառած հույզը *խելացի* հույզ է, քանի որ արդյունք է ոչ թե սրտածնիլի ինչ-ինչ տեսարանների, այլ ուղեղի հմարքի և մտքի երևակայության: Ստեղծագործությունը, այսուհանդերձ, մտքի արդյունք է, որի առանձին մասնիկների ինքնուրույնության աստիճանը (ըստ այդմ՝ ստեղծագործության կայացումը) պայմանավորված է մտքի կազմակերպվածության և վերջինիս գործընթացում գեղարվեստական հմարքի՝ հեղինակի կողմից կիրառված մեխանիզմներով: Ինչքան «կարող է» գեղարվեստական հմարքը, այնքան խափանվում է մտքի կազմակերպվածության ընթացքը՝ ստեղծագործության ամբողջական համակարգը դարձնելով աններդաշնակ ու խրթին: Այս երևույթը, օրինակ, երբեմն նկատելի է դառնում Մանասի ստեղծագործություններում, որոնցում, չնայած ուրվագծվում են մտքի ուղղությունն ու ընդգրկված տիրույթները, բայց, միևնույն ժամանակ, լեզվական փոխանցումների հաճախակի խցանումներում ծնունդ առնող մոտավորությունը ցրում է հոգևոր ներքին էներգիայի միասնականության տպավորությունը: Նույնը, օրինակ, չի կարելի ասել Հրանտ Ալեքսանյանի պարագայում, որի ստեղծագործության ներքին մակարդակում իրացվում է արտաքին մակարդակի «անկազմակերպվածությունը», քանի որ

*Ձգուշորեն մտնում են բառերի գաղտուկ կյանքի խորանը. -
սսկված իրերը շարժվում - ցնցվում են,
շուրջուրեք ուժգին օրորվում - ծոճվում է, -
և ես ուշաքափ ընկնում - համրանում եմ
միջբառային քար անդունդի մեջ: -*

3. Ալեքսանյանի պոեզիայում երբեմն չափազանց «մոդեռն» թվացող արտահայտություններն ու բառակապակցությունները, որոնք, թվում է, չեն կարող տեղ գտնել բանաստեղծության մեջ, իրականում արտացոլում են ժամանակի ճշգրիտ կերպարը («Շնչառությունս ճշգրիտ կրկնում է // ներկայի դիմը կտործուն»), նրանում մակ՝ նոր մարդուն՝ իր նոր հոգեկերտվածքով ու կենսափիլիսոփայությամբ, որ այլևս դուրս է եկել տարածաժամանակային ընկալումներից և պահանջում է իր հետ խոսել նոր իրականության լեզվով, ապագայի ներսից:

Գեղարվեստի պատմության մեջ ժամանակակից յուրաքանչյուր նոր դրսևորում նախապես դիտվել է որպես ապրիորի ընդվզում՝ օտարված ազգային ավանդույթներից, մարդու և իրականության ռեալ պահանջներից և այլն: Բայց ժամանակի հետ այդ նոր դրսևորումներն արտահայտել են ոչ միայն

մարդու իրական պահանջները, նրա ազգային կերպարն ու հոգեբանությունը, այլև յուրովի ապահովել նոր ժամանակների հետ նրա հոգևոր հավասարակշռությունը: Սողեռնիստական մեծաթիվ ուղղություններ, օրինակ, իրենց ելայնքն ու ծրագրային դրույթներով, ոչ մի առնչություն չեն ունեցել այն երկրների ազգային ավանդույթների հետ, որոնցում իրենք ձևավորվել են: Բայց, ժամանակի ընթացքում, դարձել են ոչ միայն տվյալ երկրի, այլև, առհասարակ, համաշխարհային մշակույթի զարգացման այս կամ այն ժամանակահատվածի կարևորագույն օղակներից մեկը: Այսպես, օրինակ ծնունդ առնելով Իտալիայում՝ ֆուտուրիզմը ոչ մի կսպ չի ունեցել իտալական մշակույթի հարուստ ավանդույթների հետ, իսկ կուբիզմը և դադաիզմը՝ համապատասխանաբար ֆրանսիական և շվեյցարական: Սակայն այդ հանգամանքը չի խանգարել, որպեսզի վերոհիշյալ ուղղությունները յուրօրինակ շրջադարձ կատարեն ինչպես այդ երկրների, այնպես էլ, ի վերջո, արվեստի համընդհանուր զարգացման պատմության մեջ: «Խոսում է նա, ով հալածվում է լուսթյունից», - գրում է Դ. Ալեքսանյանը, և թե որ թռիչքադաշտում է վայրէջք կատարելու խոսքը՝ վճռում է մարդը՝ պայմանավորված տարածաժամանակային այս կամ այն հարթության մեջ ինքնաճանաչման ձևով ու բովանդակությամբ, քանի որ

