

ՍՈՒՐԵՆ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ԲՊՀ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-39

ՊՈԵԶԻԱՆ՝ ՀՈՐ, ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՈՐԴԻՆ ՄԱՐԴՈՒ (Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն)*

Բանալի բառեր – Հակոբ Մովսես, Գործք առաքելոց, պոեզիա, մկրտություն, Հայաստան:

Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն (2023 թ.) բացառիկ մի հղացում է արդի գրական պրոցեսում: Բանաստեղծի խոսքը, որ հնչում է երգեհոնային քերթությամբ, նրա ձայնի ալիքները երկրի ջրերի, ծովերի, թռչունների սահումն ու թևաբախումն է, երկնքի և երկրի հայելային արտացոլումը գոյության տիեզերական համապատկերում, որ սաղմոսերգում է, շարական ասում, թովում և հմայում ձայնի հոգևոր օրհներգերով: Բանաստեղծի ասելիքը բանն է, որ խոսքի նոր տարածություններ է նվաճում, ընդլայնում պոեզիայի սահամները: Բանաստեղծական պատկերներն, ուստի, հանդուգն են, մեծաչափ, ոճը՝ խստաշունչ, բնույթով՝ դասական, կտակարանային ու մարգարեաշունչ, որի լեզուն՝ գեղանկարչության և երաժշտության համադրությամբ գոյությունը պատկերում է իբրև երկրի, երկնքի, մարդու և աշխարհի միասնական պատմություն:

Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործքը» խոսքի վկայությունն է բառերով՝ որպես աստվածաշնչյան «Գործք առաքելոցը», թեև բանաստեղծը պոեզիայի լեզվով է պատկերում աշխարհը և պոեզիային է վերագրում առաքելականության գաղափարը, որ արդիական է մարդու և աշխարհի հոգևոր անկման արդի շրջանում: Ուստի ասածուց հեռացած մարդը և աշխարհը պոեզիայի միջոցով է հնարավոր մերձեցնել նախագոյին, որ ամեն ինչի սկիզբն է (թեև ինքը հենց ամենասկիզբն է): Բանաստեղծի քնարական կերպարն ահա ինչու աստվածորոնող մարդն է: Հետևաբար՝ պոեզիան՝ Հոր, բանաստեղծությունը՝ Որդին է Մարդու: Այդպես է ընկալում բանաստեղծը աշխարհը, մարդուն, կերպավորում դրանով հայրենիքը պոեզիայի, որ Հայաստանն է:

* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 28.08.2024 թ.:

Сурен Абраамян
Доктор филологических наук, профессор
ЕГЛУ, Институт Литературы им. М. Абегяна НАН РА
ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

ПОЭЗИЯ ОТЦА, СТИХОТВОРЕНИЕ – СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ (сборник «Деяния» Акопа Мовсеса)

Ключевые слова – Акоп Мовсес, миссионерская деятельность, крещения, Отец, Сын, Армения.

Сборник Акопа Мовсеса «Деяния» (2023) является исключительным ориентиром в современном литературном процессе. Слова поэта, звучащие органной нотой, волны его голоса – это плеск вод земли, морей, скольжение и порхание птиц, зеркальное отражение неба и земли в космической панораме существования, которое поет псалмы, поет гимны, успокаивает и очаровывает духовными гимнами своего голоса. То, что говорит поэт, – это то, что покоряет новые пространства речи, расширяет границы поэзии. Поэтому поэтические образы смелы, масштабны, стиль строгий, характер классический, завещательный и пророческий, язык которого в сочетании живописи и музыки изображает бытие как единую историю земли, неба, человека и мира.

Вот почему «Деяния» Акопа Мовсеса является свидетельством слова словами, как библейское «Деяния апостолов», хотя поэт изображает мир языком поэзии и приписывает поэзии идею апостольства, что актуально в современной ситуации духовного упадка человека и мира. Поэтому через поэзию можно приблизить человека и отделенный от Бога мир к протого, которое есть начало всего (хотя оно и есть самое начало). Вот почему лирический персонаж поэта – человек, ищущий Бога. Следовательно, поэзия – Отец, стихотворение – Сын человека. Именно так поэт воспринимает мир, человека и тем самым преображает родину поэзии – Армению.

Suren Abrahamyan
Doktor of Philological Sciences and Professor.
YSLU, Institute of Literature after M. Abegyan of the NAS RA
ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

POETRY OF THE FATHER, POEM - SON OF MAN (collection “The Acts” by Hakob Movses)

Keywords – Hakob Movses, missionary activity, poetry, words of baptism, Father, Son, spiritual homeland, goal, Armenia.

Hakob Movses’s collection “The Acts” (2023) is an exceptional landmark in the modern literary process. The words of the poet, which sounds with an organ note, the waves of his voice are the splashing of the waters of the earth, the seas, the sliding and

fluttering of birds, the mirror reflection of heaven and earth in the cosmic panorama of existence, which sings psalms, sings hymns, soothes and enchants with the spiritual hymns of its voice. What the poet says is what conquers new spaces of speech, expands the boundaries of poetry. Therefore, the poetic images are bold, large-scale, the style is strict, the character is classical, testamentary and prophetic, the language of which, in combination with painting and music, depicts existence as a single history of the earth, sky, man and the world.

That is why the “The Acts” by Hakob Movses is a testimony of the word with words, like the biblical “Work of the apostle”, although the poet depicts the world in the language of poetry and attributes to poetry the idea of apostleship, which is relevant in the modern situation of spiritual decline of man and the world. Therefore, through poetry, it is possible to bring the man and the world separated from God closer to the protogo, which is the beginning of everything (even though it is the very beginning). That is why the poet’s lyrical character is a man seeking God. Consequently, poetry is the Father, the poem is the Son of the man. This is how the poet perceives the world, the man and thus transforms the homeland of poetry - Armenia.

- Ա -

ՊՈԵՏԻԿԱՆ, ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՅՔԸ

Հակոբ Մովսեսի «Գործք» ժողովածուն (2023) հայտնություն է արդի գրապատմական պրոցեսում, արվեստի բացառիկ մի հղացում, ուր խոսքի ոլորտի հորիզոն է բացում թե՛ արդի գրական պրոցեսի հայեցության, թե՛ գրապատմական ժառանգության, անցյալի և գալիքի վրա: Սա է գուցե պատճառը, որ վերլուծելուց առաջ հայտնվում էս հիացմունքի անասելիության, մեկնաբանելու անհնարինության և տագնապի եզրին, որից այն կողմ՝ առջևում, վիհ է քո առաջ՝ թանձրախիտ ու մութ, բանաստեղծի խոհի, պատկերի և երգասացության վիհը, ուր պետք է իջնես՝ ճանաչողության սանդուղքները հյուսելով, վեր ելնես՝ թեկուզ երգի մի քանի հնչյուն պեղելու, արձագանքը հնչեցնելու համար... Ինչո՞ւ: Որովհետև բանաստեղծի խոսքը, որ հնչում է, երգեհոնային քերթություն է, նրա ձայնի ալիքները, որ երկրի ջրերի, ծովերի և թռչունների սահումն ու թևաբախումն է, երկնքի արտապատկերումն է նաև, երկինքը և երկիրը հայելային արտացոլումն են միմյանց գոյության տիեզերական մի համապատկերում, որ սաղմոսերգում է, շարական ասում, թովում և հմայում ձայնի հոգևոր օրհներգերով՝ ներբողաձայն, հնչյունաշարի հարուստ նվագներով, մտերմիկ մենաձայն, երգ-չախմբային ալեկոծումներով, պաթոսի հուժկու պատկերագծումներով, որի ասելիքը Բանն է և նրա միջոցով է, որ այստեղ ամեն ինչ եղավ:

Բայց, միաժամանակ, Մովսեսի բանաստեղծությունը նոր է մեր պոեզիայում, նրա կարգը որքան էլ կերպավորված, ընդլայնում է պոեզիայի սահմանները, Խոսքը նոր տարածություններ նվաճում, քերթության ասելիքը ձգտում անսովորության, ոճը՝ խստության, պատկերները՝ հանդուգն,

մեծաշուք, բնություն՝ դասական, կտակարանային և մարգարեաշունչ, հասկացության սահմաններից դուրս, փոխաբերությունները՝ իրենց օրենքներով ապրող, որ կտակում են հավերժության և հրաշքի ողջ շրջապատույտը: Եվ այս ամենը խոսքի տարածության այնպիսի կշռությամբ, որի լեզուն՝ գեղանկարչության և երաժշտության համադրությամբ, գոյությունը գոյավորում է իբրև երկրի և երկնքի, քաղաքակրթության, մարդու և աշխարհի միասնական պատմություն: Գոյի և անգոյի միջնորմը, սրանով, միակցում է սակայն լեզուն՝ բանաստեղծի հոգևոր զգայարանը, միակ հենարանը և հետքը, որ Ոգու հետ առնչություն ունի: Իսկ պոեզիան դուստրն է նրա, Ոգու հայելին:

Բանաստեղծը, ինչպես Հովհաննես Մկրտիչը, մեկնում է դեպի Նա, որ «նախաստեղծ Ոգին է» (Հումբոլտ), ընդունելու շնորհը լեզվի՝ Խոսքը, դառնում սակայն իրերը այստեղ մկրտելու բառերով, որովհետև «իրերի մկրտությունը բառերով՝ բանաստեղծին է հանձնարարված»¹: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործքը» Խոսքի վկայությունն է բառերով, երկխոսության մի «պատում», ինչպես աստվածաշնչյան «Գործք առաքելոցը», որ Ղուկասի ավետարանը «գրի է առնում» Հիսուսի երկրային, իսկ «Գործքը», Տիրոջ համբարձումից հետո, երբ Տերը փոխակերպվում է, տեսանելի չի լինում մարմնավոր աչքերով և ներկա է լինում Հոգով: Այսպես է «պատմում» ավետարանիչը աշակերտին՝ Թեոփիլիեին, Սուրբ Հոգու միջոցով պատվեր տալով առաքյալներին, որ նրանք չմեկնեն Երուսաղեմից, այլ՝ սպասեն «Հոր խոստումին», որն ասում է՝ «Յովհաննեսը մկրտեց ջրով, բայց դուք այս օրերից ոչ շատ յետոյ պիտի մկրտուեք Սուրբ Հոգով» (Գործք առաքելոց, 1, 4-5): Հակոբ Մովսեսն էլ, սկսելով «Գործքը», ինչպես ավետարանում, դիմում է Թեոփիլիեին որպես խոսակցի, «Գործքն» ընկալում իբրև գրողի **առաքելականություն**, որ պոետական արարք է: Այսինքն՝ պատգամի այնպիսի ընկալում, որ բանաստեղծը՝ ինչպես Մովսես մարգարեն Ձիթենյաց լեռան վրա, կրակված մորենու տակ, Հակոբն էլ Արմավիրի որթատունկի տակ ստացավ՝ «չմեկնել Հայաստան այս սուրբ երկրից և մնալ մինչև այն բաները, որ խոստումով են բացված» (Գ, 5): Իսկ այդ սուրբ «վայրերը» Պոեզիայի հայրենիքն է՝ հայտնության Պատմուս կղզին կամ Պոեզիայի իրական հայրենիքը՝ Ս. Երուսաղեմը:

Ուրեմն, ո՞րն է պոետի խնդիրը. արարչությամբ Հայաստանը կերտելը: Հետևաբար՝ արարչության նախասկիզբը՝ **Պոեզիան՝ Հոր, բանաստեղծությունը՝ Որդին է մարդու**, որ Մովսեսի պոեզիայում հոգևոր առումով միասնական են և անբաժանելի, թեև աստիճանակարգված են շրջապատույտի

¹ Հակոբ Մովսես, Գործք, Երևան, 2023, «Անտարես» հրատ., էջ 5 (այնուհետև մեջբերումներ անելիս այս գրքից կնշենք էջահամարը):

առանձին գծերում, որի միասնական կենտրոնը, կրկին, Պոեզիան է և Խոսքը: Ընդ որում՝ Պոեզիան՝ Ոգու, իսկ բանաստեղծությունը՝ Լեզվի արտահայտությունն է: Իսկ Հայրը Ոգու իպոստասն է, Լեզուն՝ Լոգոսի, որ, իբրև երրորդության կողմեր, կարող են ի հայտ գալ Որդու երկրային կյանքի և համբարձման միստերիայում որպես Ոգի, Լոգոս և Լեզու այնպիսի փոխակերպությամբ, որ սահմանել է Հայրը՝ խոսքը իբրև մեկնություն, Լոգոսը՝ գոյության իմաստավորում, Լեզուն՝ անվան մարմնավորում, որ Որդու իպոստասն է արդեն: Հետևաբար գրողի արարքն էլ նախասկզբից ծագող կամ նրան առնչվող, Ոգուն ունկնդիր մի «գործողություն է», որ պոեզիան (գրականությունը) ընկալում է իբրև առաքելականություն, բանաստեղծին՝ Որդու նմանության հայեցություն, ինչը Պոեզիայի բացառիկ ընկալում է՝ որպես մշակույթի ըմբռնում, մարդու հոգևոր պատմության խարիսխ, որ և՛ վեր է ժամանակից, և՛ ժամանակն ընկալում է որպես պատմություն, նրա անցյալի, ներկայի և գալիքի միասնություն:

Հակոբ Մովսեսն, անշուշտ, սա այսպես մեկնաբանելու համար ունի իր հոգևոր-փիլիսոփայական հիմնավորումը և հենարանը հայ և համաշխարհային գրականության մեջ: Եվ քանի որ հարցադրումը լայն է, Մովսեսի «Գործքն» էլ ընդգրկում է այդ ամենը, հանրագումարի բերում պոետական անցած ճանապարհի փորձառությունը, աշխարհայացքի և պոետիկայի ըմբռնման առումով «Գործքը» վերաճում է առանցքային մի ստեղծագործության, որ արդեն հնարավոր է մեկնաբանել ոչ թե Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծական որոնումների համակարգում միայն, այլ հայ բանաստեղծական արվեստի ժառանգության, գրական կապերի, գրապատմական պրոցեսի անցյալի և ներկայի համադրության և վերաժնորման հանգույցում: Խնդիրն այն է, որ Մովսեսի գրական առնչությունները հայ և համաշխարհային գեղարվեստական մտքի հետ ժամանակագրական առումով որքան էլ բազմազան են՝ անտիկ մշակույթ, միջնադարյան և Վերածննդի դարաշրջան, էլ չեմ խոսում Մովսեսի հոգևոր առնչությունների մասին հայ և համաշխարհային գրականության այլ հեղինակներ հետ՝ Նարեկացուց մինչև Մեծարենց, Ինտրա ու Տերյան, Հյուդեդիյն, Պոլ Վոլերի, Գ. Թրակլ ու Ռիլկե, Մանդելշտամ ու Յվետանա, բայց այդ առնչությունները Մովսեսի պոեզիայում արտահայտված են աշխարհայացքային ու գեղագիտական միասնության այնպիսի կապով, որ գրականության իր ըմբռնումը արտահայտվում է ոչ թե ազդեցության, այլ գրականության նորի՝ **ԱՅԼՈՒԹՅԱՆ** մովսեսյան մեկնաբանմամբ: Ուստի, Մովսեսի բացատրությամբ, գրականության մեջ նորը ԱՅԼ լինելն է, ոչ թե սատանայական իզմերի տակ թաքնված շրջապտույտը, ուր հիվանդանոցային մահճակալներն են փոխում, ինչպես մոդեռնիզմը և պոստմոդեռնիզմը, առարկայական պատկերի տակ

զմռսված ռեալիզմը, երևակայական պյուրռեալիզմը կամ սոսկ պրեյրաները թվարկող ուիթմենյան կատալոգները և այլն:

Հակոբ Մովսեսն, անշուշտ, մտքի հետևողականություն ունի և դրանք արտահայտել է բազմիցս «Գրառումների» երեք գրքերում (2015, 2017, 2018), գեղարվեստական կատարելության հասցրել թերևս «Շարականը» (2016) գրքում, ամբողջացնելով, ինչ խոսք, «Գործք» (2023) ժողովածուում:

Պոետիկայի, լեզվի և մտքի ներքին կապը և համակարգի միասնությունը, թերևս, վերլուծական ասպեկտում առկա է Հակոբ Մովսեսի «Լույս զվարթ»-ից (2009) մինչև «Շարականը» և «Գործքը», բայց արտահայտման կապի և Խոսքի ոլորտի բացահայտման առումով Մովսեսի «Շարականը» և «Գործքը» բացառիկ պոետական նվաճում է (եթե այլ խոսք չասենք), որ մեր գրականության խոսքի ոլորտը գոյաբանական հիմունքով հասցնում է մինչև, ինչպես ասվում է, «ռեալիզմի նախահիմքերը», դառնում մինչև նորը՝ արդիականությունը՝ բանավիճային իր հիմքով, որին մոտենալու ուղին սկսվում է «Գործքի» աշխարհայացքի և պոետիկայի, ժանրի և լեզվի քննության կապից: Ահա ինչու, մովսեսյան ըմբռնումը, սկսելով «Գործքի» աշխարհայեցության, գեղարվեստական հայեցության քննության ոլորտից, ընդհանուրը, որ բնորոշ է Մովսեսի պոեզիային, մասնավորապես, «Գործքին», կարող ենք ասել, հետևյալն է. «Ավետարան ըստ երկրի» (Գ, 22), պահինքն՝ «Պոեզիա, (որ), բացի (քո) բառերից, որոնք դրվեցին ունայնության իրերի վրա» (Գ, 13-14): Պոեզիան, սրանով հանդերձ, մի թվարկություն ունի՝ միայն Պոեզիան, և բանաստեղծը կարծում է, «ինչը պատմություն է՝ միայն քո մեջ եղավ» (Գ, 14): Իսկ սա նշակում է, որ բառերն են պահպանում գոյության հետքը, որոնք անտեսանելիի թևերն են, ինչպես թևերը արենակից նեմեյական կռունկների անգուսպ բեղմնավորման պահին, ինչպես կանաչ ավետարանն օգոստոսի, երբ երկիրը տոփանքով է սպասում անձրևներին, որոնք «չոված ոտքերով երկնքի իրենց կանանոցներից իջնում են ցած» (Գ, 19), ինչպես բանաստեղծի շուրթին թևավոր խոսքը (բանաստեղծությունը), որ մոգություն է ու երազ, «հայոցի մեռած բանաստեղծների ոգիշնչած գույգ մուսաները՝ Նազանքը և Թովչանքը» (Գ, 12): Իսկ բանաստեղծը՝ բառի որդի, «երկրի աղբանոցները շրջանցելով և գաղափարների գորշահոտությունից քիթը փակած» (Գ, 61), իմանալով, որ «կենաց սերմը խոսքն է», չհեռանալով իրականությունից, ելնում է բառի որսորդության, արձակում է նետը և «վազելով կանգնում է նրա դիմաց» (Գ, 32): Ուրեմն, ինքն է թե՛ որսը և թե՛ որսորդը, որ, ինչպես Ադամը վեցերորդ օրը, երբ գիշերով գաղտագողի եկավ, իրերին անուն տվեց, բացեց դռները գոյության, որպեսզի նրանք (բառերը) գոյության կողոսկրից արարված, տարածության լավաշները մատուցեն, հաշվառեն իրերը և եղելությունները գոյության փաստաթղթերում,

ունայնության պատկերը արտացոլեն հայելու առաջ՝ չբավարարվելով միայն երկրային բաներով: Ծովերի կապույտը ահա այսպես, երկինքն արտագրելով, վերածելով մագաղաթների, որի հայելում Պոեզիայի նավն է ճամփորդում, բանաստեղծի զմայլանքը կաթեցնում հավերժության ակնթարթի ներշնչանքում... Եվ չգիտես, ի՞նչ է սա: Խոսքի ոլորտի հագեցում, իրականի և անիրականի հայեցում, գոյության և «սիրո արբշիռ հեծեծանք», որ գրված է մատյանում Երկրի Ավետարանի, ուր «կնոջ ազդերը համեմատվում են նրբահյուս շղարշների տակ... պորտի գերբը պահող հոնիական պուների հետ» (Գ, 21), իսկ գոտկատեղից ցած, կոնքոսկրերի միացման տեղում, երկճեղված ոտքերի հատման կետում պահում «շուղ ու բմբուլով հյուսված բույնն այն» (Գ, 22), ուր մեր ձեռքերի տակ թաքտացող ծիծեռնակն է նստած: Մեղքի՞, ճանաչողությամբ, անհայտի ներսուզումների մատյամ է սա, թե՞ արարչություն Բանի, որ Պոեզիա է կոչվում՝ քերթության սահմանները ճեղքած, պատկերների շրջապտույտի մեջ նետված բանաստեղծի համար, որ իր դուկայանն է ավետարանում, կերտում հայրենիքը գոյի մարդու և Հայաստանի պատկերով: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը ևս Պոեզիան ընկալում է իբրև **առաքելություն**, կամ, ինչպես ինքն է ասում Լեոն Բլուայի «Նապոլեոնի հոգին...» գրքի առաջաբանում՝ «ողջ գոյությունն իբրև Աստծո եկեղեցի», գրականությունը՝ «Գործք առաքելոց», որտեղ ի հակադրություն «նշան հայցողների» և «իմաստություն փնտրողների»՝ գործում է «խաչված Քրիստոս» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 8–9), իսկ «գոյության ու տիեզերքի Սուրբ Գիրքը իբրև աստծո մի (ինքնա)կենսագրություն» կամ «(ինքնա)կենսագրական մի պոեմ», «հայացք Աստծո կամքի մեջ» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 9): Այսինքն, գիրք, որ, ինչպես Բլուայի կինն է բնութագրում ամուսնու գործը, գիրք, որ գրվում է միայն Աստծո համար հայտնության այս Պատմուս կոգում, ուր ժամանակը մի միավոր ունի՝ «սուրբ ժամանակը», արդիականությունը պատկերացնում իբրև «հոգու նորոգություն», շաղկապում Սուրբ Հոգու հետ, մերժում յուրաքանչյուր գեղագիտամոլություն (- Լեոն Բլուա, 2023, էջ 9): Հետևաբար արդիական է այն, ինչ մարդկանց ոչ թե առաջ է մղում, այլ վեր է հանում, որ «հորիզոնական անցում չէ, այլ ուղղահայաց վերացում», «էվոլյուցիայի» սկզբունքը չէ, այլ, ինչպես Մովսեսն է հավելում՝ **«սուբստիտուցիայի»** (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 12): Լեոն Բլուան սա անվանում է մշտամնա բացարձակ օրենք, որի հայերեն ծանոթագրության մեջ Հակոբ Մովսեսը սրա կրոնական իմաստը բացատրում է իբրև «վերափոխություն» կամ «այլակերպություն», որ հայոց եկեղեցին նախընտրում է անվանել «պայծառակերպություն», ինչը, իբրև «զարգացում» (evolution) նշանակում է կամ այն Լէ, երբ «մարդուն գալիս է փոխարինելու մեկ ուրիշը. Այլը» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 12-13): Հետևաբար, ինչպես ասվում է, «մար-

դը առաջ չի գնում, եթե չի բարձրանում» (Լեոն Բլուա, էջ 13): Զարգացումը, ուստի, սրա ընկալմամբ արտաքին պլանի «տեղափոխություն» է կամ «կերպափոխություն» մի այլ կերպարի մեջ, իսկ սուբստիտուցիան «ներքին պլանի հենց «վերափոխությունն» ու «պայծառակերպությունն» է, որ զարգացումը հանում է իր կենսաբանական և պատմական հարթությունից և «դնում է Սուրբ Հոգու հայտնութենական պլանի մեջ», «մուսաների լեռ Օլիմպիոսը վերափոխում Ձիթենյաց լեռանը և Գողգոթային», «գտնում հին աշխարհի մշակույթի իդիոմատիկայի նոր տեղանքները» (Լեոն Բլուա, 2023, էջ 13), հունական մետամորֆոզի փոխարեն այլակերպության-պայծառակերպության միջոցով բացում Բացարձակի դուռը և պատուհանը, որ քրիստոնեական մշակույթի ժառանգական խնդիրն է: Իսկ Հակոբ Մովսեսը վաղուց սա համարում է մշակութա-ձևաբանական կարգ, որ արևմտյան (եվրոպական) մշակույթի հիմքն է: Նույնը և հայ մշակույթինը (գրականությանը), որ արևմտյան մտքի կրողն է: Սակայն Հակոբ Մովսեսի հայեցության մեջ կա թերևս մի ավելի կարևոր հարց. հայ և եվրոպական մշակույթի, փիլիսոփայության մեջ մշակութա-ձևաբանական կարգից հեռացումը: Այսինքն՝ օտարվածությունը Աստծուց, նրա գոյաբանական ընկալման հիմքից, որ նույնն է Լեոն Բլուայի «**Աստված հեռանում է**», բայց նույնը չէ Նիցշեի «Աստված մեռած է» ըմբռնումից: Սա, իհարկե, ունի իր բացատրությունը, որ Հակոբ Մովսեսը «Գործք» գրքում մեկնաբանում է Պոեզիայի ակունքներից հեռանալու և պոեզիայի բնույթի մասին յուրահաստուկ ներքին բանավեճի միջոցով այն ուղղում արդիականությանը, գրապատմական պրոցեսին առհասարակ: Սա, ես կասեի, գրապատմական պրոցեսի միասնական ստրուկտուրայի գոյության և նրան համապատասխանելու հարց է, որ մեր գրականության մեջ Նարեկացուց մինչև Մեծարենց կամ Տերյան, մինչև թերևս Հ. Էդոյան՝ պոեզիայի արդի շրջանը, մշակութային ժառանգությունը կրելու, մշակութային նախահիմքը պահպանելու խնդիր է, որի ներսում առաջին պլան է մղվում գրողի անհատականության, այլ ոչ թե ժամանակի հարցը: Ինչո՞ւ: Որովհետև մշակութա-ձևաբանական համակարգի նախահիմքը (կողը) մշտապես անփոփոխ է և երբեք ու ոչ մի դարում այն չի կազմալուծվում, այլապես այն կենթարկվի փլուզման ու ու կոռուպցիայի, ինչպես սորուն ավազների վրա կառուցված տունը, որ հիմք չունի, ուրեմն նաև՝ վերնաշենք... Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը, սկսած «Լույս զվարթ»-ից մինչև «Գործքը», բազմիցս ասում է՝ «Ժամանակը չի պատկերում պատկերներով իրական», «չի վճարել պարտքերը ժամանակի և հարկերը ներկրման»(Հակոբ Մովսես, «Լույս զվարթ», էջ 323) և, դրա հիմքով մերժում են Մովսեսի պոեզիան «ներկայի կարգի հաստատությունները», քսի տալիս իրենց գամփոններին, պոեզիայի մակաբույծներին, որոնցից ոմանք «իրադար-

ձուլությունների մսերի մեջ են կնճիթը խրել», մյուսները՝ իրականության թևատակերը քաշված մակաբույծներ են, մինչդեռ պոեզիայի ճանապարհը տանում է անտեսանելի մի Տեղ, մի Վայր, բանաստեղծին՝ Գողգոթա, որ Լեզվի հիշողության մեջ, երկրի ու երկնքի և ջրերի տակ վառում է իր հիշողության պատրույգը և, ինչպես բառը, ոչ թե պատճենում է իրը և աշխարհը, այլ Հարության ոգի ներշնչում, գոյության ներշնչանքով կանչում դեպի իրական աշխարհ, որ հիշողության ձայնով է մեկնում դեպի գոյության սկիզբը, վերադառնում մարմին առած՝ իբրև հոգևոր գոյության մարմին (աշխարհ): Հակոբ Մովսեսը «Գործք»-ում էլ կրկին ասում է, թե՝ «ես վերջին նորաձևությամբ չեմ հագնված» (Գ, 72), շրջում է ամայի որսատեղիներով, երբ «երկրի համար դերձակները դեն են նետում ջարդուփշուր մաքոքները քո նորարար ջուլհակների» (Գ, 271), որոնցով նորաձևության մեջ ձևում էին գրգռիչ լանջաբացվածքներն ու սրունքաճեղքերը երկրի շքեղ անտառների: Բանաստեղծի ետևից գալիս է ահա «զգոն պահակախումբը ունայնության», և թեև ինքն էլ՝ բանաստեղծը, կարող էր գրել իր արշավների մասին «իրերի ջունգլիներում», սակայն նա, չվստահելով արդիականությանը, արդիական չեղավ: Եվ նա «ականջները մեղրամոմ է թափում», որ իրեն չհասնեն «ժամանակի փերեզակների ձայները» (Գ, 232): Որովհետև Հակոբ Մովսեսը՝ բանաստեղծը, իբրև նշան, ընկալում է Գիրքը ոչ թե իբրև ժամանակի հարայիրոցի ըմբռնում, այլ՝ «երբ ասում (է) կյանք, այդ ի՞նչ ներկայություն, որ Բացակայությամբ է այսպես ներկա... Բայց երբ խոսում (է) բանաստեղծի մասին, այն շանը նկատի ունի(ի), որ ընկել է նրա՝ Բացակայի հետքի վրա» (Գ, 37): Ուստի բանաստեղծը այն «հոտառու պնչերով խուզարկու շանն է» նման, որ տիրոջ աչքերի մեջ նայելով՝ իր կերն է աղերսում, խուզարկու հայացքով գնում բառերի ետևից, Ծննդոցն ու Մահն է ազդարարում բառի, եփեսոսականը պոեզիայի, որն ասում է՝ «ա/ Աստված թե՛ մշակ է գիշերային աստղազարդ սև երկնքի իր ցանովի հողում, և թե՛ որսորդ, ով երգելով իր ուսի տարածության վարմը նետեց իրերի վրա, և ահա նրանք թաքտում են նրա ցանցերի մեջ, բ/ որ երկրի երեսին բառերը և իրերը չեն համապատասխանում իրար, և որ՝ գ/ բոլորն էլ ճիգ թափեցին և ջանացին, միակ իրական թիվն այստեղ Ջրոն դուրս եկավ» (Գ, 233):

Նախահիմքը, այսպիսով, արարչական ծագումով է բացատրում Մովսեսը: Բանաստեղծը նրանից է հրավեր ստանում, բացում ճոխ սեղան, մեկնում Լանջիկ գյուղ, թե՛ Կաննի Հարսանյաց հանդես, ուր Մարդու Որդու հրավերին բոլորն են ներկա՝ ողջ բուսականն ու կենդանականը, տիեզերքի բժիշկն ու ալքիմիկոսը, գերեզմանափորն ու դիահերձը, մաքսավորն ու մուրացկանը, հարավային երկնքում Ալեքսարան աստղը, Ծիր Կաթինը, Արեգակը՝ ընտանյոք հանդերձ, մի խոսքով՝ կյանքը և մահը, իսկ սեղանա-

պետը բոլորի՝ Սերն է, հարս ու փեսայի գլխին բարձրաբերձ, որ գնում-գալիս է սրահում՝ ծիծաղելով ու հեկեկալով գավաթը ձեռքին: Սակայն հրավիրյալների մեջ բանաստեղծին ամենաշատը կյանքն է հրապուրում, «քանզի բա ց էր, բա ց էր սրունքը գեղեցիկի» (Գ, 115):

Բայս այս ամենը իր տեղում, «Գործքը» ինչպե՞ս է անդրադառնում Զրոթվին, ի՞նչ նկատի ունի, ի՞նչ թիվ, եթե նրա կանչին արձագանքող իր ու առարկա չկա: Մովսեսի մեկնաբանությամբ՝ «Ոմանք նրան ունայնություն կասեն, իսկ միակ իրական թիվն է այն, որ ապրում է ամենուրեք, ինչպես ոչ մի տեղում» (Գ, 37): Ինչպես ասում են պյութագորականները, առանց թվի «տիեզերքում կիշխեր քառսն ու անիշխանությունը» (Մելյան Զաքարյան, 2000, էջ 37): Ուրեմն՝ թիվը գոյության հիմքն է, որ բանաստեղծը, վերապրելով անառարկա և առարկայական աշխարհը, ինչպես ասում է, փաստաթղթավորում է ու հաշվառում եղելություններն ու ոչ եղածները, որին «միայն մի ժամանակ ենք տեսնում, երբ բանաստեղծը գալիս և ձեռքի հայելին պահում է քո (մեր) դեմ...ունայնության պատկերը կերտելիս, որպեսզի դու երևաս» (Գ, 38): Այսինքն, Մովսեսը, ինչպես «Գրառումներում» է ասում. «Կա երեք զրո. առաջինը ինքնին զրոն է, այն մտահայեցողական կարգ է, որը մեզ մղում է դատողությունների: Եկեք դա անվանենք գոյաբանական զրո: Երկրորդ զրոն այն արդյունքն է, երբ որևէ թվից հանում ես նույն թիվը. դա անվանենք ունայնության զրո: Այն մեր սրտերը լցնում է տխրությամբ և մեզ մղում է ստեղծագործելու: Երրորդը զրոյին գումարվող զրոյի արդյունքն է. այն ոչնչի ու ոչնչության զրոն է, այն մեր մեջ վախ ու սարսափ է ծնում» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 141):

Հետևաբար, ինչպես հավելում է Հակոբ Մովսեսը, ոչինչը կամ զրոն նվազեցնում կամ ավելացնում է թիվը, որի շնորհիվ, ինչպես պյութագորականներն են կարծում, հաստատում «հակադրությունների գոյությունը»: Թեև մեկ նախասկզբից՝ ոչնչից (պյութագորականներն ասում էին՝ անսահմանից), հնարավոր չէ բխեցնել գոյությունը, որովհետև, եթե գոյություն ունենար միայն անսահմանը (Հեգելն ասում է՝ ոչինչը), ապա իրերը միմյանցից չէին տարբերվի: Մովսեսի բնութագրությամբ, սակայն, «եթե ունայնությունն ինքն է դրվում բանաստեղծի վրա, վերջինս նվազում է, եթե բանաստեղծն ինքն է դրվում ունայնության վրա՝ վերջինս աճում է» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258): Այսինքն՝ «եթե ունայնությունն ինքն է իջնում բանաստեղծի վրա, կառուցվում է ունայնության տունը, եթե բանաստեղծն ինքն է իջնում ունայնության վրա, կառուցվում է բանաստեղծության տունը» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258): Ուստի, կարելի է ասել, կա երկու հետևություն. հակադրությունները, շարժման ընթացքով, բառի և պատկերի միջոցով բացահայտում են «տարածությունը», «ժամանակը», որ բանաստեղծի

ընկալմամբ, կենսափորձի վերապրման ուղին է, մի տեսակ հեղափոխական քաղց, որ բնորոշ է Թովմայի կասկածին: Բայց բառը, ինչպես Մովսեսն է ասում, Փսիքեան է, և երբ բառերը չեն համապատասխանում իրերին, «կենդանի բառը չի նշանակում իրը, այլ ազատ ընտրում է... այս կամ այն առարկայական նշանակությունը, իրայնությունը, թանկագին մարմինը: Եվ իրի շուրջը բառը թափառում է ազատ, ինչպես հոգին՝ լքված, բայց չմոռացված մարմնի» (նույնը, էջ 171):

Մովսեսի պոեզիան «կենդանի» բառի սպասավորն է, որ շրջված (փոխաբերական) իմաստով, «**հոգևոր էքզիստենցիալիզմի**» հիմնադրույթով է բացատրվում: «Գործքը» (նաև «Շարականը») նույն փիլիսոփայական-մշակութային տեսանկյունն ունեն թե՛ պոետականի ըմբռնման, թե՛ ստորուկտուրայի միասնության առումով: Պոետականի իպոստատսը պատկերն է, փիլիսոփայականինը՝ Մովսեսի գոյըմբռնումը, որ մի միտում ունի՝ վերևի, ուղղահայացի հայելու պատկերի այնպիսի արտացոլումը, որ Ոգու հայելին կարող է արտացոլել միայն: «Հեռուն» և «մոտը» Բացարձակի (Հոր) ներկայության և բացակայի, այստեղ և այժմ նրանով ճանաչելու և նրանով ճանաչվելու մի շրջապատույտ է գծում «Գործք»-ում, որ հնարավոր է մեկնաբանել ոգեղեն սկզբին համապատասխանելու էզոթերիկ մի ունակությամբ, որ տիեզերքը (երկիրը), կյանքը և մահը «գաղտնիք» է համարում, մարդուն, նրա միջավայրը՝ արարչության նշանները: Եվ ո՞վ է գրում մեզ, բանաստեղծը, թե՛ Նա, որ «ամեն ինչ ամեն ինչի մեջ» պողոսյան թելադրմամբ է մեկնաբանում իր և աշխարհ, գոյության մագաղաթին պատճենում այն, ինչ Իր մտահղացման մեջ երևույթն ու աներևույթը, կյանքը և մահը գոյություն ունեն և ծագում են միասնական մի սկզբից, և նրա մտահղացումն է իրագործում բանաստեղծը: Ուրեմն, գրելով՝ գրվում, ճանաչելով է ճանաչվում բանաստեղծը, մարդը՝ ինքը, և աշխարհը: Եվ նրա ասելիքը «մի քիչ այլ է», թեև, ինչպես Մովսեսն է ասում, «միտքը չի սպառվում. կա, որ մարդու սրտից բխում է աղբյուրի պես, և կա՝ որ դարան մտած սպասում է մինչև իր ժամը գա» (Գ, 12): Բայց կան մտքեր նաև, որոնք «գլուխները տնկում և երկճեղ քիստերը հանելով՝ ֆշշում ու շաշում են անապատի բոժոժավոր օձի նման» (Գ, 13): Ուստի Հակոբ Մովսեսի մտահղացումն անհայտից է ծնվում, անպաճույճ է նրա միտքը և հետնաբեմ քաշված սպասում է իր հերթին: Թագավորն իրեն կանչել է, սրինգ ու կրծքանշան է կախել կրծքին, և բանաստեղծը, բարձրանալով պատգամների լեռան սանդուղքով, հասնում է մի վերին պալատ, որի անունը Պոեզիա է, ուր, ընդունելության սպասելիս նրա առջևով, նաժիշտներով շրջապատված, իր «Ասելիքն» է անցնում՝ դեմքը քողի տակ ծածկած:

Անճանաչելիի այդ ստվերն է (տեսիլքը), որ անցնում է, վերածվում բառերի, բառերը՝ պատկերների՝ վճարելով իր տասանորդը «խոսքի Մայր տաճարին», ինչպես վանքապատկան այն հողերին, որոնք «լիքն են ոչ թե խեղաթուր դատարկությամբ, այլ խոսքով ու լռությամբ» (Գ, 14): Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսը հորդորում է իր ետևից չգան այն բանաստեղծները, որոնք կսայթաքեն, կփռվեն բերանքսիվայր իր տարածություններում, որովհետև նրանցը սին վայրերն են եղելությունների, իրերի, իսկ իրենը՝ Պոեզիայի թվարկությունն է, որ գովերգում, ներբողյան, տաղ ու շարական է ասում, ինչպես ժամասացությունն է ասվում «տիեզերքի էջմիածնում», բանաստեղծին, կրկին, արժանացնում երեք արտույտների տեսակցությանը, որ մեր շարականներում կոչվում է «օծումն երգաբանով՝ հանուն գովերգումի», - ահա այսիսի հինումին բաներ» (115), - այսինքն՝ գոյի և գոյավորման պատմություն, որ եղել է ու կա, ինչպես ոչինչը ու Բանը մշտապես: «Որովհետև, - ինչպես ասում է Մովսեսը, - Հովհաննեսը մկրտում է ջրով, Շնորհալին իր յոթ ջորիների կոնակներից կախված... մահկանացուներին համար միշտ տաղ, հանելուկ ու շուտասելուկ ու չիր ու չամիչ ուներ պահած» (Գ, 5), իսկ բանաստեղծը, խատուտիկի սերմը օդում՝ ներշնչանքի օդապարիկն իր բացած, որսում է այն բառերով մինչ լուսաբաց՝ աղավնու տեսքով քնքշությունը բառերի ուսերին իջած:

Միստիկական ցնցում է սա, միջնադարյան քերթության ապավինում: Ոչ, անշուշտ: Պոեզիայի տեսիլքն է սա, որ Մովսեսի կարծիքով, ոչ մի օրենք չունի, օրենքից վեր է ու դուրս: Բայց դրանից առաջ, նախ գրականություն է (պոեզիա) կամ գրականություն պետք է լինի (Գրառումներ-2, 2017, էջ 258), ինչն, անպայման, «թեև օրենքից վեր է, բայց օրենքից դուրս չէ» (նույնը, էջ 258): Ոգու հավերժական շրջապատույտն է սա, որ վախճանի անկում չունի, այլ միայն Պոեզիայի ինքնություն, որ ԱՅԼ է, ինքն է ու ինքնին, ինչպես հավերժության ակնթարթը:

- Բ -

ԺԱՆՈՇ, ԼԵԶՈՒՆ

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը ժանրի ինքնության, լեզվի ու տաղաչափության քննության հարց է, արդի գրականագիտության ամենաբարդ խնդիրներից մեկը: Ահա ինչու, երևի թե պետք է վերադառնալ Մովսեսի պոետիկայի այն հիմքերին, որ մինչև «Լույս զվարթ»-ը (2009), եթե ուներ կանոնիկ տաղաչափություն, ապա «Լույս զվարթ»-ից հետո «Շարականը» (2016) և «Գործք»-ը (2023) արձակ (արձակունակ) ռիթմի և առոգանության այլ համաչափություն: Դրա համար առաջին պլան է մղվում Մովսեսի պոեզիայի լեզվի ընկալման և տաղաչափության քննության խնդիրը: Բանաստեղծն ինքն էլ ասում է, թե բազմիցս անդրադարձել է աստվածաշնչյան և

աստվածաբանական երկերին, «շարականի գետի ափին» (Թեքեյան) լսել «աստվածաբանությունը հենց ջրերի» (Գ, 53), փնտրել իր որսը, որ «բառերի լանջերին է ապրում», իսկ նրա (բառերի) հետքը «որսորդական ծիսամատյաններում է գաղտնագրված» (Գ, 62): «Տիգերքի սեղանների բկիկը, որկրամոլը»՝ բանաստեղծը, բանաստեղծության խոստումներով տարված, «լույսի մարմնավորումները զանազան՝ առավոտը, միջօրեն ու երեկոն՝ դաշտի բազիլիկում կանաչ, Սիրիուսը, Ալդեբարան աստղը՝ «գիշերային երկնքի կաթողիկետում» (Գ, 53, 54), նետն ուղղած գոյության գարշապարին, երգել է իբրև բառի սպասավոր՝ ինչպես այն «մարդը, որ նստել է լեզվի ծառի հովին», որպեսզի արարչական հայելին, ինչի մասին ասում էր Պոդոս առաքյալը Աստծու մասին («Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ...», Ս.Կորեթ, 13,62), «կայությունը առկայության վերաձևի» (Գ, 54): Այդպես էլ բանաստեղծը, որ գործ ունի լեզվի կշռությունների, լեզվով արտահայտված իրեղեն աշխարհի, պատմության ու գոյության առեղծվածի հետ: Եվ նա՝ բանաստեղծը, նման է տիեզերական այն հացթուխին կամ երկաթագործին, որ շիկացած փռերից իր հացն է հանում, հալում երկաթը, գոյության սերմը (Խոսքը) նրանով ու նրա ժամանակի միջով վերադարձնելու Իրեն՝ Գոյի պատկերին: Մովսեսն ահա ինչու լեզվի գետը՝ «հայոց հարքունիս պալատ, ուր ազատ ելումուտ ունի», մտնելու համար նախընտրում է քննել լեզվի, նրա հնչողականության, ռիթմի, շեշտի և առոգականության, «խոկման ու հայեցման», խոստման ու աղոթքի վերապրման միջոցով, «ինչը,-իբր խոսքով,- համապատասխան է Աստծո Լոգոս սահմանմանը (Գրառումներ-2, 2017, էջ 159): Այսինքն՝ կրոնական ծագում ունի, որ լատինականաթուրքիկական ավանդություն, Աստվածաշնչի Հերոնիմոսյան թարգմանությունից հետո, սաղմոսների (իմա՝ բանաստեղծության) լեզուն վերաճել էր մի տեսակ «լատինական դոգմայի», երգվում էր և, անգլո-սաքսոնական միջավայրում, 20-րդ դարում (Բորիսեսի մեկնաբանությամբ) այն փոխանցվեց Ուիթմենին, նրա միջոցով, մոդեռնիստական բանաստեղծությանը:

«Խոռովությունը» կաթոլիկական ավանդույթի դեմ ձևավորվեց ավելի ուշ, Գերմանիայում, որ, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, գիտակցաբար, հրաժարվելով լատիներեն կանոնական պատրաստի առոգանություններից, վերադարձավ լեզվի մշակութային արմատներին, լեզվի բուն հնչողություններին, այն է՝ լատինական աուրայից հունական լեզվական աուրա, որ «եվրոպական կրոնական ընկալման և ծեսի առաջին ապականոնացումն է»: Իսկ լեզվի «մշակութացումը» բացատրվում է այսպես. «Քո փոխարեն սկսում է մտածել... քո լեզուն, ասել է թե՛ սկսում ես մտածել դու, կանոնը դրվում է բնականոնի մեջ՝ զգացմունքային ավտոմատիզմը փոխարինվում է բնական ես-ով, մայրենի լեզվով տեղի ունեցող արարողությանը դու

մասնակցում ես իբրև դու» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 162): Այնուհետև բանաստեղծի «զգացմունքին զալիս է միանալու միտքը»՝ իրագործելու մովսեսյան գրականության (պոեզիայի) ընկալման բնաբան միտքը, որն ասում է սբ. առաքյալը. «Իսկ արդ՝ ինչ պիտի աղոթեմ հոգով, պիտի աղոթեմ նաև մտքով: Սաղմոս պիտի ասեմ հոգով, սաղմոս պիտի ասեմ և մտքով» (Ակորնթ. 13-15) (Գրառումներ-2, 2017, էջ 162): Իսկ սաղմոսի (բանաստեղծության) միջնորդը հայերենում Շարականն է, ուր, Մովսեսի բացատրությամբ, «սաղմոսների, Երգ երգոցի և բանաստեղծական» մյուս տեքստերի «վեռլիբրը» եփվեց հարազատ լեզվի պրոսոդիայի միջավայրում» (Գրառումներ-2, 2017, էջ 165):

Ինչպես տեսնում ենք, Հակոբ Մովսեսը, վեռլիբրը, իբրև լեզվա-տաղաչափական ձև, ընկալում է պայմանական: Որովհետև հետագա նրա աշխարհիկացումը արտահայտվել է մի դեպքում իբրև հեքսամետր և պենտամետր («Հայկ դյուցազն»-ում), հոմեոտետոնով գրված Նարեկի, «Հիսուս Որդի», «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմների, իսկ նոր շրջանում՝ «վսեմական քերթողի», Սիամանթոյի (Վարուժանը Սիամանթոյին այսպես է անվանում Դանթեի՝ Վերգիլիոսին տրված մակդիրով) բանաստեղծության մեջ, նրան մեծարելով իբրև Տաղաչափի: Սիամանթոն է, ըստ Մովսեսի, որ «Պրոսոդիկայի փրկչական ոգով» Եդեսիի թեման «հանել է իր տոպոսից և վերածել համատիեզերական իրողության», այսինքն՝ «ռիթմից հանելով (ռիթմը բանաստեղծության մեջ հենց ժամանակն է)»... հաղորդել նրան այնպիսի հնչողականություն, որ նույն է, թե ասվի՝ «պրոսոդիկան դառնում է Սիամանթոյի Վերգիլիոսը» (Գրառումներ-3, 2018, էջ 12-13): Ուստի, եզրակացնելով, Մովսեսն ասում է՝ «վեռլիբրը կապված է միայն և միայն տվյալ լեզվի առոգանական հանճարի հետ», այսինքն՝ «հանգր բանաստեղծա-լեզվական, վեռլիբրը՝ լեզվա-բանաստեղծական միավոր է», ուստի «հանգով գրելու համար, -ինչպես հավելում է, -պիտի տիրապետել տաղաչափությանը, բայց վեռլիբրով գրելու համար պետք է տիրապետել լեզվին» (Գրառումներ-1, 2015, էջ 164):

Հակոբ Մովսեսը «Գործք»-ում ևս, իհարկե, շարականը ընկալում է իբրև Պոեզիայի փոխանուն՝ հավելելով նաև թուղթը, ուղերձը և կարելի է, կրկին, ինչպես Մովսեսն է ասում, Շարականը սահմանել՝ ընկալելով այն իբրև «հայերեն բուն վեռլիբր՝ իր տարբեր հնչողականություններով» (Գրառումներ-1, 2015, էջ 166), որ նույնն է թղթի, ուղերձի առնչությամբ ևս: Ուրեմն, սա լեզվա-բանաստեղծական մի համակարգ է, որ սկսած Նարեկացու «Մատյանից...» մինչև Սիամանթո, Ինտրայի «Ներաշխարհը», Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, լեզվա-բանաստեղծական միավոր է, որ կանխորոշում է տվյալ ստեղծագործության ժանրի բնույթը և ինքնությունը: Բայց, մյուս կողմից, Հակոբ Մովսեսը, խոսելով դարավոր ավանդույթի մասին, այն նո-

րովի քննելու հարց է առաջադրում: Ուստի, խոսելով Նարեկացու Մատյանի ժանրի մասին, որ ավանդաբար, անվանվել է աղոթամատյան, Նարեկացին անվանել է **չափաբերական, ողբերի նվագ** կամ ուղղակի՝ **երգ**, ուր, Աբեղյանի բնութագրությամբ, կան «արձակ կտորներ», որոնք «ազատ ռիթմական կամ գեղարվեստական պրոզա են» (Մանուկ Աբեղյան, հտ. Գ, 617): Բայց ազատ տողը (պրոզան) կախում ունի վանկերի և շեշտի հնչողական տևողությունից, որ «գեղարվեստական պրոզան», իբրև մեղեդու հնչեղություն, սաղմոսի և շարականի երգեցողության հայկական տաղաչափության ռիթմը և առոգանությունը (շեշտից կախված) դարձնում են, ինչպես Շրոդերն է ասում, **ամանակային (Արամեան լեզուին գանձ, Ամստերդամ, 1711)**: Ձայնավորի և վանկերի հնչողության տևողության այսպիսի համաչափությունը, կախված շեշտից, արձակ տողը (պրոզան) հնչում է ինչպես ռիթմիկ տող: Իսկ ռիթմը, Մովսեսի բացատրությամբ, հանգավոր բանաստեղծությունն է: Բայց «ամեն լեզու ունի իր առոգանական խորհուրդը», որ «բանաստեղծության մեջ գերադասում է դուրս գալ իր բառային և իմաստային մեկնություններից և մեկնվել իբրև երաժշտական մեղեդային ֆիգուր», ինչը անցնելով խոսքին, արձակ բանաստեղծության մեջ ապահովում է նրա ռիթմը, վեռլիբրի մեջ՝ նրա ինտոնացիան («Գրառումներ», 2015, էջ 163-164): Նույնը և Մովսեսի «Գործք»-ում, որի ամեն մի պարբերություն, շրջանակային հատված, բանաստեղծական պատկերների կուտակումներով, մեղեդու տարերային զանգվածի է փոխակերպվում, հիշեցնում աերոպագիտների ուճը, որ, առհասարակ, հոգևոր երգի փոխանունն է: Հակոբ Մովսեսը երգի այդ «տարածության» մեջ է բան-ա-ստեղծությունը փնտրում, բանաստեղծում առհասարակ, որ, մի դեպքում, երգ-ասացություն է, այլ դեպքում՝ հոգևոր ասացություն: Ուստի առաջինի (երգ-ասացության) դեպքում գործ ունենք բառի/լեզվի, երկրորդ դեպքում՝ խոսքի և արաչություն կապի հետ, որ բառի/պատկերի իմաստային ոլորտն է: Հետևաբար, բառի առարկայական-նշանային կապը զուտ սեմանտիկական (իմաստաբանական) կապ է, որ փոխաբերական նշանակության է հանգում լեզվի մեղեդային ռիթմի, վեռլիբրը՝ խոսքի ոլորտում, որոնց միասնության շրջանակը Լոգոսի արարչական շրջանակն է արտահայտում: Ահա ինչու «Գործք» վերնագրի անունն էլ գրականության (պոեզիայի) փոխանունն է նույն, որ, ինչպես Նարեկացու Մատյանը, Ինտրայի «Ներաշխարհը», մարդուն և աշխարհը ճանաչելու հոգևոր-փիլիսոփայական ելակետ ունի, որն, իր հիմքով, նորալատոնականության գծերով է արտահայտվում, ինչը Դավիթ Անհաղթը, Պլատոնի հետևողությամբ, փիլիսոփայությունը (փիլիսոփայելը) համարում է «աստծուն նմանել(ը) ըստ մարդկային կարողության» (Դավիթ Անհաղթ, 1980, էջ 67), իսկ գերմանական ռոմանտիզմի հանճարը՝ Նովալիսը, Մովսեսի խոսքի

միջնորդությամբ, հավելում. «Տիեզերքը ոչ մի տեղ գոյություն չունի, բացի մեր ներսից», որ պողոսյան գոյության հայելու արտացոլքն է կրում: Իսկ այդ «ներսը», ինչպես ասվում է, մի վիճակ է, որ մարդկային հոգին է, ուր անկումը դեպի վեր տանում է, կրկին, դեպի «հոգու անդունդը» (Դոստոևսկի): Ուստի, ըստ Նարեկացու, մարդկային հոգին ձգտում է ճանաչել աստծուն, որ կեցության կենտրոնն է (Արեոպագացի)՝ իրերից բարձրանալով դեպի նրանց պատկերները, պատկերներից՝ էության և գաղափարների, նախաձևերի աշխարհը: Հոգին, իբրև լույսի մասնիկ՝ անցնելով իրերի և նրա էության աստիճաններով, հասնում է աստվածաճանաչողության: Աստված ճանաչելի է դառնում սակայն գոյերի ճանաչողության, երևույթների համանմանության միջոցով, այսինքն՝ մտահայեցաբար, որ Դավիթ Անհաղթն անվանում է «մտածորեն աննիւթ»: Հետևաբար, Արեոպագացու, հավերժորեն անփոփոխ եռանկյունու՝ մտքի, նյութի և աստվածության գաղափարն է, որ, որպես հնարավորություն, գործում է աստվածության փոքր ու մեծ նախաձևերի հայտնության մեջ, ուստի երկրայինը նման է երկնայինին, ներքինը՝ վերինին: Այսինքն՝ ամեն ինչը այս լուսնի տակ շնչավորված է աստվածությամբ, աստված (արարչությունը) ամեն ինչի մեջ է՝ թե՛ «յերկնի անձառ և յերկրի անգնին» և թե՛ «ի տարր գոյի և յեզրս ծագած աշխարհի» (Նարեկացի, բան ԽԱ, ք): Ահա ինչու Ինտրան ևս, նույն պարագայում, իմացականության վերին «պտոյտ տուող» կետին հասած, տենչում է «զգայարանել», «գործացնել» կամ «ապրել իր ներաշխարհը»՝ ճանաչելով ճշմարիտը գեղեցիկի մեջ, որ «ինտրայական աշխարհի անեզրության մեջ բրգացումների ամփոփումն է, գագաթը» (Պետրոս Դեմիրճյան, Երևան, 2016, 258):

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ի բնույթն էլ է այդպիսին, միայն մի էական տարբերությամբ, որ նրա բանավեճը ուղղված է արդի պոեզիայի աշխարհայեցողության հիմունքի՝ «Աստծուց հեռանալու» հետ, դեպի ուր դարձը հնարավոր է ոգու դարձի կանչով, որ նույնն է՝ Խոսքը վերապրել իբրև Գողգոթայի միստերիա, գոյության փոխկանչ՝ ուղղված գեհենի ոչնչապաշտությունը դավանող մունետիկներին: «Միտք արբշիտ հեծեծանքներ», - սա կարելի է անվանել դավանանքը բանաստեղծի, որ սեր է առ գոյությունն ու մարդը, աշխարհի, կյանքի և հավիտենականի զգացում, որ «մարդկօրեն ասած», առաքելությունն է գրողի: Գոյության և գեղեցիկի արարչության մի թևածում, ուր միշտ ներկա է գոյի նախասկիզբը՝ թեկուզ բացակայությամբ արտահայտված՝ դեպի ուր դարձը անցնում է ճանաչողության անդունդը իջնելու և ինքնաճանաչողության բարձունքը հաղթահարելու բանաստեղծի ինքնայրման ճիգով, որ ներաշխարհի պատնեշները հաղթահարելու, լեզուն՝ հրաբուխների պես ժայթքելու փոխակերպությանն է նման բանաստեղծության և խոսքի միջոցով: Դժվար է, ուստի, գծել ժանրի կանոնացման

այն սահմանը, ուր տիրապետողը Խոսքն է, ինչը նույնն է Մովսեսի «Շարականը» և «Գործք» ստեղծագործություններում: Բայց, կրկին դառնալով մեր գրականության նախորդ շրջանների քննական փորձառությանը, Նարեկացու «Մատյանի», Ինտրայի «Ներաշխարհի» քննությանը, որոնց անունները ներկա են նաև «Գործք»-ում, նշենք, որ պատահական չեն համեմատությունները նաև Մովսեսի խոսքում: Ուղղակի ասած, Նարեկացու, Ինտրայի երկերը վերլուծողները միակարծիք չեն ժանրի սահմանման հարցում: Ա. Չոպանյանը Նարեկացու գործն անվանում է «միստիկականութեան ցաւագին վէպ մը», որ «գովաբանական աղօթքի ձեւը կառնէ», ուր միահյուսվել են տարբեր ժանրեր՝ աղոթք, ներբող, մեկնություն և այլն (Արշակ Չոպանեան, Երկեր, 1966, էջ 283): Ընդ որում՝ վէպ-ը համարժեք է երկ (ստեղծագործություն) բառին: Այլ դիտարկումներում Մ. Մկրյանը և Էդ. Ջրբաշյանը Մատյանը համարում են «լիրիկական (քնարական) մեծ պոեմ», իսկ Ստ. Մալխասյանը՝ «միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործություն», որ «միակն է աշխարհի գրականության մեջ» (Ստ. Մալխասեան, 1961, էջ 229): Իսկ ահա Ինտրայի գործի պարագայում, վերջին շրջանի վերլուծողը (Պ. Դեմիրճյանը), հարցը քննելով «Ներաշխարհի» կառուցվածքի, ժանրի և ստեղծագործական մեթոդի միասնության մեջ, մերժելով Հ. Օշականի «փմացապաշտ, զգայապաշտ քրոնիկ մը», «անգլիացիներուն սիրական essay»-ը, «արձակ քերթում», «վերլուծական վէպ» բնորոշումները (վէպ-ը, ասացինք, պետք է ընկալել «ստեղծագործություն» իմաստով), ինչպես նաև Գր. Պրլտեանի ձևակերպումը, ըստ որի Ինտրայի ստեղծագործությունը «կը մնայ ամենէն զարտուղիներէն արևմտահայ գրականութեան մէջ», որ «կիսախտե սահմանները գրական սեռերու»՝ սահմանելով իր օրենքը, ի վերջո համաձայնելով հանգում է արևմտահայ բանաստեղծության վերլուծաբան Վ. Կիրակոսյանի «արձակ բանաստեղծություն» ձևակերպման տեսակետին՝ դրան հավելելով իր՝ «քնարական-փիլիսոփայական արձակ» (Պետրոս Դեմիրճյան, 2016, 259-265) ձևակերպումը: Դրա հիմքում Շելլինգի անդրանցական իդեալիզմի տեսությունն է, ըստ որի, ճանաչողության գլխավոր միջոցը «ինտելեկտուալ ինտուիցիան է», որի հոգեկան բարձրագույն ձևը արվեստն է, որ «ճանաչողության է հասցնում ամբողջ մարդուն», իսկ փիլիսոփայությունը, հասնելով բարձրագույնին, «այդ կետին է հասցնում նրա մի մասը» միայն (նույնը, էջ 262):

Փիլիսոփայության և արվեստի միաձուլումը, որ գեղագիտական տեսանկյունից Շելլինգը հաշտեցնում է կրոնականի հետ, բնորոշ է նաև «Գործք»-ին: Սակայն Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, որքան էլ ժանրային, հոգևոր-փիլիսոփայական ընդհանրություններ ունի Նարեկացու, Ինտրայի պոեզիայի հետ, բայց, ինչպես Մովսեսն է ասում. «երբ ես այն գրում էի,

դեմս շատ բան կար դրված... իմ աչքի առաջ էին Եղիշեի խոսքահյուս շերամը... Նարեկացու Սոմնաց տատրակը՝ Տաղի անհայտ երկրից, մի կապ մաղաղանոս Շնորհալու Հիսուս Որդու սիրտ տրոփող մարգից, Մեծարենցի մատանին... ինչպես նաև վաղենական ու անանուխը Վահան Տերյանի անուրջների, Հովհաննես Թումանյանի ամպեղենը... Դանիելի քառաբանյա մատյանում ստեպ-ստեպ փայլատակող կայծակները Հայերենի» (Գ, 236-237): Եվ, քանի որ «Գործք»-ը Մովսեսն անվանում է «վերջին գիրք», որ տրվում է «Պոեզիային Ամենակալ», ոչ թե նրա համար, որ խոռված է, այլ, որովհետև «տակը ինչ որ մնաց՝ թող ինձ (իր) համար մնա, իբրև բնակալ» (Գ, 161): «Բնակալի» և ամբողջի (ամբողջականի) ընկալումը նույնն է, ինչը բնորոշում է «Գործք»-ի նշանակությունը թե՛ բանաստեղծի և թե՛ գրապատմական պրոցեսի առանցքում այն իմաստով, որ այն արտահայտում է «Լույս զվարթ»-ից մինչև «Գործք»-ը, որը, Մովսեսի բնութագրությամբ, «տեղ-տեղ գրված է անհայտ մի հայերենով,- և քանի որ նա (բանաստեղծը,- Ս.Ա.) հնաժամար է և չի խորշում ոչ մի նմանությունից, դուք էլ կտեսնեք, որ նրա այս գիրքը լեցուն է աստվածաշունչ մատյանների, ինչպես նաև հայերենական և օտար քերթության բազում մակաբերություններով» (Գ, 282): Պատահական չէ, ուրեմն, որ բանաստեղծն այն Գիրք է անվանում, որ զուտ մշակութային իմաստով Մատյանի փոխանունն է, Գրքերի գրքի մնացորդացը, որ, ինչպես Սեն-Ժոն Պերսի «Ծովեզերքը», մթին է ասելիքը, բայց բլրի լանջին, մինչև արշալույս «ամուլաջին լախտի ամեհի հարվածներ ընդունելով», - ասել է՝ տքնանքով,- նա իր գիրքն է(ր) կորզում մախաղից հրեշտակի» (Գ, 282): Սա ամբողջի պատկերը չէ, բայց նախասկզբի մաղախից ընկած մեղեդու պատկերն է թեև, ավետարանական «Գործք»-ի շարունակությունը իբրև Հովհաննես-Ղուկասյան պատում՝ տեսիլքների հայտնությամբ, պողոսյան թուղթն առ «յերկինս և յերկրի», որ տիրոջ մեկնումից հետո Ոգու մկրտությամբ է վերադառնում մարդուն, աշխարհին, որի նշանը բառն է, պատկերը՝ բանաստեղծությունը: Ուստի այն, ինչպես Սեն-Ժոն Պերսն է ասում՝ ծովի (ջրի) ալիքների մեղեդու առեղծվածի մոգությունից հմայված, «վաղուց ի վեր ես այս պոեմի մարմաջն ունեի, օրվա մտքերիս լծորդելով այս ամբողջ միությունը հեռվում» (Սեն-Ժոն Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 222): Այդպես էլ Հակոբ Մովսեսը, որ գրքի ամբողջացումը տեսնում է «բառերի Հորդանանում» դառը ջրերի մեջ սուզվելու ու ելնելու, Հայաստանը դրանով կերտելու ջանքը, որ մեկնում է պատմության ու եղելությունների խորքը, վերադառնում բառերի և պատկերների միջոցով, որոնց մկրտությունը հնարավոր է միայն Ոգու և Որդու հարության կանչով, որի պատկերը բանաստեղծությունն է: Ահա ինչու Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը, իբրև այդպիսին, կարելի է անվանել **պոեմ**, կամ պոեմների շարքով գրված արձակ

ստեղծագործություն՝ ամանակային (երկձայն) հնչողությամբ, ինչը նույնն է նաև «Շարականի» դեպքում, որն իր երկխոսական ավարտի բնույթով, զուտ պլատոնյան երկինքն է մատնացույց անում: Իսկ «Գործք»-ը, ստրուկտուրայի ներքին բազմազանությամբ, ընդգրկելով «աստվածաշունչ մատյաններին», «օտար քերթության» (եվրոպական) մակաբերությունները, իր հայերենն է հյուսում բանաստեղծության լեզվով, որ Շարականն է, Թուղթը, ուղերձը՝ իբրև **Մնացորդաց** անուն՝ վերջաբանի մեջ ասելով. «Ո՛վ Թեոփիլիե...քեզ տեղյակ եմ պահում, որ գիշերը մեր կողմերով ուխտավորների մի խումբ երգելով անցավ: Նա ճանապարհին կորեկ շաղ տվեց թռչունների համար, իսկ մեր գլուխներին բառ ու մարգարիտ ցանեց» (Գ, 293): Ուխտավորներն, անշուշտ, գալիքի հայացքն ունեն, որոնք գալիս են Գրքի հետքերով և, ինչպես մեր մեղայների և ծննդկանների հետքն է տանում դեպի հավերժի դուռը՝ Որդու իջման վայր, Էջմիածին, այնպես էլ բանաստեղծին են տանում բառերը, որտեղ, թեև այցելել է յոթ անգամ, նրա պարիսպների տակ աղերսել իր պատկերները, ինչպես շունն է աղերսում տիրոջից իր կերը՝ աչքերի մեջ նայելով, այնպես էլ, նույն օրերնով, «բերանը դրված գոյության լափիկոդ բոցը՝ լեզուն» (Գ, 287), թեև բառերին չի հասնում բանաստեղծը, բայց «երգելով այս մի բուռ ընդդեմը հավաք(ել)՝ ոսկյա թասերով մեր համայնքի սեղաններին դնելու համար (է)» (Գ, 293) , որ, ինչպես իր դուկասյանն է «Գործք» է անվանում ավետարանիչը՝ Ոգու և Որդու վկան, այնպես էլ Հակոբ Մովսեսը՝ սպասավորը բառի, բանաստեղծության վկան:

- Գ -

Ստրուկտուրան

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը վերլուծելու ուղին ժողովածուի ստրուկտուրայի քննության հարց է, որի միջոցով հնարավոր է բացահայտել երկի իմաստային-ճանաչողական և կառուցվածքային միասնությունը: Դժվար չէ կռահել, որ այն մեզ տանում է հարցադրումների այնպիսի ուղիով, ինչպես Սեն-Ժոն Պերսը կասեր՝ «բանաստեղծի քերթվածներից անդին», ուր «բառերը այլևս նշաններ չեն, ոչ էլ զարդեր, այլ հենց բանը», որ կերպավորելով մարդուն, իրերը և ժամանակը, ավելի ճիշտ՝ ասմունքելով բանը՝ «կռահում ենք քեզ, շարական» (Սեն-Ժոն Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 26): Ուստի, ինչպես կարելի է կարծել՝ շարականը, որ բանաստեղծության անունն է, մենք ենք և մեր աշխարհը, որի «զգեստը առողջանությունն է»՝ արտահայտված բառի մեղեդային հնչողությամբ, որ, իրերով հմայված, իր չէ, այլ անուն, որ զատված չէ իր իրեղենությունից: Հետևաբար, լեզվի միջոցները բավարար չեն՝ ճանաչելու արարման ընթացքը: Բանաստեղծն, ուստի, ոսկյա բահ ու բրիչով պեղում է բառի մշակութային ծալքերը, երևան հանում մի

պահ ասելիքը, որ ակնթարթի պես լուսավորում է ու անցնում՝ բանաստեղծին թողնելով ձեռնունայն, ունայնության տագնապի լռությանը ունկնդիր: Բայց «մի՞թե սա է սոսկ եղածը,- այդպես էր հարցնում բանաստեղծը՝ Մեն-Ժան Պերսը, այնուհետև հավելում՝ «ո՞րն է ելքը, որտե՞ղ է բանն այն այդքան մեզ անհրաժեշտ, և ո՞րն է այն շեմը, որ այդպես էլ չանցանք», երբ մեր «անուրջները փականված են, երկերը՝ ընթերցված» (Մեն-Ժան Պերս, Ծովեզերքներ, 1993, էջ 77):

Հակոբ Մովսեսի «Գործք»-ը ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է այս հարցերի հետ՝ ասված լինելով այն թե՛ պատկերների ենթատեքստում, թե՛ բանաստեղծի կերպարի մեկնաբանության մեջ: Մեծ ֆրանսիացու ներկայությունը Մովսեսի «Գործք»-ում, ասես գաղտնագրված, առկա է: Առկա է թերևս նրա ոճի ազդեցությունը նախորդ դարի գրապատմական պրոցեսում առհասարակ, թեև Մովսեսի պոեզիայում, որքան մոտ են այդ առնչությունները, այնքան նպաստում են բանաստեղծի ինքնության ձևավորմանը և ամբողջանալուն: Բայց հարցը սրանում չէ, այլ Մովսեսի հայեցության մի քանի նախահիմքերի, որոնք արտահայտվում են հարցումներով: Գրիչը, որ նա (բանաստեղծը) կրծում է, ինչպես շունն է կրծում ոսկորն իր առջև նետված, մատուցում է «աշխարհի նյութն ու թեման», իրականի և անիրականի բաժանումը չի ընդունում, ինչպես որ չի ընդունում «հատուկի» և «հասարակի» տարբերակումը, ականածում է ամենայն գոյականից, մերժում հառաչական բացականչականների ամպերից առաջանալու թեզը, հապացույց՝ նրանց լացը բլուրներին,- և այսքանով, ոչ մի կողմնակից չունի: Ահա նա, որ իրեն անվանում է բանաստեղծի տեղապահ, մի քանի թուղթ իր ծոցը դրած, «հայոց հարքունիս ազատ ելումուտ ունի» և, բառով հրապուրված, իրենը, ինչպես ասում է, մի քիչ **Այլ** է: Ժամանակն իր այլ է՝ «իրերն իրակա-նությամբ են վարակված», իսկ բանաստեղծը, ինչպես Ադամը, հմայված աշխարհով, վեցերորդ օրը գաղտագողի եկավ, անուն տվեց իրերին, որպեսզի բառերը ունայնությունը մարմնավորեն: Ուստի հարցը, որ ծնվում է բանաստեղծի ճանապարհին՝ «երջանի՞կ է արդյոք Աստված», Մովսեսի ընկալմամբ, առանցքային է՝ «պոեզիայի տիեզերածողովում հայրենական իր ուխտի այս բանավեճը բարձրաց(նելով)» (Գ, 18):

Ի՞նչ է ուզում ասել բանաստեղծը՝ Հակոբ Մովսեսը: Ոչի՞նչն է, որ մերժում է Աստծուն, թե՛ Աստծու և ոչնչի միջև սահմանագիծ չկա, և հակադրությունները ծագում են միասնական մի կենտրոնից, որի առանցքային թիվը Զրոն է: Եվ երբ ունայնությունն ես հավելում թվին, այն բազմապատկվում է, բայց եթե թիվն իրեն համարժեք է, ինքն իր հայելին, ապա այն ժխտում է ինքը իրեն: Ուրեմն, ինչպես Մովսեսն է ասում. «Աստծու ներկայությունը մարդու ներկայությունն է, ինչպես որ Աստծո բացակայությունը

սոսկ բացակայությունն է մարդու (Զի երբ Աստված չկա, նշանակում է՝ մարդը չկա)» (Գ, 53): Թող սա, ինչպես ասում է, «իր բերանով ասված լինի», որ ոչ թե հակադրության միասնության հեգեղյան ոգով է ասված («Ոչինչն իր հերթին գոյ է և շնորհիվ իր մաքրության, ճիշտ նույնպիսի գոյ, ինչպես առաջինը»), որ նույնն է, թե ասվի. դրանցից յուրաքանչյուրի (գոյի և ոչնչի) անհետացումը հակադրության մեջ, որ մաքուր լինելիության և տարբերության հաստատումն է (Հեգել, Երևան, 1964, էջ 221), այլ Աստծուց օտարվելու (հեռանալու) և Որդու խաչելության կանչով վերապրելու բառի թաքունության (ալաթեյա), իմաստի, հայտնության, գոյի հաղորդության միջոցով ի հայտ գալու ուղի, որ ակնթարթի պես լուսավորում է գոյը, լռում հավերժի ակնթարթում: Սա նման է պողոսյան հայելու մեջ ներքևը վերևում արտացոլելու եղանակին, որն ասում է. «Այժմ տեսնում ենք աղոտ, ինչպես պատկերը հայելու մեջ, իսկ այնժամ պետք է տեսնենք դեմառդեմ» (Ա Կորնթ. 13, 12), որ մերժում է Նիցշեի «Աստված մեռել է» միտքը (ինչը ասվեց՝ նույնն է, թե մարդն է մեռել), հաստատում Լեոն Բուլայի «Աստված հեռացել է» սահմանումը, որ Հակոբ Մովսեսը բացատրում է ժամանակի «գաղջություն», մարդու հոգևոր անկման տեսանկյունից, որ Հովհաննեսը, իր հերթին, Լավոդիկեի եկեղեցուն ուղղված պատգամում այսպես է մեկնաբանում. «Այսպես է ասում Ամենը՝ հաւատարիմ և ճշմարիտ վկան՝ Աստծու արարածների Սկզբիբը. գիտեմ քո գործերը, դու, որ ո՛չ սառն ես և ո՛չ տաք... գաղջ ես՝ ո՛չ տաք, ո՛չ էլ սառն, հիմա պիտի փսխեմ իմ բերանից» (Յայտնութիւն 4, 14-16): Եվ, քանի որ, ինչպես ասում է առաքյալը, «ում սիրում եմ ես, նրան յանդիմանում եմ» (4, 19), այնպես էլ բանաստեղծը՝ հովիվը բառերի, բույքի և աստղերի, տանում է Ոգու մտուրը, մկրտում Որդով, որ խաչ ելավ՝ հաղթահարելու մահը, ունայնությունն ու թախիծը: Եվ «երկինքն է նրա աթոռը», երկիրը՝ «պատուանդանն իր ոտքերի», որ գոյի պատկերում, ինչպես հայելու արտացոլքում, պատկերանում է կրկին՝ «բաց երեսով տեսնելով Տիրոջ փառքը ինչպես հայելու մեջ, նույն պատկերով նորոգվում փառքից փառք, որպես թե Տիրոջ Հոգով» (Բ. Կորնթ. Գ, 18): Մտքի աստիճանավորման այս անցումը, որ կա Պողոսի երկու թղթերում, շրջապատյտի ներքին զարգացման մակարդակներով, «Գործք» պոեմի լեզվա-բանաստեղծական առողջանություններում, միմյանց պատկերելով, ներքևից վերև, ձգտում են հասնել Բացարձակին և Գոյին՝ արտացոլելու և ճանաչելու ինքն իրեն, այսինքն՝ ինքնարտացոլել իր պատկերը, որ մինչ այդ, շրջապատյտի առանձին փուլերում, ինքն իր ուրիշն էր: Սա նման է ջրերի հայելում ինքն իրենով հմայված Նարցիսի պատկերին, որ մինչ ինքն իր իրական ես-ը ճանաչելը, իր պատկերը ջրի հայելում դեռևս մեկ ուրիշն է (իր այլ ես-ը), որ, ի վերջո, ձգտում է հասնել իրեն (իր պատկերին): Այդպես

Էլ «Գործք»-ի ներքին ստրուկտուրան, որի առանձին հատվածները, շարունակելով միմյանց, հղացման հիմքով հաճախ կրկնում են միմյանց՝ շրջանակային արվեստի պոետիկայի հիմքով աստիճանակարգելով ասելիքը, շատ դեպքերում խախտում միմյանց սահմանները, որ Ժ. Ժենետը, իբրև պատմողական դիսկուրս, անվանում է մետալեպսիսի սկզբունք՝ «Գործք»-ի բացատրական, թեմատիկ և պատմողական փոխհարաբերությունները աստիճանավորման սկզբունքով ենթարկելով պատկերի ներքին վերափոխության և շարժման սկզբունքին, որի իմաստը ոչ թե էվոլյուցիայի կամ կերպարփոխության, այլ պայծառակերպման, նյութի հարության գաղափարն է, որ հնարավոր է Որդու իջման միջոցով, և որի պատկերը, պատմության կրողը այս աշխարհում բանաստեղծությունն է:

Հակոբ Մովսեսի ներքին բանավեճը, որ բանաստեղծության, նրա արտահայտման ձևի, պոետիկայի և լեզվի քննության հարց է, ունի մշակութային-փիլիսոփայական հիմքեր: Եթե ժամանակը չի ըմբռնում սա, ապա Մովսեսի պոեզիան մնում է անմատույց նրանց համար, ովքեր «հաց և թամաշա» են բեմադրում, էրոտիկ ցնցումներ ապրում, նյութը պատկերում նյութով բանաստեղծության այնպիսի անվան տակ, որ շունչ և ոգի չունի: Իսկ Մովսեսի համար առաջնայինը գեղագիտական այլախոհությունն է, ոչ թե այսօր էլ թմբկահարվող կեղծ դիսիդենտականության ծնծղան, որի դիմը էստրադային է, կշռույթը՝ պորտից ներքև, կոնքերի և հետույքի ցուցադրում, պատմությունը՝ ժամանակագրության քրտնահեղեղ: Բանաստեղծին տրված ժամանակը այլ է՝ իրականը տեսնել անիրականի, եղածը (եղելությունը) չեղածի մեջ, որ ավելի հարուստ հանքաշերտեր ունի, ինչպես որ կյանքի և մահվան գոյաբանական հիմունքը, որոնք շարունակվում են միմյանցով ու միմյանց մեջ: Փիլիսոփայական իմաստով, ես կարծում եմ, Մովսեսի պոեզիան, ժառանգական փոխակերպման առումով, կապված է Պլատոնի և նորալատոնականության (երկնքի իպոստասը. երկինքն է մատնացույց անում), Արիստոտելի (երկրի իպոստասը. երկիրն է մատնացույց անում), Շելլինգի Բացարձակի տեսության, Լեոն Բլուայի քրիստոնեական գոյաբանության, Շտայների «ինքնագիտակցող ոգու» ընկալման հետ, իսկ մշակութային առումով՝ Նարեկացուց մինչև Մեծաբենց, Տերյան, համաշխարհային գրականության մեջ՝ Դանտե, Նովալիս, Հյուդեբրինից մինչև Ա. Ռեմբո, Մանդելշտամ ու Թրակլ, Ռիլկե և այլն, որոնց մշակութա-ձևաբանական հիմքը, աշխարհայեցությունը, զուտ գոյաբանական առումով քրիստոնեական (արևմտյան) ըմբռնում է: Այսինքն՝ Մովսեսի պոեզիայի նախահիմքը գեղագիտական առումով փիլիսոփայական է (փիլիսոփայությունն է), մշակութային առումով՝ կրոնը (քրիստոնեությունը): Ուստի այն վերլուծելու համար անհրաժեշտ է մեկնաբանության այլ գործիքակազմ, հոգևոր-փիլի-

սովայական կարգերի համադրական ըմբռնում: Ահա ինչու Մովսեսը Աստծո և մարդու մասին Միզավետի հնձվորներին ասում է. «Ես ձեզ համար բառերով մի տեղ եմ պատրաստում, որտեղ ձեզ չեն դիպչի գերանդիները ժամանակի (Գ, 53): Իսկ ի՞նչ է «տեղը»: Մովսեսի մեկնաբանությամբ՝ Պոեզիան է, «որտեղ (նա) գրանցել է ամեն ինչ՝ սաթը, ապրշումն ու քրքումը և այլ բարիքները կենաց, որոնք գնել է(ի) և բարձել քարավանի(ս), որը, սակայն, ավա՞ղ, թալանվելով տեղ չհասավ» (Գ, 9): Բանաստեղծն այսպես, կորուստների ծանրությունը սրտում, նստել է «լեզվի ծառի հովին», ծամում է խավարի դառը հացը, խորհում ժամանակի մասին, որ «այլ բան չէ, քան անհայտ իր բնից մեր ոտքերի տակ ընկած իր կույր ձագին ծղրտալով փնտրող մի ծիծեռնակ» (Գ, 59): Պոեզիան, սակայն, գոյության երաշխավորը չէ, երբ բառերը դրվում են ունայնության վրա, թեև բանաստեղծը, ադամորդու հեծեծանքը սրտում, նախապես քաջատեղյակ է և գիտի «այն բաները, որոնք խուսափում են լեզվից» (Գ, 72), ուստի ջրասուզակի պես նետվում է օվկիանոսի յոթերորդ հատակը, ուր պղպջակներով սնվող ճգնավոր ձկները չեն ուզում հայտնաբերված լինել: Եվ, քանի որ միտքը չի սպառվում, ինչպես որ չի սպառվում ժամանակը, Հալլեյի աստղի շրջապտույտը, որին մարդը կարող է հանդիպել մի անգամ միայն, փոխակերպում է Խոսքի, որի նախահիմքը «Գործքն» է ավետարանական (մշակութային) իմաստով:

Հեռացումը Նրանից, ինչպես Խոսքի ոլորտից, որ ասվում է Բլուայի կոնցեպտում, ծնում է թախիծ ու միայնություն: Ուստի դարձը դեպի Նա, բանաստեղծին, մարդուն դարձնում է **աստվածորոնող** (ինչպես ասվում է՝ «բանաստեղծը միայն Աստծո համար է գրում» (Լեոն Բլուա, Երևան, 2023, էջ 8), իսկ հոգու նորոգությունը՝ հոգևոր մարդու նորոգությունն է): Պոեզիան, ուստի, Պառնասում չի ծնվում, այլ Գողգոթայի բարձունքում, որտեղ իր և իրականության ոչ թե փոխակերպվում ու վերափոխվում են՝ այլաբանորեն կամ այլ կերպ, այլ վերափոխվում-պայծառակերպվում՝ հաղորդության միջոցով մակաբերելով և մակաբերվելով Բացարձակի իմաստից: Այլ բան, որ ժամանակը «գաղջ» է, երկրի իշխանը՝ սատանան, որ ծնում է զանազան «իզմեր», մոլորում է մարդուն, կուրացնում Պոեզիայի տեսանող աչքը, ուստի սուրբ հոգին, Եսայի մարգարեի բերանով ասում է. «Լսելով պիտի լսեք և չպիտի իմանաք, և տեսնելով պիտի տեսնեք և չպիտի տեսնեք, որովհետև այս ժողովրդի սիրտը կարծրացել է և իրենց ականջներով ծանր են լսում ու իրենց աչքերը փակել են, որպեսզի երբեք աչքերով չտեսնեն և ականջներով չլսեն և հոգով չիմանան...» (Գործք, 28, 26): Բայց ինչպես ասվում է՝ «Տիրոջով (ենք) վերաճում սուրբ տաճարի, որի մեջ դուք էլ նրա հետ կառուցում էք որպես բնակարան Աստծո՝ Սուրբ Հոգու միջոցով» (Եփեսացիներին, 2,22): Ինչո՞ւ: Որովհետև Որդու սերը և ողորմածությունն ավելի մեծ է, քան

մարդու ամեն մի հանցանք, ժամանակի գաղջություն: Ուստի Մովսեսն էլ իր «Գործք» պոեմում, իմաստության գործվը սրտում, ոչ թե անգոսնում է ու դատափետում գոյությունը, այլ, իջնելով ճշմարտության անդունդը, մարդու հոգին փորձում է վերափոխել, չհեռանալով իրականությունից, անկումից վերն ընթանալով, ճանաչելով մեղքի, քավության ու խոստովանանքի դառնությունը, որ նման է Պետրոսի փորձությանը խաչելության օրը Երուսաղեմում, նույնը, ասես, վերապրում Արցախի աշխարհում, երբ, լուսաբացից առաջ, քնած բանաստեղծի ականջին, հավը երեք անգամ կանչեց: Նա վեր թռավ սոսկումով:

Ահա այսպես, մեկից, ինչպես Հոգեգալստյան օրերին, իր այս գրքի պատկերները իջան, հոգին խաղաց վրան, Աստված թոնիրը բորբոքեց իր հացթուխության, և բանաստեղծը ցած իջավ «բառերի ցանցն ու վարմը ուսին», հասկանալով, որ «կենաց սերմը խոսքն է», - և ահա, իր սեղանին թուղթն է ու թանաքը, և իր այս գիրքը նշան է հայցողի, որ, երբ ասում է՝ ժամանակ, նկատի ունի կռապաշտ այն որսորդին, որ բլուրներին իր քերծեններին հարայ-հրոցով բաց թողեց իր վրա, իսկ երբ ասում է՝ «կյանք», - «այդ ի՞նչ ներկայություն է, - հարցնում է բանաստեղծը, - որը բացակայությամբ է այդպես ներկա... Բայց երբ խոսում է բանաստեղծի մասին, այն շանը նկատի ունի(ր), որն ընկել է նրա՝ Բացակայի հետքի վրա» (Գ, 37): Բանաստեղծն ահա այսպես, չի գրկում իրեն ո՛չ կյանքի, ո՛չ մահվան ընդերքը պեղելուց, հաշվառում է մատյանները գոյության, խանութի իրերը՝ իր սպառման բրինձը, հույսերի ոսպն ու կորեկը, որոնք գնորդ չունեցած, որովհետև իր գնորդները ոչ թե պետական գանձարանից, այլ, դրա փոխարեն. իրենց թախիծով են վճարում, բայց բանաստեղծը, հավատարիմ բառի հրապուրանքին, ինչպես երգի հովվապետական նվիրակը, կյանքը չի անգոսնում և, դիմելով կյանքը մերժող բելագուններին, ասում է՝ «կյանքը չէ՞, որ ապահովում է ոչ միայն մեր, այլև մահվան գոյությունը, - նրա երաշխիքը հենց դո՞ւ չես, Կյանք» (Գ, 33):

Կյանքն, ահա, ինչպես կեսօրի լույսն իր զենիթի ճյուղին հյութով լցված միրգ, ինչպես մեներգը աղբյուրի, երկրի ընդերքից ելնող Աստծո ավելցուկ, որ կանչում է բոլոր ծարավներին, երկրի աչքից բխող լաց, մեր մեռյալների բերանից բխող գով խոսք, երգի Ամաղեուս (Աստվածատուր), որ մեր ջրարբներում է կարկաչում, որով Աստված ուզում է մեր լացը կիսել, ասել Այն, ինչը «սուրբ գրքերում գրի չի առնվում» և հանձնարարված է, որ բանաստեղծի բերանն ասի այն, իր Սիրիուս դստեր բաժինքը մղկտա, կանգնի հայելու առաջ, նայի բանաստեղծին, ում դեմքին մոր աչքերն են քաշված: Սա է երգի բանալին, գաղտնիքը անհունի, որ բանաստեղծին տրված է իբրև շնորհ՝ հավիտենության այդ ակնթարթը ապրելու, ներբողի ներկայություն-

նը Նրա, որովհետև գոյությունը գոյությամբ է սերմանվում, մահը հարությամբ մեկնաբանում:

Հակոբ Մովսեսի ոճը բանաստեղծական է և աֆորիստիկ, որը, միասնության մեջ, վերաճում է փոխաբերական (այլաբանական) խոսքի: Բանաստեղծությունն, ուստի, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, «ոչ իր է, ոչ իրերի նկարագրություն, ոչ էլ մոայլ բանդագուշանք ու բարբաջանք կամ էլ, Աստված մի՛ արասցե, գոյության գլխին թափվող լուտանք» (Գ, 43), այլ «Տիեզերքի հացատունը», «անհաս թոնրատուն՝ ոսկե ծուխը վրան», որ «բորբոք փռերում մտավոր հացը» մեր սեղանին է դնում, բորբոքում խոհը՝ ասես կրակը հնոցում: Իսկ թոնիրը էլ ինչպե՞ս անվանի բանաստեղծը, որ լավ լինի՝ Եզեկիելի բերան, որ եթե աշխարհ է գալիս անվան ու բառերի փոխակերպված, «հացթուխության այլուրը բաղդատված է նրանում Աստծո ամբարներում լցված յոթ տարրի հետ, հացի գնդերը՝ ինը մոլորակների հետ է համեմատված» (Գ, 206): Օրենքը երկրի, սակայն, այսպես է ասում. «Ինչ ուզում է երկիր իջնել, մոր մեջ պետք է մտնի. այդպես էլ բառերը, եթե սին չեն, ինչպես քամու վազքը երկրի երեսին, պետք է ծնվեն սրտից» (Գ, 123): Բանաստեղծը ահա ինչու «սրում է ականջը, ինչպես կարմրակատարիկի ձագը դեղնակտուցը աղերսական ճչալով մեկնում է մոր կտուցին» (Գ, 123), «կյանքը իբրև բերկրություն ազդարարում» (Գ, 111): Ինչո՞ւ: Որովհետև «թթխմորը տաշտում նույնն է, ինչ խոսքը բերանում մարդու» (Գ, 206), որ լեզվի առողանությունները, Նիագարայի ջրվեժի նման հոսող, իր վեղիբրն է կարկաչում՝ բանաստեղծի զգացողությանը հուշելով Միամանթոյի վեղիբրը, ուր թեթև են իրերը ծովի մակերևույթի վետվետացող ալիքների լագուր կշեռքներին...

Հակոբ Մովսեսի տեսանկյունը, ինչպես Բլուայի գոյաբանական քրիստոնեությունը, սոցիալական կողմնորոշում չունի, այլ միայն մշակութային: Հասարակական իմաստով օտարումը աստծուց, Բլուայի մեկնաբանությամբ, կարող է միայն բուրժուա ծնել (մեր օրերում՝ օլիգարխ), սպառողական և քաղքենի մի անհավատ, դրապաշտ և օգտապաշտ մի Պիդատոս՝ ձեռքերը լվացող, որ փրկությունը տեսնում է ոչ թե աստծուն նմանվելու, այլ բարեպաշտության քողի տակ կեղծ գոհունակության և հարմարավետության վիճակի մեջ գոյատևելու: Մովսեսն, անշուշտ, իր հայեցողությամբ երեսապաշտ այս «հավատավորին», որ ոչ մեղքի զգացում ունի, ոչ անմեղություն, կարելի է ասել, շրջանցում է՝ հիմնվելով Բացարձակի որոնման, հոգևոր նախասկզբի ներկայության հիմքի վրա, որ հնարավոր է Որդու միջոցով, որովհետև՝ ասվել է՝ բանաստեղծությունը Որդին է մարդու, և, ինչ լինում է և կա, նրանով եղավ ու կա: Ուստի, ինչպես ասում է Մովսեսը, «Աստծու երջանկությունը մեզնից, ապրողներիցս է կախված» (Գ, 26), և նրա ներկա բա-

ցակայությունը թույլ է տալիս, որ բացահայտենք նրան բացառապես ահատապես, մեր ներսում: Այսինքն՝ մեկնարկելով Աստծուց, դառնում ենք կրկին նրան՝ որոնողի հոգևոր աչքը մեր շրջելով ներս, գոյության խաբիս-խը որոնելով հոգու հայելում:

Աշխարհը, մարդը Որդու գոյության նշաններն են, նա՝ սկիզբը ամենայնի: Կռապաշտական թախիծը, որ օտարել է մեզ Որդուց, օվկիանոսի ալիքի է նման, որ տանում է իր հատակը, բայց մենք Նրա կողոսկրից ենք արարված: Նրա որոնումը մեզ ուժ է տալիս, և չգոյությունը (թաքունությունը) այն ծննդկանն է, որ արարում է կյանքը և մահը, խորդուբորդ ուղիներով մղելով ցած, ուժ տալիս գոյին՝ փարատելու նրա գիշերների ձանձրությո՜ւր: Իսկ բանաստեղծը, աշտարակից պարանով ցած իջնելով, երկրային գոյությունն է հաշվառում, եղած և չեղած բաները երկրի վրա՝ երկնի հայելու նմանությամբ պատկերելու այն: Ահա ինչու ոչ հայրերը նախնի, ոչ մեռյալները մեր, երգի նվիրական վարպետները չեն մերժում բանաստեղծին: Նա կյանքի, մահվան, ժամանակի և իր մասին աֆորիզմները, ասույթները և համեմատականներն է սուր սլաք նետում՝ ինքն էլ հայտնվելով իր ասելիքի թիրախում: Նետն արձակելով՝ վազելով կանգնում է նրա դիմաց, տարվում պոեզիայի մոլխաաղով, թեև խաղամուլ չէ: Ինչքան էլ բանասարկեն՝ դասալիք չէ և չի հեռանում իրականությունից, իմաստությունը այս երկրում ընդունում է այնպես, ինչպես օձը հող ուտի: Չար ոգին գալիս է իր ետևից, բայց բանաստեղծը ոչ հրից է վախենում, ոչ Կեսարի ցասումից, այլ միայն «մուրացկանների և տնանկների վկայությունից» (Գ, 47): Եվ այսպես, բանաստեղծի լեզվին «ժամանակի դառնությունը, թնի(ս) տակ՝ միակ պատճենը մի գրության, որի բնագիրը երբեք չի եղել ու չկա» (Գ, 85), դատապարտված մենության և ողնաշարի ցավին, խոսքի հաբեր է կուլ տալիս երկրի բժշկապետների խորհրդով՝ քաջ իմանալով, որ իրեն ոչինչ չի օգնի:

Հակոբ Մովսեսի պոեմում, զուտ ստրուկտուրալ առումով, շրջապատույտի առանցքով, պատկերները, իմաստների աստիճանավորման հունով, ձուլվում, լրացնում և անգամ հակադրվում են միմյանց: Ուստի ժամանակը, պատմությունը, կյանքը և մահը, իրադարձությունների ոլորտում քննվում, բայց պատկերի վերափոխմանն են հանգում գոյաբանական իր իմաստի՝ Բացարձակի ընկալման մեջ: Մովսեսի «Գործք»-ի առանցքում ահա ինչու այդքան խոսվում է ժամանակի մասին, և բազում համեմատություններ ունի ասված ժամանակի մասին բանաստեղծը, հայեցության երկաստիճան այնպիսի մի շրջապատույտ, որն առնչվում է կյանքի և մահվան, պատմության խնդրին: Ժամանակը մերթ «մեր շենքերով անցնող թռչնորս անցորդի է նմանեցնում» (Գ, 20), մերթ, նորածնի ծնված օրից, նրա խուփ բռան մեջ տեղադրված ռումբի», որ «երկրի վրա սրտի առաջին զարկով միանում է և,

թիկ-թակ,-սկսում է գործել» (Գ, 32), այն «քերծեն է (նաև) արագավազ, որը որսորդը շվացնելով բաց թողեց մեզ վրա» (Գ, 83), բայց և՛ «արքայական հարկահավաքը», որ, ասում են, «ամեն ինչ բռնագրավեց ու տարավ, սակայն նա մեզ ցույց է տալիս այն սեղանը, որը նրա տարածներով ծանրաբեռնվեց ու ճոխացավ» (Գ, 85): Ուրեմն, ժամանակը, ինչպես կայարանում, ուր «ամեն մի ժամանում մեկնումով է լցված», և գուր է ակնկալել, թե գնացքին ընդառաջ գնաս, նա կվերադառնա, կամ, հետևից վազելով, կհասնես նրան: Հավերժն էլ, կարծես, կայծակի է նման, որ «ակնթարթի հայելում նայում է իրեն, հողակցվում ու հանգստանում» (Գ, 72): Այդպես էլ կյանքը և մահը, որ գոյության խարիսխն է, ուստի ասվում է՝ «գոյությունը բույնն է չգոյության» (Գ, 142), բայց թե ինչի հետ պետք է համեմատի մահը բանաստեղծը, երբ իրեն տրված է շնորհը՝ «ամեն ինչի հետ ամեն ինչ համեմատելու», մահվան դեպքում իրեն դա տրված չէ: Ցնցվում է ուստի բանաստեղծը գոյության սարսափից՝ տեսնելով, թե ինչպես գոյության բեռը մեջքին օվկիանոսի ձիթապտղագույն կրիան տանում է մահը «ցամաքի ծննդավայր» (Գ, 127):

Գոյությունը մահվան առաջ անառիկ է, ուրեմն և նույնն է այստեղ, «ինչ աղավնին երկար ջրհեղեղից հետո ձիթենու ճյուղն առած տապան վերադառնա», ինչ «կղզեաբնակ ուղղափառները նույնը ծնունդի մասին են ասում» (Գ, 24): Ուստի «մահը մահվան հետ ոչ մի առնչություն չունի» (Գ, 22): Բանաստեղծը այն իբրև անմահության մտահղացում գիտի, որ գոյության հետ նշանադրությունից հետո «գոյության ապացույցն է միակ» (Գ, 29), կյանքի հայելին, որի մասին մեր մեռյալները գիտեն: Սակայն «չգիտես՝ ունեցվածք է անանց, թե՞ նա, ով ցիրուցան է անում և մխում մեզ անխնա» (Գ, 61),- հարցնում է Մովսեսը, որ հարցի մեջ իր պատասխանն արդեն ունի:

Անշուշտ, բանաստեղծի մեկնաբանությամբ, կյանքը և մահը նույն ծխականներն են նույն գմբեթի տակ» և, «ինչպես ամեն ինչ՝ չգոյությունը, թեև բացարձակն է», որ, ինչպես «նետաձիգը եղեգներում թաքնված՝ նետն ուղղ(ել) է գոյությանը՝ նրա գարշապարին» (Գ, 90-1), բայց էջմիածնի ժամասացությունը բանաստեղծի հարցին, թե ի՞նչ է մրմնջում մահը, նպատակն իր ի՞նչ է ի վերջո, մի՞թե այն, որ կանայք փակ լինեն, քող գցած մտնեն եկեղեցի, չնայեն ոչ մեկի աչքերին և կանգնեն սյան տակ մեկուսի, թե՞ շնորհ է այն, որ հարությունը սրբագործվի: Գուցե այս վերջինը, որովհետև մարդը (բանաստեղծը նաև) ինչպես ասում է, «դրամագլուխ է տիեզերքի դրամատներում, որի տոկոսներով է Աստված իր հոգսերը հոգում» (Գ, 112): Ուստի մարդն էլ աշխարհ գալով, «բախվում է գոյությանը, ինչպես կոփամարտի ասպարեզներում մուրճն է բախվում գոնգին՝ տարածելով զնգոնները չորս դին» (Գ, 255): Կարո՞ղ է սակայն բանաստեղծը շրջանցել

մահը, ինչի մասին միայն մեռյալները գիտեն, որոնց միտքը ոչ հանգչում է, ոչ էլ ժամանակի փեշերից են կախվում: Ուստի անմեռությունը, ըստ Մովսեսի, վաստակ է, որ նույնն է թե՛ այս, թե՛ այն աշխարհում: Այլ բան, որ ժամանակը և պատմությունը, ինչպես եղածի, այնպես էլ չեղածի պարունակներում են ապրում, հակադրվում և փոխակերպվում միմյանցով: Եվ դրա մասին չեն կարող պատմել թանգարանները և նրա զբոսավարուհին՝ չիմանալով «անկման ու վսեմության բոլոր իրերի մասին» (Գ, 60): Մինչդեռ «չեղածի պատմիչը լինելու ի՞նչ հնարավորություններ է հուշում», բայց, ինչպես Մովսեսն է հավելում՝ «եղածը սոսկ թերմացքն է չեղածի» (Գ, 60), այն «աղբն է կուտակված, որ այնտեղ քուջուջ անող մուրացկանները ոչինչ չեն գտնի, բացի թերմացքից ու բորբոսնած թափոնից» (Գ, 23): Ահա ինչու բանաստեղծը մի անգամ էլ է հարցում անում Հուստինիանոս պատմիչին. «Պատմությունը հրաքօղի է, որն իր ընդերքներից ծծումբ ու լեղի է ժայթքում» (Գ, 58): Դրա համա՞ր էր, որ մեր պատմիչն էլ հորդորում էր բանաստեղծին, որպեսզի չգնա անցնելու մութ թունելներով, նրա լապտերը այնտեղ ի՞նչ պիտի լուսավորի պատերին, բացի մի քանի բորբոսից, որոնք խավարում են ծաղկում: Ուստի Մովսեսի հարցը հուսահատ, ինքն իրեն. «Ե՞րբ պետք է վերահաստատվի Հայոց թագավորությունը», - մի պատասխան ունի՝ իր այս գրքի պատկերներում, որ Հոգեգալստյան օրերին Հովհաննես հրեշտակը կմեկնի և կասի՝ «ա՛ն այս գիրքը և կեր»... Եվ բանաստեղծը, «երկրի աղբանոցները շրջանցելով, գաղափարների գորշահոտությունից քիթ(ը) փակած» (Գ, 61), ընդհատելով իր ներքին ճամփորդությունը Աշոցք, Մեղրի, Ջաջուռ կամ Սիգավետ, «նորից կանդրադառնա քեզ»: Որովհետև այդպես ընդլայնվում է ավերակը, կործանվում մայրաքաղաքը, որ ոսկերեքան Եղիշենները ողբան և պատմեն աշտարակին, թե ինչպես ընկավ նետաձիգը և միայն կորուստը՝ երկրի օրենքը, մնաց ողջ հասակով կանգուն, երկրի պատերի տակ շալը գլխին քաշած թշվառ մուրացիկը, որ «Պատմությունն է՝ իբրև կորուստների մնացորդաց»: Բայց Մովսեսը այն բանաստեղծն է, որ զրուցակցությամբ Կայի և Չկայի, «գրիչը թաթախում է թանաքի մեջ և մեջտեղ հանում պոեզիան՝ իբրև մարմնի վարկած» (Գ, 149), ով կանգնել ոտքերի մատների ծայրին, նայում է ծովի պատուհանից, որ իր մեջ է քաշել գույնը բացակայի: Նա կապավորն է երկնքի, պոեզիայի Սուտլիկ Որսկանը, որ ոչ մի ճշմարիտ բան չիմացավ, որ այնքան սուտ լիներ և ոչ մի սուտ, որ այնքան ճիշտ լիներ և, ասում է կրկին, «ինչ լինում է, այո, պատմության մեջ է լինում, իսկ ինչ կատարվում է, միայն բանաստեղծության մեջ կարող է կատարվել» (Գ, 125-126): Եվ այդ ճանապարհին Վարդն է, որ բռնկվել է ու Շարականն է կանչում, իր երգասացին հրապուրում:

Շարականը

Հակոբ Մովսեսը դեռ «Լույս զվարթ» (2009) գրքում էր ասում՝ «շարականոց իմ.. գամ ու փարվեմ քո պարտեզներին», իսկ «Գործք»-ում շարունակում է. «Ես մի անգամ պառկած էի բլրի լանջին: Հենց այնտեղ էլ արժանացա տեսակցությանը երեք արտույտների.- մեր հայոց շարականներում դա կոչվում է «օծումն երգութանով՝ հանուն գովերգումի» (Գ, 115): Եվ լավ չի հիշում, հարսանյաց հանդես էր՝ «որտե՞ղ էր, Կանոն՞ում, թե՞ Լանջիկ քաղաքում,-Մարդու որդին ճոխ սեղան էր բացել», սակայն «հրավիրյալների մեջ (իրեն) ամենաշատը կյանքը հրապուրեց, քանզի բաց էր, բաց էր սրունքը գեղեցիկի» (Գ, 115): Իրապատո՞ւմ է սա, թե՞ հրաշապատում, որ Մովսեսի գեղեցկաբանական ընկալման մեջ շրջանակված է վեհի՝ երկրային պատկերների հանդեպ զմայլանքի և Բացարձակի՝ նմանության արարողությամբ. առաջինի դեպքում զմայլանքն է բանաստեղծի, որ բացեց նրա լեզուն Թալին գավառում և Չքնաղին տեսավ, իսկ Արցախ աշխարհում, գեղջուկի տանը, դեռ առավոտ չեղած, հավը կանչեց երեք անգամ, իսկ երկրորդ դեպքում՝ յոթերորդ ընթրիքի կամ Աստծո ներկայության ժամն է, երբ բանաստեղծի պատուհանին է դրվում «բույքի յոթներորդ ճաշատեսակը», «տապական ցնորքների», ոսկյա ափսեներում՝ «լռության բերանացիները»: Իսկ երբ մի անգամ վրան էր խփել Աշտարակի ընկուզենու մոտ, բարձրացնելով աչքերը, ինչպես Աբրահամը, երեք հոգու տեսավ: Ընդառաջ վազեց, որպեսզի սեղան բացի նրանց առաջ, բայց նրանք ասացին՝ թող այն սպասակը՝ Միսաք Մեծարենցը բացի, նա մատուցի լույսի օշարակը, իսկ մի այլ անգամ, հոր մահից առաջ տեսած երազն իջավ վրան, ուր ասվում էր, թե իրեն է «հանձնարարված Հայոցի սպասավորությունը» (Գ, 39-40): Եվ ահա, բանաստեղծը, իր դուկասյանը գրի առնելով, դիմում է Թեոփիլիեին՝ աշակերտին և ունկնդրին, և ասում է, թե ինքը այն բանաստեղծն է, «ով ողորմության թասը դեմը դրած՝ նստում է կայարանի սպասասրահներում, և իր բոլոր պատկերները անցնող ուղևորներից ստան(ում)», մտնում է շուկա և ոչ թե դրամով, այլ «բառերով է վճարում բնամթերքի համար», «վերջի նորաձևությամբ չէ հագնված», սակայն ամբոխի մեջ կճանաչեն իրեն «ուսին կախված աստղից» ու ծիսակարգից, որով իր «հետադարձի(ս) տոմսն առա(վ), քանզի «ամեն ժամանում մեկնումով է լցված» (Գ, 72):

Հակոբ Մովսեսն ասես թաքնատեսի զգայականությամբ, աշխարհագետի աչքով քարտեզագրում է երկրի հոգևոր ու առարկայական սահմանը Աշոցքից մինչև Ելփին, Ղափան ու Մեղրի, որովհետև Պոեզիայի հայրենիքը անուն ու անվանում ունի: Ընդգրկում երկրի հոգևոր-պատումային անքնին շերտեր: Շարունակելով իր Անաբասիսը, բուսաբանի նման վերծանում է

աշխարհի գույներն ու բույրերը, ճշգրտում երկնքի աստղազարդ քարտեզը՝ Սիրիուսը, Սատուրնը և Ալդեբարան աստղը, շրջում մեր հանդ ու անդաստաններով՝ մեկ առ մեկ տնտղում ծաղիկներն ու բույսերը՝ զաֆրան, կակաչը ու վարդը, թռչունների նվագը ունկնդրում, ներս թողնում բառը՝ «Աստծո և մարդու կապավորին»՝ վկայելու Հայաստանը իբրև նախավկա, Պոեզիայի փոխանուն:

Սակայն, որպեսզի ճիշտ դիտարկենք Մովսեսի հայեցությունն այս պարագայում, կարելի է այն սահմանել այսպես. իրերի նախահիմքը նախորդում է նրա իրական պատկերին: Ուստի պոետի ճանաչողության հայելին իրը (եղելությունը) ընկալում է ոչ միայն մտքի (բանականության), այլ այդ բանականության լույսի (իդեայի) միասնության մեջ: Որպես արվեստի (պոեզիայի) ըմբռնում Ռ. Շտայներն այն անվանում է «գեղեցկաբանական շողանքի (das Schein) ոլորտ»: «Ինքնին գեղեցիկը», ուստի, ըստ փիլիսոփայի, հանդես է գալիս այն դեպքում, երբ առարկայի հայեցության և նրա իդեայի միջև ներդաշնակություն կա: Բայց երբ հայեցողությանը գերազանցում է իդեան, դառնում ավելի նշանակալի, ապա աստվածայինը (իդեան) նահանջում է, տեղ թողնում երկրայինի համար: Հիացմունք պատճառում է սակայն աստվածայինի (իդեականի) և երկրայինի (իրայինի) համաչափությունը: Բայց երբ հայեցման համար անհնար է, որ բանաստեղծը գտնի պատկեր, անասելին ինքնին դառնում է **թովիչ**, ինչպիսին Մովսեսի պոեզիայում արտայտվում է կամ բոսոր վարդը: Զուտ պատկերային իմաստով դրանք անգամ փոխաբերություններ չեն, այլ ավելի ծավալուն՝ **այլաբանական մետաֆոր**, որ բանաստեղծի անցած տասնամյակների պոեզիան, շրջապտույտի իմաստով, շաղկապում են «Գործք»-ին: Մովսեսն ահա ինչու, կռահելով սա, ձեռքը տանում է սրտին, խոնարհվում Զաջուռ գյուղի մատուռից իջնելիս, երբ արտայտը երգելով իջնում է ցած իր հետ՝ ուղեկցելու և բանաստեղծի մենությունը կիսելու (Գ, 65): Իսկ ահա վարդը, նրա բանն այսպես է՝ ասում է բանաստեղծը: Երբ վարդի բույրը տարածվեց, բանաստեղծը, որ ինքնամփոփ էր ու հաստատուն մինչ այդ պահը, վարդի բույրից ներշնչված, չի կարող այլևս չհետևել նրան: Վա ըդն ահա, «գաղտնի ուսմունքն» է անհայտի, «հռիփսիմյան ուխտի կուսակարմիր միանձնուհի, մի Վաղ եկած», որ, Մովսեսի պատկերմամբ, երկրի վրա միակն է, որ նման է Աննամանին (Գ, 78), իսկ Դիոնիսոս քահանան՝ «երկրային քահանայապետության ութերորդ դաս» է անվանում վարդին՝ ակնարկելով, որ «վարդը նույն քերովբեն է, միայն թե նրա աղոթքը նրա բույրն է, մարդիկ» (Գ, 79): Արարչական նախասկզբից այդ հեռացումն է, որ Ատլանտյան թախիծ է ծնում՝ ինչպես ական-թալանի դուրս եկած հրոսակ, մենության դատապարտող, որ նման է ջունգլիներում շրջող հովազի: Դրա համար է Մովսեսը

ասում՝ «Զգոն եղեք», «նրա դեմ ձեր դաշտերում խրամատներ փորեք, բա-
բաններ շարեք, պարիսպներին դիպուկ նետաձիգներ դրեք» (Գ, 110): Բա-
նաստեղծն, ահա ինչու, բազում շրջագայություններից հետո, հանգրվանե-
լով Էջմիածնի պարիսպների տակ, երբ դարի մեծամեծերը չկարողացան
սփռվել թախիծի այս ահագնության դեմ, մի քարի նստած, աղերսում է իր
պատկերները, որ, դարձի նշանով, **Շարականն** է՝ Պոեզիայի և Վարդի փո-
խանունը, Թուղթ գրում Դվինից իր բախտակից ընկերներին՝ իբրև անհայ-
տի կարոտի նշան, ուղերձներ հղում Երևման գալիքին, որ, կրկին, Պոեզիան
է («Քանզի ամեն բան միայն քո մեջ է երևում, ով Երևման գոտի») (Գ, 25):

Ամեն անցում կորուստ է ու ավստսանք: Բայց այդպես է, և բանաստեղ-
ծը գիտի, որ անցողիկն իր հետ կտանի ամեն ինչ, կմնա միայն այն, ինչ
կյանքի ընծաներն են թանկ: Սերը միակն է ուստի երկրային կյանքում, որ
իր միջից կորզեց իրեն, տիեզերքի տոնավաճառում սերը մեծ եղավ լեզվի և
գոյության զամբյուղից: Սերը, ինչպես լույսի արտաբխումը, որի մեջ կանգ-
նում և ասում է բանաստեղծը. «Ամեն ինչ շիրիմ կմտնի, սակայն դու, լույս,
հավերժ կոստոստես ու կթռչես, արտաշիրիմ օծյալ» (Գ, 134): Գեղեցիկն է
ահա լույսի ընծան, տիկնանց տիկին մայիսը, որ, ի պատասխան տրտմութ-
յան, «երկիրը իր Վարդը հանեց՝ Ալ Անիմանալին» (Գ, 135):

Բանաստեղծը սակայն երկրին միշտ սիրահարված է եղել, թեև ոտնա-
թաթը միշտ դիպել է գոյության, ժամանակի գարշապարին, անգոյության
փաստարկներին հակադրել է սակայն ծոցի ճառագայթը խոցող՝ լույսը, ին-
չը հնարավոր չէ երբեք «դագաղ դնել և հող լցնել վրան» (Գ, 139): Եվ շարա-
կանը հենց այն տեղն է համարում, ուր բանաստեղծը հույժ կարևոր երեք
«անձի» անդրադառնա՝ մայիսի սև կեռնեխը, որ «եթե սգավոր է, ինչո՞ւ է
(նրա) երգը այդպես ցնծուն», ապա մարգարիտը, որ «քաշվում է խեցու մե-
նաստան և լույսի մայրապետների հսկողությամբ ճգնում...մինչև Մեկը
գա», ինչպես նաև՝ խնձորակեր հրաշափառ որդը, որի աչքերը չեն երևում,
բայց լույսի արագությամբ սլանում է դեպի ամենահյութեղը, դեպի «զենի-
թում հուրհուրացող կարմրաթուշ Ալդեբարանին բուրումնավետ» (Գ, 143-
144): Այդպես էլ բանաստեղծը, ում ճակատն ակոսում է խոհի գութանը,
ափին պահպանում է քարե ադամանդը, բուռը խուփ պահում, որ այն
չկորցնի:

Այսպես, Ղևոնդյանն իր հնչեցնելով, Մովսեսը, որպեսզի սրտխառնուր
չապրի ունայնությունից, անտեսանելիի հետքը ընկալում է խոհի և մտքի
տեսանելի առանցքով, որ կրակն է, օդը, ջուրը և հողը: Գոյության նախա-
հիմքը այսպես էր մեկնաբանում վաղ անցյալի ուսմունքը: Բայց բանաս-
տեղծը նախընտրում է թանաքը՝ իբրև մեկնություն հինգերորդ տարր: Եր-
կիրը թեև նրան պատասխանում է իր նշաններով և ասում. «Իմ խոսքը իմ

աղբյուրներն են», բայց բանաստեղծը «գրիչը թաթախում է թանաքի մեջ և մեջտեղ հանում պոեզիան՝ իբրև մարմնի վարկած» (Գ, 149), որ, գուցե, զուգահեռն է «տիեզերքի ու երկրորդ Արուսյակի»: Բանաստեղծն այսպես ցած է իջնում գոյության Գողգոթայից, որ ցած-ը հառնի վեր: Նա է բանաստեղծն ուստի, որ նման է բևեռախույզի, որ «խորանում է զույգ բևեռներում, մինչև սթափվի մի կանչից», այնուհետև «պատկերների մի գիրք թաթերի մեջ առած», ասես վերադառնում է տապանից, գիրքն իր պատկերագիր անվանելով «վերջին գիրք» կամ «Հայաստան՝ աստծո մի առաջնաղիթ»:

Պոեզիայի վերափոխման ուղին, որ Շարական է, Մովսեսը յոթ շաբա-կան ասելով, կրկին, Էջմիածնի պարիսպներից հեռանալով, տանում է մի ներքին ճամփորդության, որ, այսպես ասած՝ պոեզիայի այլափոխության ճանապարհն է:

Շարականի մեջ գերակշռում է բանաստեղծականի ռիթմը, այլաբանա-կան փոխաբերությունները, լեզվի ջրասույզ ոգին, որի իմաստը հասկաց-ման մեջ չէ, այլ լեզվի մեղեդին ունկնդրելու: Եթե կուգեք, տիեզերական մի շեղում, որ հայ պոեզիայի լեզուն վաղուց չի վերապրել: Բայց հարցը միայն դրանում չէ, այլ «Գործք»-ի պոետիկայի ներքին բազմազանության, ժանրա-յին այլ տարրերի ընդգրկման, նորովի մեկնաբանման պոետական սկզբունքով: Խոսքն այս դեպքում Մովսեսի «Գործք»-ում **թղթի** և **ուղերձի** ժանրային ընկալման մասին է, որ ստեղծագործության ստրուկտուրայի առանցքում, շրջանակային իմաստով, Շարականին է ձուլված, բայց և միա-ժամանակ, առանձին պոեմների շարքեր են՝ **պոեմ պոեմի մեջ**:

Պոեմ ասելով, իհարկե, մենք նկատի ունենք ոչ միայն ժանրն ինքնին, այլ որպես բանաստեղծականի լեզվա-տաղաչափական առոգանություն, որ յուրահատուկ է «Գործք»-ին: Պատմողական տարրը թղթի ժանրում Մովսեսի «Գործք»-ի ստրուկտուրայում նվազագույն է, պատումայինի հա-մեմատ գերակշռում է քնարականությունը և ճարտասանական ներբողը, գովքը՝ աշխարհայեցությամբ շաղկապված շարականի հետ: Գուցե և թուղ-թը «Գործք»-ի մեկնաբանական ավարտում հենց դա էլ նշանակում է, որ ավարտ չէ միայն, այլև խոհ, խորհուրդ, ուղերձ, պատգամախոսություն և այլն: Թերևս պատկերների իմաստը, վերափոխման հունով, այդպես էլ ծա-վալվում է, ուստի Մովսեսը, (ինչպես ասում է) պատմելով զարմանալի բա-ներ, անցնում է կրկին երկրի ճանապարհներով՝ Հոռոմ, Աշոցք, Թալին, Գո-րիս և այլ տեղեր, հանդիպում «անիմանալի միաժամանակությունների», երբ տանտիրուհին (որ գիրը նրան Հոգի է կոչում) իր դեմ ձուլ ու բրինձ դրեց: Ձուկը և բրինձը խորհրդանշում են հավերժությունը: «Աստված հենց առաջին օրը ստեղծեց ժամանակը՝ հանց ձուկ, որի փուշը մեր կոկորդին մնաց» (Գ, 170),- ասում է բանաստեղծը: Մնացածը բխում է դրանից և անհ-

նար է, որ ձուկը մատուցվի առանց բրնձի: Նույն օրը, սակայն, բանաստեղծը, տեսնելով Օտարականին դաշտում, ձեռքին կապույտ, կրկնում է հարցումը. «Դա որտեղի՞ց նրան, լեզվի տակի՞ց է հանում... ոչ էլ այն գիտեմ, թե ո՞ր է տանում» (Գ, 172): Առասպելը փոխակերպվում է և Ուջան գյուղի ճանապարհին, որով բանաստեղծը կրկին իր պատկերների հետևից էր գնում, ինչպես Դամասկոսի ճանապարհին առաքյալին մի ձայն, այնպես էլ իրեն՝ բանաստեղծին, ասում է. «Սավու՛ղ, Սավու՛ղ, մի՞ թե կարող ես հասնու լինել իմ պատկերներին» (Գ, 173): Տեսիլքի հիացմունքից կարկամած բանաստեղծին ուստի ի՞նչ է մնում: Մնում է, թերևս, բանաստեղծի հավատամքը միայն: Այցելելով Թադեի վանք, մասնակցելով հարսանյաց հանդեսի, այնուհետև մտնում է իր հյուղը, իր պատասխան չորս թուղթը, դուկասյանն իր գրում Դվինից բախտակից ընկերներին՝ Ծովակալին, Թերապևտին ու Մանկաբարձին, Հովիվին և Կթվորին, Երազահանին:

Ծովը, բանաստեղծի ընկալմամբ, երկրի գրագիրն է, որ կարող է երկինքն արտագրել: Տապանը, որ կենդանիներին էր տանում, բանտարկյալներ չէին, այլ արքետիպեր: Ուստի ծովակալը բանաստեղծ Նոյն է, որ «ամեն առավոտ բացում է իր պատուհանի փեղկը և լացելով բաց է թողնում բառը՝ իր աղավնին» (Գ, 185):

Թերապևտին հարցում է անում բանաստեղծը՝ ո՞վ եմ ես, ի՞նչ ունեք թախծի դեմ հայտնաբերված: Սլանում կրկին Վայոց աշխարհ, Բաբելոնի Նաբուգոդոնոսոր արքային ուղեկցում դեպի այն սենյակը, ուր իրեն էլ էր արգելված մտնել: Այնտեղ է մնում այն Աղջիկը՝ իր այս գրքի «Ասելիքը», որ «ծնելու է իր ժառանգին, բայց այդպես էլ թույլ չեն տալիս, պահում են դռան դեմ՝ ընդմիջտ սպասելու իր անհնար մերձեցմանը» (Գ, 295): Ո՞րն է ճամփան սակայն:

«Հավերժությունը մեր դռներն է ուղարկել իր արտակարգ դեսպանին, որը լիազորված է, որ մեզ հետ բանակցի», - այսքանն է ասում բանաստեղծը (Գ, 198), որ մի պատասխան ունի՝ Դվինից ուղարկված պատասխան գիրը, որն անշուշտ, հետհասցե չունի, ինչպես ակնթարթը, որ գալիքի պատկերը չունի, ուստի բանաստեղծն այն արտագրում է բառ առ բառ, կրկին հղում գալիքին, իսկ պատասխան թուղթը, որ բանաստեղծի հետգրությունն է ինքն իրեն, հանձնարարում է բանաստեղծին, որ նա տանը մնա և չտրտմի: Ասվում է, որ կարդացել են իր թղթերը և հորդորում են՝ «լավ լուրերով սնվել, գալ տարին առատ է լինելու... և նշաններ կան, որ միգուցե ավարտին հասցնես գիրք(ը) քո երազած» (Գ, 209): Սա է հավերժության բալասանը, վերքերի բժշկապետությունը միակ, այլապես «տրտմությունը մտնում է փակ դռներով, և ողջ պատմությունը դուստրն է նրա, և նրա գեղարդը՝ բանաստեղծի կողը խրած» (Գ, 209): Բայց գիրչը բանաստեղծի, ամենայն

ունայն ուսմունքների դեմ, Ահարոնի գավազանն է նույն, որ երկրի մասին իր նշաններն է ուղարկում, բառերի սեղան բացում ոչ թե նրա համար, որ ատենակալները բանաստեղծությունը «գաղտնի գործակալության մեկուսարաններում հարցախույզ անելով չարչար(են) ու տանջ(են)», այլ՝ «եթե նա ինքը չխոստովանի, դուք, միևնույն է, նրանից ոչինչ չեք կորզի» (Գ, 231):

Այդպես է ասում բանաստեղծը՝ լսելով ժամանակի փերեզակների ձայները, լսելով և պատմելով այստեղ Եղած և Չեղած բաներ, որ Պոեզիան է միայն վկայում, քանզի ամեն ինչ, ինչ լինում է, նրանում է լինում, իր մեջ երևում, ով չի տեսել սակայն ամեն ինչ նրանում, ոչինչ չի տեսել:

Հակոբ Մովսեսը «ասելիքի սիրահարներից» է պահպանում գրիչը բանաստեղծի, նրանց էլ, ասես, «մխիթարելով» ասում, թե «ասելիք չունեն, կարող եք լիաթոք անգոսնել ինձ, սակայն գիտցած եղեք՝ իմը գիսավորի պես է, ուրեմն, երբ ինձ անգոսնում եք, նույնն է, թե անգոսնեք երկնքով անցնող Հալլեին» (Գ, 261-262): Այդպես է, երբ բանաստեղծը գիշերները ականջները մեղրամում է թափում, իր ներսում ընկղմվելով՝ վեր թռչում տազնապած, խորհում՝ «ի՞նչ է լինելու բախտը աշխարհի» (Գ, 232): Ամենուրեք գոյության սուգն է կրկին, ունայնությունը ասպատակում է ներկան և գալիքը: Բանաստեղծն ուստի սուզվում է նորից երկրի դառը ջրերի մեջ և ելնում, կյանքն իբրև շնորհ, մահն իբրև ամենեռության ընկալում՝ ստանալով լույսի ծանուցումը: Աղավառ մի փետուր իջնում է ուսերին և մի ատենակալ կրկին ասում է բանաստեղծին, որ բացի լույսի արդարադատությունից չկա այլ դատավճիռ և ամեն ինչ չէ, որ պետք է մեկնվի, իսկ բանաստեղծը հավելում է. «Ես այլևս չբացեցի իմաստները, հո ամեն ինչ չի՞ մեկնվի» (Գ, 258) և՝ «մի բան էլ, -ի՞նչ կարիք կա մարդուն վերլուծել... նա կանգնած է պետության սանդուղքներին թևատարած» (Գ, 232):

Բանաստեղծի առաքելությունն, անշուշտ, ոչ թե իրականության դասալիք լինելն է, այլ՝ բանաստեղծության ստանձնումը, ինչը Մովսեսը «Բանաստեղծի մասին» հատվածում նրա կերպարը ընկալում է մի հակադրության մեջ, ուր ասվում է. «Երբ ամբոխը աղմուկ-աղաղակով իրերի Գողգոթա էր ելնում, խաչը նրա ուսին էր դրված... Ինչո՞ւ հենց նա ընտրվեց: Որովհետև նա Սիրիուս նայող մարդն էր» (Գ, 291): Այդպիսին է բանաստեղծը, կեսգիշերին վառում է իր ճրագը. «մենակ նստում է և տրվում գիշերվա սև ոգեկիցին», «ներս թողնում բառը՝ Աստծո և մարդու կապավորին» (Գ, 292): Ուրեմն՝ բանաստեղծը կորած բառերի որսորդ է և չգիտես՝ ի՞նչն է որսը, որսը որսացո՞ղն է, թե՞ հակառակը:

Ամեն ինչ սակայն մի ելակետ ունի. «Աշխարհի ողջ հոգսն ու տրտմությունը Լեզվի ուսերին է բարձված», - ասում է Հակոբ Մովսեսը: Ահա ինչու Մեծարենցը «հենց լեզվի հետ եկավ և նրա համար Տաղավար տոն սարքեց»

(Գ, 225), Տերյանը՝ հրաժեշտի գազել, մեկնության չտրվող Վարուժանի «Հացին երգը», Շնորհալու ներբողները, Քուչակի հայրենը, Մարտիրոս Մարյանի նկարակալի գույները և դիմանկարը, որոնք խամրում են իրական Բնորդի հայտնության առաջ,- ասել է՝ Մովսեսի ընկալմամբ, առաջին պլանում մշակութային ժառանգության, նրա վերափոխման հարցն է, ուստի ժամանակի սլաքից կախում չունի, որովհետև «կրիան, արագության հակաթեզը փիլիսոփայության հողմահար հովիտներում... իմաստության անխորտակ զրահով զինված՝ մեր առջև իր քայլն արեց, հասկանալ տալով, որ անսահմանության առջև նույնն են՝ ոչ մի տարբերություն իր ու լույսի արագությունների միջև» (Գ, 222-223): Հետևապես բանաստեղծի հարցն այս մասին՝ «Ժամանակ-Աքիլլես, ի՞նչ կհասնի քեզ», իր պատասխանը ունի՝ «ո՛վ զարմանք, նույն պահին հանկարծ խոտերի մեջ, ոտքերիս տակ, քո հակաթեզը հայտնվեց՝ Աստծո մյուս արարածը՝ քեզ իր հետևում թողնող դանդաղաշարժ կրիան» (Գ, 67): Ահա ինչու ասելիքի և ասելիք չունենալու մովսեսյան թեզը ունի ժամանակի իր աստիճանավորումը, որի ոչ թե հակաթեզը, այլ կշռաչափը հավերժության կրկնությունն է: Ուստի նա կյանքը իր ասելիքի համեմատ ընկալում և կոչում է **ԱՅՆ**, ինչը լեզվի համար է, լեզուն՝ Ոգու ձոն, որ բանաստեղծի յոթերորդ մուտքն է էջմիածին: Ուստի ասում է. «Իմ այս գործը, եղբայրներ իմ, որը ես քերեցի իմ կճուճի տակից... ձեզ համար համեմեցի յոթ համեմով» (Գ, 236) և հույս ունի, որ Տերը զուր չի համարի «Հայաստանը բառերով փրկելու (իր) այս ջանքը» (Գ, 292):

Ու ես ասում եմ վերստին, իմ զգացողությունը էլ նման է բանաստեղծի նկարագրած այն Օտարականի զգացողությանը, որ այլ մի ժամանակում, երբ ճամփորդում էր անհայտ վայրում՝ թփերի տակ կորած, տոպրակի մեջ անհայտ մի ձեռագիր է հայտնաբերում՝ բանաստեղծի «Գործք»-ը: «Գործք»-ի ճանապարհն էլ այդպես ճակատագրական է թե՛ իր՝ Մովսեսի, թե՛ մեր գրականության համար, և սա առասպել չէ: Այն, իբրև անհայտ մի ձեռագիր, շոայլ է, դեռ շատ անիմանալի խորքերով հարուստ, որ, թվում է, թե՛ հղացման և թե՛ մեկնության առումով ավարտ չունի (կամ չի ավարտվում): Ինչպե՞ս ավարտվի «Գործք»-ը, երբ արարչությունը խաչի վրա, երկնքում ու խոսքի մեջ, սերմանում է կյանքը, ժամանակը անվերջ: Մովսեսի «Գործքն», ուրեմն, ինչպես Հայտնության գրքում է ասվում՝ «**ԱՅԼ** գիրք է», որը ոչ միայն արդի, այլև հայ պոեզիայի ժամանակագրության մեջ հղացել է «նոր երկինք», «նոր երկիր», Պոեզիայի մի նոր Քանաան, որ, ասացինք, յոթերորդ էջմիածինն է:

Այնտեղ՝ իջման վայրում, ամեն օր և ամեն ժամ Լեզվի մեղեդին է հնչում, իմաստությունը՝ միայն կռահվում, ուստի Մովսեսի «Գործք»-ը

«ինքնին պոեզիա է», պոեզիայի շողարձակում, որ գալիքի դռները բացել, մեզ այնտեղ է տանում:

Գրականություն

1. **Հակոբ Մովսես**, Գործք, Երևան, 2023:
2. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-1, Երևան, 2015:
3. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-2, Երևան, 2017:
4. **Հակոբ Մովսես**, Գրառումներ-3, Երևան, 2018:
5. **Հակոբ Մովսես**, Լույս զվարթ, Երևան, 2009:
6. **Հակոբ Մովսես**, Շարականը, Երևան, 2016:
7. **Լեոն Բլուա**, Նապոլեոնի հոգին, Աղքատի արյունը, հատվածներ, Երևան, 2023:
8. **Մեյրան Զաքարյան**, Փիլիսոփայության պատմություն, Երևան, 2000:
9. **Մանուկ Աբեղյան**, Երկեր, հտ Գ., Երևան,
10. **Շրոդեր Յ.**, Արամեան լեզուի գանձ, Ամստերդամ, 1711:
11. **Դավիթ Անհաղթ**, Երկեր, Երևան, 1980:
12. **Պետրոս Դեմիրճյան**, Տիրան Չրաքյան (Ինտրա), կյանքն ու գործը կամ «հեքիաթի» իրականությունը, Երևան, 2016:
13. **Արշակ Չոպանյան**, Երկեր, Երևան, 1966:
14. **Ստ. Մալխասեանց**, Մատենագիտական դիտողություններ, Երևան, 1961:
15. **Սեն-Ժոն Պերս**, Ծովեզերքներ, Երևան, 1993:
16. **Հեգել**, Փիլիսոփայության պրեպարատիկա, Երևան, 1964:

References

1. **Hakob Movses**, Gorcq, Yerevan, 2023 (In Armenian).
2. **Hakob Movses**, Grarumner-1, Yerevan 2015 (In Armenian).
3. **Hakob Movses**, Grarumner-2, Yerevan, 2017 (In Armenian).
4. **Hakob Movses**, Grarumner-3, Yerevan, 2018 (In Armenian).
5. **Hakob Movses**, Luys zvar, Erevan, 2009 (In Armenian).
6. **Hakob Movses**, Charakany, Erevan, 2016 (In Armenian).
7. **Leon Blua**, Napoleoni hogin, Axqati arjuny, hatvacner, Erevan, 2023 (In Armenian).
8. **Sejran Zaqaryan**, Filisofajutjan patmutjun, Erevan, 2000 (In Armenian).
9. **Manuk Abegjan**, Erker, ht. G, Yerevan (In Armenian).
10. **Chroder J.**, Aramean lezui gandz, Amsterdam, 1711 (In Armenian).
11. **Davit Anhagt**, Erker, Erevan, 1980 (In Armenian).
12. **Petros Demirchjan**, Tiran Chraqjan (Intra) kam “heqati” irakanutjuny, Erevan, 2016 (In Armenian).
13. **Archak Chopanjan**, Erker, Erevan, 1966 (IN Armenian).
14. **St. Malkasjan**, Matenagitakan ditogutjunner, Erevan, 1961 (In Armenian).
15. **Sen-Gon Pers**, Tsovezerqner, Erevan, 1993 (In Armenian).
16. **Hegel**, Filisofajutjan prepedevtika, Erevan, 1964 (In Armenian).

Սուրեն Աբրահամյան – Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը հայ նորագույն գրականության պատ-

մության, տեսության, քննադատության հիմնահարցերն են: Հրապարակել է հարյուր երեսունից ավելի հոդվածներ և աշխատություններ գիտական մամուլում: Հեղինակի «Տեքստ և բնագիր» (2010) և «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» (2020) հատորները արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակի գրականագիտության զծով: Մի քանի աշխատանքներ թարգմանվել են տարբեր լեզուներով և հրապարակվել արտերկրում:

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Сурен Абраамян – Доктор филологических наук, профессор. Сферой научных исследований являются вопросы современной армянской литературы, критики и теории. Первый том научных трудов “Текст и оригинал” (2010 г.) и “Художественная система современной армянской поэзии” (2020 г.) удостоены премии Никола Агбаляна в области литературоведения.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Suren Abrahamyan – Ph.D., Professor. The sphere of scientific research is the issues of contemporary Armenian literature, criticism and theory. The first volume of scientific works “Text and Original” (2010) and the other “The Artistic System of Modern Armenian Poetry” (2020) were awarded the Nikol Aghbalyan Prize in Literary Studies.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru