

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՔՐԱՀԱՄՅԱՆ ՍՈՒՐԵՆ

ՇԱՐԺՈՒՄ ԵՎ ՀԱՄԱԿԱՐԳ. ԱՐԴԻ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ*

*Նվիրում եմ մեծ գրականագետ
Սերգեյ Սարինյանի 90-ամյակին,
ով անցել է Հելիկոնի սահմանը,
ժաշակել թե՛ այսաշխարհի և թե՛ այնաշխարհի
իմաստնության դառնությունը,
արժանացել գալիքի շնորհին:*

Դեռևս նախորդ դարի 70-ական թվականներին Ս. Աղաբաբյանը, մեկնաբանելով արդիի հայ պոեզիայի զարգացման միտումները, գլխավոր խնդիրը համարում էր «բանաստեղծության նորացման», նրա «արդիական շնչի և դիմագծի» ընկալումը, որը, իբրև ելակետ, հեղինակի կարծիքով նույնն է «թե հիսուն տարի առաջ, թե քսան...»¹:

Խնդիրն այն էր սակայն, որ գրապատմական պրոցեսում լսելի էր արդեն գրական նոր՝ 60-ականների վերջին հանդես եկած սերնդի ձայնը, որը հիմնովին տարբեր էր նախորդից, ուստի հեղինակը նույն ինտերգիայով և ուժգնությամբ, հետևելով և յուրացնելով Պ. Սևակի «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» (1969) հոդվածի որոշ դրույթներ, իր գրության վերջում մերժելով նոր շարժման «նորարարական էքստազը», որոնց քննադատ Ալ. Թովչյանը «Բառի սահմանները» (1974) հոդվածում «դասակարգել էր պոլեմիստների և մետաֆորիստների խմբերում», Ս. Աղաբաբյանի կարծիքով ոչ միայն հիմնավորում չունեի, որովհետև, ըստ հեղինակի, «նոր կառուցվածքները հղվում են ոչ թե իրական նյութից, այլ՝ վերացական, անկշռելի տարածությունից», հետևաբար՝ «կենսա-

* Նյութը որպես զեկուցում ընթերցվել է ՀԳՄ 2014 թ. նոյեմբերյան պլենումում:

¹ Ս. Աղաբաբյան, Արդիի հայ բանաստեղծության դիմագիծը («Դեպի աղբյուրը լուսի», Ե, 1974, էջ 284): Նույն հոդվածը հեղինակը վերահրապարակել է նաև «XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում» գրքում, Ե, 1984, էջ 46-77

կան ամուր պաշարներ չունեն» և «կարող են դառնալ լուրջ մտահոգություն», ինչպիսին «նաղլապատումի հոսանքը»¹:

Ս. Աղաբաբյանի տեսակետը, մանավանդ վերջին՝ «նաղլապատումի հոսանք» բնութագրումը որևէ երկխոսության հնարավորություն չէր ընձեռում, թեև «Արդի բանաստեղծության դիմագիծը» հոդվածին նախորդում է բանավեճի տևական շրջան, որը Ալ. Թովչյանը, նույն՝ 1974-ին, ամփոփելով և հստակեցնելով որպես շարժման ուղղություն, պոլեմիկայի քննությունը տեսնում էր «երեք տարրերի շուրջ. պոետական պատկեր, պոետական լեզու, պոետական բովանդակություն»²: Մինչդեռ, «չվճարված պարտամուրհակի համառությամբ», պահպանողականները պոեզիան ընկալում էին իբրև «հասարակության ինքնագիտակցության բարձր ձև», որ դարի առանցքում թեև որոնել է նորացման ձևեր՝ ««կոսմոկական թափանցումներից» մինչև իրերի դիկտատուրայի մերօրյա բարդացած կառուցվածքները... որոնք, սակայն, բանաստեղծությունը հեռացրել են բանաստեղծությունից»³: Ուստի մերժելով նորը, ավանդականության անունից հայտարարում էին և ընդունում «բնական ապրումի բանաստեղծության» գաղափարը, կարծելով, որ, ինչպես Պ. Սևակի արտահայտությունն է բնութագրում՝ «լուսինը սարքվում է Յամբուրգում» և օտար է նորերի պոեզիան, որովհետև նրանք մոռացել են բանաստեղծության ընկալման «գլխավոր չափանիշը՝ բանաստեղծականությունը»⁴:

Յովհ. Գրիգորյանը ավելի ուշ՝ 80-ականներին, վերլուծելով քննադատության ինքնաբավ այս «շրջապատույտը» (Դ. Գասպարյանը նույնանուն հոդվածի առիթով), գաղափարը սահմանում է որպես «առաջ... դեպի ետ» պարադոքսալ բանաձևի մի հավելում, որ իրականում, տասնամյակներ շարունակ, ինքնամերժումով՝ մերժում են գրապատմական ընթացքի մի օրինաչափություն՝ այն է՝ յուրաքանչյուր գրապատմական համակարգ, ձևավորելով նորը, ձգտում է նախորդի հիմնային ժխտման, որ զարգացման նախապայմանն է: Պատահական չեն թերևս բանավեճերը ոչ միայն քննադատության պրոցեսում, այլ նաև պոետական ընկալումներում. նորերը հանդես էին գալիս ոչ միայն գրական հանգանակներով, ինչպես Յովհ. Գրիգորյանը («Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը («ԳԹ», 6 նոյեմբեր, 1970), Յ. Էդրյանը «Բառի որոնումը» («Սով. գրակ.» 1970, թ. 1), հոդվածներում, այնպես էլ առանձին բանաս-

¹ Ս. Աղաբաբյան, Դեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, 1974թ., էջ 314-315

² Ալ. Թովչյան, Բառի սահմանները, Երևան, 1974, էջ 82

³ Սուրեն Աղաբաբյան, Դեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, 1974, էջ 285

⁴ Սուրեն Աղաբաբյան, Դեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, 1974, էջ 258

տեղծական տեքստերով, որոնք բանաստեղծական համակարգի ձևավորման արտահայտությունն են, ինչպես, օրինակ, Դ. Յովհաննեսի «Մեզանից հետո ուժեղ և հաղթանդամ ուրիշ տղերք կգան» (1968), Յովհ. Գրիգորյանի «Ապրելու մեկ օրը» (մանիֆեստի փոխարեն) (1979), Յ. Էդոյանի «Պոեզիայի և պոետի մասին» (1993) և այլն: Իհարկե, նշվածները նաև ծրագրային արժեք ունեն, որոնք ծնվել են ժամանակի այնպիսի ենթատեքստում, ուր շարժումը և գրապայքարը ձևավորում են գրողի անհատականությունը, բայց և արտահայտում են համակարգի ներսում ընթացող հակասությունների միասնությունը: Եվ քանի որ բանավեճը պատմական բովանդակություն ունի, հիմնային է ու ժխտող, ապա բախումը ևս թե՛ քննադատության մեջ, թե՛ գրական տեքստերում հաստատումը և ժխտումը արտահայտում են միասնության մեջ, որին հակադրվող տիպիկ օրինակը Ռ. Դավոյանի «Ճանփորդություն-1» բանաստեղծությունն է, ուր բանաստեղծը պոեզիայի և պոետի ուղին ընկալում է նախապապերին հանդիպելու, այսինքն՝ ավանդույթի զարգացման ընթացքով, այլ ոչ թե ժխտելու միջոցով՝ ասելով՝ «Եթե հասնես նախապապերիդ, / ուրեմն մոտ ես և ապագայիդ»: Բայց և՝

*Եվ եթե հանկարծ քո ճանապարհին
Նախապապերիդ դու չհանդիպես,
Ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում
Եվ ոչ մի հրաշք չի՝ փրկելու քեզ՝:*

Բանավեճի այսպիսի կոմնորոշումը նախորդ դարի 70-ականների վերջից ավանդույթի պատմական ընկալմամբ տարբեր է թե՛ Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածի ըմբռնումներից, թե՛ նորերի ժխտական բնորոշումներից՝ գրապատմական ընթացքի ընկալման հարցադրումը տանելով դեպի փակուղի կամ դեպի շրջապտույտ: Քննադատությունը, իհարկե, ժամանակը և շարժումը ընկալեց և բացատրում էր միագիծ, կամ, որոշ հոդվածագիրներ առաջնացնելով Ռազմիկ Դավոյանին, նրան տեղադրում են այն «սահմանագծի վրա», ուր «ավագները տեսնում են բանաստեղծության շարունակությունը», պատմության այն օղակը, որ «շարունակում է նախորդներին... անկախ նրանից դա պարզ... ազդեցությունն է, կրկնություն, բարդ դիալեկտիկական զարգացում, թե՛ հակադրություն»²: Սա պարզ բացասումն է նաև Պ. Սևակի պահանջի, որ կոչ էր անում՝ «վերջ սխուլաստիկային», ուստիև,

¹ Ռազմիկ Դավոյան, Ընտիր երկեր, Ե., 1987, էջ 127

² Դավիթ Գասպարյան, Ժամանակ և շարժում, Ե., 1984, էջ 289-290

հաղթահարելով կաղապարները, հուշում էր՝ «պարտավոր ենք լինել մա-կարդակի վրա՝ համաշխարհային»¹: Իսկ դա ենթադրում է պատմա-կանության այնպիսի ըմբռնում, որ ընկալում է գրական պրոցեսն իբրև համատեքստի ամբողջություն: Եզրահանգումը, հետևաբար, կարող է լի-նել հետևյալը՝ բանավեճը, որ արտահայտում է 1960-ականների գրա-կան ճգնաժամը, չի ավարտվում Պ. Սևակի ստեղծագործությամբ և տեսական սահմանումներով (որն արդի պոեզիայի հիմքը համարում էր բազմաձայնությունը (սիմֆոնիզմը)), այլ նրանով ձևավորվում է գրական մի ամբողջ դարաշրջան, որն ունի վերելքի՝ 1960-ականները և ամբող-ջացման՝ դրան հաջորդող 1970-80-ականների պատմաշրջանը: Այսպիսով Պ. Սևակը սահմանում է նաև գրապատմական ընթացքի «կա-ռուցվածքը», որն ընդհատվել էր Ե. Չարենցի «Գիրք ծանապարհի»-ով, որով ձևավորվում է նրա պոեզիայի համադրական շրջանը: Հետևաբար Պ. Սևակը, յուրացնելով նախորդ պատմաշրջանի փորձը, բազմաձայ-նության ընկալման հիմնային գաղափարը համարելով երկխոսությունը (դիլոգիզմը), ժխտումը և հաստատումը միաժամանակ (այն է՝ հանուն-ը և ընդդեմ-ը պատմական միասնական պրոցեսում), բանաստեղծը կան-խորոշում է դրանով նաև գրական գալիքը... Իբրև համակարգ այն գրա-պատմական մի դարաշրջան է, որի տեղատվությունը կապված է 60-ականների գրական նոր սերնդի ձևավորման, նոր գրական շրջանի ամբողջացման հետ, որ համակարգային դրսևորումներ ունի արդեն նա-խորդ դարի 70-ականներին, իսկ նրա պատմական զարգացումը, ձևա-վորումը և ներքին պառակտումը առանձին, միմյանց ժխտող գրական ուղղությունների, կապված է 1980-90-ականների գրական վերելքի և ամ-բողջացման հետ, ինչը տևում է մինչև 21-րդ դարի առաջին տասնամյա-կը: Որպես օրինաչափություն, որը յուրահատուկ է գրական շարժում-ներին առհասարակ, մասնավորապես և՛ նախորդ դարի կեսերի, և՛ նո-րերի՝ 60-ականների գրապատմական ընթացքի փոխհարաբերությամբ, այն է՝ զարգացման (շարժման) հիմքում պառակտումը, ներքին ժխտումն է արտահայտում էվոլյուցիայի ընթացքը որպես գրապատմական միաս-նություն կամ համակարգ: Հետևաբար յուրաքանչյուր շարժում (զարգա-ցում)՝ հիմնային առումով կրում է պառակտումը ներսից, որը պատմական ընթացք ունի: Ուստի նախորդ դարի կեսերը՝ սևակյան շրջանը, ունի պատմականության իր կնիքը, որ, իբրև գեղագիտական համակարգ, բանաստեղծը սահմանեց ոչ միայն «հանուն», այլ նաև «ընդդեմ» ընթացքով, ինչը, գեղագիտական-պատմական նոր աշխար-հընկալմամբ դրսևորվում է նաև հետսևակյան շրջանում՝ ամբողջանա-

¹ Պարույր Սևակ, Երկեր, Ե., հտ. 3, էջ 195

լով արդի պոետական փուլում, որ, որպես համակարգի ընկալում, միասնական է նախորդ դարի 70-80-ականների պոեզիայում, իսկ նրա պատմական ընթացքը, ներքին պառակտման հունով, ձևավորվում է որպես համակարգ 90-ականներին, տևում մինչև մեր դարի առաջին տասնամյակը: Մինչդեռ նախորդ տասնամյակների ավանդույթին հետևելով, քննադատությունը, դեռևս կրելով ժխտականության միագիծ ոգին (թերևս որոշ բացառություններով, որոնք արտահայտվեցին 1980-ականների բանավեժում պոեզիայի զարգացման ուղիների վերաբերյալ), ոչ միայն համակարգի խնդիր չի դնում, այլև, սահմանելով «բանաստեղծականության չափանիշներ»՝ «ժանաչման հրժվանքի», բնության զգացողության, պաթոսի և ռիթմի միասնության, «երազների և տեսիլների» հուզական ներսուզման, պատգամախոսական-«զուգորդական կառուցվածքի»... որոնք ոչ ամբողջական առումով բնութագրում են պոետական շարժման նախորդ փուլը, բայց նույն գնահատության տեսանկյունը հակադրվում է նորի որոնման միտումներին: Բայց քննադատության ողբերգությունը միայն «անհամապատասխանության» կամ նորի ընկալման անգիտության մեջ չէր թերևս, որ չտրվեց ո՛չ 80-ականներին, ո՛չ էլ, ցավոք, դարավերջին, այլ քննադատության ոչ գիտականության, նորը ընկալելու և յուրացնելու պաշար չունենալու մեջ... Նարցիսական մերժման կիրքը անթաքույց է արտահայտված անգամ օժտվածների գրություններում, ովքեր «բանաստեղծական Հայաստանի» զարգացման մերօրյա փուլում... առաջընթացի, բանաստեղծական որոնումների կամ ուղղությունների ընթացք չէին տեսնում, այլ՝ միայն «իրարանցում»¹ (Ս. Աղաբաբյան): Իսկ դարավերջին աղետը ավելի կատարյալ հնչեց՝ արձանագրելով. «Ազատությունը ոչ թե մտքի ու ներաշխարհի նոր եզերքներ բացեց մեր առջև, այլ՝ հոգու աղքատության ինքնանկարներ, որի ազատության սահմանը... գռեհկությունից այն կողմ չանցավ, որ նույնն է՝ թե մնաց լեզվական մատուրալիզմի շրջանակներում»²: Ինչո՞ւ: Որովհետև, ըստ հեղինակի՝ Դ. Գասպարյանի, մերօրյա պոեզիան «չունի գեղագիտական որևէ ուղղվածություն», «չի առաջնորդում հանրային միտքը և ազգային գիտակցությունը», ուստի, հեղինակի կարծիքով «ապրում ենք հոգևոր անապատի մեջ»...³

Եվ սա ասվում է մեր դարի սկզբի՞ն... սակայն այնտեղ, ուր վրիպում է քննադատությունը, մեկնաբանական գործառույթը կրում է գրական տեքստը, ինչը նորագույն շրջանի գրապատմական պրոցեսի առանձ-

¹ Սուրեն Աղաբաբյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, Ե., 1986, էջ 216

² Դավիթ Գասպարյան, Դարավերջի հայ պոեզիան, («Գարուն», Ե., 2000 թ., հ. 8, էջ 26)

³ Դավիթ Գասպարյան, Դարավերջի հայ պոեզիան, («Գարուն», Ե., 2000 թ., հ. 8, էջ 27)