*Ամենուր օդանավակայան է,
ուզում են թռչել մի կյանքից մյուսը՝
չգրանցելով անունդ իբրև հանցանշան:*

Դ. Ալեքսանյանի պոեզիայում նոր ժամանակների տեսիլքն ուրվագծվում է նոր մարդու իրական ներսևեռումների մեջ, որտեղ և, նախկին արժեքների քայքայման արդյունքում, գտնում է բաց տարածություն, որը, սակայն, ի սկզբանե նախատեսված չլինելով նրա համար՝ ձևախեղվում է, բնականաբար և՛ այդպիսին դարձնելով իր մեջ ներխուժած այդ տեսիլքը: Բայց, միևնույն ժամանակ, նրանք երկուսն էլ այլընտրանք չունեն և միմյանց *հարմարվում են*, միաձուլվում՝ դառնալով մեթոդյա մարդու միակ հնարավոր հենքը, գոյության այլընտրանքային ձևն ու փիլիսոփայությունը: Առարկան և գաղափարը (երկիրն ու երկինքը), ներթափանցվելով միմյանց մեջ, կորցնում են իրենց նախնական սահմանները, մտնում նոր շարժման մեջ՝ մեկ համընդհանուր սահմաններում ձևավորում նոր իրավիճակ, որ նոր մարդն է՝ ճանաչողական նոր համակարգով ու հոգեբանությամբ: Առարկան, որպես այդպիսին, պայմանավորված է մյուս առարկայի և նրա՝ որպես այդպիսին լինելու հանգամանքի հետ: Առանց մեկի՝ մյուսը կորցնում է այդպիսին լինելու իր իմաստն ու նշանակությունը, ինչը և արվեստի կարևորագույն առանձնահատկությունն է և գոյության սկզբունքային նախապայմանը: Լինելով ամբողջական համակարգ՝ ստեղծագործության բոլոր տարրերը փոխներթափանցված են միմյանց մեջ, և երբ նրանցից յուրաքանչյուրը ճշգրտորեն իրականացնում է իրեն վերապահված ֆունկցիան՝ ստեղծագործության օրգանիզմը ձեռք է բերում ներդաշնակություն, գործում մեկ միասնական պլանում: Իսկ եթե այդ տարրերից որևէ մեկը «կաղում է»՝ հետևանքները ներագույն են նաև մյուսներին, և օրգանիզմը կորցնում է իր բնականոն վիճակը: Երբ մենք, օրինակ, շարժում ենք մեր մատը՝

մեր մարմնի մյուս մասերում անբնական ոչինչ չի կատարվում, որովհետև այդ շարժմամբ մարմնի հիշյալ մասն իրականացնում է իր ֆունկցիան՝ պայմանավորված օրգանիզմի մկանային համակարգի համընդհանուր ներդաշնակությամբ: Իսկ երբ մեր մատը ցավում է՝ այդ ցավը տարածվում է նաև մեր մարմնի մյուս մասերի վրա, և օրգանիզմը կորցնում է իր բնական վիճակը: Նույն սկզբունքը գործում է նաև հոգևոր հարթության մեջ. երբ մենք ընդգծված որևէ զգացողություն չենք ապրում՝ մեր միտքն ու հոգին շարունակում են իրենց բնականոն ընթացքը, և մենք իրականությունը տեսնում ենք այնպիսին, ինչպիսին այն կա: Իսկ երբ, ասենք, մենք սիրահարվում ենք՝ իրականությունը մտահայվում է այլ կերպ. մեր հոգևոր ապարատը փոխում է նրա նկատմամբ իր դիրքը՝ ստիպելով նրան երևալու իր այն կողմերով, որոնք մախատեսված չեն իր բնական վիճակի համար: Իր նոր վիճակում, այսպիսով, առարկան փոփոխության է ենթարկում նաև մյուսին, և իրենց նոր իրավիճակում նրանք մտնում են նոր հարաբերության մեջ: Արվեստը հենց այս հարաբերությունն է, և նրա սկզբունքը՝ *հարաբերություն հանում հարաբերության*: Իսկ այստեղ արդեն այլ հարթություն է տեղափոխվում այդ հարաբերության բնույթի ու աստիճանի խնդիրը՝ կապված իրավիճակի՝ առարկայի ընտրության և իր հոգևոր դիրքով պայմանավորված նրան փոփոխության ենթարկելու հանգամանքների հետ:

Այս առումով ուշագրավ է Վիոլետ Գրիգորյանի ընտրած առարկան՝ մարմինը, որը հաշիկի աղջիկը «մթերել է թանկ հյուրի համար».

Այս է մարմինը, որ հանձնված է... սիրուն:

Այս է արյունը, որ թովռում է ժիր երակներում:

Աչքս լույս, տոն է,

այս գիշեր տոն է, մարմնիս կիրակի,

և իգությունս, որ մթերել են թանկ հյուրի համար,
սփռել են ահա սիրելանի դեմ:

Չամեցիր, վերցրու, անուշ արա, դե,

նայիր, հաշիկի աղջիկն է, ջանիկ, թեզ հյուրասիրում:

Աստվածաշնչյան ընկալմամբ՝ երբ մարմինը տոնում է, հոգին սուգ է ապրում և՛ ընդհակառակը: Աստվածային արարչագործության պլանում նրանք երկուսն էլ գտնվում են հավասար մակարդակներում, և նրանցից մեկի առավելությունը պայմանավորված է մյուս թերությամբ, մեկի ազատությունը՝ մյուսի բացակայությամբ: Միասին՝ նրանք ունեն ազատության միևնույն սուբյեկտիվ հնարավորությունները, տարբեր են միայն վերջիններս գործի դնելու նրանց եղանակները, որոնք էլ, իրենց հերթին, պայմանավորված են ազատության՝ որպես երևույթի մտահայեցման նրանց տարբերություններով: Այն տեսակետները, թե հոգին ազատ է և կարող է թռչել, սավառնել, փարվել ում և ինչին ուզում է՝ զուտ պայմանական հասկացություն է և կարող է սոսկ ընդունելի լինել գեղարվեստի ինչ-ինչ մակարդակներում: Իրականում այդ ամենն անում է երևակայությունը, որը կախում չունի մարմնից և ազատ է բառի բուն իմաստով: Դոգու և մարմնի ազատության չափն ու բնույթը պայմանավորված են պատմահասարակական, հոգևոր-մշակութային, ազգային-ավանդա-

կան տարաբնույթ համգամանքներով և վերջիններիս կողմից նրանց համար ստեղծված օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պայմաններով: Այս պայմաններում էլ մարդը պատկերացում է կազմում ազատության չափի ու բնույթի մասին և, հանդիպելով նրանց «խախտման» այս կամ այն երևույթին, գուտ մարդկային առումով դիտում է այն որպես անբնական իրավիճակ: Այստեղից էլ՝ երոտիկ գրականության և, հատկապես, «բաց» տեսարանների վերաբերյալ գրաքննադատության և ընթերցող լայն շրջանների վերջերս ձևավորված տեսակետները, որոնք, մեծ հաշվով, չեն համակարգվում գիտահոգեբանական պլանում և գտնվում են ընկալման արտաքին մակարդակի վրա:

Գրականության մեջ, ինչպես արդեն ասվել է վերևում, կարևորը ոչ թե առարկաներն են, այլ նրանց հարաբերությունները, որոնցում առարկաները սոսկ պայմանական բնույթ են կրում՝ այդ հարաբերությունների համար դառնալով ընդամենը համապատկեր: Խնդիրը կայանում է նրանում, թե այդ հարաբերություններում ինչպիսի տարածություն են ընդգրկում ընթերցողի ընկալման օբյեկտիվն ու հոգևոր դաշտը, ինչի արդյունքում և նա (ընթերցողը) զնահատական է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործությանը: Ինչ վերաբերում է մարմին և հոգուն, ապա (մեծ հաշվով) մարդը չի կարող տնօրինել նրանց կամքը, որովհետև նրանք իր *սեփականությունը չեն և իրեն չեն պատկանում*, այլ համապատասխանաբար՝ երկրին և երկնքին. մեկը գտնվում է *ներքևում*, մյուսը՝ *վերևում*, իսկ մարդը («ես»-ը)՝ նրանց միջնատարածության մեջ: «Ես»-ը հոգին չէ և ոչ էլ՝ մարմինը, այլ նրանց միասնական գիտակցումը, որի այս կամ այն աստիճաններում միայն մարդը հարաբերվում է մարմնի և հոգու հետ: Ինչքան սրվում է «ես»-ի գիտակցումը՝ այնքան ընդլայնվում են մարմնի և հոգու ազատության հնարավորությունները, այստեղից՝ նաև՝ ինքնատնօրինման նրանց մեթոդներն ու եղանակները:

Վերոհիշյալ նկատառումները՝ իբրև երևույթի ներքին դրսևորում, որի արտաքին համակարգումները գեղարվեստական պլանում պայմանավորված են հեղինակի հոգեկերտվածքով, առարկայի հարաբերությունը ստեղծագործության կառուցում իրացնելու ճաշակով ու նախատրամադրվածությամբ: Վ. Գրիգորյանի պարագայում մարմինը կարող է լինել միանգամայն ազատ, քանի որ այն «նվեր է», մարդն այն «շահել է վիճակախաղում»՝ առանց ջանք գործադրելու, թեթև մի շարժումով, որ կարող էր նաև բախտը չբերել և չշահել, հետևաբար և՛ կարող է վարձվել նրա հետ ինչպես ուզում է և անգամ՝ «ծրի» տալ ուրիշին:

*Չրի եմ առել, ծրի էլ կտամ մարմինն այս նվեր,
որ ինձ փայ հասավ, որ շահեցի հեշտ
այն վերաշխարհիկ վիճակախաղում...*

Հպանցիկ ասեմ, որ շատ անպատեհ է այստեղ «մամայի» հետ խորհրդի նստելու հանգամանքը՝ նախ ոչ թե խորհրդակցության թեմայի անհարիրության պատճառով (սա այլ նյութ է և պահանջում է ուսումնասիրության այլ հարթություն), այլ որ «մամայի» և, մանավանդ, նրա խորհրդի դերի ու անհրաժեշտության հիմքերը պարզապես տեսանելի չեն տեքստի կառուցվածքային

որևէ շետում: Ինչէ... Իսկ ինչ վերաբերում է փիլեթի ստեղծագործության էրոտիկ տեսարաններին և նրանցով պայմանավորված բառապաշարին անշուշտ, կարելի է ընկալել և հանդուրժել ցանկացած պատկեր և արտահայտություն, եթե դրանց ետնաբեմուն առկա է հոգեբանական համապատասխան իրադրություն, ըստ այդմ և՛ գործում է արվեստի սկզբունքը, ինչպես, օրինակ, Ե. Չարենցի «Արմիկին», Դ. Վարուժանի «Յեթանոս երգեր» շարքերում, որոնցում սեռական դրսևորումների հիմքում ընկած հոգեկան էներգիան (լիբիդո) պայմանավորված է *կյանքի մղումներով* (Lebenstriebe), ուստի և իրացված է գեղագիտական ընկալման համընդհանուր պլանում:

Ազատությունը (թող ծեծված չթվա) պոեզիայի բացարձակ Ոգին է. առանց որի այն կորցնում իր մյուս բոլոր ասպեկտները: «Լավ է պոեզիան գուրկ լինի գաղափարից, քան ազատությունից», - իրավացիորեն նկատում է Ռոբերտ Եսայանը՝ իր գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում ձգտելով դեպի այդ բացարձակ Ոգին, որը մի դեպքում Բառն է, մեկ այլ պարագայում՝ Լույսը, Անհունը և այլն, որոնց մեջ և բանաստեղծը տեսնում է իր «ինքնահաղթահարման նախապայմանը».

*Ես իմ լռության կողմնացույցը կորցնելով հանկարծ
մնում եմ հենված խոլ աղմուկների պատերի վրա -
Անհունն իր ինքնահաղթահարման նախապայմանն է...*

Անհունը սահմաններ չունի, և իր ինքնահաղթահարման հիմքում տեսնելով նրան՝ բանաստեղծը (ինդիվիդուումը) իրեն նույնպես տեսնում է առանց սահմանների, և դա՝ ինքնահաղթահարման արդյունքում, որից այն կողմ տեսանելի չէ իր գոյության որևէ կերպը: Ինքնահաղթահարմամբ՝ մարդը ձգտում է դեպի մի վայր, ուր չկա ժամանակ և տարածություն, հետևաբար և՛ տեղ հասնելու հեռանկար. հանգամանք, որի գիտակցումով, այնուհանդերձ, նա շարունակում է գնալ՝ համոզված որ *այստեղ* ևս չկա ժամանակ և տարածություն, իսկ ինքը կորցրել է «լռության կողմնացույցը» և նրա միակ հենարանը («խոլ աղմուկների պատերն են», այսինքն՝ համատարած ամորոշությունը (աղմուկի ամորոշությունն է, որը և պատ (հենարան) ունենալ չի կարող: Այն պարզապես միջոց է՝ ընդգծելու ամորոշությունը՝ որպես վիճակ): Մարդու լռությունն իր ներքին աշխարհում ձևավորված «ես»-ի գիտակցման հետևանքն է, որի դեպքում խոսելն այլևս *անհնարին է*, քանի որ խոսքն իր մեջ կրում է ճանաչողական նշանակություն և որոշակիորեն համակարգված եզրահանգում, որոնք և «ես»-ի պարագայում բացակայում են: Կորցնել «Լռության կողմնացույցը»՝ նշանակում է կորցնել «ես»-ի ներհայեցողական ուղղությունը, ինչի պատճառը համատարած քաոսն է և նրանում՝ մարդու ապակողմնորոշվածության հանգամանքը: Կորցնելով այդ ուղղությունը («կողմնացույցը»)՝ «ես»-ի վերագտնման միակ հավանականությունը մարդը տեսնում է Անհունի մեջ, որտեղ և այն չգտնելով (Անհունի մեջ ոչինչ գտնել հնարավոր չէ)՝ ձեռք է բերում անխուսափելի՝ իր իսկ ողբերգությունը՝ համոզվելով, որ «Այս կյանքը դատարկ մի պատվանդան է, // որից ընկել է առնչությունը տիեզերական», իսկ միակ ճշմարտությունը՝ Ոչինչը.

*Ահա լուծությունը Ամենայն ինչի...
ճշմարտությունը կողմնորոշվում է՝
արթնացնելով պահուստները ահեղ Ռչնչի...*

Ռչինչը հենց ինքը կեցությունն է, նրա մետաֆիզիկական ըմբռնումը, որը միջոց չէ մեր իրական կեցության համար, բայց և նրա հիմքն է և մեզ ուղղված՝ այսպիսին մնալու միակ հիմնավոր առաջարկը: «Ղեպի այնտեղ՝ ամբողջական կեցությունն է մեզ ձգում մեր կարոտաբաղձությունը,- գրում է Ս. Զայդեգերը:- Եվ մեր կեցությունը հենց այդ լարումն է»¹: Լարումը իրավիճակ է, որտեղ մարդու սևեռման կենտրոնում ոչ թե կեցությունն է (տիեզերքը), այլ իր սեփական «ես»-ը, որի ճանաչողական խորքերում և գտնվում է տիեզերքի բացահայտման գաղտնիքը: «Տիեզերքը// մի անհայտություն է, որ պիտի բացվի // իմ խորքից»,- գրում է Ռ. Եսայանը: Մարդը ղեպի այդ խորքը ծգված հավերժական լարումն է, ընցաքն ու շարժումը, և եթե խորքը բացվի, ընթացքը *կասեցվելու է*, հետևաբար և՛ այդ խորքը մշատապես մնում է *չբացված*, այստեղից նաև՝ տիեզերքը: Կեցությունը մարդու և տիեզերքի միջև ծավալվող տարածությունն է («Իմ և Աստծո միջև արարվում է աշխարհը»), որտեղ և

Բացվում է

Մի դուռ: Մենակությունը

Անդրադաժվո՜ւմ է

աշխարհի բոլոր պատերի վրա...

Կեցության մեջ մենակությունն արարում է մի նոր կեցություն, որ առավել տարածական և ընդգրկուն է, քան իրական կեցությունը, որի մասին, սակայն, մեր գիտելիքները բավականաչափ սահմանափակ են: Իր «Կեցություն և ռչինչ» հայտնի աշխատության մեջ Ժան-Պոլ Սարտրը հանգամանորեն անդրադառնում է կեցության ճանաչողական ասպեկտներին՝ գտնելով, որ այնկողմնային կեցության վերաբերյալ մեր գիտելիքները ոչնչով հիմնավորված չեն և սուկ հայեցողական բնույթ են կրում: «Այն, ինչ ես գիտեմ, հանդիսանում է գիտություն *այստեղի կեցության* մասին»², - գրում է նա՝ միաժամանակ նշելով, որ այդ գիտությունն իր հերթին դատարկ է այն իմաստով, որ չի ուղեկցվում *ճանաչողական ակտով*: XX դարի գրականությունը կեցության այնկողմնային գիտության մեջ ճանաչողական ակտի որոնումն է, որ, պայմանավորված իրականության տարաբնույթ զարգացումներով, յուրովի արտացոլվում է նաև ժամանակակից պոեզիայում:

Սկսած XIX դարից (ավելի կոնկրետ՝ Ֆ. Դոստոևսկուց)՝ տիեզերքի ճանաչողության խնդիրը տեղափոխվում է մարդու մեջ, ուր և սկիզբ է դրվում վերջինիս հոգեբանական քայքայման երկարատև գործընթացը՝ անկանխատեսելի զարգացում ապրելով Ֆ. Կաֆկայի ստեղծագործություններում, որոնցում արդեն մարդու փոխարեն գործում է նրա *բացակա տարածությունը*՝

¹ Хайдегер М., "Основные понятия метафизики", "Вопросы философии", 1989г., N 9, с. 121

² Сартр Ж.-П., "Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии", М., Республика, 2000г. с. 168

գեղարվեստի հետագա զարգացումներում դառնալով հիմնական թեմա և գաղափար: Մարդն իր գոյությամբ պարզապես դառնում է արբուրդ (Ս. Բեկկետ)՝ դուրս մղված սեփական գիտակցությունից, կեցության իմաստից ու տրամաբանությունից, որից այն կողմ այլևս անդունդն է՝ ոչինչ չխոստացող իր անորոշությամբ: Գոյության իր միակ հնարավոր հենակետի՝ ենթագիտակցության մեջ մարդը շարժվում է դեպի մեծ քաոսը՝ նրանում տեսնելով իր գոյության առավել հավանական «հեռանկարը»: Եվրոպական իրականության ընդհանուր համապատկերի վրա գեղարվեստի այսօրինակ զարգացումները ժամանակի ընթացքում ներագրում են նաև հայ գեղարվեստական մտածողության վրա՝ առարկայական դրսևորում գտնելով հատկապես անցյալ դարի 60-ական թվականների պոեզիայում: Այն հանգամանքը, որ մարդու «բեկումը» հայ բանաստեղծության մեջ վերագրվում է Պարույր Սևակին՝ պայմանավորված է նախասևակյան շրջանում այդօրինակ փորձի բացակայությամբ և հանձին Սևակի՝ իրական մարդուն բանաստեղծության մեջ տեսնելու հոգևոր մթնոլորտի անպատրաստվածությամբ: Այնինչ Պ. Սևակի հերոսը նոր մարդը չէ, այլ նոր ժամանակի մեջ *իրացված* «անբանաստեղծական» մարդը, որ մինչ այդ պարզապես տեղ չէր գտել հայ պոեզիայում, ուստի և՛ իր վրա սեռեց գրական հանրության ուշադրությունը: Սևակի դերակատարությունը հենց այդ *իրացված* մարդուն վերջնականապես հրաժեշտ տալն էր և նոր բանաստեղծության ծրագրի առաջադրումը: Այդ իսկ առումով Պ. Սևակը հայ պոեզայի պատմության մեջ եղավ այն միակը, որը միաժամանակ և՛ *վերջի* բանաստեղծ էր և՛ *սկզբի*, ինչով էլ պայմանավորված է նրա մեծությունն ու դերակատարությունը հայ բանաստեղծության զարգացման պատմության մեջ: Նոր մարդու կերպարը սկիզբ է դրվում 60-ականների պոեզիայում և (մեկ տասնամյակ շրջանցելով) իր զարգացումն ապրում 80-ականների ստեղծագործություններում՝ առավել զգայուն իրականության կոնկրետ դրսևորումների և դրանց հետ կապված համընդհանուր զարգացումների նկատմամբ:

Այսքանով հանդերձ, անցյալ դարի 80-ական թվականների հայ բանաստեղծությունը ներկա դրությամբ գտնվում է դիմագծի ամբողջացման կարևորագույն փուլում, իր ներքին և արտաքին մակարդակներում ձգտում բացահայտել նոր շերտեր ու հարաբերություններ՝ հավակնելով պոեզիայի զարգացման ընթացքի մեջ ունենալ սեփական ժամանակն ու տարածությունը: