

տարածությունն ընդլայնվում է՝ ներառելով նաև Բուդաղյանի երազները և լաբիրինթոսը, ինչպես և Գրիեի վեպում, դառնում է ոչ միայն տարածական, այլև ժամանակային փոխաբերություն:

Բանալի բառեր. – մոդեռնիզմ, վեպ, լաբիրինթոս, քաղաք:

*Հոդվածը տպագրվում է Գիտության և կրթության հայկական ազգային հիմնադրամ դրամաշնորհային ծրագրի (ANSEF) շրջանակում*

**Резюме**

**Грация Сарибекян**

**Первый модернисткий роман советского периода**

В статье анализируется малоизвестный роман Мкртича Армена "Ереван" (1931). Первый роман армянского модернизма рассматривается как антисоциалистическое произведение. Анализируются игровой элемент романа, в частности игра зеркальных отражений, метафора шахмат и лабиринта. Сравнивается "Ереван" с романом Алена Роб-Грийе "В лабиринте". Исследуются сочетание западноевропейской повествовательной техники с восточными философско-религиозными мотивами, конфликт между западным рассудительным и восточным сознательным мышлением.

**Summary**

**Hrachya Saribekyan**

**The First Modernist Novel of the Soviet Period**

An unknown novel called "Yerevan" by Mkrtych Armenis analyzed in the article. The first modernist novel in the Eastern Armenian reality is observed as an anti-socialist realist work here. We analyze the element of game and particularly the mirror-reflection game and the metaphor of chess and labyrinth. "Yerevan" is compared with "In the Labyrinth", a novel by Allen Rob-Gray. We have also examined the combination of western European narrative techniques and eastern religious motives and the conflict between western intellectual and eastern conscious thinking.

# ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ ԶԱՎԵՆ

Բ.Գ.Պ.

## XX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՀԱՅ ՊՈԵԶԻԱՆ ԱՐԴԻ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

XX դարավերջի հայ գրականությունը, գեղարվեստական մտածողության շարունակական զարգացումներով, կապված է դարասկզբի հայ ազգային և համաշխարհային, մասնավորապես՝ արևմտյան գրականության, շրջադարձային նշանակություն ունեցող տեսական, գեղագիտական, փիլիսոփայական նոր հարցադրումների և գործնական իրականացումների հետ: Սա մի ժամանակաշրջան է, երբ արվեստի ու գրականության դասական մեթոդները զգալիորեն խոր ձգնաժամ էին ապրում: Այս մեթոդների անխուսափելի և վերջնական փլուզումից հետո նոր մեթոդների բացակայության անորոշ տարածքում հայտնված գրողներն ու արվեստագետները իրենց հախուռն որոնումների ընթացքի մեջ ձգտում են հայտնաբերել հենասյունային նշանակություն ունեցող գեղագիտական, մեթոդական ու ոճային նշանակություն ունեցող նոր ելակետեր: Նորի որոնման հրամայականը իրականացնելու ձանապարհին առավել ակտիվ դերակատարություն ունեցավ դարավերջի հայ գրականության ընթացքը շարունակող նոր սերունդը՝ բանաստեղծներ, արձակագիրներ, դրամատուրգներ: Հատկապես Հայաստանի անկախացումից հետո գրողների այս սերունդը ձգտում էր գրականությունից դուրս մղել այլևս քննություն չբռնող մտածողությունը, հանել այն ավտոմատիկ ռեժիմից, գաղափարական պարտադրանքներից, իրականությունը գունազարդելու կարծրացած հակումներից: Նրանք իրենց աշխարհաճանաչման փիլիսոփայական և գեղագիտական հավատամքը որոնում էին ոչ թե իրականության տեսանելի մակերեսներում, այլ՝ դրանց սահմաններից դուրս, այլաշխարհային տարածքներում՝ հանգելու համար նույն այդ տեսանելի աշխարհի խորքային երևույթների արտացոլման նոր արդյունքների: Սակայն նորի ձգտման երկունքի ցավերի հաղթահարումը նրանց հեշտությամբ չտրվեց: Որոնումներին ուղեկցում էին նաև անխուսափելի վարանումներ: Եվ նրանք հատկապես դրսևորվում էին

այն ժամանակ, երբ նորի հայտնաբերման ճանապարհին գրական սերունդը մինչև վերջ չմարսելով XX դարի արևմտյան գրականության ձեռքբերումները, հայտնվում էին անքննադատ ընդօրինակումների որոգայթներում՝ շրջանցելով ազգային գրականության կենսունակ ավանդները, զանգվածային ընթերցողներին օտարելով իրենց իսկ ստեղծած, բայց չկայացած գրականությունից: Գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանը այս նկատելի երևույթը մի անգամ ևս հաստատելու համար իր «Ուրվագծեր արդի հայ գրականության» աշխատության մեջ մեջբերում է ֆրանսիացի տեսաբան Ռոլան Բարտի այն միտքը, թե «գրականությունը այս անցման շրջանում հայտնվում է մի իրավիճակում, երբ այլևս հին արժեքները չեն փոխանցվում նոր սերունդներին, երբ գրականությունը դադարել է սրբազան երևույթ լինելուց, բայց դա չի նշանակում գրականության քայքայում, այլ՝ այն, որ վերջինս մնացել է առանց հսկողության և տեղ է բացվել գրական սեմիոլոգիայի համար: Դա նշանակում է՝ ձամփորդություն մի ափով, ուր մեռել են թե՛ հրեշտակները, թե՛ սատանաները: Դա և՛ անկման մասին է վկայում, և՛ նախախնամության: Սա այն պահն է, երբ ապոկալիպսիսը նոր աշխարհահայտնաբերման իմաստ է ստանում»<sup>1</sup>:

Դժվար չէ նկատել, որ այս իրողությունը համընդհանուր երևույթ է համաշխարհային գրականության զարգացումների շղթայում, որ չէր կարող չտարածվել նաև դարավերջի հայ գրականության ընթացքի վրա: Բարեբախտաբար այն մեզանում տևական ընթացք չունեցավ: Սերնդակից գրողների մի զգալի մասը շարունակեց հետևել դասական գրականության կենսունակ ավանդներին, միևնույն ժամանակ հետևելով արդի գրականության պահանջներին, համալրեց իր գեղարվեստական մտածողության համակարգը ոճային և բանարվեստային նոր միջոցներով: Մյուս մասը խորապես յուրացնելով արևմտաեվրոպական գրականության նոր մտածողությունը և ստեղծագործաբար կիրառելով այն, ստեղծեց գրականության մի որակ, որով ապահովեց ազգային գրականության ժամանակակից մակարդակը: Գրական պրոցեսի այս յուրահատուկ շղթայում իրենց մասնակցությունը բերեցին սփյուռքահայ գրողները, որոնք ձակատագրի բերումով շարունակում են ստեղծագործել աշխարհի տարբեր երկրներում՝ Ամերիկա, Ֆրանսիա, Մերձավոր Արևելք և այլուր, բայց ազգային գրականության ներկա պատմության մեջ բոլորն էլ հանդես են գալիս մեկ ժողովուրդ, մեկ գրականություն նշանաբանով՝ ապահովելով իրենց տեղը

<sup>1</sup> Ролан Барт, Избранные работы, Москва, 1994, ст. 565-566.

ազգային գրականության համատեքստում: Այս պարագայում եթե տարբերակիչ իրողությունները գործառվող երկու գրական լեզուների գոյությունն է, իբրև միևնույն ժողովրդի պատմության ստացվածք, ապա ընդհանուրը՝ ազգային իդեալի և ոգու միասնությունն է:

\* \* \*

XX դարավերջի հայ նոր պոեզիայի՝ աշխարհի իրականության բանաստեղծական արտացոլման, թեմատիկայի, գաղափարական ուղղվածությանը, ինչպես նաև բանարվեստային միջոցների թարմացման նախադրյալները առաջին հերթին պայմանավորված էին ժամանակի քաղաքական մթնոլորտի փոփոխությամբ: Գրականությունը աստիճանաբար ազատագրվելով խորհրդային «ուղղափառ» գաղափարախոսության կաշկանդիչ պարտադրանքից, որոշակի պայմաններ ստեղծվեցին ստեղծագործող անհատի ազատ մտածողության համար: Դրան նպաստեց նաև արտաշխարհի՝ մասնավորապես՝ արևմտյան, գաղափարական ու մշակութային տեղեկատվական ներհոսքը, ինչը առավել ցայտուն դրսևորվեց Հայաստանի անկախացումից հետո: Այս հանգամանքը նաև առատ հող ստեղծեց արագ ընդօրինակման, էպիգոնության համար, և դա արտահայտվեց ոչ միայն անցման շրջանի ազգային գրականության ու արվեստի, այլև քաղաքական, ընկերային կյանքի ոլորտներում:

Նորի, նորարարության նկատմամբ պոեզիան, անշուշտ, առավել զգայուն է, առավել դյուրաթեք. դա էր պատճառը, որ դարակեսի, հաջորդ տասնամյակների գրական մամուլի, մասնավորապես՝ «Գրական թերթի» և «Գարուն» ամսագրի էջերում բուռն բանավեճեր սկսվեցին, այսպես կոչված, ավանդապաշտների և նորարարների միջև: Նորերի նկատմամբ դիմադրությունը չափազանց սրված էր, բայց ինչպես ցույց է տալիս համաշխարհային գրականության ու արվեստի պատմությունը, նորը միշտ հաղթում է, և հաղթում է այն դեպքում, երբ վերջինս կարող է հավասարակշռվել, հայտնաբերել ու մշակել իր սեփական ուղին, վերջնականապես ազատագրվել այն ձևային, բանարվեստային կեղևային ածանցումներից, որոնք արդյունք են հապճեպ ընդօրինակման գայթակղությունների: Նման դեպքերում նորի նկատմամբ դիմադրությունը ոչ միայն չի կանխում նրա առաջխաղացումը, այլև զորացնում է վերջինիս դիմադրողականությունը: Ժամանակին Պարույր Սևակը ձիշտ էր նկատել, որ նոր սերունդը անխուսափելիորեն կանգնելու էր այս դիմադրության պատնեջի առջև, ուր նորերին

վշտացնելու են, բանաստեղծ չեն համարելու, նրանց բերանը փակելու են, նրանց գործերը համարելու են «չոր ու խելոք», «ինչ ուզում ես ասա, բայց ոչ բանաստեղծություն», «օրգինալության մարմաջ» և այլն: Բայց ձիշտը կլինեն նրանք: Ես այս օրվանից էլ իրենց կողմն եմ, ես նրանց հետ եմ, ես օրհնում եմ նրանց ձանապարհը»: Անցման շրջանին հատուկ այս փակուղուց դուրս գալու խնդիրը բանաստեղծական նոր սերնդի ընդհանուր մտահոգությունն էր, մինչդեռ գործնական իրականացումը անդառնալիորեն պայմանավորված է այն կոնկրետ ստեղծագործող անհատով, ով ընդունակ է իր ստեղծած պոեզիայում դրսևորել գեղարվեստական գիտակցության մի որակ, որի գնահատականը կարող է տալ ինքը՝ անկաշառելի ժամանակը:

Արդի գրականության զարգացման շղթայում իրենց ուրույն տեղը ապահոված նոր սերնդի բանաստեղծներից շատերը ասպարեզ եկան բնույթով՝ հրապարակախոսական, կառուցվածքով՝ ազատ բանաստեղծություններով, որոնցում գերիշխողը սուր ծաղրի ենթատեքստ ունեցող հեգնանքն էր: Գուցե այդ հեգնանքը, որպես սկիզբ, գալիս էր նորի դեմ «դիմադրությանը զինվորագրված» առանձին քննադատների հետ կապված բանաստեղծի հիշողությունից, սակայն դա քիչ բան կնշանակեր, եթե վերջինս չուղղվեր այն իրականության դեմ, որտեղ կեղծիքն ու սուտը թաքնված էին դիմակների տակ: Նոր սերնդից առաջ այս դիմակագրվումը սկսել էր Պարոյր Սևակը, որին իր ինքնատիպ տաղանդով հաջորդեց Հովհաննես Գրիգորյանը:

Գրիգորյանի երգիծական խոսքի այլաբանությունը փոխաբերական չէ, ինչպես դա ընդունված էր ավանդական պոեզիայում, այլ ուղղակի, այսինքն՝ երգիծական խոսքի արտացոլման օբյեկտը ուղղված էր այն իրողությանը, որը մերժելի է: Բանաստեղծը կարծես հետևում է հեռուստաժուռնալիստիկայի մեջ ընդունված «ռեպորտաժ դեպքի վայրից» ժանրային օրենքներին: Վիրտուալ մտասևեռումների ոչ մի հետք, փաստի վավերականությունը ոչ թե հիշեցնում է ընթերցողին ռեալ իրողությունը, այլ նրան ներքաշում է իր մեջ և դարձնում ականատես: Այդպիսի գործերից են Հովհաննես Գրիգորյանի «Գեղարվեստական միջոցառում կանանց գաղութում», «Հանդիսավոր նիստ՝ նվիրված աշխարհի վերջին և պատմության ավարտին», «Մարդահամար», «Բազմակուսակցական հոգեհանգիստ» և այլն: Միայն վերնագրերը բավական են, որպեսզի ընթերցողը ինքն իր աչքով տեսածի տեքստը մտովի վերականգնի: Նրա այս տիպի գործերը ընթերցելիս նաև նկատվում է, որ հեղինակի ոճը նրբորեն չեզոքացնում է խոս-

քի մերկապարանոց կոշտությունը և ընթերցողին ստիպում է մտածել անհարիր ժամանակների մասին, որի պայմաններում սատիրան ոչ այնքան ծիծաղ, որքան տխրություն է հարուցում: Բերենք միայն այս օրինակը. «Ուշադրություն, ևս մի հետաքրքիր տեղեկություն քսաներորդ դարի վերջին, ժամը 16 անց 15 րոպեին հայ ժողովուրդը դուրս է եկել իր հայրենիքից և այլևս չի վերադարձել. Արտաքին նշանները՝ բազմադարյան, բազմաչարչար, աչքերի մեջ անսահման թախիծ ...»: Մեջբերվող սեղմ տողերը այնքան խորն են, այնքան ընդգրկուն, բազմանշանակ ու բազմաձայն, որ ընթերցողը դժվարանում է կռահել, թե որտեղից է սկսվում երգիծանքը և որտեղ ավարտվում, քանզի նրանցում ժողովրդի ողբերգական վիճակի դրաման չեզոքացնում է ծիծաղելու ցանկությունը և փոխարինում այն լացի՝ լամ, թե՛ խնդամ հոգեբանական դիլեմայի սկզբունքով: Կյանքի հոգսերով ապրող գրողը իր երգիծական խոսքի սուր սայրը ուղղում է ոչ այնքան «անկառավարելի» հասարակությանը, որքան վերջինիս բախտը տնօրինող բարձրաստիճան այրերին, կուսակցական գործիչներին, որոնք շարունակ պսպղում են հեռուստաէկրաններին՝ վարժ խոսքերով լավ օրերի գալստյան խոստումներ են տալիս, իսկ կյանքը իրենց սայլին լծած հակառակ ուղղությամբ են տանում: Մարդկության թշնամին հենց այն մարդն է, ով օժտված է անսահման իշխանությամբ: Նա ապրում է ինքն իր համար ստեղծած պարականոն օրենքներով՝ վատնելով ժողովրդի ստեղծարար աշխատանքի բարգավաճման ժամանակը, որի արդյունքում մարդը ստիպված է լինում լքել իր հայրենիքը, ծվարել օտար ափերում: Հովհաննես Գրիգորյանի երգիծական բանաստեղծությունները, ինչպես վերը նկատեցինք, իրենց համատեքստով հիմնավորված գործեր են, որոնցում նա հայտնաբերել է ժամանակի սոցիալական, քաղաքական այլաբանությունը, ուր «փափուկ հումորը» հառնում է իբրև ոչնչացնող սատիրա: Բերենք ևս մի փոքրիկ հատված նրա «Բազմակուսակցական հոգեհանգիստ» գործից. «Մանր անձրև էր տեղում, աղոթում էին բոլորը՝ Աժ պատգամավորները, բարձրաստիճան պաշտոնյաները, ինչպես նաև սովորական խաբեբաներն ու կաշառակերները՝ առանց որևէ աստիճանի, բայց որոնք միշտ հայտնվում են առաջին շարքերում, ներկա են բոլոր ընդունելություններին, բանկետներին, նիստերին և այսօր էլ չեն կարող բաց թողնել ամենահանդիսավորը, ամենավերջինը ...»:

Այսքանից հետո, իհարկե, Գրիգորյանի սերնդակից բանաստեղծը՝ Արտակ Քոչարյանը, պիտի գրեր...

