

ՀԵՆՐԻԿ ԷՂՈՅԱՆ. «ԽՈՍՔՆ ԻՄ ՀԵՆԱՐԱՆՆ Է» ԵՎ «...ԱՅԴ ԱՆՇԱՐԺ ՎԱՅՐԿՅԱՆՆ ԵՄ ԵՍ»

-Ա-

Հենրիկ Էղոյանի բանաստեղծական համակարգը թեև բարդ կառուցվածք ունի, բայց ունի նաև համակարգի ձևավորման կարգավորվածություն, որը հնարավոր է ուսումնասիրել գրապատմական ընթացքի քննությամբ: Եվ քանի որ գործ ունենք մոտ կեսդարյա գրական ժառանգության հետ, Հենրիկ Էղոյանի պոեզիայի համակարգի ձևավորման ներքին պատմաշրջանների քննությունը ենթադրում է ոչ միայն տրոհում վերլուծության մակարդակում, որը ներառում է սկզբնավորման և ընթացքի գաղափարը, այլ նաև՝ համադրականության, ներքին ամբողջականության ձևավորման գաղափարը, որը կարող է լինել մեր վերլուծության ելակետը, այսինքն՝ այն սկիզբը, որից ծագում և որին հանգում են մեր հարցադրումները:

Բայց որպեսզի հասկանալի լինի հարցադրումը, ասենք, որ խնդիրը բարդ է նախ նրանով, որ մեկնաբանության համար ներքին բարդություն ունի Հ. Էղոյանի պոեզիայի ստրուկտուրայի վերլուծությունը, որովհետև այն ձևավորվում է գրապատմական պրոցեսի հակադրության հիմքի վրա, որը, սկսած 1960-ականներից, միմյանց ժխտող հարևանությամբ, ավելի ճիշտ՝ նորի և պատմականի զուգահեռականությամբ, հանդես է գալիս որպես գրապատմական պրոցեսի «կառուցվածքի մաս», կամ, ճիշտ կլինի ասել՝ որպես առանձին կոնստրուկցիա: Իսկ սա նշանակում է, որ վերլուծությունը պետք է ունենա շերտավորված միմյանց ժխտող մակարդակներ (հիարկե, ելնելով զարգացման բնույթի նկարագրությունից), որն ընդգրկում է թե՛ նորը, որը ձևավորում է աշխարհայացքի և պոեզիայի նոր ըմբռնումը, թե՛ նախորդը՝ դասականը, 1950-60-ականների պոեզիան, որ գրապատմական ընթացքի իր ըմբռնումներով հասել էր զարգացման վերելքի և վախճանի եզրին, ուրեմն՝ ամբողջացման սահմանին: Հետևապես Հ. Էղոյանի պոեզիան, որպես սկզբի արտահայտություն, նախորդ շրջանի վախճանի սահմանին հայտնված արտահայտություն, սկզբնավորման, գրական որոնումների ուղին թևակոխած, նորի ընթացքը կազմավորող իր հատկությամբ հնարավոր է ուսումնասիրել թե՛ նախորդ՝ դասական շրջանի միջև ժխտողի, թե՛ 60-ականներին հրապարակ

եկած բանաստեղծների՝ Հովհ. Գրիգորյանի, Արտեմ Հարությունյանի, Դավիթ Հովհաննեսի, Արմեն Մարտիրոսյանի պոետական որոնումների և ընթացքի ամբողջության, ինչպես նաև իր՝ Հ. Էղոյանի պոեզիայի պատմական փուլերի ինքնաժխտման համադրությամբ: Ընդ որում՝ առաջինի դեպքում Հ. Էղոյանը հանդես է գալիս իբրև կամուրջ՝ դասական պոեզիայի աշխարհայացքի և պոետիկայի ըմբռնման նորությամբ, իսկ 60-ականների պոեզիայում, սկզբնապես, կրելով ժխտման և նորի՝ հավելման հատկությունը, այլախոհ է և խոռվարար, որը, իբրև ըմբռնում, նույնն էր առհասարակ 60-ականների գեղագիտական ընկալումների մեջ: Սակայն Հ. Էղոյանի պոեզիայի գրապատմական ընթացքը, գրական որոնումների ուղին XX դարի 80-90-ականներին և արդեն XXI դարասկզբին, ի հայտ են բերում այնուհետև բանաստեղծի աշխարհայացքի և պոետական ընկալումների այնպիսի շրջում, որոնք ոչ միայն ընկալման հակասությունների դրսևորում են, այլև պոետական ըմբռնումների էղոյանական հատկություն՝ արդեն 60-ականների՝ իր սերնդի պոետական որոնումներից տարբեր (ժխտող), որ արդի պոեզիայում ձևավորում է նոր ուղղություն, և որը, սկզբնապես, Ա. Թովիշյանը, ելնելով Հ. Էղոյանի պոետիկայի մետաֆորային ըմբռնումից՝ այն անվանեց մետաֆորային: Իհարկե, տարբերակումը, որը հիմնված էր Հ. Էղոյանի «բառի որոնման» տեսակետի վրա, ավելի խորը վերլուծության կարիք ուներ, որովհետև տարբերակումը, ինչ խոսք, ոչ միայն սահմանագծային է, այլև գրական որոնումների այնպիսի հատկություն, որ հնարավոր է մեկնաբանել գրական ինքնության կամ, ինչու չէ, գրական միայնության, պատկերավոր ասած՝ անտառից զատվող ծառի միայնության արտահայտությամբ, որ կանգուն է իր արմատի և իր բնի վրա:

Հ. Էղոյանի պոեզիան, իհարկե, դեռևս նախորդ դարի 60-70-ականներին, իբրև «գեղագիտական այլախոհության» արտահայտություն, ժխտական նախահիմքով, միասնական էր որպես շարժում և շարժման կրող, որ յուրահատուկ էր իր սերնդի աշխարհընկալմանը: Եվ պատահական չէ, որ քննադատությունը շարժումն ընկալում էր որպես միասնական պրոցես՝ մերժելով նրա հեռանկարը: Պառակտումը, սակայն, որն ընկած էր շարժման նախահիմքում, ձևավորվում է 70-ականների սկզբին, որն արտահայտվեց Հովհ. Գրիգորյանի «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» («Գրական թերթ», 6 նոյեմբեր, 1970) և Հ. Էղոյանի «Բառի որոնումը» («Սով. գրականություն», թ. 1, 1971) հոդվածներում: Եվ խնդիրները, որոնք առաջադր-

վում էին, ունեին ելակետային տարբեր նախահիմքեր, որոնք պայմանավորված չէին հեղինակների անհատականությամբ միայն, այլ նաև գրապատմական ընթացքի, ժամանակի ընկալման, աշխարհայացքի և պոետիկայի զարգացման տարբեր ըմբռնումներով՝ սահմանելով ետսևակյան շրջանի պոեզիան և նրա ուղղությունները:

Հենրիկ Էդոյանի մետաֆորիզմը ուներ բառի և նշանի կոնցեպտուալ ամբողջության ըմբռնում, որ պոետական խոսքի և իրականության կապը «տեղափոխում էր» նշանի սեմանտիկական ոլորտ (ուր խոսքն առաջնային է), հետևապես օտարում է բանաստեղծին բառի մեջ, իսկ Հովի. Գրիգորյանի տեսությունը, ի տարբերություն Հ. Էդոյանի պոեզիայում արտահայտվող ներքին դիալոգիզմի, ուր ժամանակը և տարածությունը արտահայտվում են միմյանցով, ձգտում էր իրականությունը և ժամանակը արտահայտել որպես տեքստի ամբողջություն՝ երկխոսական պլանում կրելով բանավեճը այլտեքստային միավորների և հարաբերության մեջ: Հ. Էդոյանի տեքստը, սակայն, հանդես է գալիս ոչ միայն որպես ամբողջություն՝ բանավեճը ինքն իրենով կրող, այլև կարելի է ըմբռնել այն որպես ոչ-տեքստ, որ հարաբերությունն ու միջտեքստային կապը արտահայտում է տեքստի սեմանտիկական պառակտվածության կապում, ուստի և լեզուն Հ. Էդոյանի պոեզիայում՝ որպես նշան, հանդես է գալիս իբրև պատկեր/սիմվոլ, իսկ ստրուկտուրալ պլանում՝ որպես կոնստրուկցիա: Ահա թե ինչու «Բառի որոնումը» հոդվածը որքան էլ հրապարակվել է որպես «ինքնապաշտպանական»՝ մեկնաբանելով սերնդի որոնումների ուղղությունը, այնուամենայնիվ, գրապատմական արժեքով այն վերաձել է հանգանակի, որն Էդոյանի պոեզիայի հիմնական հարցադրումներն է ընդգրկում: Եվ որքան էլ պարադոքսալ է, հոդվածը հրատարակվել է մի ժամանակում, երբ Հ. Էդոյանի առաջին ժողովածուն՝ «Անդրադարձումները», ննջում էր պետհրատի նկուղում՝ ձեռքից ձեռք անցնելով, մնալով սակայն կարծիքների (դրական և բացասական) կիզակետում որպես «ուլտրամոդեռն» պոեզիայի նմուշ, որ (ինչպես ասում էին) «սև գույներով է պատկերում մեր իրականությունը...»:¹

1 Հ. Էդոյանը «Անդրադարձումներ» ժողովածուի ողիսականի մասին «պատմում» է «Գարունի (թ.9, 2005) «Երեք օր առանց ժամանակի» հարցուպատասխանի մեջ: Տխուր ու ջախջախիչ դառնություն կա հարցի մեջ, ուր ասվում է, թե Էդոյանի գիրքը «օտարական էր» երկար տարիներ, ինչպես ձակատագրով մեթավածը, որի նախապատմությունը մեր գրականության ձակատագրի վավերաթուղթն է նաև: Գաղափարական կլիշեն թեև ամենագոր էր, և դրանք կրող անհատներ գլ-

ինչև է, հարցի նախապատմությունը հուշում է, որ բանավեճը և ընդվզումը առանցքային հարցադրումների ելակետն էին, որ շաղկապված էր բանաստեղծի աշխարհայացքի և պոետիկայի հարցադրումներին, ինչը, նախևառաջ, անհրաժեշտ է վերլուծել ոչ միայն որպես գրապատմական ընթացքի յուրահատկություն, այլ՝ սահմանել: Էդոյանի պարագայում մեզ օգնում է վերլուծող բանաստեղծը, որ, մեկնաբանելով Վահան Տերյանի բանաստեղծական համակարգը, անվանում է նրան «սկզբի» բանաստեղծ, որը «ձգտում է ավելի մեծ իրականության, որի նկատմամբ նրա ռեալ միջավայրը դառնում է միայն «ստվեր», միայն «նմանություն», ուր բանաստեղծն իրեն զգում է «որպես տրտում // անապատում...»:² Նույնը և Էդոյանը, որ, ինչպես Տերյանը, իր «հիմնական գծերով «վերջի» բանաստեղծ է³ նաև, որ հիմնում է սկիզբը մի նոր ուղղության, որի ստրուկտուրալ միասնությունը կարելի է անվանել «ջնջված մետաֆիզիկա» (ինչպես Էդոյանի մի բանաստեղծության վերնագիրն է ասում): Եվ, քանի որ հիմնային առումով Էդոյանի պոեզիայի հիմքը բանավիճային է, որն ուղղված է առհասարակ սահմանելու պոեզիան, ապա այն աշխարհայացքի և պոետիկայի միասնությամբ պառակտված է ներսից և ուղղված է գրական պրոցեսի ներկային, անցյալին և գալիքին: Հետևաբար նրա ակունքները պետք է փնտրել անցյալից ներկա ընթացող մի շրջագծով, որ տանում է հավասարակշռության գաղափարը խախտելու (ժխտման և ինքնաժխտման միջոցով), այնուհետև դառնալու նույն ելակետին, որ անցման և շարժման սկիզբն է և ավարտը՝ այն է՝ պոեզիան: Համեմատության հետագիծը, հետևաբար, այնքան լայն է, որ բացատրելու համար թերևս կարիք կա դիմելու Էդոյանի պոեզիայի ակունքներին, որի պոետիկան առնչություն ունի սիմվոլիստների գրապատմական անցման շրջանի հետ: Այսպես, Զ. Գ. Մինցը, վերլուծելով ռուս սիմվոլիստների էսթետիկան, զարգացման առանցքում առանձնացնում է երեք շրջան՝ առաջինը բնութագրելով «գեղագիտական խռովության» կամ դեկադանսի շրջան, երկրորդին յուրահատուկ է

խատում էին նորի բանավեճի մուտքը մեր պոեզիայում՝ մնալով անսասան, մտքի ազատության որևէ դրսևորում չհանդուրժող, ինչպիսիք Լ. Միրիջանյանը, Կ. Դանիելյանը, բայց կային նաև հանդուրժող և մտահորիզոն ունեցող անհատներ՝ Ստ. Ալաջաջյանը, Կ. Զարյանը, Մ. Գալշոյանը, որոնցից վերջինի ջանքերով, տասնհինգ տարի ուշացումով՝ 1977-ին հրատարակվեց Էդոյանի առաջին գիրքը՝ «Անդադարձումները»:

2 Էդոյան Հենրիկ, Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ 313
3 Նույնը, էջ 313

համարում «գեղագիտական ուտոպիզմը», իսկ երրորդը՝ ամենաբարդը, «ինքնաբավ էսթետիզմի» շրջանն է⁴, ուր ոչ թե շրջանագիծը փակվում է, այլ հակադրությունները հանդես են գալիս միասնական: Իսկ ահա ավստրիացի մեկնաբան Խանզեն-Լյովեն, վերլուծելով սիմվոլիստական տեքստերի ստրուկտուրան, նրա համակարգում քննում է տիպոլոգիական երեք մոդել, որոնցից առաջինը բնութագրում է «սատանայական սիմվոլիզմ», որին յուրահատուկ է պատկերային երկատվածությունը (երկաշխարհային իմաստով), երկրորդին բնորոշ է համարում բառի «միֆապոետական» տեղաշարժը, ուր սիմվոլը հանդես է գալիս միֆական կառուցվածքի մեջ, իսկ երրորդ մոդելը «գրոտեսկային-կառնավալային» սիմվոլիզմն է, որը նախորդ՝ բառերի կախարհանքը (թովչանքը) և միֆապոետիզմը պառակտում է, քայքայելով հասցնում վախճանակետին:⁵

Սիմվոլիզմի պոետիկայի քննության ընդհանրությունը ոչ միայն Հ. Էդոյանի պոեզիայի համակարգի «նմանության», այլև ձևավորման և ամբողջացման ընթացքի նախահիմքային միասնության մեջ է: Ուստի Հ. Էդոյանի պոեզիան ոչ թե արտաքին՝ տեքստային կառուցվածքի ոլորտում է յուրացնում սիմվոլիզմի պոետիկան, այլ՝ բանաստեղծության ստրուկտուրայի համակարգում, որ հակադրության իմաստով նախորդ դարի 50-60-ականների պլաստիկ պոեզիայի, նրա պոետիկայի մերժումն է: Հ. Էդոյանի պոեզիան այս ձանապարհով, անշուշտ, նախընտրում է ներքին բարդացումների, մետաֆորային պատկերավորման ուղին, բառերն արտահայտում ներքին՝ սեմանտիկական հարաբերություններում, աշխարհը դիտելով մի քանի պլաններով՝ փոխակերպելով նախորդ դարի ավանդական ընթանումները: Ահա թե ինչու սկզբնավորման իր հիմքով Հ. Էդոյանի պոեզիան, եթե կուզեք, ընդվզող պոեզիա է, բայց ընդվզումը ուղղորդված է մշակութային այն նախահիմքերի դեմ, որ ժխտման հիմունքով նրա ընկալումը կարող ենք բնութագրել դեմոնական (սատանայական) պոեզիա՝ կառուցվածքի իր ներքին բարդության շնորհիվ, որ կապ ունի և հնարավոր է բացատրել «մշակութային ուտոպիզմի» հասկացությամբ, ինչպես սիմվոլիզմը՝ «սիմվոլիստական ուտոպիզմի» աշխարհընկալմամբ:

Ալբեր Բամյու, սակայն, «Ընդվզող պոեզիան» հոդվածում նշում է, թե «մետաֆիզիկական ընդվզող պոեզիան մերժում է այո-ն և սահմա-

նափակվում բացառապես ժխտումով, դատապարտում իրեն ձևամոլության»:⁶

Հ. Էդոյանի պոետական ուտոպիզմը թերևս, մերժման հունով, խախտում է հավասարակշռության նժարը ներքին՝ մշակույթի ընկալման ոլորտում, որի լեզվական կառուցվածքը, պառակտված ինքն իր մեջ, ինքն իրենով՝ նշանի և իմաստի հակադրությամբ, ձևավորում է պոեզիայի և մշակույթի հորիզոնը, որը միասնական է ստրուկտուրայի համակարգում, տարբեր՝ որպես լեզվական կոնստրուկցիա: Այնպես որ, բանաստեղծական կառուցվածքի տրոհումը իմաստի և նշանակության ոլորտում ոչ թե տարբեր է և հակադիր՝ որպես շարժման պրոցես, այլև տարբեր՝ միայն նրա համար, որ կեցությունն է միասնական: Ուստի, ինչպես Էդոյանն է ասում, «ստացվում է գոյաբանական և բազմաբովանդակ պոետական խոսք»,⁷ որի շրջումը, այսինքն՝ նրա սեմանտիկական ըմբռնումը սահմանում է պոեզիայի և մշակույթի միասնությունը, ուր, այս դեպքում, Էդոյանը բացատրում է ոչ թե որպես «նշանակություն» կրող (նշանակիչի իմաստին հավասար), այլ՝ լինելիություն (լինել), ուստի, մեջբերելով ամերիկացի բանաստեղծ Արչիբալդ Մաքլիշի արտահայտությունը, հավելում է՝ «պոեզիան ոչ թե նշանակում է, այլ լինում»:⁸ Ուրեմն, հակադրությունները արտահայտվում են միասին, այն է՝ որպես միմյանց ժխտող բևեռներ, նախ՝ մշակույթի և պոեզիայի ոլորտում, այնուհետև ընդգրկում բառի և պատկերի, սիմվոլի և մետաֆորի, առհասարակ՝ առարկայի և նրա իմաստի, խոսքի և ոչ-խոսքի ոլորտը: Դրանք որպես կառուցվածքի արտաքին և ներքին հարաբերություններ, որպես կառուցվածքի միավորներ, արտահայտության պլանում հանդես են գալիս միասնական, սակայն հակադրվում են միմյանց սեմանտիկական պլանում՝ վերջնահանգրվանում ձևավորելով Էդոյանի պոեզիայի ստրուկտուրան, որ հնարավոր է ձանաչել համակարգի ընդհանրության մեջ՝ բացատրելով լինելության գաղափարը (լինել): Իսկ նրա լեզվական արտահայտության պլանը, որն արտահայտում է կեցության և ոչ թե գոյության իմաստը, կառուցվածքի արտաքին պլանում նշան է, լեզվական միավոր: Ուստի նրա շրջումը ներքին՝ իմաստի ոլորտում, մետաֆորի շարժման ուղին է գծում՝ աշխարհը պատկերելով սեմանտիկական ամբողջության և հարաբերության մեջ: Եվ Էդոյանի պոեզիայի ձևավորման հայեցա-

4 Мицц З. Г., Поэтика русского символизма. - СПб., 2004, с. 244, 246.

5 Ханзен Лева А., Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм - СПб., 1999 - с. 13 -14.

6 Ալբեր Բամյու, Ընդվզող պոեզիան, «Աստղիկ», Ե., 2013, էջ 136:

7 Էդոյան Հենրիկ, Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ. 260:

8 Նույնը, էջ 260:

կարգում հաշվի առնելով հենց այս ներքին շարժումը՝ նշանից դեպի նրա իմաստը, մետաֆորի ստրուկտուրան հնարավոր է դարձնում ծանաչելու համար, ուստի կարող ենք ասել. Էդոյանի պոեզիայում բառի ներքին «շրջումը», որ պառակտում է իմաստը նշանից, ոչ միայն բացատրում է պատկերի և նշանի ծագումնաբանությունը՝ հակադրվելով միմյանց որպես ժխտող բևեռներ, այլև, բանաստեղծի բացատրությամբ, իբրև պոետական արարք, դեմոնական էներգիա է կրում որպես շարժում: Հետևապես, դեմոնական հրձվանք (թովչանք) պարզևում հարաբերությունների իր կապով: Սա նշանակում է, որ Էդոյանի պոեզիայում բառ/պատկերը, հակադրվելով ինքն իրեն, խռովարար է իր էությանը, որ մաքառում է ինքն իր դեմ՝ նախ՝ իբրև առարկայական նշան՝ «որոնելով» և «փնտրելով» իմաստների իր հորիզոնը նշանի «լուռության»՝ ասել է՝ ոչնչի կառուցվածքում, որ լեզվական պատկեր է, այնուհետև գոյաբանական շրջման ընթացքով ձեռք բերում բառի/պատկերի սեմանտիկական էությունը՝ արտահայտված նրա (բառի) իրականության և հնարավորության կամ ներունակության հակադրության և փոխակերպման մեջ: Ուրեմն, Հ. Էդոյանի պոեզիան, որպես լեզվական ոլորտ, կարելի է մեկնաբանել Էդ. Աթայանի մի սահմանմամբ, որն ասում է. «Գոյություն ունեցողն ինքնին միասնական է, բայց տարրոշված»⁹, ուր լեզվի հարցը քննվում է ծագումնաբանության՝ ոչ-լեզվի ոլորտից մինչև նշանի ներքին կապերի հարաբերությունը, որ համայնապարփակ Ոլորտ է անվանում: Մենք, Էդոյանի պոեզիայի քննության ոլորտում բառի/պատկերի ընդհանուր և համայնապարփակ ոլորտի գաղափարը ընկալելով որպես պոեզիայի և մշակույթի ոլորտ, նրանից ծագող և հակադրվող տարբերությունը (տարրոշվածը) կարող ենք նկարագրել իբրև զուտ «կառուցվածքի» ըմբռնում, այսինքն՝ լեզվական արտահայտման ոլորտ: Բայց քանի որ ընդհանուրը Է. Աթայանը սահմանում է «ամեն ինչը ամեն ինչի մեջ, ամեն ինչը ամեն ինչի հետ»¹⁰, ապա հակադրության բևեռները փոխակերպվում են միմյանցով, տարբերվող եզրերից՝ նշանը և իմաստը, բառը և պատկերը, պոեզիան և մշակույթը ներկայանում են մեկը մյուսի փոխարեն՝ հանդես գալով նաև ոչ-նշան, ոչ-իմաստ կամ ոչ-պատկեր, ուստի տարբերվող իրողությունների կապը՝ շարժման և միատեղման ներքին բնույթով Էդոյանի պոեզիայում արտահայտվում են

9 Աթայան Էդվարդ, Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Ե.1981, էջ 3:

10 Աթայան Էդվարդ, Հոգի և ազատություն, Ե, 2005, էջ 8:

գոյաբանական շրջմամբ, որն ինքնին բարդ պրոցես է և նորագույն պոեզիայում թերևս մեկնաբանության կարիք ունի: Ահա թե ինչու Հ.Էդոյանի պոետական համակարգի ձևավորման բնաբանը (նախերգը) կարող ենք համարել «Երեխաները արթուն քաղաքում» բանաստեղծական շարքը, որը մեկնաբանում է բառի/պատկերի ծագումը և փոխակերպումը որպես լեզվական կառուցվածքի պատկեր, ուր ասում է.

Սկիզբը բառն էր գործն էր զգացմունքն էր
սկիզբը գործն էր բառն էր զգացմունքը
սկիզբը զգացմունքն էր բառը գործը
սկիզբը անուն էր որ սկիզբ չունեի
սկիզբն ու անունը միասին էին ինչպես աչքերը
մարդու – նախքան փակվելը նախքան
վարագույրների անաղմուկ անկումը
ուր սկիզբն անցնում էր սկզբի մեջ թողնելով
անունը միայնակ ինչպես աներևույթ մի ծառ
թեքված ինքն իր վրա իր լուռ շարժումների
որ չունեն աչքեր և ոչինչ չեն որոնում...¹¹

Էդոյանը մեջբերում է այնուհետև Հերակլիտի խոսքը՝ «արթունների համար աշխարհը մեկ է», որը նշանակում է, թե սկիզբը, որ համընդհանուրն է, միասնական է, և փոխատեղելի են բառը, գործը, անունը, որ «սկիզբ չունեի», անցնում է սկզբի միջով ինչպես հայացքի առաջին հպումը, հնչյունի արձագանքը, որ երեխաների աչքին պատկերների տեսքով է գալիս: Հեռավորությունը և մերձավորությունը անվան և իմաստի միջև ահա այսպես է ծագում՝ սեղմելով չինական պարիսպը, սակայն հայացքը անցնող վայրկյանի թոփչի մեջ, ինչպես ձայնի արձագանքը, «հպվում» են «հողի մակերեսին», որ անվան «ստվերն» է, որովհետև «երեկը, այսօրը, վաղը // նրանք կանգնած են մի գծի վրա», կամ հաջորդում են մեկը մյուսին, իսկ «բոլոր սկիզբները պատահական վախճանի կողքին են դրվում» և միայն երեխաներն

11 Մեջբերումը քաղված է Հ. Էդոյանի «Պատկեր և կեսօր» (Երևան, 1980, էջ 122) ժողովածուից՝ առանց կետադրական նշումների: Թեև նշված ժողովածուում Էդոյանը բանաստեղծական շարքը հրատարակել է և հստակ կետադրել, բայց ավելի ուշ, հրատարակելով բանաստեղծությունների երկհատորյակը (հ. 1, 2010, հ. 2, 2010), չի ընդգրկել «Երեխաներն արթուն քաղաքում» շարքը: Մեր երկխոսություններում բանաստեղծը ձիշտ էր համարում առանց կետադրությունը նշելու հրատարակումը, և մենք օգտվում ենք հեղինակի նշված կարծիքից, որը մենք էլ ձիշտ ենք համարում:

են արթուն քաղաքում հետևում աստղին, որ չի երևում, հսկում են «երազի սահմանին», որովհետև քնածների համար աշխարհը տրոհված է, անունը սկիզբը չէ, և (ինչպես հավելում է) «ամեն մեկը ընկնում է իր սեփական աշխարհը» (Հերակլիտ):

Սկիզբը և քառուրդը հոմանիշներ են, որ փոխատեղվում են միմյանցով, ինչպես բառը, գործը և անունը: Անդրադարձը և կապը նրանց միջև արտահայտվում է թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին պլանում, ինչպես նաև ես-ի (ստեղծագործողի) հայեցողության մեջ: Հետևապես Հ. Էդոյանի պոեզիայում քառուրդը, որը խոսքի և պոեզիայի ոլորտն է, հնարավորի և անցումայինի ասպեկտն է նաև, որ կարող է արտահայտվել քառուրդից դեպի կարգը անցման մեջ և հակառակը՝ խախտելով և հավասարակշռելով կապը բառի և պատկերի, երկնքի և երկրի, առհասարակ՝ պոեզիայի և մշակույթի միջև: Այսպիսով Հ. Էդոյանը քառուրդի ծանաչումը հնարավոր է դարձնում և, որպես անտիթեզ, հակադրում կարգին, որ, այլ դեպքում, բանաստեղծն անվանում է Կոսմոս, ընկալում մշակույթի կառուցվածքում: Ուրեմն, քառուրդը շարժումն է, սկիզբը, վախճանը օրվա (ժամանակի) և նրա հառնումը («հակապատկերը մտքի և հոգու»), որ գործում է բանաստեղծության ներքին՝ մտքի և զգացմունքի, և արտաքին՝ լեզվական կառուցվածքում, ուստի բանաստեղծն ասում է՝ «քառուրդ մենք ենք, ես ու դու»: Եվ նույնանուն բանաստեղծության մեջ քառուրդ մեկնաբանում է իբրև նախասկիզբ, որ Էդոյանի բանաստեղծության պոետիկայի անբաժանելի մասն է, ուստի հավելում է՝ «քառուրդ զբացմունքն է, ուր սահման չկա», «հղի վիճակը կնոջ», «թռչունի սարսափը երկնքի առաջ»¹² (որ դեմոնականի հանդեպ սարսափն է), «թանաքի լուծումը ջրի մեջ» (այսինքն՝ լեզվական արտահայտումը, որ փոխակերպվում է ոչ-լեզվի՝ իբրև կառուցվածք):

Ամեն մի քայլ (շարժում և անցում) ունի իր ստվերը, որ մթազնում է և ժխտում քայլը: Սակայն քառուրդը, մտնելով լեզվական կառուցվածքի ոլորտ, մտքի և ձևի միասնականության մեջ հավասարվում է մշակույթին, որը նաև Կարգն է (կամ Կոսմոսը): Հետևապես, սահմանելով պոեզիան, Էդոյանը «Պոեզիայի և պոետի մասին» շարքում շարժումը և անցումը բացահայտում է պոեզիայի և մշակույթի ծագման և հարաբերության մեջ: Այսինքն՝ փոխատեղվելով միմյանցով որպես անուն, քա-

12 Էդոյան Հենրիկ, Բանաստեղծություններ, հ.1, Ե., 2010 (այնուհետև բանաստեղծությունները մեջբերելիս մենք կնշենք երկհատորյակը՝ հ. 1 կամ հ. 2, վերնագիրը և էջահամարը):

նոր հակադրվում է կարգին, կարգը՝ քառուրդ: Խախտվում է հավասարակշռության տարերքը, որ անկում է ու վերելք, ժխտում և հաստատում, բայց, միաժամանակ, շարժման ընթացքը հանդես է գալիս եռանդամ կապով՝ թեզ-անտիթեզ և մի նոր ամբողջություն: Ահա՝

Թեև քառուրդ է Կարգն առաջանում,
բայց Կարգն էլ դառնում է սկիզբ Բառսի,
ինչքան էլ դարերի կողերով հոսի,
միտքը քայքայվում է իր տանջարանում:
(հ. 1, 113)

Սա դեռ մշակույթի ծագման, ընթացքի և տարերքի նկարագրումն է, որ ծագում է զգացմունքի և փորձի միասնությունից, սակայն որը երկու սկզբի փոխատեղումն է՝ միմյանցով արտահայտված. Քառուրդ՝ զգացմունքի, Կարգը՝ բանականության: Միտքը, ահա, անցման և փոխակերպման այս ծանապարհով է «քայքայվում իր տանջարանում»՝ որպես բանական խոսք, որ ձգտում է ինքնաժխտման, որոնում մշակույթի հանգրվանը, որ պոեզիան է, ուստի ասում է՝ «մինչև զգացմունքի ձայնը չխոսի, բառերը չեն շարվի թղթի սահմանում» (հ.1, 113): Ուստի պոետը պետք է «մի քիչ անկարգ լինի», բայց Կարգն իմանա՝ անցնելու լույսի և խավարի հեղեղի միջով:

Պոեզիայի գենետիկայի քննության հարցը Էդոյանի համար ինքնանպատակ չէ: Բանաստեղծի բանավեճը ունի ներքին և արտաքին կողմեր: Արտաքինը ուղղված է մշակույթին, ներքինը՝ բանաստեղծական պրոցեսին: Մշակույթը, սակայն, ինչպես վերլուծողներից մեկն է ասում, «պահպանողական է, սակայն գրականությունը չի կարող հեղափոխական չլինել»:¹³ Բանաստեղծը այս տեսակետը հաստատում է տեսական հողվածներով, բանաստեղծական պատկերներով ու ստեղծագործություններով: Բանաստեղծի անցած ծանապարհի յուրահատկությունն է սա՝ սկսած 70-ականներից, սակայն «Բառի որոնումը» Էդոյանի պոեզիայի նախահիմքն է սահմանում, ուր առաջնային միտքը «պոետական վիճակ» արտահայտություն է, որն Էդոյանի ընկալմամբ շրջում է պոեզիայի նախահիմքերի տեսությունը: Պ. Սևակն էլ այսպես խոսում էր մեր գրականության բոյ-բուսաթի մասին

13 Խաչատրյան Թադևոս, Բանաստեղծության կեցողության և գոյության սահմանագծին («Գարուն», թ. 7-8, 2007, էջ 20): Լույս հողվածում հրատարակված Էդոյանին նվիրված հատվածը հեղինակը հրատարակել է նաև «Վեմ»-ի (թ. 4, 2015) համարում «Բանաստեղծը, տեսաբանն ու մշակութաբանը (ծննդյան 75-ամյակի առիթով)» վերնագրով:

և պահանջում էր լինել համաշխարհային մակարդակի վրա: Հ. Էդոյանը նույնպես, ժխտելով պոեզիայում նախ, մակերեսային զգացմունքները, անկոնֆլիկտ և հարթ բանաստեղծությունը, պեյզաժային անինդիվիդուալ մտածողությունը, մի խոսքով՝ **լոկալ** պոեզիան (իր խոսքն է), որ ներկայացվում էր իբրև ազգային պոեզիա, պահանջում էր դուրս գալ հարթ պոեզիայի ձևապաշտությունից, դեկորատիվ նկարագրականությունից՝ դիալոգի մեջ մտնելու համաշխարհային պոեզիայի հետ՝ ստեղծելու ժամանակի համապատասխան պոեզիա, ոչ թե նրա սուրբոգատը՝ երգային բանաստեղծությունը: Ինչու: Որովհետև, բանաստեղծի կարծիքով, «20-րդ դարի պոեզիան ընթանում է ինտելեկտի ձանապարհով, ստեղծելով **կոնստրուկցիա**» («Սով. գրակ.», թ. 1, 1971, էջ 137): Իսկ բուն խնդիրը երգային (Պ. Սևակն ասում է՝ ֆոլկլորային) պոեզիայի «լոկալ պատկերացումներից» դուրս գալն է», «գտնվել(ու) ժամանակի բարձրության վրա», «գրական ավանդներն ըմբռնելու իբրև կուլտուրա», «ազատվել հնացած կանոնների ազդեցությունից»:

Էդոյանի բառի որոնման տեսությունը, իհարկե, հիմնված է ժամանակի գեղագիտական այնպիսի ընկալման վրա, երբ «բանաստեղծը փնտրում է **բառ**, որի մեջ կարողանա վերստեղծել իր և աշխարհի կոնստրուկցիան («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1, էջ 135): Ուրեմն, բառը ժամանակի միավորն է և, երբ բանաստեղծը կորցնում է բառը, կորցնում է նաև ժամանակը և աշխարհը, հետևաբար բացակայի ոլորտը հենց բառի բացակայությունն է, իսկ նրա ի հայտ գալը՝ կեցության և **լինելու** համարժեքը, «լինելության պահը»՝ բառի էությանը հաղորդակցվելը, գաղտնիքը իմաստի միջոցով հայտնաբերելը, որ բառի «տարածությունը» ընկալում է իբրև **ժամանակի տարածություն**: Եվ եթե պահերի միջև «կամուրջներ չկան», փակված է բառի ինքնալուսավորման մեջ, ապա բառը, որպես պատկեր, պոետին ձուլում է իրականությանը և խոսքին, որ բառի ընկալման հակադիր բևեռներն են: Ուրեմն՝ այս հակադիր բևեռների միասնության մեջ է հնարավոր բառի գոյական (օնտոլոգիական) շրջադարձը, որ, իբրև բառ/պատկեր, սիմվոլից (նշանից) վերածում է մետաֆորի, ուր անցյալը, ներկան և գալիքը ձուլված են բառի և պատկերի մեջ: Մետաֆորի հայտնությունը, այսպիսով, դառնում է «բանաստեղծության ներքին նպատակը», որովհետև «բառերն իրենց միասնության մեջ, - ինչպես հավելում է բանաստեղծը, - ստեղծում են պատկեր-մետաֆոր, որի անդամներն ազատություն և ինքնուրույնություն ունեն («Սով. գրակ.», թ. 1, 1971, էջ 133): Եվ եթե

ազատ են բառերը, ապա ազատ է նաև բանաստեղծը և ինքնավար, կարող է աշխարհի մեջ իր աշխարհը ստեղծել: Պահերը, ուստի, բառերի հանրագումարը չեն, այլ՝ պահի հակադարձության բևեռները, որոնք իրենց «կենսագրությունն» ունեն, և դրանց ինքնուրույնության մեջ է բանաստեղծը հասնում «իր հոգեկան ամբողջականությանը, անհատական գոյությանը»: Ահա այսպես է ծնվում պոեզիան, որ «Պոեզիայի և պոետի մասին» շարքի երկրորդ բանաստեղծության մեջ Էդոյանը մեկնաբանում է այսպես.

Ամեն տող ապրում է ինքնուրույն կյանքով,
ամեն տող սեփական իր պատկերն ունի,
նման ճյուղերի մեջ նստած թռչունի,
բառն այնտեղ ապրում է իր ներշնչանքով:

Թե մոտենաս նրան, նա հառաչանքով
կշարժի թևերը, կպոկվի ճյուղից,
բարձրացիր ինքնուրույն բառից և տողից,
և խոսքը կտեսնես իր կյանքում հանգչող:
(հ. 1, 114)

Բառերը այսպես ծնվում են ու մեռնում, որքան հնանում, «բանաստեղծությունը ջահել է դառնում», որովհետև նրանք երեխաներ են, ինչպես «երեխաները արթուն քաղաքում», որ սկիզբ-ը և անուն-ն են որոնում՝ ինչպես հավերժի աստղիկներ, ուստի «պոեզիան մեր ձեռքին վարդ է և կակտուս», «ակնարկ է՝ նետված մեր կյանքին», առաջին արձագանքը, հայացքը օդում, որ կերտում է քանդակներ: Այսինքն՝ ինքն է իր պատկերը, անուն-ը իր, որովհետև պոեզիան, որպես մետաֆիզիկականի և իրականի միասնություն, խոսքի և մշակույթի համարժեք միավորն է և կրում (պահպանում) է նրա իմաստը, ուր մարդը իրեն չի կարող գտնել՝ ո՛չ նրա անվան ներսում, ո՛չ էլ՝ դրսում, այլ, պատկերը (անվան փոխարեն) շարունակելով իրենով (ես-ով), ստեղծում է իրեն, իր ներսն ու իր դուրսը...

-Բ-

Որպեսզի հնարավոր լինի սահմանել և մեկնաբանել Հ. Էդոյանի պոեզիան, նախընտրելի է քննել ելակետի հարցը, որից ծագում և որին, որպես համակարգի ամբողջություն, հանգում է բանաստեղծի հայեցողությունը: Սա նշանակում է, որ ելակետը, որ ծագման սկիզբն է, այնպիսի հակադրության բևեռ է, որն ուղղված է Էդոյանի պոեզիա-

յի թե՛ դուրսը և թե՛ ներսը, ունի արտաքին և ներքին կողմեր, ուստի և նույն ելակետը ինքն իրեն հակադիր իմաստ ունի, հետևապես ուղղված է և՛ իրեն, և՛ գրապատմական պրոցեսին: Եվ, քանի որ հիմնային հարցը Էդոյանի պոեզիայում «բառի որոնման» հարցադրումն է, որի (բառի) «իրականության ժամանակակից պատկերը քաղաքն է», ուր «բանաստեղծի տառապանքն ավելի ինտելեկտուալ է» («Սով. գրակ.», թ. 1, 1971, էջ 131), ապա բառը արտահայտության պլանում, որպես նշան, պատկանում է իմաստի և նշանի միջև: Այսինքն՝ նշան է և սիմվոլ, որ իմաստի փոխակերպության միջոցով ժամանակի տրոհված պահերի գաղափարն է արտահայտում: Ուստի բանաստեղծը, բառի «կենսագրության» մեջ թաքցնելով իր եսը, ընկալում է բառը իբրև կոնստրուկցիա, ինքն էլ վերաձելով կոնստրուկցիայի՝ ձուլելով բանաստեղծին իրականությանը և փաստին, որ նույնն է, ինչ Էդոյանն անվանում է «պոետական վիճակ», այնուհետև՝ բառի/պատկերի իմաստը, անցման և փոխակերպման, ներքին շարժման ընթացքով, վերաձում է մետաֆորի, որ խոսքի ոլորտն է: Խոսքը, սակայն, «պատկերն է բառի», ուստի բանաստեղծն ասում է, թե «խոսքն իմ հենարանն է», հետևապես բառ-ը «երկու կյանք» ունի իբրև պատկեր/կոնստրուկցիա, որ, ձգտելով հասնել բանաստեղծի կյանքի «հոգեկան ամբողջության», վերաձում է մետաֆոր/խոսքի: Եվ քանի որ բանաստեղծը «հարուստ է ժամանակով» և «աղքատ տարածությամբ», բառի սեմանտիկան է կրում իր մեջ, որ բազմապատկվում է իմաստներով, կերպարանափոխությամբ, մետամորֆոզներով տարածության, ուստի պահը «անշարժ վայրկյանի» անդրադարձն է անցյալի և ներկայի անվերջության մեջ, տարրալուծվում է խոսքի ոլորտում, բառի երկրորդ կյանքը ստեղծում, դառնում բանաստեղծության ձակատագիրը, բանաստեղծի հենարանը: Հ. Էդոյանը «Երկու կյանք» բանաստեղծական շարքում հենց այդպես էլ ասում է.

Խոսքն իմ հենարանն է, քանզի մենք մենակ ենք ոչ թե ձակատագրի, Աստծո կամ մահվան դեմ, այլ՝ տիեզերքի, ուր մեր շարժումը արձագանք չունի – հայելի, բացված մեր չարչարանքի, մեր հույսի, մեր խուլ անմահության առջև, որի մեջ անվերջ մեր դեմքն է կրկնվում – ողողված սեփական անդրադարձումներով և տարօրինակ գրություններով:

(Հ. 1, էջ 303)

Ստացվում է, այսպիսով, կրկնվող շրջանակ, այն է՝ անցում բառի

ոլորտից խոսքի ոլորտ և հակառակը, և անցումների շղթան պատկանում է իմաստի հակադրության և ժխտման փոխակերպությամբ, ուստի բառը արտացոլում է «իրականության պահը», սակայն հակա-արտացոլում խոսքի մեջ: Խոսքը, սակայն, ամբողջի ձեռքբերման պահն է, որ հնարավորության և իմաստի անունն է, բառերից ազատագրվելու պահը, կյանքի և կեցության ոչ-լեզվական արտահայտումը (ոչ-լեզու), որը, իբրև պատկեր, «մարմնավորվում է» բառի/լեզվի մեջ և հանդես գալիս որպես լեզու: Բանաստեղծը իր ինքնությունը և ազատությունը ձեռք է բերում բառի/պատկերի մեջ, որ բանաստեղծի մենության հայելին է՝ տիեզերքի, աստծո և ձակատագրի առջև դրված: Ուստի այն, ինչ կրում է և պահպանում լեզուն, բանաստեղծի աշխարհն է, որ անցման և փոխակերպման միջոցով լեզվից վերաձում է ոչ-լեզվի, ինչը նույնն է բառի և խոսքի փոխատեղման միջոցով միմյանց ժխտելը և հաստատելը: Ուրեմն, կարող ենք ասել, որ Էդոյանի պոեզիան, որպես լեզվի և ոչ-լեզվի բևեռների միասնություն, զուտ «լեզվական սիմվոլիզմի» քննության հարցադրում է անում, հետևաբար Էդոյանի պոեզիայի քննության ելակետը ձիշտ է արտահայտում Լ. Վիտգենշտայնի մի գրառումը, ուր ասվում է. «Իմ լեզվի սահմանները նշանակում են իմ աշխարհի սահմանները», իսկ այն «փաստը, որ աշխարհը իմ (իր) աշխարհն է, դրսևորվում է այն բանում, որ լեզվի սահմանները... նշանակում են իմ աշխարհի սահմանները»:¹⁴

Էդոյանի պոեզիան, թերևս, որպես «իր աշխարհի սահման», ոչ թե յուրացնում է աշխարհի պատկերը, այլև ինքն է իրենով վերաձում աշխարհի պատկերի: Հետևապես գլխավոր պայմանն այն չէ, որ պատկերի (փաստի) կառուցվածքը համապատասխանի խոսքի «պատկերին», որ լեզուն է, որն, իբրև նշան, ներկայանում է որպես կառուցվածք: Ուստի կարելի է ասել, որ Էդոյանի պոեզիայի լեզուն՝ որպես հիմնահարց, յուրացնում է աշխարհը և նրա ոգին (իմաստը) «լեզվի քննադատության» միջոցով, որը նշանակում է՝ պատկերի կառուցվածքը չի հանդնկնում խոսքի կառուցվածքի հետ: Իսկ այս դեպքում առաջնայինը անունն է, և որքան էլ այն սուբյեկտիվ է, նկարագրելով աշխարհը, անունը նշանակության է հանգում պատկերի կոնտեքստում, տեքստի ներքին հարաբերության ոլորտում, ուստի լեզվական պատկերը սիմվոլիկ պատկեր է նախևառաջ:

Անշուշտ, պատկերի կառուցվածքի ընկալումը դիտարկման կա-

14 Տե՛ս Բրուտյան Գ., Փիլիսոփայություն և լեզու, Ե., 1972, էջ 250:

րիք ունի: Տարբերակելով իրականության պատկերը, որը հաստատում է աշխարհը որպես լեզվական պատկեր, աշխարհի լեզվական մոդելն է ստեղծում, որը տարբեր է պոետական պատկերի ըմբռնումից: Վերլուծելով նախադասության կառուցվածքը՝ Վիտգենշտայնը կարծում էր, որ եթե այն ծձմարիտ է, ապա պետք է **ցույց տա** իրերի վիճակը (Ռասելը նույնը քննում է որպես հավաստի ծձմարտություն): Բայց եթե պատկերը նաև մտածվում է (մտածելի է), այսինքն՝ ունի զգայական հիմք, պոետական լեզվում հանդես է գալիս իբրև մտապատկեր, ուստի Վիտգենշտայնի նմանությամբ կարելի է ասել՝ այն ամենը, ինչ կարող է ասվել, պետք է պարզորոշ ասվի, իսկ այն ամենը, ինչ կարող է **ցույց տրվել, չի կարող ասվել**:¹⁵ Հետևաբար, «ինչի մասին չի կարելի խոսել, այդ մասին պետք է լռել»:¹⁶

Տեսական հարցադրումների այս ընդհանրությունը, անշուշտ, Էդոյանի բանաստեղծության պոետիկայում առկա են սկսած «Անդրադարձումներ» ժողովածուից մինչև «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» (2012), «Հենման կետ» (2015) ժողովածուները: Սակայն ստեղծագործական համակարգի ձևավորման և ամբողջացման երկու մեծ շրջան է ապրում սակայն Էդոյանի պոեզիան. առաջին շրջանը՝ սկսվում է «Անդրադարձումներ» ժողովածուից և շարունակվում մինչև «Այժմ և միշտ» (1987) ժողովածուն, իսկ երկրորդ մեծ շրջանը սկսվում է «Երեք օր առանց ժամանակի» (2005) ժողովածուից, որ տևում է մինչև օրս՝ «Հենման կետ» (2015) ժողովածուն: Համակարգի կառուցվածքի ներքին բաժանումը պայմանավորված է պոեզիայի և ժամանակի ընկալման էդոյանական ըմբռնումներով, որոնք տարբեր են նախորդ՝ 70-80-ականներին, այնուհետև՝ դարավերջին և նոր դարի առաջին տասնամյակներին: Բայց որպեսզի հասկանալի լինի «տարբերության» իմաստը, նշենք, որ հարցադրումը ոչ այնքան պոետիկայի խնդիրներին է վերաբերում, որքան Էդոյանի աշխարհայացքի ներքին պառակտումներին, որը նրա պոեզիան ներկայացնում է ստրուկտուրայի և բովանդակության նոր ընկալումներով:

Այսպես, «Անդրադարձումներ» ժողովածուից մինչև «Պատկեր և կետ» (1980), «Երկրային ժամանակ», «Այժմ և միշտ» (1987) ժողովածուն Էդոյանի պոեզիայի հիմնական հարցադրումը մարդու, ժամանակի և պոեզիայի ամբողջականության որոնումն է, որի նախա-

15 Տե՛ս Բրուսյան Գ., Փիլիսոփայություն և լեզու, Ե., 1972, էջ 247:

16 Витгенштейн Л., Логико-философский трактат (Витгенштейн Л., Избранные работы, М., 2005, с. 215).

հիմքը պոետական խոսքի էդոյանական ձևակերպումն է: Չուտ փիլիսոփայական առումով այն կարելի է սահմանել այսպես. **այն ամենը, ինչ պակաս է Ամբողջից, ոչ միայն ավարտուն չէ, այլև գոյություն չունի**: Բ. Ռասելի մեկնաբանությամբ Հեգելի համակարգում կա այսպիսի փոխաձևություն, ուստի ասում է՝ «այս էական անավարտությունը հավասար կերպով ի հայտ է գալիս և՛ մտքի, և՛ իրերի աշխարհում»:¹⁷ Հետևապես աշխարհը և մարդը մասնատված է: Եվ թեև ամբողջի ձգտումը բանաստեղծի երազն է, որի մեջ կա մի փառավոր բան, որ ակնհայտորեն բանաստեղծին ստիպում է հասնել դրան, աշխարհը և մարդուն տեսնել բանական և հոգևոր միասնության մեջ: Բայց բառերը չեն «օգնում», եթե չեն կրում ունիվերսումի պատկերը, անդրադարձն են սոսկ նրա պատկերի, իսկ առջևում պատկերն է քաղաքի, նրա փողոցները՝ անվերջության ձգտող, ուր թափառում է բանաստեղծի առավուրը (մանկությունը), ամառվա կեսօրը՝ օգոստոսի կրակի բռնկումներով, աշունը, երբ ամեն ինչ «վախճանվում» է և «փակվում մի հսկա բառի մեջ», ուր բանաստեղծի հիշողության ստվերն է ապրում, և, այսպիսով, «Անդրադարձումներից» մինչև «Երկրային ժամանակ», Ամբողջի գոյությանը և ունիվերսումի իմաստին ձուլվելու դրաման է անվերջ վերապրում բանաստեղծը «այժմ և միշտ»:

Անշուշտ, Ամբողջին և ունիվերսումին հասնելու համար լեզուն կեցությունը նախազգալու, դրախտի դռները բանալու միստերիան է պատկերում («Դրախտի դարպասներին», «Նախազգացում»): Եվ խոսքին առնչվելու համար անցնում է «սուտ խոսքերի առատության միջով», մաքրվում անձրևների մեջ «անստույգ իրականության չափումներից («Անձրև»), իջնում անդունդները, փակվում բառի մեջ, վերապրում հուշը, անցյալը, արևածաղկի միջը («Արևածաղիկ»), մաքրվում գետի ջրերում որպես միջակա հերոս, որպեսզի հաղորդակցվի «ստվերներին աշխարհի» («Իմ անցյալ»), ուր կերպարանափոխվում է բանաստեղծի հոգու ռելիեֆը, և ուր «կարող ես խոսել առանց բառի, քայլել առանց շարժման» («Ռելիեֆ», հ. 1, 60):

Բանաստեղծը այս ուղին անցնում է քաղաքի խավարի միջով, «երբ ամուսնանում է խավարը խավարի հետ», և մի «կիսացնոր մարդ», որ չի գիտակցում խավարը՝ ժամանակի (օրվա) ավարտը, անցնում է մեծ-մեծ քայլերով տանիքների և բլուրների վրայով, հավաքում լուսնի շողերը և լցնում զամբյուղի մեջ («Երեկոյան խավարում»): Բանաստեղծը նախազգում է, որ անունը առարկաներին պատասպա-

17 Բերտրան Ռասել, Փիլիսոփայության պրոբլեմները, Ե., 2004, էջ 105:

րում է լուռության մեջ («Առարկաներ»), և մենակ է մնում մարդը «իրողության առջև («Նախագագու»), ուստի, որպեսզի մոտենաս բառին, պետք է ազատագրվես բառերից, որովհետև մոտեցումը «հայում է իմաստի մակերեսին», իսկ հեռացումը՝ հավատի «գործողություն», ուստի ասում է՝

Հեռացրու բառը (դու նորից կմոտենաս նրան),
ննջիր պատկերը (դու կվերականգնես այն),
մտիր քամու մեջ (դու նորից կվերադառնաս):
Հարցը տրված է,
պետք է մենակ լինել պատասխանի մեջ,
անխոս ընդունել դեղին փայլը լուսնի,
լցվել իրողության սառը խոստումով,
մինչև սլաքները կկանգնեն ժամացույցի
մի թվի վրա, ինչպես դանակներ:
(հ.1, 38)

Ժամերը, սակայն, տրված չեն բանաստեղծին իր ցանկությամբ, նրանց մեջ ապրում է «հուշն իբրև մարմին»՝ կրկնապատկերը անանցյալ կյանքի, ձգվում դեպի «դուռն օտար մի աստվածության» («Ժամեր»): Ահա ինչու բանաստեղծն ըմբոստանում է երկնքի դեմ՝ գնում կտրելու այն սյունը, որի վրա կանգնած է երկինքը, որպեսզի փլվի՝ կործանելով «աշխարհներն իր մեջ ստեղծված», որովհետև «աշխարհի ամենամեծ մարդը ծածկված է հողով» («Քեզ համար»): Իսկ ժամերը, ինչպես իրողության դանակներ, մասնատված են և միայն բանաստեղծի հայացքն է «շենքերի կիսաբաց պատուհաններից// հավաքում// փշրված բեկորներն իմ աչքերի» («Աչքերի բեկորները»): Կեսգիշերից հետո փողոցը խոսում է բանաստեղծի հետ, որովհետև նրանց միջև սահմաններ չկան («Կեսգիշերից հետո»), պատկերներն անկայուն են, փոխատեղվում են միմյանցով, և, այսպես անվերջ, տեղափոխությունների հրապարակում, բանաստեղծը որոնում է «վայրը», որ տպված չէ իրերի մեջ, այլ բառերի: Եվ քանի որ չունի բանաստեղծը «պատկերն անվերջության», մերթ մոտենում է, մերթ հեռանում, և եթե հաղթանակ է սա, ապա «այուրոսյան հաղթանակ», որ պատկերի մեջ անվերջ կրկնվում, վերածում է մտապատկերի, որ, երբ սկիզբն է որոնում, գտնում է վերջը, երբ վերջին է դառնում, գտնում է սկիզբը («Միստերիա»): Հնարավոր է սակայն պոեզիան և խոսքը, երբ «մարմինը չի ավարտվում// սեփական պատկերներում», ձգտում է անվերջության՝ դեպի «միացումը այլ պատկերների», որ ուղիղ գիծ է,

ուստի՝

Սենտիմենտալ տողը
ձոնչում է, ձուռում մտքի հարվածներից,
անցյալը շոշափում է ներկայի մատուցները,
բառերն աղմկում են, հետո թմրում, ընկնում
լուռության լճի մեջ, մի հին կերպարանք
շարժվում է դեպի նրանց աճյունները
Ֆոսֆորի պես փայլող:
(հ. 1, 68)

Էդոյանի պոեզիան, իհարկե, նախընտրում է բանավիճային ելակետը, որն ուղղված է գրապատմական պրոցեսին, սենտիմենտալ տողի զեղումներին: Լեզուն բանաստեղծի «ներքին դիմակն է», սակայն կարող ես լսել բանաստեղծին, եթե «ապրում ես բառերի մեջ», որովհետև բառերը **ցույց են տալիս** և լուռ, իսկ անասելին, ինչ հնարավոր չէ ասել, կարող է ասվել (լինել), երբ «դիմակն է խոսում» լեզվի միջոցով: Ուստի բառերը և իրերը ունեն հիմնային հակասություններ՝ ժամանակի մեջ ի հայտ եկող, որ ներկայի մեջ աղմկում են (ինչպես փողոցը), հայտնվում «լուռության լճի մեջ»:

Էդոյանի պոեզիայի «լեզվական սիմվոլիզմը» սերտորեն առնչվում է բանական և հոգևոր սկզբի հետ: Հետևաբար նրա բանաստեղծական կոնցեպցիան կառուցվում է երկու սկիզբների՝ գիտակցականի և անգիտակցականի միմյանցով փոխակերպվելու և անցման գաղափարի վրա: Մինչդեռ մեկնաբաններից մեկն ասում է, թե՛ «Էդոյանի բանաստեղծությունը փորձում է գլուխ լինել մի լեզվում, որտեղ սիրտն է մտածում» («Գարուն»,թ. 7-8,2007, էջ 13): Գուցե լավ է ասված, երբ խոսքն ուղղված է ռոմանտիզմի էսթետիկայի դեմ: Էդոյանն էլ չի ժխտում և ասում է՝ «չեմ տառապում ավելորդ ռոմանտիզմով»: Բայց երբ խոսքը վերաբերում է գիտակցականի ակտիվությանը ենթագիտակցականի նկատմամբ, վերլուծողը վրիպում է: Ի տարբերություն սիմվոլիզմի գեղագիտության, ուր գիտակցականը ելակետային նշանակություն ունի, ապա «լեզվական սիմվոլիզմը» Էդոյանի պոեզիկան ուղղորդում է դեպի Ամբողջի գաղափարը, որն ամենևին «էզոտերիկ գաղտնիք» չէ, ոչ էլ «սրբազան գիտելիք», որի կորուստը աշխարհի կորուստ է սիմվոլիստների համար: Էդոյանի պոեզիայի լեզվական կառուցվածքում սակայն հիմնայինը հավատի խնդիրն է, երբ բանականը և հոգևորը, գիտակցականը և ենթագիտակցականը արտահայտվում են միասնական սիմվոլային համակարգի մեջ: Պարզապես

ենթագիտակցականի ակտիվությունը Էդոյանի պոեզիան դարձնում է անմիջական վերապրման արտահայտություն, որ պատկերի/լեզվի պլանում վերաճում է մետաֆորի: Ուստի Ամբողջի մասերի ներքին «աստիճանավորումը» կարելի է ընկալել որպես Ամբողջի «մասեր», «պահերի անդրադարձ», որ գիտակցականի և անգիտակցականի արտահայտման «քայլերն են և ստվերները»: «Անդրադարձներ» բանաստեղծությունն ահա այդպիսի հղացում է, ուր Էդոյանը հենց սա է մեկնաբանում.

Այստեղ տեսնում եմ քեզ, քանի որ իմ մեջ ես դու,
քո քայլերն իմ մեջ են – քո մեջ են իմ քայլերը,
երկուսով այնտեղ ենք մենք, որը մեզ չի պատկանում,
(ի՛նչ սառը տերևաթախ քարե քաղաքի):
Հսկա տների մեջ մենք մնացել ենք:
Իմ ձեռքերը մերկ են, իմ ոտքերը նույնպես:
Իմ ժամերն ապրում են աշխարհում քո նախկին:
Մտիր քո հետքերի մեջ, նրանք իմ մեջ են:
Ես քո մեջ եմ, թեև իմ հետքերն այնտեղ չեն:
Վիթխարի մի բան մեզ փակեց իր մեջ:
Դու իմ խոսքից դուրս ես –
այնտեղ, ուր փողոցները նման են ստվերների,
և քաղաքներն են բացվում ինչպես երազ:
(հ. 1, 75)

Պատկերների միմյանց ժխտող «հաջորդականությունը» այսպիսով բազմապատկում են պատկերի իմաստը, հակադրում ինքն իրեն, որ Ամբողջից է ծագում, քանի որ այստեղ՝ «իմ մեջ ես դու»՝ ասում է բանաստեղծը, և նրա՝ ամբողջի մեջ է եսը ներկա, միաժամանակ «դուրս է» բանաստեղծի խոսքից, թեև «վիթխարի մի բան» փակում է իր մեջ, որովհետև սա (լեզուն է) պահպանում է **եղածի** միակ հետքը՝ կեցությունը և կյանքը:

Քննադատությունը չէի ասի, թե անտարբեր է եղել Էդոյանի (և իր սերնդի) պոեզիայի հանդեպ, արձագանքել է բանաստեղծի քայլերին և ստվերներին, բայց ունեցել է միջտ թելադրական և ոչ՝ վերլուծական բնույթ: Նոր վերլուծության փորձերում և մեկնաբանություններում անզամ կա նախորդ տասնամյակների հետքը: Ակնառու օրինակը թերևս Էդոյանի պոեզիայում մոդեռնիզմի ըմբռնման հարցադրումն է: Թ. Խաչատրյանը, անդրադառնալով Էդոյանի պոեզիային, մոդեռնիզմը

անջատում է ավանգարդից և, մերժելով վերջինը, ասում է, թե՝ «իսկական մոդեռնիզմը՝ հանձին Էդոյանի, դառնում է դասական... Ի վերջո մոդեռնիզմը ժամանակակից է դարձնում դասականը, նրա հղումը դասական է, և ենթատեքստը բացահայտվում է դասականով» («Գարուն», թ. 7-8, 2007, էջ 22): Ասվածի ներքին հակասությունը պարզվում է քիչ հետո, երբ վերլուծողը հավելում է և ասում, թե մոդեռնիզմը ձևի և բովանդակության նորարարության է ձգտում: Մինչդեռ, որպեսզի խուսափենք մտքերի այսպիսի քառսից, կարող ենք հարցադրումն այլ ուղղությամբ տանել և հարցնել՝ Էդոյանի պոեզիան ձևի և բովանդակության նորարարությամբ է ձգտում (ինչպես մոդեռնիզմը): Կարծում եմ՝ սա չէ իրական պրոբլեմը. Էդոյանի պոեզիան ձևի և բովանդակության միասնության է ձգտում (բացառապես), և ձիշտ չէ քննադատի ընտրած հայեցողության ուղղությունը... Քննադատության հիշողությունը կարճ չէ և պահպանում է «ուլտրամոդեռն» պոեզիայի մասին բնութագրումը, որ տրվել է Էդոյանին (Կ. Դանիելյան), և նույն տազնապով էլ կարելի է ընդունել Թ. Խաչատրյանի մտքերի ետևում թաքնված մոդեռնիզմի մասին բառախաղը...

Որոշ հարցադրումների այսօր էլ հնարավոր չէ չանդրադառնալ՝ հասկանալու քննադատության չհանդուրժող անկարողությունը: Էդոյանին դրանից բաժին է ընկել լիովին: Դիմադրության ոգին ծանր մուրձի պես իջավ ՀԳՄ 7-րդ համագումարի ամբիոնից (1976թ.) Վ. Դավթյանի «Դասական ավանդները և ժամանակակից պոեզիան» զեկույցի մեջ, ուր բանախոսը քննադատում է բանաստեղծների նոր սերնդին՝ պոեզիայի ազգային ավանդներից կտրվելու, փորձարարության, արևմուտքի տեսություններին տուրք տալու, հակասական, քառսային ու բարդ պոեզիա ստեղծելու համար... («Գրական թերթ», 7 մայիսի, 1976): Ամենամեղսավորը նրանց մեջ... Էդոյանն էր՝ ամենաբարդը, խրթինը... որ, բանախոսի կարծիքով, «երկու մատով մտել է(ր) արևմուտքի գրպանը...»: ¹⁸ Քննադատական խոսքի իներցիան, բացառություններով հանդերձ, դեր ունեցավ հետագայում նաև: Եվ գուցե կարիք չկա շատ հարցեր մանրամասնել արդեն, բայց, ինչպես ասում է Հերմես Եռամեծը, «մարդու մեծ հիվանդությունը մերժումն է» («Գարուն», թ. 9-10, 2006, էջ 22): Իսկ Էդոյանի պոեզիան, որքան էլ պարա-

18 «Գրական թերթ» հրատարակել է համագումարի զեկույցման սղագրությունը, ուր մեջբերված չէ Վ. Դավթյանի այս արտահայտությունը, բայց գրողի խոսքի արձագանքը մինչև օրս աննկատ չի մնացել և այդ մասին անթաքույց վկայում են համագումարի մասնակից ներկաները:

դոքսալ է, առաջին՝ «Անդրադարձումներ» ժողովածուից սկսած, մերժվում էր, թեև քննական հայացք ունեցողը անհնար էր, որ մերժեր (ով ականջ ուներ, կարող էր լսել, ով աչք ուներ, կարող էր տեսնել): Մեղադրանքները հնչել բառեր էին միայն՝ էլ «կոսմոպոլիտիզմ» (Դ. Գասպարյան)¹⁹, զգացմունքից զուրկ «կատեգորիաների կոմբինացիա» (Ա. Եղիազարյան)²⁰, ոչ թե բանաստեղծ, «այլ բանաստեղծություն կառուցող շինարար» (Զ. Ավետիսյան)²¹, «մետաֆորային կուտակումներ... ասոցիատիվ մակարդակում» (Ս. Փանոսյան)²²... Բնութագրումները կարելի է շարունակել, բայց հավելենք, որ նշված հեղինակներից միայն Զ. Ավետիսյանը հետագայում վերանայեց տեսակետը՝ «Լուսության և խոսքի բանաստեղծը» հոդվածում քննադատությանը հորդորելով Էդոյանի պոեզիան քննել «գնահատման հորիզոնական մակերեսից հրաժարվելով, անցն(ել) արժեքավորման իմաստաբանական (սեմանտիկ) ուղղահայացին»²³, ինչը, թեև կասկածանքով, անվանում է «նոր կոնցեպտուալիզմ», որը, մեր կարծիքով, Էդոյանի պոեզիայի նախահիմքերից մեկն է: Մյուս կողմից, Էդոյանին պաշտպանող և վերլուծող քննադատները, թեև առանձին դիտարկումներ հիմնավորում են և սահմանում, բայց նրանց էլ պակասում է համակարգումը:

Քննադատական վերլուծության կարևոր առանցք է թերևս Ալ. Թոփչյանի «Բառի սահմանները» (1974) և Ս. Սարինյանի «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» (1982) հոդվածներում Էդոյանի մետաֆորիզմի քննության հարցը, ուր Թոփչյանը պոեզիայի հարցադրումը շաղկապում է մետաֆորի կառուցվածքի էդոյանական ըմբռնման հետ, էմոցիոնալ և զգացմունքային մետաֆորի հիմքը քննում «բանաստեղծական պահի», «պոետական իդեայի» գաղափարի տեսանկյունից, որտեղ իշխողը «աննյութական հավերժության զգացումն է», և «մշտապես բանաստեղծի տողերում զգացվում է մի ներքին տագնապ ժամանակի անվերջության հանդեպ»²⁴, ուստի և, վերլուծողի կարծիքով, մարդը մշտական կոնֆլիկտի մեջ է իր ներկա վիճակի և հավերժի զգացումի միջև: Իսկ Ս. Սարինյանը, վերլուծելով Էդոյանի պոեզիան, խրախուսում է գեղագետ-բանաստեղծին, որին, ինչպես ասում է,

19 Գասպարյան Դ., Ժամանակ և շարժում, Ե., 1984, էջ 89:

20 Եղիազարյան Ա., Մարդը ներսից, Ե., 1985, էջ 84:

21 Ավետիսյան Զ., Գեղարվեստական մտածողության հետքերով, Ե., 1985, էջ 128:

22 Փանոսյան Ս., Արդիական չափումներով, Ե., 1988, էջ 124:

23 Ավետիսյան Զ., Նորագույն հայ գրականության զարգացման միտումները, Ե. 2003, էջ 100:

24 Թոփչյան Ալ., Բառի սահմանները, Ե., 1978, էջ 113:

«օտար չէ զգացմունքը՝ բանաստեղծության այդ վերին պարզևր»: Այնուհետև, շարունակելով միտքը, հիմնավոր է համարում «գիտական պոեզիայի արգասավորությունը», ինչպես նաև Էդոյանի պոեզիայում «պատմության խորը զգացողությունը», նրա փիլիսոփայական կողմնորոշումը, որը բնավ զգացմունքայնության մերժում չէ, այլ «նրա բարձրագույն որակի հիմքը» («Գարուն», թ. 3, 1982, էջ 70):

Քննադատական այս հատուկենտ հարցադրումները, ցավոք, վերլուծական զարգացում չստացան, բայց, իհարկե, եղան ընդհանուր բնութագրումներ, ինչպիսիք է. Մովսեսի «Վերևը ներքևում» արտահայտության գաղափարն է, որ Էդոյանի պոեզիան իթաքե է տանում («Գրական թերթ», 2 դեկտ., 2005), ինչը, մեր բնորոշմամբ, հենց իր՝ Մովսեսի պոեզիայի հատկանիշն է: Իսկ Վ. Փիլոյանը Էդոյանին անվանում է «ժամանակի հնագետը»՝ խոսելով նրա պոեզիայի ընդհանուր հիմունքների մասին («Գրական թերթ», 20 մարտի, 2016): Համալսարանական քննադատությունը, սակայն, «հեռուն» գնաց՝ ասելով, թե Էդոյանի «փիլիսոփայական խոհի ակունքը առարկայական-զգայական չէ, այլ իմացաբանական», ուստի «Էդոյանի պոեզիան փիլիսոփայական ընդհանրացումների պոեզիա է»²⁵: Եթե սրան էլ հավելենք, որ այս պնդումներից առաջ վերլուծողներից մեկը, առանց հիմնավորումների, անհատական հայեցողությամբ, արդի պոեզիայի ուղղություններից մեկն անվանել էր **փիլիսոփայական**, մտայնության պատկերն ամբողջական կլինի: Ուստի մեզ մնում է ենթադրել, որ, հեղինակի կարծիքով, եթե պոեզիան կա, ապա փիլիսոփայությունն այլևս անելիք չունի... Նույնը կարելի է ասել «գիտական պոեզիա» բնութագրության մասին, որը, ինչ խոսք, ոչ մի հիմնավորում չունի, եթե չասենք, որ Էդոյանի պոեզիայի վերլուծության հիմքը կարող է և անհրաժեշտ է, որպեսզի լինի փիլիսոփայական և գիտական, բայց դա չի նշանակում, որ նրա պոեզիան ինքնին գիտական է կամ փիլիսոփայական:

Ինչևէ, հարցադրումների ընդհանուր տեսանկյունը մեզ հնարավորություն է տալիս կոնցեպտուալ տեսանկյունից սահմանել հետևյալը. Էդոյանի պոեզիայում աշխարհի և երևույթների հակաբևեռները մեկտեղված են որպես ունիվերսումի ամբողջություն, ռեալիաները ծագում են նրանից և հանդես են գալիս իբրև նրա մասեր, ուստի հակադրվում են ունիվերսումի հիմքին, բայց, միաժամանակ, ծագում են նրա հիմքից: Հետևաբար՝ աշխարհը և երևույթները ունիվերսումի հատկությունն ունեն, կրում են «պոետական իդեան» և ոչ թե՛ կոնկրետ միտք

25 Քալանթարյան Ժ., Ուրվագիծ արդի հայ գրականության, Ե., 2006, էջ 81:

կամ գաղափար (ինչպես Էդոյանն է ասում): Ուստի ունիվերսումը աշխարհում հանդես չի գալիս որպես պոետական մաքուր և կատարյալ վիճակ, այլ, հակադրվելով Ամբողջին (որ ունիվերսումն է), վերապրում է աշխարհը իբրև ռեալիա: Ուստի ասել, թե Էդոյանի պոեզիան փիլիսոփայական է կամ «աննյութական հավերժության զգացումն է» արտահայտում, նշանակում է խախտել հիմնայինը՝ Էդոյանի պոեզիայի բնույթը ըմբռնելու հարցը (այսինքն՝ ինչը և ինչպեսը): Իսկ դա հնարավոր է համակարգի վերլուծության, բառի իմաստի կոնցեպտուալ ըմբռնման, բառը և պատկերը իբրև **կերպար** ընկալման միջոցով:

Էդոյանի ժողովածուների վերնագրերն էլ հուշում են պոետական հայացքի մեկնակետը, որոնցից «անդրադարձվում են» և որին հանգում՝ ձևավորելով ստրուկտուրայի միասնական համակարգ: Վահե Օշականը, ահա, մեկնաբանելով «Սոնետների պսակը», ինչպես ասում է, «քանի մը բառով» տալիս է Էդոյանի «մտածումին կմախքը». «Ես (այս պարագայում՝ մարդ էակը) իրականութեան մէջ եմ, բայց իրական չեմ, ճիշտ **բառին** պէս ու միայն գիտակցութեան շնորհիւ է, որ բուն կեանքին մաս կու գայ ինձի, իրական կը դառնամ: **Բառը** սակայն անցեալէն կու գայ ինձի, ու այս ներկայէն միայն անիկա՝ **ԲԱՌը** պիտի տոկայ: Ուստի ԵՍ նորէն չկամ, այլ կա **ԲԱՌը**, կա անոր իրողութիւնը, որ լուռ է և որուն կուրութեան մեջ ամբողջութեամբ կը սուզուիմ: Ու կը մնայ լոկ լուրիւնը, որ կը լեցնէ միտքս, կը գրէ իմ տեղս»²⁶: Անցյալի անկյանք իրականությունը, հետևապես, ներկայի մեջ «հավվող բառն» է, ուր կորչում է իրականությունը, վերածվում հուշի, որ բառն է պահպանում, բայց ինքն էլ «իրականություն չէ»: Ուստի բանաստեղծը մնում է բառի մեջ շվարած, որովհետև բառն էլ իրականություն չէ ամենևին:

Բառի կորուստը թերևս կյանքի կորուստ է, բայց միակ հենարանն է բառը, որ գոյության խարխիսն է բանաստեղծի, պատասպարանը անցյալի, որ գալիքն է որոնում, բայց բառը միայն իրականության արձագանքն է, «վայրկյանը անշարժ», որի մեջ է նաև բանաստեղծի անիսկական գոյությունը թաքնվում: Ուրեմն, բառը իրականության նշանն է (ոչ-իրականությունը), որ նույն պահին, ազատագրվելով ինքն իրենից՝ բառ-նշանից, վերածվում է ոչ-բառի, և բանաստեղծը պարտվում է կրկին: Իրականության հորիզոնը մնում է անիմանալի, բառից այնպիսի՝ անասելի, բանաստեղծը՝ անցյալի արձագանքին պատանդ, ներկայում՝ բառի մեջ աքսորված: Վ. Օշականն էլ է ասում՝

26 «Բագին», Պեյրուֆ, ԺԹ տարի, թ. 5, էջ 57:

«պարտուած, այսինքն՝ համակերպուած այս իրականութեանը»²⁷ Անշուշտ, սա կրկնվող կացություն է՝ ինչպես Ողիսևսի շրջապատույտը, որ «թողնում է իր տունը՝ Իթակեն, և գնում թափառելու» («Ողիսևս»): Հեռվում երևում են կղզիները և նորից անհետանում, երևում է «ցամաքն անծանոթ զիգզագներով», և ահա «տարածությունը, ուր բողբոջում են ծովեր, քաղաքներ»: Եվ որքան «հագեցնում է (եսը) տարածությամբ, այնքան աղքատանում է հոգին», «որքան հեռանում է տանից, այնքան մոտենում է նրան», թողնելով ընկերներին ծովի և հողի մեջ՝ աչքերում՝ անեզրությունը տարածության, միայնակ, մուրացկանի պես, նա իր տան դուռն է թակում, բայց՝

Ինչպես հոգին, որ նորից փնտրում է իր մարմինը,
ոչ թագավոր և ոչ ստրուկ, ոչ անմահ և ոչ մահկանացու,
նա իր տունն է մտնում, և աստվածները բացում են նրա դեմ
անվերջ հյուսվող և նորից քանդվող գորգը ժամանակի:
(հ. 1, 152)

Ինչպես տեսնում ենք, Էդոյանի պոեզիայում բառը/լեզուն ամեն ինչ չէ: Ինչպես ասում է Էդոյանը՝ «պոեզիայի մասին խոսել պոեզիայի լեզվով, նշանակում է փակել նրա ընկալման դռները»²⁸: Լեզուն/բառը, ուստի, ձևավորում են Էդոյանի պոեզիայի ստրուկտուրայի մակարդակները. ներքինը՝ բառի/լեզվի սեմանտիկան, արտաքինը՝ կառուցվածքի մակարդակը: Հետևապես անցման և փոխատեղման միջոցով, որպես շարժման ընթացքը կրող, լեզուն արտահայտվում է մշակութային նախասկզբի պլանում, որ նշանային համակարգում տարածությունը ընկալում է իբրև «պարիսպ» (ինչպես Ողիսևսի ուղին), ուր ամեն մի «գործողություն» (արկած) զուտ ներքին սյուժեով է կապված Ողիսևսի վարքի և գործողության հետ: Էդոյանը հունական մշակույթը հենց այդպես էլ անվանում է՝ «պարսպի մշակույթ», այսինքն՝ սահմանային ելակետ, երբ պարիսպը դրված է «երկնքի, աշխարհի, քաղաքների, էպոսների... կյանքի և մահվան վրա, ժամանակի վրա՝ ընդգրկված Սկզբի – Ջարգացման – Ավարտի մեջ՝ որպես ընդհատվող-կրկնվող ժամանակ»²⁹: Այդպես էլ «պարիսպ է» դրված Էդոյանի պոեզիայում բառի և լեզվի, պատկերի և նրա իմաստի միջև, որոնք ծագում են մեկ

27 «Բագին», Պեյրուֆ, ԺԹ տարի, թ.5, էջ 58:

28 Էդոյան Հ., Պոեզիան և քննադատությունը (Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ 264):

29 Էդոյան Հ., Պարիսպ (Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ 344):

նախասկզբից, ինչպես Ողիսևսի քայլերի և գործողության շղթան, որ շարժման հետագծով «պատումների» շարք է, որոնք շաղկապված են **տան** գաղափարի հետ: Իսկ Էդոյանի պոեզիայի «մուտքը» սկսվում է փողոցից: Առջևում քաղաքն է, բառի «արկածները», որ վերաճում է պատկեր/կերպարի, ուր խախտված է հավասարակշռությունը պատկերի և նրա իմաստի միջև: Ուստի միակ հանգրվանը պոեզիան է, Ողիսևսի հայրենիքը, ուր, իբրև կրկնվող շրջանակ, ոչ միայն իրակա-նի պատկերն է գծում, այլև միավորում է սկիզբը ավարտին, արտաքի-նը՝ ներքինին, այսինքն՝ նշանը իմաստին, որ մետաֆորն է: Հ. Էդոյանը ահա ինչու «պատկերը և կեսօրը» որպես ժամանակի պատկեր/կերպար տարրալուծում է «երկրային ժամանակի» իմաստի մեջ, ընկալում այն որպես քաղաքի և իրականության «պատձեն»՝ որպես միակ իրականություն, որ վերապրում է անցման և շարժման հակասությունների միասնության և հակադրության մեջ: Իսկ երբ «իջևում է տարածության վրա ոչ թե ժամանակը, այլ՝ իրերը», կամ, երբ խախտվում և ընդհատվում է ներքին (իմաստային) կապը պատկերի և իմաստի միջև, ապա մեռնում են պոեզիան և ժամանակը, ինչպես «Երեք օր առանց ժամանակի» և «Փողոցի բաժանվող մասում» ժողովածունե-րում, որ բանաստեղծի և բանաստեղծության նոր բանավեճն է՝ ուղղված արդիականությանը: Ահա ինչու Էդոյանի պոեզիայում սա նոր հանգրվան է, համակարգի ինքնության նոր շրջափուլի ձևավորում:

Սակայն, որպեսզի հարցադրումները քննենք ներքին շարժման, զարգացման և ընթացքի շրջափուլերով, խնդրին անդրադառնանք Էդոյանի «Խոստովանություն» շարքի մեկնաբանությամբ, ուր ասում է՝ «ես վերցնում եմ քաղաքն ինչպես ոզնի, // մերթ հեռանում եմ և մերթ մոտենում // կյանքի պարիսպներին» (հ. 1, 77): Բանաստեղծի «հոգու ռեյիեֆը», այսպիսով, փոխակերպվում է ժամանակի մեջ և, շարժումը տարածության մեջ, որ ընկալում է քաղաքի պատկերն ինչպես «ոզ-նի», թաքցնում է բանաստեղծին իրերի պատյանում, և նրա ետը հայտնվում է այնպիսի մի «վայրում», որ ոչ այստեղ է, ոչ այնտեղ, և ուր՝ «տարին չի պատվում իր առանցքի շուրջը, // և ոչ էլ մահվան»: Էդոյանը սա մեկնաբանում է որպես ժամանակի նախասկզբի «պատկեր», որ ոչինչն է.

Ահա իմ օրերը՝ և ուրիշ և ոչինչ –
սրանք նշաններ չեն, պատկերներ կամ բառեր,
այլ ժամանակ՝ դրված տարածության մեջ.
անուններ՝ բարձրագույն անունների մեջ,

որոնցից հետո ոչ թե վերջն է գալիս,
այլ՝ սկիզբը միայն:
(հ. 1, 78)

Անունը եզակիի արտահայտությունն է սակայն, իսկ Ամբողջը՝ ան-տարանջատ՝ քաղաքն է կամ վարդը՝ կյանքի վերջնական հայտնու-թյունը, անշարժությունը (վիճակ անանցյալ), անունը նրա՝ բախտի անցագիր, որով «մտնում ենք դռնից հավերժի// դեպի մի ուրիշ սահ-ման ու երկիր» («Վարդը», հ.1, 143): Իսկ աշխարհը «պետք է վերցնել իբրև մի տաճար», ուր «մեր կյանքի կամարներն են բարձրանում», «երկինքը վրան՝ ինչպես ժամանակ»: Ուստի «Խոստովանություն» բա-նաստեղծության մեջ ասում է կրկին.

Ես հեռանում եմ, որպեսզի մոտենամ,
մեռնում եմ, որպեսզի ապրեմ,
իջնում եմ, որպեսզի ելնեմ,
մտնում եմ ժամանակի տարածության մեջ,
որպեսզի խուսափեմ շարժումների ցավից,
անցնելու համար դռների միջով ինձ տրված սենյակների:
Ես հրաժարվում եմ իմ առարկաներից –
ծառից, խոտից, քամուց, ժամից, բառերից,
թող նրանք մնան անցյալի մեջ,
պահելով այնտեղ իմ մարմինն ու ուղին,
և իմ պատկերը՝ սրբագործված,
և իմ պատկերը՝ քանդակված իմ կյանքի պատերի վրա:
(հ. 1, 79)

Շարժումը՝ որպես կյանքի շրջապտույտ, ցավ ու տառապանք է բե-րում, ինչպես մտքերը, զգացմունքները մարդու՝ «քանի որ մենք չու-նենք պատկերն անվերջության//, և մենք չենք կարող ապրել առանց ձևի» («Ցերեկային խոսքեր»): Ուստի, ինչպես ասում է բանաստեղծը, «իմ կյանքի ուղին տպված չէ իրերի մեջ», ամեն բառ ծնունդ է ու մահ, որը «տեղափոխությունն է իրերի, կյանքի և անունների» մի տարածու-թյան մեջ, որը ձգվում է սենյակից պատշգամբ, որովհետև մենք գալիս ենք «վերադարձի քանդված կամուրջների վրայով» և խախտված է տարածության և ժամանակի հավասարակշռությունը (ինչպես նշված պատկերը, որ ձգվում է սենյակից պատշգամբ...), որովհետև մենք ապրում ենք բառերի մեջ, որ «դառնում է ծածկագիր երկնքում», սա-կայն մենք փնտրում ենք մի պատկեր, որ «կախված է մեր դեմ, // նաև մի անուն, որի առարկան // մեր մեջ է գտնվում, մեր երակներում»: Ահա

ինչու գիշերվա «արարքներից դատարկված քաղաքում // ընկնում է մի երազ, բայց նրա ոգին // արդեն չի կարելի նկարագրել»: Հետևապես մնում է «միակ արարքը», որ տպված է բառի «անշարժ վայրկյանում» և կրում է իր միակ զգեստը, որ համապատասխանում է արարքի ձևին.

քանի որ այն ամենն, ինչ ասվում է- ճիշտ է միայն այնտեղ, ուր ասվում է և այն ամենը, ինչ արվում է- ճիշտ է միայն այնտեղ, ուր արվում է, և ինչ կատարվի- ճիշտ կլինի միայն այնտեղ, ուր դա կկատարվի, որովհետև այն, ինչ ավել է, կործանում է մեզ, որովհետև այն, ինչ պակաս է, կործանում է մեզ, որովհետև մենք ընդունում ենք այնքանը, որքան կարող ենք և տալիս ենք այնքանը, որքան կարող ենք...

(Հ.1,84)

Բանաստեղծի եսը ամռան երազում, շարժումների խձձված ցանցի մեջ, կանգնում է անշարժ ձևի մեջ և չի ծերանում, իսկ «կյանքը փնտրում է իր սեփական գիրքը» («Ամռան երազներ»): Բանաստեղծը հայտնվում է մի երեխայի տեսադաշտում, տերը բացում է դուռը օրվա՝ ինչպես բառը զգացմունքի մեջ կամ երեխան արգանդում՝ առողջ, թարմ և ուժեղ, որ խոսում է անսկիզբ և անվերջ, իր մոտ հրավիրում՝ դեպի կանաչ ափը սիրո աստվածության, ուր խոսում են օգոստոսի ոգիները, աղմկում են բառերը, որովհետև բանաստեղծի խոսքն անցնում է քաղաքի միջով («Իբրև սկիզբ»): Գոյությունը բախվում է ոչնչին, կյանքը ձև է առնում, նախկին պատկերն է բռնկվում հոգու մեջ և, ինչպես Ձևի կարապի երգը, արձագանքում է հեռավորի կանչին, որ, մահից առաջ, «նորից գտնում է նա իր Աստծուն» («Ձևի կարապը»): Անցյալը կենդանանում է, և բանաստեղծը, ինչպես ռեստավրատոր, անցյալի կտավի վրա քնած ներկերը արթնացնում է կրկին, որոնք «խոսում են նոր լեզվով», որի ներկայում, ինչպես հայելում, «նա իր սեփական դեմքն է ստանում» («Ռեստավրատոր»): Եվ բացվում է օգոստոսի պատկերը՝ բանաստեղծի կյանքի կատարյալ ժամանակը՝ կատարելու այն, ինչ պետք է կատարվի և ասելու այն, ինչ պետք է ասի: Ուրեմն, խոսքի ժամանակն է սա, որի պատկերը արարքն է, ժամանակը՝ կեսօրը ամռան, իսկ օրը «Աստծո դեմքն է- եզակի և անդեմ» («Դա կլինի մի ուրիշ անգամ»): Բանաստեղծը կանգնած է անցման շեմին, որ ցանկապատ է, դարպաս, ուր սեպտեմբերի (աշնան) լույսն է դեղին, որ տանում է ձմռան (վախձանի) ձանապարհով: Բառերը օրվա պահերի ծնունդ են և, ինչպես Ռոբինզոնն իր կղզում՝ միայնակ և անստ-

վեր, այդպես էլ բանաստեղծի կյանքն է բառ և պատկեր կեսօրվա մեջ միմյանց ձուլվող: Ձեռքին փետուրը ժամանակի, վերադառնում է բանաստեղծը հուշերի խարխուլ կամուրջների վրայով, որպեսզի ճիշտ անուն տա հալվող քարերին: Որովհետև հարցեր են ծնում տարածության և ժամանակի անվերջ փոխակերպումները, իսկ կյանքը բանաստեղծի, բառի հակասությունների ոլորտում՝ անցյալից մինչև ներկա, քաղաքի նրբանցքներում «եղել է անկանոն ձեռագրով// թղթի վրա գրված թելադրություն»: Եվ բանաստեղծը անցնում է բառի ինքնամաքրման ծեսի միջով, որովհետև բառի անցած ձանապարհը իր անցած կյանքի ուղին է, այսինքն՝ պոեզիան, որ նույնն է, երբ ասում է՝ «ինքը ես քո ուղին»: Ուստի՝

Կեսօրվա առջև ինձ կփրկի միայն պատկերը, ինչպես լարված ժամացույց, կամ ինչպես թռչուն, որն ընկնում է ցած, թողնելով իր դատարկ ձևերը օդում: Ես սպասում եմ նրանից փրկություն, փրկություն-զգացումների ժանգից, փրկություն- խոսքից և լուռությունից, փրկություն- կամքից և ձակատագրից: (Հ.1, 177)

Բանաստեղծը հայտնվել է գիշերվա նախադրան առջև, որ փակվում է առանց ձոխնչի, ինչպես փակվող էջը երիտասարդ կյանքի: Պատահականությունների փաստերը հավաքում է նա, փորձում է գտնել «ժանգոտ գամերը բառերի», «փնտրում կայուն վիճակները առավոտվա»՝ փաստից գնալով դեպի հայտնություն, խախտում սահմանը «մտքի և կատարման»՝ հառաչելով երկդիմի խոսքի անդունդում: Բայց աշխարհը բանաստեղծը ընդունում է առանց հարցումների, որովհետև վիճաբանությունները իրեն չեն հրապարտում և առանց խոսքի համաձայն է ձեզ հետ, չի տառապում ավելորդ ռոմանտիզմով և ձանփորդ չէ գիշերների, երազների արքա չէ իրեն կարծում («Գիշերվա նախադրան առջև»): Հետևաբար «ոչ թե ցանկություն է արտահայտում, այլ՝ **վիճակ**», մեծ քարեր կախում բառերի ոտքերից, որպեսզի չթռչեն, իսկ էպիտետը ասում է՝ «մի շատախոսեք այդպես, դուք ձեզ կսպանեք», մետաֆորը սակայն « քրթմնջում է ինքն իրեն» և ասում՝ «կանցնի տասը տարի, և ոչինչ չի մնա», որովհետև «ոգին ստեղծվում է ամեն ժամ և ոչ թե տրվում պատրաստի» («Էլեգիա նախկին պատկերի»):

Ես «միտումնավոր» եմ տրվում այսքան Էդոյանի տողերի և ասույթների հմայքին, որովհետև (ինչպես ասում են) «այն, ինչ մենք ունենք, նրանից փոքր է», ինչպես մոռացումը խոսքի, որ անցնում է մեր կողքով, գնում է- հեռանում: Բայց «այն սերմի նման դրված է խոսքի մեջ» և լույս է տալիս Աշխարհին, որովհետև «մեր միջև (խոսքի և աշխարհի.- Ս.Ա) պարիսպներ չկան» («Մոռացում»): Ինչպես Հերակլիտը անաչք՝ բանաստեղծը մեծ է պատգամախոսից և տեսնում է կյանքը և մահը: Նրա կյանքը արտացոլված է բնության և իրերի մեջ, քանի որ իրական է և հավերժական է նա, եզակի և անկրկնելի և բարձր է ցավից, որովհետև բառերով չէ, որ խոսում է նրա եսը (նրանք գոլորշիացել են, բարձրացել երկինք), այլ ժեստերով, լուռությամբ բառերի, որ ցույց է տալիս բառերի **լինելը** պատկերի մեջ, ուստի ինքը՝ բանաստեղծի եսը, Հերակլիտն է նույն, որ անվերջ լողում է նույն գետի ջրերում, իսկ գետի ջրերի վրա կախված փարթամ ձյուղերը լցվում են արևով և նույն պահին չեն ձանաչում իմաստուն Հերակլիտին («Հանդիպում Հերակլիտի հետ...»): Այդպես էլ ժամանակը, որ ժամանակի պատկերն է կրում, այլևս ժամանակ և պատկեր չէ, այլ բառ/պատկեր՝ պառակտված իր իմաստի և ժամանակի հոսքի մեջ: Ուրեմն և՛ «Երկրային ժամանակն է» սա՛ ինչպես Հերակլիտի վերապրածը՝ եզակի, անցողիկ և անանցողիկ: Էդոյանի պոեզիայի ներքին անցումների այս շղթան՝ բառից բառ, նշանից պատկեր, սիմվոլների (և անունների) շրջապատույտ է ստեղծում, որոնք, կրկնվելով՝ վերածում են մետաֆորի՝ ստեղծելով **«մետաֆորային շրջանակ»**, որ պոեզիայի ինքնագիտակցումն է (ինքնաձանաչումը) բանաստեղծի տեսիլքի մեջ, շաղկապված աշխարհի գաղտնիքի հետ: «Երկրային ժամանակը» շարքը «անցման» այսպիսի մի ամբողջ շրջապատույտ է պատկերում, որի բնաբանը՝ քաղված Դանթեի «Դժոխքից», երկխոսություն է պարտադրում հարցի մեջ (որն իր պատասխանն է նաև) և ասում է՝ «դու , որ այս մթին գնդանով անցնում ես հանձարիդ վեհությամբ, ո՞ր է որդիս և ինչու՞ չեք միասին»: Բանաստեղծը ահա պատկերում է օրը և ժամանակը որպես մետաֆորի միասնական շրջանակ, որի դռնից մտնում է ինքը, ինչպես անցնում է ամռան օրվա միջով, աշնան օրվա միջով: Եվ երբ վերցնում են թագը նրա գլխից՝ հիշողության պատյանի մեջ թողնելով իրեն (որ բառ/պատկերն է կրկին), բառերի լուռության միջով հոսում է բանաստեղծի կյանքը՝ ինչպես ամռան օրը ժամանակի և հիշողության միջով, վերապրում բնության բույրերը , աշխարհը՝ թովչանքներով լի, որոնք մոռացության և հուշի պատկերներ են գծում: Բառերի

և պատկերների հայելին հիշողության ստվերն է գծում (կրկին) և, եթե սա է իրականը, անթարթ ժամանակը և անունը, ապա ձայնը՝ արձագանքն է նրա, որ հանգչում է իր ականջի մեջ, մարում է՝ «ինչպես վերջին ժեստը ինքնասպանության»: Բառերը և սիմվոլները «հոգու անդունդի» են վերածվում, փոխակերպվում միֆի և անվան, որոնց «ծավալները» (պատկերի և անվան) չեն համընկնում: Այսինքն սիմվոլը՝ փակ, միֆը՝ լայն կառուցվածք ունի, որի «անդունդից», ինչպես ոգու իմաստի խորքից, բանաստեղծի եսը ելնում է որպես Ողիսևս, Էնկիդու կամ Արա Գեղեցիկ, «պատմում» իր տեսած աշխարհների մասին.

Ես ելնում եմ են Անդունդից- իմ կյանքի նախկին հետքերը թողած նրա խավարի մեջ,
ուր փայլում է գիշերվա մեջ ոսկորների մի կույտ,
և չկա նրա վրա ոչ մի կենդանի շունչ,
ես նրանց չեմ ողջունում, հրաժեշտ չեմ տալիս,
քարը մի կողմ է գլորվում, և ես բարձրանում եմ,
ես ելնում եմ, բայց ոչ թե իբրև Ղազարոս,
այլ նույն կյանքից սերված և նույն շրջանի մեջ,
ուր ես ամեն պահի հարության պահն անեմ,
ես մտնում եմ աշխարհ և դեմքս եմ խաչակնքում,
քանզի չունեմ մի ավելի պարզ շարժում:
(Հ.1, 262)

Բառի/սիմվոլի անցումը «մետաֆորային ամբողջության» տեղի է ունենում բառի կերպավորման միջոցով, սիմվոլի «ներսում», ինչպես հարություն առնող «ոսկորների կույտը» Եզեկիելի տեսիլքում, որ նրա աղոթքի փոխակերպումն է: Քարը գլորվում է մի կողմ, և բանաստեղծը, ինչպես Եզեկիելը, որի առջև «երկինքը բացվեց ու նա աստծո տեսիլքները տեսավ», այնպես էլ բանաստեղծն իր արարչական տեսիլքում, «հառնում» է ոչ իբրև Ղազարոս, ինչպիսին նրա հարության միֆն է: Բանաստեղծը հարության միֆը ունի յուրաքանչյուր պահ, բառի/լեզվի մեջ, ուստի ասում է՝ «Երգն ու ժամանակը նույնը չեն իրոք/նրանց միացնում է առասպելը լուկ» («Մտքեր լուսանցքներում»): Բառի սեմանտիկական սկիզբն ու ծագումը, ուստի, կյանքի փորձառության, ապրումի մեջ է, որին հաջորդում է միֆը և լուռությունը, որ «լեզվաբանական սիմվոլիզմի» տեսանկյունն է բառի ներքին՝ գաղտնիքի ծավալման պարագծում, երբ աշխարհը և եսը կերպավորվում են ներքին՝ իմաստաբանական տեսանկյունից: Բառ/կերպարը, այսպիսով, հաղթահարում է ձևի արտաքին կաղապարները, և նրա իմաստն ընկալ-

վում է որպես Ամբողջից ծագող հատկություն: Հետևաբար, ընկալել Ամբողջը, նշանակում է «արթնանալ», այսինքն՝ ի հայտ գալ ժամանակի մեջ, որ ձգտում է իմաստի անվերջության: «Խոսքեր քեզ համար» բանաստեղծության մեջ ահա բանաստեղծը հակադրությունների այսպիսի շրջապտույտը, իբրև բառերի միատերիա, մեկնաբանում է և ասում՝ «թեև ես խոսքն եմ, բայց դու վձիռն ես», ուստի ասվածի իմաստային հակադրությամբ շարունակում է՝ ամբողջացնելով «մետաֆորային շրջանակը».

Ես կույտ եմ երազների ու ոսկորների,
քարերի ու ջրի, ես գիտեմ անեզրը,
բայց դու ես անեզր, իմ համբույրն իջնում է
քո ձեռքին, ինչպես
թռչունը ծառի ճյուղին, իսկ մայրամուտի
արյունը հոսում է մարմնիս վրայով,
ուր խարխափում է լույսը և հանգչում
իմ կեղևի մեջ, ես կեղևն եմ, բայց դու
սուր կացինն ես՝ իջած իմ կեղևի վրա:
Մեծ կյանքը կանչում է, բայց ինքը ոչ մի տեղ
չի հայտնվում, սակայն
վեճը չի ծնում ոչ մի իմաստություն,
և մահը մահից չի պարտվում երբեք,
քանզի անմահ է նա:
(Հ.1, 230)

Բառերի և պատկերների «խեցին» հիշողության մեջ պահպանում է անցյալը՝ որպես սկզբնական ձև (նախահիմք), որ մետամորֆոզների, կերպափոխության հանգելով, անցյալը ընկալում է որպես «ժամանակի մահ», իսկ ներկան՝ «ժամանակի մարմնավորում», որոնք լեզվական արտահայտությամբ՝ հենց լեզվի, բառի կոնտեքստում իմաստի միասնության են ձգտում, և, ներթափանցելով մեկը մյուսի մեջ՝ «մետաֆորային շրջանակում» իմաստափոխում միմյանց: Բառերի կերպափոխությունների այս շրջանակը, որ հանդես է գալիս սիմվոլ/պատկեր հարաբերությամբ՝ որպես անուն, բանաստեղծի բնութագրմամբ՝ կին է՝ անվերջ մետամորֆոզ, իսկ բանաստեղծը՝ ձամփորդ («Խոսքեր քեզ համար»): Կոնֆլիկտը և հակադրությունը, հետևաբար, ընդգրկում է ժամանակի հարաբերությունը, որ երկշերտ կառուցվածք ունի, որոնք Ամբողջի մասերն են՝ արտահայտված նշան/պատկեր հակադրությամբ: Ընդ որում, հուշը պատկերի նախադուռն է, «շարժման» գաղա-

փարը կրողը: Իսկ «պահը», որ արտահայտվում է լեզվի միջոցով (որպես լեզվական արար), շարժումն ընկալում է իբրև «վիճակ»: Սա մտքի սյուրռեալ շարժում չէ, ոչ էլ մտքի կատարում, այլ մտքի այնպիսի ձևավորում, որ մտածելի է (Լ. Վիտգենշտայն): «Կատարում» բանաստեղծության մեջ Էդոյանը բանաստեղծության հղացումը՝ որպես շարժում և վիճակ, անվանում է ծես և ասում.

Կատարիր քո ծեսը ներքին աշխարհում,
ձեռքդ դիր բարձրացող քո ժամի վրա,
թող նա հասունանա, ինչպես զգացում,
քանզի ամեն ինչ իր ժամանակն ունի,
որից դուրս մտնում է առանց անունի:
(Հ.1,323)

Բառերը կարող են «արթնանալ» (մարմնավորվել) պատահական (ինտուիտիվ), բանաստեղծի գիտակցության խորքերում լուսավորել իմաստը, որն անուն չունի: Մտքերի ընթացքն իրերի աշխարհում, ուստի, կրում է ժամանակը, որից այն կողմ, մարմնի (լեզու-մարմնի) բարձրացումն է ընդդեմ ժամանակի: Հետևապես նշանը և լեզուն են, որ հաղթահարելով «մտքի և կատարման» արտաքին ձևը (սիմվոլը և պատկերը, որ արտահայտում են աշխարհի հետ կապը և ստեղծագործողի էմանացիաները) հիշողության (անցյալի) ինտուիտիվ արթնացման (մարմնավորման) միջոցով, արդեն լեզվի իմաստաբանական ոլորտում (լեզվից դուրս-ոչ լեզու), վերագտնելով բառի/լեզվի նախնական իմաստը: Այնուհետև ներքին լուսավորման՝ էպիֆանիայի (ոգեհայտնության) միջոցով հաղթահարում են մահը (որ հնարավոր է պոեզիայի և լեզվի մեջ): Դրա համար է Էդոյանը ասում՝ «այն տունն եմ, ուր ամեն ժամ// բաց է դուռ ու պատուհան» («Էպիֆանիա»): Եվ այդ «բացությունը» պատկերի «արթնության» և «լուռության» մարմնավորումն է, որ, առանց ժամանակի ընկալման, կույր ու անդեմ շարժում է: Բայց երբ կրում է հետքը ժամանակի, դարերը և վայրկյանները լուռ են, ինչպես սֆինքսը անապատում, և «այդ անշարժ վայրկյանն է» ինքը՝ բանաստեղծը, նրա եսը, իսկ լեզուն «կեցության տունն» է՝ ապակե պատուհաններով, որի «ներսը» երևում է անցյալի և ներկայի հայացքների հորիզոնում, ամեն կողմից: Ահա ինչու «Եգիպտական բուրգի արձանագրություններից», «Սիմոն Կյուրենացի», «Մարիամ Մագդալինե», «Ճանապարհ դեպի Էմմաուս» և այլ բանաստեղծություններում, էդոյանի պոեզիան պատկերի նշանային (սիմվոլիկ) խեցին ձեղքում, որոնում է բառի/լեզվի նոր հանգրվան, որ «մոտաֆորային շրջա-

նակն» է ընդգրկում (ուստի և՛ պոեզիան): Դժվար է տուրք չտալ Էդոյանի իմաստախոսությանը, չհմայվել պոետական խոսքի խորությամբ և չմեջբերել թերևս մի հատված, օրինակ, «Եզրիպտական բուրգի արձանագրությունից» (թեև նշվածներից յուրաքանչյուրը պոետական ինքնատիպ գլուխգործոց է), ուր ասվում է, թե «խոսքը ստվերն է կյանքի, բայց ստվերն ապրում է// այդ լույսը հանգչելուց հետո էլ», ուրեմն և՛ կյանքի վախճանից և ծնունդից հետո էլ, որովհետև «ով ասում է- ես կամ», նա կյանքի մակերեսից բարձրանում է ևս մի հորիզոն, ուստի ապրել՝ նշանակում է լինել «թեքության վրա ժամանակի»: Բանաստեղծը խոսում է «գիշերների և ցերեկների որսորդների հետ», իմաստություն որոնում խոսքի ճյուղավորումների մեջ, ուր «իմաստության թռչունները ձվեր են դնում», որովհետև ապրելը ցանկության զգացումն է «կյանքի դաշտերի վրա», և, երբ ժամանակը բացակայի ոլորտն է (չկան), մարդը (եսը) հագեցնում է տարածությամբ և չունի հենարան: Ուստի, ինչպես ասում է, իջնում է ներքև, ուր պատկերը նախկին չի համընկնում ինքն իրեն: Մինչդեռ՝

Քո անունն է քո բնակարանը, ոչ թե մարմինդ
քանի որ անունն ապրում է առանց մարմնի,
իսկ մարմինն ապրում է միայն անունով:
Նա ձեր առջև է կանգնած, ժամանակի պահապաններ,
նա ձեզ ձանաչում է, քանի որ գիտի ձեր անունները:
Գոյության մի մասը ներսում է, մյուսը՝ դրսում,
իսկ ամբողջ գոյությունը՝ ներսից ու դրսից այն կողմ,
ուր իշխում է հիերոգլիֆը խստադեմ:
Տունը կատարյալ է, երբ այն դատարկ է:
Կյանքը Նեղոսի բերած տիղմն է՝ հացահատիկով հարուստ,
մի տերև՝ ջրի վրա, բայց անհայտ է սկիզբը Նեղոսի:
(Հ.1, 158)

Այսպես, Էդոյանը աֆորիստիկ մտքերի համադրությամբ կառուցում է այն «տունը», որ կեցության օրրան է, և ուր կարող են «մտնել» նրանք, ովքեր դափնեծյուղ ունեն ձեռքին, և ով ձաշակել է դառնության հացն ամենօրյա, որ տանում է այնտեղ, ուր դափնու «ցողունն ու տերևները դառնում են բառեր, ձայներ, հնչյուններ» («Դափնեծյուղը»): Իսկ նրանք՝ բառերը, մեռած աձյուններ են, որ բանաստեղծը, ինչպես Եզեկիելը իր տեսիլքում, որպես կյանքի և մահվան, կրակի և հողի հավատացյալ, շունչ է փչում «բառերի ոսկորներին», որպեսզի նրանք «բարձրանան եղեգնի պես», կենդանանան ինչպես հնձված

հասկեր («Ռեքվիեմ հնձած հասկերի»): Այս շարժումը և անցումը «այժմ և միշտ» «վերադարձ է դեպի առաջ», որ տանում է դեպի լուսություն, դեպի անհայտը՝ չանցած ուղիներով, թեև, ինչպես ասում է բանաստեղծը՝ «ամեն վերադարձ նույն շարժումն է առաջ, // և չկա վերադարձ, այլ՝ միայն անցում»: Պարադոքսը սակայն խոսքի էության մեջ է հնարավոր, ուր հակադրությունները փոխատեղվում, հանդես չեն գալիս մաքուր վիճակում, այլ իմաստ են ձեռք բերում միայն հակադրության «ներսում», որովհետև «գոյության մի մասը ներսում է, մյուսը՝ դրսում», ուստի խոսքը, մարմնավորվելով լուսության մեջ, ինչպես երեխան՝ արգանդում, լուսավորվում է իբրև իմաստ՝ ինչպես կյանքի տաճարը (որ տան փոխանունն է), այնուհետև լուր՝ ինչպես ծածկագիր (հիերոգլիֆ): Էդոյանի «Պարադոքսներ» բանաստեղծությունը ահա ինչու պոետական խոսքի խրախճանք է, առհասարակ նախորդ դարի հայ բանաստեղծության անկրկնելի մի հայտնություն, ինչպես նաև՝ Էդոյանի բառի պոետիկան արտահայտող ամբողջություն, որի իմաստային կենտրոնում խոսքն է՝ իբրև մետաֆորային համակարգի ըմբռնում: Բառի/պատկերի հակադրությունների ներսում Էդոյանը, որպես հակադրության բեռներ, միմյանց ժխտող նշանների համակցություններ է արտահայտում, որոնք առանձին կառուցվածք ունեն՝ կտրված խոսքի համընդհանուր իմաստից, բայց միասնության մեջ արտահայտում են հենց խոսքի իմաստը: Այդպիսի կառույցը «լեզվական սիմվոլիզմի» և նրա հարաբերությունների սկզբունքն է արտահայտում, ուր ասույթը (նախադասությունը նաև) ձևավորվում է միմյանց ժխտող առանձին լեզվական միավորներից: Բայց ասույթի (նախադասության) «ներսում» յուրաքանչյուր փաստ (հիմնավորում) համընկնում է ինքն իր կառույցին (Վիտգենշտայնը սա անվանում է «ատոմար փաստ», որի հաստատման հիմքը վերաֆիկացումն է), ուստի հակասություն չկա նախադասության և իր իմաստի միջև: Հետևաբար հակադրության (ոչ թե ցույց տալու, այլ՝ լինելու) մեջ է խոսքը ամբողջանում ասույթի մեջ, ուստի Էդոյանը ասում է՝ «երբ խոսքը ուժգին է և բարձր չափազանց, ես լուրմ եմ, // երբ լուսությունը չի ձգտում բառերին, ես խոսում եմ»: Այնուհետև՝ « երբ աշխարհը վազում է ժամանակի դաշտով, ես կանգնած եմ:// Երբ ժամանակը դառնում է ձախիձ, ես վազում եմ:// Երբ զգացմունքը ողողում է ինձ, ես դատարկվում եմ:// Երբ հարցեր չեն տալիս, ես պատասխանում եմ»:

Այսպիսով, յուրաքանչյուր ասույթ, մտքի աֆորիստիկ կառուցվածքով, իմաստ է ձեռք բերում հակադրությունների շրջապատույթի (շրջ-

ման) մեջ, ուր յուրաքանչյուր նշան՝ բառը, լուծությունը, ճահիձը, ապակին, արևը, ծովը ոչ միայն ժամանակի պատկեր/նշաններն են, այլև պոեզիայի և խոսքի «անմարմին մարմինը», որ տարրալուծվում է որպես լեզվական «կառույց» (ուր լեզուն մարմինն է, ոչ-լեզուն՝ իմաստների ներքին հարակցությունը. Հումբոլդտն ասում է՝ «ներքին ձևը»): Ուստի Էդոյանը պարադոքսների շարքը, ինչպես վերլիբրի տողը, որ առանձին իմաստների հարակցություն է՝ կապված խոսքի և պոեզիայի «մետաֆորային շրջանակի» հետ, փոխակերպում է ասույթի իմաստի հակադիր ընկալման մեջ, ձևավորում բանաստեղծի պոետիկայի և աշխարհայացքի համակարգը.

Ես միայն ինձ եմ նման, բայց ես ինձ չեմ գտնում:
Թե ուզում ես կյանք տալ իրերին, ինքդ իր դարձիր:
Որպեսզի տեսնես հարստությունը, պետք է աղքատ լինես:
Երբ ուզում եմ ասել անասելին, նորից հնարավորն եմ ասում:
...Անցյալը հիշում եմ, որպեսզի ազատվեմ նրանից:
Որքան մոտենում ես մանկությանդ, այնքան ծերանում ես:
Որքան խավար է սիրո հատակը, այնքան լուսավոր է նրա վերևը:
Ով փախչում է մեղքից, նա դրախտ չի տեսնի:
Ես ելնում եմ անվերջ և իջնում, ես Սիզիֆի քարն եմ:
Ես մի հնչյուն եմ սպառնալիքի և ներման միջև:
Բոլոր իրերը նույն անունն ունեն, ես դա եմ:
Մյուսները վերև են ելնում, ես իջնում եմ ներքև:
Ով ցանում է փոքրը, նա հնձում է մեծը:
...Ես ասում եմ՝ Դոն Կիխոտը նորից բռնվել է խելագարությամբ:
Ես ասում եմ՝ ամեն ինչ այնպես չի լինի, ինչպես որ կլինի:
(Հ.1,211)

Այսպիսով, Հ. Էդոյանի բառը ձուլվում է խոսքին, որ նման է փշրված պատկերի՝ կրկնվող ու նորից մոռացվող, որոնց իմաստների միջև պարիսպներ կամ դռներ կան: Իսկ «դռները բաժանում են ներսը և դուրսը»՝ ինչպես անցյալը և ներկան, որոնք երկու ակնթաթթներ են մեծ դռան առջև (որ պոեզիան կամ խոսքն է) («Դռներ»): Եվ թեև բանաստեղծը, ինչպես Դոն Կիխոտը, բռնվել է խենթությամբ (ներշնչանքով), պոեզիան ընկալում է իբրև «խոսքի սկիզբ»՝ ուղղված հորը, որովհետև խոսքը հայրություն է, որդի և հայր միաժամանակ («Հինգ խոսք»), մայրական աղոթքի ելևէջ, որ չունի ավարտ, «քանզի պոեզիան // սկզբի հայտնությունն է հետագա բոլոր օրերի շարքի մեջ, մանկության անվերջություն // և հարատևում, ուր բնակվում են աստված-

ները հին// և լույս տալիս մեզ անհայտ ակունքներից» («Ջութակներ արվարձանի համար»): Այդպես է և նրա՝ պոեզիայի արարումը «Լուծություն» բանաստեղծության մեջ, երբ նա՝ արարողը, ստեղծեց բառը՝ երկինք, հայտնվեց երկինքը և ինքն ստեղծեց բառը, այնուհետև՝ մարդը «դրախտից իջավ Եվայի հետ», բայց երբ ստեղծվեց բառը՝ պոեզիա՝ «մարդկանց զարմացած // աչքերի առջևով ձախրեցին աստվածները» («Լուծություն»): Պոեզիան/խոսքը, ուրեմն, ամբողջի իմաստի մեջ կրում է «պոետականի իդեան», ուր ո՛չ մահ կա, ո՛չ կյանք, ո՛չ սկիզբ, ո՛չ վերջ, այլ միայն՝ ժամանակ, որ պարիսպ է, սահման երկու աշխարհների՝ «երկրային ժամանակի», ինչպես նաև՝ բառի/պատկերի և երագի միջև «այժմ և միշտ», այստեղ և այժմ՝ ամուսն, աջան, ձմեռվա վախճանի պատկերի մեջ:

Բանաստեղծը, հաղթահարելով «երկրային ժամանակը», եկել հասել է «ցանկապատին», որ ամուսն այգին է՝ իր աշխարհը, սրտի անդունդի մեջ բերելով իր հետ կուտակումը լույսի և ստվերի՝ «փակելով գիրքը պարադոքսների»: Մի սրբազան թռչուն կանչում է բանաստեղծին, կանչում է մի բիրիակական, անծանոթ և օտար այգի, որի «մոտ եկել է հեռվից» («Ամուսն այգին»): Աղի (ծարավ) շուրթերով խմում է բանաստեղծը այգու շունչը, նրա ամառները և աշունները՝ «ինչպես ջուր», շրջում փողոցի շոգի մեջ, որովհետև քաղաքն իր մասն է: Բայց գալիքը անհայտ է, ժամանակը՝ անդեմ և ասում է.

Ես ուզում եմ գնալ, բայց չեմ կարողանում այգուց հեռանալ,
ուզում եմ ներս մտնել, բայց մուտքն անհայտ է ինձ,
շրջվում եմ ետ - և այգին դառնում է անապատ,
այն այգին, որի մոտ ես եկել եմ հեռվից,
իմ լուծությունը խոսում է ինձ հետ, նա իմ թիկունքում է,
իսկ խոսքը լայն քայլերով գնում է իմ առջևից:
(Հ. 1, 278)

Բայց այգու դռան, ցանկապատի եզրին հասած բանաստեղծը, կրկին, հայտնվում է ժամանակի թակարդում, ուր խոսքը պատկեր չունի, ժամանակը՝ անուն, ուստի նրա երազն էլ վախճանվում է բանաստեղծի բիրիակական (անտեսանելի) արցունքի, ժամանակի վախճանի և պոեզիայի անհնարինության միջև, որովհետև «այս ուղին դեպի ներքև, // այս ուղին վերև- նույն ուղին չէ: Քո ամեն մեկնումը նաև // վերադարձ չէ, քո սկիզբը և վերջը միաժամանակ // նույն պահի մեջ չեն («Գիշերը և այլ ձայներ»): Այլ մի ուրիշ ժամանակի, որի մետաֆիզիկական պատկերը «ժամանակ չունի»...

Հենրիկ Էդոյանի պոեզիայի հիմնական առանցքը ժամանակի և պոեզիայի ընկալման խնդիրն է: Խոսքը ժամանակի և պոեզիայի պատյանն է (խեցին), որ, ինչպես բանաստեղծն է ասում՝ «ծնվում է լուռության շարժումից, իսկ լուռությունը խոսքի շարժումն է զգացմունքի մեջ» («Քայլեր և ստվերներ»): Հետևաբար պոեզիան «լուռության մարմնավորումն» է խոսքի մեջ, լեզվական արտահայտումը, որ ունի ներքին և արտաքին կողմեր: Ընդ որում՝ ներքին կողմի ըմբռնումը ընգրկում է լեզվի սիմվոլիզացիայի, կեցության առաջնայնության հարցը լեզվի նկատմամբ (այսինքն՝ լեզվի բացարձակացումը հակադրության միջոցով), իսկ արտաքին կողմը արտահայտում է նշանի/սիմվոլի և նրա իմաստի հարաբերությունը (որ նույնն է բովանդակության և ձևի միասնության, կոմպոզիցիայի անտրոհելիության մեջ):

Հ. Էդոյանը, որպես բանաստեղծ և մտածող, ամբողջական է. ներքին կապը այդ «երկուսի» միջև(բանաստեղծի և մտածողի) սինկրետիկ է: Բայց, ինչպես ասում է՝ «ամեն խոսք, նավարկություն է և ամեն// նավարկություն՝ մի խոսքի շրջադարձ// սկզբից դեպի վերջ, վերջից դեպի սկիզբ»³⁰ («Ոչ գետը, ոչ ափերը»): Այս չընդհատվող շրջապտույտի մեջ է հայտնվել բանաստեղծը, որ «Լինել այնտեղ» բանաստեղծության մեջ ուղղակի ասում է՝

Իմ վրայով հոսում է ժամանակը:
 Ինչ անուն էլ տաս՝ նա քո ուղեկիցն է,
 քո բնակավայրը: Մի՞թե ես չեմ ուզում
 Լինել ամեն ինչ, լինել ամեն ինչի կամ
 ոչնչի մեջ, բանուկ կամ կիսադատարկ,
 փողոցում, զբոսայգում, հրապարակում,
 լինել լինելու մեջ, աղմուկի, լուռության³¹:

Սրա համեմատության նշանը «քայլը» և «քայլելն» է, որ նույնը չեն Էդոյանի բացատրությամբ. «քայլը» «քայլելու» իմաստի մեջ է հնարավոր, թեև առանձին է նաև... Հետևապես բանաստեղծը, որոնելով «հենման կետ», աշխարհն ընկալում է ժամանակի հոսքի, կյանքի տեղատվության և մակընթացության հայեցությամբ: Ուստի ժամանակի ընկալումը Էդոյանը տեսնում է մշակութային այնպիսի հակադրության մեջ, որն ուղղված է միշտ արդիականությանը, ուր «լինում է ամեն

30 Էդոյան Հ., Կանգ առ, ես այստեղ եմ, Երևան, 2012, էջ 45:

31 Նույնը, էջ 53:

ինչ», որի նախահիմքը «լինելն է լինելու մեջ»: Սա ընդհանուրն է, որ ձևավորում է Էդոյանի պոեզիայի համակարգը գեղագիտական պլանում, իսկ տարբերության ընկալումը ժամանակի ներքին պառակտվածության մեջ է հնարավոր քննել, գրապատմական ընթացքի ներքին զարգացման մեջ:

Ընդհանուր առմամբ, կարելի է ասել, որ Էդոյանի պոեզիան ձևավորման շրջան չի ապրել: Սկսած «Անդրադարձումներից» (1977) (և դրան նախորդող շրջանում) Էդոյանի պոեզիայի նախահիմքերը ամբողջական են արդեն: Հետևապես մինչ դարավերջ՝ «Քայլեր և ստվերներ» ժողովածուն, պոետիկայի և աշխարհայացքի միասնությունն ունեն, որում իշխում է «պոետական իդեայի» գաղափարը: Էդոյանի պոեզիայի հենց սկզբնական շրջանում ահա ինչու գլխավորը բառի պոետիկայի ընկալման հարցն է, սիմվոլային համակարգի ստրուկտուրալ միասնության գաղափարը, ուր պառակտված չեն սիմվոլը և միջը. սիմվոլը նաև միջ է(միջական սիմվոլ): Միջը «տեղավորվում» է սակայն նրա լեզվական «կառուցվածքում» կամ, ուղղակի ասած, բառը-սիմվոլը-միջը համադրության ձգտելով խոսքի մեջ՝ վերածում է մետաֆորային ամբողջության, որը պոեզիան է: Սա ինչ-որ առումով նախորդ՝ 1950-60-ականների պոետական աշխարհընկալման և ընթացքի էդոյանական ժխտումն է, որի սահմանումը մի ելակետ ունի՝ «հանուն պոեզիայի», որը նույնը չէ, երբ Պ. Սևակը ասում էր՝ «հանուն և ընդդեմ...», այլ իր ներքին փոխաձևությունն ունի, որ տա-նում է բառի ներքին բազմաձայնության աշխարհըմբռնման, որ հնարավոր է մետաֆորի մեջ, գաղտնիքը (անասելին) պատկերելով բառի տեսիլքում: Ուստի լեզուն, բառի միջոցով, հանդես է գալիս պատկեր/սիմվոլ(նշան), ուր «թաքնված» է բանաստեղծի հայեցությունը և աշխարհը, որ պառակտված է ժամանակի ամբողջության պլանում, որն անվանում է «երկրային ժամանակ»: Եվ, ինչպես սիմվոլն է միջի մեջ ընդգրկվում, ձգտում է իր նախասկզբին՝ խոսքին (Պլատոնն ասում է՝ էյդոսին), ուր համադրությունը խոսքի մեջ զուտ այլաբանական է, այնպես էլ խոսքը հանդես է գալիս արդեն որպես այլաբանական-մետաֆոր՝ ընդգրկելով ոչ միայն բառի, բանաստեղծության, այլև պոետական աշխարհընկալման բոլոր ասպեկտները:

Հ. Էդոյանը «Եղիշե Չարենցի պոետիկան» մեկնաբանում է ներքին՝ միկրո- և մակրո- համակարգերի միասնության ձևավորման և համադրության տեսանկյունից: Էդոյանի պոեզիան ևս պոետիկայի և աշխարհայացքի միասնությունն ունի, սակայն ներքին «տարբերությու-

նր» և զարգացումը կախում ունի խոսքի ոլորտից, որի հավասարակշռությունը խախտվում է «ներսից»: Ստեղծագործական համակարգի ձևավորման ընթացքը, հետևապես, մենք կարող ենք քննել համակարգերի հարաբերության և անցման շրջապատույտի միջոցով, ուր, թեև պոետիկայի տարրերը ընդհանուր են, բայց տարբեր են աշխարհայացքի էդոյանական փոխակերպումները: Ուստի, կարելի է կարծել, որ Էդոյանի պոետական արդի (վերջին) շրջանը, որ սկսվում է «Երեք օր առանց ժամանակի» ժողովածուից (2005), ընդգրկում է նաև «Փողոցի բաժանվող մասում» (2006), «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» (2012), «Հենման կետ» (2015) ժողովածուները՝ ամբողջացնելով ստեղծագործական նոր շրջանի հարցադրումները, որոնք փոխակերպության և էվոլյուցիայի արտահայտություններ են միամբողջության մեջ: Սակայն՝ «վերև թե ներքև, ձանապարհը մեկն է»՝ ասում է Հերակլիտը, ինչպես Ողիսևսի ձանապարհի սկիզբը և վերջը, որ նույնն է և-նույնը չէ, կամ, ինչպես «Ճանապարհի դեպի Էմմաուս», «Գիլգամեշի վերադարձը» բանաստեղծություններում կյանքի և մահվան անբաժանելիության գաղափարը, առհասարակ, քառսի և կարգի ըմբռնումը Էդոյանի պոետիկայում, ժամանակի ընկալումը, որ, ինչպես հոսող գետ (ժամանակի հոսք), երկու ափ ունի: Էդոյանի պոետիկայի համակարգն էլ (վերջից դեպի սկիզբ, սկզբից դեպի վերջ), որպես նույն ձանապարհի շրջապատույտ, բանաստեղծը, իր խոսքում, համեմատում է հոսող գետի հետ, որը երկու ափ ունի, «որոնք հավասարապես պահում են նրան, բայց նրանք նույնը չեն: Աջը և ձախը նման են իրար, բայց նաև տարբեր են: Նրանք հակադիր են մեկը մյուսին, թեև գետը իր մեջ չունի հակասություն» («Վերևն ու ներքևը»): Նույնը և Էդոյանի մի հարցման մեջ է ասվում, ուր արտահայտվում է պատասխանը, երբ գրում է՝ «միջուկը իմ մեջ է, բայց ուր է կեղևը, մարմինը նրա»: Սա նշանակում է՝ «միջուկը» (որ ընդհանուրն է), չունի հակասություն, իսկ աջը և ձախը, ինչպես երկու ձեռքերի երկու կողմեր՝ երկու անվերջություն են: Սակայն նրանց խարխալը նախասկզբի մեջ է (որ Կոսմոսի փոխանունն է), որից ծագում են ժամանակը և խոսքը: Ուստի հակասությունը ժամանակի և խոսքի միջև է, որ բնորոշ է Էդոյանի մետաֆորային-այլաբանական շրջանի պոետիկային: «Քաղաք-խեցգետին» բանաստեղծության մեջ Էդոյանը հենց այդպես էլ սահմանում է.

Ի սկզբանե խոսքն էր, բայց ահա
խոսքն սկսվել է անջատվել խոսքից,

Պատմությունն իջել է պատմության վրա,
հողը՝ հողի դեմ, ոսկու դեմ՝ ոսկին:³²

Մարդը երկդիմի է խոսքի ոլորտից դուրս, քաղաքի պատկերը, ինչպես խեցգետին, մեծ չանչերով խժռում է մարդու մարմինը: Եսը կորցրել է ոգին, որովհետև հայտնվել է ստորերկրյա աշխարհը՝ խանութը և մետրոն: Հարության անկործան միջը վախճանվում է, ինչպես աշխարհն է վախճանվում «ոչ թե կրակոցով, այլ կաղկանձով» (Թ. Ս. Էլիոթ): Ինչպիսի՞ն պիտի լինի պոետիան (և ի՞նչ է պոետիան), երբ խոսքը դուրս է ընկել իր շավղից: Իսկ այնտեղ, ուր խոսքը «անհետանում» է, մահանում է նաև պոետիան. ժամանակի գետը իր հունով տիղմ է բերում, սկսվում է փողկապավոր «դահիճների ժամանակը», ծովակալն՝ սպանվում («Կոլումբոսի նավարկությունը»), իսկ տաճարը, որ կառուցվում է քաղաքի կենտրոնում, «ներքին աշխարհում փլուզվող» տաճարի հետ նույնը չեն ամենևին («Տաճարի կառուցումը»):

Էդոյանի ներքին բանավեճը, իհարկե, եթե նախորդ հարյուրամյակում ուղղված էր «հարթ պոետիկայի» դեմ և մերժում էր նրա «դեկորատիվիզմը» և ձևամոլությունը, ապա նոր շրջանում Էդոյանը (ուղղակի թե անուղղակի) ժխտում է պոետիայի «կուսական անգիտակցությունը», էպատաժը, առհասարակ ժամանակի անմիջական արտացոլումը պոետիայում՝ Չարենցի «ժամանակի շունչը» մեկնաբանելով ոչ թե բառի անմիջական իմաստի, այլ՝ ունիվերսումի ընկալման տեսադաշտում: Որովհետև, Էդոյանի կարծիքով, «պոետիան «վառվում է», երբ շատ է մոտենում կյանքին», ուստի «կյանքի և պոետիայի միջև պետք է որոշակի տարածություն լինի» («Գրական թերթ», 7 փետր., 2014): Պոետիան, հետևապես, «ջնջված մետաֆիզիկա» է, որ պահպանում է հետքը ժամանակի: Եվ, կարելի է կարծել, ինչպես Ռ. Բարթն է ասում, «պոետիան երբեք ռեալիստական չի լինում, և հենց այս ո՛չ ռեալիստականությունն է, որ հաճախ նրան (գրողին- Ս. Ա.) թույլ է տալիս աշխարհին հարցադրումներ ուղղել»³³: Միաժամանակ, սա գրողին չի ազատում պատասխանատվությունից: Եվ եթե անգամ բանաստեղծը «իրերին նայում է վերևից (որոշակի տարածությունից), պոետիան «խորասուզվում է կյանքի և գոյության գաղտնիքի մեջ», և այս պարագայում կարևոր է ոչ թե այն փաստը, թե գրողը (բանաստեղծը) ինչ հետևություն է անում, այլ՝ այն, թե ուր է ուղղված նրա հայացքը: Հայացք ունենալու պատասխանատվությունն է, որ Էդոյանի պոետիան, որքան էլ

32 Էդոյան Հ., Հենման կետ, Ե., 2015, էջ 7:

33 «Արտասահմանյան գրականություն», թ. 1, Ե., 2001, էջ 163:

դժվարին լինի նրա ընկալումը, ուղղված է ներս՝ ինչպես Հերակլիտի հայացքը, բայց նաև ունի հայացքի անվերջություն՝ ինչպես Մովսեսի հայացքը՝ ուղղված Խոսքին: Ուստի նրա պոեզիան հոգևոր և մտային ներքին միասնությամբ ընդգրկում է, այլասաց, որի լեզուն հղկված է և ներհուն:

Հ. Էդոյանը առհասարակ կյանքի ճանաչողության հիմքը համարում է մտածողությունը, որն «ընդգրկում է մարդու գիտակցական և ենթագիտակցական բոլոր շերտերը»: Ուստի Էդոյանը չի ժխտում նաև աշխարհը և ժամանակը յուրացնելու «մի ուրիշ հնարավորություն, երբ, ասենք, բանաստեղծը հետևում է իրերի ընթացքին, կյանքի առօրյա ձևերին, ստեղծում յուրօրինակ «կատալոգ»՝ իրերի, դեպքերի, անունների և այլն, որոնք նույնպես լեզվական որոշակի միջոցով կարող են հասնել գեղարվեստական մեծ արդյունքի» («Գրական թերթ» 7 փետր., 2014): Իհարկե, ակնարկը թափանցիկ է, հասցեատերը մեր պոեզիայում՝ Ա. Հարությունյանի պոեզիան: Բայց ասվածի մեջ էական միտքը այն է և չի հակասում ինքն իրեն այնքանով, որ հիմնված է մշակութային նախահիմքի վրա, որի ակունքը համաաշխարհային գրականությունից եկող արձագանքն է, մասնավորապես Թ. Էլիոթի պոեզիան, որ, աշխարհայացքի և պոետիկայի ընդհանրությամբ, մոտեցնում է արդի պոեզիայում Ա. Հարությունյանին և Հ. Էդոյանին (ընդ որում Ա. Հարությունյանին՝ պոետիկայի, իսկ Հ. Էդոյանին՝ աշխարհընկալման հարցադրումների առումով): Իհարկե, քննադատությունը որոշ հարցադրումների (թեև ժխտական առումով) անդրադարձել է, բայց Էդոյանի պոեզիայում մշակութային հիմքի վրա հիմնված ընդհանրությունը ոչ թե արտաքին՝ լեզվական պլանում է, այլ՝ գեղագիտական ըմբռնումից եկող ընդհանրության, որ քրիստոնեական համընդհանուր տեսանկյունն է: Սկիզբը (խոսքը) Էդոյանի պոեզիայում նաև նույն ակունքն ունի, ինչպես Էլիոթի պոեզիայում («Իսթ Քոուքըր»), բայց ընկալման տարածությունը և ժամանակն է տարբեր: Էլիոթն էլ բառի պոետիկան մեկնաբանում է «բառն աշխարհի մեջ, կամ հանուն աշխարհի», որ հակադրում է «անբառ աշխարհին», որի «կենտրոնը բառն է»³⁴ («Մոխրոց չորեքշաբթի»), ուր «ներկան և անցյալը միասին// հավանաբար ներկան են ապագայի մեջ: Իսկ ապագան անցյալի մեջ է սոսկ»³⁵ («Բըրնթ Լորթըն»): Առանց հավատի մարդը (և աշխարհը) «սնամեջ խրտվիլակ» է՝ գլուխը լցված ծղոտով, իսկ մեռած

34 Էլիոթ Թ. Ս., Մոխրոց չորեքշաբթի (Թարգմանություններ, գիրք Ա, Ե., 2009, էջ 66):

35 Էլիոթ Թ. Ս., Մոխրոց չորեքշաբթի (Թարգմանություններ, գիրք Ա, Ե., 2009, էջ 71):

երկիրը՝ կակտուսի երկիր, ուր հառնում են քարե կուռքերը և ողորմածություն ստանում մեռյալի ձեռքից:

Էդոյանի պոեզիայում էլ մշակութային հիմքերը, որքան էլ բազմազան են (հին աշխարհից մինչև արևելք և արևմուտք), բայց աշխարհայացքի ընդհանրությունը քրիստոնեական (արևմտյան) նախահիմքից է ծագում, որ նույնն է խոսքի ոլորտում և ձևավորում է համակարգի ամբողջությունը: Ընդ որում, խոսքի ոլորտից հեռացումը աշխարհը և մարդուն վերածում է անդեմ և դիմակավոր դահիձի, որ բեմականացնում է XXI դարի տրագիկոմեդիան («Տրագիկոմեդիա»), ինչպես Էլիոթի «սնամեջ» մարդը, իսկ խոսքի հանձնառումը աշխարհին և մարդուն ազատագրում է կրկին, որ ձոձվող նավի վրա ձեռքը երեխայի պես երկարում է՝ որոնելու «հենման կետ», որ «ոչ կյանքի, ոչ մահվան մեջ է», այլ խոսքի: Իսկ խոսքին «հասնելու» ուղին արագաբայլ Աքիլլեսի կրիային հասնելու անցած ճանապարհն է, որ կրկնվում է երկու կետերի անվերջության և ժամանակի մեջ:

Ապորիան և ասույթը, որպես այլաբանական միասնություն, այսպիսով, Էդոյանի պոեզիայի մետաֆորային շրջանակն են ձևավորում: Էդոյանը բառի/պատկերի այսպիսի ընկալումը անվանում է հակաարտացոլում և, նույնանուն բանաստեղծության մեջ ասում է.

Աստված ինքն իր մեջ սիրում է մարդուն, մարդը
ինքն իր մեջ սիրում է Աստծուն, նրանք բնության մեջ
տեսնում են իրար, բայց ոչ հայելի, այլ բոլորովին
մի այլ արտացոլում, ինչպես կրակի բոցերի
շարժման մեջ
երկնքի նշանն է հայտնվում իբրև լույս:
(Հ.2,216

Չուտ լեզվական առումով, ուրեմն, նշանի «նյութական որակը» և նրա «անմիջական մեկնաբանությունը» չեն համընկնում հայելային նշանակությամբ: Ուստի, ըստ Չ. Փիրսի մեկնաբանության, այն պատկերանշան է (իկոնիկ նշան), որ տարբերվում է «ցուցանանից» և «սիմվոլից», որոնք բառի իմաստը ձեռք են բերում իմաստի զուգորդության կամ մարդկանց համաձայնության միջոցով:³⁶ Ահա ինչու Էդոյանը պատկերը ընկալում է իմաստի համադրության մեջ՝ մետաֆորային շրջանակում, ուր, ինչպես ասում է՝ «արարքը, որ ես պիտի կատարեմ, սպանում է// ինձ, որպեսզի վերածնվեմ նոր արարքի մեջ, // խո-

36 Յակոբսոն Ռոման, Լեզվի էության որոնումներում («Գարուն», թ.2, 1995, էջ 40):

սում եմ մի լեզվով, // որը ես չգիտեմ, // ասում եմ մի խոսք, որ ինձ մատ-
չելի չէ»: Ահա ինչու աշխարհի մի կեսը տրվում է երագի մեջ, կես չա-
փով, որի մյուս կեսը պատկերանշանից դուրս է, իսկ XXI դարի «պո-
ետներն ուզում են հաստատել իրենց, բայց ո՛չ պոեզիան», չըմբռնելով,
որ «մեր գոյությունը առասպել չի դառնում», իսկ լեզուն չի արտահայ-
տում գոյությունը (լինելը): Որպես մի աղքատ մուրացկան՝ լեզուն հա-
զեցել է տարածությամբ, օտարացել ինքն իրենից, քաղաքից և փո-
ղոցներից, առհասարակ՝ ժամանակից և խոսքի ոլորտից, հայտնվել
մի շրջապատույտի մեջ, որ բանաստեղծը մեկնաբանում է խաչելության
և հարության փոխակերպությամբ, որ նաև ժամանակի և խոսքի ան-
հետացումն է, այսինքն՝ «երեք օր առանց ժամանակի»: Ճիշտ է, ժա-
մանակի և տարածության հավասարակշռությունը խախտված է ար-
դեն «Կոլումբոսի նավարկությունը» շարքում, բայց «երեք օրը...» ժա-
մանակի բացառումն է, որ տրոհված է խոսքի ոլորտից, ուստի՝

Չկա վերադարձ, այլ միայն շրջապատույտ

նույն կետի շուրջը-ոչ սկիզբը, ոչ վերջ,

այսպես ընդմիջտ, անվերջ:

Ոչ մի նավ չի փրկվում:

(Հ.2, 109)

Սկսվել է, ինչպես ասում է Էդոյանը, «մարդասպանների տոնը, երբ
աստված նիրհել է իր կեսօրի մեջ, որ մեր կեսգիշերն է» («Մարդաս-
պանների տոնը»): Իսկ ծովակալն այնտեղ սպանված է, մեր ուղին՝
«անդել, անուղի» (որ ասոցացվում է Չարենցի «Պատմության քառու-
ղիներով» պոեմի հետ): Սակայն ճանապարհը «բաց» է Էդոյանի «Նա-
վարկության» տողերում, թեև ոչ ոք տեղ չի հասնում, որովհետև շար-
ժումը վերջ չունի: Եվ ծնվում են «հայոց պատկերազարդ պատմու-
թյան» շունչն արտահայտող պատկերներ, որի կենտրոնը «առանցն»
է, մի բառ, որ նախադասությանը տալիս է «անիմաստ մի իմաստ»,
«երկդիմի գոյություն»:

Ղեկավար՝ անդել:

Նավորդներ, որոնք սպանված ծովակալի

մարմինն են խժուռ,

խմում արյունը

և երգում՝ սեռական մոլուցքից մղված:

Օրենսդիր խելագարներ,

որոնք մոռանում են առաջին տողը, երբ երկրորդն են գրում,

անմարմին գլուխներ,

անգլուխ մարմիններ

և հուսալքված սրտերի անկում,

և շրջապատույտ օրերի, տարիների, հարյուրամյակների,

և գիշերից դուրս ընկած լուսինների,

և մի թագավոր՝ առանց ժողովրդի

և մի ժողովուրդ՝ առանց թագավորի:

(Հ.2, 208)

Հ. Էդոյանը հղանում է պատմության, կենսափորձի, ճանապարհի
փիլիսոփայության մի շքեղ կտավ, որի նավորդները մենք ենք, մեր
ժամանակը՝ կորցրած ուղին, ովքեր «կեղծիքի թիկնոցն են նետում ու-
սերին», «խոզանոցը եղեմ են կարծում», «իշխանության անկողինն են
մտնում կրքոտ կատվի պես», «հենվում են բառերի ստվերին», հնձում
միայն ստվերներ: Ինչպես Ֆլորենսկին է ասում՝ մոռացել ենք բանի ու-
ղին... Մինչդեռ մեզ տարածություն է պետք, որի մեջ «բողբոջի կղզի-
ծաղիկը», որ մենք ավելի մենակ լինենք, քան մենք ինքներս՝ ինչպես
Տիմոն Աթենացին, որ փախավ «դեպի առանձնություն, դեպի քուն, ուր
հավվում է ամեն ներհակություն» կամ, ինչպես ծովակալը, որ չգտավ
մի տեղ, ուր ավելի «մենակ լինեք, քան ինքը» (ինչպես շարքի բնաբա-
նի մեջ է ասվում՝ մեջբերելով Ռ. Էմերսոնի խոսքը): Սակայն ասված է՝
ինչ ցանում, այն էլ հնձում ես, իսկ եթե չես ցանել, հնձում ես ոչինչը
(«Ցանելու և հնձելու միջև»): Եվ թեև կարող է ոչինչը, որպես անուն,
հակադրության եզր, փոխակերպվել և «լինել ամեն ինչը», բայց «երեք
օրն էլ առանց ժամանակի», թերևս, փոխակերպությամբ, որպես հա-
կադրության բևեռ, պահպանում է իր իմաստի վերափոխման և դար-
ձի էդոյանական տեսիլքը (ինչպես ասում է՝ հենման կետը): Բայց որ-
պեսզի հարցադրման իմաստը ամբողջական լինի, ասենք, որ Էդոյա-
նի աշխարհայացքի հիմքում հակադրությունը վերաճում է «փլվածք-
ների» և խոսքի անկման՝ մինչև աղետի թակարդը: Այսինքն՝ «ամեն
ինչ սկսվում է, երբ սկիզբը չկա այլևս», թեև, կրկին, «ժամանակն օր-
վա մեջ թողնում է իր ձուն»: Հետևաբար Էդոյանը «երեքի օր առանց
ժամանակի» ժողովածուում, այնուհետև՝ «Փողոցի բաժանվող մա-
սում» և «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» ժողովածուներում, «սկզբի» այլա-
բանությունը, որպես բացակայի անուն, հակադրում է ներկային՝ ան-
դեմ, անուղի, որովհետև «դարաշրջանը չունի նկարագիր», երբ ժա-
մանակը դուրս է խոսքի ոլորտից, ուստի ասում է՝

Թե չկա հարություն՝ ուրեմն չկա ոչինչ,

չկա ցանկապատ կյանքի և կյանքի միջև,

ուր հոսում է մի գետ: Դարաշրջանը
չունի նկարագիր, մարդիկ չունեն դեմք,
քաղաքներն անուն չունեն, բոլորի վրա
նույն բառն է փորագրված:³⁷

Ուրեմն, խոսքի ընկալման այսպիսի երկալանայնությունը շարժում է «սկզբի» և «վերջի» փոխատեղությամբ, որ ժամանակի, կեցության և մարդու ներքին նավարկություն է, ուր, եթե տաճար է կործանվում, կործանվում է ժամանակը և խոսքը, որովհետև տաճարը նախ «ներսում» է կառուցվում:

Ֆ. Դոստոևսկին իր օրագրում գրում է, թե «Քրիստոսը ամբողջովին մտել է մարդկության պատմության մեջ, և մարդը ձգտում է կերպավորվել Քրիստոսի եսի մեջ»: Բայց «Աստծո բնությունը հակադիր է մարդու բնությանը: Մարդը, գիտության արդյունքների համաձայն, գալիս է բազմազանությունից դեպի Համադրությունը (սինթեզը), որ կեցության ամբողջությունն է, ինքնաձանաչումը տարբերության մեջ, վերլուծության մեջ»³⁸: Ուստի հասկանալի է, թեև տարբեր են ուղիները, որով աստված գտնում է մարդուն, բայց, կարելի է կարծել, որ Էդոյանի պոեզիայում, մասնավորապես «Երեք օր առանց ժամանակի» ժողովածուում, ժամանակը նկարագրվում է թեև «վերջից դեպի սկիզբ», բայց հակադիր բևեռում «սկիզբը» «լեթարգիական քնի մեջ է», որ նույնանուն բանաստեղծության մեջ Էդոյանը մեկնաբանում է այսպես.

խոսքի մեջ լռություն, լռության մեջ՝ խոսք,
խոսքի մեջ՝ խոսք, և լռության մեջ
միայն լռություն: Ես քեզ եմ բերում
իմ մարմինը՝ միակ ականատեսը
իմ հավերժական բացակայության:
Ինչ խմում եմ՝ այն չէ, հացը, որ կիսում եմ,
իմ հացը չէ, իմ անունը ես չեմ,
ես իմ ձայնը չեմ: Ամռան կրակի մեջ
բոցավառվում են իմ կյանքի ծյուղերը,
մոխիր, որի մեջ ննջում է անցյալն իմ,
ինչպես քաղաքի մեջ լեթարգիական քուն,
և մի քայլ, մի շարժում դեպի արթնություն:
(Հ.2, 70)

37 Էդոյան Հ., Հենման կետ, Ե., 2015, էջ 39

38 Петр Тороп, Достоевский: история и идеология, Tartu University press, 1997, с. 104.

Բանաստեղծն, ուրեմն, սկզբի/խոսքի մեջ է, («բոցավառվում են իմ կյանքի ծյուղերը»), բայց ննջում է մոխրի մեջ անցյալն իր աներազ քնի մեջ, ինչպես քաղաքի մեջ լեթարգիական քուն, որի մի քայլ՝ անցումը, կարող է տանել դեպի «արթնություն» կամ ավելի հեռու, «փլվածքի» խորքը: Սակայն նրա հայացքը իրերը քննում է ժամանակից դուրս և, միաժամանակ, նրա խորքում, խոսքի էության մեջ: Ահա ինչու մենք կարող ենք ժամանակի հարցը Էդոյանի պոեզիայում քննել միմյանց շաղկապված մի քանի մակարդակների՝ լեզվական տոպոսի, այնուհետև՝ պոլիֆոնիայի և մետաֆիզիկական քրոնոտոպի մակարդակներում: Իհարկե, ժամանակի առանցքում քրոնոտոպի մակարդակները հակադրվում են միմյանց, բայց, միաժամանակ, արտահայտվում են միմյանցով: Հեղինակի լեզուն միասնական է (ինչպես Տորոպն է ասում՝ հոմոֆոնիկ բնույթ ունի), ուստի կոնկրետը (փաստը) արտահայտվում է ժամանակի միասնության մեջ և ներքին «պատումը» շաղկապված է արքեսյուստային տարրերի հետ, իսկ պոլիֆոնիայի քրոնոտոպում Էդոյանի պոեզիան, պատկերի անցման և փոխատեղման միջոցով, արտահայտում է ունիվերսալը (ունիվերսումի իդեան), ուր գիտակցականը հակադրվում է անգիտակցականին: Չկա, ուրեմն, հստակ սահմանագիծ այս մակարդակների միջև. մետաֆիզիկականը ձուլված է իրականին, իրականը՝ առասպելին և միֆին, և հանդես է գալիս իբրև «իմաստային միջուկ»: «Երեք օր առանց ժամանակի» բանաստեղծության մեջ ահա ինչու քրոնոտոպի մակարդակները հեղինակի լեզվի մեջ ոչ թե տարանջատված են, այլ, արտահայտելով հակադիր իմաստներ, ամբիվալենտ են միմյանց նկատմամբ: Ահա ինչու Ա. Հարությունյանը, վերլուծելով բանաստեղծությունը, ասում է, թե այն «ընթերցողին տանում է «ժամանակի երեք փլվածքների» միջով, դեպի նոր՝ «մաքրագործման» տեղանք» («Գրական թերթ» 28 հուլ., 2006 թ.): Ժամանակի այս երեք փլվածքների մեջ է, որ պետք է ապրենք երեք օր առանց տիրոջ, որ Էդոյանը ժողովածուի վերնագրում բնութագրում է որպես ժամանակի բացակայություն («առանց ժամանակի»), իսկ Ա. Հարությունյանը այն սահմանում է իբրև «չափման» նոր միավոր, որ տանում է կենսափորձին և կեցությանն ընդառաջ: Մինչդեռ ժողովածուի որոշ վերլուծողներ «ժամանակի բացակայությունը» քննում են ժամանակի ներքին կապի փոխակերպության միջոցով (ներկայից անցյալ կամ հակառակը): Բայց, առհասարակ, ժամանակի «բացակայությունը» և «բացությունը» հնարավոր է նախատեսքս-

տի միջոցով: Եվ եթե նախատեսքստը մետաֆիզիկական պլանում կրկնվում է, ապա, անգամ ժխտական (հակադիր) հիմքով, տեքստի ընկալման բնույթը երկխոսական է (պոլիֆոնիկ), և այն, ինչ չի ասում, ըմբռնվում է: Ուրեմն՝ տեքստի օնտոլոգիական շրջադարձն է, որ նախատեսքստի մեջ արտահայտվում է «բացությամբ» և լեզվի մեջ: Սակայն ժամանակը այս պարագայում ուղղաձիգ կամ հորիզոնական կապով որևէ դեր չունի, այսինքն՝ «բացություն» չունի: Հետևապես, «առանց ժամանակի» արտահայտությունը վերաբերում է նախատեսքստի բացակայությանը, որից դուրս աշխարհը քառս է, փլվածքների, գայթակղության և ոճիրների «վայր»: Ահա ինչու է դոյանը կերպավորում է քառսը և մարդուն՝ կերպավորելով աշխարհը, և «երեք օր առանց տիրոջ» բանաստեղծության մեջ նկարագրում.

Սառը դեմք, կրքոտ դեմք, անորոշ, անգո դեմք,
քաղաք՝ ձանձրույթի մեջ և հիմար ժպիտով,
մի անցորդ, որ փորձում է ամբոխի հետ
ձուլվել: Նրանից այն կողմ երկու ոստիկաններ
քայլում են աջ ու ձախ: Վերևում լուսինը-
մատնահետք երկնի վրա:
Տասներկուսը նստած են՝ գլուխները կախ,
նրանցից մեկը
դեմքը թաքցնում է մյուսի թիկունքում
և սպասում է: Շուտով կբացվի
առավոտն առանց Տիրոջ:
(Հ. 2 , 154)

Մարդկային դեմքերը սառը, անգո... Ինչպես Չարենցը կասեր՝ «ախ, դեմքերը բութ են այնպես, ասես շինված են տապարով»³⁹: Նախատեսքստը սակայն «ներկա» է շրջված՝ տասներկուսը նստած են գլուխները կախ և նրանցից մեկը թաքցնում է դեմքը, սպասում, և, չգիտես՝ մատնի՞չն է, կասկածո՞ղը... «Բանաստեղծությունից մինչև Ավետարան (թեև) մի քայլ է միայն, որ երբևէ չի արվելու», -ասում է բանաստեղծը («Երբեմն և նվիրված»): Բայց «քայլը» անհնար է, «քեզ տրված ժամանակն ու տարածությունը իրար հետ չեն համընկնում» («Իջնում է գիշերը»), սկսվել է երրորդ հազարամյակը՝ թատերգության երրորդ արարը՝ XXI դարի տրագիկոմեդիան, որ չունի հերոսներ և հեղինակ, գործողություն, շարժում, տեղաշարժ: Անհետացել է նաև մարդը, նրա ամբողջությունը մասնատվել, հայտնվել կեղծ իրականության մեջ, ու-

39 Ե. Չարենց, Երկեր, հ.1, Երևան, 1986, էջ 251:

տի բանաստեղծը հարցնում է՝
Իսկ մա՞րդը, որ լքել է դահլիճն ու բեմը,
դարձել աներևույթ գծագիր, հեռանկար, ինքն իրեն
անուն տվող իրականություն,
առանց պատճառի և հետևանքի,
առանց հեղինակի,
որ սանձը տվել է հանդիսատեսին:
(Հ. 2, 150)

Դժոխքի վարագույրները բացվում են, դարպաս չկա այլևս երկրի և դժոխքի միջև. տեսարանը նույնն է, «ամեն ինչ շրջվել է», բանաստեղծի կյանքը վերածվել «ընդհատված շրջապտույտի» («Իմ կյանքը»), և «ոչ ոք չգիտի ինչպե՞ս վերադառնալ/այն վայրը, որ չկա տարածության մեջ» («Վայրը, որ բացակա է»): Ճանապարհը տանում է ոչ թե դեպի Էմմաուս, որ նախատեսքստի ոլորտն է, այլ՝ գայթակղության ձախիճը, ուր բանաստեղծի են անգամ անպաշտպան է.

Իմ կյանքը՝ ձախիճներում բարձրացած
մի եղեգ (մտածող, ինչպես
Պասկալն է ասել),
քամու մեջ կանգնած, ամեն մարդ կարող է
գրպանի դանակով
կտրել այն ու անցնել, հենց այնպես, իր համար
անիմաստ, աննպատակ:
(Հ. 2 150)

Բանաստեղծը ոչ մի տեղ չի գտնում իր համար՝ ո՛չ գիշերը իր առջև բացված քարտեզի վրա, ո՛չ տեսիլքներում. օտար են դարձել իրեն տունը, քաղաքը, փողոցը, որոնք ապրում էին իր հետ, խոսքի մեջ, իսկ հիմա նախկին պատկերները ձամփորդում են իր մեջ, իսկ բանաստեղծի եսը փոխատեղվել է. նա բնություն է, պատկերները՝ ուղևորներ («Կար մի ժամանակ»):

Նախատեսքստի «բացակայությունը» թերևս մշակույթի բացակայությունն է: Նախատեսքստի «բացությունն», ուստի, մշակույթի և պատմության մեջ է հնարավոր: Էդոյանի «Երեք օր առանց ժամանակի» (ինչպես և՛ վերջին ժողովածուներում) նախատեսքստը և տեքստը պառակտված են պատմության և մշակույթի առանցքում, որի նախասկզբը խոսքն է: Հետևաբար, երբ բացակայում է նախատեսքստը (որ խոսքի ոլորտն է), մարդը և աշխարհը, պատմությունը և ժամանակը, խոսքի ոլորտից դուրս, վերածում են հակա-աշխարհի՝ հակաարտա-

ցուլելով միմյանց, ինչպես «հոգու ռեյիեֆում», ասել է՝ ներսում, ուր փլված տաճարն է՝ ինչպես փլվածքների պոեզիա: Որովհետև, եթե անհնար է սերը՝ այն վեմը, որ տաճարի սյուներն է պահում, պոեզիան ևս, որ խոսքի «մարմինն է», անհետանում է: Ճանապարհն, ուստի, չեն ընտրում, այլ նա է ընտրում մարդուն, կերպավորում նրա դիմագիծը («Ընտրություն»): Իսկ շարունակության մեջ հավելում է և ասում՝ ընտրիր «կնոջը, որի մեջ պիտի քայքայվես», «պատգամավորին, որ քեզ կխաբի», օրվա ժամը, հարևանին, քննադատին (բութ և հաշվենկատ), բնակավայրդ՝ «չորս կողմից շրջապատված դանակի հայացքներով»: Ահա սա է «ընտրությունը» բանական արարածի անմտության և քառսի այս պտույտի մեջ, որ Էդոյանը, անգամ վերնագրում, ներկայացնում է անդեմ՝ անվանելով նրան «այս մարդը»: Իսկ «այս մարդը», նույնանուն բանաստեղծության մեջ, «հագին գորշ թիկնոցն իր դարի», հոգնած է և հոգսեր ունի միայն՝ «ուտքերն առասպելի անդունդի վրա», սակայն նրա յուրաքանչյուր ձիգը դատապարտված է մահվան և ոչնչացման: Հասցե և անուն չունի «այս մարդը», այլ՝ միայն մի ձանապարհ, որ հսկիչների հայացքի ներքո տանում է նրան քվետտոփի մոտ, «փնտրում է թագավոր, գտնում պրեզիդենտ»: Պղտոր գետի ափին «այս մարդը» արտասվում է իր երազների վերջին կույտի վրա, խմում դեղահաբը գլխացավի, փառք տալիս «հայրենի անկախ տերերին»՝ հավիտյանս, այժմ և ամեն օր... Ահա այսպիսին է «այս մարդը»՝ «անառագաստ մի նավ, որ անմահության է ձգտում նրա «քողազերծ հոգին», որ լողալով քամու դեմ, բաժանվել է ժամանակի երկու կեսի՝ կյանքի և մահվան մեջ («Անառագաստ նավ»): Նա իր վախով է սնում դահիձին, անցնում սուր դանակի շեղբի վրայով... «Այս մարդը» լքել է ինքն իրեն, իր պատկերը, «ապրում է իր գծած պատկերի մեջ», ջնջելով ձակատագրի հետքերը՝ իր նախապատկերը, շրջելով պատմության առաստաղը («Սեփական պատկերի մեջ»): Իսկ այնտեղ, ուր շրջվում է պատկերը, շրջվում է ժամանակը, մարդը, աշխարհը, պատմությունը և վերածվում «հակա-պատկերի», որ չի համապատասխանում ինքը իրեն: Այսինքն՝ խախտվում է պատկերի ներքին հավասարակշռությունը, այլ կերպ ասած՝ խախտվում է պատկերի ներքին կապը իր իմաստի հետ: Անհամապատասխանության այս «օրենքում» պատկերն ընկալվում է որպես ամբողջից տրոհված հակադրությունների կապակցություն, որ, ինչպես Ռ. Շտայներն է ասում՝ «մատնանշում է հակասությունը **արդեն եղածի** և այն բանի միջև, ինչը պետք է

կամ կարող է լինել»:⁴⁰ Ուստի՝ տրոհվածի, պատկերի հակասության խորքում «գործողությունը» ի հայտ է բերում գավեշտականը և ողբերգականը միասին, որ Էդոյանը «եղածի» և «լինելու» իմաստով յուրահատուկ է համարում XXI դարի աշխարհին ու նրա պատկերին: Ահա ինչու «Տրագիկոմեդիա» բանաստեղծության «խորքը» այդքան լարված է (թեև լեզվական առումով՝ զուսպ), ոճրագործ աշխարհը՝ նախապատկերի հակասությունը.

Ցավում է ստամոքսը
 նավթից խելագարված պետությունների,
 օվկիանոսի երկու ծխամած ափերում,
 մայրաքաղաքների արնատար երակներում:
 Հինավուրց տաճարների զանգերն են հնչում
 Արևմուտքի մառախլապատ ցերեկների մեջ,
 ուր նստած հաշվում են ուրվականները
 մեր արյան կաթիլները- «քիչ է, քիչ է, քիչ է»-
 արձագանքում են պատմության
 քառակուսի անիվները:
 (<.2, 221)

Պատմության հրապարակ է ելնում այնուհետև փողկապավոր ուրվականը, մոայլ ժպիտով հայտնվում է Լյուցիֆերը՝ քաղաքը կրակի մատնելու: Սա մի հայացք է, որ մեր ձակատագրի «ներսից» է նայում աշխարհին, որի պատկերը մասնատված է (փլված), առասպելի հիմքը՝ խախտված: Հայտնության դրաման փոխակերպվել է «մոգական թատրոնի», որ միայն մի արար ունի. անսպասելի, չգիտես որտեղից մի գազան կհայտնվի՝ ցասկոտ և կատաղի, որ մեռնում է մոլուցքից, կրկին կենդանանում, ինչպես իր անվան մետաֆորը: Մոլեզին գազանը կանցնի քաղաքներով ու մայրաքաղաքներով՝ մետաղե բերանով, ահեղ աչքերով, մինչև կհայտնվի մի «գազան վարժեցնող», կտանի կրկես, ուր պատմությունը դարձել է զվարճացող հանդիսատես, կյանքը՝ թատրոն («Մոգական թատրոն»): Մինչդեռ խոսքը, որ սկզբում էր, ոչ թե նրանով եղավ, այլ... նրանից դուրս, իր հակա-պատկերի մեջ: Հնարավոր է սակայն պոեզիան «իրերի» և «իրադարձությունների» այս աշխարհում, երբ այն կտրված է նախահիմքից՝ մշակույթից և պատմությունից: Էդոյանի բանավեճը, իհարկե, որքան պոեզիայի և խոսքի հարաբերությանն է վերաբերում, որ յուրահատուկ է նրա ստեղ-

40 Շտայներ Ռ., Չավեշտականը և նրա կապը արվեստի ու կյանքի հետ (Աթայան Էդ., Հոգի և ազատություն, Ե., 2005, էջ 488):

ծագործության սկզբնական շրջանին, տևում մինչև 1990-ականները, նույնքան արդի պրոցեսի հիմնահարցերին: Սակայն հարցը ոչ թե այն է, թե ի՞նչ է պոեզիան, այլ՝ հնարավոր է պոեզիան, երբ բառերը «արարչի նշանները» չեն, այլ՝ «մաշված-մեռած թղթադրամներ», որոնք «պահանջում են ավելի ինքնուրույնություն», նկարագրություն ու նմանություն: Ահա ինչու Էդոյանը, վերապրելով «բառի անկման դրաման», պոեզիան անհնար է համարում մշակույթի և խոսքի ոլորտից դուրս: Պոեզիան, հետևապես, հնարավոր չէ «փլվածքների» մեջ, ուստի «գնալով ավելի դժվար է դառնում// պոեզիա գրել կամ //ապրել հայացքդ աշնան նուրբ շողին// կամ Ավետարանի բացված էջերին» («Գնալով ավելի դժվար է դառնում»): Մյուս կողմից՝ «պոեզիան ծերացել է, // նրա ստվերը չի ծածկում ոչ մի մերկություն» («Վերջին լապտեր»), իսկ «պոետը ինքնատիպ չէ», նրա խոսքի մեջ «ողբն է գերիշխում», «պոեզիայի գավաթը բերնեբերան լիքն է արցունքներով» («Պոետը ինքնատիպ չէ»): Ուստի վեպի սյուժեն, որ «իրականության սյուժեն է», «պատվում է չեղած// մի կետի շուրջը// և չի զարգանում», որովհետև «իրադարձությունը» «կերպար չունի», բառը հայտնվել է թակարդում, դրաման չունի երկխոսություն, այլ, ինքն իր «փլվածքի» մեջ, «ինչ խոսում է, դառնում է փոխաբերություն», որը այլաբանական նախահիմք չունի («Քո վեպի սյուժեն»): Բանաստեղծը սակայն «ուրք դնելու տեղ է փնտրում ձահձի մեջ համատարած», ձանապարհների, քաղաքի քառուսում, ուր «ոչ մի տեղ չկա» («Ուրք դնելու տեղ»): Եվ սակայն, որքան էլ անհնար է պոեզիան «փլվածքների» մեջ, բանաստեղծը փնտրում է «վայրն իրականի», որ «բառի/լեզվի իրականությունն» է.

Ես ուրքի դնելու
մի տեղ եմ փնտրում ձեր բառերի մեջ,
պոետներ, սիրահարներ,
անցողիկ իմաստուններ, փորձառու որսորդներ:
Իմ անկման տարածքում
ձեր քարն է պահում ինձ
հորձանքների մեջ
իմ վերջին ձիգերի:
(Հ.2, 180)

Ինչու: Որովհետև իրար հետ մարդիկ խոսում են կոտրված վանկերով, սողացող բառերով, իսկ աստվածները իրար հետ խոսում են «լույսի փայլով»: Բաբելոնը փլվեց, սակայն մինչև հիմա մարդը փնտ-

րում է «հետքերը նրանց խոսքերի», որի «ներսն» ու «դուրսը» նույնը չեն» («Իսկ ի՞նչ լեզվով են խոսում աստվածները»): Ահա ինչու բանաստեղծը «հայացքը օրվա մեջ», ինչպես հին թագավորը, ամեն ինչ տեսածը (և՛ կյանքը, և՛ մահը), «քայլելով դեպի վեր// իջնում է (եմ) ներքև և բերում ինձ(իր) հետ իմ պատկերը նախկին//, որ ինձ չի համընկնում» («Գիլգամեշի վերադարձը»): Էդոյանը այս դարձի մեջ որոնում է նախատեքստը՝ առանց հարցումի և պատասխանի, ինչպես «դարերի քարավանից դուրս ընկած անցորդ», միայնակ՝ ինչպես միայնակ բառը (բանաստեղծի ձակատագիրը կրող), ով «հաղթել է մահին», տեսել երկդիմի աշխարհում «ապրողների տանջանքը», «մեռյալների երագը» երկու լեռների՝ մեկը մեծ, մեկը՝ փոքր ստվերում (ստորոտին): «Գիլգամեշի վերադարձը» շարքի վերջին բանաստեղծության ներքին երկխոսության մեջ, որ հարց է ու պատասխան, բանաստեղծը իր աշխարհայացքի հիմքերն է արտահայտում նաև, դրանով ամբողջացնելով բանավեճը պոեզիայի ընկալման էդոյանական տեսանկյունից, որ մերժում է նոր դեկադանսը պոեզիայում, ստանձնում խոսքը: Եվ ահա, Էնկիդուն, որ անցել է մյուս սահմանը Թագավորության, մահվան և հավերժության իր աշխարհից ասում է՝ նա, ով մահացավ մարդկանց արյունով ոտից գլուխ թրջված, նրան կտցում են դժոխքի երկաթաթև թռչունները: Լա, ով գողացել է, որպեսզի երեխան սովից չմեռնի՝ նա ունի փրկություն: Դավաձանը, որ ձիրք ուներ՝ նա ստրուկ է այնտեղ, գետից ձեռքերով ջուր է կրում և ուրախություն չունի: Ով սերն է կորցրել՝ անցորդներից լուրեր է հարցնում, չի քնում գիշերը և ձանապարհ ունի: Կռվում սպանվածի վերքերից լույս է ձառագում և շրջապատված է բարեկամներով: Բայց նա, ով սպանել է՝ կսպանվի իր զոհի ձեռքով: Ով կողոպտել է և հրամայել, սով տարածել երկրում՝ անցորդները թքում են նրա երեսին և թռչունների աղբն են տալիս նրան ուտելու, նա չունի փրկություն: Իսկ վերջին հարցը բանաստեղծինն է, որի պատասխանը պոեզիան է (խոսքը), պոետի ներհուն հայացքի մտասույզ պատգամը.

«Ասա ինձ, իմ եղբայր, ես ի՞նչ պիտի անեմ,
Երբ լինեմ այդտեղ»:
Գերեզմանաթմբին մի աստղ առկայծեց:
Մի լուրություն իջավ:
(Հ. 2, 264)

Իսկ լուրյան և խոսքի միջև բանաստեղծի անցած ձանապարհի պատկերն է, ձակատագրի լույսն ու ստվերը: Էդոյանը «Եվ ես վերջ չու-

նեմ» բանաստեղծության մեջ այն նկարագրում և վերապրում է այսպես՝

Իմ քայլերն ընդհատվում են քո դուան առաջ,

որից այն կողմ չգիտեմ՝ ով է բնակվում:

Իմ ստվերն ընկնում է և անհետանում

քո ստվերի մեջ:

Իմ ժամանակը հոսում է դեպի քեզ,

քո մեջ անհետանում:

Իմ ունեցածը հենց այն է, ինչ դու

վերցնում ես ինձանից:

Եվ ես վերջ չունեմ:

Եվ չունեմ սկիզբ

քո ավերի մեջ:⁴¹

Բանաստեղծին խորթ չեն սակայն քաղաքների օտարացումը, տան կորուստը, անդունդը անհատակ: Բայց, ինչպես ասվում է «Զրիորը» բանաստեղծության մեջ՝ «ինչ ներքևում է, այն վերևում չէ»: Պոետը պատկերի մեջ որոնում է իրեն, քարը նետում է ջրիորի մեջ, որ «մինչև հիմա չի հասել հատակին», որովհետև, ինչպես ասում են, «վերևը ես եմ, իսկ հատակը չկա»: Հետևապես Էդոյանի փնտրածը ոչ միայն պատկերի մեջ է, այլ՝ նախապատկերի: Ահա ինչու ստանձնելով պոեզիան, պոետը որոնում է «մի գիրք» (գրքերի գիրքը), որ «ոչ ոք չի գրել», «ոչ մի ձեռք չի դիպել նրան», որ լույս է տալիս պոետին և նրա էջերից բանաստեղծը «տուն է կառուցում», բնակվում նրա մեջ («Մի գիրք»): Սա մի նախասկզբի որոնում է, մի հանգրվան, ուր պոետը ասում է՝ «Կանգ առ, ես այստեղ եմ» (ինչպես այստեղ է իմ պատկերը), որ չունի «հենման կետ» ո՛չ կյանքի, ո՛չ ավարտի մեջ, քանի որ «ամեն ինչ հոսում է անսկիզբ», կրկնվում խոսքի մեջ: Ուստի Էդոյանը ասում է՝

Ինչ որ բան ավարտվում է

բայց հաճախ թվում է ինձ

որ չի էլ

սկսվել

ոչ մի վերջ

ոչ մի սկիզբ

Резюме

Генрих Эдоян: «слово - моя база» и «...я тот неподвижный момент»

В статье исследуется поэтическая система Генриха Эдояна, формирование литературного и исторического процесса, этапы эволюции в контексте современной поэзии.

Summary

Henrik Edoyan: «word is my base» and «...that immovable moment is me»

The article investigates Henrik Edoyan's poetic system and the formation of literary and historical process, stages of evolution in the context contemporary poetry.

41 Էդոյան Հ., Կանգ առ, ես այստեղ եմ, Ե., 2012, էջ 22: