

# ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՈՒՐԵՆ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

բ.գ.թ.

## ՀԱԿՈՐ ՄՈՎՍԵՍ.

### «ԳԻՐՔԸ ԳՐՎԱԾ Է, ՊԱՐՏՔԸ՝ ԿԱՏԱՐՎԱԾ»\*

Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի մեկնաբանության խնդիրը պոեզիայի բնույթի և պատմության մասին հարցադրում է: Եվ քանի որ Հակոբ Մովսեսի աշխարհընկալմամբ պոեզիան և նրա պատմությունը մշակութային առումով տարանջատված չեն, ապա ի՞նչ է պոեզիան հարցը կարող է ընկալվել և բացատրվել՝ ինչպիսին է պոեզիան, որ ժամանակի միասնության (եթե կուզեք՝ նաև անժամանակության) ոլորտից ծագող և նրանով մեկնաբանվող իպոստաս է: Սա չի նշանակում, իհարկե, որ Մովսեսի պոեզիան չունի ձևավորման պատմական ընթացքի բացատրություն, պատմական հիմունք, եթե անգամ իր նախահիմքով պոեզիան բանաստեղծը ընկալում է իբրև ելակետ, որի մետաֆիզիկական ակունքը խոսքի ոլորտում է, ծագում է խոսքի էությունից, ձգտում է նրան՝ ձուլվելու, նրանով ի հայտ գալու, արտահայտելու խոսքը: Ավելին, բանաստեղծը ասում է, որ «մենք ոչ միայն մարդկանց հովիվներն ենք, այլև իրերի», իսկ, ինչպես Հերդերն է ասում. «մարդկային ցեղի լեզուն բանաստեղծությունն է» («Գարուն», 8, 2006, էջ 22,26), որ Մովսեսի ընկալմամբ մեկնաբանվում է իբրև «լեզու-վայր», տոպոս, ուր «տարածությունը դառնում է վայր, իսկ տեղը՝ սրբատեղի»: Իսկ «Բանը իր լեզվական տեղանքում է դառնում Բան-ա-Ստեղծություն» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 27): Ուստի պոեզիան, ինչպես Մովսեսն է ասում Գեորգ Թրակլի «Բանաստեղծություններ» (2007) գրքի առաջաբանում, «ոչ թե իրականության հայելին է կամ նրա թևի տակի ծվարած սվիֆտյան լիլիպուտը», ոչ էլ «իրականության կողքին արարված «հավելյալ իրականություն»<sup>1</sup> է, իսկ բանաստեղծը, ինչպես Նիցշեն է ասում, գոյության մոզն ու վարպետը, որ «կյանքը մղում է այն տարածությունները, որտեղ այն մի արդարացում ունի՝ գեղագիտա-

\* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 10.01.2019:

1 Գեորգ Թրակլ, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007, էջ 8:

կան արդարացումը»<sup>2</sup>, - այլ պոեզիան լեզու-տոպոսն է, բանաստեղծը՝ երգասացը, որ փնտրում է իր որսատեղին խոսքի ոլորտում, որ պոեզիայի խոսքն է՝ ոգու հայելին: Ուրեմն, պոեզիան Մովսեսի պոետական աշխարհընկալման դավանանք է, բանաստեղծությունը՝ խոսքի նախահիմքը, որ մետաֆիզիկական նախասկիզբ ունի, որ հնարավոր է բացատրել Մովսեսի բանաստեղծության ձևավորման և ամբողջացման ընթացքի, աշխարհընկալման վերլուծության միջոցով, որ նաև արդի պոեզիայի վերջին երեք տասնամյակի նախահիմքերի և ուղղությունների մեկնաբանության հարց է: Բայց ամբողջական լինելու համար նախ պետք է վերլուծել **ոգու** ըմբռնման հարցը, որ Մովսեսի պոեզիայի ուղղությունն է սահմանում: Ինչու՞.- որովհետև բանաստեղծը ոգու գաղափարը բացատրում է որպես նախասկզբի սակրալ արտահայտություն, ուրեմն և, ինչպես Հայդեգերն է ասում, «յուրաքանչյուր պատմական ժողովրդի նախալեզվի», այսինքն՝ «բանաստեղծության էությանն» է առնչվում, արտահայտվում նրանով: Չոր չէ, հետևապես, Մովսեսը «Օվսաննա, օվսաննա» հարցազրույցում լեզվի կիրառման մասին հարցը մեկնաբանելիս ասում՝ «լեզուները դեմիուրզներ են»՝ հակադրվելով լեզվի հաղորդակցման ֆունկցիայի, պուրիտանիզմի-մաքրամոլության, արյունապղծության, արտարգանդային բեղմնավորման, լեզվի լծացման, անհարկի ծանրաբեռնումների դեմ, որովհետև լեզուները ինքնիշխան են և ինքնավար, «երկնային բաժինք», որ, գնոստիկների կարծիքով, մարդը դրախտից է ժառանգել («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 18-19): Հետևաբար, «պոեզիայի ազգաբանությունը» հասնում է լեզվին (Մովսեսը ասում է՝ «հասցնել լեզվին»), ինչպես Բանի (խոսքի) ազգաբանությունը գնոստիկները հասցնում էին Լեզվին, «տիրոջ ծագումնաբանությունը հասցնում էին Սուրբ Հոգուն» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 17): Բայց, քանի որ «հոգին պնևմա է», «անցյալին թույլ չի տալիս մնալ անցյալում և պատյանավորվել», այլ մղում է դեպի այսօր և վաղը («առաջ դեպի անցյալ»): Ուրեմն՝ ոգին ծագումնաբանական նախահիմքն է լեզվի, իրենով ձևավորում է լեզուն և գոյավորվում նրանով: Հետևաբար, ոգին , ըստ Մովսեսի ստուգաբանության, «ծագում», «սերում», «ցեղ» է նշանակում, որովհետև «Ոգի բառը լատիներեն *genus* (հանձար) ծագումնաբանորեն ոգի է նշանակում», ուստի «ժողովողի» առաջին նախադասությունը թարգմանում է

<sup>2</sup> Լույսը, էջ 9:

այսպես. «Ճանաչել Ոգու (Սուրբ Հոգու) բաները», իսկ եթե այն «ծագում», «սերում», «ցեղ» է նշանակում նաև (այստեղից լատիներեն՝ գեն- գենետիկա և հայերեն՝ ծին-ծննդաբանություն բառերը), ապա սահմանում է այն իբրև «հետաքրքիր մի եռամիասնություն» և ասում՝ «Ոգու ծնունդն է հանձարը» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 12):

Իհարկե, եռամիասնության տարրերը, որպես ոգու ֆենոմենոլոգիական հատկություն, փոխակերպվում և արտահայտում են միմյանց և միմյանցով: Ասել է՝ գոյավորում են միմյանց և գործում են պատմական միջավայրում կամ գոյավորում են միմյանցով հենց պատմությունը, որ պոեզիայի/խոսքի պատմությունն է՝ արտահայտված լեզվի միջոցով: Ուստի նրանց միջև՝ պոեզիայի /լեզվի/ խոսքի միջև-ը (միջանկյալությունը) ձևավորում է այնպիսի **աստիճանակարգություն**, որ պատմական միջավայրում է տեղի ունենում կամ հենց ինքը պատմության ֆենոմենն է, որ նաև պոեզիայի պատմությունն է, և որն արտահայտվում է շարժման տեսքով:

Ահա ինչու Մովսեսը ձևի ընկալման խնդիրը, որ ավանդույթ ուներ նախորդ տասնամյակում, մերժում է՝ նկատի ունենալով շարժման և ավանդույթի կտրվածությունը օրգանական նախահիմքից՝ անվանելով այն «ձևից-ձև քոչվորություն», «ձևի քիմեոներ», «Ֆորմա-յու-գենդ», եթե այն ճարտարապետական անձեռնմխելի կառույցի մաս է, ինչպիսիք են XX դարի գրական շարժումները՝ սիմվոլիզմը, ֆուտուրիզմը, մոդեռնիզմը, պոստմոդեռնիզմը և այլ «իզմեր» (Մովսեսը Թրակլի մասին գրած առաջաբանում մեջբերում է նաև Կ. Գ. Յունգին, որն ասում է՝ «բոլոր սատանաները իզմերից են ծնվում»<sup>3)</sup>): Ձևը, բանաստեղծի բնութագրմամբ, հմայիչ է, երբ արտաքնացվում է, «իր ծայրահեղ դրսևորումների մեջ մի զարհուրելի հատկություն ձեռք բերում, այն կնոջ պես հմայում է», ուստի ձևը, եթե այն ներքին, բնախոսական տարր է, ապա այն բանաստեղծը անվանում է «կանացի սկզբունք», որ բեղմնավորվում է բովանդակությամբ, ծնում բանաստեղծությունը, ուստի, Շառլ Բոդլերի բնութագրմամբ, որ հավելում է իր խոսքին Մովսեսը՝ հետևյալն է՝ «մոդեռնիզմը մի հիվանդանոց է, որտեղ յուրաքանչյուր հիվանդի հետապնդում է մահձակալը փոխելու միտքը», իսկ մեր օրերի պոստմոդեռնիստներին բնութագրելիս ասում է, թե պոստմոդեռնիզմը ևս հիվանդանոց է, որտեղ «մահձակալները միշտ դա-

3 Գեորգ Թրակլ, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007, էջ 8:

տարկ են» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ10, 12): <ետևաբար, ի՞նչ եզրակացնել:

<արցն այն է, որ Մովսեսը պոեզիայի և նրա պատմության հարցը քննում է մշակույթի պատմության համատեքստում, որն ունի աստիճանակարգության զուտ մովսեսյան ըմբռնում: Արդեն մի քանի տասնամյակ տևող բանավեճը, որ ձևավորում է Մովսեսը մեր պոեզիայում, ամբողջացման փուլում է, նրա պատմական հիմքերը՝ հստակ:

Բանավեճի բնույթը խորն է թե՛ արմատներով և թե՛ սաղարթներով և հարցադրումը, իր ընդգրկումով, ներառում է պոեզիայի և մշակույթի պատմության, աշխարհընկալման, ներկայի և գալիքի, շարժման և էվոլյուցիայի բոլոր ասպեկտները: Սակայն ելակետը, որ առաջադրում է Մովսեսը, իբրև պոեզիայի և մշակույթի պատմական հայեցում և հայեցություն, դրա (պոեզիայի և մշակույթի) «մշակութա-ձևաբանական կարգն է», որի նախահիմքը համաքրիստոնեական մշակույթն է, ինչը պետք է ընկալել ոչ թե դավանաբանական առումով, այլ՝ իբրև համաեվրոպական մշակույթի արտահայտություն, ինչին Մովսեսը հակադրում է «շմշակույթը»՝ ժամանակակից իր դրսևորումներով՝ ռեալիզմը՝ հիպերտրոֆիայով ու նրա սնուցմամբ, ֆուտուրիզմը՝ պաթոլոգիական ոճավորմամբ, սյուրռեալիզմը՝ ենթագիտակցության արձանագրությամբ, էքսպրեսիոնիզմը, իմաժինիզմը, ինչու չէ, նաև ռաբիսը և էստրադան և այլ լոգոներով պիտակավորված շարժումները, որոնք աչքի են ընկնում «ագրեսիվ թատերականությամբ», առարկայավորում աշխարհը, մերժում համաքրիստոնեական ավանդույթը, լեզուն: Այս տեսությունները, մանավանդ ռեալիզմի գերաճը, ձևավորելով «մշակութային համայնավարություն», սկսած նախորդ դարի 60-70-ական թվականներից, «փր վրա քաշած ողջ մակաբույծն ու ձանձր առավելապես հուդայական-պրագմատիկ ծագում ունեն, ունեն նաև իրենց տեսաբան մետոները՝ բատայները, դերիդաները, դեյոզները, լևինասները...»: Նրանք՝ Նիցշեի և Հայդեգերի «փիլիսոփայության մարմնի ծալքերը քաշված ոջիլները», ձգտում են, ինչպես կասեր Նիցշեն՝ «միասնականից, չստացված կնոջից ավանգարդիստ ձուլել», «բանվորի տղից պրոֆեսոր ձուլել», «Ֆրոյդի հոգեախտաբանական ուսմունքի համաձայն մեկնաբանել անցյալը՝ Հովհաննես Մկրտիչից սկսած մինչև Միքելանջելո, իրենց տաք և շքեղ սրահներում «ոռնալ» և ասել, թե ինչպես է «սեռական հարաբերությունների մեջ մտել իր սեփական

մոր հետ, հետո էլ ... միասեռական դարձել և կենակցել իր ընկերոջ՝ Ջեյ Զեյ Բերուակի հետ» (խոսքը Գիզբերգի մասին է)...

Մի խոսքով, Մովսեսի աշխարհայեցությունը, ինչպես տեսնում ենք, հիմնային իր ելակետն ունի, որի բացատրությունը բանաստեղծը մեկնաբանում է պոեզիայի իր ընկալման տեսության մեջ, գրառումների միջոցով, որոնք, միասնական լինելով հանդերձ, փիլիսոփայական և գեղագիտական ըմբռնումների համակարգ են ձևավորում: Ծագումը, որից սակայն խարխսը, որի վրա հենվում է Մովսեսը, Պոեզիա-Մեսսիա ընթրումն է, որը, ինչպես ինքն է ասում, բանաստեղծության ընկալման նոր մեթոդ է, ինչը ընտրության հարց չէ, այլ՝ աշխարհայացքի կողմնորոշում: Բանաստեղծությունը, ուստի, իրերի և ժամանակի աշխարհում չի տեղակայվում, ընդհակառակը, արարում է և շունչ տալիս ժամանակին (շունչ, որ ոգու մեկնաբանումն է սրբազան իմաստով): Հետևաբար պոեզիան «Իթաքեն է կանաչ հավիտենության», որն ասվում է Բորխեսի հետևողությամբ, իսկ բանաստեղծները՝ «անտեսանելու մեղդները» (որ Ռիլկեի՝ դոկտոր սերովբեականի բնորոշումն է, իսկ Հակոբ Մովսեսն ասում է՝ «մենք անտեսանելի հովիվներ ենք»): Բանաստեղծի նպատակն է սակայն, ըստ Doctorre Serafico-ի, «այս անցողիկ ապականացու երկիրը այնպես խորունկ... ընդունել մեր մեջ, որ նրա էությունը մեր ներսում «անտեսանելիորեն» նորից հարություն առնի» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 11): Ինչու՞: Որովհետև իրերի և բառի համարժեք է նույնանուն հարաբերությունը սպանում է բառը, ծնում «բանաստեղծության ձիվաղին», ինչպիսին դադան և ֆուտուրիզմը, հակապոեզիան, որոնք, նորարարական են այնքանով, որքանով «ձևի տուզերով մի ուղղությունը մյուսով չափելու հիմնականում խմբակային և իրար իշմար տվող խաղը», որտեղից սկսվում է «բանաստեղծության էկոլոգիական աղետը» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 14): Ուստի ժխտումը, կամ ժխտման ժխտումը, որ ուղեկցում է նախորդ դարի պոեզիայի պատմությանը (մասնավորապես ֆրանսիական պոեզիայում), իր «ազդեցության թևիկները տարածում է մեր գրականության մեջ», և բացատրելի է ոչ իբրև բանաստեղծական նորություն, այլ՝ դեկադանս: Իսկական բանաստեղծական նորությունը, ուստի, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, ոչ թե նորաձևությունն է, այլ գյուտարարությունը, որովհետև ինչ արվում է «հանուն նորարարության, այն իսկույն հնանում է»: Մինչդեռ «մոդեռնիզմը օնտոլոգիա է», «լեզվի և վե-

րապրման շնորհ» և գրվում է «ոչ թե մտքերով, այլ՝ բառերով»: Ահա «մեթոդը», որ Ռիկեն անվանեց «իր-բանաստեղծություն», երբ իրը գոյավորվում է բառի միջոցով, գոյավորում իրը անվան մեջ, ուր ժամանակը պատմական չէ կամ կարող է չհամընկնել նրանում ժամանակը և տարածությունը, որովհետև բառի ծագումը մի ակունք ունի՝ իր անվան գաղափարը: Եվ քանի որ բանաստեղծականի ընկալման մոլեսեյան ըմոռումը մետաֆիզիկական առնչության ոլորտն է համարում բառի մեկնաբանության ակունքը, ուստի այն, ինչպես ստեղծողի եսը, չափազանց անհատական է, որովհետև եսն է, որ իր գիտակցությամբ կարող է ժամանակը ընկալել ապա-կամ վերպատմական, հետևապես, ինչպես ասում է. «պատմությունը սոսկ այնժամ է, երբ ձջմարտության էությունն է սկզբունքորեն որոշվում», ուստի «այդ պատմականը երբեք ինքը պատմությունը չէ» (Հայդեգեր), այլ «բանաստեղծը գրում է, ժամանակը ջնջում» կամ, այլ դիտանկյունով ասած՝ «ժամանակը գրում է, բանաստեղծը ջնջում» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 15): Ուրեմն, պատմության ոլորտը կեցությունն է, բանաստեղծությանը՝ գոյությունը: Հետևաբար «բանաստեղծությունը իր սեփական պատմությունն է կերտում, որն էլ,- ըստ Մովսեսի մեկնաբանության,- համատիեզերական պատմությունն է. դա կարող ենք անվանել Սուրբ Հոգու պատմություն, որտեղ գուցե և ձնծաղիկների երթը լանջերն ի վար պակաս կարևոր չէ, քան սովորական բանակի երթը Ալպերով», որովհետև՝ «բուն գոյության բուն պատմությունը Պոեզիան է» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 15): Բանաստեղծը տարեգիր չէ և «երբ Պոեզիան և Իրակա-նությունը համընկնում են», ինչպես բորխեսյան Կայսրության քարտեզագրության խորհրդի ստեղծած քարտեզը, բանաստեղծությունը մեռնում է՝ ինչպես, Մովսեսի բնութագրմամբ, 20-րդ դարի բանաստեղծության հոր, Ուիթենի պոետական պրերիաների, գետերի, քաղաքների, առարկաների և իրերի,- մի խոսքով՝ կատալոգների անունները և համարակալումները: Հետևաբար՝ «Պոեզիան Մեսսիան է», բայց Մեսսիա-պոեզիան «լքում է կեցությունը, մտնում գոյության ոլորտ», ուստի, ինչպես հավելում է. «կյանքը այլևս պատմությանը չի պատկանում, այն պատմական չէ, այլ Բան-ա-ստեղծական» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 22): Եվ քանի որ նախահիմքը բանի գաղափարն է, բանաստեղծությունը վերաճում է Լոգոսի արտահայտության:

Ինչպես Ֆ. Հյոդդեոլինն է ասում. «բանաստեղծորեն է ապրում

է մեր պոեզիայի պատմական նոր՝ ետսևակյան շրջանում, երբ գրական հրապարակ է գալիս 60-ականների սերունդը: Նախորդ դարի 80-ականներին, սակայն, գրական այս սերնդի որոնումների և գեղագիտական աշխարհընկալումների մեջ ձևավորվում է պառակտման մի նոր շրջան, որոնք արտահայտվեցին հետագա տասնամյակներում, ինչը ամբողջական է նաև Մովսեսի պոեզիայում:

Հակոբ Մովսեսը, արդեն նախորդ դարի 80-ականներին, գրական բանավեճի սուր շրջանում, երբ ավարտվում էր մշակութային մի պատմաշրջան մեր պոեզիայում, ձևավորվում նորը, հանդես եկավ իր պոետական **այլությամբ**, իրականության, կյանքի պատկերման իր գեղագիտությամբ, որի նախահիմքը տարբեր է թե՛ 60-ականների մետաֆիզիկական և պոլեմիկական սկզբունքից, թե՛ դրան նախորդող պատմաշրջաններից: Տարբեր է, իհարկե, մշակութային նախահիմքի, բանաստեղծականի ըմբռնման տեսանկյունից, որի փիլիսոփայական նախահիմքը համաեվրոպական բանարվեստի անտիկ՝ հունական, ուրեմն և՛ նախաքրիստոնեական շրջանից ձգվում է մինչև վերածննդի դարաշրջանը: Մովսեսի պոեզիայի ճանաչողության նախագաղափարը, սակայն, հիմնված է բառի, նրա ներքին իմաստի ընդլայնման, լեզվի էությանը առնչվելու և ձուլվելու, պոեզիա/խոսքը արտահայտելու միջոցով. որ անվանում է «Թռիչքների երկինք»: Մշակութային ներքին ընդլայնումը և աստիճանակարգությունը, որ Մովսեսի պոեզիայում ենթադրում է անցում՝ բառիմաստի հավելման միջոցով, պոեզիայի գաղտնիքը, ներքին իմաստը հայտնաբերելու ընթացքով, բանաստեղծը, իբրև երգասացություն, հայտնաբերում է «Գիրք ծաղկման»(1992) Ժողովածուում, ուր երգասացությունը՝ բանաստեղծության «նախշագարդության», գիրքը՝ մշակույթի անվանումն է: Ահա ինչու, գրքի գաղափարը, որ արտահայտում է գրի/խոսքի իմաստը, Մովսեսի պոեզիայում հիմնային գաղափար է, որն, ինչպես Հյոռդեոլինն է ասում՝ «ինչը մնա բանաստեղծներն են կարգում», իսկ Մովսեսը «Լույս զվարթում» ուղղակի հավելում է՝ «գիրքը գրված է, պարտքը՝ կատարված»: Ինչը նշանակում է՝ «բանաստեղծորեն ապրել», որովհետև մշակույթի նախահիմքը գիրքն է (գիրք/խոսքը), որ պայմանավորված է բանաստեղծի, մարդու աստիճանությունը: Ուստի պետք է նախ հասկանալ Մովսեսի պոեզիայի ամբողջության գաղափարը և ոչ թե առանձին դրվագների, շրջանների, հատվածների ընկալմամբ թերի խմբագր-

ման ենթարկել, ինչը շատ հաճախ արվել է մեր քննադատության մեջ և մեկնաբանվել: Մինչդեռ ելակետը, որ կարող է ընկալելի և պատմական առումով հիմնավորված լինել, Մովսեսի պոեզիայի բնույթի և ուղղության հարցն է, որ բանավիճող, ժխտող, հավելող և ինքնահաստատող հետագիծ ունի՝ ուղղված ետվերածննդյան շրջանի և նախորդ դարի գեղագիտությանը: Սակայն, ինչպես Նիցշեն է ի նպաստ քննադատության ասում, կարող ենք հավելել՝ այն կամայական և անդեմ բան չէ, այլ՝ ապացույց, որ «մեր մեջ առկա են կենդանի և մղիչ ուժեր, որոնք ցանկացած կեղև հանում են», - իսկ թե ինչու՞ ենք ժխտում, ինչու՞ պետք է ժխտենք, կարող ենք Հայդեգերի խոսքով պատասխանել Նիցշեին, որն ասում է՝ «արժեքների վերարժեքավորման» համար: Ահա ինչու, ժխտման նախահիմքը տեսնելով ժխտվողի էության մեջ, Նիցշեի խոսքը եզրափակվում է այսպես. «պետք է ժխտենք, որովհետև մեր մեջ ինչ-որ բան ուզում է ապրել և հաստատվել, մի բան, որը մենք, հավանաբար, դեռ չենք ճանաչում»<sup>6</sup> (307): ժխտման նախահիմքով, հետևապես, Մովսեսի աշխարհայեցողությունը, որ մետաֆիզիկական աշխարհի ճանաչողության խնդիր է դնում, ոգու ճանաչողության գաղափարը, լեզվի միջոցով, շաղկապում է մետաֆիզիկական նախասկզբի հետ, որ բնույթով բարդ է, սակայն, փիլիսոփայական առումով, վերլուծելի: Ուստի, առաջին հերթին, մովսեսյան մետաֆիզիկական աշխարհընկալումը կարելի է մեկնաբանել ուշ շրջանի մետաֆիզիկայի ընկալմամբ, որը ներկայացնում է Հայդեգերը և ասում՝ «գոյավորը իբրև գոյավոր ներկայացնել»<sup>7</sup>: Սակայն գոյավորի աստիճանակարգումը պատմական հիմունք ունի, որը ներկայացնում է Հեգելը «Ոգու ֆենոմենոլոգիայում» իբրև բացարձակ ոգու ըմբռնում, որն արտահայտվում է արվեստի, կրոնի և փիլիսոփայության մեջ: Ընդ որում, արվեստը, կրոնը, փիլիսոփայությունը Հեգելի մեկնաբանությամբ գիտակցության ձևեր են. աստիճանակարգության առումով արվեստի միջոցով աշխարհընկալումը, ինչպես ասում է փիլիսոփան, «զգայական պատկեր է» (կերպար) (ոգու ցածր աստիճանը), իսկ կրոնը և փիլիսոփայությունը ոգու զարգացման կատարյալ ձևերն են: Մովսեսի պոեզիայի արտահայտումը ոգու աստիճանակարգության միջոցով

6 Ֆրիդրիխ Նիցշե, Չվարթ գիտություն, Երևան, 2005, էջ 222-223:

7 Հայդեգեր Մ., Նիցշեի «Աստված մեռած է խոսքը» (Նիցշեի «Չվարթ գիտություն» գրքում), Երևան, 2005, էջ 369:

հնարավոր է բառի և պոեզիայի (խոսքի) անցման ֆենոմենոլոգիական հատկության դրսևորման մեջ: Բառը զգայականի ոլորտն է ընդգրկում, երբ այն հանդես է գալիս իբրև իր-անուն, իսկ բանաստեղծը, ինչպես Հեգելն է ասում՝ «աստծու վարպետն է» (560): Իսկ երբ անցում է կատարվում իր-աշխարհի ճանաչողության (արարման) ոլորտ, ուր լեզուն ճանաչելի է ինքն իր էության, առողանության արտասանությամբ, որ պոեզիայի/խոսքի ոլորտում է հնարավոր. «Աստված հայտնվում է երկակի կերպարով՝ ինչպես բնություն և ինչպես ոգի, այդ երկու այուները նրա սրբատեղին են, որոնցով նա ամբողջանում է, ի հայտ գալիս նրանով»<sup>8</sup>: Բայց իբրև ճանաչողության միջոց, որպես մետաֆիզիկական հատկություն, պոեզիան/խոսքը աշխարհն արտահայտում է աստվածահայտնության միջոցով, որ համաեվրոպական (քրիստոնեական) նախահիմքի հետ է կապված Մովսեսի պոեզիայում, իսկ փիլիսոփայությունը՝ ճանաչողության, որն արտահայտվում է Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի աշխարհընկալման մեջ: Ուստի քննադատության այն պնդումները, թե Մովսեսի պոեզիան զուտ «կրոնական գործողություն է», ունի բանաստեղծական պաթոս և հաստատում է կյանքը իբրև ցնծություն և հրձվանք<sup>9</sup> (Թ. Խաչատրյան), ճշգրիտ չէ իբրև մտքի ուղղափառ տեսանկյուն, ուստի ասենք՝ կարիք չկա Մովսեսի պոեզիան ներկայացնել ավելի քրիստոնեական, քան ինքը կա, ավելի միստիկ, քան ինքը բանաստեղծն է... Ավելին, հիմնավորված չէ նաև Մովսեսի պոեզիայի պատկերային համակարգի քննությունը մոնիստական տեսանկյունից, երբ Մովսեսի պոեզիայի միֆական նախահիմքը շփոթում են ավետարանական խորհրդանիշների հետ<sup>10</sup> (Ջ. Ավետիսյան) կամ, ինչպես նախվ մաքսանենգ, արդեն նախորդների ասածը փոխակերպում են և մեկնաբանում իբրև «Ժամադրություն լեզվի դրախտներում»<sup>11</sup> (մի՞թե դժոխքը ևս արարչական չէ և լեզվական արտահայտում չունի). սրանք սոսկ միագիծ բնութագրումներ են, որոնք վերլուծական ամբողջություն չունեն: Ուստի հավելենք, որ Մովսեսի պոեզիայի «կրոնական նախահիմքը» մշակութային և փիլիսոփայական այն հենարանն է, աստիճանակարգության (անցման) մի աստիճան, որից ծա-

8 Гегель, Философия духа, Т. 3., Москва, 1977, ст. 445:

9 Տե՛ս «Գարուն», 7-8, 2007, էջ 25:

10 Տե՛ս «Նորք», 1, 2007, էջ 144:

11 Տե՛ս «Գրական թերթ», 3 մարտի, 2017թ.:

գում է պոեզիայի/խոսքի ոլորտը ներթափանցելու խնդիրը: Այլապես Հակոբ Մովսեսին կարելի է ընկալել միջնադարյան տաղերգու, որ մնացել է ավանդների բեռի տակ: Մինչդեռ Մովսեսը նորարար է և վերարժևորում է նաև իր ժամանակը, որն առնչվում է հավիտենական մի ժամանակի հետ, որ «Գալիքն է, Աստծո ստեղծած միակ ժամանակը», ուստի մարդը (բանաստեղծը) իր «պատմությամբ, ասել է թե՛ իր ստեղծած անցյալով ու ներկայով կպահպանի՞ այդ գալիքը, թե՛ կկործանի այն,- ահա ողջ պատմության ու մշակույթի արդարացման ելակետը...»<sup>12</sup>, - ասում է Հակոբ Մովսեսը: Պահպանումը և ընդլայնումը այս դեպքում փիլիսոփայական հասկացում է, որ Մովսեսի պոեզիայի «գեղագիտական արդարացումն է» փնտրում և սահմանում Մովսեսի պոեզիայի «անտիկ արդիականությունը»...

-Բ-

Հակոբ Մովսեսի պոեզիան թեև ունի ստրուկտուրալ միասնություն, բայց նաև կառուցվածքային աստիճանակարգություն, որ սկսած նախորդ դարի 80-ականներից, ժողովածուից ժողովածու, նույն ելակետից հեղվող իր հետագիծն է գծում՝ ինչպես գարնան վարարող գետը, որը անընդհատ լայնացնում է հունը: Ստեղծագործական առումով Հակոբ Մովսեսի պոեզիան, մշակութային ընդգրկման ընդհանրությամբ, երկու մեծ շրջան է ձևավորում՝ նախորդ դարի երկու տասնամյակը՝ 80-90-ական թվականները՝ «Թռիչքների երկինք» (1981) ժողովածուից մինչև «Ցնծության պահեր» (1984), «Երգասացություն» (1988) և «Գիրք ծաղկման»(1992) ժողովածուները, իսկ երկրորդ՝ մեծ շրջանը, որը մշակութային ամբողջություն ունի՝ մեր դարի առաջին երկու տասնամյակներին հրապարակած ժողովածուներն է ընդգրկում՝ «Լույս զվարթ» (2009), «Յոթներորդ որսորդություն» (2013) և վերջինը՝ «Շարական» (2016) ժողովածուն: Ըստ էության, տասնամյակների ընթացքում ձևավորված արդեն ծավալուն բեռը մեկնաբանության վիթխարի ջանք է պահանջում, որովհետև գործ ունենք բանաստեղծի ժառանգության մեծ ծավալի քննության հարցադրման հետ: Ուստի ելակետը, որ ընդհանուր է Մովսեսի աշխարհայեցության

<sup>12</sup> Հակոբ Մովսես, Այս աստիճանի փիլիսոփա պետք է լինել (Կարեն Սվասյանի Հոդվածների ժողովածուի վերջաբանը, Երևան, 2014, էջ 630):

մեջ և որից ծագում և սահմանվում է Մովսեսի պոեզիան, նրա էպիֆանիկ (աստվածահայտնությունական) բնույթն է, որ նրա պոեզիայի մշակութային նախահիմքն է: Ինչպես ասում է Լասկեր-Շյուլլերը Թրակի մասին. «Լա, իբրև տղա, մի անգամ արդեն եղել է երկնքում»<sup>13</sup>, ինչպես որ Մովսեսի «Չմեռվա վերջերին» բանաստեղծության ազգավր, որ պառկել է տանիքներին, «պառկել մեջքի վրա //փորը բսում է//հոսող երկինքներին»<sup>14</sup>, իսկ ցանկապատից այն կողմ կաշաղակը ոտքը ծուռ է դրել գետնին: Բացի այն, որ բանաստեղծությունը չքնաղ է, պատկերը՝ բանաստեղծի գյուտը, Մովսեսը, ինչու չէ, կերպավորում է ինքը իրեն, որ նույնն է՝ նաև իր պոեզիան: Նույնը և «Չանգեզուր» բանաստեղծության մեջ, ուր լեռներ են երկնքի դեմ, երկնքի հսկա ծանրության տակ, որոնք գյուղակներին են հենվել, որ փուլ չգան: Եվ բանաստեղծը մխրձվում է լեռան խորքը, ոսկորները փայլում են ներկայության փայլով և ծանաչում է ինքն իրեն, այնուհետև ասում՝ «ես՝ բոցերի զավակ, որդին ժամանակի» (Թե,22): Ուրեմն և՛ երկինք որոնող ազգավր, լեռան խորքում իր էությունը փնտրող բանաստեղծի եսը, պոետական ներսուզումների մեջ որոնում է դարավոր միստիկական նախասկիզբը՝ բանաստեղծական պատկերը բացելու homo-religiosus-ի միջոցով, աշխարհը ծանաչելու և «մարդկորեն ասելու» կյանքի և մահվան գաղտնիքը և իմաստը, որ և՛ երկիրն է, և՛ երկինքն է՝ այժմ և այստեղ: Ահա ինչու Մովսեսի բանաստեղծական միստիկականությունը՝ ներթափանցումներով և ներսուզումներով, միֆական նախասկզբի հայտնությամբ՝ ասելի և անձառ, ինչպես սարդի հյուսած ցանցը՝ թելիկների բազմաթիվ ձյուղավորումներով, շաղկապված է քրիստոնեական մշակույթի նախահիմքին, որն արդի հայ պոեզիայում առանձնացնում է նրան որպես բանաստեղծական ունիկում (ինչպես Տերյանը կասեր), որը չի ժխտում ինքն իրեն ժողովածուից ժողովածու, այլ՝ հավելում համասեռ միասնությամբ տողից տող, բանաստեղծությունից բանաստեղծություն, շարքից շարք:

Ինչպես ասում է Մովսեսը. «Բանաստեղծությունը այն ավանակն է,

---

13 Գեորգ Թրակլ, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2007, էջ 24:

14 Հակոբ Մովսես, Բանաստեղծություններ, Երևան, 2005, էջ 16 (այսուհետև այս գրքից մեջբերումներ անելիս կնշենք տվյալ ժողովածուի գլխատառերը և էջահամարը՝ Թե, Ցպ, Ե, Գծ):

15 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 24:

որի վրա նստած՝ Տերը երուսաղեմ է մտնում<sup>16</sup>»։ Երուսաղեմը, սակայն, այն տոպոսն է, «լեզվի երազը», շենը, որից այն կողմ լեզուն ինքնիշխան գոյավորն է (պոեզիա/խոսքը, ինչպես ասվում է՝ կոսմոսը (կարգը)), որից այս կողմը երկիրն է (աշխարհը), աշխարհը՝ «սերմը քառսի», որի հենարանը **բառն** է՝ իբրև «սեմիոտիկական տոպոլոգիա», «իրերի պատմաբանը» (Ռիլկե), որ լեզվի պահպան երազն է կրում, խոսում իր «բացության ներկայությամբ», լուում, ինչպես լուում է հարության ձայնին սպասող Ղազարոսը քարադագաղում։ Ահա ինչու Մովսեսը ասում է՝ «բառերը բանաստեղծության համար նույնն են, ինչ Հովհաննես Սկրտիչը՝ Քրիստոսի համար։ Դրանք են, որ վկայում են բանաստեղծությունը։ Եթե դրանք չեն հայտնվում՝ բանաստեղծության հայտնություն ... չի կարող լինել»<sup>16</sup>։ Մեկնաբանության առումով, ուրեմն, Մովսեսի պոեզիայի առաջին շրջանում՝ «Թորչքների երկինք» (1982) ժողովածուից մինչև «Գիրք ծաղկման» (1992), բառի հայտնության գաղափարն է իշխում, բառը՝ ինչպես «թռչունը ցնծուն», «երկրի որդին», «երկնքի հայելին», «հայտնության սերմը», «փոքրիկ աղավնին փայտե տապանում»։ Սակայն բանաստեղծը, երբ բառ է ուզում ասել, «տատրակներ են թռչում բերանից», տարածության սանդուղքով ելնում է բանաստեղծը «հեկիև» («Հրավերքի դիմաց»), փնտրում անտեսանելի ոլորտը, բանաստեղծի որսատեղին։ Ուստի, Մովսեսի բացատրությամբ, «բանաստեղծությունը որսագողություն է անհայտ արգելանոցներից»<sup>17</sup>, իսկ բառը «բոժոժ է, որի մեջ ննջում է նրա նշանակյալը՝ իրը, մինչև որ այն բանաստեղծությամբ ծակի իր բոժոժը և դուրս գա ...»<sup>18</sup>։ Միմյանց հաջորդում են պատկերները, ինչպես նովալիսյան սկզբունքն է ասում՝ «որքան բանաստեղծական՝ այնքան իրական»<sup>19</sup>, և տանիքների վրա, ուր շրջում է գիշերը, «սարերից մինչև գիծը ցանկապատի» «թպրտում է երկինքը բյուր թռիչքների», և բանաստեղծը սլանում է «հեքիաթային մի Մուշ երկրի դաշտերը»՝ բանաստեղծության հայրենիքը, այրում եղեգներից (երազներից ) հյուսած իր տունը, որովհետև սուրբ է հողը, ուր սուզվում է բանաստեղծը և սուրբ է ջուրը, որի վրա ոսկե սանդալներով քայլում է («Թռիչքների երկինք»)։

16 նույնը, էջ 20:

17 նույնը, էջ 43:

18 նույնը, էջ 14:

19 նույնը, էջ 49:

Տունը բանաստեղծի թառել է մի սարի, թռչունները քնում են նրա խորքում, ոսկյա լույսի մունետիկն է թափառում այնտեղ և բանաստեղծի ծոցի մեջ երգում են կաթավներ («Գիշերային արծազանք»): Ելնում է ձյուղերի միջից պատանին, մեկնում այնտեղ, «որտեղ միանում են հող ու երկինք» («Փշատի ծառ»), իր դուռն է թակում մի սկիզբ ու վերջ («Մորս»), ընդառաջ է գնում նրան (նրա կանչին), որ գալիս է ինչպես տեսիլք՝ «կարմիր վարդեր, կանաչ/ձիչեր: Եվ քամին է ինչպես մտրակ» («Գալիս է նա»): Եվ բաց են դարպասները, սրահը ոսկեքար («Բաց քո դարպասները»)...

Խելահեղություն է... գուցե այնքան ցնորաբեր, որ կարող է մանուկներին կանչել իր ձայնով, ինչպես մեղեդի, որ վարդն է ցողում, հուրը հեղում՝ ինչպես երգասացություն, ցնծության արբեցում (ներշնչանք), և թվում է՝ բանաստեղծի թաքուն հայացքում բառերը թռչում են ինչպես տատրակներ, երգի բառեր.- բանաստեղծությունը հայրենիք, հող ու երկինք է հյուսում և հնարավոր է դառնում բանաստեղծ լինել (լինել բանաստեղծության մեջ) այնպիսի դարում, երբ շուրջն անբանաստեղծական է, քառսի շրջում... Մինչդեռ երգասաց բանաստեղծը, որ գալիս է վարդի շքեղ հովտից, երկրի պտուղ է անվանում երգը («Եվ կյանքը, եղբայր, վարդն է շքեղ»), այն ծաղկում է բոցավառ, երեխան լալիս է ցավից, օրն ընկնում է օրերի ծառից, մարդը դեպի իր վախճանն է քայլում, սակայն թե՛ մահը և թե՛ կյանքը բուրում են թերթերից վարդի («Երկրի պտուղը»), որովհետև վարդը «առհավատչյան է ուխտի, ծաղիկը հավերժության» («Վարդը»), «մայիսի պայծառ գիշերների մեջ նա մի ձայնի է հավետ ունկնդիր» («Վարդը իր թփին չի մնա երկար»), որ երգասացություն է, օրերի ընծա՝ այնքան չքնաղ ու խոր, բանաստեղծական կատարելություն, որ հնչում է՝ ինչպես լուռության մեղեդին, մեծարենցյան ցավի մոխիրը մարմրող գիշերվա շեմին.

Ինձ մթնշաղը կտանի մի օր:  
Ինձ առավոտը ցած բերեց երկիր:-  
Այստեղ լուռություն իջավ ինձ վրա՝  
Աղավնու տեսքով, կերպով տատրակի:

Առավոտը երգի ծնունդն է, երբ աստղերը վառվում, «լուսնի գնդերն էին ընթանում առույգ». բանաստեղծը հմայված է օրերի կան-

չով, ավերի մեջ գետերն են հոսում լաց ու ծիծաղի, մահվան հնչյունն է արձագանքում հեռվից, մայրն իրեն հրել է խորքը օրերի, «դրել իր աստղի տակ» և իր ծակատագիրը օրն է (ժամանակը) և բառը՝ անուն, որ բանաստեղծն անվանում է ծաղիկ, բայց, այնուհետև՝

Ես իմ ձեռքերը կրծքիս շարելով  
ասացի՝ մեղու, բայց թեթևակի  
թռիչքով թռավ մեղուն իմ միջից՝  
ինձ վերածելով դատարկ փեթակի:  
Ասացի՝ ծաղիկ, բայց ծաղիկն իմ մեջ  
չքացավ հանկարծ տեսիլքի նման,  
թառամեց հավետ և ինձ դարձրեց  
մի մոռացված ու քված ծաղկաման:

(Յպ, 56-57)

Այսպիսին է կյանքի և մահվան ծննդյան մեղեդին, օրը՝ պատկեր, մանրանկար գարնան, գիշերների, ավետման ու գալստյան, անշուշտ, բառի, որ հիշատակի, հարության երգն է, և նրա զնգոցն, ինչպես մեղու, «պոկվում է ու թռչում՝ հեռվից լիության մեղրը բերելու» (Յպ, 228): Բանաստեղծը բառի որդեգիրն է և, ցնծության պահի նկարագրությամբ, ուզում է որսալ անորսալին՝ հնչյունը և իմաստը նրա, որ նման է աստղի (լուսնի) էջքին.

Իջնում է աստղի ճառագայթը ալ  
և հառաչանքն է բարձրանում հողից,-  
և բառն արթնանում ու դուրս է գալիս  
անհիշողության քարադագաղից:  
Նա՝ մեռյալը սուրբ, կանգնում է հողին՝  
Հարության թեթև զգեստը հագին,-  
և սկսվում է երկրային փառքի  
երգասացության տոնը թանկագին:

(Յպ, 84)

Երգի սրինգները խոստումի դռներն են բացում, որովհետև այստեղ, երկրի վրա, «իբրև երկրային պարզև, բառն է շնորհվել, որպեսզի լուենք» («Ցնծության պահեր»), պահպանելու երկրային «հետքը» մի-

ակ՝ բառը, որ հավերժությունն է պարզևել՝ «բանաստեղծորեն ապրելու» (Հյոռդեոլին), ուստի, ինչպես Մ. Հայդեգերն է անվանում Հյոռդեոլինին՝ բանաստեղծների բանաստեղծ, այնպես էլ Սոփեսան է այդպիսի առանձնահատուկ իմաստով բանաստեղծների բանաստեղծը արդի հայ պոեզիայում: Բառի ցնծության երգն ահա ինչու այդպես բանաստեղծորեն է հնչում՝ ինչպես մեղեդի, որ բառի երազն է ասես ավետում՝ պոեզիան և բառը հավերժացնելու: Եվ երգերը, և բառերը՝ թեկուզ տատրակներ՝ «մեկն ասես գիշեր լինի մթին, //մյուսը՝ ինչպես մի լուսաբաց», փոել են թևերը բանաստեղծի վրա, առել թևերի տակ, անհետացել են երգի հետ կամ հավել՝ ինչպես պաղ ձյուն: Եվ միայն երրորդն է հայտնվել բանաստեղծի շեմին և դայլայլում է և, կարծես, ոչ մեկը չի եղել, պատրանք է միայն, ինչպես չեն եղել ցերեկը և գիշերը հավիտենից, որովհետև բառը առավոտյան ցողի պես ցնդում է բանաստեղծի շուրթին: Եվ ի՞նչ, մնում է բառ-պատկերը միայն՝ կյանքի և մահվան հայելին, պատկերը անշարժ, որն ավետում է պատգամախոսը, պահի դրածոն, վավերագիրը օրենքի և սիրո դեսպանը ցնծուն («Հինգ պատկեր»): Անվախձան ժամանակի մեղուներն են նրանք բերում, ինչպես երգասացություն, և ցնծում է բառը, «ձախրում է երգը՝ քսելով թևն իր վառվող ջրերին», աղավառում նման այստեղ սլանում, քանզի մենք չունենք ոչինչ երկնքից երկիր, ուր մոռացության դիպակն է ծփում: Միայն ոգին է, որ, բոցավառվելով, սլանում է վեր, բայց «բառը այստեղ մնում է հողին, //իբրև սրբազան ընծա և նվեր» («Երգասացություն»): Բայց բառն է նաև, որ ձվադրում է այստեղ՝ իբրև պատկեր և նմանություն: Սակայն պատկերը բանաստեղծին «շնորհված է արարչությամբ, նմանությունը՝ ձանաչողությամբ», ուստի «պատկերը մեր ընծան է, նմանությունը՝ վաստակը»<sup>20</sup>: Պոեզիա-բառն է ուրեմն բանաստեղծի որոնածը, որ Հակոբ Մովսեսը ընկալում է որպես հարության երգի ուղեկցություն, ուր բառի ծնունդը գոյավորում է (անվանում է իբրև անուն) ժամանակը, իրերը և աշխարհը, սակայն հարություն է առնում, լուսավորում ուղին գոյի ներքին իմաստի, բառի բացության մի այլ ոլորտի՝ ցնծության երգի (բանաստեղծության) մեջ, որ ներշնչման պահն է, բանաստեղծը՝ որդեգիրն օգոստոսի («Ուղեկցություն»): Ընթանում է սայլը, ինչպես ավետիսը հարության, և չգիտի, թե ո՞վ է ուղին լուսավորում, չգիտի նաև, ի՞նքն է երգում, թե՞ ցնծության այլ մի նվագածու, որովհետև այլ-ը

20 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 79:

իր՝ բանաստեղծի էության մեջ բացվող վարդն է, սրինգը օգոստոսի, մայիսի խոստումը կանաչ, որ կանչում է երկխոսության, մղում այլ-ը՝ մշակույթը ճանաչելու, թեև ինքն է քաղել «կյանքի ծաղիկը հոժարակամ», բայց չգիտի, թե ինչ անուն տա մահվանը իր և կյանքին: Կյանքի և մահի անունն է վարդը (ծաղիկը), նվագածուն՝ պատկերն է իր ասես, որ, այս օրերում, ո՛չ նա կա, ո՛չ էլ իր ես-ը, որովհետև անվան մեջ է նրա ժամանակը («Ուղեկցություն»): Կամ՝ անվան հայելու մեջ՝ մոռացության երկնքում պայծառ, անհայտության մեջ ծնված ողբահեծ, ուր կորցնում են բառերը իրենց իմաստը երանության մեջ, որտեղից իջնում է սայլը հույսի սարերից, ուր երգում են երգչախմբերը կյանքի և մահվան, ուր որդեգրության տոնն է սրբազան, ավեր մի այլ՝ «լուսաշաղախ քամիների» («Որդեգրման տոն»): «Լույսը պճնում է սայլն իր վարդերով»՝ ինչպես «ծինը ապրիլի» («Արշալույսներ»), և «իջնում է նա Արարատից»՝ ինչպես արքան՝ հարության իր սայլին, իսկ «մեր մանուկների ձեռքին հացն է ժամա-նակների»՝ վավերական և կենդանի՝ ինչպես ջուրը ավազանների (« Իջնում է...»): Ուստի ասենք, որ Հակոբ Մովսեսը, երգասացության իր սրինգներով իջնելու և հառնելու, անվերջ **դարձի և հարության** ասացումն է հեղում, որ, ինչպես ինքն է ասում՝ պոետական «խնջույք» է՝ անվերջ ծավալվող:

Սշակության ճանաչման ընկալմամբ երևույթը այնքան էլ պարզ չէ և հնարավոր չէ սա բացատրել ավանդների ըմբռնման հետևողության սկզբունքով, որքան էլ Մովսեսի բանաստեղծությունը, համասեռ «կրկնությամբ», երկխոսական առնչություն ունի Նարեկացու տաղերի («Տաղ Հարության»), Ծնորհալու արևազալի երգերի հետ, որոնք ժողովածուից ժողովածու ոգու և մտքի աստիճանակարգության նոր սահման են գծում: Սակայն կարող ենք մեկնաբանել և ասել. եթե սա ավանդների կրկնության հարց չէ, ապա այն կարող է ընկալվել որպես մովսեսյան բանաստեղծության կազմաբանական ըմբռնում, ուր ձևը բանաստեղծության բնախոսական տարրն է և չի արտաքննացվում: Ավելին, բանաստեղծը ասում է, թե դեմ է առհասարակ նորության ավանդական ընկալմանը և կողմ է բանաստեղծության գյուտարարությանը, որովհետև՝ «սահմանը զանցելը էֆեկտ է, սահմանը ընդլայնելը՝ սուբստանց»<sup>21</sup>: Ինչու՞.– որովհետև նորությունը «կայացում է»,

21 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 51:

22 Նույնը, էջ 94:

հետևաբար՝ «ոչ թե գոյության արժանիք է, այլ՝ գոյավորման», այն «չի հայտնագործում», «շարունակ գոյանում է»<sup>22</sup>: Սինչդեո՝ «կեցությունը հազար տուն ունի (սոցիումը, բարոյախոսությունը, քաղաքականությունը, հաճույքն ու սեքսը...), գոյությունը՝ մի՝ հոսքը» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 30): Հետևապես, ինչպես ասում է Մովսեսը, դժվարը **այլ լինելն է**, և այն բանաստեղծը, որը ընդլայնում է, տաճարի քարը հավելում այնպես, որ անշարժ մնա և տանիք տանի, որովհետև հյուսնը տանիքի ծայրից իր հրավերի խոսքը (պիտի) ասի (Հյուսիսը), ապա նա է իրական բանաստեղծը : Գուցե, ինչպես ասվում է, մի «հինգերորդ ավետարանի» հայտնաբերում է բանաստեղծի խոսքը, իսկ ժամանակակցությունը նրա համար ոչ թե միջոց է, այլ՝ հետևանք», այն ոչ էլ դիմակ է կամ կեցվածք: Ուստի **այլ լինելը** բանաստեղծի համար ոչ թե փիլիսոփայական քարի հայտնագործում է, ոչ էլ նորի փիլիսոփա լինելն է կամ կրոնականի վեղար հագնելը բանաստեղծական սքեմի տակ (ինչը վերագրելով Մովսեսի պոեզիային՝ վերլուծողները հաճախ իրենք են ընկնում այս մտքի թակարդը), այլ՝ բանաստեղծ լինելը, որ այլ-ն է: Քննադատության խնդիրը, ուրեմն, Մովսեսի **տեղի** քննարկումն ու խորհրդածումն է, որ հնարավոր է բանաստեղծության միջոցով՝ լինի դա գրականության համապատկերի, ետչարենցյան շրջանի հայ պոեզիայի թե գրականության արդի փուլում: «Տեղը» սակայն, ինչպես Հայդեգերն է նշում, նշանակում է «տեգի սայրը», որ հավաքում է, ի մի է բերում դեպի իրեն, պահպանում այն, սակայն ոչ իբրև փակող մի տուփ, այլ «հավաքածը լուսարկում» (լուսավորում) է և «դրա միջոցով է արձակում իր էության մեջ»<sup>23</sup> (հավելենք նաև՝ ինքն էլ լուսավորվում «տեղի» միջոցով, որովհետև ինքն իր հայելին է, ինքն իր տեղանքը): Իսկ ընդհանուրը, որ «լուսարկում է», բացությամբ ի հայտ գալիս՝ լեզուն է, որի մայրենի լեզուն բանաստեղծությունն է (Հերդեր), Մովսեսն ասում է՝ «լեզվի լեզուն», որի մեջ արտահայտվում է աշխարհը կամ, ինչպես Հերմես Եռամեծն է ասում, կարգը: Իսկ կարգը ծագում է **զարդարել** (կոսմոս) բառից, «քանզի ամեն ինչ զարդարում և կարգաբերում է տեսակների բազմազանությամբ, մշտական գործունեությամբ, շարժման անհրաժեշտությամբ...» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 38): Սակայն լույսն է միայն, որ սայլին բազմած իջնում է աշխարհ՝ աշ-

23 Հայդեգեր Մ., հոսքը բանաստեղծության մեջ, (Գեորգ Թրակլ, «Բանաստեղծություններ» գրքում, Երևան, 2007, էջ 246):

24 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 72:

խարհը լուսավորելու (զարդարելու), իսկ «նյութը միայն լույսով կարող է հայտնվել»<sup>24</sup>,- ասում է Մովսեսը, որ նշանակում է նաև՝ «աշխարհը պատկերել նախշազարդությամբ»: Որովհետև աշխարհը (կոսմոսը) բանաստեղծի հայեցողության մեջ բացվող մի գիրք է («դու կբացվես իմ դեմ, ինչպես մի գիրք»), իսկ աստղերն իրեն չեն պատկանում («քոնը բառն է միայն») («Խոսքեր»), իսկ բանաստեղծը՝ «ծաղկող է ու գրիչ» («Հայցում»), որ «վկայում է լույսի համար» («Անցում»):

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը այլության կարգաբերում է, ուստի նրա բանաստեղծության «համասեռ ներդաշնակությունը,- ինչպես Հայդեգերն է ասում,- ծագում է հիմնական մի տոնից»<sup>25</sup> (եթե տոնը հասկանանք իբրև մեղեդի), այն է՝ նախավերածննդյան բնազանցական աշխարհընկալումից, որի նախասկիզբը Խոսքն է (բանը): Իսկ խոսքը զգացմունքի և մտքի միասնությունն է լեզվի մեջ, որն արտահայտում է աշխարհը: Եթե սրան էլ հավելենք Հերմես Եռամեծի բացատրությունը մտքի և զգացմունքի մասին, որն ասում է, թե «անընդհատությունն իրերի Աստված է», ուրեմն՝ աստված նախասկիզբն է կոսմոսի (աշխարհի) և կատարելությունն է իրերի, որ սահմանում է կարգը և անխախտ պահպանում այն՝ «իր ելման տեղը վերադարձնելու շնորհիվ», ուր ոչ թե մահն է, ոչ թե մարմնի ու կյանքի ոչնչացումը, այլ՝ «անբաժանելի մասնիկների տրոհելը» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 39): Ուստի բանաստեղծի եսը, որ կա աշխարհում և աշխարհի մեջ, վերապրում է նրա «միտքը», որ «խոսքի քույրն է». «նրանք գործիք են միմյանց համար, քանզի խոսքը չի կարող ասվել (արտահայտվել) առանց մտածողության» («Գարուն», 7-8, 2006, էջ 39): Ահա մտածողության (որ արտահայտությունն է խոսքի մեջ) ծագման ընդհանրության գաղափարն է, որ Մովսեսի պոեզիայում «բանաստեղծող խոսակցություն է» հունական պոեզիայից մինչև գերմանական մետաֆիզիկայի շրջանը, վերածնունդը, Լարեկացուց Ընորհալի (որ խոսքի ոլորտում մեր մշակույթի նախասկիզբն է, լեզվի և մշակույթի միասնության շրջանը), այնուհետև՝ Մեծարենցից Տերյան («արևելահայերենի բարենորոգիչը», որի «լեզվից ենք ծնվել մենք՝ բոլորս»,- ասում է Մովսեսը), Հովհաննես Թումանյան, վաղ և ուշ շրջանի Զարենցը... Ուրեմն, Մովսեսի պոեզիայում յուրաքանչյուր բանաստեղծություն (չասեմ նաև՝

25 Հայդեգեր Մ., Խոսքը բանաստեղծության մեջ, (Գեորգ Թրակլ, «Բանաստեղծություններ» գրքում, Երևան, 2007, էջ 248):

առանձին շարք և ժողովածու) խոսում է նույնի՝ խոսքի ամբողջությունից, ինչպես Հայդեգերն է ասում, «բանաստեղծում է միակ մի բանաստեղծությունից», տեղից (տեգից), որտեղից արտահոսում է ալիքը (Մովսեսն ասում է՝ բխում է) և «ամեն անգամ ասացումը շարժման մեջ է դնում իբրև բանաստեղծող ասացում», «մշտապես ետ հոսեցնում թաքնված ծագման մեջ»<sup>26</sup>, որ, ինչու չէ, «Թռիչքների երկնքից» մինչև «Գիրք ծաղկման» ժողովածու Նարեկացու Հարության տաղի և Ծնորհալու Արևագալի երգի հրավերն է «Արշալույսներ», «Մեղեդիներ», «Միջօրե» շարքերում և առանձին բանաստեղծություններում՝ «Լույսը պճնում է», «Որպես լուսեղեն աստիճանակարգ», «Ձայնիվ ցնծության», «Տաղ դիմավորման», «Լույսի տեսիլը» և այլ գործերում: Ուստի դժվար չէ հասկանալ, որ, այս դեպքում, յուրաքանչյուր բանաստեղծություն, որպես ամբողջից ծագող «անբաժանելի տարր», կարիք ունի բացատրության, թեև «առաջին մի երևման է հասնում» («Հայդեգեր») «թաքնված էության» կանչով, արտահայտվում նրանով: Ուստիև՝ **փոփոխակն** է այն նախաբնագրի, որից ծագում է, ընկալում այն որպես մշակույթի նախահիմք: Ուրեմն, կարելի է ասել, որ Նարեկացու և Ծնորհալու Հարության և Արևագալի տաղերը, ունենալով սիմետրիկ-կառուցվածքային ընդհանրություն Մովսեսի պոեզիայում, հանդես են գալիս իբրև մակրոտեքստի ընդհանրություն, ձևավորում նրա աշխարհայացքը, բայց, իբրև պատկեր-հակադրություն, աստիճանակարգում են Մովսեսի պոեզիայի միկրոտեքստը: Հետևաբար մակրոտեքստը ձևավորում է Մովսեսի պոեզիայի ստրուկտուրան՝ արտահայտելով բանաստեղծության մովսեսյան ըմբռնումը, իսկ միկրոտեքստը, պատկերի ներքին (բինար) հակադրությամբ, արտահայտվելով մակրոտեքստի ոլորտում, ծագելով նրանից, ձևավորում է Մովսեսի պոեզիայի աշխարհայացքը, որ, որքան էլ առնչություն ունի համատեքստի հետ, ձևավորում է արդեն Մովսեսի աշխարհընկալման նոր ըմբռնումը, որ բացառապես մովսեսյան է և ունի իր բացատրությունը: Որովհետև, ինչպես Մովսեսն է ասում, «բանաստեղծությունը կորուստի արվեստ է», որն իրենն է, բանաստեղծի ձակատագիրն է արտահայտվում նրանում, այն գրի մեջ, որն «ուրիշի ձեռքով է գրված» («Գրառումներ 2», Ե., 2017, էջ 91, 87): Այսինքն՝ իրենն է, բայց

26 Հայդեգեր Մ., Խոսքը բանաստեղծության մեջ, (Գեորգ Թրակլ, «Բանաստեղծություններ» գրքում, Երևան, 2007, էջ 247):

ուղղված չէ իրեն, ինչպես շշի մեջ փակված և ծովը նետված նավաբեկ-  
յալի նամակը (Օ. Մանդելշտամ) (Պ. Սևակն էլ է գործածում այս պատ-  
կերը): Ուստի բանաստեղծությունը գրի «կորուստն» է՝ ուղղված ան-  
հայտին, իսկ բանաստեղծինը (իրենը, իրեն ուղղվածը), Մովսեսի ըն-  
կալմամբ, այլ է, **օրագիրն է**, որը, կրկին, «իրեն (բանաստեղծին) չէ  
հղված», այլ՝ մեկ ուրիշի, ով «զարմանքով նկատում է...որ դա իր գիրն  
է՝ ուրիշի ձեռքով գրված... («Գրառումներ 2», Ե. 2017, էջ 87):

Քննադատության մեջ կարծիք է հնչել, թե Հակոբ Մովսեսի նա-  
խորդ երեք ժողովածուները («Թռիչքների երկնքից» մինչև «Երգասա-  
ցություն») «Գիրք ծաղկմանի» նախապատրաստությունն են՝ առաջին-  
ները՝ «Բանաստեղծ արարչի օրփետոյան երկրապատում», վերջինը՝  
«Աստծո կենսագրության իրապատում» («Գարուն», 8, 1993, էջ 79): Ես  
չէի անդրադառնա, եթե նույն քննադատը միտքը չկրկներ ավելի ուշ  
(տես՝ «Գարուն», 7-8, 2006), համարյա անփոփոխ հրապարակելով  
նույն հողվածը, ուր կան հետաքրքիր ձևակերպումներ, որոնք հավել-  
ման, ավելի ձիշտ, ճշգրտման կարիք ունեն: Ճիշտ է ասված (թեև  
առանց հստակեցման), թե «Գիրք ծաղկման» ժողովածուն ունի թեմա-  
ների բազմազանություն, պատկերների հարափոփոխություն, բայց  
«անփոփոխ են մեկ թեմա և մեկ պատկեր», որոնք «մեկ բանաստեղ-  
ծության փոփոխակ տարբերակներն են»: Այնուհետև՝ «միակ հերոսը  
Քրիստոսն է, միակ իրականությունը՝ քրիստոնեությունը», ինչպես հու-  
նական ողբերգության մեջ միակ գործող հերոսը Դիոնիսոսն է, ուստի,  
չգիտես ինչու, եզրակացնում է վերլուծողը, մեր գրականությունը միջ-  
նադարից հետո «ավելի քրիստոնեական չի եղել, քան Հակոբ Մովսե-  
սի բանաստեղծությունն է»: Իհարկե, հարցադրումը արված է, բայց  
երբ քննադատը այն շաղկապում է Մովսեսի պոեզիայի բանարվեստի  
հետ, ինչպես ասում է բանաստեղծը, հարցը արտաքննացվում է: Մա-  
նավանդ, երբ, ելնելով քննադատի դիտարկումներից, բանաստեղծը,  
իբրև լեզվի սպասարկու (ասում է՝ «լեզուն ձանաչում է «սուբյեկտին»,  
բայց ոչ «անձնավորությանը») վերածվում է «ոգեհարց-մեղիում-միջ-  
նորդի»՝ վերհիշում-վերապրում է մի ավելի բարձր իրականություն,  
քան գիրքն է: Կարձ ասած, քննադատի կարծիքով, գիրքը ծիսական  
նշանների հավաքածու է, որ ընդօրինակում է մի վերին բանի, ինչը մո-  
ռացված է: Սակայն թե որն է առաջնայինը, անհասկանալի է: Մի՞թե  
պարզապես քննադատը ասում է ավետարանական հանգով, թե «սա

ծնեց սրան...», ապա, վերադառնալով նախորդին, ի վերջո հիմքում անհաղթահարելին (պատնեշը) մնում է իր համար լեզուն... Իսկ «լեզուն խոսում է», և կարևոր չէ, թե ինչպես է ընկալվում միտքը՝ զուտ խոսել-ը բանաստեղծություն է համարում, թե՞ գործունեություն:

Մեր տեսանկյունից, կարիք չկա ավելի քրիստոնեական լինել, քան Մովսեսը... Մանավանդ որ Մովսեսի պոեզիայում «լեզուն է աստիճանակարգում» և լեզվի ստրուկտուրայի ոլորտն է, որ սահմանում է աշխարհն իբրև կեցություն, լեզուն՝ գոյություն: Իսկ բանաստեղծը՝ Մովսեսը, մեջբերելով Օգոստինոսին, ասում է, թե՝ «գոյությունը առաջին իպոստաս է, ասել է թե՝ Հայր», իսկ էրոսը, քաղաքականությունը, բռնիքը, երևակայությունը (մի խոսքով՝ հայդեգերյան իմաստով՝ աշխարհը) սոսկ նրա ճառագումն է (hraparak.am): Բանաստեղծությունը, ուստի, գոյավորում է լեզուն, և ինքն էլ գոյավորվում է նրանով (ինչպես Ռիլկեի սահմանումն է բացատրում՝ որպես իր- բանաստեղծություն), ուստի, ինչպես Պոլոս առաքյալի միտքն է հավելյալ մեկնաբանում, ասում է՝ «ես ամեն ինչ եղա ամեն ինչի մեջ», որ նշանակում է. եթե գոյությունը առաջին իպոստաս է, ծագում է նույն նախահիմքից՝ Խոսքի ոլորտից, ինչից ծագում է նաև լեզուն, որ Լոգոսի արտահայտությունն է և որի նախասկզբի հետ առնչություն է փնտրում բանաստեղծությունը և բանաստեղծը՝ որսորդը բառերի, որի որսատեղին Խոսքի ոլորտն է՝ իբրև նախասկզբի միասնություն: Ահա ինչու Մովսեսը ասում է, թե սա է բանաստեղծության նախահիմքը՝ «ամեն ինչ ամեն ինչի մեջ», որ նաև Պոեզիա/Խոսքի ոլորտն է, Մովսեսի պոեզիայի ակունքը, ուստի տարանջատել «Գիրք ծաղկմանը» նախորդ (և հաջորդ) շրջանից ոչ միայն անիմաստ է, այլև Մովսեսի գրական ընթացքի, ներքին ամբողջականության ժխտում: Ինչու՞.- որովհետև քրիստոնեության գաղափարը Մովսեսը ընկալում է մշակութային նախահիմքի իմաստով և ոչ թե որպես ամբողջական աշխարհայեցություն, հետևապես սատիժանակարգության ըմբռնման տարր է, որ հնարավոր է վերլուծել Մովսեսի բանաստեղծության բանարվեստի և լեզվի մեջ: Հետևաբար, ուղղակի ասենք, լեզուն ոչ միայն գոյավորն է, այլև գոյավորվում է մետաֆիզիկական իր նախասկզբից (կարելի է ասել՝ Պոեզիա /Լոգոսից), ուր ձուլվում են իրար «պատկեր և արտացոլում», իր և աշխարհ: Իսկ բանաստեղծը վերապրում է լեզուն, գոյավորվում (կայանում) լեզվի մեջ և գոյավորում իրենով լեզուն՝ ինչպես որ ժամանակն է գոյավորվում

իրենով և իր մեջ: Ուստի լեզվի մեջ է բանաստեղծը տարրալուծվում (ձուլվելով ժամանակին՝ վերապրելով ժամանակը իր մեջ), անհետանում և հարություն առնում լեզվով և լեզվի միջոցով, որովհետև նա՝ բանաստեղծը, թե՛ հայրն է (սկզբնավորողը) և թե՛ որդին (ոչ թե մեղիում) իրերի և աշխարհի: Այլ բան է, որ նա, ինչպես Հովհաննես Մկրտիչը, առջևից է զալիս. նա «եկվորն է» և «գալիքն է ասում», ինչպես Մովսեսը, որ աղոթասաց չէ, այլ՝ երգասաց-բանաստեղծ, որի բանաստեղծության նախահիմքում մշակույթի վիթխարի տարածություն է գործում՝ հունական, քրիստոնեական-համաեվրոպական և նախորդ դարի մետաֆիզիկական ավանդույթը, որոնք օտարված էին նախորդ դարի մշակույթից, ինչի դեմ ըմբոստանում է իր պոետական աշխարհընկալմամբ Մովսեսը: Ահա ինչու, բանաստեղծը, «գալով իր ոսկեթռիչք նետի ետևից», մոտենալով ակունքներին կենդանի ջրի, որ ցնորք էր, տեսիլ, ինչպես որ ցնորք էր պահապան հրեշտակը հայրենիքի (խոսքի մեջ է հայրենիքը՝ ինչպես պոեզիան), հարցին, թե ո՞վ է ինքը, պատասխանում է.

ծաղկողն եմ, տե՛ր իմ,  
ես սիրո կապույտ մազադաթների,  
ես նետաձիգն եմ բարձր սարերի,  
թռչնորսն եմ այստեղ ձախրող բառերի,  
աղեղնավորն եմ ես թագավորի,  
ուխտավորն եմ այս ճանապարհներին,  
- ես քո ճո՛րտն եմ, ասացի, տեր իմ:

(ԳԾ, 331)

Ի՞նչ է հայցում բանաստեղծ-ծաղկողը՝ բառի աղեղնավորը՝ պոեզիա/խո՞սքը, որ հարցի է վերաճում, և որը «կան լուռությամբ է, կան որոտումներով»: Մեր պարտեզներում կախված այն «վարդն է անհնարինի», մեր «հղումները դրված են արդեն ծրարների մեջ», պատրաստ է տունը առաջին՝ հրանունկներով պճնված, որ մեռյալներն են տվել մեզ իբրև ժառանգություն որպես երկիրը երգասացության (Ե, 147): Բայց «չէ՞ որ ժամանակը// Արարատ սուրբ սարի լանջին նստած ցնդող// ցողն է վաղորդայնի» (Ե, 161), (որովհետև պոեզիան հայրենիք ունի,- ահա ինչու Մովսեսը հաճախ է գործածում տեղանուններ),

իսկ մենք մեռյալների ժառանգորդներն ենք և նրանց ժամանակն ենք ապրում նաև: Ուստի պոեզիայի/խոսքի ոլորտը բանալու և հաղորդակցվելու նրան մի ուրի գոյություն ունի, երբ «մաքուր են և պոետի ձեռքերը» (Գյոթե), երբ բանաստեղծը Օվսաննա է երգում երկրին, ուր վարդաստաններ են փռված մայիսի, բանաստեղծն ասես գրում է սրտի մագաղաթին, մեջ բերում «երկնային կապույտ հատորյակներից» («Օվսաննա, երկիր») և «մենք տուն ենք կանչել մահին // որպեսզի խոսքը այնտեղ մենակ չապրի», իսկ խոսքը ապրում է աշխարհի մեջ, ինչքան աստված՝ խոսքի մեջ, ուստի երգում է «բանաստեղծի սիրտը իր բնում» և փառաբանումն է պատշաճում բանաստեղծին «ներքո արեգական» և՝

Աշխարհում ոչ մի չարիք ու աղետ  
մեր ժամանակը չի կարող պղծել,  
և Արաքս գետի ափերին ելնե՛նք  
մեր եկվորներին դիմավորելու:

(Ե, 148)

Բանաստեղծը ճամփա է ընկել առավոտ ծեգին, անցնում է օրվա ու ժամանակի միջով, ցավի և ողբի դուստրերը նույնպես ապրում են իր հետ՝ ինչպես կյանքը և մահը, բառերը՝ ինչպես թռչուններ, թռչում են բներից, հրեղեն բառը ցուլցում, տարածությունը հողաչափն է առանձնացնում և կտրում մեզ համար, ուստի անհնար է դառնում ուղին, որովհետև տավիղը հնչում է և արքան (կյանքը) ասում՝ «թող այնքան լինի, որքան չի լինում» (Ե, 179): Ինչու՞.-պոեզիան «հավիտյան բացված// վարդն է անհնարինի» (Ե, 179), իսկ բանաստեղծը՝ «հովիվն անասացության», «ձկնորսն անժամանակի», որի առջև «երփնագիր մատյանն է բացված»՝ գիրքը («Մեղեդի ակնկալման օրվա»), որի արարչության ճանապարհը բանաստեղծը պետք է վերապրի «որպես լուսեղեն մի աստիճանակարգ»: Բացի այն, որ կատարյալ է այս բանաստեղծությունը և անհնար է առանց մեջքերելու խոսել (կամ խոսել նրանով), այն ինքնին երկխոսական է Մովսեսի բանաստեղծությունը ըմբռնելու առումով.

Որպես լուսեղեն աստիճանակարգ անանց շնորհի,

որպես գույք ու կահք իշխանագունի կամ սերմնացանի անբասիր վաստակ, որպես բազմագիր, եզերքից- եզերք փոված մագաղաթ մի ամենուսույց, որն յոթ օրվա մեջ ծաղկեց մի գրիչ՝ վերնագարդելով սիրո և հոգու և ամենալույս կապույտ երկնքի տիտղոսաթերթով, խեժով ու ձյութով, մեղրով իր աննեխ և ամոքումի բուրավետ աղով, իր թևատարած արշալույսներով, ժամանակներով իր անժամանակ, սարերի ձյունե ստեղնաշարով և թիկնոցներով անկարգ ջրերի, իր վայելչության սպասքով մաքուր, հուղարկավորիկ ողբով կանացի, ապքերով կավե, որոնցով ձմռան նախադռներին մենք մեր պատերի ձեղքը ծեփեցինք խաղաղ ընթացքներն իր թավալելով, սերուցք կապելով իր վախճանների եռացրած կաթին և տարեց տարի մեր բաժակներում նստելով, իբրև հատուցման մրուր մեր դեմ ձոճելով զայրույթի հրե մականագնդեր, մեր աղջիկների կուրծք-խաղողները մեր աչքերի դեմ օգոստոսի մեջ հանկարծ լցնելով, պճրոտ նազանքով խաղացնելով գավակ ու ագի, իր ընդերքներում կաթ-կաթ քամելով ողնածուծքերը մեր մեռյալների և հավերժության իր տակառները լցնելով անթիվ...

այս երկիրն ահա փոված քո դիմաց,- երկիրը կյանքի:  
(Ե, 247)

Մովսեսի ասացումը թափվում է ասես՝ ինչպես հրե մեղեդի, «ձայնիվ ցնծության», թռչում երեք զույգ մեղու՝ բառերը՝ բերանից թռած, յոթ որսորդները սարն են բարձրանում, բայց որսորդներ չեն, այլ՝ ինչպես անուրջը՝ բառ են նախշագարդ (Ե, 287), իրապատումը մեկնում լույսի ու թվում է՝ հնչում է որպես «մեղեդի ծաղկման», առավոտ վաղ վարդ ու կակաջ թափելով անձայն, «շաղաշար(ելով) շառավիղները ցոլացումի» (Գծ, 349), որ գիրք չէ, այլ՝ «լույսի ավետարան»: Իջնում է սայլը՝ ակը արծաթ, լույսը թիկնել է աթոռակին, որի կանչին թռչնագիր իր այբուբենով ընդառաջ է գնում բանաստեղծը («Տաղ դիմավորման»): Աղբերում է հավել նրա հեռուներին՝ անանուն, անասելի («անունդ այստեղ նորից// չենք կարող արտաբերել»): Բառերը բխում

են ակից, վերաճում տաղերի շարքի՝ երկրպագության, ավետիսի, օգոստոսի, ծննդյան, մեղեդին է լցվում մայիսի, միջօրեի, խաղաղ խոսքերի, ձայների՝ զվարթաձայն, ինչպես հավիտենության գվվացող կանչեր և անվերադարձ մի դարձ, հիմն հայոց լեզվի, որ բանաստեղծական խոսքի մի «խնջույք» է՝ երկխոսական թաքնվածությամբ, ուր բառը վերաճում է խորհրդանիշի, խորհրդանիշը՝ փոխաբերության, ձուլվում խոսքի մեջ, որ հասնի գրքի տեսիլքին, ուրեմն և՛ պոեզիայի շեմին, ինչն անհնար է թերևս... Սակայն Մովսեսի բանաստեղծական ընկալման մեջ դեռևս իշխում է բառային և պատկերային նախշազարդությունը, բառի գեղագիտական ընկալումը, հատվածայնությունը, ուստի առարկան փաստ չէ (բառը իշխում է առարկային), ապրումն ավելին է, քան առարկան ինքնին, իսկ առարկան ոչ թե վերլուծում է բանաստեղծը, այլ՝ «պատկերում» նրա տեսիլքը: Մի խոսքով, ինչպես ինքնավար է բառը, այնպես էլ՝ բանաստեղծությունը: Այսինքն՝ բանաստեղծությունը՝ «ինքնին բանաստեղծություն է», որ ինքն է իմաստն իր պահպանում (լեզվի մեջ) և ոչ մի արտաքին (հասարակական կամ սպասարկու) գործառույթ չունի:

Ահա ինչու Մովսեսը «երկխոսությունը» սկսում է հենց այսպես. «ես բացել եմ դարպասը, ես կրել եմ իմ սկիզբը// այս վախճանից հետո...»: Պոեզիայի շեմի հաղթահարումը, թերևս, պոեզիայի շեմին հասնելը չէ: Անժամանակ ժամանակը դուրս է հոսում իր պատյանից (ժամանակը, ինչպես բառը, բոժոժ է), դառնում անսկիզբ մի սահման, ուր «լույսն է բարձրանում ուղղահայաց», և բանաստեղծին պատում է սարսափը մոտիկության, (ինչպես Թաբոր լեռան վրա պայծառակերպումը տիրոջ), որ բառի անդունդն է (դեռևս պոեզիա/խոսքը չէ), բառը՝ «անունը անասելի», վերադառնում սակայն «պարտեզը ժամանակի», «ձեռք(ս) դնում կյանքի ցանկապատին», մոտենում «փայլատակող զոհասեղանին», լույսյան մեջ ապրող բառին...(Գծ, 516-517): «խնջույքն» ահա ինչու «բառերի սակավ օրապահիկն է», «նկարազարդ աշխարհը արքայության», որ թույլ չի տալիս «կյանքի արատները ողբալ», բաժակաձառին ընկերակից չէ բանաստեղծը, իրենը միայն «սաթն է, բուստը, մարգարիտը խորին//որ պահում է ծովը կապույտ զամբյուղներում» (Գծ, 486): Ահա այսպես, մոտենալով սեղաններին այն ձոխ, որ նպաստն է անմահության՝ տրված այստեղ, կյանքի վաշխը մարած իր երգերով, հարություն է առնում իր երգերով՝ ինչպես

Ղազարոսը չորրորդ օրը՝ չկարողանալով հպվել «ցնծության կարմիր վարդերին»: Ուստի կանչում է հավիտենության վկաներին՝ Նարեկացուն՝ աղերսելու նրա սկիհներում պահված ոսպը (բառերը նրա), Ծնորհալուն, որին ընդառաջ՝ «արեգակն արդար աղաղակելով գնու՜մ էինք», ուր որ տանում է «բառն իր ոլորտում», բայց բառը՝ ծոցածագենի, որ «գտանք բերաններում մեր մանկանց» (Գծ, 490), Մեծարենցին, որ «հեռավոր ծովերից էր եկել», կապույտ էին աչքերը երազող և «մահը կանգուն էր նրա կողքին»՝ ինչպես «շշուկը քերթության»՝ «երգասացություն անապական» (Գծ, 493-494), Ինտրային՝ մի օտարական, որի «ծայնը մատնում է՝ այս աշխարհից չէ» (Գծ, 495), Հովհաննես Թումանյանին, ով «գալիս էր շուայլ», «լույսը՝ աջ բազկին թառած» (Գծ, 498), Աշոտ Ավդայանին, «ու՜մ ձեռքին բառեր կային» և նաև՝ ինքը՝ Հակոբ Մովսեսը՝ «որսորդը խոստման սրտում», որ ստանձնում է բառը, ճրագը վերցնում մթության մեջ, անտես գնում է Նրա ետևից ծովի վրա՝ ինչպես Խոսքի տեսիլքի ետևից են գնում բանաստեղծները:

-9-

Հակոբ Մովսեսի ստեղծագործական երկրորդ մեծ շրջանը սկսվում է մեր դարի սկզբին «Լույս զվարթ» (2009) ժողովածուով, տևում մինչև օրս՝ ընդգրկելով «Ցոթներորդ որսորդություն» (2013), «Ծարական» (2016) գրքերը: Հետևաբար Մովսեսի պոեզիան, սկսած նախորդ դարի 80-ականներից, ոչ միայն պահպանում է իր ժամանակակցությունը, այլև, խորացնելով բանավեճը արդի պոեզիայում, ձևավորում է մի ուղղություն, որ կարելի է անվանել **«գետնավեր մետաֆիզիկա»**: Պահպանելով նախորդ շրջանից եկող նախահիմքը, Մովսեսը, ինչպես ասում է, ընկղմվում է բառի անդունդը (գուբը)՝ ընդունելու շնորհը լեզվի՝ խոսքը, որ պոեզիան է (կամ, ինչպես ինքը՝ բանաստեղծն է ասում՝ «լեզվի տեսողությունը»): Բայց որ այդ խորխորատը (բառի) կարող է անսահման հեռու ու մոտ լինել, այնքան, որ սիրենների նման գրավի, նարցիսականությամբ հմայվի ինքն իրենով՝ ընկղմվելով գոյության հայելու ոչնչում (երբ այդ հայելին է նայում արդեն բանաստեղծին իր խորքից), Մովսեսը այդ անցումը, դարձի միջոցով, նկարագրում է իբրև բանաստեղծական «խնջույք», երգ զվարթածայն, երբ նա ելնում է կրկին «բառի որսորդության», ինչպես այն որսորդը, որը գիտի՝ կա-

պարձն իր լիքն է նետով, բայց այս անգամ էլ նա պիտի վրիպի, սարերից իջնի ձեռնունայն («Ես կրկին ելնում եմ որսորդության»), ինչպես որ մոխրանում է բառը շուրթին (որովհետև բառը «ապաստան ու բույն չունի»), իսկ «յոթներորդ որսորդությունը», ինչքան էլ շքեղ, լուկ պատկերն է որսի, ուստի՝

... իզուր է այստեղ թռիչքը նետի:  
Իրեր կան, որոնց բառը չի բռնում,  
Միակ թիրախը՝ թիրախն է օդի:  
Բառե՛ր, իզուր եք կրծքիս արտասվում: –  
Որքան էլ խոսքը ելնելով հորդի՝  
Այն՝ ինչը թռավ, ինչը չի ասվում,  
Դա է բաժինը հմուտ որսորդի:<sup>27</sup>

Ուրեմն՝ բառը բանաստեղծի ապրած իրական ժամանակի ծնունդն է, որն, իբրև կենսապրում, վերաձում է «բոսոր հավքի» պատկերի՝ ինչպես արշալույսը հուրհրան, լույսը շողշողուն, որով սնում է բանաստեղծը իր բառերին: Ակնհայտ է թերևս բախումը բառի ընկալման արտաքին և ներքին պլանում, ուր բառը, երբ ինքն իր հայելին է՝ ինչպես սնամեջ գուրը, «թիրախն է օդի», ուր «ինչը ընդելուզ(ում) է դչնչին», և մեռնում է պոեզիան իրականության հայելում՝ ինչպես որ «ժանգն է ուտում թուրը», մինչդեռ, երբ բանաստեղծը ուղերձը (կանչն) է լսում բառի, «նստում է խոսքի սայլը//ձանապարհի ընկնում// դեպի բարեբեր հողերը ասելիքի» (Լգ,15), մասնակիցն է դառնում (դարձնում) «դեպի բառերը իրերի մեծ դարձին», ուր, «դարերի մեջ, բյուրեղ առ բյուրեղ, կուտակվում է վարդի հայեցումը, մինչև որ բացվի վարդը հայեցումի» (Լգ,49), ձեռքը տանում «Շնորհալու քառասնօրյա տնկիներին», «Նարեկացու դեռափթիթ վարդին», Մեծարենցի «նկարագարդ ուլերին» (Լգ,19), ուր թնդում է «բուն շարականը սրտի եկեղեցում» («Լույսի պատմությունից»): Հակոբ Մովսեսը, ըստ էության, վերստեղծում է բանաստեղծության իր «զվարթ գիտությունը», որ «ուղերձն է լույսի», ունի իր պատմությունը՝ «հառված սիրո բեռեզներին»,

27 Հակոբ Մովսես, Յոթներորդ որսորդություն, Երևան, 2013, էջ 7 (այնուհետև մեջբերումներ անելիս տեքստում կնշենք գրքի վերնագրի առաջին տառերը և էջահամարը՝ Յո, Լգ, Ծ):

«ըստ հայրենական քերթության ոճի», որ ուզում է ասել բանաստեղծը, ինչպես որ ասում է՝ «ես այս կյանքում իմ գիրքը գրեցի» (Լգ, 283): Երբքին պառակտումը սակայն, որ բացատրում է Մովսեսի բանաստեղծությունը, շերտավորված է (աստիճանակարգված): Ամենաընդհանուրը, սակայն, որից ծագում է, նրանով ի հայտ գալիս, մշակույթի ընկալման արտաքին և ներքին հակադրության ըմբռնումն է: Մի կողմից, խորն է ապրում Մովսեսը, դրամատիկ շնչով և անգամ ողբի ուժգնությամբ մշակույթի ձգնաժամը՝ ինչպես հավերժական խավարի անանցելիություն, բայց ապավինում կրկին մշակույթին, որովհետև մշակույթը և նախամշակույթը բացության (բաց տեքստի) առկայությունն են, իսկ «այս աշխարհը, - ինչպես ասում է «Թագավորի նամակը» եղանակում, - միակ ձեռագիր հիշատակարանն է մեր բնօրրանի... սակայն էջերն ընկած են», որոնք, քանի դար, ձգնելով, երկրի դպիրները փորձում են վերականգնել կորած էջերը վերադարձի մասին, որ բառի և լեզվի դարձն է: Իսկ մշակույթի նախահիմքը բանաստեղծությունն է, որովհետև «իրը գործում է, բառը՝ իրագործում, - ուրեմն միայն բանաստեղծության մեջ ես դու բացվում, գոյության հեռանկար» (Լգ, 224): Այսպես է Մովսեսը ընկալում այն ձանապարհը, որ մշակույթի արտաքին պլանում շրջափակված է խավարի մետաֆիզիկական տեղապտույտով, իսկ հակադիր ընկալմամբ, բառի և լեզվի ներքին՝ թաքնվածության իմաստի մեջ հայտնաբերում (բացությամբ լուսավորում) աշխարհը և նրա իմաստը: Ուրեմն հակադրության իմաստի մեջ է հնարավոր մեկնաբանել «Լույս զվարթ», «Յոթներորդ որսորդություն», «Շարական» գրքերի վերնագրերի իմաստը, որ, մի եզրով, ծնվում է մշակույթի և գոյության ժխտումից և ապրումակցումից, այլ եզրով՝ հաստատումից: Եվ այդ որոնման ուղին անցնում է անդունդի խորության (անկման) միջով, այն է՝ գոյության ոչնչի, մշակույթի բացակայության, որի անդունդից դարձը ենթադրում է ոչ թե թռիչքը մի խորությունից դեպի մի այլ բարձրություն, չգոյությունից գոյություն, այլ՝ մի այնպիսի բացություն, որ, բանաստեղծի մեկնաբանությամբ, ինչպես Հայդեգերն է առաջարկում, կարելի է բացատրել «կլաթեա» բառի միջոցով այնպես, ինչպես հույներն էին հասկանում՝ «բնական բացություն» կամ «անթաքուցություն», իբրև «բառի սակրալ նշան», որովհետև «վարդը կամ աստղը բացվող ձմարտություն է», բանաստեղծությունը այլ գործառույթ չունի (ինքն է և ինքնին է) («Գա-

րուն», 7-8, 2006, էջ 24): Ահա ինչու, մտածել «լույս զվարթը» նույնն է՝ անցումը նկարագրել նրա հակադիր իմաստից՝ ինչպես արարչության գաղափարը խավարից, «յոթներորդ որսորդությունը» և «շարականը»՝ մշակույթի բացակայության ոլորտից, առհասարակ՝ գոյությունը ոչ-գոյությունից: Այդպիսի մտածումը յուրահատուկ է Մովսեսին, և նույն միտքը արտահայտված է Լիցշեի «Զվարթ գիտությունը» գրքի առաջաբանի իր գրության մեջ, իսկ ծանոթագրություններում թարգմանված գերմանագետ Ա. Վ. Միխայլովի հոդվածում Հայդեգերի փիլիսոփայության գոյության ըմբռնումը բացատրվում է «ոչնչի»՝ իբրև «գոյության պարզ բացակայության» ելակետից՝ որպես «բացա-կայ-ություն» և «բացա-կայում» . ահա այսպես է հնարավոր մեկնաբանել ինչպես է «գոյ-ում գոյությունը», ինչպես որ «աստծո հնարավոր միջոցն է գոյ-ելու, էանալու, լինելու»<sup>26</sup>: Ահա և նույնը Մովսեսի պոեզիայում. աստծո և խոսքի բացակայությունը, որն արտահայտվում է ողբի ուժգնությամբ բառի մեջ (ինչպես Լիցշեի – «աստված մեռած է» խոսքը), նախամշակույթի, լեզվի օտարվածությունը, որը քայքայում է բանաստեղծությունը, մեղեդին փոխարինում է ոխմով, հանգը՝ նմանաձայնությամբ, լեզվի առոգանությունը՝ «ինտելեկտուալ սնափառությանմբ», ոգելից էքստազով, ծնում հակա-պոեզիա և հակա-մշակույթ, ինչպես նույն հիմքի վրա՝ հակա-բանաստեղծ (Լիցշեի ընկալմամբ՝ հակա-Քրիստոս):

Մովսեսի աշխարհայեցությունը, ծագման իմաստով, որոնում է այս հարցերի պատասխանը, փորձում անուն տալ բացակայությունից ի հայտ եկողին՝ լեզվին և բառին, դարձի ուղին լուսավորել, որ խոսքի/լեզվի հայտնությունն է բառի միջոցով: Սակայն խոսքը նախատրվածն է, բանաստեղծը չի կարող իշխել խոսքով, այլ «խոսքի ներկայությամբ թող լուռ լինի, որովհետև խոսքն է եղել բանաստեղծից առաջ»: Խոսքը «հենց լույսն է» և «բանաստեղծինը ոչ թե խոսքն է, այլ՝ բերանը միայն», - ուրեմն, եթե ստում է, բերանն է ստում նրա, ոչ թե խոսքը («Իսկ ինչ ասեմ բանաստեղծի մասին»): Ուստիև բառը լեզվի մեջ գոյավորվում է և գոյավորում լեզուն, լուռն (համբանում) խոսքի մեջ, հետևապես բառն էլ նախատրված է, որ ինքն իրենով (իբրև ավարտուն տեքստ), ինչպես եկվորներին ուղարկված ծրար (ուղերձ), բաց է թողնված կամ տրված է **պատմության բացությանը**՝ «բառերի

26 Ֆրիդրիխ Լիցշե, Զվարթ գիտություն, Երևան, 2005, էջ 507:

ձրագներով լուսավորել(ու) որմերը Հայեցման, խոսել ճշմարիտը, ասել Իսկականը» (Լգ.33): Եվ «այդ նա է, ում հանձնարարված է պահպանությունը գալիքի, և այդ նրա մեջ է, որ տեղի է ունենում իրերի գաղթը դեպի բառերը այն, որոնցով այստեղ կառուցվում է տունը «Բացակայի» («Լույսի պատմությունից»): Հետևաբար պոեզիայի պատմությունը, որ ստանձնում է Մովսեսը, բառի և պոեզիա/խոսքի բացա – կայության եզրով է գծված, ուր բացը տանում է դեպի պայծառակերպությունը բառի/լեզվի մեզ տրված երկրային ժամանակում և ուր «ճշմարտությունը նման է վարդի. այն նպատակ չունի», ուստիև՝ «ամենաահեղ ներկայությունը բացակայինը կլինի այստեղ», թեև «ձեզնից որքանը վերցվի, հենց այդքանով էլ ձեր ունեցվածքը կկրկնապատկվի»,- հավելում է Մովսեսը: Սա է բացարձակը՝ խոսքը ստանձնելու ուղերձը, որը նշանակում է՝ այն ուրիշ տեղ (կամ տեղը) չէ, այլ, ինչպես Փոքրն է (բանաստեղծը) ասում՝ «նա այստեղ, միշտ ձեր ձեռքին կլինի, ինչպես որ վարդը ձեռքին կույրի» («Երկրի պատմությունից»): Ահա ինչու է պոեզիայի/բառի պատմությունը ընդհատված խոսքի մեջ լինելու (բացության) և բացակայելու շրջապատույտով. պատմական առումով այն ընդգրկում է նախատեքստի շրջանը (տրված քրիստոնեական միջի և և մետաֆիզիկական աշխարհընկալման մեջ), որին հակադրում է Մովսեսը ոչ-պոեզիայի դարաշրջանը, որ ետչարենցյան հարյուրամյակն է (քիչ բացառություններով) մեր գրականության մեջ, եվրոպական գրականության մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական ընդվզումը (սիմվոլիզմից սկսած) ամբողջությամբ, երբ գերակշռում է ձևի, առարկայության, գրական էֆեկտի, չափազանցության, աշխարհի քառասյանության, ոճի արտաքնացման, եսի օտարման մշակույթը... Չևի պիղատություն, խա՞ղ, թե՞ ճշմարտության որոնում. Մովսեսի կարծիքով՝ անկում ու դեկադանս, բառի իրական արմատներից անջատում, որ տանում է մարդու արարչական էության ժխտման, հուսալքության, գրքից (մշակույթից) օտարման: Ահա ինչու է գրվում «մատյանը լույսի», լույսի ծագումը բացատրում Բանի ոլորտում, որն առաջնորդում է «Բացակայի հյուղը» և «ապսպր(ում) այնտեղ սպասել մեր եկվորներին»: Եվ ահա նա է՝ լույսը՝ «բարձրացնում շեների պարիսպները», միացնում գետի աջ և ձախ ափերը՝ երկիր բերելով իր մատյանը՝ տանելով դեպի «**լուսավառ ջրվեժները լեզվի**» («Ուղերձ»):

Մովսեսի աշխարհայեցության նախասկիզբը զուտ բանաստեղծա-

կան հայեցություն ունի, հետևողական է, ոչ դիպվածային: Ուստի բանավիճելը և մեկնաբանելը նույն ջանքն է ենթադրում, ինչին հնարավոր չէ ընդդիմանալ, որովհետև այն շարկապված է մեր բանաստեղծության նախասկզբի՝ բնագանցական արմատի հետ: Մովսեսը ահա ինչու, շրջելով այն դեպի պոեզիայի արդի շրջանը, եթե ժխտում է, ապա ժխտում է ոչ թե հանուն էֆեկտի, այլ՝ «սահմանն ընդլայնելու», ինչպես ասում է, պոեզիայի «սուբստանցը» (հիմնաքարը) հայտնաբերելու, մոլորություններից ձերբազատելու մեր պոեզիան, ինչպիսին նախորդ դարում հայ պոեզիայում ի հայտ եկած արևելականությունն է, հույզի գերաձը, ձևական հանգը և ոտանավորչությունը (այդպիսի օրինակներ է բերում Շիրազի, Սահյանի պոեզիայից), ժամանակակենտրոնությունը և այլն (օրինակները միայն մեր գրականությանը չեն վերաբերում): Ժխտման կիրքը այնքան լայն է և խոր, որ «համում է» մինչև անգամ այն բանաստեղծին՝ Հ. Էդոյանին, ում հետ Մովսեսի համատածուղությունն ակնհայտ է, թեև բառի էության, ծագման վերաբերյալ բանավեճը շարունակում է և նրա հետ՝ ասելով՝ «երկաթը շիկացած նյութ է, թե՛ աստվածային տարր», որ բանաստեղծ- դարբինը, ինչպես Ադամը՝ զմայլվելով նրանով, «երազում է իրերից անդին» («Մեր մեջ տակավին»), ինքն իր մեջ ընկղմված բառեր է հանում՝ ինչպես հացթուփը՝ «ձեռքերը կարմիրի մեջ բոցի», մայրամուտի կապույտ քարերին դնում իբրև պաշար թռչունների համար և մենակ, ազատագրված բառերից, թողնում ու հեռանում («Քանաստեղծությանը»): Այդպես էլ՝ միթե՞ այն, ինչ վերևում է, ներքևում է նաև, – այդպես է ասում Մովսեսը, իսկ Էդոյանը վերև-ը մի այլ սահման է ընկալում, ինչպես որ բառի ծագման նախասկիզբը՝ երկհիմք՝ որպես առարկայի և նրա իմաստի ամբողջություն:

Մովսեսի բացատրությունն, իհարկե, կոնցեպտուալ միասնություն ունի, ծագման հիմքը սուբստանցիոնալ մեկ ամբողջություն է, ուր հակադրությունը ձեռք է բերվում տեղապտույտի, իմաստի ընդլայնման միջոցով, որով էլ տարբերվում է 60-ականների բանաստեղծական սերնդի «երկհիմք» կոնցեպտուալիզմից, որ ոչ միայն աշխարհայացքային կողմնորոշում ունի, այլ՝ բանաստեղծության, նրա պոետիկայի և ստրուկտուրայի այնպիսի տարբերություն, ուր հնարավոր չէ բանավեճի որևէ երկխոսական հնարավորություն... Մովսեսը քննում է ոչ միայն պոեզիայի պատմության, այլև նրա բնույթի հարցը, որ նույնն է, թե

ինչ է պոեզիան: Բանաստեղծի հայացքը, ուստի, հառված է նրա հիմքին՝ խոսքին, որ և՛ պատմականություն ունի, և՛ արդիականություն: Այստիպի ելակետը այնպիսի համադրություն է ենթադրում, ուր խոսքը արտահայտում է ամբողջը և մասը , որի ի հայտ գալու ընթացքը և աստիճանակարգումը պառակտված է և մերժող: Մովսեսն ահա ինչու ընդհանրական հայացքով «Վարդապետության» մեկնաբանության մեջ, ապավինելով լույսին, որ «խոսքն է անխոս» և նրա ապսպրանքով է եկել բանաստեղծը, ասում է՝ «ինձ մերժեցին ներկայի հարզի հաստատությունները», որովհետև նորածն չէ իր պոեզիան, «Ժամանակը չի պատկերում պատկերներով արդիական» և «չի վճարել պարտքերը ժամանակի և հարկերը ներկրման» (Լգ,323): Իսկ «Օսիպ Մանդելտամ» շարքում բանաստեղծը «աշտարակից է նայում հագիվհագ հասնող ձայնին երգեցիկ», «բառերի ողորմությունը դնում քարին», որի «տաղաչափությունը խոստումի» կամ «երդումի տեսակ է միայն»: Մինչդեռ դարը ելնում, քսի է տալիս իր գամփոներին, ամբոխները ընտրում են իրենց բանաստեղծին, և նրանց որսն իրական է, ինչպես ժամանակը, որ ոտնահետք է թողնում այստեղ՝ ավազներին՝ բանաստեղծին թողնելով իրականության «թերմացքը ձոխ», լեզուն՝ «ինչը» ոչ թե խոսքով է ասում, այլ՝ հաղորդում «իբրև վերջին լուր»: Ահա նրանցից մեկը «իրադարձությունների մսերի մեջ է կնձիթը խրել», մյուսը «իր մսե սրտից իր հիշոցներն է հանց քրոնիկոն... հանում ձիչ-աղաղակով», մեկ ուրիշը՝ ականջմտուկ, «իրականության թևատակերը քաշված մակաբույծ է», «զգացմունքի ավկոհոլն է դնում սեղանին», երկսեռ չուերն են արշավում, ասպատակում խոսքը, սակայն «պոեզիան մեր կողքին անտես քայլում է դեպի Էմմաուս», «իրեն չի հայտնում», և իրականությանն աղերսում է՝ արարել իրեն: Մովսեսի ակնարկները թափանցիկ են, հստակ է հասցեատերը, բանավեճը՝ ժխտող, որովհետև, իր մեկնաբանությամբ, պոեզիան մի անուն ունի՝ Էմմաուս, բանաստեղծի ձանապարհը՝ Գողգոթա տանող, որ հարության պատրույզն է վառում ջրերի տակ, ինչպես բառը՝ իրի անվան մեջ, որ ոչ թե կրկնապատկում է իրը, այլ ի հայտ բերում (Յո, 227-231): Այդպիսին է «Լույս զվարթ» մատյանի խոստովանությունը նաև, որ, բանաստեղծի մեկնաբանությամբ, «պտուղն է դժվար մի ժամանակի», որ ծածկագրել է բառերով ու պատկերներով՝ «լույսի իրավունքով» «արդարացնելու զորությունը խոսքի», ուստի ժխտում է նրանց,

ովքեր եկել, «գրավել (են) խոսքի տաճարները», հարձակվել «լուսի և լեզվի վրա»: Եվ հարցը՝ «ուրեմն՝ ինչու՞ եք լալիս», որն ասվում է նաև վերնագրում, Մովսեսի ուղղակի հակադրությունն է «հրավերքի սրահում» հավաքված հարսնուհիներին, որոնք ժամտախտի հնչյուններն են հյուսում, «լուսի մատյանը» պղծում՝ կարծելով ազատ են՝ ճորտագրվելով ժամանակին: Մովսեսը, իհարկե, մատյանը և խոսքը ընկալում է որպես համարժեք նույնություն և ժխտման կիրքը բանաստեղծի, որքան էլ բանաստեղծական է, ստեղծագործական նախահիմք ունի, ծագում է Մովսեսի աշխարհայեցությունից, որ առոգանությամբ թափանցիկ է, սակայն տագնապ է հարուցում, անկման սարսափ, որ հիշեցնում է քերթողահոր ողբը, որովհետև խոսքի անկումը նաև մշակույթի անկում է, այնուհետև՝ ինքնության կորուստ: Ուստի Մովսեսը արհավիրքը «նկարագրում է» իբրև ժամանակի արհավիրք, այնուհետև՝ խոսքի անկման աղետ և ասում. «Թանկացումներ սկսվեցին: Հողները մոլեգնեցին... Ամպերը որոտացին: Ծովերը ելան իրենց ափերից... Սայերը խրվեցին տիղմի մեջ, ջաղացքարերը մեջտեղից ձաքեցին: ... Մուկը և աղվեսը ահ ու սարսափ տարածեցին: Գողերը և ավազակները իրենց կողոպուտը անձավներում թաքցնելով՝ իջան և բարձրախոսներով սկսեցին ձամարտակել աղքատների մասին: ... Մատաղ անողները եկեղեցու բակում մատաղի գառը դանակահարեցին: Մեր հոգևորականները նրանց օրհնեցին: Օրենսդիրները փողոցում կանգնեցրին օրենքը և դեմքին հոհուացին: Սպայական անձնակազմը գողացավ ձաշը զինվորների: Սպասավորները գիշերով ստուգեցին իրենց տերերի գրպանները: Մի հրաման եկավ, որ ընկերը ընկերոջը քվեարկելով ծախի: Խոսքի աստվածները գերեզարկվեցին...» (Լգ,292),– մի խոսքով՝ դժոխքն ավելի կատարյալ չի լինում, ինչպես նկարագրում է Մովսեսը և հավելում՝ «սիրահարները մի վայրկյանում երդմնազանց եղան և սերը անգունեցին», «հայրերը և մայրերը լքվեցին», «եկեղեցիները մոռացվեցին...», և երբ երեք մոգերը հայտնվեցին, «փակ գտան դռները սրտի» (Լգ, 293-294): Մովսեսն այսքան «մանրամասնորեն», ենթատեքստով հարուստ, պատկերում է ժամանակը՝ տագնապահարույց, շիկացած լեզվով, մտքի սեղմ դրվագներով, որոնք «առաջ» են ընկնում միմյանցից՝ կատարսիսը վերապրելու՝ հանուն մշակույթի կատարսիսի, որի անկման աղետը հյուսվել է չորսբոլորը. «Խուժանը պատվերներ տվեց բանաստեղծներին և եր-

գիշներին, իսկ խաժամուժը նրանց բերանները խոթեց իր բերանի հայիոյությունները: Եվ նրանց կրծքերը մեղալներով զարդարեցին: Սրտերը որդնեցին: Հրեշտակները գաղթեցին: Մեղեդիները չվեցին: Երգերը բռնադատվեցին և անարգվեցին: Մարմնավաճառների և մանկապիղծների կողքին հայտնվեցին խոսքավաճառները և երգապիղծները,- գլուխ բարձրացրած խոսքավաճառությունը և երգապիղծությունը տներն ու փողոցները գրավեցին: Ասպատակեց և սրածեց երգի և խոսքի ենիշերին: Գրքերը մոռացվեցին» (Լզ, 293): Աղետը բանաստեղծին «ստիպում է» նայել հայելու խորքում թաքնված նրա սատանայական պատկերը, գուցե և «հարկ վճարում ժամանակին» (ոչ իրեն հատուկ)՝ «լուսանկարչական» անթերիությամբ բնորոշելով նրան՝ այստորոշելու արհավիրքը՝ հանուն գրական գալիքի, հանուն բառի հոգեդարձության՝ խոսքի մեջ, հանուն պոեզիայի: Ինչու: Որովհետև Մովսեսի պոեզիան «խոսքն է լույսի մասին»՝ «կողոպտված ելուզակներից ժամանակի», որ երազում է ետ բերել քերթության և լեզվի զմայլանքը (ներշնչանքը), «բերկրալից բոցի ճրագներով ներսը լուսավորել», ուստի հարցնում է՝

Դու, Քերթություն, ի՞նչն է, որ ինձ մեկընդմիջտ  
ծեփում է քո որմերին կանգուն,  
Եվ ի՞նչն է, որ բարձրանում է իմ մեջ՝  
Քո սյուներով մագլցելով վերևներն իմ անհայտ՝  
Այնտեղ ձեռքերը պարզած լույսի ողկույզներին:

(Լզ, 20)

Իհարկե խոսքը՝ խոստումն է լույսի, որ օրորվում է ոչնչի ահեղ ջրերին, «բառի ափին», «անհնարինի ծովում խորախոր», բանաստեղծի ծնկին դրած տախտակներին, բանաստեղծից առաջ՝ լեզվի մեջ, չորրորդ օրը հարություն առած Ղազարոսի հարության մեջ, ուրեմն և՛ երկրի և երկնքի, կյանքի և մահվան հովիտներում, ուր «վարդն է աշխարհի»՝ որպես իր «կոկոնի մեջ ծրարված սուրբ գիր՝ ուղարկված երկիր», որ «աստծո պարտեզից է»՝ գլուխը հակած ցողունի խաչին («Վարդը աշխարհի»), ինչպես որ բառը՝ «խաչելությունը իրերի» («Արքայական սուրհանդակ»), որին բանաստեղծը «լույսի սահմաններում գտավ»: Յոթը ուղերձ է հղում բանաստեղծը լույսի մասին՝ հավասա-

րակշռելու անկումը խոսքի, որ հնարավոր է զուգակշռել բանաստեղծության լեզվի և բառի հարության մեջ: Մովսեսի աշխարհայեցողությունն ահա այստեղ ամբողջական է, և երգասացության յուրաքանչյուր եղանակ համանվագն է «արշալույսների մտորի մասին», ասքն է լույսի, համարժեք զուգակշիռ լեզվի, եկը նրա, հարությունը, բացակայի ներկայությունը, ծագումը և ճանապարհը դարձի, շնորհը և մահը, որն ամփոփվում է «Վարդապետություն» պոեմում: Բայց մինչ այդ Մովսեսը եղանակավորում է բանաստեղծությունը և բառը պատկերներով, որի ամեն մի եղանակ նախապատկերն է կրում նախորդի, փոփոխակն է նրա, ունի ժանրային միասնություն, թեև յուրաքանչյուրը մեկնաբանության իր խնդիրն ունի: Ըստ էության, ընդհանուրը, որ շաղկապում է (գիրքը հյուսում), լեզվի գոյավորումն է խոսքի մեջ, որ բացատրության կարիք ունի: Մովսեսի պոեզիայի որոշ հարցերի անդրադարձել է քննադատությունը, մասնավորապես Մանասեն, որ քննել է Մովսեսի պոեզիայի հայեցակարգային նախահիմքերը, ինչպես ասում է՝ եռամիասնության՝ վարդ-Քրիստոսի, Լույս-Հոր և Հոգու անխզելիության կապով, որի մկրտության ավագանը լեզուն է («Գարուն, 5-6, 2007»): Իսկ Զ. Ավետիսյանը, վերլուծելով Մովսեսի բանաստեղծության կառուցվածքի հարցեր, քննում է Մովսեսի պոեզիայում դրսևորվող կյանքի և մահվան համարժեք փիլիսոփայությունը, նշանների և սիմվոլների սեմանտիկ կապը միջնադարի նույնիմաստ ընկալումներին զուգահեռ (քննադատը այդպիսի բառ-խորհրդանիշների օրինակներ է բերում և մեկնաբանում. օրինակ՝ ջուրը, փողը(շեփորը), խնձորը, վարդը՝ որպես սուրբգրային խորհրդանիշներ): Իհարկե, վերլուծությունների հիմքում խորը դիտարկումներ կան. Մանասեի պարագայում՝ խորաթափանցություն, համամտածողություն Մովսեսի պոետական աշխարհընկալմանը, Զ. Ավետիսյանի դեպքում՝ հետևողականություն, բայց նաև ձգտում՝ խորհրդանիշները «պարզեցնելու», որ ամենաարդյունավետ ուղին չէ Մովսեսի պոեզիան վերլուծելու: Հարցն այն է, որ, եթե անգամ Մովսեսի բանաստեղծության նախահիմքը մշակույթն է, ապա այն հանդես է գալիս որպես նախաբնագիր, որը պահպանում է լեզուն: Իսկ լեզուն, ինչպես Հայդեգերն է ասում, «լեզու է առնում» գոյությունը անվանելու, ուստիև՝ բացությամբ ի հայտ գալու կանչով: Հետևաբար իրերը և աշխարհը լեզվի մեջ ոչ թե իր և աշխարհի է, որ լեզվական արտահայտությամբ պատկերվում է իբրև խորհրդա-

նիշ կամ նշան, այլ՝ խոսքի ոլորտից ծագող գոյ-ություն, որը, իբրև ավարտուն տեքստ, կարող է ընկալվել հերմենևտիկական ազդանշանի (իբրև բառ-նշան) և խորհրդանիշի (ավարտուն տեքստի) միասնության կապով, որ Մովսեսի պոեզիայի ստրուկտուրայում ձևավորում է մետաֆորային համադրություն՝ ինչպիսին լույսի գաղափարն է, որ բանաստեղծական հղացմամբ վերաճում է «զվարթ լույսի»: Իսկ մետաֆորը, ինչպես Մովսեսն է ասում, «թաքցնում է, որ լավ երևա», ուրեմն՝ այն սուբստանց է, տեքստի ամբողջություն, որի ըմբռնումը, ինչպես Հայդեգերն է ասում Ռիլկեի պոեզիայի մասին, «ծագում է այն ոլորտից, որտեղից նրանք (բառերը) արտահայտության են հանգել, այն է՝ գոյության ճշմարտությունից, ինչպիսին այն բացահայտվել է արևմտյան ուշ մետաֆիզիկայի ավարտի շրջանում...» («Вопросы литературы», сентябрь - октябрь, 2007, ст. 106): Այնպես որ, Մովսեսի պոեզիայի հիմքում խոսքի (բնագրի) շրջումը ենթադրում է գոյության այնպիսի ընկալում, որ բանաստեղծական աշխարհընկալման հիմքով լեզուն և բառը, արարչական նախահիմքով, ստեղծում կամ արարում են աշխարհը խոսքի մեջ, իսկ բանաստեղծը համամասնակիցն է լեզվի գոյավորման (ինքն էլ վերստեղծվում է նրանով), ուստի լեզուն և բառը բանաստեղծից վաղնշական են, և իմաստը նրա լայն է անցյալի և գալիքի համեմատ, ուստի լեզուն և բառը փոխակերպվում են ստեղծագործության և տեքստի միջոցով, վերաիմաստավորում տեքստը, որ ստեղծագործության իմաստի «վայրն է»: Այդպիսին են, անշուշտ, Մովսեսի «Վարդը աշխարհի», «Բանաստեղծի ճառը լույսի մասին», «Թագավորի նամակը», «Թագավորի փոքրի նամակը», «Եվ իմ դիմաց», «Վարդապետություն» և այլ պոեմ-շարքերը: Բայց որպեսզի վերլուծենք Մովսեսի պոեզիան, ասենք, որ նրա հիմքում լեզուն առաջնային է, լեզուն այն ուժն է, որ առաջ է ընկնում բանաստեղծից այնպես, որ ինքնությամբ տիրապետում է բանաստեղծին և իմաստը ստեղծագործության: Ուրեմն՝ այն նախատրված է խոսքի մեջ, և խոսքն արտահայտում է գոյության ասացությամբ, բանականության երկիմաստությամբ, իմանենտ լուռությամբ: Ահա ինչու ասում է՝ «ձեզնից որքան որ վերցվի՝ հենց այդքանով էլ ձեր ունեցվածքը կրկնապատկվի» (Լգ,55), «որովհետև իրը գործում է, բառն իրագործում (Լգ,224), բացահայտվում գոյությամբ բանաստեղծության մեջ, բայց միայն՝ խոսքի ներկայությամբ և խոսքով միայն, որ նաև լույսն է: Իսկ վաճռը: «Սուրբ

գիրն է» վարդը, հարության ցնծությունը անկողոպտելի, որը արտահայտում է (հետևաբար և՛ մտածում է) ինքը իրեն, որ բանաստեղծը՝ «բառերի գերին», կարող է բացահայտել և բացահայտվել նրանով՝ ինչպես ճանապարհը կամ պատմության ընթացքն է բացահայտում բառը իր նախատրվածությամբ: Իսկ այդպիսին ոչ միայն վարդն է, այլև լույսը՝ խոսքը անխոս, որ իր «լեզվի վրա փորձել (է)» բանաստեղծը՝ ինչպես հացթուխը «առաքում է մեզ արշալույսի թոնիրներից» (Լգ,155), իսկ լույսի մասին ճառը սկսում է նրա գովքն անելուց, որովհետև «այն չի պատմվում», «աճում է բացակայի ծուպերին ասեղնագործված» և «հայելով նրան՝ մենք հայում ենք Աստծո մտածումը» (Լգ,143-144): Եվ ինչ է մնում բանաստեղծին. իր «միջից հանել բառերը, ինչպես շերամի որդը, որը իր միջից հանում է բոժոժները», և այն, «ինչ լույսը հայտնի է անում»՝ «բովանդակ իրերը աշխարհի», բանաստեղծը հաստատում է բառերով (Լգ,145): Եվ եթե բանաստեղծը բառ է փնտրում՝ լցնելու տարածությունը, ապա պետք է հասկանա, որ լույսը չի լցվում տարածության մեջ, այլ տարածությունն է լցնում իրենով, իսկ գիրն ասում է՝ «ով ինչ բերի՝ դրանով ինքը կբերվի» (Լգ,147): Ուստի բանաստեղծը ջրերի վրայով իր բառն է բերում, ինչպես «Մարիամը իր մանկանն է բերում, որպեսզի նրանով հենց ինքը բերվի» (Լգ,147): Ուստի բանաստեղծությունը և բառը արարչական ծագում ունեն, որ Մովսեսը կոչում է «մարիամանք»:

Բանաստեղծի ապավենը բառն է, որ «գրում է ջրերի վրա», ինչպես լույսն է իջնում սայլին բազմած, երբ Արարատից հնչում է շեփորը «եկի», կամ, ինչպես խոսքը ծածուկ, մարգարեն՝ Գալիլեայից, որովհետև ինքն է խոսքը (Լգ,165): Իսկ մարդը, որ գալիս է խոսքը իր մեջ, «աջից նրան կյանքն է ուղեկցում, ձախից՝ մահը», «հայտնության երկու նշան»՝ ինչպես տիեզերքը և աշխարհը: Սակայն «ջուրը ջրի մեջ է, կյանքը՝ կյանքի, իսկ մահվան մեջ մահ չկա» («Տիոթերորդ եղանակ»), որովհետև մահը «բույն չունի», «հետքեր չի թողնում»: Միակ հետքն այն է, որ «ապրողների մեջ է իր վրանը բացում», «ապրողների մեջ է ապրում»՝ տրված իբրև ժառանգություն, հիշողություն անժամանակ («Հիշատակարան»): Իսկ լույսը, որ բաժինն է ապրողների և մեռյալների, «փայլատակումն է Բանի զենք-զրահի», «հացառությունը Աստծո սեղաններից», գալիքի հասցեն՝ բառը մեր բերաններում, որ անանցողիկ է, որովհետև «լույսի հատկությունը լուսավորությունն է, ժամանա-

կինը՝ ժամանակավորությունը» և միայն լեզուն է, որ «առերևույթ» պատկերացում է տալիս» լույսի (խոսքի) մասին, որի գաղափարը ամբողջացնում է «Վարդապետություն» պոեմ-շարքում: Մովսեսը իր անձառ մատյանում ահա բառերի որսորդն է, մուրացիկը բառերի և, եթե լեզուն զուգակից է ընկալում խոհին, Լոգոսի անունն է կրում լեզուն, որ զերծ է անցյալից ու գալիքից՝ ինչպես այն «վրանը, որի ներքո անցյալը ընդունում է գալիքին» (Լգ,317): Իսկ այս մատյանը զվարթ ծառայության վարձքն է բանաստեղծի, որ հանդգնեց գրել և կարծում էր, թե ընտրյալն է խոսքի, «լեզուն ամենուրեք իրեն տեր կլինի», սակայն լեզուն արձակում է նրան՝ իր ծառային, որովհետև նա «որսորդը (եղավ) այն որսորդության, որտեղ մենությանը թփերի տակից նշան է բռնում ուղիղ սրտի(ն)» (Լգ,317): Մինչդեռ բանաստեղծը «տոհմաբանության մատյանները առաջը դրած» փորձում էր պարզել «ազգակցությունը լեզվի և լույսի», ստանալ լուսության շնորհը՝ բառի տասանորդը վճարելով, բայց «լույսը խոսք է, թե՛ լուսություն», երբ հարցնում են աղեղնավորին, պատասխանը տալիս են մեր ծերերը, սակայն և ցույց են տալիս ասպարեզը հեռավոր, «որտեղ հնգամարտիկը վազում է իր տեգի ետևից՝ հասնելու անմահության վերջնագծին» (Լգ, 319), ինչպես Աքիլլեսը, որ արագաքայլ փորձում է հասնել ընթացող կրիային: Լեզուն սակայն բանաստեղծից առաջ է միշտ և նրա բառն է միայն թողնում հետքերը բանաստեղծի շրթունքին, որ առանց մտածման՝ հող է անջրդի, բայց երբ «խոհի թանկարժեք քարերը գցում է լեզվի անբասիր ջրերի մեջ», «լույսը դրվում աշխարհի գրակալին»՝ ինչպես վարդը մայիսի պարտեզներում, որ երգում է ինչպես բանաստեղծը՝ իր կուրծքը բաց՝ ունայնության հանդիման... Այսպես է վրիպում բառը, այսպես է վրիպում բանաստեղծը, որ ասում է՝ «ես դեռ հասու չեմ անձայն խոսքին» (Լգ, 329): Այս անգամ էլ վրիպում է նա և ասում, թե «ես նրանցից մեկը եղա... որ սարերը ելան, սակայն ոչինչ չկարողացան որսալ»: Ուրեմն՝ միայն որսի զմայլանքը մնաց բանաստեղծին, և նա՝ խոսքի նետ-աղեղը ձեռքին, մի անգամ էլ պիտի սարերը ելնի... այս անգամ արդեն «յոթներորդ որսորդության» («Վարդապետություն»), որ նույն վրիպումն է լինելու, ինչը բանաստեղծի ձակատագիրն է, ով «Որսորդի երգ»-ում ասում է՝ շրջանակի մեջ մի «կետ դիր», կողքը մի ուրիշ շրջանակ գծիր՝ մեջը «ոչ մի կետ», «հենց որսը դա է»,- ասում է Մովսեսը, մեկնում բառերի ոսկին, երբ լույսն է դրված գրակալին իբրև «ոսկյա ավետարան»:

Հակոբ Մովսեսը դեռևս «Լույս զվարթ» (2009) գրքում ասում է. «Շարակնոց իմ, ես ե՞րբ պիտի այնքան լինեմ, որ գամ ու փարվեմ քո պարտեզներին, որտեղ ջրերը կարկաչում են, - իսկ այդ ո՞վ Աստծո առջև հոսի, որ չկարկաչի» և, քանի որ, «հասու չէ անձայն խոսքին», պիտի սարերը ելնի կրկին «յոթներորդ որսորդության» («Վարդապետություն»): Մովսեսի մտահղացումը և խոստումը կախում ունեն միմյանցից այնքանով, որ հիմնում են համակարգի ներքին միասնությունը: Ուստի, երբ հրապարակվեց «Շարականը» (2016) «Յոթներորդ որսորդություն» գրքից հետո, անակնկալը կատարյալ էր բանաստեղծական խոսքի հասունության տեսանկյունից: Հակոբ Մովսեսն անցել էր Հելիկոնը, «շարականի թամբին հեծած» հասել խոսքի այն ոլորտին, ուր այլևս լեզուն լուռ է, ուրիշը մարում և մեղեդին ծորում, գերիշխում «լեզվի լեզուն», ուր խոհն ու հայեցումը ձգտում են միասնության և հարմոնիայի, որը բնորոշ է արարչական Լոգոսին: Ուրեմն՝ «Շարականը» մի անկարելի բնազանցական թռիչք է ոչ միայն Մովսեսի պոեզիայում, այլև արդի գրական պրոցեսում, որը հիմնում է պոետական խոսքի եզակի ընկալում, որը մեկնաբանության կարիք ունի:

Դեռևս «Գրառումներում» (2015) Մովսեսը մեկնաբանում է բանաստեղծության լեզվի հնչողականության դերի իր ըմբռնումը, որը շաղկապված է հանգի և վերլիբրի ոչ թե բարեհնչունության, այլ մեղեդային ընկալման հետ, որովհետև՝ «մեղեդին հեղվում է, հարմոնիան՝ կառուցում<sup>29</sup>»: «Հեղեղվելու» և «կառուցելու» մովսեսյան տեսանկյունը սակայն ունի իր նախապատմությունը և պատմական հիմնավորումը զարգացման տեսանկյունից: Մովսեսը սա բացատրում է երկու հիմքով՝ պատմականի հաստատման և արդիականի հակադրությամբ, որ գրական պրոցեսում դրսևորվում է արևելականության և արևմտականության միմյանց ժխտելու ընթացքով: Արևելյան բանաստեղծության մեջ, ուստի, հանգը «հեղոնիստական գործառույթ ունի» Մովսեսի մեկնաբանությամբ, «օպիումային է», «հաճույք պատձառելու» և «բանաստեղծությունը զարդարելու համար է», այսինքն՝ մոնոդիթմիկ է և ոգելից, ինչը արտահայտվել է նաև մեր պոեզիայում, իսկ արևմտյան բանաստեղծության տաղաչափությունը հնչողական ֆունկցիա ունի,

29 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 159:

«ակուստիկական և պնևմատիկական թովումով կանչում է»՝ «ինչպես կեռնեխն է իր զույգը կանչում», «ժառանգականությունը հավաստող մուրիակ է»<sup>30</sup>, հայեցային, ինչպիսին Տերյանի բանաստեղծության հանգը, որի լեզվից է ծնվել արևելահայ բանաստեղծությունը, և նա է «հայոց Սինա լեռից իջեցնում հայերենի պատգամի տախտակները»<sup>31</sup>: Լեզվի ընկալումը և բանաստեղծության տաղաչափությունը մշակութային նախահիմք ունեն, որն առավել բարդ է վերլիբրի բացատրության դեպքում: Մովսեսը «Շարականի» առաջին մասում իր պոեզիայի ծանապարհը անվանում է Այլ (որ կոչվում է **Շնորհ**), անցնելու համար հենվում է բառի վրա, ասում է՝ «բառերով եմ կռահում» և «դեռ չեմ հասել Այն աստիճանին», որովհետև «նրանք լուրջությունից են ձանաչում քեզ, Էական»<sup>32</sup>: Անցումը բառի ոլորտից խոսքի ոլորտ տեղի է ունենում բառի հայեցման, իմաստի ներքին «կառուցման» և շարժման հունով, որն իր անցյալը և գալիքը ըմբռնում է Լոգոսի մեջ: Մովսեսը շարժման պատմականությունը մեկնաբանում է մշակութային կանոնիկ նախահիմքով՝ անգլո-ֆրանսիականը Վոլգատայի և կաթոլիկական ավանդույթի, գերմաներենը՝ լուբերական ապականոնացման, իսկ հայերենը՝ սուրբգրային բանահյուսական տեքստերի առողջանության հետ շաղկապելով, որ «դարերի ընթացքում լեզվական տոպոլոգիայի է ենթարկել», «հայերենը դարձրել կրոնական հնչողության մի համակարգ»<sup>33</sup>: Ուրեմն՝ Լոգոսը և վերլիբրը՝ իբրև «լեզվի/բանի տեքստ», համընկնում են: Երանում «ռիթմը փոխարինվում է առողջանությամբ», ուստի «վերլիբրով գրելու համար պետք է տիրապետել լեզվին», քանի որ «հանգը բանաստեղծական միավոր է, վերլիբրը՝ **լեզվա-բանաստեղծական**», հետևաբար հանգը տաղաչափական միավոր է, իսկ «վերլիբրը կապված է միայն ու միայն տվյալ լեզվի հանձարի հետ»<sup>34</sup>: Ազատ տողը իր հնչողականությունն այնպես է «տեղադրել» հայերենի մեջ, ինչպես «եկեղեցին՝ բնանկարի մեջ», «տոպոլոգիայի ենթարկել ըստ նրա օրգանիկայի», որ, Մովսեսի բնութագրությամբ՝ «**շարականը *հայերեն* բուն վերլիբրն է**» և այդպես պետք է

30 Լույսը, էջ 158

31 Լույսը, էջ 86:

32 Հակոբ Մովսես, Շարական, Երևան, 2016, էջ 12 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս այս գրքից կնշենք տեքստում Շ և էջահամարը):

33 Հակոբ Մովսես, Գրառումներ, Երևան, 2015, էջ 165:

34 Լույսը, էջ 165:

ընկալել գիրքը հնչական և մեղեդային իր միասնությամբ: Ուրեմն՝ Մովսեսի «Շարականն» էլ զուտ մշակութային նախահիմքի դարձն է երազում Լոգոսի/լեզվի միջոցով և, մեկնաբանելով այն որպես պոեզիայի պատմություն, հենվում է քրիստոնեական մշակույթի կանոնիկության և դասականության վրա, հակադրում արդի բանաստեղծական ընթացքի, լեզվի և մշակույթի ըմբռնմանը՝ համարելով այն դեկադանսային: Հակադրության այս եզրով է, հետևաբար, Մովսեսը, որպես երգասացություն, ընկալում «Շարականը», թեև, ինչ խոսք, նախորդ ժողովածուներում էլ վերլիբրը (եթե ոչ ամբողջական), բանաստեղծը գործածում է ազատորեն: Սակայն զուտ մշակութային հիմքով է հնարավոր մեկնաբանել այս գիրքը և ոչ թե որպես շարականի ժանրային ձևավորում: Եվ եթե ժանրի կանոնիկացումը միջնադարում առկա է, ինչի հիմքը այդքան կարևոր է Մովսեսի համար, սակայն բանաստեղծը հետևողական է նախ և առաջ ոչ թե ժանրի, այլ՝ լեզվական մշակույթի, ինչու չէ, նաև ոճավորման ընդհանրության ընկալմամբ, որի լեզվական հնարավորություններն առատորեն ժառանգել է հայ բանաստեղծությունը (ինչի օրինակները բերում է Մովսեսը Չարենցի պոեզիայում): Բայց, որպեսզի կարողանանք վերլուծել «Շարականը», պետք է հենց հակադրության պատկերով էլ սկսենք, ինչը անում է Մովսեսը՝ ասելով՝ «նորածնությունը նույնպես դեմ է Շարականին» (Շ,103), սակայն «խոսքը չի նսեմանում» և, «երբ մարդն ընկնում է, խոսքը նրան օգնում է, որ բարձրանա»՝ «բայց ոչ իբրև անթացույց, այլ՝ եղբոր նման»(Շ,97): Եվ եթե բանաստեղծությունը հիմա (մեր օրերում) «գայթում է և գնում ամբոխի ուղեկցությամբ», ապա խոսքը փրկում է, որ կատարումն է աստծու, խոստման երկիրը Քանաանի, որ բանաստեղծության ճյուղին է թառում: Բայց քանի որ «բանաստեղծները խոսքով չեն կարող պատմել» (Շ,229), ապա բանաստեղծը «խոսքի շեմին» դիմում է անցյալի վարպետներին, որպեսզի «նրանք հուշեն այն վայրերը, որտեղ լուռությունը դրված է իր պատյանում՝ իբրև ասելիքը ամենամեծ» (Շ,15): Ծնորին ահա նրանցից է գալիս, որի անունը քերականության սրբազան ձեռնարկներում կոչվում է «Լեզվի այց», որ Տերյանի շնչով է գալիս: Երեսունվեց մեղունների փեթակը շալակած Մաշտոցն է առաջնեկը, սակայն Եղիշեն, Լարեկա Գրիգորը, որ «քայլ առ քայլ մոտեցավ լեզվի ջրերին», Ծնորհալին, որ տեսավ՝ «լույսը խալունի այտին», Մեծարենցը՝ ով «հարցրեց՝ խաչը խաչելության, թե՞ հա-

րության նշան է», Վարուժանը՝ «ով լույսի հանքերը տեսավ», Թուման-  
յանը, ում սիրտն է խփում, ինչպես «աստծո դուռնը հնչող կոչնակ»,  
Մնձուրին, Մոմիկը... Լեզվի և մտքի հրավառություն, որոնց ներկայու-  
թյամբ «...լեզուն կորցնում է իր իմաստը» (Շ, 65), մինչդեռ պոեզիան  
փնտրում է իր որդիներին, «որոնց դեմքերին կարող է նայել (ինչպես)  
ինք(ն) (իր) պատկերին»(Շ, 65): Բանաստեղծությունը ծնվում է «կայ-  
ծականահարության նմանությամբ» (Շ,143), բառը «նույն կրակն է», ինչ-  
պես «կայծակը՝ երկնքի վեհափառը», որ «իր վեմերից հրեղեն իր ու-  
ղերձը հղ(ում) է ժողովրդին» (Շ,18): Բառը, սակայն, աշխարհն է, որ  
բացում է մեր դեմ «սրահը կյանքի», «մահը՝ իբրև կահավորանք»  
(Շ,31), իսկ բանաստեղծի որոնածն ի՞նչ է. «բազում բառերի մեջ ընդա-  
մենը մի բառ» (Շ,32), որի նշանը արտույտն է, այն թռչունը, որ քաշ-  
վում է իր ձվի մեջ, որ «այնտեղից նորից ու նորովի ելնի» (Շ, 57): Բառն  
անուն է, անուն է տալիս իրերին, «ձվադրում» իրերի մեջ, սակայն, երբ  
բանաստեղծը հարցնում է աստծուն՝ «ինչ անուն դնեմ, Աստված»,  
լսում է մի բան՝ «ինչ ես քեզ դրեցի» (Շ, 56):

Ուրեմն՝ միայն «մեր ճարտարապետը՝ Աստված կարող է դնել ան-  
սյուն կամարը գոյության» (Շ,48), ում համար տիեզերքը մեկ է, աշ-  
խարհը՝ նրա հայելին: Ահա ինչու է ասվում, որ «թեև տիեզերքը մի  
պատկերացմամբ անսահման է, սակայն մի այլ պատկերացմամբ այն  
Աստծո բերանում կարձ է և համառոտ, ընդամենը մի ասույթ» (Շ,40):  
Հետևապես, միայն լեզուն է և նրա բառը, որ «ողջ տիեզերքը համա-  
ռոտագրելով մի զարդի կամ մի բառի՝ մահկանացուն միաժամանակ  
հասնում է այն ոլորտներին, որոնք անդաստանությունն են երեխայի»  
(Շ,71):

Սրա համանմանությամբ, Էդ. Աթայանը, վերլուծելով լեզվի ներքին  
կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, տարբերակում է լեզ-  
վական և ոչ-լեզվական ոլորտները: «Գոյություն ունեցողը, - ինչպես  
ասում է, - միասնական է, բայց և տարրորշված»<sup>35</sup>: Ուստի, երբ Մով-  
սեսն ասում է, թե ողջ տիեզերքը համառոտագրվում է մի բառի մեջ,  
նշանակում է, որ գոյությունը ընկալելի է համադրության մեջ, իսկ երբ  
նկարագրվում է աշխարհը զարդի կամ զարդանախշի արտահայտու-  
թյամբ, տիեզերքը, իբրև գոյություն, «հառնում է մեր դեմ իբրև պատ-

35 Աթայան Էդ., Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին  
վերաբերությունը, Երևան,1981, էջ 3:

կերագրություն» (Շ, 71), իսկ խաչքարը, որ «Դամասկոսի ձանապարհին արվեստի հափշտակությունը եղավ» (Շ, 26), «ցնծության սուրբ նշանը» (Շ, 27), «գործվածքը մտքի» (Շ, 32), «աստնվորությունը Աստծո» (Շ, 51), «Գողգոթա տանող ձանապարհի մեկնաբանը» (Շ, 59), «տարածության յուրացումը զարդանախշով» (Շ, 61),- խաչքարը ահա «բուն պատկերն է տիեզերքի», և «ողջ տիեզերքը դրվում է մեր դեմ՝ իբրև աստղազարդ մի խաչքար» (Շ, 71): Մովսեսի պոեզիայում, թերևս այն, ինչ հնարավոր չէ ասել, պատկերվում է զարդանախշով, տարածությունը յուրացվում է նրանով, որ և պատկեր է, լեզվական խորհրդանիշ և գոյության ընկալմամբ տարածության մետաֆորն է՝ ինչպես խաչքարը, Պոեզիան: Ուրեմն, բառի և խաչքարի միասնությունն է զարդանախշի մեջ, որ երգում է շարականը՝ հաղորդվելով խոսքին, նրա միջոցով ի հայտ գալիս, ինչպես որ նրա միջոցով է ի հայտ գալիս կյանքը, մահը, ժամանակը, որ պահպանվում է լեզվի ասացության, լեզվի անասելիության ու անվան մեջ: Բառը և պոեզիան, ուստի, միասնական են, խոսքը՝ ոլորտը բառի և պոեզիայի համադրության, ինչը հանդես է գալիս լեզվի առոգանության, ներքին ուժի և մեղեդու արարչության և հեղման միջոցով, որ հնարավոր է լսել բառի և հնչյունի իմաստի ընկալմամբ: Խաչքարը, հետևապես, Մովսեսի ընկալմամբ, նախաբնագրի (մշակույթի) ներկայությունն է խոսքի մեջ, որի մեկնությունը հնարավոր է բառի (ինչպես նաև՝ բառ/մետաֆորի) միջոցով, որ հիմնում է պոեզիան, լեզուն: Մեռյալները, ուստի, իբրև ժառանգություն, շնորհն են բերում, որոնք արձանագրվել են «լուծյան որմերին» (Շ,40) և ասում են՝ «մահն էլ է մեզ նման մահկանացու, իսկ կյանքը՝ մեզնից ավելին, - այն իրը, որը և՛ ինքն է, և՛ ինքնինը, և՛ ուսմունքը իր մասին» (Շ,121): Այնուհետև ասվածը մեկնաբանելու համար հավելում է բանաստեղծը՝ «ապրելու համար դուք դեռ չեք մեռել» (Շ,135), որ հնարավոր է ընկալել այսպես. մեռյալները կյանքի մեջ են և «մահվան մեջ է դրված հարության սերմը», որպեսզի «անգոյության սևահողի մեջ ծիլ տալով՝ նրանից դարձյալ ելնի» (Շ,152): Ուստի մահը մի «գիտելիք է», որ ծնվում է «բերանների Բեթղեհեմում»՝ ինչպես բանաստեղծի շուրթին «բառը»՝ «բուն մարմինը իրի» կամ՝ «հարության մարմինը» (Շ,158): Այդպես են հասկացել մեր խաչքարագործ վարպետները, որ զարդանախշով են պատկերել տիեզերքը, այդպիսով «մատնացույց արել, որ Բանը, որը դարձյալ լույսն է, ոչ մի այլ պատկե-

րում չունի, բացի զարդանախշից, և որ լույսը բուն զարդանախշն է տիեզերքի» (Շ,159): Բանաստեղծը ասում է նաև, որ խաչքարը «տիեզերքի մատնահետքն է», լուրջությամբ՝ «Աստծո միտքը» և, փորձելով «աստծո տնտեսությանը մոտենալ», անցնում է «շեմը», ուր խաչասերվում են նյութականն ու աննյութականը, լուծվում՝ ինչպես աղը ջրի մեջ, պատկերում «ոչինչը»՝ «գոյության չքնաղ ծաղիկը լամբակին» (Շ,150), որովհետև հարցին՝ «մի՞թե մահը խոչընդոտ է անմահության ճանապարհին», բանաստեղծը պատասխանում է Ղազարոսի հարությամբ և ասում՝ «Իբր մեռյալը ապրողի մի տեսակ է միայն» (Շ,74), և «ուլքեր քայլում են մեր կողքին», ժամանակի տարափը այլևս չի թափվում նրանց գլխին, բայց նրանք չեն անհետացել, ինչպես «չանհետացաք (դուք), դիպուկ նետաձիգներ Բաբելոնի» (Շ,139), ինչպես չեն անհետանում մեր «լույսի խաս վարպետները»՝ Մաշտոցից Տերյան և մեր օրերը...

Ուրեմն, ինչպիսի՞ շրջապատույտ է սա, որ կարող ենք հարցումով արտահայտել: Այսպես է Մովսեսը հարցնում.«Մահը ջնջում է ժամանակը: Թե՞ այդ ժամանակն է, որ ջնջում է մահը» («Գրառումներ 2» Ե., 2017, էջ91): Ինչպես ասում է Դերիդան՝ մահը ջնջողի է, մահվան ակնթարթը այն պահը, երբ եսը համապատասխանում է ինքը իրեն: Իսկ Մովսեսը հավելում է՝ «մարդկանցից ոչ ոք իր կյանքում չի հանդիսանում ամբողջովին այնպիսին, ինչպիսին նա կա: Ինքն ինքը՝ իբրև այդպիսին՝ նա դառնում է միայն մահվանից հետո» («Գրառումներ 2», Ե., 2017, էջ 85): Ուստի մահն ամբողջացումն է եսի, գոյաբանական հիմք ունի, որ կարող է ոչ թե բաժանում լինել, այլ, ինչպես բանաստեղծն է ասում՝ **էութենականացում**, որն արտահայտվում է «ոգի» բառի մեջ, որ «մտածում է ամբողջ մարդուն» (նույնը, էջ 86): Այսինքն՝ պահպանվում է էականը, իրական մարդը, նրա լինելը-լինելությունը: Հետևապես՝ մահը այն թաքնվածությունն է (Հայդեգերն ասում է՝ «ալաթեյա»), որ, ինչպես կինը, «ձշմարտությունը ի հայտ է բերում երկակի»: Այսինքն՝ այնպես, որ, ինչպես Մովսեսն է ասում, ««ալաթեյան» տեսնելու համար աչքերդ դեռ պետք է բացվեն, իսկ «վերիտասի» համար դրանք միշտ բաց են» («Գրառումներ 2», Ե., 2017, էջ 72): Ինչը նշանակում է՝ կեցության սահմանը մահն է, գոյությանը՝ լինելությունը և խոսքը: Կարելի է ասել նաև, որ մահը այն գիտելիքն է, որն, ըստ Պլատոնի, նշանակում է վերհիշել... Ուստի «մահվան հետքը» այն նախասկզ-

քի մեջ է, ուր եսի ամբողջությունը տրոհված չէ, այսինքն՝ գոյության միասնության մեջ է, որ ոգին է պահպանում (բանաստեղծի մեկնաբանությամբ՝ պահել նշանակում է նաև՝ թաքցնել և վերհիշել): Շրջապտույտը, հետևաբար, թաքնվածի և նրանով արտահայտվածի ի հայտ գալու իմաստի մեջ է, որը չի կարող ջնջել ներկան, անցյալը և գալիքը, որ գոյության իպոստասներն են, լույսը՝ նրա «զարդանախշը»... Ուստի, ինչո՞ւ չասել կամ կրկնել բանաստեղծին, «մահն էլ մեզ նման մահկանացու է, իսկ կյանքը՝ մեզնից ավելին» (Շ, 121), որովհետև մեր խաչքարագործ վարպետները «մահը իբրև ողջություն ընկալեցին» (Շ, 26), որովհետև «խոսքի ծնունդը ավետված է ոչ թե երկնքում, այլ՝ բերանի Բեթղեհեմում» (Շ, 121) և մեզ ծածկագիր այն տողն է տրված, ինչն ասում է՝ «նա մեր բերաններում դրեց բառը, և այն մեզ կմաքրի» (Շ, 121): Ահա ինչու ասված է արդեն՝ «ունայնություն ունայնութեանց...» կամ, որ նույնն է՝ «հերել հերելիմ»...

«Իր այս ժառանգության շնորհիվ նախ ինքը ծանաչվեց», - իբրև բնաբան մեջբերում է Մովսեսը Նարեկացու խոսքը, անցնում տեղավայրեր՝ Էջմիածին, Արմավիր, Նորատուս, Աշոցք՝ կերտելու բանաստեղծության հայրենիքը, երկիրը լեզվի, բարձրանում լեռը՝ պատգամի քարե տախտակները բերելու, երկրի «զմրուխտ սարերը հանում ժողովրդին», որպեսզի, ինչպես ժողովուրդը, «իր իմացածները պատկերի» (Շ, 179): Մովսեսի «Շարականի» խոսքն էլ, ինչպես հոսող առվակներ, «հավաքվում»-ամբողջանում է, կարծրանում է լեզվի մեջ, ժողովվում ասույթի և պատկերի մեջ՝ «վիճարկելով սահմանները մեր տարածքների» (պոեզիայի և լեզվի տարածքների): Մովսեսի պոեզիան, անշուշտ, մշակութային-գեղագիտական նախահիմքով երկխոսական է, որ խոսքի ոլորտի հրավեր է՝ «ինչը հունական գրքերում **խնջույք** է անվանված», երկխոսության ծավալումը՝ զուտ պլատոնյան (սիմպոսիոնական-ը նրա), որ Մովսեսի պոեզիայում «արվեստ քերթությունն է» սահմանում, ժողովում ասելիքը, ինչպես «Գիրք ժողովողն» է անում ... Այդպես էր «Գիրք ծաղկմանում» «երկխոսություն» բանաստեղծությունը, «Լույս զվարթում»՝ «Վարդապետությունը», «Շարականում»՝ «երկխոսություն» պոեմը, որ գիրքն է ժողովում: Մովսեսի բանաստեղծական ընկալումը ամբողջական է, խնջույքը կատարյալ «երկխոսության» մեջ, ուր աղերսում է կրկին, բանաստեղծորեն հլու ասում՝ «թույլ տուր ներս մտնել բառի բնակարան», իջնում է «գուրը լեզվի»՝ «մտա-

ծելու այն լուծությունը, որում հազարամյակների ընթացքում հանքն է ձևավորվում» (Շ,198-199), որովհետև բանաստեղծները «տիրոջ շներն են, որոնք հոտոտում են դրանք»՝ «բառեղեն իրերը», գոյության կանչում իրը՝ բառի հոգին: Ինչպես կուղբը, որ փորում է շարունակ, շերամը՝ հյուսում, մեղուն, որ հրեշտակի «հրամանով թռավ և երկիր իջավ», այդպես բառերն են, որ թառել են կյանքի և մահվան կրծքին, բացում են դռները գոյության, ինչպես բանաստեղծությունն է բացում դռները տարածության:

«Ժամանակը ապակեպատ է իմ և Աստծո միջև», - ասում է բանաստեղծը, «մուկ է երկնային մթերայիններում, որ կրծում է շարունակ» (Շ,205), ուստի «ամեն իրի բաղձանքն է՝ պատկեր և նշան դառնալ» (Շ,204), բառի հայելում լռել: Բանաստեղծը սակայն, որպեսզի չտեսնի մահը բանաստեղծության, խոհը տանում է իր հետ երկինք՝ իբրև վկայական, որպեսզի ապրի մահից հետո խոհի և լեզվի մեջ, որ ժամանակը չի կարող ջնջել: Լեզվի մարգագետիններում նա հյուսում է գորգը տիեզերապատկերման, ինչպես ծովի երգիչն է (Ս. Ժ. Պերսը) երգում ալիքների բախումը ծովի, այդպես էլ յամբ-անապետյան ծովածավալ ալիքը ծովի հյուսում է աշոցքցի այս տղայի լեզվամատյանը: Եվ, որպեսզի չտեսնի «մահը բանաստեղծության», իրականության աղբանոցներից հորդորում է հեռանալ՝ «բուն իրականությանը մոտենալու համար» (Շ,206), որովհետև իրերը շատ են մոտեցել, չենք տեսնում այլևս նրանց: Իսկ բանաստեղծությունը նահանջի իր փողն է փչում, սակայն Մովսեսը ելել է ձանապարհ, մտել «հեկտարները Աստծո տնտեսության», որովհետև աստծո «ակն ու աղբյուրն է մարդը», որով «Աստված իր ժամանակի ջրերն է երկիր թողնում», բառերի հետ ձամփորդում «ոչ մի տեղից ոչ մի տեղ», ուր, ինչպես մտքի և լեզվի հայելում, որպես բառի արդարացում, «ինչքա՞ն չքնաղ եղավ ... », որքան չքնաղ է Մովսեսի «Շարականը»..., որ, իբրև բանաստեղծի անցած և անցնելիք ձանապարհ, ներքին՝ լեզվի հանքը պեղելու, նրանով ի հայտ գալու ողիսական է, որ տանում է բանաստեղծին Խոսքի ոլորտում հանգրվանելու, մի «վայր», որ, իբրև բառ՝ «ամեն ինչ է ամեն ինչի մեջ», իսկ իբրև ձանապարհ՝ ընթացքն է բանաստեղծի, որ տանում է «ոչ մի տեղից ոչ մի տեղ», ինչը թերևս երազանքն է բանաստեղծի...

Ինչևէ, բանաստեղծությունը ստեղծում է նաև իրեն ստեղծողին: Ուստի, ինչպես Մովսեսն է ասում, «որսորդի մասին պետք է դատել ոչ

թե որսածով, այլ՝ իր տեսակով», որ մեկնաբանում է հին առակը և նրա պատումը. ամրոցի որսորդները ամեն օր մեկնում և վերադառնում են առատ որսը ուսապարկերում և միայն մեկն է նրանցից, որ դառնում է ձեռնունայն: Իսկ երբ ամրոցի տերը հանդիմանում է նրան, որսորդը պատասխանում է և ասում. «Բայց, տե՛ր, ես առյուծի որսորդ եմ... Իսկ առյուծ այսօր էլ չհանդիպեց» (hraparak.am): Այդպես էլ Հակոբ Մովսեսը, ում որոնածը առյուծն է, պոեզիայի այն խոսքը, որ առյուծի երախի նման ահեղ է, կարող է ինքը որսալ որսորդին ... Ուստի բանաստեղծի որսը և որսատեղին ինքն է թերևս և նետ-աղեղը ինքն է արձակել իր սրտին...

**Բանալի բառեր.** – խոսք, մշակույթ, նախաբնագիր, համաքրիստոնեական, համակարգ, պոեզիա, լեզու, գոյություն:

**к. ф. н. Сурен Абраамян**  
**Акоп Мовсес: «Книга написана, долги гашены»**

**Резюме**

В статье автор анализирует поэтическое наследие Акопа Мовсеса, начиная с 80-х годов прошлого века: от «Небо полетов» (1982) до самой последней книги «Шаракан» (2016), также комментирует полноту и развитие исторического процесса поэтической системы Мовсеса. Статья ценит литературные и исторические достоинства поэзии Мовсеса, оценивает ее значение в современном литературном процессе.

**Ключевые слова:** речь, культура, предисловие, конвергенция, система, поэзия, язык, существование

**PhD, Suren Abrahamyan**  
**Jacob Moses: “The Book Is Written, the Debt Is Made”**

**Summary**

The author of the article analyzes Jacob Moses' poetical heritage starting from the 80s of the previous century: from “The Sky of Flights” (1982), until the latest book “Sharakan” (2016), also comments on the completeness of Moses' poetical system and the development of the historical process. The article values the literal and historical merits of Moses' poetry, evaluates its meaning in the contemporary literal process.

**Keywords:** speech, culture, preface, convergence, system, poetry, language, existence