«Ի՞նչ հոգ, թե հարմարված մեր նյարդերն են հատում,  
Եվ հավատը հեգնում է լկումներով անսանձ»:

Լույն հրապարակախոսական, երգիծական տարերքն է իշխում **Արտեմ Հարությունյանի**, հատկապես վերջին շրջանի բանաստեղծությունների՝ մասնավորապես նրա «Լամակ Լոյին» բավական հաջողված ժողովածուում, ուր նա պինդ բռնել է մեղավորի ականջից: Մեր ժամանակների անշրջանցելի պահանջը նրան պարտադրել է ունկնդիր լինել այս հակասական ժամանակների հոգսերին: Արտեմ Հարությունյանի նախորդ ժողովածուներում բառերի քառույթ մեջ չէր երևում մտքի նպատակամղվածությունն ու կարգավորվածությունը, որ նշանակում է, թե նրանցում կորչում էր բանաստեղծական խոսքի արժեքը: Բայց ահա վերոհիշյալ ժողովածուում ոչ թե ինքն է գնում դեպի այդ խոսուն բառը, այլ բառն է ընդառաջ գալիս նրան: Այդ բառերը էմալե ողորկություն չունեն, կոշտ, մարտնչող և «պոռացող» բառեր են, որ լսելի են դարձել նաև հեռուներում:

Թերթերը այդ օրերին լի էին փշրված երազով  
կիսակոյր քաղաքագետների՝  
որ որոշել էին նորից մարդկայնանալ,-  
բայց փոխարենը առնետ դարձան՝  
փախչելով իրենց փառաբանված ծակ նավից:

Ենթատեքստը հասկանալի է անշուշտ, բայց ճիշտ կլիներ, որ խոսքի բովանդակությունը տարածվեր նաև իրենց ծակ նավակը համառորեն չլքող նորօրյա քաղաքագետներին:

Արտեմ Հարությունյանի պոեզիայում նկատվում են Արևմուտքից, մասնավորապես՝ ամերիկյան XX դարի հայտնի բանաստեղծների՝ Ուոլթ Ուիթմենի. Ալեն Գինզբերգի ազդեցության նշանները՝ անշուշտ ստեղծագործական պլանով, սեփականը՝ նրանց միջոցով, բայց իր զգացածը, իր թեման հոգու միջով անցկացնելու պլանով: Դա երևում է ոչ միայն «Լամակ Լոյին», այլև «Հուդայի արձակուրդը» գործերում:

Ես հատկապես նկատի ունեմ Ուիթմենի «Ժողովրդական հեռատաններ» հոդված-ելույթը, ուր նա անդրադառնում է նորօրյա Ամերիկայի օրենսդրական խնդիրներին, կոնգրեսի անդամների ընտրությանը, այն կեղծ մթնոլորտին, որի մեջ ապրում է մարդը:

Չափազանց ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նորին հետևող և նորը արարող բանաստեղծների գործերում պարտադիր հիշատակ-

վում է Ալեն Գինզբերգի անունը (Հովհաննես Գրիգորյան, Արտեմ Հարությունյան, Հենրիկ Էդոյան, Էդվարդ Միլիտոնյան և ուրիշներ):

Ամերիկայում 1950-ական թվականներին ծնունդ առած Բիթլսների պոեզիան, որի հիմնական դեմքը Ալեն Գինզբերգն էր, ուղղված էր կեղծ արժեքների՝ մակարտիզմի ապակողմնորոշիչ գաղափարախոսության, ամերիկյան գրականության մեջ այլևս հորանջող ակադեմիական պոեզիայի դեմ: Գինզբերգն ատամ ունեցող բանաստեղծ էր և ինչ պայմաններում էլ որ նա ապրեց, երբեք չդավաճանեց իր՝ բանաստեղծ-քաղաքացու բարոյականության բարձր պահանջներին: Սա լավ օրինակ է, որ մշտապես իշխում է համաշխարհային գրականության համատեքստում: Ինչևէ, այս համատեքստում Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծությունը, որ բնույթով հրապարակախոսական-երգիծական սուր շեշտադրումներ ունի, անպայման գնահատելի է: Այս առումով հատկապես ուշագրավ են նրա «Հայտարարված օկուպացիա կամ լճացման տարիներ», «Աշնանային ռապսոդիա չորս չափման տակ», «Երբ ես դուրս եկա փողոց դեմոկրատիա փնտրելու» գործերը: Դարավերջի առավել ծանաչված բանաստեղծների շարքում իր յուրահատուկ տեղն ու դերն ունի բանաստեղծ **Դավիթ Հովհաննեսը**:

Այդ յուրահատկությունը հատկապես կայանում է նրանում, որ նրա պոեզիան իր մեջ մի կողմից պահպանում է հայ դասական, ազգային բանաստեղծության կենսունակ ավանդները՝ իբրև շարունակ նորացող կյանքային հարցադրումների, նաև բանաստեղծության ձևային հատկանիշների ժառանգորդ, մյուս կողմից՝ ընդլայնելով այս ամենի սահմանները, ի հայտ է գալիս իբրև նորարար, նոր պոեզիայի գեղարվեստական գիտակցության զգայուն կրող: Այս, էությանը ըմբոստ բանաստեղծը, նոր օրերի իր քրոնիկ տարեգրություններում կյանքի այլակերպումների դեմ ընդվզում է քաղաքական բանաստեղծությանը հատուկ բաց տեքստի սկզբունքով՝ այն բեռնաթափելով ավելորդ զարդանախշային գործառություն ունեցող մետաֆորիկ հնարանքներից, հանգում կոշտ պոզիտիվիզմին: Համաշխարհային պոեզիայի փորձը ցույց է տալիս, որ դասական բանաստեղծության չափա-դիֆանկան սահմանների մեջ մնալով բանաստեղծը ի վիճակի է վերակառուցել, «խախտել» այդ սահմանները՝ հարմարեցնելով դրանք ժամանակակից պոեզիայի պահանջներին: Բայց այստեղ խնդիրը սոսկ ձևայինը չէ: Բանաստեղծության բովանդակության մեջ մշտապես ներկա է, և չի կարող ներկա չլինել, հեղինակի ապրած ժամանակի ինքնազգացողությունը, որն իր հերթին ապահովում է վերջինիս արդիականությունը:

նր: Հին գինին նոր շշի մեջ իրեն ամենևին էլ վատ չի զգում, և՛ ընդհակառակը: Մեր պոեզիայի մեջ լավագույն օրինակները Համո Սահյանի ստեղծագործություններն են: Եվ Դավիթ Հովհաննեսի պարագայում օրինաչափությունը նույնն է: Այդ նրբին վերանայումները նկատելի են Դավիթ Հովհաննեսի «Պան Օպտիկա» շարքի մեջ, որոնցում քնարական հերոսը, որ հենց հեղինակն է, կեցվածքով հանդուգն է, վճռական, միաժամանակ մտահոգ, դրամատիկ ու զգայուն: Առանձին բանաստեղծություններում («Պոեզիա», «Քերթված իմ, եղիր բիրտ քամու պողթևում», «Սոնետ մուսային» և այլն): Վերջինիս մեջ իբրև մշտաբանության բանաստեղծության ծրագիր Դավիթ Հովհաննեսը ընդգծում է անսեթևեթ պոեզիայի բարձր նպատակը:

Պոեզիան խաղ չէ, այլ՝ պայքար,  
Բառի հետ կռիվ է հավերժական,  
Որտեղ հաղթողը բառն է լինում հաճախ.  
Եվ որքան էլ հմուտ դարբին կամ ոսկերիչ,  
Միննույն է՝ եթե պարտված ես,  
Քեզ փրկություն չկա:

1980-ական թվականներից սկսած, երբ ինչ-որ չափով սկսել էր հավելվել խորհրդային գաղափարախոսության կարծր թվացող սառույցը, հայ պոեզիայում ձևավորվեց բանաստեղծների մի խումբ (Աշոտ Ավդալյան, Արմեն Մարտիրոսյան, Հակոբ Մովսես, Անուշավան Արշալույսյան և ուրիշներ), որոնց կարելի է պայմանականորեն անվանել «միջնադարականներ» - կամ դարձի բանաստեղծներ, նկատի ունենալով ոչ միայն նրանց ոճամտածողությունը, որ ուղիղ կապ ուներ հայ միջնադարյան տաղերգության հետ, այլև քրիստոնեական հավատը իրենց մեջ արթնացնելու անսահման ձգտումը: Քննադատներից ոմանց թվում էր, թե բանաստեղծության այս որակը պարզապես միջնադարյան տաղերգության հաջողված իմիտացիա է: Մինչդեռ իրականում այս բանաստեղծները ձգտում էին վերադառնալ հայ միջնադարյան հարուստ բանաստեղծության կենսունակ ավանդներին, ճոխ լեզվաոճին, պատկերավորման ինքնատիպ միջոցներին, քրիստոնեական կողերին, սիմվոլներին, տաղերգության սեմանտիկ դաշտի նշանների շոյլ բազմազանությանը, վերջապես՝ ծիսական հանդիսավորությանը: Սա, իհարկե, ինքնանպատակ չէր. այս ամենը պիտի սինթեզվեր նորագույն բանաստեղծության մեջ, և դա՛ ոչ միայն իբրև

ոճ ու բանարվեստ, այլև հավատ, որ խորհրդային տարիներին շուրջ մեկ դար հանվել էր քրիստոնյա ժողովրդի և նրա գրականության գիտակցությունից: Նկատենք, որ արևմտաեվրոպական գրականության մեջ (Իտալիա, Ֆրանսիա, Իսպանիա, Անգլիա, Գերմանիա և այլն) քրիստոնեական պոեզիայի ավանդների փոխանցումը նոր սերնդին իրականացվեց գրականության պատմության օրինաչափ ընթացքի և զարգացումների պայմաններում: Դա տեղի ունեցավ այնքան բնական ու առանց ընդհատումների, որ դժվար է նկատել անցման շրջանի ընդգծված հանգույցները, քանզի այդպիսիք չկային: Դա մեզանում տեղի ունեցավ երկար ընդհատումից հետո, երբ վերացավ խորհրդային «գաղափարական վերահսկողությունը»: Այս դարձը այնքան արագ կատարվեց, որ որոշ քննադատներ այս բանաստեղծներին հեզնանքով անվանեցին «ակամա քրիստոնյաներ»: Մինչդեռ իրականում դա ակամա չէր, քանզի Տիրոջ շունչը այս բանաստեղծների նախնիների հոգու մեջ շարունակում էր ապրել, ինչն էլ փոխանցվեց վերջիններիս: Այս հոգևոր դարձի առավել ցայտուն բանաստեղծներից է **Հակոբ Մովսեսը:**

Ժամանակակից աշխարհի բանաստեղծությունը, մասնավորապես մեր պայմաններում, քրիստոնեական դարձի բանաստեղծությունը, շարունակում է անդառնալիորեն հեռանալ բաց տեքստով ասվող խոսքից, ստեղծել «գաղտնագիր» նշաններով հագեցած պոետական մի անսովոր համակարգ, որ մինչև վերջ հասու չէ ոչ միայն մասսայական, այլև, առանձին դեպքերում, մասնագետ ընթերցողներին: Սրանցում ի հայտ է բերվում մի երկրորդ խորհրդավոր աշխարհ, ուր կյանքն ու մահը գոյակցում են վերուստ սահմանված աստվածային օրենքներով: Պոետական երազներից հյուսված ցանկալի աշխարհը ձիշտ հակապատկերն է դաժան ռեալիզմի օրենքներով ապրող և մեզ շրջապատող աշխարհի, որը նորագույն բանաստեղծության գիտակցության մեջ շրջանցվում է՝ խույս տալու համար գաղափարաբանական կեղծ պարտադրանքներից, այլապես գեղարվեստական ստեղծագործությունը կարող էր զրկվել, օտարվել իր մշակութաբանական առաջնային խնդրից, ձեռք բերել քարոզչական խոսքին ու գաղափարին հատուկ սնանկություն, որ ժամանակակից պոեզիայի կողմից մերժելի է:

Բանաստեղծությունը վերադառնում է ներդաշնակ աշխարհի գոյության հավերժական երազին: Այսպիսին է Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը, նրա քնարական հերոսի հոգու ներքին ձգտումի աշ-

խարհը, ուր մարդը տենչում է հաղթահարել չարի միջամտությունը և ապրել Աստծո կամոք իրեն շնորհված «կյանքի և մահվան երկու ափերին»: Բանաստեղծի փիլիսոփայությունը երկու աշխարհների՝ միստիկական, երազային և իրական, երկու ժամանակների՝ անցյալի ու ներկայի, մարդկային էականությունը իր մեջ ներառող կյանքի և մահվան, տեսանելի և անտեսանելի էզոթերիկ կապի գոյությունն է, որով էլ պայմանավորված է ոչ միայն բանաստեղծության բովանդակային խորքը, հոգու գեղարվեստական պատկերը, այլև բանարվեստային ողջ համակարգը՝ իր կառուցվածքային յուրահատկություններով հանդերձ: Փորձենք կանգ առնել Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններին շարունակ ուղեկցող կյանքի և մահվան համարժեքության հասցված փիլիսոփայության վրա, որ ինքնատիպ է ոչ միայն իր լուծումներով, այլև այդ ամենը կառուցվածքային համակարգի մեջ տեղավորելու իր հնարանքներով:

Այս դեպքում խնդիրը ոչ թե բանաստեղծությանը զգացմունքային գնահատական տալն է, այլ վերջինիս տեսանելի և անտեսանելի կառուցվածքների հայտնաբերումն ու դրանց անքակտելի կապի բացահայտումը: Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունների մեջ կյանքի և մահվան հավերժական ու համերաշխ փոխպայմանավորվածության գաղափարը արտահայտված է տարբեր ու հաճախ անսպասելի կողմերով: Այստեղ կարևոր դեր են խաղում ոչ միայն բանաստեղծության երկթևյան կառույցները, այլև դրանց պատկանող կրկնավոր խորհրդանիշները, որոնք առավել ցայտուն են դարձնում ասելիքի ենթատեքստը: Բերենք մի քանի օրինակ: «Երկու ծաղիկ նույն ցողունին // տառապանքի ու ցնծության //»: «Իսկ լամբակին բուրում էին երկու ծաղիկ //մեկը կյանքի, մյուսը մահվան//»: «Երկու պտուղ է փայլում //սիրո և ցավի կանաչ պարտեզում//»: Կառուցվածքի առումով սրանցում նկատելի է Նարեկացու ոճը: Սակայն կարևորը դա չէ, այլ այն է, որ բանաստեղծը խորհրդանշաններով, գրական միջոցների տարբեր լուծումներով ցույց է տալիս նույն փիլիսոփայության տարբեր շերտեր, միևնույն արմատից ծագող կյանքի և մահվան հավերժության ու փոխպայմանավորվածության հանգամանքը: Բայց դրա հետ հաստատում է այն միտքը, թե «Կյանքը ապրելով է լոկ, մահը նաև միայն սիրով»: Կարող է թվալ, թե սա մտքի տարօրինակ ձևակերպում է, մինչդեռ իրականում երբ մարդը լիարժեքորեն վայելում է Աստծո տված մահկանացուական կյանքը, սպասելի մահվան սարսափը չեզոքանում է: «Մահվան պայծառ աստղը վառվելով» մարդուն տանում է դեպի գո-

յության ու չգոյության հավորժական տիրույթը: «Եվ այստեղ արդեն հավերժ սավառնում, // պաշտպանություն է գտնում ապահով // անպաշտպանության խորունկ խորքերում//»: Այս փիլիսոփայությամբ համարժեքվում են պաշտպանվածությունն ու չպաշտպանվածությունը, քանզի մարդը «Գնում մտնում է տիեզերական անիշխանության խորքերը նորից // և տարածության միջաստեղային սահմանն է թեթև ընդլայնում»: Այս համակրելի միստիկայի միջոցով մերժվում է նաև այս իրական ու դաժան աշխարհը, որ չպիտի լինի, բայց կա: «Ուր ապրողները, աճուրդի հանում, մինչև կեսգիշեր // գոռում-գոչումով կահկարասին էին սակարկում իրենց թարմ մեռյալների»: Սա արդեն մեր իրական աշխարհն է, որի մեջ հայտնված մարդը ի վիճակի չէ հաղթահարել իր իսկ կողմից ստեղծած աբսուրդային վիճակը: Ինչպես տեսնում ենք, այս ինչ-որ տեղ աստվածային իրողությունը, որ մշտապես ուղեկցում է պոեզիային, Հակոբ Մովսեսի ստեղծագործության մեջ գտել է իր նորովի մեկնաբանությունը: Այն մեզ ներկայանում է գեղարվեստական խոսքի ինքնատիպ ձևակերպումներով: («Կյանքը ծնում է, խոսքը՝ պահում»: «Մահը արքան է, բառը՝ նրա թիկնապահները»): Ուրեմն՝ բառը բանաստեղծի զենքն ու թիկնապահն է:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններն ընթերցելիս հանդիպում ենք մի քանի տասնյակի հասնող բառի մասին ուշագրավ խոհերի, որոնցում շոշափվում են վերջինիս խորհրդավոր հայտնության, խոսքի և լուռության, մարդկային հոգին բացելու կարողության և այլ հատկությունների մասին: Բանաստեղծը շարունակ օգնություն է հայցում ամենազոր բառից՝ իր զենքից ու թիկնապահից, ապահովելու համար պոետական խոսքի ձևակառուցման արտում չարին հալածելու, բարին ու գեղեցիկը հաստատելու, հոգու անհունը բացելու իր հաղթանակը: «Որտեղ է արդյոք, // որտեղ է ապրում// բառը, երբ դեռ չի թռել բերանից»: «Մենք այս բառերը բերեցինք հեռու //սրտի ու հոգու հանքերից անծիր»: «Եվ կորցնում են իմաստներն իրենց // Բառերն այստեղ երանության մեջ»: «Եվ բառն ահա՝ երկրի որդին, // ապաստան է գտել արդեն// աղաղակող բերաններում»: «Ես ապրեցի լուռությունը,» // որ գույնն էր բառի»: «Բայց ահավասիկ ցնցում է բառը // աղավնու նման այստեղ սլանում»: «Բայց մի՞թե կան այսպիսի բառեր, որոնցով ասվի, // թե ձեռքս ինչպես դողաց մոռացման»: «Բառեր՝ դեսպանորդներ հոգու և մտքի»: «Արդյոք կա՞ն բառեր, //որոնցով պիտի հույզը պատմվի»: «Իմ բառը այստեղ ալրամաղերով հատ- հատ մաղեցի»: «Ախ, ահա դարձյալ բառն է ցլանում, դողում է արդեն»: Սրանք ընդամենը

մի չնչին մասն են բառի մասին բանաստեղծի ըմբռնումների ու ընկալումների շղթայում:

Կարելի էր, հիարկե, հատուկ ուշադրություն չդարձնել Հակոբ Մովսեսի բառընտրության ու բառօգտագործման սկզբունքներին, նրա մտածողության չափորոշիչները հաստատող թևավոր խոսքերին: Մենք դա արեցինք բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդի առանձին կողմերը ցույց տալու համար: Մեթոդի բազմաթիվ պահանջներից մեկը գրական երկի գաղափարին, ուրիշին հատուկ բառերի, բառաձևերի և դրանցով կազմվող գեղարվեստական պատկերների համարժեք ընտրությունն է: Հակոբ Մովսեսի լեզվաարտահայտչական միջոցներին հետևելիս զգացվում է, որ նրա ստեղծագործական մեթոդի հիմքում առկա են իմպրեսիոնիզմի և սենտիմենտալիզմի գրականության, նաև գեղանկարչության իրականության արտացոլման բառագունային նշանները: Սրանց գումարվում են նաև միջնադարյան միստիցիզմի գրականությանը հատուկ բառամտածողության առանձին դրսևորումներ: Մեթոդների այս նշանային համադրությամբ է նա արտահայտում իր պոետական մտորումները: Իմպրեսիոնիզմի պատկերավորման մեթոդները առարկայորեն տեսնելու համար բերենք օրինակներ. «Աղոտ պատկերները պատուհաններին // լույսի ծոփքերն են մարմրում օդում»: «Իմ դռների դեմ ծածանում էին կանաչ մշուշեղենը ուռենիների»: «Ահա դողում է կանաչ ձառագայթը // պսակված սիրով ու գոտևորված լույսը միջօրեի գարդ ամենեքայ»: «Այդ կարմիր ցողն է սարերին կախվում»: «Ջրերի վրա վարդագույնեղեն արդեն ծփացող ծոփքերը օդի»: «Հովիվը գյուղն է մտնում համաքայլ, // և ձերմակ հոտն է նրան հետևում»: Նրա պոեզիայի գերիշխող գույները կաթնագույնն է, մշուշված կապույտը, որոնք հիշեցնում են Մանեի, Մոնեի, Դեգայի, Սեզանի նկարների գունամթնոլորտը: Հակոբ Մովսեսի մեթոդի համադրական դաշտում, ինչպես նշեցինք, առկա են սենտիմենտալիզմի ինչ-ինչ տարրեր, տրամադրություններ: Թերևս սենտիմենտալիզմի պոետիկայի այս շղթայում միանգամայն ավելորդ են հնչում շարունակ օգտագործվող «ախ»-երը, որոնք չեն հուզում, մանավանդ որ դա ամենևին համահունչ չէ ժամանակակից բանաստեղծության պահանջներին ու տրամադրություններին, առավել ևս ժամանակակից կյանքի ուրիշին:

Վերը նկատվեց, որ Հակոբ Մովսեսի օգտագործված բառ-նշանները, բառ-խորհրդանիշները, մտածողության ոճային հնարանքները շատ կողմերով մոտ են հայ միջնադարյան տաղերգության բառամ-

տածողությանը: Սա հատուկ է նաև սերնդակից բանաստեղծներին՝ Աշոտ Ավդայան, Արմեն Մարտիրոսյան, Անուշավան Արշալույսյան և ուրիշներին:

Այս երևույթի մասին ուսումնասիրություն է գրել ֆրանսիացի ծանաչված լեզվաբան-գեղագետ Միշել Ֆուկոն՝ «Բառերը և իրերը»: Ճիշտ է նկատված, որ ոչ ոք այնպես չի հիշում իրերի և երևույթների պատմությունը, որքան բառն ու լեզուն: Լեզուն այնպես չի կեղծում իրերի պատմությունը, ինչպես մարդը: Միջնադարյան գրականության մեջ դեռևս հզոր չափերով պահպանվում էր իրերի և անվանումների հարազատությունը, քանզի իրերը դեռ այնքան չէին հեռացել, օտարվել իրենց անվանումներից: Այս իմաստով ուշագրավ է նաև Հակոբ Մովսեսից բերվող բանաստեղծական տողը. «Եվ մարմիններն են բառեր ստանում, և անուններն են տրվում իրերին»:

Զանգվածային ընթերցողը այսօր ի վիճակի չէ հասկանալ նոր բանաստեղծության տեքստային նշանները: Միջնադարյան տաղերգության լեզուն պարզապես ծանրաբեռնված է եղել սիմվոլներով, բառանշաններով, բայց ժամանակակիցները դրանից ամենևին էլ չեն դժգոհել: Բառանշանների այդպիսի ծանրաբեռնվածություն ունեն մեր ժամանակակից առանձին բանաստեղծների ստեղծագործությունները:

Սուրբգրային տեքստերը նյութական առարկաների նկատմամբ լարված ուշադրություն չեն դրսևորում, իսկ դրսևորելու դեպքում դրանք ոգեղենացվում են: Ոճային, նաև ժամրամտածողության էտիկետը, որ հատուկ է միջնադարյան միստիկական բանաստեղծությանը, առանձին վերանայումներով, պահպանվում է նաև Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծության մեջ: Սրանցում նույնպես իրերը, առարկայական երևույթները ոգեղենացված են: Նրա բանաստեղծություններում բավական մեծ է նման սիմվոլների, բառանշանների կիրառման հաճախականությունը: Դրանցից են, ասենք, թռչունը, ջուրը, լույսը, խնձորը, կամարը, վեճը, կանաչ պարտեզը, վարդը և այլն:

Փորձենք տեսնել, թե այս սիմվոլներից յուրաքանչյուրը ինչ ենթատեքստով է հանդես գալիս նրա բանաստեղծության համատեքստում: Սկսենք թռչուն խորհրդանիշից՝ նկատի ունենալով Հակոբ Մովսեսի «Թռչուններ» շաբլոն: Թռչունը խորհրդանշում է երկնքի և երկրի կապը, որ կյանքի և մահվան կապն է («կյանքի և մահվան երկու ափերին»): Ճյուղին նստած թռչունը նաև տրամադրության խորհրդանիշ է: Բանաստեղծը մահը համեմատում է վանդակում փակված թռչնի հետ, մի

այլ դեպքում մահվան թռչունը թփրտում է քնարական հերոսի սրտի մեջ: Բանաստեղծության մի այլ պատկերում քնարական հերոսի ափից կտցում է գոհության ոսկյա հատիկներ (կյանքը) և ամբարները թողնում դատարկ (մահը): Թռչնի ենթատեքստը լայն կիրառություն է ստացել արևմտաեվրոպական դասական և ժամանակակից պոեզիայի մեջ: Թռչնի խորհրդանիշը մի այլ ենթատեքստով օգտագործվում է Կոռնելիուս Ագրիպայից բերվող մի տողի մեջ, իսկ Ավենբերգի խոհեքի համաձայն թռչունների և հոգևոր երևույթների միջև առկա է խորհրդավոր կապը: Ըստ այդմ, այս օդային արարածները ունեն իրենց սեփական իմաստաձանաչողությունը, որոնք էլ ձգգրիտ տարբերակում են ժամանակները, տարվա եղանակները, աշխարհագրական տարածքները և այլն: Նրանք հետևում են իրենց կյանքի վերուստ սահմանված կանոններին և չեն ապականում իրենց բանականությանը, ինչպես մարդիկ: Թռչունը, այսպիսով, ձեռք է բերում երկակի իմաստ:

**Լույսը** - Տիրոջ հայտնության խորհրդանիշ է: Հակոբ Մովսեսի «Բեթղեհեմ» բանաստեղծության մեջ Արևելքից եկած երեք մոզերը երկնքում նկատում են աստվածային լույսը: Սուրբ գրքում չի հիշատակվում այս երեք թիվը: Ավանդաբար դա կապում են նրանց բերած երեք խորհրդանշական մասունքների հետ՝ **ոսկի, կնդրուկ, զմուռու:**

Ոսկին աստվածային բնությունն է, կնդրուկը՝ Քրիստոսի հարության բուրավետությունը, զմուռը՝ Քրիստոսի մարմնի անուշաբույրը (Մաթ. 2:1): Սուրբ գրքում սա մի ամբողջ պատմություն է, բայց ահա Հակոբ Մովսեսին հաջողվել է այդ պատմությունը ներկայացնել բանաստեղծության շատ սեղմ ծավալի մեջ, ընտրելով կառուցվածքային մի այնպիսի հնարանք, որ հնարավորություն է տալիս տեղյակ ընթերցողին նշանների ձևով կռահել վերոհիշյալ պատմության համապատկերը՝ կապված հրեաների Հերովդես թագավորի դավադրության հետ: Բանաստեղծության մեջ **մանուկը** կրկին Քրիստոսն է, որ «թամբեց իր ձին և սլացավ ընդունելու մահին»: Սա նաև խորհրդանշում է «կոտորածն մանկանց»: Մանուկների ուրախությունը՝ կապված աստվածային լույսի հայտնության հետ, փրկության հույսի և հավատի նշանն է:

**Ջուրը** - սուրբգրային խորհրդանիշ է. «Եվ Աստծո հոգին շրջում է ջրերի վրա» (Ծննդ. 1:2): Հակոբ Մովսեսը ջրի խորհրդանիշը, տարբեր ենթատեքստերով, օգտագործում է իր բանաստեղծությունների մեջ:

**Փող** (շեփոր) - ըստ սուրբգրային աղբյուրների, երկնային խոր-

հուրդների ձայնային նշանն է, որով կողմնորոշվում են երկրայինները: Սրանք նույնպես գործածվում են բանաստեղծի ստեղծագործությունների մեջ. «Ինչ շեփորներ են, որ տարփողում են պահերն աշխարհի»:

**Կամարը** - Սա անպարագիծ հավերժական երկինքն է, Աստծո բնակատեղին, որ իրար է կապում գոյության ու չգոյության սյուները: «Չույգ սյուները իրար կապող վերին կամար հավերժական»:

**Կանաչ պարտեզ** - կյանքի խորհրդանիշն է, որ լայն տարածում ունի միջնադարյան գրականության մեջ: Այս խարհրդանիշին հաճախ է դիմում բանաստեղծը:

**Խնձոր** - Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք երեք գույներով և ամեն գույն, ըստ ընդունված խորհուրդների, ունի իր իմաստը: Խնձորը հիմնականում սիրո նշան է: Այս նշանակությամբ խորհրդանիշը շատ ավելի վաղ է օգտագործվել, քան վարդը, հիշենք եղեմական խնձորը:

**Վարդ** - Սա տարբեր նշանակություն ունեցող խորհրդանիշ է. մի դեպքում՝ իբրև սիրո, մի այլ դեպքում՝ իբրև Քրիստոսի պայծառակերպությունը խորհրդանշող:

Սրա հիմքում կա նաև գարնան ծաղկունքի պտղաբերության և սիրո իմաստը: Ուրեմն՝ բազմակերպ իմաստների խտացում է: Ամեն մի բանաստեղծ, այդ թվում և Հակոբ Մովսեսը, տարբեր դեպքերում տարբեր խորհուրդ է առաջադրում: Ասենք՝ վարդը հանդես է բերվում իբրև «արյան կարմիր պատգամ», իբրև սիրո նշան, իսկ եթե վարդը «քնած է սովերի մեջ», դառնում է «արթնացող մահվան» նշան:

Ուրեմն՝ «վարդը աշխարհիկ կյանքի և մահվան ծաղիկը անհունի»:  
«Փթթել են արդեն վարդերը սգի»:  
«Կարմիր վարդերն են ծախրում սրտի տակ»:  
«Կրծքիս վարդն է վառվելով բուրում, վերքիս դաջում է մտրակը վախի»:

Եվ կյանքը, եղբայր, վարդն է շքեղ՝  
Բացված օդի մեջ մի ակնթարթում,  
Եվ մահը թանձր բուրմունք է այստեղ,  
Որ բարձրանում է թերթերից վարդի:

**Որսորդը** - պոեզիայում օգտագործման առումով մեծ հաճախականություն ունեցող սիմվոլներից է, ինչը տարածված է նաև ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Այս խորհրդանիշի հեղինակային մեկնաբանությունն ունի նաև Հակոբ Մովսեսը:



Ահա յոթ որսորդ սար են բարձրանում,  
Բայց որսորդներ չեն, այլ մեր անուրջն է,  
Լուռ ու կարկամած:

**12-ը** - կողի նշանակություն ունեցող թիվ է, որ օգտագործում է նաև Հակոբ Մովսեսը: Այս թիվը ավարտվածության, ներդաշնակ ամբողջության խորհրդանիշ է: Սուրբգրային խոսքի մեջ նկատի է առնվում 1) Իսրայելի ժողովուրդը, որ բաղկացած է եղել 12 ցեղերից, 2) Սուրբ գրքի Հակոբի ընտանիքի անդամները 12-ն էին, 3) Երուսաղեմի պարիսպն ուներ 12 դուռ, որոնցից յուրաքանչյուրի վրա քանդակված է հրեշտակներից մեկի պատկերը, 4) Քրիստոսի աշակերտները 12-ն էին:

Մի թվային կոդ ևս, որ վերաբերում է մանուկ Քրիստոսի՝ կորած գառան ետևից գնալու փաստին: Քրիստոսը այստեղ հովվի դերում է: Ղուկասի ավետարանում այս մասին խոսվում է: Հովվի թողնում է իր 99 գառներին և գնում է որոնելու կորած մեկին (Ղուկ. 15:4): Այս համատեքստում բանաստեղծը կարևոր նշանակություն է տալիս նաև իմաստակիր նշաններին. «Բայց ես գիտեմ՝ նա ինձ հայտնեց նշանները իր եզակի»:

Ընդհանուր առմամբ Հակոբ Մովսեսի պոեզիայում աշխարհագրական տարածքները նույնպես խորհրդանշված են և հանդես են բերվում վերջիններիս ամենաբնորոշ նշանները:

**Ջավախք՝** ջրեղեն կապույտ, **Ղարաբաղ՝** կոճղարմատով անա-նուխ, **Մեղրի՝** մասրենու բոցավառ ծաղիկ, Արագած՝ պաղ աղբյուրներ, **Սասուն՝** նախշավոր գուլպա, **Լոռի՝** քուրք ու յափնջի, Ակն՝ մեղրամոմ, **Արմտնի՝** ոսպի դաշտեր, **Ամասիա՝** տատարակի ձու, **Սևան՝** ծովային կապույտ լույս, **Որոտան՝** ուսին երեք երկինք և հրդեհներ լուսնյակի, **Ախուրյան՝** ձյունի աշխարհ, լուսնի երկիր և այլն:

Միջնադարյան գրականության մեջ ժամանակը առանձին դեպքերում ներկայացված է տարվա եղանակների ձևով: Մեղիվիստիկայում սա ընդունված է անվանել «аграрное время» (գյուղատնտեսական ժամանակ): Ժամանակի նշման այս սկզբունքը հատուկ է նաև մեր ժամանակներին: Տարբերությունը, սակայն, այն է, որ հին գրականության մեջ՝ մասնավորապես պոեզիայում, ամեն մի եղանակ ունի իր խորհուրդը: Ըստ այդմ, ձմեռը մկրտության ժամանակ է, գարունը՝ կյանքի փթթման, պտղաբերության, ամառը՝ վերարտադրվող հավերժության, աշունը՝ Աստծո տված բարիքների ժողովման: Սրանք տարբեր ենթատեքստերով իրենց արտահայտությունն են գտել նաև Հակոբ Մովսեսի

բանաստեղծություններում («Ձմեռային խաղաղ տողեր», «Սրբազան գարուն», «Դուք, տղաներ հուլիսի» և այլն:) Ամենևին էլ այն կարծիքին չենք, որ բանաստեղծը բժախնդրորեն և բաց տեքստով իր գեղարվեստական պատկերներում պիտի ներկայացնեք եղանակների ընդունված խորհուրդները: Հանգուցային այն ժամանակների ֆոնի վրա ընդհանուր պլանով նա քննության է առնում կյանքի և մահվան, սկզբի և վերջի համարժեքության փիլիսոփայությունը, ինչն սկզբում նկատեցինք:

Տե՛ս ինչպես են կյանքի մաքուր  
Պարտեզները ծփում օդում,  
Եվ մահն ինչպե՛ս է նրա մեջ  
Բողբոջ տալիս ու փթթում:  
Կամ.  
Տո՛ն է խոստացման ու հրաշալիք,  
Այս ի՛նչ գարուն է, ի՛նչ գարուն տարվա դռների առջև,  
Երկրի ծերերը հարդ ու ծղոտ են տալիս կրակին:

Ուրեմն՝ կյանքի նորը հնի մահն է: Կյանքի հավերժական ուրիշ մեջ այս հրդեհվող խոտին հաջորդելու է կանաչի ծլարձակումը, և այսպես շարունակ:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը ընթերցելիս նկատվում է, որ նրա գեղարվեստական պատկերները տեքստի մակերեսում կոմպոզիցիոն պլանով շատ նման են միջնադարյան մանրանկարչության պատկերների ներկայացման սկզբունքներին: Կտավի, մագաղաթի հարթության վրա դրանք հանդես են բերված առանձին-առանձին և թվում է, թե ընդհանուր կապ չունեն, «չեն խոսում» իրար հետ: Հակոբ Մովսեսի պատկերները նույնպես որոշ դեպքերում լոկալիզացված, առանձնացված են, բայց երբ վերջիններս դիտում են բանաստեղծության համատեքստի խորքային պլանում, զգում ենք, որ դրանք իրար են գալիս՝ ապահովելով բանաստեղծական խոսքի կոմպոզիցիոն միասնությունը, ինչպես մանրանկարչության մեջ է: Ուրեմն, երևույթը ոչ միայն բանարվեստային հնարանքի արդյունք է, այլև աշխարհայացքի: Նկատի ունենք միջնադարյան կոնցեպտուալիզմի մասի և ամբողջի կապի ըմբռնումը:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններում խորքային դրամատիզմ կա, որի հետևանքով արտահայտման ձևը, մասնավորապես՝

խոսքի արտացոլման ուժով, օրինաչափորեն արձագանքում է իր բանաստեղծությունների բովանդակության տրամադրությունը: Նրանցում ուժով, որպես գեղարվեստական ժամանակի գործոն, այսպես ասենք՝ տևականացված է, ինչպես ռեքվիեմի երաժշտության մեջ: Այս տիպի բանաստեղծություններում, որպես ձևի և բովանդակության համարժեքվածություն, գրված են հեկզոմետրի չափերով, որ հայ բանաստեղծության մեջ հազվագյուտ է պատահում: Նա, իհարկե, ունի նաև բանաստեղծություններ, որոնցում ուժով տրոփը աշխույժ է, ուստի գրված է յամբ-անապեստյան չափերով: Ռիթմի յուրահատուկ դրսևորում ունի հանկարծ բառը, որին պարբերաբար հանդիպում ենք նրա չափածո գործերի մեջ: «Սկսեցի փայլել ներկայության փայլով, որով հանկարծ ինքս ինձ ձանաչեցի»: Այս բառի մեջ քրոնոտոպը ակտիվ դերակատարություն ունի: Վերջինիս կիրառման շնորհիվ արագ ու անսպասելի ձևով փոխվում է քնարական հերոսի հոգու շարժման ոչ միայն ընթացքը, այլև ուղղությունը: Այն նաև հնարավորություն է տալիս զգալու բանաստեղծի հոգեկան բեռի ծանրությունը:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը արդյունք է նրա ինքնատիպ ներաշխարհային խառնվածքի, ինտելեկտուալ հարուստ կարողությունների, զգացմունքների գունագեղ նրբության ու բազմազանության, չափածոյի արարման նորագույն տեխնիկայի, որոնցով նա կարողանում է հայտնաբերել ու ներկայացնել մարդու տևական պատմություն ունեցող ներաշխարհային հարստությունը:

Հայ միջնադարյան պոեզիայի բանարվեստային նշանների ժամանակակից բանաստեղծության մեջ ներգրավելու իր վարպետությամբ ու օժտվածությամբ Արմեն Մարտիրոսյանը անպայման բացահիկներից է, դրանց գումարվում է նաև բանաստեղծի զնգուն, հայեցի լեզուն, բառամտածությունը, ոճը, թեմատիկ ուղղվածությունը: Այսպիսով էլ նա այսօր էլ մնում է նորագույն բանաստեղծության զարգացման կիզակետային հանգրվաններում: Խորհրդավոր և խորհրդապաշտական պատկերների ենթատեքստով ցույց է տալիս ժամանակակից հայ կյանքի հոգսերը՝ հասնելու համար մարդկային հոգու ազատության երազի ռեալ հաղթանակին: Դա հատկապես երևում է նրա շատ հայտնի «Փայտփորիկը» բանաստեղծության մեջ:

Խաղաղ դաշտում կանաչ գծեր արթնացումի  
Խմորվում են երկունքի մեջ ազատության,  
Որի վրա Աստծո ձեռքն է տեղավորվում՝

Որպես շարժուն և մոռացված մի հուշարձան:  
Եվ ինքն իրեն կտցահարող մի փայտփորիկ,  
Որ փնտրում է ազատ շարժման ստվեր ու գիծ,  
Եվ ինքն իրեն այնքան պիտի փնտրի-փորի՝  
Մաշկը պատռի ու դուրս ելնի իր մարմնից:

Նա մեզանում ձանաչված է նաև որպես աշխարհիկ հայրերգության լավագույն հեղինակ: Իրողությունը հատկապես ակնառու է այն իմաստով, որ հայ դասական

և նորագույն քնարերգության ոլորտներում այս մոտիվը զարմանալիորեն առաջին պլանում չէ, մանավանդ երբ նկատի ենք ունենում մեզանում մայրական թեմայով գրված բանաստեղծական հարուստ ժառանգությունը: Նման «կողմնակալության» երևույթը նկատվել է նաև դրսի աշխարհի գրականության մեջ: Բայց արի ու տես, որ Արմեն Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում, մասնավորապես սոնետի ժանրով գրված գործերում, հայրական թեման առաջնային դիրքերում է: Երևույթը դիտելի է նաև Հենրիկ Էդոյանի բանաստեղծություններում՝ այս դեպքում փիլիսոփայական պլանով: «Սոնետ Արամ հորս» գործի մեջ, որ այս թեմայով գրված Մարտիրոսյանի լավագույն գործերից է, հոր նկատմամբ ունեցած բանաստեղծի սերը հազեցած է խոր դրամատիզմով, և երևի թե սա է բանաստեղծության հաջողվածության գաղտնիքը:

Ոչ մի գուշակ ... Ես գիտեմ՝ կհայտնվես երազում՝  
Հոգուս վրա ծանրացած ցավի ամպը ցրելու,  
Հայր, ցերեկը հոգսի մեջ քեզ չեմ տեսնում, չեմ խոսում,  
Դու ցերեկները՝ մեռած իմ գիշերվա այցելու:

Պատմության հիշողության կորուստը կենսագրություն չունեցող, անորոշության մեջ խարխափող մարդու վիճակ է:

Ազգի պատմությունը, նրա անցած ձանապարհի կենսափիլիսոփայության մեջ խորանալու ձգտումը հայ և համաշխարհային գրականությանը մշտապես ուղեկցող երևույթներից է: Այս դաշտում է հատկապես ծնունդ առնում և զորանում հայրենասիրության գաղափարը, որը ապրում է գրական-բանաստեղծական տեքստի ոչ թե մակերեսում, իբրև մերկապարանոց հայտարարություն, այլ՝ խորքում, արյան մեջ, ինչը մարդուն դարձնում է լիարժեք մարդ:

Նորագույն շրջանի բանաստեղծության մեջ հայրենասիրական պոեզիան վիճակագրորեն չափազանց հարուստ է և այս ֆոնի վրա հատկապես առանձնանում են **Արևշատ Ավագյանի** և **Էդվարդ Միլիտոնյանի** բանաստեղծությունները:

Հիշյալ պոետների հայրենասիրական բանաստեղծության առանձնահատուկ գիծը քնարական իրավիճակների ներքին անտեսանելի կապերի բացահայտումն է, իբրև ազգի պատմության մեջ մարդկային հոգիների միասնությանն ու շարունակականությանը հասնող փիլիսոփայություն:

Դարերի խորխորատների միջից  
արմատները խրած լավանների մեջ  
Երկինք է ելնում Թորգոմա ծառը:  
Գալիքի աստղերը  
Գալիս են մտնելու  
տոհմածառի սաղարթների մեջ:  
(Արևշատ Ավագյան)

Եթե Արևշատ Ավագյանի բանաստեղծական պատկերի մեջ ազգի ծագման, գոյակերպի ու հավերժական ընթացքի փիլիսոփայությունը առարկայանում է տիեզերական չափումների սահմաններում, ապա Էդվարդ Միլիտոնյանի գործերում գաղափարի ենթատեքստը նույնը մնալով, պատմության հիշողությունը ներկայացնում է մետաֆորիկ ընդհանրացման ձևով:

Օ՛, ինչպե՞ս չլսել լուրջությունը փտող տանիքների,  
Այն էլ այսքան հեռվից:

Մի ուրիշ բանաստեղծության պատկերի մեջ շարժումը մետաֆորից դեպի խորհրդանիշը հնարավորություն է տալիս զգալու մարդկային պատմության մեջ դրսևորվող երևույթների ներքին գաղտնիքները:

Մանգաղը լուրջամբ կտրում է ծաղիկը,  
Իսկ թե ձայն է լսվում, հոսող կաթի ձայն է:  
Մեղուն լուրջամբ թռչում է հեռու,  
Իսկ թե ձայն է լսվում,  
Կորած աստղի ձայն է:

Չծավալվելով այս բանաստեղծների գործերի տեքստային վերլուծությունների մեջ, խոսենք մի երևույթի մասին, որի դրսևորումը ակնառու է հայ և համաշխարհային գրականության և արվեստի մեջ:

Արևշատ Ավագյանը և Էդվարդ Միլիտոնյանը, բանաստեղծ լինելուց բացի, մեզանում հայտնի են նաև իբրև նկարիչներ:

Եթե երևույթը մյուս ծայրից դիտենք, ապա կնկատենք, որ նկարիչներ Արտաշես Հունանյանը և Վարուժան Վարդանյանը ճանաչված լինելով իբրև նկարիչներ, գրական մամուլում և առանձին ժողովածուների ձևով հանդես են եկել նաև իբրև բանաստեղծներ: Գոյություն ունեն առավել ցայտուն օրինակներ, երբ ստեղծագործող միևնույն անհատի մեջ ամուր նստած են բանաստեղծը և երգահանը: Այդպիսի օրինակներ են տալիս Ռուսաստանում՝ Վիսոցկին, Օկուջավան, Ֆրանսիայում՝ Ազնավուրը, Պրասենը, Գերմանիայում՝ Պերմանը, Հայաստանում՝ Ռուբեն Հախվերդյանը և ուրիշներ: Մշակույթների զարգացման պատմության շղթայի որ հատվածին էլ որ նայում ենք, հայ արվեստը և գրականությունը իր համարժեք դրսևորումն ու հաստատուն տեղն ունի այս համատեքստում:

Եվ քանի որ **Ռուբեն Հախվերդյանը** մեզանում շատ ավելի ցայտուն երևույթ է բանաստեղծության և երաժշտության համատեղության դաշտում, անդրադառնանք նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկություններին՝ բնաբան ունենալով Նիկոլայ Աստաֆևի հետևյալ բանաստեղծական տողերը. «Я хочу говорить о рифме с читателем. / Говорить же в жизни хоть раз / О содержании и форме»:

Բառը բանաստեղծության, առավել ևս երգվող բանաստեղծության մեջ միշտ չէ, որ ապրում է իր ավանդական կյանքով: Այն լրացուցիչ շատ երանգներ է ձեռք բերում, երբ ծառայում է մեղեդուն, դառնում է անսահմանորեն վերացարկված ասելիքի թարգմանը: Այս դեպքում բառը ոչ միայն ինչ-որ բան է հաղորդում, այլև խնդիր ունի ազդելու ունկնդրի զգացմունքային ապրումների վրա՝ մեղեդի-տրամադրություն-տեքստ հաջորդականությամբ: Այստեղ է բառի և մեղեդու խորքային կապի կենսականության գաղտնիքը, երբ ձևը (ձայնը) ձեռք է բերում բովանդակություն: Ասելը, ինչ խոսք, հեշտ է, մինչդեռ էությանմբ այն չափազանց բարդ է: Եվ քանի որ կոնկրետը միշտ առարկայական է, ուստի և որսալի, կանգ առնենք Ռուբեն Հախվերդյանի ստեղծագործությունների վրա, որոնց անսեթևեթ, սրտամոտ խոսք ու մեղեդին սիրելի են ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս:

Եվ այսպես. ինչպե՞ս է Ռուբենը «խաղում» մեղեդու մեջ ներքաշված բառի հետ, որո՞նք են երգահան-բանաստեղծի բառընտրության և բանագրության սկզբունքները: Հենց սկզբից նշենք, որ նա բանաստեղծություն չի գրում որպես այդպիսին, այլ խորապես ապրված խոսքեր է ասում, որոնք ինքնին բանաստեղծական են և որոնց բառերը մեղեդու ազդեցությամբ շարունակ փոխում են իրենց իմաստային երանգները: Պատահական չէ, որ Ռուբեն Հախվերդյանն իր երգերի ժողովածուն իբրև բանաստեղծական տեքստեր, ընթերցողին է ներկայացնում «խոսքեր» խորագրով: Այդ երգվող խոսքերը, բառերը մեզ, մեր կողմից ապրող հեղինակի, ուստիև ունկնդիրներիս կենսագրության արգասիքն են. «Ես ունեմ տարբեր երգեր, իմ կյանքից պոկված դեպքեր»: Ինքնաբացահայտումի անսեթևեթ խոստովանությունը նա շարունակում է մի ուրիշ երգի մեջ. «Ուր իմ ապրածը և երազածը, դեռ իմ լեզվով եմ երգում»:

Նրա երգերից շատերը, իսկապես, հիշեցնում են ոչ հեռավոր անցյալում իր և ընթերցողներիս գլխով անցած պատմությունները: Արժի, իսկապես, անդրադառնալ հավատավոր մարդու, արվեստագետի դեռ այսօր էլ ինչ-որ տեղ շարունակվող անցյալի պատմությանն ընդդիմացող խոսքերի ու բառերի շեշտված ռիթմերին, որոնք շատ ավելի խոսուն են, քան թեկուզ հենց այդ բառերն ու խոսքերը: Նրա երգերը, սակայն, ոչ միայն ընդդիմության, այլև սիրո ու հավատի երգեր են, որոնցից ամեն մեկն ունի իրեն հատուկ մեղեդին, ասելիքի խոսուն շեշտադրությունը: Իր բնավորությամբ և ստեղծագործական խառնվածքով Հախվերդյանը հիմնականում կոշտ ու անսպասելի անցումների արվեստագետ է, որի խրոխտ երգերի տոնայնությանը շարունակ ուղեկցում է մտահոգության զգացումը: Այս ամենը կառավարողը մի դեպքում ազդու, կծու շեշտ կրող ռիթմն է, մի այլ դեպքում՝ խոսքի ներհուն ելևէջների անշեշտությունը:

Ռուբենի խոսքը ու համարժեք մեղեդու ֆրազը չհանդուրժող ըմբոստության կեցվածք ունեն: Նման դեպքերում բառերի ռիթմը, շեշտը ոճակառույց նշանակություն են ձեռք բերում:

Սա անթաքույց բնավորության ոճ է, որ կարող է դրսևորվել նաև արձակում: Տեսեք, թե ինչ է գրում Րաֆֆու ժամանակակիցը նույն Րաֆֆու մասին. «Նրա արտահայտության ձևերն ու պատկերները խիստ կծու ու ծակող են: Եվ դա չափազանց բնական է ... Նոր ուղղության նախակարապետները չեն կարող լինել «քաղաքավարի ու փափուկ»: Ամեն մի գրող, որ գրում է սրտի արյունով ու ջղերի հյուսված, չի

կարող ուրիշ կերպ գրել, ուրիշ կերպ արտահայտել: Նա ստիպված է իր ներքին դառնության չափով արտահայտություններ ունենալ: Մի՞թե կարող է ներքին կսկիծի ահագին հեղեղը դուրս վիժել քաղաքավարության նեղ ու ձևած ձանապարհով: Ինչպե՞ս շարժել թմրած, դիակացած մարդկանց, ինչպե՞ս ցնցել, թարմացնել նրանց, եթե ոչ նրանց ամենափափուկ ջղերին միշտ ու անընդհատ հարվածելով ...»<sup>2</sup>: Ռուբենը նույնպես բառի փշոտ ու ծանր գավազանով հարվածում է մեղավորների ոչ միայն կողերին, այլև շարունակ գերաձ տվող հետույքներին: Ժամանակները նման պահերին չեն հանդուրժում պոեզիայի քաղքենիական, ժանյակազարդ դայլայները: Իսկ եթե հանդուրժում են, ապա միայն անկեղծ սիրո զգացմունքներն արտահայտելիս: Այս դեպքում մարդկային ապրումների ու տրամադրության հարստացումը իրենց հետ բերում են նաև հոգեպարար թախծի նրբություն ու հարստություն, նուրբ, քնարական ու լուսավոր տխրություն:

Դու կարծում ես այդ աշունն է  
արտասվում պատուհանից,  
Այդ ափսոսանքի խոսքերն են  
գլորվում հատիկ-հատիկ:

Այս նրբահյուս խոսքերը, հոգեպարար մեղեդի ունեցող երգով Ռուբենը գերազանցել է ոչ միայն շատ ու շատ ձանաչված առանձին բանաստեղծների ու երգահանների, այլև ինքն իրեն: Եթե նա ուրիշ ոչինչ էլ ստեղծած չլիներ, սա բավական է, որ նա մնար ժամանակակից երգարվեստի ընտրանու մեջ: Բայց այս բնատուր տաղանդ ունեցող արվեստագետը չի կարող բավարարվել սրանով, հանգիստ նստել, վայելել իրեն սիրահարված ունկնդիրների ծափերը: Նա շարունակում է ստեղծագործել:

Օրերն անցնում են՝  
Հրելով մեկմեկու,  
Գաղտնիքները իմ սրտի  
Ես ո՞ւմ եմ պահ տալու,  
Ախ, կիթառ, կիթառ, սրտակից բարեկամ:

Ռուբենը ճիշտ ժամանակին է ծնվել: Ժամանակն ինքն է այդպի-

<sup>2</sup> Բաբա Գալուստ, «Գամառ-Քաթիրա», Թուաչաք, 1898, էջ 45-46:

սին՝ իր անհանգիստ ուրիշներով, հեղափոխական ցնցումներով, սոցիալական, քաղաքական կատակլիզմներով, արժեքներ ծնելով ու ոտնատակ տալով: Եւ պիտի ծներ արվեստագետներ, որոնք ընդդիմանալին այս ամենին, խփեին մեծագարությամբ հիվանդ ինքնակոչ տերերի մոռութեանն ու ասեին՝ թագավորը մերկ է:

Ուշագրավ է բառի ճակատագիրը ժամանակակից հասարակության մեջ: Երանով խոսելը նշանակում է խոսել հասարակության մասին:

Եղիբ հեզ,  
Բանող եզ,  
Ու վարիբ այս անվերջ սևահողը:  
Երբ կիջնի երեկոն,  
Դու հոգնած գնա գոմ,  
Որաձա քեզ բաժին ընկած խոտը,  
Մինչև կբացվի առավոտը:

Արդյոք մեր ոչ հեռավոր անցյալի մասին այսքան սեղմ, այսքան բնորոշ ու դիպուկ բանաստեղծություն գրվել է, իհարկե՝ ոչ:

Բառերն, այսպիսով, ընդունակ են ներկայացնել հասարակական իրականության դեմքը, «այն համակեցության կոմֆորտը», որ հատուկ է ժամանակների: Բանաստեղծության մեջ սոցիալական կեցությունը քաղաքական ենթատեքստ ունի: Խոսքի ուրիշը ցավի նաև ոչնչացնող ծաղրի շեշտ ունի:

Ցավը վերաբերում է մարդուն, ծաղրը՝ ժամանակի հասարակարգին: Բանաստեղծական պատկերի մետաֆորը «թաքնված» է թափանցիկ շղարշի տակ, որ ավելի ցայտուն է դարձնում ասելիքը:

Ռուբենի երգերում մշտապես պահպանվում է բանաստեղծական տեքստի և նրան համապատասխան մեղեդու ձգարիտ ֆորման: Այդ ֆորման, այդ ձևը, անպայման պայմանավորված է ոչ միայն թեմայի, այլև վերջինիս նկատմամբ հեղինակի ունեցած անսովոր, անսպասելի ու սպասելի վերաբերմունքով: Թեմայի լրջությունը հաճախ ընդմիջարկվում է երգիծական շեշտով: Ընդդիմության, հումորի, սիրո, լրջության ու անլրջության յուրօրինակ համադրության արդյունքն են նրա այս տողերը.

Քո բոլշևիկ տատիկի սենյակում  
Ուր մահձակալն էր անվերջ ձոձում,

Գինու դատարկ շշերի արանքում  
Դու հավերժ սեր էիր ինձ խոստանում:

Բանաստեղծության մեջ երկակի խաղ կա, երկու իրար անհարի թեմաների համակցում, ոչ այնքան կոշտ հեգնանքի շեշտով՝ սիրո խոստովանության ու գաղափարական այլախոհության:

Այս հեգնանքը դրսևորվում է բոլշևիկ տատիկի տանը դատարկ շշերի արանքում սիրային ակտ ցուցադրելու պատկերով: Արտացոլվող պահի նատուրալիզմը և հավերժ սիրո խոստովանության այս հակադրությամբ է դրսևորվում այն թափանցիկ հեգնանքը, որ առկա է բանաստեղծության մեջ:

Այս խաբկանքի խաղը և խոսքի էթիկան հատուկ մտածված է երգբանաստեղծության հեղինակի կողմից, որպեսզի անակնկալի բերի ունկնդրին: Սա պայմանավորված է նաև երգը կատարողի (իմպրովիզատորի) վարպետությամբ, որի ընթացքում կարևորվում է արտաբերվող խոսքի նախապես մտածված դադարը (պաուզան), որը առավել չափով ընդգծված է բերվող տողերում:

Եվ առանց անդրավարտիք հայրիկը.  
Ասում էր՝ ախ ես նրա ... (պաուզա)  
Մայրիկը լսում էր նրան ...

Այս չասված-ասվածի հնարանքը կիրառվում է ոչ միայն գրականության, այլև առօրյա խոսքի մեջ: Խոսքի այս հնարանքը առանձնապես շատ է օգտագործվում այսպես կոչված «б.п.т.о.и.й» կամ էլ «բանտային» երգերում, որոնցում հաճախ օգտագործում են շշպոռոկ հայրիկանքի բառեր: Նման երգերը հիմնականում կատարվում են չափազանց ինտիմ, նեղ շրջանակներում, որ կոչվում են նեղ սեղանային բանաստեղծություններ (трапезная поэзия): Նման շատ երգերի հեղինակ է Վիսոցկին, որոնցից մեծ մասը քաղաքական ենթատեքստ ունի: Նման երգերը շատ մոտ են ժողովրդական բաց տեքստով ասվող ստեղծագործություններին, որոնց կատարելապես տիրապետում է Ռուբեն Հախվերդյանը: Ժողովրդական երգերի տեքստը հիմնականում միահանգ է, որոնց մեջ շրջանցվում է բանաստեղծության մետրիկայի օրենքները: Բայց սա չի նշանակում, թե Ռուբենը չի տիրապետում պրոֆեսիոնալ բանաստեղծության պահանջներին, որոնք կարող են գործառվել առանց երաժշտության: Այսպիսին են «Իմ սիրո

աշունը», «Կանչիր ինձ քո դոյակը», «Արտագաղթը», «Որ սարերը չմանան անտեր», «Ծաղկած խնձորենի» «Իմ տխուր սատանա» և այլն: Համոզվելու համար բերենք միայն մի օրինակ:

«Ինչ զով գիշեր է, մեկն ինձ հիշել է,  
Նա ինձ հուշել է անհուշելին,  
Նա է իմ հույսը, անտարակույսը,  
Նա է իմ լույսը կեսգիշերին»:

Պարզ երևում է, որ սրանում օգտագործված է պրոֆեսիոնալ բանաստեղծությանը հատուկ համարյա բոլոր օրենքները՝ տողաչափը, ռիթմը, արտաքին և ներքին հանգավորումները, ալիտերացիան և այլն: Գուցե փոքր-ինչ Տերյան է հիշեցնում, բայց դա իրենն է: Ռուբենը իր երգերի մեջ տիպիկ ուրբանիստ է, և դա արտահայտվում է ոչ այնքան քաղաքային պեյզաժի ներկայացման ճանապարհով, այլ՝ քաղաքաբնակ քնարական հերոսի հոգեվիճակով: Հեղինակային բանաստեղծության տեքստն ու մեղեդին, կատարման ընթացքը ոչ մեկը չի կարող այսպես մեկնաբանել ու ներկայացնել, ինչպես ինքը՝ հեղինակը, անգամ երբ այդ ուրիշը օժտված լինի կատարողական առավել բարձր կարողություններով:

Ռուբեն Հախվերդյան.- երգահան, բանաստեղծ, կատարող: Այս քանը մեկին հազվադեպ է տրվում:

**Հենրիկ էդոյանը** ժամանակակից հայ բանաստեղծության այն հեղինակներից է, որի ստեղծագործությունը անմնացորդ տեղավորվում է ժամանակակից արևմտյան պոեզիայի համատեքստում՝ պահպանելով ազգային գրականության նորօրյա դեմքը: Էդոյանը, անշուշտ, քննադատությունից դժգոհելու տեղ չունի: Նրա մասին՝ դրսում թե ներսում շատ են գրել և շարունակում են գրել: Հայտնվել են տրամագծորեն հակառակ կարծիքներ, բանավիճել, մերժել, հաստատել, երևույթ, որ մշտապես ուղեկցել է նորին ու նորարարությանը՝ հաճախ գլխացավանք պատճառելով գրողին, արվեստագետին: Այս առումով էդոյանը այն հազվագյուտներից է, որ նման դեպքերում չի արձագանքել, բանավիճել, ընդդիմացել. «Վիճաբանությունները ինձ չեն հրապուրում, ես առանց խոսքի համաձայն եմ ձեզ հետ»: Մի ուրիշ երկտող էլ ունի, որ նախորդի յուրօրինակ լրացումն ու բացատրությունն է. «Որքան կատարյալ է բանաստեղծությունը, այնքան անողոք է ընթերցողը»: Այս մտքերը, որոնք որոշակի կենսահիմք ունեն, գալիս են ոչ թե նրա այս

ամենի նկատմամբ անտարբեր կեցվածքից, այլ՝ իր բանաստեղծական աշխարհընկալման յուրահատուկ ըմբռնումներից, ներքին կուլտուրայից, որոնք էլ մեր մեկնության հիմքն են լինելու: Նախապես խոստովանենք, որ Էդոյանի հետ կապված բանաստեղծ-քննադատ հարաբերության շղթայում մենք նույնպես մեր «լուծման» ունենք և դա ասում ենք առանց մեղայական նշանների: Բանավիճել ենք ոչ թե բանաստեղծի կամ բանաստեղծության դեմ, որ մերժել ու մերժում ենք, այլ՝ այս ամենի սխալ ընկալման, քննադատի խոսքի սխալ ընթերցման: Մեր քննադատական ելույթներում պարզապես ձգտել ենք բանաստեղծությունը զերծել անհիմն ու կույր, սոսկ հիացմունքի ձիչեր արձակող փրկարարներից: Սրանք նման են այն հուշագիրներին, որոնց գործերում ոչ այնքան հուշագրվողն է, որքան իրենք: Էդոյանի տողերը, որ պիտի բերենք, իրեն բացատրում և մեզ էլ օգնում են խոսքի բանաստեղծական ընդհանրացումից դիֆերենցել ասելիքիս վերաբերող մասնաբաժինը. «Երբ երգը երգված է, բայց ոչ ոք դեռևս չգիտի, թե ինչ է երգի մեջ ասված, ես գալիս եմ, ես գալիս եմ, ես գալիս եմ»: Հիմա երբ բանաստեղծը հաստատուն քայլերով, նվաճումներով եկել հայտնվել է նոր արժեքների առջև միշտ բաց հայ պոեզիայի ասպարեզում ու փակվել իր յուրահատուկ մտածողության համակարգի և ինքն իր մեջ, բացողի կարիք է առաջացել, անգամ այն դեպքում, երբ բանաստեղծը այդպիսի հայտ քննադատությանը և քննադատին չի ներկայացրել: Բայց քանի որ քննադատը իրականացնում է ոչ թե բանաստեղծի, այլ՝ բանաստեղծության պատվերը, փորձենք «dubia»- ի սկզբունքով՝ գոնե մոտավոր չափումների սահմաններում պարզել, թե ինչպես և որտեղից է գալիս այդ անմերժելի բանաստեղծությունը:

Փիլիսոփայությունը գեղարվեստական գիտակցության վերածած էդոյանի բանաստեղծությունը հին պատմություն ունի, նրա արմատները խորն են, ինչ- որ տեղ մոռացված, ուստի օգտագործելով էդոյանի «Ամեն անցած դեռ անցյալ չէ» պոետական տողիմաստը, ավելացնելով նաև այն հանրահայտ միտքը, թե նորը լավ մոռացված հինն է, բայց ոչ նրա ուղղակի կրկնությունը, փորձենք դեմքով շրջվել ետ ու նախ XX դարասկիզբը, երբ գրականության դասական մեթոդները ձգնաժամ էին ապրում, որի մասին արդեն խոսել ենք: Գրականության և արվեստի օժտված դեմքերը, այդ թվում և էդոյանը, հետագայում ամեն ինչ արեցին, որպեսզի մշակեն գրականության և արվեստի արարման նոր ուղղություններ, ոճեր, առանց որոնց հնարավոր չէ առաջ գնալ: Արդյունքը եղավ այն, որ վերջիններս ստիպված էին հան-

գելու նախորդ մեթոդների կենսական ավանդների և նոր մտածողության համադրության, սինթեզի օրենքին: Լոր բանաստեղծության երկունքի ցավերը դժվար հաղթահարելի էին: Հատկապես բանաստեղծները և նկարիչները դեմ էին առել աշխարհի շարունակ ածանցվող «սուբմոլեկուլյար» կառուցվածքին, որը քառասյին էր և անտեսանելիորեն նաև կարգավորված. «Թեև քառսից է կարգն առաջանում, բայց կարգն է դառնում սկիզբ քառսի» (Հ.Է.): Ահա թե որտեղից է գալիս այս անխուսափելի նոր մտածողությունը և դրա հիմքում **սկզբի և վերջի համարժեքության փիլիսոփայությունը**: Այս երևույթը համաշխարհային արվեստի և գրականության ժամանակակից դրսևորումներից է և չէր կարող իր մեջ չներառել նորին մշտապես մղված հայ գրականությանը:

“Но ты художник твердо веруй в начало и конца./ Ты знай одержит нас ад и рай. / Тебе дано бессмертной лирой/ Изменить все во что веришь ты”/ (Բլոկ):

Եվ այսպես փիլիսոփայական խնդիրը գեղարվեստի լեզվով և տարբեր զարգացումներով սկսվում է դրսևորվել նոր մտածողությանը հետևող բանաստեղծների գործերում (Բլոկ, Մանդելշտամ, Էլիոթ, Ուիթմեն, Ռիլկե, Ռենե Ծար, Ալեն Գինզբերգ և շատ ու շատ ուրիշներ): Մեզանում, թեև, շատ ուշացումով, այն ինքնատիպ դրսևորում գտավ նաև Հենրիկ Էդոյանի պոեզիայում:

Ուրեմն՝ վերջինիս բնորոշմամբ՝ **վերադարձ դեպի առաջ**: Աշխարհի սկիզբը և վերջը՝ դրախտից դժոխք, կարող էին հայտնաբերել միայն կրոնը և բանաստեղծությունը, թեև տարբեր են վերջիններիս հայտնաբերման ուղիները: Որքան էլ գայթակղիչ, բանաստեղծությունը հակվեց, բայց չզնաց կրոնի ծանապարհով, ինչպես շեշտում է Հենրիկ Էդոյանը. «Բանաստեղծությունից մինչև ավետարան մի քայլ է միայն, որ երբեք չի արվելու»: XX դարասկզբի բանաստեղծության զարգացման ընդհանուր միտումները ունենալով. «Մենք գալիս ենք վերադարձի կամուրջների վրայով...» ... «Խախտելով պատվիրանները հին», Էդոյանը այդ «մենքի» մեջ նկատի ունի մեզանում՝ իրեն և Հայաստանից դուրս, բայց և այստեղ անհայտ իրեն համախոհ պոետներին (Սոսսար, Ծվարց, Անաշևիչ, Սեդրակովա, Վոդյանիկովա, Նեկրասով, Ժդանով և ուրիշներ), որոնց վերջին տասնամյակներին ստեղծած բանաստեղծական ուղղությունը որոշակի հիմքեր ունենալով, նաև կասկածելով՝ կարող են անվանել նոր կոնցեպտուալիզմ: Իսկ հնի փիլիսոփայության հիմնադիրն ու գաղափարախոսը ֆրանսիացի Պիեռ

Աբեյարն էր (11-12 դդ.) համաձայն որի՝ ընդհանուրը, որպես այդպիսին «գոյություն չունի առանձին-առանձին, փոխթափանցված իրերից ու երևույթներից դուրս, այլ՝ միայն մտքի և հիշողության մեջ»: Էդոյանի բանաստեղծական ներդրումը այս ուղղությունից ածանցվող գրականության մեջ անհամեմատ բարձր է: Հիշատակված բանաստեղծները, նաև հայ բանաստեղծը, իրենց էսթետիկայի, աշխարհընկալման առաջին պայմանը համարում են հիշողությունը: «Память, о которой ты ничего не знаешь, как не знаешь откуда берётся музыка, которую нельзя поставить под сомнение. Я знаю, потому что помню... Я есть, потому что есть эта память» (Ժդանով): «Я помню как я родился. Я помню, но это не я, а тот, кто во мне, задыхаясь пишет...» (Սոսսար): Ահա և Էդոյանի տարբեր շարքերից, նաև սոնետներից քաղված տողերը, որոնք շատ ավելի դիպուկ և շատ ավելի բանաստեղծական կշիռ ունեն. «Օ, դատապարտվածություն հուշի...», «Ես գիտեմ, որովհետև հիշում եմ», «Ես կամ, որովհետև կա այդ հիշողությունը», «Ամեն ինչ հուշ է - անգամ մահը, ամեն ինչ անցյալի սենյակում», «Մեր հիշողությունը փուռ ենք - դարձնում մեզ համար տարածություն», «Անցիր հիշողության կանաչ ավերով», «Այն, ինչ ապրում է ներքին աշխարհում - հուշ է», «Խոսքը մտնում է սրտի մեջ հիշողության»: Բանաստեղծական աշխարհընկալման օրենքներ, որոնք խոսում են հին կոնցեպտուալիզմի պարտադիր, բայց նորովի ներկայության մասին: Ուղղությանը հարող և ընթացք տվող գրական այս սերունդը երբեք պաշտոնապես չի հրապարակել իր էսթետիկական ծրագիրը, ինչպես ասենք՝ սիմվոլիստները, էքզիստենցիալիստները, պուրոբալիստները և ուրիշները, նրանք անգամ չեն հիշատակում իրենց ընտրած ուղղության անվանումը, որը բացառություն չէ գրականության պատմության մեջ: Ի տարբերություն միջնադարյան կոնցեպտուալիստների, նորերի գործերում նախորդների արմատը պահպանելով, որոշակիորեն հեռացել են կրոնական ընդգծված ըմբռնումներից: Լորերի գործերում բանաստեղծության ծանրության կենտրոնը պատմողականությունից, ինքնաբացահայտման ճառագող զեղումներից տեղափոխվել է երևույթների արտացոլման զուգորդական դաշտը՝ հարազատ մնալով փիլիսոփայական «աքսիոմատիկ» պահանջներին: Այստեղից է գալիս սերնդի գործերի տեքստային նմանությունը, մետաֆորի բազմիմաստությունը, նրանում առկա երևույթների հակադրամիասնությունը և հակվածությունը կուլտուրական հիշողությանը, որի մեջ անընդհատ ներկա են հեռավոր անցյալի աստվածները, դիցաբանական հերոսները:

Կարևոր պայման են նաև լուռության և խոսքի համարժեքման և տարբերակման ձգտումը: «Гид-переводчик с языка молчания - вот и вся роль поэта» (Այգենբերգ): «Я сам в себе, все остальное слово, осмысленное, смертное, как вещь» (Վոդյանիկովա): Այս իրերին դեռ կանդորատնանք, բայց ընթերցենք նաև էդոյանի տողերը՝ կրկին հիշելով ռուս պոետների նույն սերնդի պատկանող բանաստեղծների տողերը. «Խոսելու փոխարեն լռել», «Անցիր աննկատ սահմանն աշխարհի, որ կարող է նույնիսկ թաքնվել խորքում պատահական բառի»: Էդոյանը նույնպես և կրկին նորովի, խոսքի և լուռության հակադրամիասնության հիմքում դնում է նույն փիլիսոփայությունը, որով կարելի է բացել նրա բանաստեղծության շերտերից մեկը. «Խոսքը ծնվում է լուռության շարժումից, իսկ լուռությունը խոսքի շարժումն է լուռության մեջ»: «Պոեզիան բառ է, այլ լուռություն բառերի միջև»: «Խոսքի մեջ լուռություն, լուռության մեջ խոսք»: «Նա, ով խոսում է, մեռնում է նաև, ով լուռ է, նրան փրկություն չկա»: «Երբ լուռությունը չի զգում բառին, ես խոսում եմ»: «Չգացմունքները մեռնում են լուռությունից: Նրանք մեռնում են նաև խոսքերից»: Ուրեմն՝ լուռությունը խոսքի սահմաններից անդին, բայց և խոսքի մեջ: Սա իր տարբերությամբ կարծես չի համընկնում մեր երկրային պատկերացմանը, բայց մի պահ մտածենք՝ ձայնը լուռության ծնունդը չէ, կամ լուռությունը՝ ձայնի: Աշխարհի բոլոր հակաբևեռները այս հարաբերակցությունն ունեն, իրերի և երևույթների հակաբևեռները մեկտեղված են՝ հիմքին հակառակ, բայց հիմքով պայմանավորված:

Միջնադարյան կոնցեպտուալիստների և նորերի միջև մի ընդհանրություն կա, որ շարունակում է պահպանվել նորերի մտածողության մեջ: Եվ այս հակումն ունեցավ միջնադարյան, հատկապես միստիկ բանաստեղծների, այդ թվում և բանաստեղծների բանաստեղծ Նարեկացին: Ժամանակակից կոնցեպտուալիստ բանաստեղծների խնդիրը ոչ թե աշխարհի գաղտնիքները բացահայտելն է, այլ նրանց անձեռնմխելիությունը պահպանելն է: Բերեմ մի օրինակ էդոյանից. «Բայց այն դուռը, որ դրված է այսպես, ես չեմ գտնում, չեմ բացում - ես նրան ձեռք չեմ տալիս»: Նոր ուղղությանը հարող բանաստեղծների գործերում փոխվում է ոչ միայն արտացոլվող աշխարհի ըմբռնումը, այլև ընթերցողի հետ ունեցած կապի և նրա «ես»-ի խնդիրը: Փոխված է բանաստեղծի դերը և տեղը հասարակության մեջ. նա անկախ է այդ հասարակությունից, չի դավանում ուրիշ այլ գաղափարախոսության, ինչը և չի պարտադրում ընթերցողին: «Я стал гораздо спокойнее в общении с

людьми, когда понял, что можно смотреть в нее, как в зеркало и дать им смотреть в себя тоже» (Շվարց): Նաև Վոդյանիկովայի տողը. «Другой есть возможность понимания себя»: Ահա թե ինչու այս հեղինակների պոեզիան չնչին բացառություններով հեռացված է կենսագրությունից:

Պոեզիայի ապակենսագրացումը դարձել է որոշակի փիլիսոփայական, էսթետիկական սկզբունք: Պատահական չէ էդոյանի այս ձևակերպումը. «Կենսագրությունը երկու էջ ունի»: Բանաստեղծին և բանաստեղծությանը պատկանող էջում կենսագրությունը չի մասնավորվում, նրան պաշտոնական տեսք չի տրվում որպես այդպիսին, այն փիլիսոփայորեն ընդհանրացված է. «Մի կենսագրություն, որ կարող է լինել նաև իմը» (<. էդ.): Որպեսզի պարզ լինի այս տարբերությունը, դիմենք ամենազոր տիպաբանությանը: Էդվարդ Միլիտոնյանը իր «Մատնահետքեր» ուշագրավ ժողովածուում բանաստեղծություններ ունի՝ նվիրված Ալլեն Գինզբերգին և Բուլատ Օկուջավային: Ուշադրություն դարձնենք նրա երկու մտքերին. «Երեկ մահացավ Ալլեն Գինզբերգը, ինչ պոետական զոհաբերություն» և Օկուջավային. «Օ դու մեզրելի և հայի ծնունդ»: Էդոյանը նույնպես բանաստեղծություն ունի ուղղված Գինզբերգին. «Ալլեն Գինզբերգ, քո երկար մորուքի մեջ աղի համ եմ զգում թափվող հեղեղներին», կամ, հիշատակելով Ուիթմենի անունը, ավելացնում է. «Ուիթմենի խոտի տերևներից հոսում են ողբերգության շիթերը փայլուն» կամ. «Քարոնը խստադեմ տանում է քո մարմինը մակույկով իր հին մարդկանց անուշադիր աչքերի առջև»: Այստեղ միայն բանաստեղծի փիլիսոփայական ձևակատաղիքն է, բայց ոչ՝ կենսագրությունը, ինչպես Միլիտոնյանի Օկուջավային նվիրված տողերի մեջ: Այս իմաստով չափազանց ուշագրավ բանաստեղծությունների շարք է էդոյանի «Հինգ խոսքը», որ հայրերգական պոեզիայի չգերազանցված օրինակ է: Ծարքի մեջ իր հոր հետ կապված փիլիսոփայությունը ոչ մի կերպ կենսագրություն չի դառնում, այլ՝ ետզոյության ընդհանրացում. «Ով չի կորցնում, չի գտնում»: Բայց ինչ դրամա, դրամատիկական լարվածություն, սակայն ոչ երբեք ողբ, ցավ՝ առանց արցունքի, ցավ երկու ժամանակի տարանջատման կետում, սահմանում. «Երբ նայում եմ առաջ, քեզ եմ տեսնում, երբ նայում եմ ետ, տեսնում եմ իմ որդուն»: Բանաստեղծը հայտնվել է երկու ժամանակների արանքում՝ սկզբի և վերջի, հոր և որդու, և ուշագրավը՝ «Երկուսի մազերն էլ սպիտակ են», այսինքն՝ նույնն են, ինչ վերը նկատեցինք: Բանաստեղծի համար սա որոշակի փիլիսոփայություն է, որոշ-



ակի կոնցեպցիա, սակայն ոչ սովորական էսխատոլոգիա: Այսպիսի մի օրինակի հանդիպում ենք նաև «Ջութակներ արվարձանի համար» շարքում, որի մեջ նորից գործում է հիշողության պայմանը՝ կապված մանկության անցյալի հետ, որն իր լուրջության մեջ կրում է միջավայրի նշանները՝ փողոց, տանիք, ուրիշ այլ իրեր՝ հուշեր հարուցող, և որոնց մեջ բնակվում են աստվածները հին և լույս տալիս մեզ անհայտ ակունքից»: Շոշափելի իրականը և անորսալի միջը քանդում են բանաստեղծության ավանդական տիեզերքը իր տարածաժամանակային ընկալմամբ, անհաղթահարելի դարձնում գիտակցության հոսքի ձյուղավորման բարդույթը: «Իմ խոսքը ձյուղավորվում է, ինչպես Նեղոսի դելտան», - խոստովանում է բանաստեղծը: Ավելին. «Խոսքը չի հասկացվում, երբ շատ են ուզում հասկանալ» և նորից, կրկնում, «Ինձ հեռուն մոտենում է, մոտը՝ հեռանում»: Մի ուրիշ տեղ. «Հեռանալիս ասում է - «ես կգամ», մոտենալիս ասում է - «Գնում եմ»՝ ընթերցողին միտքը բացելու բանալի առաջարկելով:

Այս տիպի գործերում բաժանման ցավը առավել տևական է, քան հանդիպման բերկրանքը: Բոլոր դեպքերում տեսադաշտի գեղարվեստական վերացարկման մեջ խտացվում են հակաբեռները, այսպես կոչված անցումային կետում: «Եվ որտեղից այս կուտակումները լույսի և սովերի», - գրում է բանաստեղծը՝ ականայից հիշեցնելով Մավլաիչի, Կանդինսկու «Սև քառակուսի», «Սև կետ» գեղանկարչական հանրահայտ գործերը, ուր իրար մեջ, անտեսանելիորեն գոյակցում են լույսը և սովերը, շարժումը և անշարժությունը, ձայնն ու լուրջությունը, ավարտն ու հառնումը և ի վերջո՝ սկիզբն ու վերջը: «Թող շարժումները ետ ընթանան, մարմինը վերադառնա իր նախկին վիճակին»: Սա ներկա և անցնող աշխարհի խորհրդավոր պատկերն է, նաև արտալույծ աշխարհի բոլոր նորմերի կրախը:

Էդոյանի բանաստեղծություններում մի խորհրդավոր մթնոլորտ կա, որ շարունակ իրեն զգացնել է տալիս: Արտացոլվող բանաստեղծական տեսադաշտը և՛ մերն է, և՛ անցյալինը: Այս համադրականության մեջ մեզ ծանոթ իրերը, երևույթները այլ գործառնություն, այլ իմաստավորում են ստանում: Այստեղ գործում է իրերի անձնավորման և անձի իրացման, համենայն դեպս, հայտնի օրենքը, որ մենք հանդիպում ենք Թումանյանի ստեղծագործություններում կամ ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Իրերը բանաստեղծական միջոցներ չեն, ոչ էլ սոցիալական սիմվոլներ, այլ՝ որոշակի պայման, ինչպես ռուս բանաստեղծն է ասում. «От лица и слов, до вещей и знаков» (ժղանով):

Իրերի փիլիսոփայական ընտրանին՝ քաղաք, ծառ, խոտ, ցանկապատ, դուռ, աստղ, այգի, թռչուն, անձրև, քամի, ավազ, ծով և այլն, շարունակ օտարվում են իրենց նախասկզբ վիճակից. «Ես ինձ տեսնում եմ բոլոր իրերի մեջ, որ ծածկում են ինձ և թաքցնում այնտեղ», ուստի՝ «Դու մի՛ փնտրիր անունն առարկաների, նրանք քեզ կտանեն իրենց լուրջության մեջ, և դու կլռես: Չես կարող խոսել, և կդառնաս առարկա՝ մակերեսի խորքից նայող»: Այստեղ, ուրեմն, կրկին լուրջույնը, որ իր նախնական պայմանից բացի, դառնում է նաև խորհրդավորության հարուցիչ: Խորհրդավորության մթնոլորտ են ստեղծում նաև բանաստեղծի երկխոսությունները, որոնք ուղղված են «անորոշ» մեկի. «Ասա-թող ինձ տեսնի այս մարդկանց մեջ: Ասա թող ինձ տեսնի ծառերի մոտ»: Այս անհասցե դիմումների շեշտադրությունը մեզ հիշեցնում է հին եգիպտական «Մեռյալների գիրքը» և ընդհանրապես հին ծիսական ու սրբախոսական գրականությունների խոսելաձևը: Այստեղ կրկին ստիպված ենք վերադառնալ էդոյանի բանաստեղծության հակադրամիասնությունների շղթային, որ առանձնակի ընդգծվածություն ունի բանաստեղծի պարադոքսներում և որ հատուկ է ընդհանրապես նոր կոնցեպտուալիզմի ուղղությանը: Այստեղ է, որ մենք հնարավորություն ենք ստանում առարկայորեն շոշափել նրանց բանաստեղծական տեխնիկան ու տեխնոլոգիան: Հուշի և խորհրդավոր լուրջության մեջ կա մի անորսալի սաղմ, կիզակետ, որոնցում հակադրությունների բեռները շարունակ համահարթվում և տարբերակվում են՝ կյանքի գաղափարը մահվան մեջ և ընդհակառակը: “Я вырвал сам себя у смерти, в смерти сам себя воздвиг” (Սոնսար): Գաղափար, որ յուրօրինակ դրսևորումներ է տալիս նաև էդոյանի բանաստեղծություններում:

«Մեռնում են և չեն մեռնում, ապրում են և չեն ապրում»: «Մեռնում եմ, որպեսզի ապրեմ, իջնում եմ, որպեսզի բարձրանամ»: «Ապրել - նշանակում է կյանքից հեռանալ: Սովորեցրու արվեստը նրանց միացման»: Ահա այս անիմանալի առեղծվածը, որ շարունակ փնտրում էին միջնադարյան միստիկները ու չէին հասնում և չեն հասնում նաև նրանց նորոբյա ժառանգորդները: Էդոյանը դիպուկ է բնորոշում վիճակը. «Ճանապարհը բաց է, բայց ոչ ոք տեղ չի հասնում, քանի որ այն, ինչ ուես է, նաև հակադարձված է: «Երբ նա քեզ հետ է, դրանից դու ավելի մենակ ես դառնում»: «Արդարը ճշմարիտ է, ճշմարիտը արդար չէ»: «Ով ազատ է - ուժեղ է, ով ուժեղ է, ազատ չէ»: «Քաղաք առանց շենքի», «Անմարմին գլուխներ, անգլուխ մարմիններ» ու այս-

պես շարունակ: Թվում է, թե հայտնվում ես շղթա տվող կրկնությունների տաղտուկում: Բանաստեղծը ստիպված է խոստովանել ռեալ հիմքեր ունեցող հոգեբանական անկարողությունը: «Ես վերադառնում եմ դեպի իմ լուրջությունը և իմ բառերի անիմաստ զեղումները»: Ընթերցողը կարող է ասել՝ հետո: Էդոյանի փոխարեն կխոսի, կխոստովանի մեծ Նարեկացին: «Թող քեզ տաղտկալի չթվա հանկարծ, ինչպես ձեռքերի կարկառումն ի վեր»: Հանձարեղ բանաստեղծը նույն վիճակում է, կանգնած է նույն առեղծվածի առջև:

«Ողբալ, չարտասավել: Խորհել, չհառաչել: Ամպել, չանձրևել: Գնալ, չհասնել: Քեզ ձայն տալ և դու ձայնս չլսես: Պաղատել, սակայն անտեսված մնալ»: «Հի ծածկվածները մերկ են քեզ համար, իսկ անտեսները՝ հայտնի անսքող»: «Անբարիշտ՝ բարեպաշտների, անմտական՝ մտավորների, ապաշնորհ՝ իմաստունների»: «Հետապնդում եմ, սակայն չեմ հասնում, աճապարում եմ, բայց չեմ ժամանում»: «Հանգստի ժամին՝ տանջահար, հոգնած, խրախճանքի մեջ՝ տխուր ու տրտում: Դեմքով միշտ ժպտուն, բայց մտքով խռով: Տեսքդ ծիծաղկոտ, աչքդ՝ ողբի մեջ»: Ահա որտեղ է Աստծո և աշխարհի որոնման ողբերգության հասնող փնտրտուքի անսպասելիությունը, նաև բանաստեղծության հավերժական գոյության հիմքը: Հետոն հենց սա է, որ ոչ վերջ ունի և ոչ սկիզբ, որովհետև սկիզբը վերջն է և հակառակը: Այս չափորոշիչների մեջ ոչ մի տեղ չի տեղավորվում արդիականություն կոչված կեղծ հասկացողությունը, որ շարունակ պահանջում ենք բանաստեղծներից, նրանց մղում առօրեական իրողություններին, գաղափարներին, կանխում հավերժական որոնման շարժումը՝ կանխելով հավերժական հակադրություններից մեկն ու մեկը: Ուրեմն՝ բոլոր ժամանակների բանաստեղծական որոնումների հիմնարար խնդիրը նույնն է՝ Նարեկացու, և՛ հետագա բոլոր ծջմարիտ բանաստեղծների համար: Այսպես պիտի հասկանալ նաև ավանդականի խնդիրը, այդ շղթայում՝ նաև էդոյանին: Եթե էդոյանի բանաստեղծությունը դիտենք իբրև մի ինքնահնար, ավանդական պոեզիայի օրենքներից շեղված, կսխալվենք, կարժեզրկենք նրա չափազանց արժեքավոր գրականությունը, որ որքան համամարդկային է, նույնքան ազգային, որքան արդիական է, նույնքան ավանդական: Արդիականությունը նախ և առաջ բանաստեղծի ներկայությունն է: Արտացոլվող առարկայի, թեմայի հնությունը դեռ ոչինչ չի ասում: Էդոյանը շատ ավելի դիպուկ է բնորոշում. «Հնից հինը չի սարքվում, նորից՝ նորը», «Մենք միշտ հնից ենք նորը սարքում»: Ճշմարիտ գրողը ներքին աշխարհում անընդհատ ներկա է: Բա-

նաստեղծը շարունակ պեղում է ժամանակի ներկան, վերանայում, վերակառուցում այն՝ դարձնում գեղարվեստական, ներքաշում բազմիմաստ մետաֆորի մեջ: Լա նախընտրում է ապրել մետաֆորի մեջ, քան իրականության կեղծիքի: Իսկ իրականության կեղծիքը, ցավոք, շարունակ ուղեկցում է մեզ, ուղեկցել է նաև անցյալին: «Օրենսդիր խելագարներ, որոնք մոռանում են առաջին տողը, երբ երկրորդն են գրում»: Սա նոր է, թե՛ հին: «Անցյալ, որ հորդորում է քո ապրած բոլոր տարիներից»: «Ես հեռանում եմ, որ ավելի մոտենամ»: «Ակնթարթի հավերժության մեջ պահը չի կարող վճիռ չունենալ»: Էդոյանի սկզբունքին համախոհ ռուս բանաստեղծը գրում է. «Ես նախընտրում եմ ինտոնացիան առանց բառի, քան բառը առանց ինտոնացիայի» (Ծվարց): Ինտոնացիան ժամանակների շարունակ տրոփող ուժի ձայնն է, լինի դա մեր ներկայի թե իդեալականացված անցյալի, անգամ վիրտուալ ապագայի, որ միայն խոստանում է: Ժամանակների, «Դարերի հետ կարելի է խոսել միայն զգացմունքի ձայնով», իսկ զգացմունքը՝ վերաբերումն ու վերապրումը ինտոնացիայի մեջ է: Բանաստեղծը վստահում է շեշտադրությանը, շեշտադրված բառին, չի խանգարում, չի զսպում նրան: Ծվարցի կարծիքով՝ բառը մենք բոլորս ենք, նրանում մեր բոլորի փորձն է, դրա համար էլ բառը մեզանից շատ գիտի: Իսկ ընդհանրապես, ինչպես բառընտրության, այնպես էլ ժանրի ընտրության մեջ էդոյանը շատ զուսպ է:

Մանրաքանդակ բառախաղ - զեղումները, ինչպես նաև ժանրային բազմազանությունը դեռ ոչինչ չեն ասում: Լա պարզապես գրում է բանաստեղծություններ տարբեր չափերով, որոնք բոլորն էլ տեղավորվում են դասականի մեջ: Նախընտրում է նաև ժանրերից ամենադասականը՝ սոնետը («Հարյուր սոնետ» ժողովածուն), մեծագույն կարևորություն տալով ձևին, ավելի ճիշտ ձևի ներքին բովանդակությանը: Սոնետը բանաստեղծի և բանաստեղծության փորձաքարն է: Էդոյանի սոնետները բարձր գործեր են, բավական է հիշել նրա «Մինչև կանցնի հիշողության ժամը հին» (Preterito nostalgia) սոնետը: Սրանում խորը ասելիք և խորհրդավոր վեհություն կա:

XX դարավերջի հայ պոեզիայի տիրույթում ի հայտ եկավ բանաստեղծության մի որակ, որ կոչվում էր անտիպոեզիա և որն իր դրսևորումները գտավ նաև առանձին ժանրերում: Բանաստեղծության այս տեսակի երևացող դեմքերից են Վիլլետ Գրիգորյանը («Քաղաք»), ակամայից նաև Արմեն Ծեկոյանը («Անտիպոեզիա»), Մ. Պետրոսյանը («Կանոնական պատմություններ») և էլի ուրիշներ: Որոշ քն-

նադատների կարծիքով մեզանում վերջինս արևմտյան նորագույն պոեզիայի էքսպանսիայի արդյունք է:<sup>3</sup> Պոեզիայի այս տեսակը, թեև դրսից եկավ, բայց նաև պահանջը ներսից էր: Հարկ է նկատել, որ նման գրական երևույթի ի հայտ գալը, ինչպես արտասահմանում, այնպես էլ մեզանում նորություն չէր: XX դ. 10-ական թվականներին արևմտահայ պոեզիայում ձևավորվեց մի ուղղություն, շարժում, որ անվանվեց հեթանոսական: Այս ուղղությամբ ստեղծված բանաստեղծությունը, որ արժանացավ ժամանակի քննադատների, անգամ մեծանուն գրողների դիմադրությանը:

Վերջիններս այս տիպի բանաստեղծության հեղինակներին մեղադրում էին գոեհկության, սեքսուալ անզսպության մեջ, որը դուրս է գրականության և արվեստի բարոյականության սահմաններից: Հեթանոսական գրականությունը, ինչպես 10-ական թվականների արևմուտքում՝ Վերհարն, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ՝ Վարուժան, բարձր մակարդակի գրականություն էր և ամենևին էլ չի կարելի համեմատել նորօրյա հեղինակների ստեղծած գործերի հետ:

Անտիպոեզիայի հեղինակների առաջին «սահմանադրական» ելույթներին մենք հանդիպում ենք 1995 թ. «Գրական թերթի» նոյեմբերյան համարներից մեկում: Տպագրվեց նաև բավական օժտված բանաստեղծուհի Վիլյետ Գրիգորյանի հոդվածը, որում նա կոչ է անում հրաժարվել «Հարբած հեկեկոցներով ընդմիջվող դեկլարատիվ հայտարարություններից ու հումանիզմից», «Հայրենասիրական պարզունակ խանդաղատանքից» և այդ ամենը՝ հանուն գրողի, արվեստագետի «բացարձակ ազատության»: Անշուշտ, նրա այս դիտարկումների, պահանջների հետ կարելի է և պետք է համաձայնել, եթե նրա հետևորդները անզուսպ իներցիայի օրենքով չհայտնվեին գոեհկության տիրույթներում: Դրա լավագույն օրինակները «Ինքնագիր» ամսագրի (թիվ 2, 2007թ.) էջերում տպագրված նյութերն են՝ Սուսան Ամաջանյան («Կեղտոտ պոեզիա», «Փչացած երեկո», «Զգիտեմ ում երազը», «Գարշահոտություն»), Արամ Մարդիկյանի, Դ. Գրիգորի գործերը և այլն: Այս գործերը ամենամեղմ ասած, մայթով անցնող մարդկանց գլխին պատուհանից թքելու նման են: Այն աստիճան գոեհիկ, որ հնարավոր չէ մեջբերումներ անել:

3 Գրականության այս ուղղությունը հիմնականում ներկայացվում է էլեկտրոնային մամուլում ամսագրի ձևով, որ կոչվում է «Բնագիր»: 2007 թ. լույս է տեսել վերջինիս I և II համարները: Ըստ այս ամսագրի տեղեկության, վերջինս ֆինանսավորվում է Կոլումբիայի համալսարանի (ԱՄՆ) կողմից:

Ի տարբերություն այս ուղղությունը բռնած հեղինակների, որոնք կամովի կամ անկամ հայտնվել են էրոտիկայի, սեքսի ձգողականության գայթակղիչ դաշտում՝ խառնելով գրականության տեքստն ու ենթատեքստը, Ծեկոյանի խնդիրը միանգամայն այլ է: Նա պարզապես փորձում է բեռնաթափել մի կողմից բանաստեղծության օւլայած ու անկենդան լեզուն, մյուս կողմից ընդդիմանալ պոեզիայի փուչ ճառախոսությանը:

Զիք պոեզիա, օդի մեջ  
Քաղաքական ճառեր են,  
Կուսակցական երգեր ու  
Հայրենաշունչ բառեր են:

Ծեկոյանի ստեղծագործություններում բառընտրության ու բառօգտագործման, ոճի հասարակացման ու ժարգոնային խոսքերի բանաստեղծական տեքստի մեջ ներքաշման միտումները, ինչպես ինքն է խոստովանում, արվում է հատուկ նպատակով: «Ես շարունակ փորձում եմ գրավոր խոսքս հասցնել բանավորի մակարդակին, բայց շարունակ ինչ-որ բան խանգարում է»: Թեև նա բացատրություն չի տալիս, թե որն է այդ «ինչ-որ» բանը, կարելի է կարծել, որ դա չափի զգացողությունը պահպանելն է:

Առանձին բանաստեղծություններում նաև զգացվում է, որ բանաստեղծը ձգտում է իրեն շրջապատող իրականության գոեհկությունը հեզնել նույն այդ միջավայրի լեզվով, այն վերածել ֆարսի՝ դիմելով այսպես կոչված նպատակի երկակի ստանդարտին:

Ես խաղ եմ խաղում մի երկակի  
Ուրիշների և ինքս ինձ հետ:

Խոսքը այստեղ վերաբերում է խաղի անլրջության լրջությանը: «Եթե լուրջ հասկանանք այն, ինչ կարելի է մինչև վերջ արտահայտել աշխույժ կյանքի լեզվով, ապա պոեզիան երբեք չի դառնա կատարելապես լուրջ: Նա կանգնած է լրջության մյուս կողմում, նախաակունքների մոտ, որին այնքան մոտ են երեխաները, կենդանիները, վայրենիներն և պայծառատեսները, անուրջների, հիացմունքի, արբեցումի և ծիծաղի թագավորության մեջ», - իր հերթին գրում է Յոհան Հեյզին-

գան:<sup>4</sup> Խնդիրը, սակայն, այս պնդման մեջ չէ: Սա երկրորդական է այն խնդրի առջև, որ լուրջ մտահոգություն է պատճառում բանաստեղծին: Դա այն կեղծ, անբարոյական ու անազնիվ իրականության ներկայությունն է, որի մեջ ամեն ինչ շրջված է գլխիվայր՝

Գողականները դառան դեպուտատ՝  
Աժ տանելով իրենց կուռ վաշտը:

Սա, իհարկե, երկակի կյանք չունեցող պոեզիա է, բայց նաև հասարակական անցանկալի երևույթների վերացարկման «օպերատիվ» միջամտություն է՝ պլակատային արվեստի սկզբունքով:

XX դարավերջի հայ պոեզիան, անշուշտ, չի սահմանափակվում քննության առնված հեղինակների ստեղծագործություններով: Այս շրջանի պոեզիայի զարգացման ընթացքի մեջ իրենց գնահատելի ներդրումն ունեն նաև ընթերցողների ու քննադատների կողմից ծանաչված այնպիսի բանաստեղծներ, որպեսիք են՝ Հրաչյա Սարուխանը, Հրաչյա Բեյլերյանը, Հրաչյա Թամրազյանը, Վառլեն Ալեքսանյանը, Վարդան Հակոբյանը և ուրիշներ: Հիշյալ և նախորդ հեղինակների գործերի շրթայում առանձնակի հնչեղություն ունեն Սլավիկ Զիլոյանի «RONDO», «Հոգեհանգիստ», «Եվայի արգելված խնձորը», «Պոետ էին նրանք» մշտապես հիշապահվող բանաստեղծությունները:

**Բանալի բառեր.** – Նորարարություն, համաշխարհային գրականություն, շարժում, պոեզիա, անտիպոեզիա:

4 Մեջբերումը կատարում ենք Ժենյա Քալանթարյանի նշված գրքից, էջ 76-77:

## Резюме

Завен Аветисян

### Современная армянская поэзия в конце XX века в контексте мировой литературы

В статье автор комментирует армянская современная литература как параллель к литературного и исторического процесса современной мировой литературы. Современная армянская литература является частью мировой литературы и ее развитие связано с конгениальности литературных школ, художественной системы, которые представлены в исследовании точек зрения таких поэтов, как Хенрик Эдоян, Акоп Мовсес, Ованнес Григорян и другие.

## Summary

Zaven Avetisyan

### The Armenian Contemporary Poetry in the End of the XX Century in the Context of World Literature

In the article the author comments on the Armenian contemporary literature as the parallel to the literal and historical process of contemporary world literature. Armenian contemporary literature is a part of the world Literature and its development is connected to the congeniality of literary schools, artistic system, which is depicted in the research of viewpoints of such poets as Henrik Edoyan, Hakob Movses, Hovhannes Grigoryan and others.