նահատկությունն է թերևս... Ուստի քննադատության այսօրինակ ձախողումների հարցի քննությունը դեռևս շրջանցելով (դրան կանդադարեմանք վերլուծության այլ մակարդակում), հարցադրման ելակետը հիմնելով պոետական շարժման համակարգի ձևավորման պատմականության և, ինչու չէ, նոր քննադատության պատմականության միասնության վրա, որ կարող է լինել «ելքը եգիպտոսից», - այսպիսով ի հայտ կբերենք համակարգի ձևավորման ընթացքը: Բայց, քանի որ խնդիրը պարզագույններից չէ, ապա, սահմանելով այն, կարիք կա հստակեցնելու նաև վերլուծության տեսադաշտը: Հարցադրումն արված է թեև վերջին տասնամյակի քննադատության մեջ, որոնք փորձել ենք ամփոփել «Նոր իրականության և նոր գրականություն» (2010), «Քննադատական գրառումներ և մտորումներ» (2012) հոդվածաշարերում, ուստի, խուսափելով ինքնակրկնումից և զարգացնելով ասվածը, նշենք, որ բանավեճի նոր ընթացքը կարող է պայմանավորել նաև գալիքի հարցադրումները, որոնք այսօր չափազանց կարևոր են: Ինչևէ, վերադառնալով սակայն ելակետի ընկալման հարցին, նշենք, որ այն կախում ունի մեկնաբանության առարկայից և նրա պատմականությունը հիմնում է այնպիսի «մեկնաբանական շրջանակ», որը հնարավոր է վերլուծել իբրև ամբողջական և առանձին գրական պատմաշրջան: Գլխավոր հարցադրումը, որը կարելի է ենթադրել, գրապատմական շրջանակի ներսում սահմանվել է և շարժման պատմական ընթացքով ձևավորել համակարգը, արտահայտված է այն կրողների բանաստեղծական ըմբռնումներում, որոնք հիմնավորում են բանավեճի պատմականությունը: Հովի. Գրիգորյանը այն արտահայտեց բանաստեղծության «անհետացման» տեսությամբ, հայտարարելով՝ «ժշմարտությունը ինքնին բանաստեղծական է», ավելին՝ «օգտակար ժշմարտություն է», իսկ Հ. Էդոյանը՝ «պոետական վիճակի», որ պոետական ակունքի՝ «գործող պատկերի» հայտնության ընկալումն է: Բայց էականը, որ արտահայտում էր շարժման պատմական միասնությունը, նրա պոլեմիկական բնույթն է, որ երկխոսական ընթացքով ժխտումը և հաստատումը ընկալում է միաժամանակ: Այն է՝ ոչ միայն ընդդեմ, այլ նաև՝ հանուն. Հովի. Գրիգորյանը՝ ոչ թե բանաստեղծության, այլ բանաստեղծականի որոնմամբ, Էդոյանը՝ բանաստեղծության մետաֆիզիկական նախահիմքի ստուգաբանությամբ, որոնք, պատմական զարգացման ընթացքով, վերաճելով գրական շարժման, արդեն դարավերջին և նոր դարի սկզբին, միմյանց հակադրվելով, ձևավորեցին պոետական նոր շրջանը. առաջինը իբրև բաց համակարգ, իսկ երկրորդը՝ որպես հերմետիկ համակարգ, որոնց անվամբ էլ կարող ենք անվանել շարժումը: Եթե սրան էլ հավելենք հեղինակի հարցը, որ ընդգծված արտահայտվեց Ս. Զիլոյանի, Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում, ինչպես նաև գրի/գրքի հարցը, որ արդի պոեզիայի հիմնահարցն է, նորագույն

պոեզիայի ուղին՝ սկսած Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ից մինչև Պ. Սևակ և արդի շրջանը, ապա, որպես երկխոսության «մեկնաբանական շրջանակ» կարող ենք վերլուծել ոչ միայն ժամանակի և պատմության միասնությունը, այլև առանձին հեղինակների ստեղծագործական համակարգը պատմական ձևավորման ընթացքով, որն ունի ամբողջականություն: Այսինքն՝ ընթանալով եզակիից ընդհանուրը, և, սահմանելով ընդհանուրը, մեկնաբանել ձևավորման ուղին: Ուստի արդի պոեզիայի պատմական ձևավորումը սահմանելով երկխոսական ընթացք (պոլեմիկայի միջոցով), ճանաչելով համատեքստը, նշենք, որ այն պառակտված է և պառակտվում է շարժման հունով, ուստի նրա տեքստը/համատեքստը երկխոսական «կառուցվածքով» միջտեքստային կապերի (ինտերտեքստուալության) արտահայտություն է: Եվ հնարավոր է հենց այսպես էլ հաստատել. ոչ մի գրական տեքստ հենց այնպես չի առաջանում, ազդեցության կամ առնչության կրող է հանդիսանում կամ այլ տեքստերի հանրագումար: Յետևաբար մեկնաբանական շրջանակում շարժման սկզբնավորողներից մեկի՝ Յովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծական համակարգը ժխտական նախահիմքով և ձևավորման պատմական ընթացքով երկխոսական-դիալոգային է հենց այն իմաստով, ինչպես մեկնաբանում է Ս. Բախտինը «երկխոսություն» և «պոլիֆոնիա» տերմինները: Այն է՝ լեզուն երկխոսության արտահայտությունն է և հենց լեզվական արտահայտության մեջ լսելի են դառնում անցյալում կամ էլ ապագայում առաջ եկող «օտար» արտահայտությունները, որոնք կարող են ի հայտ գալ տեքստում ոչ բացահայտ, թաքնված ձևով: Ուստի Բախտինը «երկխոսություն» և «պոլիֆոնիա» (բազմաձայնություն) հասկացությունները ընկալում է որպես հոմանիշային զույգ, ուր «երկխոսությունը» ձայների միջև հաղորդակցությունն է արտահայտում, «պոլի-ֆոնիան»՝ ձայների միաժամանակյա առկայությունը տվյալ տեքստում, որոնց միջև առկա կապը և փոխհարաբերությունը վերաճում է դիալոգի, աշխարհայացքային փոխազդեցության¹: Բայց Բախտինի այս միտքը, Յու. Քրիստևան «Բախտինը, բառը, դիալոգը և վեպը» (1967) աշխատանքում, զարգացնելով որպես ինտերտեքստուալության գաղափար, հիմնվելով նաև Ռ. Բարտի տեքստի տեսության վրա, Բախտինի բազմաձայնության գաղափարը ընկալում է իբրև «տարբեր տեքստերի ներգրավվածության գաղափար մեկ տեքստում»²:

Ահա այսպիսի միջտեքստային, կամ որ նույնն է, մշակույթների փոխ-

¹ Бахтин М., Литературно-критические статьи, Москва, “Худ. лит-а”, 1956, ст. 186

² Berndt, Frauke/ Lily Tonger-Erk: “Intertextualität. Einführung”. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 2013, S. 34

հարաբերության խնդիր են դնում շարժման սկզբնավորողները՝ Յովհ. Գրիգորյանը, Արտ. Յարությունյանը, Յ. Էդոյանը, Դ. Յովհաննեսը, Արմեն Մարտիրոսյանը, ինչպես նաև 80-ականների սերունդը՝ Յակոբ Սովսեսը, Էդ. Միլիտոնյանը, Յր. Սարուխանը, Ղուկաս Միրունյանը, Ս. Կոսյանը, Վ. Ալեքսանյանը: Բայց, դասակարգելով շարժման ընթացքը, մեկնաբանելով մշակույթների համակարգերի միջև երկխոսության բնույթը, նշենք, որ այն անմիջական է Յովհ. Գրիգորյանի պոեզիայում (և չունի ժխտական հիմք, ոչ էլ տիպաբանական փոխառնչություններ է որոնում, ինչը հատուկ է Արտ. Յարությունյանի, Դ. Յովհաննեսի և Յ. Էդոյանի պոեզիային): Ուստի անդրադառնալով Յովհ. Գրիգորյանի համակարգի քննությանը, հավելենք՝ ի տարբերություն շարժման նշված հեղինակների, քննադատությունը նախորդ տասնամյակներին փորձել է վերլուծել և բնութագրել նրա պոեզիան՝ ընկալելով այն «սովորականի գեղագիտության», «պարողիկ ընկալման» տեսանկյունով: Բայց, ինչպես նշում է Գր. Պրլտյանը. «Գրիգորյան կը կատարեր պարզապես բանաստեղծականի և ոչ երբեք բանաստեղծութեան (ինչ որ նույնը չէ) միթոսին խնդրականացումը»¹: Յետևաբար, Պեգասից փողոց իջնելով, ուր «ավելի հետաքրքիր է ու ապահով», բանաստեղծը վերափոխում է բանաստեղծության ռիթմը («պոեզիան խոսել է նշանակում, առաջ՝ երգել»²), պատկերային համակարգը, լեզուն: Այսինքն՝ «ապաբանաստեղծականաց-նում է բանաստեղծությունը», «դառնում ավելի մարդկային»³: Ուստի խոսքը և բառը նրա տեքստում, ունենալով երկխոսական-պոլեմիկական ուղղվածություն, հիմնված է մեկ ուրիշի խոսքի վրա, երբ տարբեր ձայներ և ոճեր, ներթափանցելով և փոխազդելով միմյանց վրա՝ ոճավորում են բանաստեղծությունը՝ յուրացնելով և ձևափոխելով մեկ-ուրիշի ոճը այնպես, որ այն վերաճում է պայմանական խոսքի: Իսկ պարողիկ խոսքի ներմուծումը, որ կրկին դիալոգային է, հակադրվում է հեղինակի խոսքին, և երկու ձայներ, միմյանց ժխտելով, արտահայտում են հակադիր աշխարհընկալումներ: Յետևապես, Բախտիմի մեկնաբանությամբ, եթե մենք չգիտենք երկխոսական ձայնի առկայությունը կոնտեքստում, ապա, պայմանական խոսքը ընկալում ենք իբրև պարզ ոճավորում, պարողիան՝ որպես վատ ստեղծագործություն⁴: Բայց և՛ «կարելի է պարողիայի ենթարկել մեկ-ուրիշի ոճը իբրև ուրիշի ոճ», զուտ մակերեսային (օրինակ ժամրը) կամ ավելի խորքային շերտերով՝ իբրև

¹ Գրիգոր Պրլտյան, Յ. Գրիգորեան ժամանակին դիմաց (Կայք գրականութեան տարեգիրք Ֆրանսահայ գրողներու ընկերակցութեան, Փարիզ, 1989, էջ 56):

² Յովհ. Գրիգորյան, Բաց դռների օր Սիերի քարայրում, Ե., 2008, էջ 7

³ Յովհ. Գրիգորյան, Բաց դռների օր Սիերի քարայրում, Ե., 2008, էջ 6

⁴ Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963, ст. 248, 258.

«թաքնված պոլեմիկա»: Եվ եթե մինչ այդ Յովհ. Գրիգորյանը բանաստեղծականի ընկալումը հիմնում է անալոգիայի և հակադրության վրա՝ հրատարակելով «Երգեր առանց երաժշտության» (1975) և «Բոլորովին ուրիշ աշուն» (1979) ժողովածուները, ուր «նկարագրում է», թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը, այսինքն՝ ազատագրվեց «զարդարանքներից»՝ հանում և ընդդեմ գրական ավանդների զարգացման, որովհետև «սխալ կլիներ մտածել, որ սոխակները անպայման պետք է դալայայեն» կամ «առվակները պետք է անպայման կարկաչեն»¹, իսկ աշունը լինի տերյանական... Ուստի բանաստեղծը պայմանական (բանաստեղծական) աշխարհը նկարագրում է այսպես.

*Բանաստեղծի պայմանական աշխարհում անծրև էր գալիս,
ծաղիկներից ու վարդերից թարմ ներկի հոտ էր փչում,
ողբերգությունը սկսելու համար բավականին ժամանակ կար,
դրա համար նա թափառում է դեկորացիաների մեջ ու ծխում...²*

Այնուհետև՝ շարունակության մեջ ասվում է՝ «բանաստեղծը սիրալիր ժպտում է անթերի պատրաստված սոխակներին»՝ դրանով շեշտելով իր հումանիզմը: Ողբերգականի և զավեշտականի փոխատեղումը սակայն թելադրում է իր դեկորների և իր իրավիժակի նոր դասավորությունը... Եվ բացի ծաղիկներից ու վարդերից, սոխակներից, բանաստեղծի ողբերգական պաթոսը «ավերում» են հրշեջները, որոնք դուլերով ջուր են լցնում բանաստեղծի գլխին՝ մարելու նրա ծխախոտը: Գործողության և դեկորների ներքին անհամապատասխանությունը սակայն մեկ-ուրիշին ուղղված տեքստի երկխոսական արձագանքն է, որ հակադրությամբ, այսինքն՝ պաթետիկ նշանակությամբ «ներմուծում» է բանաստեղծը, որպեսզի ընդգծի ողբերգության իմաստն արտահայտող «ուժեղ անձրևը» և «անշահախնդիր ողբերգակի»՝ բանաստեղծի կերպարը, որ խաղում է անվերջ իր հորինած «աստվածային կատակերգությունը»: Ուստի բանաստեղծության վերջում զավեշտող ողբերգական պաթոսով կրկնվում է, հետևաբար կրկնվում է նույն ողբերգությունը՝ իբրև պարոդիայի շրջապտույտ.

*Նրա պայմանական աշխարհում այսօր տոսկալի եղանակ է,
և նրա պայմանական տունը կաթում է սարսափելի,
իսկ նա պահարանում նստած ծխում է իր սիգարետը³:*

¹ Յովհ. Գրիգորյան, Բաց դռների օր Միերի քարայրում, Երևան, 2008, էջ 6

² Յովհ. Գրիգորյան, Բոլորովին ուրիշ աշուն, Երևան, 1979, էջ 39

³ Յովհ. Գրիգորյան, Բոլորովին ուրիշ աշուն, Երևան, 1979, էջ 40

Թեև ուղիղ իմաստով, բայց Յովի. Գրիգորյանին քննադատությունն անվանել է նաև «պայմանական աշխարհի բանաստեղծ» (Ս. Սարինյան), որ ավելի բարդ տեքստի, աշխարհընկալման բնութագրություն է: Խոսքի շրջանակը նրանում «թաքնված պոլեմիկայի» արտահայտություն է, որը հիմնված է մեկ-ուրիշի խոսքի՝ երկխոսական բառերի վրա: Այս պարագայում անգամ հեղինակի խոսքը արտահայտվում է իբրև մեկ-ուրիշի խոսք, ուստի «երկխոսականի» բնույթը տարբեր է նրանում և բնորոշվում է իբրև ներքին խոսք, ուր մեկ-ուրիշի խոսքի «ներկայությունը» ձևավորում է բանաստեղծության ռիթմը և իմաստը, որ հնարավոր է ընկալել միասնական ստրուկտուրայում: Ահա այսպիսի բարդություն ունի Յովի. Գրիգորյանի պոեզիան և նրա մեկնաբանական շրջանակը, որը առանձին դրսևորումներով ընկալել է քննադատությունը, բայց զուտ գրի/գրքի տեսանկյունից չի կարողացել վերլուծել: Իսկ գրությունը, ինչպես ասում են՝ նշան է ուրիշ նշանի՝ միշտ նույնը և տարբեր, որը հնարավոր է ճանաչել իբրև համակարգ: Իսկ Յովի. Գրիգորյանի պոեզիան, իբրև այդպիսին, «Դանդաղ ժամերից» (1985) մինչև «Երբեք չմեռնես» ահա թե ինչ կասեն քեզ» (2010) ժողովածուն ժամանակի վերապրումն է, որ, իբրև «դանդաղ ժամեր» կամ «կես ժամանակ»՝ «սնամեջ ժամանակի» կամ նրանով պառակտված ժամանակի իրական պատումն է: Այսինքն՝ ունի ներքին հակասություն, մետաֆիզիկական շղթայազերծում, ուր «թաքնված պոլեմիկան» արտահայտում է պոետականի և նրան հակադրված առօրեականի պայմանականությունը, հարաբերությունը և միասնությունը: Վերջին ժողովածուն՝ «Երբեք չմեռնես...», ասես խոստովանություն է, դրամայի մի վերջին արար՝ հորից ուղղված որդուն «նամակ», ուր պատգամախոսում է բանաստեղծը հավերժից՝ լցված կյանքի խորհրդով, ինչը որ նույնն էր «Հայ ժողովրդի պատմության համառոտ ձեռնարկ...», «Սահմանադրություն», «Արտահերթ ջրհեղեղ», «Կիրակի» և այլ պոետական հայտնությունների դեպքում: Սակայն հայրության, հոր խոսքի փոխանցումը որդու միջոցով, բանաստեղծությունն է կամ՝ բանաստեղծականի տեսիլքը, որ վերջին արարում պահպանվել է որպես բառի/ բանի միասնություն: Այն է՝ «մի քանի գլխահալ բառ, /որ պետք կգան վերջում,/ երբ ժամանակը կգա կանգ առնելու և հրաժեշտ տալու համար»: Ուստի՝ «բանաստեղծությունը հոր խոսքն է» (Պլլտեան), միաժամանակ՝ խոսքի հորիզոնը, որի իմաստը միշտ այլ է, իսկ այլը՝ ներքին բազմիմաստություն ունի, որովհետև ընդգրկում է շարժումը բառի ներքին «տարածության» իբրև ներքին միասնություն...

Համակարգի ինքնության ամբողջություն ունի նաև շարժման նշանակալից անուններից մեկի՝ Դավիթ Յովհաննեսի պոեզիան, ում գրական ուղին կարելի է բնութագրել որպես ներքին ժխտումների ընթացք:

Հետևապես այն պառակտված է «ապոետիկ սկզբի» և պոետականի ընկալման հակադրությամբ և միասնությամբ: Եվ թեև չորստասնամյա գրապատմական պրոցեսում բանաստեղծի ժառանգությունն ունի ընթացքի միասնություն սկսած «Օրերի պսակը» (1974) ժողովածուից մինչև «Նոր քրոնիկոն» (2007) և «Տագնապներ» (2012), բայց անակնկալը, որ մատուցեց Դ. Հովհաննեսը, վերջին ժողովածուի հրատարակումն է՝ «Իմ առաջին գիրքը, ինչպես որ պիտի լիներ (1964-1969)»: Եվ եթե պոետի ստեղծագործության մեկնաբանական շրջանակն ընկալենք այն տեսանկյունից, որ ինքն է սահմանել՝ ասելով՝ «իմ սկիզբը իմ վերջի մեջ է», ապա պետք է ասենք, որ այն թեև տրոհված է շարժման ընթացքով, բայց ձգտում է ամբողջականության գրապատմական ընկալմամբ: Ուստի «Իմ առաջին գիրքը...» ժողովածուն, որ հրապարակ է իջնում հիսուն տարի անց, գրապատմական տեսանկյունից սոսկ հավելում չէ, այլ, իբրև գրական արարք, համակարգը փոխլրացնող կամ, իբրև ալոպիսին, համակարգը իրենով արտահայտող նշանակություն պետք է ունենա: Ուստի հարցադրումը, որ կարող է մեկնաբանության ելակետում ընկալվել, իրեն հատուկ ըմբոսությամբ Դ. Հովհաննեսը արտահայտում է գրքի վերջաբանում, որ վերնագրել է «Ողբ ի վերա Գլավլիտի», ուր գլավլիտային դժոխքը մեկնաբանելուց բացի, վերլուծելով ժամանակի իրապատում վարքը՝ տրագիկոմիկ, հոգեպոռթկում, հայտարարում է. «որպես բանաստեղծ ես սկսվում եմ իմ առաջին ժողովածուից, որի խորագիրն է «Իմ առաջին գիրքը»..., որը «կորցրեցին» Պետերբուրգում՝ 1969թ.»¹: Բանաստեղծը ցանկանում է, որ ժշտվի իր գրական սկիզբը, ասելու. «ես այն եմ եղել, այսպիսին եմ եղել»²: Սկիզբը ժշտելով, իհարկե, ճշգրտվում է նաև գրական ընթացքը, ուստի այս գրքում, ինչպես հավելում է Դ. Հովհաննեսը, սաղմնային վիճակում նախանշվում են մոտիվներ, բանաստեղծական ընկալումներ, բանաստեղծական լեզու և մետաֆորներ, որոնք զարգացում ստացան Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում³: Եվ որքան էլ նախորդ այսպիսի վերջաբան-բանախոսություններում ասում էր, թե իր առաջին բանաստեղծական հանգանակը «Մեզանից հետո ուժեղ և հաղթանդամ տղերք կգան...» բանաստեղծությունն է, ուր բանաստեղծին Դ. Հովհաննեսը անվանում է «վերջին մարգարե», որ «ազնվորեն անփույթ» է, բանաստեղծի հոգևոր էներգիան և ձաղկող ուժն է կրում, բայց «Իմ առաջին գիրքը...» ժողովածուն ևս բանաստեղծը սկսում է «Մանի-

¹ Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը ինչպես որ պիտի լիներ, Երևան, 2013, էջ 258

² Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը ինչպես որ պիտի լիներ, Երևան, 2013, էջ 260

³ Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը ինչպես որ պիտի լիներ, Երևան, 2013, էջ 263

ֆեստ» բանաստեղծությամբ, ուր ուղղակի մարտահրավեր է նետում՝ ասելով, թե «ծանր է շնչել միևնույն օդը Ձեզ հետ միասին», որովհետև ասգատ ծնվել, բայց ստրուկ եք մնացել, եկել և հիմա պոռնիկ հանգով պոետ եք խաղում¹: Ուստի հավելում է՝

*Դեռ պիտի մաքրենք
Ձեր նախշուն բառից,
Ձեր սիրուն հանգից
Պոեզիան մենք մեր²:*

Ո՞ւմ է ուղղորդում խոսքը Դ. Հովհաննեսը... Հասկանալի է՝ նրանց՝ «բառեպաշտ հայրերին»... Եվ հենց ինքը՝ բանաստեղծը՝ «եկոդներից առաջինը», «ով միշտ կոպիտ էր խոսում», «Մանիֆեստում» նույնքան անողորմ է ու ժխտող՝ ասելով՝ «ձեր դիերի /գորշ մոխրի վրա,/ (Պարարտանյութ է մոխիրը, գիտե՞ք):/ Սենք խաչ կքաշենք,/ Նորից կսկսենք»³:

Ժխտական այս նախասկիզբը Դ. Հովհաննեսը պահպանում է նաև «Անցյալ կորույալ» (1979) գրքում, «Պոեզիա» ստեղծագործության մեջ, որի բնաբանն է՝ «...մի հրաշք ինքն իրեն ժխտող, որովհետև պոեզիան այն է, ինչ պոեզիա չէ»⁴, այնուհետև «Նոր քրոնիկոն» (2007) գրքի «Բանաստեղծություն (ոչ տպագրության համար)» գործում, ուր ասում է, թե «սա ամենևին պոեզիայի դար չէ»... Բայց արդեն «Պոեզիայում» Դ. Հովհաննեսը բանաստեղծությունը անվանելով «հրաշք», «Մանիֆեստում» կոչ է անում ազատագրել նրան «սիրուն հանգից» և զարդարանքներից, իսկ «Բանաստեղծության» մեջ մերժելով «ներքինի Դարչոյին» (սա ուժեղ և հաղթանդամ տղերքի հակապատկերն է), մերժում է նաև ենթատեքստով գրող պոետին, որովհետև «ենթատեքստն է դարձել մեր երգի/պոեզիա կոչված սիրուն թակարդի»⁵: Սա արդեն գրական ուղղության սահմանում է, և մերժումը հստակ հասցեատեր ունի, որ գրական բովանդակություն ունի բացառապես, ինչը 1990-ականների մտայնությամբ է թելադրված:

Բանաստեղծն, իհարկե, որքան դրամատիկ, նույնքան սուր և մերժող կեցվածք ունի, թեև «Անցյալ կորույալում», դեռ «Երգերի պսակի» հետևությամբ, Դ. Հովհաննեսը պոեզիան և երգը ընկալում է իբրև հոմանիշային զույգ, որ մի «աստղ է» և «թափառում է երազի և իրականութ-

¹ Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը..., Երևան, 2013, էջ 151

² Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը..., Երևան, 2013, էջ 152

³ Դավիթ Հովհաննես, Իմ առաջին գիրքը..., Երևան, 2013, էջ 152

⁴ Դավիթ Հովհաննես, Անցյալ կորույալ, Երևան, 1979, էջ 41

⁵ Դավիթ Հովհաննես, Նոր քրոնիկոն, Երևան, 2007, էջ 104-105

յան սահմանի վրա», «աճում է հողից» (ինչպես Չարենցը կասեր՝ «աճում է երկրից»), բայց և պոեզիան «խաղ չէ, այլ՝ պայքար» և նաև «ոգու կյանքն է», «մի հրաշք... ինքն իրեն ժխտող...»¹:

Ուրեմն՝ պոեզիան նաև ապաստան է, երբ բանաստեղծը երգում է «անցյալ կորուսյալ» մի կյանք, անանհետանալի հուշը նրա՝ լի խնության ունեներով, սերերով, խենթություններով և բուռներով, երբ բառի վրայից թզենու տերևը վերցնում, ճանաչում ես ինքդ քեզ, քանզի «բառը ծնա՝ րիտ է և անողոք, երբ մերկ է...», այսինքն՝ առանց ենթատեքստի ասված, որին անզուսպ կրքով հանձնվում է բանաստեղծը «Նոր քրոնիկոնում» (2007), վերջին՝ «Տագնապներ» (2012) գրքում, ինչպես ինքն է ասում՝ «կատաղի ու մոլեգնած», «հորդ անձրևի նման» վերապրելու մեր օրերի քրոնիկոնը՝ դժոխքը...

Դ. Հովհաննեսի պոեզիայում պոլեմիկայի և իրադարձությունների կենտրոնում ինքը՝ բանաստեղծի կերպարն է, ով կերտում է «ժամանակի տեքստը» այնպես, ասես «ներգրավված է» պատմության կոնտեքստում: Բայց իրականում բանաստեղծը հակված է մեկ-ուրիշի տեքստը արտահայտելու՝ պահպանելով իր ինքնությունը, պոետական տեսադաշտը և հորիզոնը: Եվ թեև երբեմն նրա խոսքը հնչում է առաջին դեմքով, բայց, ընդհանուր առմամբ Դ. Հովհաննեսի բանաստեղծության ստրուկտուրան ձևավորվում է տարբեր ծայների ներկայության շնորհիվ, որ երկխոսական բնույթ ունի՝ թե՛ մերժող, թե՛ հաստատող ինքնությամբ: Ուստի այն կարելի է Յու. Քրիստևայի հետևողությամբ նմանեցնել սարդոստայնի, որի տարբեր ժյուլեր միահյուսված են միմյանց: Իսկ Ռ. Բարտի բացատրությամբ նման տեքստում «պայքարի մեջ են մտնում բազմապիսի գրելաձևեր, ուր օրգինալը միայն մեկը չէ»²: Ուստի առաջանում է մի անվերջանալի հյուսվածք, ուր յուրաքանչյուր տեքստ, հարաբերակցվելով մյուսին, արտահայտում է իր իմաստը, բայց և հեղինակի խոսքի միջոցով միասնության ձգտելով, պառակտվում է ներսից, ձևավորում նորը՝ Դ. Հովհաննեսի պոետական տեքստը...

Այս իմաստով, համակարգի ներքին իր բարդությունն ունի նաև Արտ. Հարությունյանի պոեզիան, որ ձևավորման ակունքներով ժխտումը ընկալում է ստրուկտուրալ միասնության մեջ և չունի գծային բնույթ, այլ՝ պոլիֆոնիկ (բազմաձայնային): Այսինքն՝ ծագման հիմքով ժխտական է, զարգացման հունով՝ երկխոսական: Ուրեմն՝ համակարգը, որ միասնությո-

¹ Դավիթ Հովհաննես, Անցյալ կորուսյալ, Երևան, 1979, էջ 42-43

² Barthes R.: "Der Tod des Autors" Übers. V. Matias Martines. In: Janidis, Fotis (Hr 99): TextZu7 Theorie der Autorschaft. Stuttgart. 2000, s. 190.

յան հիմքով ժխտական նախասկիզբ ունի, ուղղված է «ներս»՝ պահպանելով ինքնաժխտող ընթացքի հիմնավորումը, ինչպես նաև «դուրս»՝ ունենալով բանավիճային կողմնորոշում, որն ուղղված է գրական պրոցեսին: Ընդհանուր առմամբ, սակայն, Արտ. Հարությունյանի պոեզիայի պառակտվող նախասկիզբը աշխարհի էպիկական պատկերի կորստի ակունքից է ծագում՝ պայմանավորելով ներքին ընթացքի ժխտումը և որոնումը: Ուստի Արտ. Հարությունյանի պոետական համակարգը, անվերջ ձգտելով կրելու աշխարհի ամբողջականության պատկերը և տեսիլը, քայքայվում է «ներսից»՝ պահպանելով «ներկայության» և «դարձի» երազը: Իսկ «ներկայության» և «դարձի» ընկալումը խոսքի այն պահն է, վիճակը, երբ նրանց հակադրության մեջ արտահայտվում է կամ նրանով ամբողջանում է բանաստեղծի աշխարհըմբռնումը: Ահա թե ինչու Արտ. Հարությունյանի պոեզիայում չափազանց կարևոր է այդ ներքին անցման դրամայի ընկալումը, որ սկսվում է ««Բաբելոն» հյուրանոցի տեսիլքը» (1983) պոեմից, ընթանում դեպի «Ներկայության խոսքեր» և «Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս» (1988) բանաստեղծությունները: Զուտ պոետիկայի առումով, սա մի ճանապարհ է, որ ունի ներքին բարդացումների ընթացք, որ բանաստեղծի աշխարհընկալման տեսանկյունից տանում է նախորդ շրջանը ժխտելու և նորը հաստատելու՝ հավելման միջոցով, որի սկիզբը գրապատմական առումով կրում է «մետաֆիզիկական խռովքի» պատկեր (սկսած «Նշանների երկրից» (1977) մինչև «Ընեմ» (1984) ժողովածուն), սակայն որին հաջորդում է «ապոկալիպսիսը», պոետական առումով նոր՝ համադրական մի շրջափուլ՝ «Նամակ Նոյին» (1997) շքեղ հատորից սկսած մինչև «Հեռուստապոեմներ «Ըուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գիրքը, երբ բանաստեղծը նոր համակարգի պահանջ է դնում, անվանելով այն «նոր լիրիկա», իսկ ավելի ուշ՝ «չընդհատվող պոեզիա»: Բայց, քանի որ «Հեռուստապոեմներ...» (2010) գրքում Արտ. Հարությունյանը «Ինքնածին գիր» պոեմում մեկնաբանում է անցման դրաման, որ ի հայտ են գալիս և բնութագրվում գրապատմական հանգրվանները՝ «չընդհատվող պոեզիայի» ուղին, որի սկիզբը զուտ սյուրռեալիստական բացատրություն ունի և ենթադրում է բացառապես «մտքի գաղափարախոսությամբ չմիջնորդավորված ընթացք, անմիջական թելադրանք, ժայթքում»¹: Յուրատեսակ այս «հեռացումը» ենթագիտակցությամբ և անմիջականորեն ընկալվող պոետական աշխարհ է, որն իր մեջ, այնուամենայնիվ, կրում է «դարձի տեսիլք», բայց սրանով բանաստեղծը

¹ Արտ. Հարությունյան, Հեռուստապոեմներ..., Երևան, 2010, էջ 228

հակադրվելով սոցռեալիզմի քրմերին, «ներկա է դարձնում տեսիլքը», «իռացիոնալ բառը փրկիչը համարելով մարդկության»: Բայց սա, միաժամանակ, ինչպես Ա. Բրետոնի մանիֆեստում, դարձը դեպի մանկություն «կյանքի հավատի» ըմբռնում է: Ուստի Արտ. Ջարությունյանի մեկնաբանությամբ «դարձի» և «ներկայության» գաղափարը հիմնվում է ոչ միայն փախուստով «տատուա թվի ռեալիզմից», «կեղծիքից Սովետի տարիների», «հաստագլուխ քննադատներից, որ լողանում են ամիսը մեկ (ըստ գյուղագրության օրենքի)», այնպես էլ՝ «գյուղագրություն ճպուռտ աչքից» ու նեյնիմերգությունից, սյուրռեալիզմի անպտղությունից, նրա մոգոնած կարի մեքենայից և սեղանից, որ հեշտասեր նեյնիմի եվրոպական տեսակն է... Պաշտպանվելով «սոցռեալիզմի սոսկալի թույնից», ժդանովի օտարամոլության մասին կոնդակի սլաքից, բանաստեղծը «դարձը» ընկալում է «բազմակուրծք և ստնտու իրականի» կանչով, ոգեկոչելով նաև կեղծիքի և քաղաքական ռեգեղջյուրների դեմ կռվող հանձարին՝ Չարենցին, որ «երբեք չեղավ հետմահի»: Ուստի «Արդյոք գիտակցում են...» և «Ստոկիոլմ, փախուստի ձևեր» բանաստեղծություններում, ժխտելով և հակադրվելով նոր օրերի մետաֆիզիկներին, առաջադրում է բանաստեղծի պատասխանատվության խնդիրը (որը նույն «ներկայություն» արտահայտությունն է), որովհետև ինչպես «Յեռուստապոններ...» գրքի բնաբանն է հուշում, «մարդասպանների ժամանակը եկել է» (Ա. Ռեմբո), և բանաստեղծը չգիտի, թե «որտեղից գտնի մխիթարություն այսքան վշտերի համար» (Գ. Նարեկացի): Ուստի, ուղղակի ունենալով հասցեատեր, Արտ. Ջարությունյանը մերժում է «լիրիկ-клерик»-ներին, որոնք «զբաղված են դուռ ու տատրակ թոցներով», ինչպես նաև նրանց քննադատին՝ «ոմն թաթիկասուն տղու»: Ահա թե ինչու «Յեռուստապոններ...» գիրքը Արտ. Ջարությունյանը սկսում է մեր օրերի տագնապի և քաոսի ընդգրկմամբ, ավարտում այն նույն շրջապտույտով՝ նստացույց հայտարարելով Բաբելոնյան աշտարակի և նոր ժամանակների վերնահարկում ընդդեմ «օսմանլու-մարդասպան ժամանակների», «ստալինյան գիրացած առնետների», բաբելոնյան աշտարակաշինության 21-րդ դարում, որովհետև աշխարհը կրկին նույն Բաբելոնն է, քաղաքը՝ մարդու օտարման վայրը, և բանաստեղծի «դարձը» մնում է անկատար («Նստացույց...»): Յետևաբար նույն անցման դրաման շարունակվում է Արտ. Ջարությունյանի պոեզիայում, թեև նոր դարում, պատկառելի ժառանգությամբ, տանում է ժամանակի բեռը և նորագույն պոեզիայի նշանակալից հանգրվաններից մեկն է՝ ինքնիրենով նոր շարժում և ուղղություն հիմնող-սկզբնավորող...

Ծարժումը պատմական հիմքով պառակտված է «ներսում» և երկխոսական է նաև անհատական կենսափորձի և աշխարհայեցության

հիմքով, ուստիև բազմաձայն է պրոցեսի ընկալումը: Էդ. Միլիտոնյանի պոետական ուղին այս համակարգում ընթացքի ինքնություն ունի, որին բնորոշ է եղել (և է) «երկվությունը», այն է՝ դասականի և նորի համադրումն ու միահյուսումը: Եվ պատահական չէ, որ քննադատությունը Էդ. Միլիտոնյանի պոեզիայում փնտրել է ոչ թե համակարգի ամբողջություն, այլ դեռ նախորդ դարում մեկնաբանելով այն, բնութագրել է՝ անվանելով «բարդ ձեռագիր», որ «պարադոքսների, անսովոր ձևերի, յուրօրինակ ռիթմերի, մեծապես՝ ազատ ոտանավորի «կառուցվածքով» է հանդես գալիս», և բանաստեղծը հեշտ չի գլուխ հանում նշված «բարդության ուրագայթներից»¹, թեև, միաժամանակ, «կարողանում է որսալ առարկա-երևույթների անսովոր գաղտնիքը, համաձայնության բերել մոտիկն ու հեռուն, երկնայինն ու երկրայինը, առօրեականն ու ֆանտաստիկը»²: Եվ եթե այդպես է, ապա նման պարագայում մենք գործ ունենք ոճական ներքին շերտավորումների բազմազանության և ընկալման հետ, որ պահանջում է վերլուծության ոչ ստանդարտ մոտեցում: Մինչդեռ Էդ. Միլիտոնյանի ոճի առանձնահատկությունը որոշ քննադատներ համարելով «երգիծական ներշնչվածության» ուղղվածությունը, որը Օրտեգա-ի-Գասեթի իրերի ապամարդկայնացման գաղափարի պարզ բանաձևումն է, վրիպում են՝ անտեսելով բանաստեղծական տեքստի «երկվության», պոլիֆոնիկ բնույթը, ուր հեղինակի խոսքից բացի առկա են մեկ- ուրիշ տեքստի առնչվող արձագանքներ, ինչպիսին մեջբերումն է, այլուզիան (ակնարկը), առհասարակ ոճավորումը (պաստիշը): Նույն վրիպումը առկա է նաև Յովի. Գրիգորյանի, Դ. Յովհաննեսի, Արտ. Հարությունյանի պոեզիայի համակարգը վերլուծող տեսություններում, ուր, որպես պոստ-մոդեռնիստական արար, առարկայական պատկերի և նրա էության ներքին անհամապատասխանությանը վերագրելով աշխարհի պարողիկ-երգիծական ընկալումը, հեղինակին էլ բնութագրում են ոչ թե իբրև աշխարհի պոետական պատկերը արտահայտող, այլ որպես երևույթները քննադատող և ժխտող «նախասկիզբ»...Էդ. Միլիտոնյանը, մինչդեռ, նախորդ՝ «Ծաղիկ ծովային» (1984) ժողովածուից մինչև «Ցասման հաց», «Մատնահետք», «Այս պահին» և վերջին՝ «Է» ժողովածուն (2012), որի վերնագիրն ինքնին պոետական «երկվության» կրողն է, ուստիև աշխարհի ներքին միասնությունն է արտահայտում՝ տրոհված առարկայի և նրա էության կապով, նույնի գաղափարը բանաձևում է նաև առանձին բանաստեղծություններում: «Ծաղիկ ծովային» ժողովածուում «Աղամամուլը հին լեռներին» բանաստեղծության մեջ պատմահորից

¹ Սուրեն Աղաբաբյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, 1986, էջ 467

² Սուրեն Աղաբաբյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, 1986, էջ 469

բանաստեղծին ավանդված «գրիչը» ժառանգության փոխանցում է, որ նույնն է՝ «գիր, ոճ, լեզու» ստանալը, բայց նաև՝ «բանաստեղծություն», այսինքն՝ պոեզիա հանձն առնելը, որի «ոգին գալիս է անկախ մեր կամքից»¹ (Ալ. Թովչյան), իսկ «Այս պահին» բանաստեղծության մեջ պահի և հավերժի միասնությունը արտահայտված է ժամանակի էության մեջ, որ տրոհված է առարկայի և նրա էության փոխկանչով: Այսինքն՝ սկիզբը և վերջը, որոնք առանձին են որպես պահի վիճակներ, հեղինակի և մեկ-ուրիշի խոսքի պատկեր-հոսք, վերաճելով բանաստեղծության, իբրև հեղինակի մտահղացում աշխարհայացքային միասնությամբ են հանդես գալիս, ուստի Միլիտոնյանի պոեզիայում պապից կտակված «պահը երկթևանի» հնարավոր է մեկնաբանել որպես պահի մեջ տևող հավերժություն: Ահա ինչու Ս. Սարինյանը Միլիտոնյանի պոետական զգացողությունների սկզբում տեսնում է մի օրինաչափություն՝ անվանելով այն «մշտապես գործող մտաբեղիչ», ինչպիսին «Անհնար է պահի մեջ չտեսնել հավերժությունը» տողի իմաստը («Գրական թերթ», 30 սեպտեմբեր, 2011): Բայց, այդ ընդհանրությամբ հանդերձ, Էդ. Միլիտոնյանը «է» ժողովածուում հավելում է՝

*Մարդու չափով ընկալվածը
Աստծո անունն է կրում:
Այդ դռնով է անչափելին
Մերթ դուրս գալիս, մերթ մտնում տունը:*

Բանաստեղծը, հետևապես, անվան էության մեջ ըմբռնում է խոսքի/բանի իմաստը («խոսք»), որի առարկայական նշանը գիրն է («Գիր» բանաստեղծության մեջ): Ուստի առարկայական աշխարհի ըմբռնումը, որ կախում ունի խոսքի ոլորտից, ձգտում է ձուլվելու նրա իմաստին, որովհետև սկիզբը կրում է ամբողջականություն, և ասում է՝

*Ինչին դիպար՝ գումարվեց քեզ,
Խաչվածն այդպես
Խաչափայտն է կրում անվերջ
Համբարձվելուց հետո անգամ:
Քանզի մարդ էր, հետո՝ Աստված:*

Եվ թեև խաչափայտը (խոսքը) նաև բանաստեղծի ճակատագիրն է՝ սրբազան ու ինքնազոհ, բայց անխաթար է սկիզբը, ուստի «խաչելութ-

¹ Ալ. Թովչյան, Ապագայի ներկայությամբ, Երևան, 1988, էջ 149

² Էդվարդ Միլիտոնյան, Է, Երևան, 2012, էջ 74

յուն» բանաստեղծության մեջ հավելում է՝ «ի սկզբանե էր բանն և դա չի ենթարկվում/ լեզվաբանական դիախերձման, վիրահատության, վերլուծության...» (էջ 185), ասես խոսքն ուղղելով այն վերլուծաբաններին, որոնք աշխարհն ընկալում են որպես մետաֆիզիկական նախասկզբի կազմալուծման պրոցես, կամ, գրի տեսանկյունից, իբրև «ինքնաբավ լեզվի» դիախերձում... որովհետև բանաստեղծությունը «սպիտակ թղթի պարապը լցնելը» չէ, այլ բանաստեղծի փորձը «բառերով հագեցնել այն» («Բանաստեղծությունը»): Իսկ բանաստեղծը «... քարանձավ է/ Արձագանքում է Աստծո/ Ձայնն ու լռությունը» և «ստվերն է Աստծո, /Ընկած մարդկանց ու ամեն ինչի միջև» («Բանաստեղծը»): Որեմն՝ բանաստեղծը կրում է պատասխանատվություն և ոչ թե դիմակ է կրում և եթե աշխարհը, ժամանակը և պատմությունը պառակտված են լուրերով, պատերազմներով, երկակի ստանդարտներով և կառավարվում է դիվանագիտական խաղերով, ապա պոեզիան, որ մեկ ուրիշի խոսքն է, կարող է լինել (կոչվել) «Դիվանագիտական պոեզիա», որ պետք է ընկալել ոչ թե ուղիղ իմաստով, այլ՝ երկխոսական բնույթի պոլեմիկայի մեկնաբանությամբ, ուստի (չ)տրվելով այն վերլուծելու գայթակղությանը, նշենք, որ Միլիտոնյանի պոեզիայի լավագույն արտահայտություններից է (նույնը և՛ «Լուրերի պատերազմ», «Խաչելություն», «Ծաղկածոր» և ...): Բանաստեղծը լայնորեն օգտագործում է պատկերի և առարկայի «երկվության» պոետիկան՝ առարկայի իմաստը ընկալելով նրա էության և շարժման ընթացքով, միաժամանակ կերպավորելով աշխարհը որպես առարկայի և նրա էության միասնության արտահայտություն: «Դիվանագիտական պոեզիան», առանց չափազանցության, բանաստեղծի մտածումների, կենսափորձի, մեր ճակատագրի և ժամանակի համապատկերն է՝ կուլաժ-պատկերների, լրատվական հոսքի, մեկ-ուրիշի խոսքի արտահայտումների ներքին կապով և նույնիսկ բանաստեղծի հարցումը՝ «պոեզիա, դու ի՞նչ գործ ունես դիվանագիտության հետ», ետադարձ ընթացքով ներխուժում է դարի և ժամանակի, զգացումների հոսքի և տագնապի մեջ՝ ասելով՝ «ո՛վ է փակել սահմանը», «հանենք Եղեռնի ժանգոտ մեխը... թուրքը՝ իր խղճից, հայն՝ իր խելքից...», «մենք հիմա շախմատ ենք խաղում ձիու քայլերով», «մենք ասում ենք գաղթ... նրանք ասում են՝ նավթ...», «ախպերս, մի քիչ պոչ խաղացրու, դիվանագետ եղիր աղվեսների մեջ»՝ հզորների, եռանախագահների, գլոբալիզացիայի աշխարհում, որովհետև «ժպիտը վաճառվում է» այստեղ, իսկ մեր ցավերը չեն պակասում՝ «ախպեր ջան, եզր ջան, պոեզիա ջան»... Իսկ նա՝ պոեզիան... տեսիլ է, որ ասում է՝ «զիս խնձորով ծեծեք», որ բանաստեղծի երազն է այս աներազ, անտեսիլ աշխարհում... Ասված է էքսպրեսիվ, առարկայական նկարագրությամբ, որի իմաստը հնարավոր է ընկալել առարկայի և նրա էության հակադրամիասնության մեջ, որն արդեն «դիվանագիտական» պոեզիան չէ...

Ես, ինչպես տեսնում եք, գուցե միտումնավոր, չեմ անդրադառնում բանաստեղծական շարքերին՝ առանձին վերլուծելու և համադրելու, հավանաբար Էդ. Միլիտոնյանի պոեզիայի ծավալի անհաղթահարելիությունից ելնելով: Ժամանակն է, որ այս բանաստեղծը կազմի այնպիսի մի հատընտիր, ուր արտահայտված լինեն պոետական համակարգի ձևավորման, ընթացքի և ամբողջացման ուղին, որը հիմնավոր վերլուծելու կարիք ունի, թեև բանաստեղծի ոճի ինքնության պատկերը ուրվագծված է «է» ժողովածուի մեկնաբանական շրջանակում:

Այնուամենայնիվ, «բանաստեղծական սկզբի» որոնումը պոետի ինքնության որոնում է: Ծարժումը սակայն, որ բացահայտում է իրերի էությունը, Ղ. Սիրունյանի «Իմ թվերը» (2013) ժողովածուի ընկալմամբ թիվն է՝ առանց որի (ինչպես պյութագորականները կասեին) «տիեզերքում կիշխեր քառսն ու անիշխանությունը»¹: Այսինքն՝ թիվը գոյության հիմքն է, որի շնորհիվ բանաստեղծը վերապրելով իրականությունը՝ վերապրում է «հակադրությունների գոյությունը», թեև մեկ նախասկզբից՝ թվից (պյութագորականներն ասում էին՝ անսահմանից) հնարավոր չէ բխեցնել գոյությունը, որովհետև եթե գոյություն ունենար միայն անսահմանը (թիվը), ապա «իրերը միմյանցից չէին տարբերվի»: Ուստի գոյություն ունի թվի և նրա էության, իրերի և նրանց էության հակադրությունը, որ, շարժման ընթացքով, բացահայտում են «տարածությունը», «ժամանակը», որ, բանաստեղծի ընկալմամբ, կենսափորձի վերապրման ուղին է... Եվ պատահական չէ, որ Ղ. Սիրունյանի պոետական աշխարհի թվային «սահմանումը» առնչվում է չարենցյան ըմբռնմանը (ինչը չէր կարող չնկատել քննադատությունը), որ «26,VIII,1936»-ում թվերով արտահայտված երգերի վերնագրերը, իբրև հարցման պատասխան, ավելի անհուն, խորունկ և իմաստավոր է համարում բանաստեղծը, «քան հազարերես գրքեր(ը) հաստափոր»²: Հետևապես թիվը Ղ. Սիրունյանի ընկալմամբ, ինչպես ժամանակը՝ տառապյալ, բզկտված մարմնով ու մտքով, անցյալի, ներկայի և գալիքի միասնությունն է արտահայտում, և այդ պատճառով թիվը ոչ միայն իրերի էությունն է մեկնաբանում, այլև ճանապարհի, ինքնության, կենսափորձի փիլիսոփայությունը, որ նկարագրված է «Տապանագիր 20-րդ դարին» բանաստեղծության մեջ: Հետևապես թիվը տեքստի/գրի անբաժանելի մասն է, թեև նրանով է արտահայտվում բանաստեղծության տեքստը, և թիվը նրա էությունն է, բայց և՛ կառուցվածքը և ձևը կանխորոշողը: Բանաստեղծի դրաման, հետևաբար, թվի

¹ Սեյրան Զաքարյան, Փիլիսոփայության պատմություն, Երևան, 200, էջ 37

² Եղիշե Չարենց, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1987, էջ 417

վերապրումն է՝ իբրև կենսագրության, ժամանակի ոգու և բարոյակա-
նության պատում, որ «իրապատում» ընթացք ունի, բայց, միաժամանակ,
ընկալման հորիզոն: Բանաստեղծի կենսապատումն էլ, որպես «իրա-
պատում» դրամա, թվագրված է, ինչպես թվագրված է դարը, ժամանա-
կը (թեև բանաստեղծությունները գրված են անհավասար ուժով և
լարվածությամբ): Իսկ ինչպիսի՞ն է ժամանակը... Բանաստեղծի կենսագ-
րությամբ՝ մասնատված, ինչպես «2013» բանաստեղծության մեջ, ուր Ղ.
Սիրունյանը ասում է՝ «Յոթ տուն ունեցա Սիզիփոսի աշխատանքով./
յոթն էլ հանգիստ զիջեցի սրան-նրան»¹: Մինչդեռ անցողիկ կյանքի ու-
նայնությունը, ծակատագրի քառսը, կյանքի դառնությունը՝ ընկերացած
օղու շշի հետ (որ նաև բանաստեղծի իրապատում ծակատագիրն է),
հնարավոր է «հաղթահարել» պոեզիայի միջոցով, որ «իսկական ու
միակ օթևանն է աշխարհում»: Ուրեմն և է գիր-ը արտահայտում և պահ-
պանում է բանաստեղծի կենսապատումը իբրև ժամանակի ծակատա-
գիր, ուստի բախելով բանաստեղծության դուռը, ասում է՝

*Ես բախում եմ դուռը բանաստեղծության տան,
և ամեն անգամվա պես իմ առաջ բացում և ներս է առնում
տիրուհիս՝ Անհասանելին:*

Իսկ «Տապանագիր 20-րդ դարին» բանաստեղծության մեջ Սիրուն-
յանը, վերլուծելով դարը և ժամանակը, մեկնաբանում է նրա ոգին, որ
նույնն է միշտ.

*Հանգուցյալը բազում ոճիրներ գործեց,
չխնայեց թույլին, դավեց ազնիվին, դրժեց
խոսքը և ուրացավ Աստծուն:
...Նրա ամենամեծ կիրքը անարդարությունն էր,
որի հետ շնացավ ամբողջ հարյուր տարի...
Եղավ խաչքավորը պատերազմների,
կքահայրը փոքր ժողովուրդների մահվան՝
հորինելով նրանց համար քրիստոսապատում
օրորոցայիններ՝
սեփական ամոթոյքը ծածկելու համար:
Կարելի է վստահ ասել՝ այս դարում էլ խաչվեց
Հիսուսը՝
և Բարաբբան կրկին ազատ արձակվեց... (էջ 39)*

¹ Ղուկաս Սիրունյան, Իմ թվերը, Երևան, 2013, էջ 79

Ահա այսպես՝ Ղ. Սիրունյանը «անցնում» է թվերի միջով՝ ճակատագրի ինքնության, ազգային կենսափորձի, ժամանակի և մարդու տագնապը «թվագրելով» իբրև բանաստեղծի կենսագրություն, որ նույնն է ժողովածուի «Այ թե դա սեր էր», «Քաջաթաղյան ձեպագիր» շարքերում նաև:

Բանաստեղծական նորության ընկալումը, իբրև պոլեմիկայի քննվող ուղի, դժվար սահմանվող ընթացք է, որի հորիզոնը նոր դարի սկզբից հասել է նաև Վ. Հակոբյանը: «Ինքնահարցում» բանաստեղծության մեջ Վ. Հակոբյանը, ամփոփելով անցած ուղին, ասում է՝ «Ճանապարհը քո երկրորդ ես-ն է», որով անցնող բանաստեղծը պայքարի մեջ է ինքն իր հետ, իսկ ապագայի մասին հարցումը, որ գրական գալիքի ըմբռնումն է նաև, Չարենցի յոթերորդ խորհրդի նոր բանաձևումն է և ասում է՝ «Մի՛ ապրիր պահը, որ դեռ/ չի եկել, վիրավորում ես ապագան»¹: Բայց բանաստեղծ լինում են ժողովրդով, ում տրված է պոետի սերը, իսկ, ինչպես բանաստեղծն է հավելում, «սիրելը թույլ չի տալիս մարդուն, որ սիրվի», որովհետև «սերը կույր էր ի սկզբանե,/ աչքերս նվիրեցի նրան/ երկուսս էլ կույր մնացինք»²: Ուրեմն, եթե կա սիրո սահման, ապա բանաստեղծը այն չափում է Արցախի սահմաններով: Եվ ստացվում է, որ չկա «Արցախից ավելի մեծ երկիր,/ Արցախից ավելի հզոր հայրենիք» («Արցախ»), որովհետև բանաստեղծի սիրո չափման միավորը Սերն է, որը սահման չի ծանաչում: Ահա թե ինչու բանաստեղծը, հաղթահարելով բառի սահմանները, «Առանց պարադոքսների» բանաստեղծության մեջ ծանապարհը չընդհատվող ուղի է համարում, որովհետև երազ է, խոստովանությունը ձուլված է լռությանը և «չի տեղավորվում խոսքի մեջ», իսկ հայրենիքը այն սերն է, «որով սիրում են հայրենիքը»...(էջ 145):

Ահա այսպես կարելի է բնագիրը ընթերցել՝ հաստատելու համար, որ Վ. Հակոբյանի բանաստեղծությունը ենթակա է սահմանելու բառի զգայական և տրամաբանական միասնության մի խզվածությամբ, որը «Բանաստեղծությունը սահմանից դուրս» (2006) ժողովածուում գրողը մեկնաբանում է՝ ասելով. «Ես պարզապես հեղափոխում եմ բառը և /փորձում կարդալ նրա աննյութական,/ դեռևս չբացահայտված իմաստը»³: Ուստի՝ բանաստեղծի համար «բառը դիրք է, ո՛չ ապաստա-

¹ Վարդան Հակոբյան, Պոեմ իմ մասին կամ 24 անց 82 րոպե, Ստեփանակերտ, 2009, էջ 163-164

² Վարդան Հակոբյան, Պոեմ իմ մասին կամ 24 անց 82 րոպե, Ստեփանակերտ, 2009, էջ 164

³ Վարդան Հակոբյան, Բանաստեղծությունը սահմանից դուրս, Երևան, 2006, էջ 3

րան...», ինչը իբրև բնաբան հավելում է Վ. Հակոբյանը «Տիեզերական երգեհոն» պոեմում: Եվ թեև բանաստեղծը արդեն «Բանաստեղծությունը սահմանից դուրս» (2006) ժողովածուով ամփոփում էր ծանապարհի մի ամբողջական շրջափուլը՝ որ «Թևերի հեռուն» և «Քարի շնչառությունը» ժողովածուների հետ եռամիասնություն է կազմում՝ իր նորարարական շնչով զարմացնելով նաև քննադատությանը: Բայց սա Վ. Հակոբյանի որոնումների «ավարտուն» արարը չէ: Բառի «անցման» սեմանտիկան Հակոբյանի պոեզիայում պիտի հանգեր կրկին պոեզիայի գաղափարի ընկալմանը: Ուստի «Պոեմ իմ մասին...» (2009) ժողովածուում Վ. Հակոբյանը «ելից» ուղին կրկին բացատրում է ծանապարհի գիտակցությամբ և ասում է՝ «Ծանապարհին նա չէ, ով ծանապարհին է, /այլ նա,/ ով ծանապարհը կրում է իր մեջ» («Ելք»): Հետևաբար «ի՞նչ է պոեզիան» հարցումը Վ. Հակոբյանը մեկնաբանում է բանաստեղծության մետաֆիզիկական ընկալման բացատրությամբ: Այն է՝ «Աշխարհում բանաստեղծությունից բացի, ամեն ինչ բանաստեղծություն է, ահա թե ինչ է պոեզիան»: Ուրեմն՝ պոեզիան ներքին միասնությամբ տրոհված է բանաստեղծությունից, ուստի պոետական իրականությունը մետաֆիզիկական է՝ դեպի ուր անցումը տեղի է ունենում բանաստեղծության (կամ որ նույնն է՝ գրի/լեզվի) էության փոխկանչով և լուսավորմամբ: Ուստիև՝ բառը Հակոբյանի պոեզիայում այլաբանական, մետաֆորային հորիզոն ունի և, իր խոսքով, «խռովարար է», իբրև նշան՝ պառակտված, որ ձգտում է անհասանելիին՝ պոեզիային («Անհասանելին»): Բայց, միաժամանակ, «Բառը պատերազմելու ձև է՝ եթե անգամ սեր ես խոստովանում, և դաժան ու կենսաբեր՝ որպես կնոջ ծիչը...», իսկ «գրելը, ի վերջո, նշանակում է՝ քայլել, Ընթանալ», ուստի բանաստեղծը խոստովանում է՝ «ես քայլում եմ այն ուղղությամբ, որը/ ինձանից առաջ գոյություն չի ունեցել», - ահա ծանապարհի այս գիտակցությունն է, որ բանաստեղծն անվանում է «Իմ ափից ջուր եմ խմում հրեշտակները», որ և՛ «բանաստեղծության սահմանից դուրս» է, ուստի՝

*կյանքի և մահվան սահմանագծում կա մի անանուն ծաղիկ,
դա բանաստեղծությունն է. կարող եք կոչել նվիրում»:* (էջ 15)

Բայց և՛ բանաստեղծությունը արարչություն է, որ Վարդան Հակոբյանին տանում է դեպի անհասանելին՝ պոեզիան՝ որ ապաստանն է միակ, պոետի հայրենիքը:

Իհարկե, Վարդան Հակոբյանի ծանապարհի մի հանգրվանն է սա, որին իբրև «անհասանելի գագաթ» հանգել է ներքին ինքնաժխտման ուղիով, որ հակադրվելով նախորդ դարի իր ըմբռնումներին, նոր շրջանում՝ 21-րդ դարասկզբին նրա պոեզիան շաղկապում է Հովհ. Գրի-

գորյանի, Արտ. Հարությունյանի բանաստեղծության պոլեմիկական բնույթին, Յ. Էդոյանի բառի մետաֆորային ընկալման երկվության ընթացքին, որն ունի ինքնության բնույթ, հետևաբար և՛ մեկնության կարիք:

Իսկ ահա նախորդ դարի 60-ականների և 80-ականների պոեզիայի համակարգում, որի պոլեմիկական բնույթը մեր կողմից մեկնաբանվում է ոչ թե ժամանակագրական զարգացման բնույթով, այլ համապատկերային, նոր դարի սկզբին լրացնում է թերևս քիչ «նկատված», ինչպես ինքն է ասում՝ «անիծված պոետների ցեղից», ինչպիսին Հուսիկ Արան է: Նրա ձիրքը առանձնապես արտահայտվեց «Աստծո հետ խոսելու ժամանակը» (2012) ժողովածուում, մասնակիորեն՝ «Ազատության հրապարակ» (2013) գրքում: Ինչո՞ւ մասնակիորեն: Որովհետև նախորդ ժողովածուն ամբողջական է աշխարհայացքային տեսակետից, պոետական նախորդ շրջանը շաղկապող և համակարգային իր բնույթով: Մինչդեռ «Ազատության հրապարակը» ժողովածուն հրապարակախոսական խզվածություն ունի Հուսիկ Արայի պոեզիայի ընթացքից և կրում է «Նոր Հայաստանի» մեթոդյա տեսիլը, ազատության երազը, որ սկսվում է Ազատության հրապարակից, պատերազմի, դժվար երթի, հերոսության և անկումի ցավից: Սակայն Հուսիկ Արայի պոեզիան ուժեղ է ներքին լարվածության, իր խոսքով՝ «ջղային ջերմի», պոետի օտարվածության, ապրումների հակասության, անզուսպ պոլեմիկայի բնույթով, ինչպիսին «Աստծո հետ խոսելու ժամանակը» ժողովածուն է, որի վերնագիրն անգամ հուշում է, թե... ժամանակը մասնատված է հենց բանաստեղծի էության, խոսքի/բանի անհնարինության տրոհվածության մեջ: Հետևաբար և՛ բանաստեղծը որպես օտարված մի Հոմեր, պահանջված չէ, ոչ ոք չի գալիս նրա լույսին ընդառաջ և աններկա է բանաստեղծը ժամանակի մատյանում, ով թափառելու է դեռ իբրև մի Ուլիս՝ անմուսա, առանց Նավգիկե (անսեր), նետվելու է այլ ափեր մինչև ոտք դնի հողին՝ արքայական Իթաքե, որ «պոեզիայի հայրենիքն է»՝ աստծո հետ խոսելու հնարավորությունը և վայրը... Իսկ մինչ այդ բանաստեղծի «թափառումները» նրան տանում են «Արգիշտիի կառուցած քաղաքը»՝ մեթոդյա աշխարհը, որ լիքն է մեղքերով, ինչպես ավետարանական Սողոմոն՝ քառսը, ուր սատանան կանչում է՝ երկրպագիր («Քաղաքի առավոտը»), և բանաստեղծը իր խռովքն է գրում քաղաքի պատին («Սիրո խոսք քաղաքին»): Իսկ ամենից դրամատիկն, անշուշտ, «էգ քաղաքի», «արևելյան քաղաքի» գրկում բանաստեղծը, սպանելով իր Փրկիչին, ասում է՝ «ինքս եղա իմ Հուդան» («Անաստված»), որ ինքնախոստովանական լինելուց բացի, նկարագրում է նաև մի ամբողջ սերնդի՝ լուսանցքում հայտնված մարդկանց հոգեվարքը, տեսիլների կործանման դրաման «թավշե հեղափոխության կրոնկների տակ», «անկախության պատերազմի», «վաղվա

հայրենիքի» տեսիլից խաբված՝ պատսպարվելով «խղճի մոռացված բո-
զանոցներում»¹: Ահա թե ինչու ժամանակն է խոսելու աստծո հետ՝ մեղ-
քի դառնությունը խոստովանելու, մաքրագործվելու, բայց անհնարին է
թվում «ընկած քաղաքի խութ ու խորշերում» խոստովանությունը «ո՛չ
Աստծո առաջ, ո՛չ էլ սատանայի»: Եվ որքան էլ Հուսիկ Արան փորձում է
«խոսք» գրել՝ թվագրելով ժամանակը, պոեզիան և խոսքը անհնար է
թվում, որովհետև, ինչպես «խոսք» գրված 2005-ի մայիսի 15-ին» բա-
նաստեղծության մեջ է ասվում՝

*Հեղափոխությունները հերթ չեն տալիս մեկը մյուսին,
Բայց ոչինչ չի փոխվել այստեղ՝ ցածում,
Այն օրից, երբ մեզ տեսար: (էջ 45)*

Այսպես. բանաստեղծի ապրումներում կուտակվում են պատկերնե-
րը՝ դրամատիկ, ողբերգաշունչ, ժամանակի նշանով արտահայտված, և
խոսքը վերածվում է աղոթասացության, ինչպիսին «Աստծո հետ խոսե-
լու ժամանակը» շարքում, ուր «Երկրին ընծայվող բառերը» բանաստեղ-
ծությունը դեռ «պահպանում է» հոգնած նավարկումներից պոետի
դարձը դեպի «պոեզիայի հայրենիք», և ասում է. «Արձակիր բառս, Երկ-
նաբնակ, մարդու ժամանակի և երկրի տարածության կշիռով./ ինչպես
մեղքի թողությունն է լինում նույն ծավալի մեջ» (էջ 74): Սա այն խոստո-
վանությունն է, որ «հետապնդում» է պոետին՝ Չարենցից մինչև մեր
օրերը, պահպանում դարձի դրաման, որ Արտ. Հարությունյանը «ներկա-
յություն է» անվանում, Հուսիկ Արան՝ Հոմերի ժամանակ... Եվ, առհասա-
րակ, պոետական մի արահետ է սա, որով տասնամյակներ ընթանում
են նաև Վառլեն Ալեքսանյանը՝ «Կասկածի ջրերի վրա» (2009) ինքնա-
խոստովանություններով, Սամվել Կոսյանը՝ «Ցավի հետքը» (2004) և
«Կիսաբաց հուշեր» (2008) պոետական վկայագրություններով, Խաչիկ
Մանուկյանը «Էն աշխարհի չի» (2010) ընտրանիով, ուր գոյահանդեսը
նկարագրվում է «վիրավոր խաչի» հայտնությամբ, ժամանակը ներկա-
յանում «բիրիլական ընդմիջարկումներով՝ տրոհված նախափմբից՝
խոսքից, Ծանթ Սկրտչյանը՝ «Հատընտիր» (2013) գրքի պոետական հա-
մակարգվածությամբ և լեզվական սինթեզներով, իսկ Ռ. Սարգսյանը,
որ բացում է իր վիրավոր, երագող և կարեկից հոգին «Մնացած կյանքի
համար» (2014) վերջին (ետմահու) գրքում. այն խոստումն է «մնացած
կյանքի...»: Իսկ ահա նորերից Վահե Արսենը պոետական փորձառա-
րությամբ, Էդ. Հարենցը «Լեթարգիական արթնության» (2012) ներքնա-

¹ Հուսիկ Արա, Աստծո հետ խոսելու ժամանակը, Երևան, 2012, էջ 26-27

տես հայացքով, Հասմիկ Սիմոնյանը՝ ձայնի ջղաձիգ նվագներով, Աշոտ Գաբրիելյանը «Գրպանի բանաստեղծություն» (2012) ժողովածուի ինքնորոնման փորձարկումով... Նրանք, անշուշտ, պոետական նոր շրջանի պոեմիկան դեռևս չհաղթահարած, բայց ծանապարհի և ավանդների բացահայտման քայլերով ու ստուգությամբ որոնում են բանաստեղծության ուղին, որ նոր շրջանի պոեմիկան կարող է ձևավորել...

Հենրիկ Էդոյանը «Բառի որոնումը» հոդվածում, մեկնաբանելով նորագույն պոեզիայի ուղին, լոկալ-ազգային պոեզիայի զգացմունքայնությանը հակադրում է ինտելեկտի պոեզիան, երգային բանաստեղծությանը՝ կոնստրուկցիան, որովհետև «բանաստեղծության մեջ որքան քիչ է ներկայանում զգացմունքն ընդհանրապես, այնքան ազատ է մնում պոետական վիճակը»... Հետևաբար «բանաստեղծության մեջ պետք է փնտրել ոչ թե զգացմունք, այլ՝ պոետական վիճակ» («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1, էջ 132): Այնուհետև, զարգացնելով միտքը, սահմանում է բանաստեղծությունը, բնութագրելով այն որպես «պոետական պահ»՝ եզակի և ինքնուրույն, որ մի ամբողջ կյանքի արժեք ունի, որի հիմքում «ոչ թե խոսքն է, այլ՝ բառը»: Իսկ բառերի «միջև կամուրջներ չկան» և «կոնկրետ փաստի մեջ» ստեղծում են «ժամանակի տարածություն», որ տեղի է ունենում բառի սահմաններում, որ, կերպարանափոխվելով, վերածում է մետաֆորի, ինչը և բանաստեղծության ներքին նպատակն է և «իր բնույթով մոտենում է միֆին»: Բայց քանի որ իրականությունը անսպառ է, անսպառ է նաև մետաֆորի սեմանտիկան, որ հանգում է բառերի և մետաֆորի ազատության գաղափարին, թեև, միմյանց «հարևանությամբ», ազատ լինելով միմյանց իմաստների գերիշխանությունից (ինչպես Շեքսպիրն է ասում՝ «բառերը կարող են զարմանալ միմյանց հարևանությամբ...»), վերածում են միասնության՝ պատկեր-մետաֆորի («Սով. գրակ.», 1971, թ. 2, էջ 132-133):

Տեսական այսպիսի կողմնորոշումը, անկախ խորության համապատկերից, ժխտելով նախորդող շրջանի ազգային-սուրբոգատը, այնուամենայնիվ, ընկալման հիմքով, ինչպես Էդոյանն է հավաստում, դիալոգային է, որովհետև «պոեզիան այդ դիալոգի լավագույն միջոցն է», իսկ ժամանակը պահանջում էր պոեզիան դուրս բերել լայն ասպարեզ, լսելի լինել նաև մյուսներին (աշխարհին) («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1, էջ 132): Ուստի Էդոյանի ընկալումը, լինելով ընդվզող և ժխտող, հիմնված է նորի հաստատմանը, որն իր աշխարհայացքային կողմնորոշմամբ մետաֆիզիկական ընդվզում է: Եվ այն, ինչ չընկալեց քննադատությունը, ընդվզող պոեզիայի պատմականության բնույթի մեջ է: Իսկ Ալբեր Կամյուն դա բացատրում է այսպես. «Եթե մետաֆիզիկական ընդվզումը մերժում է այդ-ն և սահմանափակվում բացառապես ժխտումով, ապա իրեն դատա-

պարտում է ձևամոլության», իսկ «20-րդ դարի ընդվզող պոեզիան անընդհատ տատանվել է երկու ծայրահեղությունների միջև՝ գրականության և հզոր իշխանության, իռացիոնալի և ռացիոնալի, հուսահատ երազանքի և անողորմ գործողության միջև» («Աստղիկ», Երևան, 2013, էջ 136):

Ինչպես ասում են՝ ավելի լավ չես ասի... Դ. Էդոյանի պարագայում, թերևս, բանավեճը, որ երկխոսության հիմքն է, սկսվում է «Անդրադարձումներից» (1978), տևում մինչև «Երեք օր առանց ժամանակի» (2005), «Փողոցի բաժանվող մասում» (2006) և «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» (2012) վերջին ժողովածուում: Ուստի Էդոյանի երկխոսական բանավեճը, որ տասնամյակների ընթացք ունի, հակադրվելով նաև շարժման ներսում, վերաճել է ամբողջական ուղղության՝ ունենալով նաև շարունակողներ և էպիգոններ, արտահայտվել է «Երեխաները արթուն քաղաքում», «Քառսը մենք ենք, ես ու դու», «Պոեզիայի և պոետի մասին» բանաստեղծություններից մինչև «Իսկ մա՞րդը», «Գնալով դժվար է դառնում» և այլ այսպիսի բանավիճային Էդոյանական հղացումներում, որոնք հանգում են «Մի գիրք» բանաստեղծության գաղափարի ընկալմանը: Եվ որքան էլ հայտնի է Էդոյանի գրական ընթացքի ժխտական նախասկզբի տեսությունը, ըստ որի, յուրաքանչյուր շարժում իր ներսում կրում է քայքայման ոգին և գրապատմական էվոլյուցիայի յուրաքանչյուր շրջափուլ, ժխտելով նախորդը, հավասարակշռության է ձգտում՝ ձևավորելով նորը, ուստի անցումը, վերաճելով կարգի, ծագում է քառսից՝ հնարավոր դարձնելով քառսի բանաստեղծականացումը («Պոեզիայի և պոետի մասին»): Բայց քանի որ յուրաքանչյուր պատկեր ապրում է «ինքնուրույն կյանքով», ապա բառեր-ը, պատկերներ-ը, քառսից կարգի անցման շրջապտույտում, ձգտում են միասնական իմաստի, որ մետաֆորն է՝ բառերի գաղտնիքը, որ միասնության մեջ ձեռք են բերում միֆական իմաստ: Ահա թե ինչու Էդոյանը «Երեխաները արթուն քաղաքում» բանաստեղծությունը, գրառելով առանց կետադրության, ներկայացնում է բառի/բանի, բանաստեղծության ծագման շրջապտույտը, որ մետաֆիզիկական հիմնավորում ունի.

*Սկիզբը բառն էր գործն էր զգացմունքն էր
Սկիզբը գործն էր զգացմունքն էր
Սկիզբը զգացմունքն էր բառը գործը
Սկիզբը անուն էր որ սկիզբ չունեիր...*

Այսպիսով ձևավորվում է մի հերմետիկ միջավայր, որ շարժումը անցյալից ներկա բառն է կրում: Ամեն ինչ կրկնվում է: Իսկ իրական-

նությունը... Միակ կայանը բառն է, որ ձգտում է դեպի գալիքը, և այդ շար-
ժումը ծնում է տագնապ, վախ... Մի խոսքով՝ կյանքի և մահվան զգացո-
ղություն, գոյության գիտակցում, ուր ժամանակը միասնական է իբրև
բառի իրականություն՝ պառակտված անցյալի և ապագայի միջև և, այս-
պիսով, օտարված ներկայից, հանգրվանած անցյալին: Միակ շարժումը
տեղի է ունենում անցյալից դեպի գալիքը, որովհետև, ինչպես Վ. Օշա-
կանն էր մեկնաբանում՝ «այս անցեալը... թէ՛ ներկան, թէ՛ ալ ապագան
կը պարունակէ, թէ՛ բառ է, թէ՛ ալ շօշափելի, կոյր, անտեսանելի իրակա-
նություն»¹:

Ահա թե ինչու ժամանակի կորուստը կյանքի, իրականության, բառի
կորուստ է և ողբերգություն, որն այնքան դրամատիկ արտահայտվեց Է-
դոյանի «Երեք օր առանց ժամանակի» ժողովածուում: Իսկ «Կանգ առ,
ես այստեղ եմ» վերջին գրքում, պահպանելով բառի երազը, հանգում է
մի նախասկզբի՝ գրի/գրքի որոնման: «Մի գիրք» բանաստեղծության մեջ
Էդոյանը ահա այսպես է սահմանում.

*Ինձ մի գիրք է պետք, որ ոչ ոք չի գրել.
Մի գիրք, որ գրված է, բայց դեռ ոչ մի ձեռք
չի դիպել նրան: Նրա էջերից
վերցնում եմ իմ տողերը:
Բոլոր աստղերը ինձ լույս են տալիս: Ես նրանց
կարդում եմ, նրանց հնչյուններից
բառեր եմ հորինում, նայում գրքի մեջ
(որ ոչ ոք չի գրել) և հանում պատկերներ
երկնքի և երկրի
կենսագրություններից: Նա որքան գնում,
այնքան մեծանում է: Նրա էջերից
ես տուն եմ կառուցում,
ապրում նրա մեջ: Իմ բնակավայրը²:*

Տուն-ը, բնակավայր-ը և գիրքը, որ սկզբի և վերջի միասնության գա-
ղափարն են արտահայտում, Էդոյանի ընկալմամբ նույն իմաստն ունեն:
Եվ «ARS POETICA» բանաստեղծության մեջ, վերահաստատելով ան-
ցած ճանապարհի պրետական փորձառությունը, մեռած բանաստեղծի
խորհուրդն է հաստատում.

¹ Վահե Օշական, Հայաստանի երիտասարդ բանաստեղծները («Բագին», Պելլորոս, 1980, թ. 5, էջ 58)

² Հենրիկ Էդոյան, Կանգ առ, ես այստեղ եմ, Երևան, 2012, էջ 5

*Գեղեցիկը քո միջով է դառնում առօրյա,
 Բայց նրա մեջ քո աշխարհը եթե չմեռնի
 Մեծ աշխարհը քո խոսքի մեջ երբեք չի հառնի:
 Թող իրերը քո մեջ խոսեն, ոչ թե դու խոսես,
 Զո փոխարեն աշխարհն ինքը թող մոտենա քեզ,
 Զո մի բառում թող հայտնվի տիեզերքը մեծ... (էջ 115)*

Սա Յ. Էդոյանի բանաստեղծական կտակն է նաև՝ փոխանցված մեռած բանաստեղծի միջոցով, որ շրջագծում է պոետի ստեղծագործական սկզբի և վերջի միասնությունը, որը դժվար թե ասվեր, եթե բանաստեղծը չկրեր բանավեճի երկխոսական լարվածությունը, որոնց հասցեատերը արդի գրական պրոցեսը տանող հայտնի անուններն են՝ Արտ. Զարությունյանը, Դ. Յովհաննեսը: Ուղղելով խոսքը Դ. Յովհաննեսին, ով սահմանելով մեջբերում է Դիլըն Թոմասի տողը՝ «մա՛րդ, եղիր իմ մետաֆորը», Յ. Էդոյանը հակադրվելով ասույթին, իր աշխարհայացքին բնորոշ մեկնաբանություն է անում՝ «Իսկ մնացածը» բանաստեղծության մեջ ասելով. «Դիլան Թոմասի մետաֆորը մարդն էր, իսկ իմը՝ ծառը» (էջ 94): Ինչու՞: Որովհետև Էդոյանի ընկալմամբ՝ երկուսն էլ գոյություններ են և «նրանց միջև տարածություն չկա»: Այսինքն՝ նրանց (ծառի և մարդու) մետաֆիզիկական ժամանակը միասնական է: Տարածությունը ժամանակի կանչով է արտահայտվում Էդոյանի պոետիկայում, ուստի բանաստեղծը, միահիլուսելով իրականությունը, ստեղծում է «ժամանակի տարածություն»:

Իսկ մա՛րդը... Նույնանուն բանաստեղծության մեջ բանաստեղծն ասում է, թե նա մտել է երրորդ հազարամյակ, կոնֆլիկտը հասել է բարձրակետին, որ 20-րդ դարի թատերգության տեսակետից տրագիկոմեդիա է, ուր չկա գործողություն, տեղաշարժ, հերոս և հեղինակ: Իսկ մարդը «դարձել աներևույթ գծագիր»¹: Ուստիև, ինչպես «Գնալով ավելի դժվար է դառնում» բանաստեղծության մեջ, մեկնաբանելով բանավեճը, ասում է՝

*Գնալով ավելի դժվար է դառնում
 տողերն իրար կապել,
 միացնել նրանց
 զգացմունքի, մտքի կամ արտուրդի
 անտես շաղախով,
 իրերը դառնում են ավելի քմահաճ,
 պահաջում ավելի ինքնուրույնություն,
 ազատ խոսք, շնչառություն,*

¹ Զենրիկ Էդոյան, Բանաստեղծություններ, հտ. 1, Երևան, 2010, էջ 158

*իսկ քար-քետոնն հսկա քաղաքի
քիմքը պահանջում է նկարագրություն,
կամ նմանություն,
անմիտ խոսք, անշարժ քայլ, հենց այնպես
կատարվող զգայախաբկանք...*

Իհարկե, Էդոյանի պոետիկայում իրերը «թաքնված» բառերի մեջ, տեսանելի չեն, որովհետև անցողիկ են-վախճանական, ուստի, բանավեճի հիմքով բնութագրելով շարժման երկու ուղղությունները, Էդոյանը մեկնաբանում է բանաստեղծության ծնունդի դժվար ուղին: Իսկ սա չի նշանակում, թե դա լիրիկների և ֆիզիկների բանավեճ է, այլ գրապատմական ընթացքը սահմանող ընդվզում, որ այդքան սուր ընկալվելով մի կողմից՝ Արտ. Չարությունյանի, Դ. Հովհաննեսի, մյուս կողմից՝ Յ. Էդոյանի պոեզիայում՝ կանխորոշում են գրական գալիքը:

Բանաստեղծական նախասկզբի մասին բանավեճն, իհարկե, բանաստեղծության էության մասին հարցադրում է, որն ուղղված է թե՛ «ներս» և թե՛ «դուրս», որ շարժման պրոցեսում արտահայտվում է և՛ նույն ուղղության, և՛ նրան հակադրվող համակարգում: Նախորդ դարի 80-ականներից եկող հարցի պատասխանը և որոնումը նոր դարի սկզբից լիցքավորվեց նոր շնչով Հակոբ Մովսեսի ստեղծագործությամբ, ավելի ուշ արտահայտվեց նաև Ավագ և Վաչե Եփրեմյան եղբայրների, Մանասեի ստեղծագործության մեջ: Բայց ավելի հետևողական և համակարգված Հակոբ Մովսեսի պոեզիայում և «Օվսաննա, Օվսաննա» հարցազրույցում է մեկնաբանվում և ամբողջանում պրոցեսը: Եվ քանի որ հարցը մեկնաբանվել է քննադատության կողմից, ապա նշենք, որ այն գրապատմական ստուգությամբ շարունակվում է Հակոբ Մովսեսի պոեզիայում՝ ինչպես նախորդ՝ «Լույս զվարթ» (2009) ժողովածուում, այնպես էլ վերջին՝ «Յոթներորդ որսորդություն» (2013) գրքում: Բանաստեղծը, որ իրեն անվանել էր «որսորդ հոգեթով», նոր գրքում էլ եկել է «Յոթներորդ որսորդության»: Սակայն, որպեսզի չվրիպի, կանգնում է լույսի դեմ կրծքաբաց, իր բազեին լույսով է սնում, երգում՝ ձեռքը աղեղին: Բայց եթե «իրեր կան, որոնց բառը չի բռնում», ապա իզուր են նրանք հորդում, անասանելին է «բաժինը հմուտ որսորդի»¹ («ինչ թռավ, ինչը չի ասվում»): Իսկ ո՞ր է տանում հետքը բառի, ինչպես հետքը ձյան վրա, որ որսորդին՝ աղեղը կապած, սարերի բարձունքն է տանում՝ փնտրելու «կյանքի հետքը շռայլ», որ բառն է և «ապաստան ու բույն չունի» («Յետ-

¹ Հակոբ Մովսես, Յոթներորդ որսորդություն, Երևան, 2013, էջ 6-7

քեր ձյան վրա»): Ուստի «տարածությունը ծնկի է իջնում» (պատկերավոր ասում է բանաստեղծը), և բանաստեղծը բառերի արարչությանը հանձնված, հղանում է «Բանաստեղծությունը» իբրև բառ.

*Ինքս իմ մեջ մտած՝ բառերն իմ հանցեցի,
Հանց հացթուփն է փռից իր հացերը հանում,
Եվ, ձեռքերը խանձած կարմիրի մեջ բոցի,
Մայրամուտի կապույտ քարերին է դնում՝
Իբրև պաշար, իբրև բաժին թռչուններին,
Ապա վեր է կենում, սանդալները հանում,
Ավազը թափ տալիս, նայում հոսող ջրին
Եվ մենակ ու բորիկ՝ մեկնում է և գնում: (էջ 327)*

Ուրեմն՝ ներսուզված ինքն իր մեջ բանաստեղծը հայեցող է, «մաքուր են սակայն պոետի ձեռքերը» (Գյոթե), ով ունկնդիր հոգում՝ բանաստեղծում է: Իսկ «հոգին պնևմա է», բանաստեղծությունը՝ կրոնական ծես, մեսիա, որ նոր գրքում «ազատագրել» է նյութից՝ բանավեճն ուղղելով «ներս»՝ Հենրիկ Էդոյանին, որի աշխարհընկալման հիմքում մետաֆիզիկական խռովքն է այնպիսի ժխտական հիմքով, որ գոյաբանական շրջադարձով կրում է թաքնված պոլեմիկայի բնույթ: Իսկ Հ. Մովսեսի բացասումը հիմնային է, կախում ունի մետաֆիզիկական սկզբից և էությամբ անձառ է, ժխտող, և խոսքն ուղղելով Հ. Էդոյանին, ասում է՝

*Մեր մեջ տակավին թևերը բացած՝
Դեռ ընթանում է վեճը անամոք,
Թե երկաթն այստեղ, համակ շիկացած,
Դեռ նյութ է, թե՞ հուր -չգիտի ոչ ոք: (էջ 81)*

Իրերն առանձին վերցրած իմաստ չունեն և անձանաչելի են: Բայց իրերը Հ. Մովսեսի պոեզիայում մետաֆիզիկական շրջամաթ իմաստ ունեն, երբ բանաստեղծի հայեցության շրջագծում են: Ահա այս ուղիով է տանում Հ. Մովսեսը, որը «Լույս զվարթում» բանավեճն ուղղելով, ինչպես ինքն է անվանում, «կատաղի սոցոեալիզմի» հիմքերի դեմ, որոնց «մետոներն են... Ֆ. Նիցշեի, Մ. Հայդեգերի մարմնի ծալքերը ներքաշված ոջիլները»՝ «ղերիդաները և բատայները», արտաքին պլանում հակադրվում է արդի պոեզիայի ուղղության հիմքերից մեկի դեմ, որը չափազանց սուր արտահայտվեց Արտ. Հարությունյանի պոեզիայում, իսկ ներքին պլանում այն ուղղվում է Հ. Էդոյանին և, կարծում եմ, բացասում է աշխարհայացքային երկխոսության ոգին, որ «Լույս զվարթ» ժողովածուին չէր սպառնում: Մինչդեռ «Յոթներորդ որսորդություն» գիրքը պոետական արվեստի տեսանկյունից համարժեք լինելով նախորդ ժողովածուներին,

հանգում է մետաֆիզիկական ճախրանքի կամ շրջապտույտի, որը հայեցային առումով անդարծության այնպիսի ոլորտ է ընդգրկում, որ, թերևս, դարձի երազ չունի, ինչպիսի դարձի երազ ուներ Վ. Տերյանի պոեզիան՝ գաղափարի աշխարհից անցում կատարելով դեպի իրերի աշխարհը: Իսկ իրերը մեկնաբանելը հնարավոր է գուցե՝ վերապրելով նրանց մետաֆիզիկական «ներկայությունը», վերապրելով պատմության և իրականության միջև նաև (իրերը հայելով իրականության հայելում)... Եվ թեև Յ. Մովսեսի պոեզիան գրի/գրքի որոնման ճանապարհով է ընթանում սկսած «Գիրք ծաղկանցից» մինչև նորը՝ «Յոթներորդ որսորդությունը», ուր բանաստեղծը դեմիուրգ-հայեցող է, երգի որսորդ (ինչպես ինքն է ասում), բայց առնչվում է թե իրերի և թե նրանց էության հետ՝ հայելով կամ վերլուծելով դրանք: Ինքնօտարումը սակայն կամ հեռացումը հայեցման միջոցով պոետական վերջին արարը չէ, որ առկա է «Յոթներորդ որսորդություն» գրքում, և բանավեճը իր հաջորդ շրջանն է գծում, ուր Հակոբ Մովսեսի պոեզիան արտահայտում է կրկին իր ներկայությունը: Ուստի հավելենք.- այն չի պահպանում նախորդ գրքի գոյաբանական շրջադարձի ներքին դրաման, երբ իրերը, թեկուզ իրենց իմաստի և էության «անթաքուցության» (Հայդեգեր) կանչով արձագանքում են՝ կրելով պահի տևողությունը այնքանով, որքանով ժամանակի մեջ երևան է գալիս բառի և պատկերի լինելությունը որպես նրա իմաստի լուսավորում: Սակայն, երբ բանաստեղծը հանձն է առնում ոչ թե իրերը և ժամանակը, այլ՝ նրա էությունը (մետաֆիզիկական հորիզոնը՝ ուղղահայաց ընկալմամբ), ապա, ինչպես ասում են, դժվար է կռահել «իրերն են խոսում, թե՛ նրանց անվան հրեշտակները»: Այսինքն՝ բառի անտեսանելի ոգի՞ն, ծածկագի՞րը, թե՞ գաղտնիքը...ինչի պատասխանը կարող է տալ գրողի ինտուիտիվ ոգու ընդգրկման սահմանը, օժտվածության չափը, որ Յ. Մովսեսին տրված է, որովհետև նա...կանչված է: Իսկ որսորդը չի վրիպում ոչ թե նրա համար, որ «կապարժը լիքն է նետով», այլ... որ «ուզում է բառերի ոսկին կորզել», «աստծո առաջ մաքուր լինել», սակայն չգիտի «...իրն ինչ պատգամ պիտի ստանձնի»:

Բնագանգական աշխարհի միասնության ընկալման հիմքով Յ. Մովսեսի պոեզիային ազգակից է Հրաչյա Թամրազյանի բանաստեղծությունը, որը «Հարասություններ» (2003) ժողովածուի ինքնաբնութագրմամբ, հարասական պոեզիա անվանումն է տրվել, «միջնադարյան մի բառեզր, որ բնագրի մեկնության, միևնույն թեմայի ծավալման և ուժգնացման նշանակությունն ունի»¹: Հետևապես և՛ Թամրազյանի տեքստը մեկնա-

¹ Հրաչյա Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 3

բանական հիմքով կազմալուծվող ընթացք ունի և նախորդ դարի 80-ականներից «Եթե կարոտը կյանքի նշան է» (1983), «Ապակե քաղաք» (1985) ժողովածուներից մինչև «Զվարթ գիտություն» (2002), «Յարասություններ» (2003), «ARS POETICA» (2007), «Մարդ-ակնթարթ» (2012) ժողովածուները՝ ունի նաև պոետական համակարգվածություն, որն ամբողջական արտահայտվում է թերևս «Բանաստեղծություններ, էսսեներ, գրական դիմանկարներ, հոդվածներ» (2010) ընտրանիում: Բայց, քանի որ կազմալուծման պրոցեսը ենթադրում է «մեկնաբանական շրջանակի» ի հայտ գալը նախատեքստի ոլորտում, որ Հր. Թամրազյանի պարագայում «մետաֆիզիկական շրջանակ է» գծում, շարժումը ընկալում իբրև իմաստի անվերջություն, ուստի այն յուրաքանչյուր առանձին փուլում ժխտական, բանավիճող և անհատական բնույթ ունի, որ էությամբ շինծու չէ, ներշնչանքի կանչով է արարված: Ահա թե ինչու իր երգը-բանաստեղծությունը ներկայացնելով իբրև «հացն հանապազօր» (նույնանուն բանաստեղծության մեջ) հակադրության հստակությամբ ասում է՝ «Ինձ չփոթե՛ք, ես մենակ մարդ եմ, / ինձ չխառնե՛ք ձեր անդեմ ոհմակին»¹: Իսկ հակադրության այսպիսի հղումը որպես իր երգի բնաբան ոչ միայն ինքնության բնութագրում է, այլև բանաստեղծի աշխարհայացքային կողմնորոշումն է արտահայտում: Իսկ այն ծագում է բնազանցական նախասկզբի հետ առնչությունից և ձևավորվում է բառի/բանի կանչով: Այնպես որ՝ մետաֆիզիկական բունտը, որ բառի կազմալուծման ընթացքով առնչություն է փնտրում տեքստի/բնագրի հետ, հաղորդակցության միակ ուղին է, գրի/գրքի փոխանունն է նաև՝ դեպի ուր ձգտումը բանաստեղծի երազն է: Սակայն գիր-ը, որ մետաֆիզիկականի ոլորտն է, բանաստեղծի կարոտն է, անհասանելիի կանչը, առասպելի ուղին, որի բանաստեղծական բնորոշումը «ասացող երկիրն» է, որին բանաստեղծը կարող է ձգտել՝ չհասնելով ակունքին՝ մնալով անհասանելիի հանդեպ ողբերգական ու ողբերգազգաց: Ուստի մնում է միայն մեկ ուղի՝ հաղորդակցումը բանի ոլորտին և աղոթասացությունը, որ ձևավորվում է իբրև բառի հերմետիկ միջավայր, որին բանաստեղծը անվանում է Սիջնաշխարհ: Բայց այս պարագայում կարող ենք խոսել ոչ թե բանաստեղծության, այլ հոգևոր երգի (ասքի) մասին, որ ծագում է մետաֆիզիկական անսահմանությունից, ուր, պատկերավոր ասած, փոքր և մեծ աշխարհները չեն համապատասխանում միմյանց, կամ, ուղղակի ասած, մետաֆիզիկական նախասկզբի հայելին իրերի աշխարհի պատկերը չի արտահայտում իբրև գծապատկեր, այլ՝ միայն իրերի «աղոտ հայեցողություն»: Հետևապես իրականությունը, Հր. Թամրազյանի կար-

¹ Հրաչյա Թամրազյան, ARS POETICA, Երևան, 2007, էջ 26

ծիքով, «վերածվելով խոսքի, դառնում է այլ-իրական», որ նաև հոգեվիճակի»¹ պատկերում է: Իսկ բառը, որ Միջնաշխարհին է՝ վայրը, ուր «արտաքին և ներքին աշխարհները հանդիպում են իրար», նրա վրա է խարսխվում «մտահայեցողական աշխարհը», որ բանաստեղծը կոչում է «կրկներևություն» (երևութական կամ արսուրդի) աշխարհ, որի միակ նշանը բառն է...² Հետևաբար, եզրակացնում է Թամրազյանը, «Բառի միջոցով ենք մենք ծանաչում աշխարհը, գուցե աշխարհը մեզ, քանի որ այն, իբրև ներքին տեքստ, մայր բնագիր արտացոլում է աշխարհը և հաղորդակցության եզրեր է նշում մարդու և բնության միջև»³:

Հր. Թամրազյանի բանաստեղծական համակարգը տեսական այս հարցադրումների հղացումն է արտահայտում, հետևապես նույնանուն բանաստեղծության մեջ ասում է.

*Կյանքը հղացք է շարունակական,
Ու մեզ տրված է տևել ու ապրել,
Ու խոսքն ունակ է ընթանալ անկախ
Կամ խաչվել նրան հոգում՝ այլապես
Դու դատարկվում ես ու ամեն անգամ
Լուռ հրաժեշտ ես տալիս անցյալին,
Կյանքդ դառնում է անհեթեթ վարկած
Մահը վախճան է թվում անցյալի⁴:*

Քաղաքը հառնում է անցյալից, պարզում դեմքն իր աղավաղված, իսկ գալիքը մի փակ ժամագիրք է, որ ընթերցում է բանաստեղծը իբրև Հայսմավորք, իբրև «մայր մատյան» կամ մի «գիրք, որ բազում այրեր են վիպել»: Բանաստեղծը իր «կերպարանքն է փնտրում քաղաքում», թերթում օրերի վեպը ծովված ունայնության խորապատկերին, ուստի մինչև «բառը մտնի մի նոր ուղեծիր», բանաստեղծի մեկնաբանությամբ՝ «դու միացած ես այդ հոլովույթին/ անիմանալի մի հարասությամբ»⁵:

Հր. Թամրազյանը, կյանքի առասպելը բանաստեղծելով իբրև վեպ, այդ «ներքին տեքստը վերածում է հոգևոր հոլովույթի», որ իբրև բանաստեղծի խոսքի գաղտնի գրառում «կարիք ունի անվերջ մեկնության»⁶: Բառը, հետևապես, «դուրս է գալիս բեմահարթակ», բանաստեղծություն-

¹ Հր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 454

² Հր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 456-458

³ Հր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 462-463

⁴ Հր. Թամրազյան, ARS POETICA, Երևան, 2007, էջ 128-129

⁵ Հր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 42

⁶ Հր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 463

նը բեմականացվում է՝ վերածվելով «Մի հոգու թատրոնի»¹: Ուստի բանաստեղծությունը Յր. Թամրազյանը սահմանում է՝ ասելով՝

*Դա ներքին խոսք է, ներքին բնագիր
Բնության թաքուն խորքերին հաղորդ,
Ու խորքն արարողն այն գիտի անգիր,
Մի պահ հայտնվում-կորչում է անհետ... ²*

Բայց, միաժամանակ, բանաստեղծությունը՝ արտիստիկ և ասպետական, «զվարթ գիտություն» է, մշակույթի հետքը կրողը և պահպանողը: Մշակույթը, սակայն, հոգու շարժումն է, «ողբերգության դիմակը» կրողը, որ պահպանում է հետքը մարդու երազների ու պատմության: Բայց եթե կյանքը հոգեզուրկ է, «դատապարտված է ոչնչացման»: Այս դրաման է ահա բեմականացնում Յր. Թամրազյանը «Ապակե քաղաքից» մինչև «Մարդ-ակնթարթ»՝ նկարագրելով քաղաքը՝ կորդ, ամրոցը՝ պաշարված, հերոսը՝ եղերական, մարդը՝ անսահմանության դեմ ակնթարթվախճանական՝ ներքին մարդուց օտարված («Ներքին մարդը»): Բայց մարդ-ակնթարթն իր հոգևոր պեղումներով մենակ է ու ողբերգազգաց և ոգին է բնության, հյուլն՝ հյուլեական աշխարհում, որ հաղորդակից է մորմոքին և երազում է «ապրել լիուլի և ամեն վայրկյան,/ամեն ակնթարթ նոր կյանք սերմանել» («Մարդ-ակնթարթ»)³:

Ասեմ, որ պատահական չէ, որ ես փորձում եմ փոքր-ինչ մանրամասն եկեղեցական Յր. Թամրազյանի բանաստեղծական համակարգի միասնությունը գրապատմական ընթացքի հետ, որ ձևավորում է «միասնական բնագիրը»: Նրա ընթերցումը մետաֆիզիկական ակտի դրսևորում է, միստիկական ցնցում, ուստի բանաստեղծությունը իբրև արարչական ակտի դրսևորում, ծագում է նախաբնագրից, հանգելով կրկին նրան՝ համընդհանուր բնագրին: Այսինքն, շարժումը կրկնելով իրեն, արտացոլում է ինքն իրեն: Հետևապես բանաստեղծումը և վիպումը համաչափ ռիթմի-ծայնի միջոցով, ձգտելով բանի ակունքին, վերաժում է ասացության, որի փոխանումը, մեր ընկալմամբ, նորօրյա աերոպագիտականերն են, որոնք թերևս չափով (չափածո) ասված միստիկական երգեր են... Ուրեմն շրջանակը, որ կրկնում է ինքն իրեն, փակուղի է, որ, որպես հայեցողական աշխարհի ուրվագիր, վերացարկում է ինքն իրեն, հեռանկար չխոստանալով նաև պոետական առումով: Ուստի քննադատությունն էլ վրիպել է՝ անտեսելով Յր. Թամրազյանի համակարգի փակվող շրջանակը, ա-

¹ Յր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 471

² Յր. Թամրազյան, Հարասություններ, Երևան, 2003, էջ 82

³ Յր. Թամրազյան, Մարդ-ակնթարթ, Երևան. 2012, էջ 246

ռաջին պլան մղելով բանաստեղծի օժտվածության, ինտելեկտի ընկալումը, որ, անշուշտ, վիճահարույց խնդիր չէ...

Ինչևէ, մետաֆիզիկական աշխարհի պեղումը հիմնված է իրականությունից, կյանքից ունեցած դժգոհության, վախճանական անհատի մասնատվածության գաղափարի վրա, որ «սրբազան սկզբի» էության մեջ, որպես պոեզիայի ընկալման ակունք, պատասպարվելով, ըմբոստանում են, ինչպես Արևշատ Ավագյանն է ասում, «նյութապաշտ և գետնաքարշ իրականությանը»¹ հակադրելով պոեզիայի սրբազան «նյութը», որ անվանում է նաև «հոգեմյուս» (որ նաև գրքի վերնագիրն է): Իսկ «խոսք և գույն» (2006) գրքում բանաստեղծական արվեստը մեկնաբանում է իբրև խոսքի արվեստ՝ «որ բանականության էացման, նրան շունչ ու հոգի տվող արարչական էներգիայի կրողն է»², հետևապես «ստեղծագործությունը արարչության նմանակումն է» գույնի, գծի, բառի միջոցով, իսկ «Կյանքի ճանապարհը» «մարդու ճանապարհն է՝ /գիտակցության սկզբից/ մինչև մոռացության վերջը ձգվող»³: Ստացվում է մի շրջապտույտ, ուր բոլոր ճանապարհները «հեռանում և մոտենում են/ նույն պահի ու տարածքի մեջ» (նույնը, էջ 15)⁴ ծագելով «բոլոր սկիզբների շղթայում»... Ուրեմն՝ մետաֆիզիկականի ծուլումը իրականին և հակառակը, բառի, պատկերի, գույնի և գծի նույնության օրենքով, պիտի համապատասխանեն միմյանց, ինչպես ձևը իր էությանը, որ հնարավոր է որոշ բանաստեղծություններում (օրինակ՝ «Մարինե» բանաստեղծությունը), իսկ, հիմնականում, բանաստեղծի երևակայությունն անզոր է պատկերել մետաֆիզիկական աշխարհի անսահմանությունը, թեև «բառերը կյանք առնելով ներաշխարհի խորքերում» (էջ 11), լուսավորում են աշխարհը՝ պոեզիան ընկալելով որպես մի քավարան, որ տեսանելի է դարձնում «աշխարհի խորհրդավոր պատկերը», իհարկե, դրանով ի հայտ բերելով մետաֆիզիկական աշխարհի և իրական աշխարհի հայելային անհամապատասխանությունը:

Նույնի գաղափարը տեսանելի է նաև հեղինակի վերջին՝ «Ինքնության գույնն ու իմաստը» (2013) ժողովածուում, ուր պոեզիան ընկալվում է որպես «տիեզերական երևույթ», իսկ բանաստեղծությունը սահմանվում է որպես «պոեզիայի ինքնադրսևորման ձևերից մեկը» (էջ 4), որը իբրև «եղիցի խոսք» կարող է արտահայտվել նկարչական (գրաֆիկական) ստուգությամբ, - այն է՝ տարածական համաչափությամբ: Հետևապես «Ինքնության գույնն ու իմաստը» ժողովածուում, ինչպես

¹ Արևշատ Ավագյան, Հոգեմյուս, Երևան, 2004, էջ 3-4

² Արևշատ Ավագյան, Խոսք և գույն, Երևան, 2004, էջ 6

³ Արևշատ Ավագյան, Խոսք և գույն, Երևան, 2004, էջ 15

բանաստեղծն է ասում, «պոեզիայի շնորհիվ է գեղանկարչությունը շունչ ստանում», «սրբագործվում երաժշտությունը», որ իր մեջ կրում է բանաստեղծությունը, խոսքը և ոգին, որի նախածնն է ինքը՝ նորին մեծությունը բանաստեղծությունը: Ուստի Ավագյանի ժողովածուն, իբրև տեքստի ամբողջություն, գեղանկարչական ալբոմ (տետր) է նաև, այսինքն՝ բանաստեղծականի բնագրի արտահայտություն կամ մետաֆիզիկական աշխարհի պատրանք, որ բանաստեղծությամբ է արտահայտվում: Բայց որպեսզի հասկանալի լինի «նույնության» կամ «համապատասխանության» գաղափարը, բերենք Վաչե Եփրեմյանի «Հավելված» (2012) ժողովածուի «Վերևի-ներքևի անատոմիան» արձակ բանաստեղծության օրինակը, ուր ասվում է. «Վայրը բնագանցական տևողություն է, և նրա կերպավորումն իրականացվում է մետաֆիզիկ որևէ նշանի ներկայությամբ»¹: Այդպիսի նշան է 11-ը՝ ամբողջը արտահայտող մի թիվ, որ տարբերակում է հեղինակը որպես հակադիր «աջ և ձախ 1-եր», և որոնք վայրը (քաղաքը) և նրա մետաֆիզիկական պատկերը արտացոլում են միմյանցով: Թվերի հակադրության պատկերը նույնի ընկալման փոխակերպությամբ ասես փոխանցվել է նաև Ավագ Եփրեմյանին, ում «Վարք. սևագրություն» (2013) գիրքը, որը անցած ճանապարհի ընտրանի է, դեռևս ինքնորոնման ճանապարհի հանգրվաններն է գծում: Ավագի գրվածքի ինքնությունը վերլուծված է նախաբանում, «վայրը» (քաղաքը) բնութագրելով որպես «բանաստեղծության տարածություն» և որի բանաստեղծական իմաստը քննադատը (Նիկողոսյանը) համեմատում է «Փոքր Սիերի բնակության վայրի՝ Ագռավաքարի հետ»: Հետևաբար Ավագ Եփրեմյանի պոեզիայի հիմքը խռովքն է, մեկուսացածի գեղագիտությունը, որն ունի վերադարձի և նորացման խորհուրդ²: Միայն թե, ինչպես բանաստեղծն է ասում, «ամեն ինչ մեռնող ներքևում նման է վերևում եղածին», ուրեմն և՛ բնագանցականի հորիզոնը չունի պատկեր կամ անհասանելի է... Ասել է՝ ուղին, որ «սկիզբն է որոնում, չի գտել իր պատկերը»: Թեև բանաստեղծի կենսափորձը, իբրև վարքի անձառըմբռնում, բանաստեղծության հղացման վերաճելու պատրանքն ունի... Նույնը կարելի է ասել Հավեն Բեկյանի «Կանթեղ» (2012), Հրանտ Ալեքսանյանի «Բանագավր» ժողովածուների մասին... Ուստիև, ճիշտ կլինի հավելել կրկին.- մետաֆիզիկական աշխարհի նվաճումը պահանջում է տաղանդի առկայություն, քանի որ հեշտ է ընկրկել մետաֆիզիկական քառսի անհունի առաջ... ինչպես անձանաչելի վախի առաջ «համր է հնչում» բանաստեղծի կրկնօրինակող ձայնը, ոգին...

¹ Վաչե Եփրեմյան, Հավելված, Երևան, 2012, էջ 3

² Ավագ Եփրեմյան, Վարք. սևագրություն, Երևան, 2013, էջ 5

Կարեն Անտաշյանը, սակայն, հակադրելով անսահմանին, ստեղծում է «մետաֆիզիկական տարածություն», ինչպիսին Անտաշատ քաղաքն է, որ պոեզիայի վայրն է, անունը նաև (տե՛ս «պոեզիա 78%, անտաշատ» (2009)): Նախընտրելով այսպիսով ոչ թե պոեզիան, այլ՝ պոեզոթերապիան, նույնանուն բանաստեղծության մեջ պոեզիան ընկալում էր որպես «ինքնասպանության» փորձ, ասես «շինարարության 5-րդ հարկից /քո գլխին ընկած քար է», չստացված կյանքի փորձառություն...¹: Անտաշատը, ուրեմն, տեղանքի որոնում էր, որ բանաստեղծը նոր էր հայտնաբերում, ինչպես պոեզիայի «վայրի» հայտնաբերումը, որ նշան է և անուն: Յետևապես և՛ լեզվական և պատկերային միասնություն ունի հեղինակի հետ, ինչպես նաև՝ գոյաբանական ստուգություն: Իսկ ահա «Ծիլի-ծով գիրք հմայության» (2013) նոր գրքում բանաստեղծը ասես մետաֆիզիկական թռիչք է կատարում, «թալեսյան» մի ջրջադարձ՝ ջուրը ընկալելով իբրև կյանքի նախահիմք՝ «բոլոր արարածների մերան», «Կենդանի, գվարթ Ջուր»²: Բայց եթե Անտաշատը ամբողջն է, ապա ջուրը՝ մասնիկ, իսկ նրա ալիքները՝ «թաքուն նշանների էություն» (էջ 6): Այսինքն՝ «սրբազան էություն», որ բանաստեղծը կոչում է էա՝ իբրև սկզբի միասնություն... Բանաստեղծը նրա «նշանների հետքով գնալով», հայտնաբերում է «Պորտ լեռան Կաթնաղբյուրը» և, այլևս, լցված ջրի արարչական ազատությամբ, իր երգն է գրում՝ ասելով՝ «Ես աստղերին վերադառնալու քո տենչանքն եմ» («Ծիլի-ծով»): Յետևապես, սահմանելով բանաստեղծության ծնունդը, որ անմիջական է, Անտաշյանը մի ելակետ ունի՝ մետաֆիզիկական հակադրությունը, որովհետև (ինչպես ասում է) «իսկական բանաստեղծության մեջ/ հեղինակն ընդհատվում է անժամանակ», ասել է՝ կազմալուծվում է՝ էությունը ծուլվելով, ինչպես «հոգին ներծծվում է մարմնի մեջ», «երկիրը խաղաղվում ու կողքի է թեքվում» և, այսպիսով, «գրեթե բոլոր իսկական բանաստեղծությունները երեխաներ են դառնում»: Իսկ նրանք, «ովքեր իսկական բանաստեղծության փոխարեն/ սպորտով կամ քաղաքականությամբ են զբաղվում/... նրանց հետ գցածն ու կուտակածը/ սև օրերի համար են»³ («Բանաստեղծություն»):

Կ. Անտաշյանը բանաստեղծական շարքերը եզրափակում է երազահանի մեկնություններով, ուր ասում է. «Արարումը ոչ թե վարք է, այլ՝ փոխակերպություն» («Աստղ»): Իսկ «չտեսածդ անսպառ է իր այլակերպությունների մեջ», այլակերպելով... նաև բանաստեղծին...«հագեցնելով

¹ Կարեն Անտաշյան, պոեզիա 78%, անտաշատ, Երևան, 2009, էջ 86

² Կարեն Անտաշյան, Ծիլի-ծով գիրք հմայության, Երևան, 2013, էջ 5

³ Կարեն Անտաշյան, Ծիլի-ծով գիրք հմայության, 2013, էջ 32-33

(նրա) ծարավը երգերով ու ծանապարհներով, հեքիաթներով ու հմայութամբ»¹ («Ծով»):

Ավելին, Կ. Անտաշյանը «Ծիլի-ծովը» անվանում է «հասուն բնագղնե-րի և խորհրդապաշտական հետազոտությունների» գիրք՝ հանձնառելով մետաֆիզիկական հայելին նմանակելու գաղափարը, որ նախ և առաջ բանաստեղծի ծանապարհի փոխակերպումն է արձանագրում: «Անտաշատում...» ժխտելով պոեզիան, որն ինքնասպանություն (կամ հրաժարում) էր նշանակում, ապավինում է նրա նշանին (որ ջուրն է) «Ծիլի-ծով...» ժողովածուում, որ լեզվի «բնագղի միջոցով» ընդամենը...«իրականությունը հրահրող հմայություն» է, ոստիկ, որպես «Հետգրություն» բանաստեղծն ասում է՝ «բառը մեղկ է աղմկոտ», «բառերնույթ ու անբարբառ», բայց «բառը մերկ է» նաև (էջ 79), որ առանձին բանաստեղծություններում («Բույն», «Իմ տխուր ծուկ», «Զվաղրման շրջան», «Որսի շրջան...») մատնում է օժտված բանաստեղծի ներկայությունը, որ նույնն է բանաստեղծական արվեստի տեսանկյունից նախորդ՝ «պոեզիա 78%, անտաշատ» և նոր՝ «Ծիլի-ծով գիրք հմայության» ժողովածուներում լեզվի և ոճի խաղացկուն բնույթով, պատկերային ինքնությամբ, բայց Անտաշատը տանում է դեպի վայրը՝ որ «բառերնույթ» չէ, իսկ Ծիլի-ծովը... մինչ էլոյրտ՝ փակուղի, թաքստոց, որ Կ. Անտաշյանի ուղին չէ... Ինչպես ասում են՝ բազումներից մեկն է Անտաշյանը և նրանից «շատ են ուզում», բայց եթե «խեղդվողների գործը...միայն իրենց հոգան է», ապա քննադատությունը անզոր է այս դեպքում, թեև, ինչպես տեսնում եք, պատրաստ է օգնության ձեռք մեկնել ծանապարհի եկողներին... Իսկ մեղադրանքները, որոնք հասցեագրվում են քննադատությանը, եթե ուղղված է նրա ծուլության, անդեմության դեմ, պատմահոր խոսքով՝ «իրենք իրենցից պատիվ գտած և ոչ աստծուց կոչված», «ժառանգությունից փախչող»² քննադատության դեմ, որ փոխակերպությամբ ստանձնել է մերօրյա ռեկլամային գործակալի, հրատարակչական քննադատի դերը նաև, ապա հասկանալի է օրվա պահանջը՝ ուղղված քննադատությանը: Բայց պրոցեսը մեծապես կախված է գրական մամուլի անդեմությունից նաև, «անուղի» ծանապարհից, որոնք խուսափում են խոսքի հեղինակությունից, առողջ մեկնաբանությունից: Եթե միայն գրական մամուլի տեսադաշտը նայենք... հուսահատեցնող է: Ինչո՞ւ: Տեսնե՞ք... «Գարունը» անթաղ մեռել է՝ վարակակիր, անդեմ... անմարդաբնակ, առանց գալիքի, «Նորքը» համարյա օտարված, անմասնակից քննադատական պրոցեսին, «Գրականագիտական հանդեսը» վերածվել է տարեգրքի, իսկ

¹ Կարեն Անտաշյան, Ծիլի-ծով գիրք հմայության, 2013, էջ 12

² Մ. Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1990, էջ 238

«Գրական թերթը»... շատ դեպքերում նախընտրում է ոչինչ չասող գրա-
խոսությունների պաշար հավաքել, անտեսում քննադատական լուրջ նա-
խագծեր: Մնում է միայն «Գրեթերթը», ուր կյանքի թրթիռ կա, իր դերը և
նշանակությունը ճիշտ է գիտակցում... Կարո՞ղ է գրական մամուլը վերա-
փոխել քննադատության ընթացքը: Կարող է, եթե փոխի իր հայացքը,
ստանձնի գրական ընթացքի հիմնահարցերը մեկնաբանողի, վելուծողի
դերը...

**Բանալի բառեր. շարժում, օրինաչափություն, ընթացք, համա-
կարգ, մետաֆիզիկա, ամբողջացում**

Движение и система: современная армянская поэзия

Резюме

В статье рассматриваются литературно-исторический процесс современной армянской поэзии в последние десятилетия, направления движений и исторический путь формирования системы. Анализируются работы десятки авторов, которые во время литературно-исторического процесса способствуют и формируют литературный путь, развитие и система современной армянской поэзии.

Ключевые слова - движение, шаблон, процесс, система, метафизика, завершения

Abrahamyan Suren

Movement and System: Contemporary Armenian Poetry

Summary

The article discusses literary and historical process of contemporary Armenian poetry in the last decades, the directions of movements and the historical path forming the system. The works by dozen authors are analyzed which during the literary and historic process contribute and outline literary path, development and system of contemporary Armenian poetry.

Key words – movement, pattern, process, system, metaphysics, completion