

ԱՆԴՐԱԴԱՐԶ

Անդրադարձի ամիթը գրողների համահայկական հինգերորդ համաժողովն է՝ նախորդներից ավելի անհետաքրքիր ու անրովանդակ, արարողական իր էտիկետով: Ու երբ հետադարձ հայացքով փորձում ես վերհիշել մնայուն մի արժեք, փորձառական մի հղում, ապա սպասումներդ սուզվում են համատարած ծանձրույթի մշուշում: Եվ այդ մշուշի միջից առկայծում է համաժողովի նախօրեին Ալեքսանդր Թոփչյանի ահազանգող տազնապը. «Ինչպես բարբարոսները կործանեցին Հռոմը, այնպես էլ գրամուկները, վերջին երկու տասնամյակում արդեն վճռական գրոհ և կործանիչ հարվածներ են հասցնում հայ գրավոր գրականության հազարյոթհարյուրամյա հզոր կառույցին»:

Անորոշության, մտավոր ծանձրույթի այս թմբիկի մեջ մթազնվում են գրողի պատասխանատվությունը, ընթերցողի օտարումը գրականությունից, աղավաղվում է հայոց լեզուն, աղտեղվում է գեղագիտական ճաշակը, այլասերվում գրական կազմակերպությունն ու գրականության բարձր նշանակությունը:

Իմ նպատակը չէ ներկայացնել գրական ժամանակի համապարփակ ու համակարգված տեսությունը, այլ՝ թե որքանով է գրականագիտությունը (քննադատությունը) տիրապետում և ուղղություն տալիս գրական ընթացի ներքին տեղաշարժերին, և ինչքանով ենք մենք կարողանում պահպանել մեր հիշողությունից գրեթե օտարված մտավոր կարգապահությունը: Ընտելացել ենք համընդհանուր մի գորշության, կորցրել իրերի ընկալման տրամաբանությունը ու գրական-հասարակական մտքի կարգն ու կարգապահությունը: Թոփչյանի տազնապահարույց խոսքը արժեքների ժխտում չէ, այլ՝ դրանց պաշտպանության ահազանգ, թե համատարած գրամուկությունը շնչահեղծում է հայոց ազգային մշակույթի ու գրականության ստեղծումի ոգին, կասեցնելով ոչ միայն գրականության զարգացումը, այլև նրա հասարակական ժանաչման կենսական տարածքը:

Յուրաքանչյուր ժամանակ առաջադրում է իր հիմնահարցը, որ անկախ անհատական այլատար կարծիքներից, ուղղություն է տալիս հասարակական մտքի որոնումներին: Մեր գրական-քննադատական միտքն այսօր չունի իր ժամանակը, գրականության ժամանակի տեսական ու պատմական հարցադրումը, գրական շարժման ընթացը լուսաբանելու իր կոչումը և գեղագի-

տական չափանիշներով համակարգելու գրականության տիրույթը: Ավելին, կարծես հենց ըննադատությունն է աղավաղում գրական ընթացի արժեքային չափանիշները, և քառսը սկիզբ է առնում շնորհանդեսների համաձայնակից, որ դարձել է գրական կենցաղավարության և գրական քաղաքականության ձևույթ, համահարթելով միջակայության և տաղանդի սահմանագիծը:

Նախերգանքի իմ մտածումների գույները կարծես թանձրամած են, սակայն ես հեռու եմ գրական շարժումը ժխտելու որևէ միտումից: Թեկուզ համաժողովի պարագան: Հնարավոր է, որ այն մնայուն հետք չթողեց մտավոր-գրական որոնումների ընթացում, բայց երևույթը, գաղափարը միանգամայն գնահատելի է: Վերջին հաշվով այն համատեղում է հայոց մտավոր-գրական գաղթօջախների ինքնության ճայները, բացահայտում ստեղծագործական այլատարր միավորների մերձին-ազգային ձգտումների իրական պատկերը, ստեղծում ընդհանուր տեսադաշտ ազգային գոյության խնդիրների արծարծման համար: Պարզապես արարողության հանդիսավորության համեմատ ամենշան է փիլիսոփայությունը: Թերևս պետք է ձևը փոխել՝ հռետորականությունը՝ կոնկրետ հարցադրման նպատակային ասուլիսով և շնորհանդեսների փոխարեն՝ գրական երկերի լրջմիտ ըննարկումներ:

Այս հատվածում է ինձ մտահոգում գրական ըննադատության ընդհանուր վիճակը: Իհարկե ըննական հայացքի ու համակարգման առանձին փորձեր, արվում են (հատկապես երիտասարդ ըննադատների կողմից), սակայն առավելապես առկա է անոտատիվ տեսությունը, քան արժեքաբանական վերլուծությունը: Տակավին թռուցիկ է վերլուծական հայացքի տեսադաշտը և ավելի ասպարեզ ունի վիճակագրությունը, քան բնագրագիտությունը: Գնահատելի է «Նարցիս» հանդեսի պոեզիայի մասին Վահրամ Դանիելյանի տարեկան տեսությունը («Գրական թերթ», №16, 2010): Հիշատակվում են հանդեսում տպագրվող գրեթե բոլոր բանաստեղծները՝ մի որոշ տարբերակված բնութագրումներով, իսկ թե ինչ ուղղություն է դավանում հանդեսը և ինչ ընդգծում ունի արդի պոեզիայի տիրույթում, դուրս է ըննադատի հարցադրումից, և այդպես էլ նարցիսյան պոեզիան չի հանգում գեղագիտական ընդհանրացման: Եվ ծիշտ է բացառված, քանզի ըննադատի իրավացի դիտարկմամբ, հանդեսը չունի գեղագիտական որոշակի ուղղություն, այսինքն՝ «ընդհանուր գեղագիտական համակարգ», այլ միայն «հավաքել կենսունակ ուժերին»: Եթե սա «ստրատեգիա» է, ինչպես նշում է ըննադատը, ապա որևէ ինքնատիպ երանգ չունի, քանզի դա առհասարակ գրական մամուլին յուրահատուկ ստրատեգիա է, ուստի տեղին չէ նշել, թե հանդեսի բանաստեղծությունները «շահեկանորեն առանձնանում են մյուսներից (օր. «Գրական թերթից») և ապահովում լավ բանաստեղծություն կարդալու ընթերցողի «պատվերը»: Շժմարիտն այն է, որ հանդեսն «ակամա տուրք է տալիս նաև գրական մամուլի իր գործա-

ռույթին, այսինքն՝ իր էջերում տեղ է տալիս հեղինակների ու բանաստեղծական շարքերի, որոնք պարզապես գրական ընթացքի բազմազանությունն են ապահովում, անկախ այդ երևույթի որակական առանձնահատկություններից»։ Այլ կերպ ասած, «Նարցիսը» չունի իր բանաստեղծն ու բանաստեղծությունը, ինչպես չունեն նաև մեր գրական մամուլի մյուս օրգանները, և սա է, որ կանխարգելում է արդի գրական պրոցեսի տեսականացումն ու գիտականացումը։ Այստեղ է արդի քննադատության փակուղին։

«Պատմող, պատմություն, պատմվածք» տեսությամբ «Նարցիս» հանդեսի պատմվածքն է քննաբանում Արքմենիկ Նիկողոսյանը։ Վերլուծության սկզբունքը նույնն է, ավելի շուտ տեղեկատվություն, քան տեսական ընդհանրացում։ Քննադատը փորձում է հեղինակային ընտրության փաստով ինչ-որ ուղղություն վերագրել հանդեսին, բայց դա չափազանց պայմանական փաստարկ է, քանզի անհայտ է մնում ուղղության գեղագիտական և գաղափարական արգումենտացիան։ Իսկ այն բնութագրումները, որ հոդվածի հեղինակը վերագրում է պատմվածքագիրների գեղագիտական հատկանշանությանը, զուտ ոճի անհատականության հատկանիշներ են, որ չեն հուշում ընդհանուր գեղագիտական համակարգի բնութագրում։ Ուղղակի ասեմ, որ քննադատի բնութագրումները որևէ չափով չեն ակնկալում պատմվածքի հեղինակի գրողական ինքնությունը։ Քննադատը դիտում է միայն ձևույթը, կառուցվածքը, զգեստը, իսկ թե ինչ է արտահայտում սյուժեն, ձևը, տակավին մնում է անհայտ, մինչդեռ ձևը իմաստավորում է միայն բովանդակության ինչությամբ։ Այս ուղորտում, առհասարակ, Նիկողոսյանի տեսունակությունը որոշակի ընդգծում ունի նուրբ դիտողականությամբ, դիպուկ բնորոշումներով և ժշգրիտ բանաձևումներով և, սակայն, անտեսված է պատմվածքի իդեան, գրողի հայացքը։ Որքան էլ քննադատը հավաստի, թե Գյուլբանգյանի «պատմվածքում պատմությունը հետաքրքիր դրսևորում ունի», թե նա «սիրում է կառուցվածքային տարաբնույթ խաղարկումներ անել», և նրա սյուժեներում «պատմությունը ոչ թե ներկայացվում է, այլ բացահայտվում», այնուամենայնիվ, գրողի ինքնությունը, աշխարհընկալումը, իդեականը մնում է չբացահայտված։ Քանզի անհատականության հայտը ավելի այստեղ է, քան «կառուցվածքային խաղարկություններում»։ Ընդունում են քննադատի նկատումը, թե Հրաչյա Սարիբեկյանի գրականության ցուցանիշներն են «չհանդուրժող երևակայությունը», և այն, որ «իբրև մտածող ու փիլիսոփա երևույթները նրան ներկայանում են իբրև մշաններ», այնուամենայնիվ էական է, թե ինչ խորհուրդ են հուշում այդ մշանները։ Այդպես և Վրեժ Իսրայելյանի և Արամ Պաչյանի պատմվածքների քննության պարագայում։

«Նոր սերունդ, նոր գրքեր» տեսությամբ մի շարք հեղինակների առանձին ժողովածուներին է անդրադառնում Արմեն Ավանեսյանը («Գրեթեթ», №7)։

Մատուցման սկզբունքը նույնն է՝ տեղեկանք, անոտատիվ տեղեկատվություն գրքի ու հեղինակի մասին, թեև պիտի նշեմ, որ միանգամայն գրավիչ են նորահայտ գրողների աշխարհընկալման ու ոճի առաձայնակցության բնութագրումները:

Վերստին անդրադառնալով «Նարցիս» հանդեսին, պետք է ըստ ամենայնի գնահատեմ նրա երևույթը գրական մամուլի սուղ պայմաններում, ուր մի որոշ ընտրությամբ ասպարեզ ունեն գրողներն ու քննադատները և հնարավորինս պահպանում է գեղարվեստական չափանիշների ընդհանուր սահմանագիծը: Միանգամայն ուսանելի է հանդեսի արդիական ուղղվածությունը, նրա ուղղակի հաղորդակցումը համաշխարհային գրականության ժամանակակից միտումներին:

Եվ սակայն այս մասին չէ թռուցիկ անդրադարձի իմ խոսքը, այլ այն, որ ազատ կարծիքի համատարած սովերում շարունակում է տիրել գրական գորշությունը, ուր մտավոր կարգապահությունը խեղաթյուրվում է չգիտակցված (գուցե սուբյեկտիվորեն չգիտակցված) տգիտության մշուշում: Մի անգամ ևս հիշեցնեմ հայտնի փիլիսոփայի ասույթը, թե կարծիքը պետք է տարբերել գիտելիքից և կարծիքի անձնական ազատությունը չափավորել գիտելիքի անհրաժեշտությամբ:

Ժամանակ առաջ «Գրական թերթը» տպագրել էր ոչ բուլդոլիմ անհայտ Նորայր Ղազարյանի հոդվածը «Ես բառ եմ որոնում» բանաստեղծությունների մի ժողովածուի մասին՝ իր քննադատական ոճին հատուկ «փիլիսոփայական» վերնագրով՝ «Կեցության խորքային իրեղենությունը» («Գրական թերթ», №21, 2010): Բանն այստեղ ժողովածուի գնահատությունը չէ, այլ այն, որ հոդվածի հեղինակը քննադատության գիտությունը խեղաթյուրում է գավառատությամբ, ուր բնագիր կոչված հասկացությունը կորցնում է իր «իրեղենությունը» և վերաճում ֆրագի: Միևնույն մոդելով փիլիսոփայական շապիկ հագցրած: Ժողովածուն իր վերնագրով «համակարգայնացումի» լավագույն դրսևորումն է (?): Բանաստեղծուհին ընդգծում է խոսքի առաջնությունը (?), լոգոսի մեջ գրքի և կեցության ներսուզումը (?), որով բանաստեղծությունը վերաճում է կրկնադիր ստեղծագործության» (?), - գրում է քննադատը և տեսարանում, թե «Ես բառ եմ» և «կյանքը տող է» կապակցությունները հետմոդեռնիզմի շեշտադրումով (խոսքը խոսքի համար) (?), - խորացնում են գրողի ընկալումը՝ այն կապելով հերմենևտիկայի ու կառուցվածքաբանության հետ» (?): Կարելի է երևակայել ավելի անկապակից ու անհեթեթ ընդհանրացում:

Եվ այսպես, քննադատական մտքի բառապաշարից ձևած ֆրագներով Նորայր Ղազարյանը հոդվածներ է ձևաբանում գրքերի անխտրական կամ գուցե խտրական ընտրությամբ և երևակայության անպարագիծ ազատությամբ, Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ «ծովի վրա ձիարշավ անում, ցամա-

քի վրա՝ նավարկություն»։ Զննադատը երևի ենթադրում է, թե կյանքն էմպիրիկ է, կեցությունը՝ փիլիսոփայական և հայտնության պարզունակ հրժվանքով բնութագրում է, թե ժողովածուի «բանաստեղծությունները ոչ թե կյանքի, այլ կեցության դրոշմն են կրում» և բանաստեղծուհին «իր տողերը փռել է «կեցության» և այլակեցության տարածքով (?) աշխարհը ի վերջո ժիշտ տեսնելու հայեցողական շնորհով» (?)։ Եվ վերջապես, լրջմիտ լինելու պարագայում զննադատը գոնե պետք է իմանար, որ առկա ժողովածուն ոչ թե հեղինակի առաջին գիրքն է, այլ երկրորդը։

Ինձ մնում է վերստին հիշեցնել Նորայր Ղազարյանին, որ զննադատությունը վերին տրվածք է և պարտադրում է ինտելեկտուալ ծաշակ, մտավոր կարգապահություն և հիմնավոր գիտելիքներ։

Այստեղ պետք է վերջակետ դնեի։ Բայց Նորայրը մատուցեց նոր անակնկալ, «Գրական թերթի» էջերը զբաղեցնելով «Հոգևոր գրականություն և նրա պատկերի առանձնահատկությունները» հոդվածով, որը «անտիկրիտիկայի» դասական նմուշ կարելի է համարել։ Այսքան և այսչափ չտիրապետել նյութին, ինքնահնար սահմանումներով երևույթները բնութագրել և տպավորություն ստեղծել տերմինների շեղատառերով, իրոք որ գավառամտություն է։ Հատկանիշներ է վերագրում հոգևոր պատկերին, չգիտակցելով, որ ըստ մորֆոլոգիայի, պատկերը պատկեր է, հոգևոր թե աշխարհիկ, որ աշխարհիկ պատկերը կարող է նույնպես լինել մոգական, մետաֆորիկ, պարաբոլ համեմատական, այլաբանական, միստիկական, մետաֆիզիկական և այլն, ինչպես սյուժեն սյուժե է՝ հոգևոր թե աշխարհիկ, և տիպաբանությունը թեմայի ընտրության մեջ է։ «Արիստոտելը առաջադրել է բանականություն, Սոկրատը՝ բարոյականություն, ստոիկները և Փիլոն Ալեքսանդրացին լոգոսի ունիվերսալության կատեգորիաները», - գրում է զննադատը (իհարկե, ըստ երրորդ աղբյուրի), առանց կռաիոմի, որ այստեղ ավելի շուտ աշխարհիկ պատկերի ունիվերսալիզմն է, քան հոգևոր։ Որպես տեսական ուղեցույցներ զննադատը վկայակոչում է անուններ՝ Դիոնիսիոս Աբրոպագացի, Պալինակի, Պլուտոն, Փիլոն Ալեքսանդրացի, Հեգել, Շելլինգ, Յակովլև, Կանտ, Լուի Արագոն, Արիստոտել, Սոկրատ, Յամբլիխ, Պորֆյուր, Լուտման, Կետե Համբուրգեր, Մախ, Կլեմենտ Ալեքսանդրացի և սակայն նշում ընդամենը մի երկու հղում։ Զննադատությունը հասարակական գիտակցության բարձրագույն ձևերից է, գրեթե համազոր փիլիսոփայությանը և չպետք է այն իջեցնել մտավոր զբոսանքի մակարդակին։ Նկատել եմ, որ վերջին շրջանի մեր զննադատական հոդվածներում և գրականագիտական ուսումնասիրություններում հախումն ձգտումի է հասնում նորագույն ժամանակների տեսաբան-փիլիսոփաների ասույթներից առնված հղումները՝ Օրտեգա ի Գասետ, Ռուան Բարթ, Ումբերտո Էկո, Լուտման և ուրիշներ։ Գիտականության պատրանք են ստեղծում։ Եվ հղումները

կատարում են առանց ըննական հայացքի, որպես բացարձակ ժմարտություն, անգիտանալով, թե այն որքանով է համընկնում հայոց մտավոր-գրական ավանդույթի հոգեբանական կերտվածքին: Արհեստական վերագրումների մի շեղագույն կարկատան, ուր չքանում են գեղարվեստական չափանիշներն ու երևույթի իրական գիտակցությունը: Եվ ուշագրավն այն է, որ տեսական-փիլիսոփայական ամենաբարդ հարցերը մեկնաբանվում են խորապես գիտական դրվածքով, իսկ այդ զուգահեռի վրա ազգային գրականության մասին միայն աշակերտական պատկերացումներ: Մի՞թե ակնհայտ չէ գաղտնիքը: Հապա «Ի սկզբանե էր բանն» դարձվածը: Կա՞ր ըննադատական մի հոդված, որի հեղինակը չխաղա «Բանի» և «Լոգոսի» հետ և այն շեշտով, թե կարծես ինքն առաջինն է մեկնում հասկացությունների աստվածաբանական իմաստը:

2

Ես մերժում եմ արդի հայոց գրականության արժեքը բացասող պատկերացումները, թե մենք գրականություն չունենք և առհասարակ մեր գրականությունը տվյալների չունի զբաղեցնելու մեր հոգևոր-զգայական աշխարհի որոնումները: Մենք ունենք տաղանդավոր գրողներ, մեր պոեզիան և արձակը ներկայանում է ավագ և միջին սերնդի գրական նշանակալից ստեղծումներով, մենք ունենք երիտասարդ սերնդի տաղանդավոր գրողներ՝ Հուսիկ Արա, Մհեր Բեյլերյան, Արամ Պաչյան, Համբարձում Համբարձումյան, Հրաչյա Սարիբեկյան, Հովհաննես Թեքզյոզյան: Խոսքս այն մասին է, որ մեր գրականությունը հովանավորված չէ ազգային պաշտպանությամբ և սակայն գրականության հասարակական ժանաչման անձկությունը մի էական չափով պայմանավորված է ըննադատության թերացումով: Կարելի է ասել, որ մենք ըննադատներ ունենք, բայց ըննադատություն չունենք: Երկրագունդն այնքան է գերլարված սոցիալական, աշխարհաքաղաքական, ազգային և այլ կարգի գլոբալ հակասություններով, որ հոգևոր որոնումների ու արարման ռոմանտիկ ձգտումներն այլևս մոլորություն են թվում: Ինչ արժեն այլևս գեղեցիկի, սիրո, հոգևոր, գրականության ու արվեստի երբեմնի առասպելները:

Եվ ըննադատությունը գիտական-վերլուծական «խրթին» մեթոդաբանությունից գերադասում է անոտատիվ-ակնարկային ժանրը: Բարդը, խորքայինն արդեն ինչ-որ չափով հոգնեցնող է և առավել գրավիչ է հասկանալին, առաջին տպավորության հաժույքը: Էսսեն ընձեռում է մտքի ազատություն, կառուցվածքը տեսանելի նշանագրություն, և այստեղ էլ ավարտվում է ըննադատության սահմանը: Այս պարագայում ինքնին ուշագրավ է Հովիկ Մուսայելյանի «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» գրքի հարուցած բանավեճը: «Վրիպած գիրք» հոդվածում Սուրեն Աբրահամյանն անվերապահորեն ժխտում է գրքի

գիտական արժեքը: Հավաստելով, թե խնդիրը ոչ այնքան գրգռում այս կամ այն հարցի վերաբերյալ իրավացի թե ոչ ճշգրիտ դիտարկումներն են, որքան ժանրի գրապատմական օրինաչափությունների սխալ ընկալումը՝ սուբյեկտիվ-կամայական ընտրությամբ, նյութի ոչ հիմնավոր ուսումնասիրությամբ: Որպես թե գրքի հեղինակը, չտարբերելով համակարգ, կառուցվածք, տիպաբանություն հասկացությունների գեղագիտական իմաստը, ոչինչ չատող «ներ» նախածանցով քառս է ստեղծում ու ոչ գիտական մեկնություններով աղավաղում արժեհամակարգ, գրական գործընթաց, որակափոխում գրական ժամանակ հասկացությունները, ստեղծելով քուլուր կարգի հարցադրումներով վրիպած աշխատություն՝ թե՛ տեսական և թե՛ վերլուծական զուգահեռներով:

«Չախողված աճպարարություն» պատասխան հողվածով հանդես եկավ Հովիկ Մուսայելյանը, բանավեժի սկզբունքային, գիտական ու տեսական հարցադրումները վերագրելով սուբյեկտիվ միտումի, այստեղ իսկ կասկածի ենթարկելով իր տեսակետների հիմնավորման հոգեբանական նախադրույթը: Հայտնի բան է, ով բանավեժում շեշտը դնում է ինքնաարդարացման փաստի վրա, նա եթե ոչ լրիվ, ապա կիսով չափ ցուցադրում է իր պարտությունը: Բանավեժին պետք է այլ ուղղություն տար գրքի հեղինակը, անկախ սուբյեկտիվ շարժառիթից և անգամ ակնհայտ վրիպումներից, տեսական վերլուծական հայացքով հիմնավորեն իր դրույթները, ընդհանուր հայտարարի բերելով իր աշխատության գիտական արգումենտացիան: «Գրեթե յուրաքանչյուր տեսակի գրավոր խոսքի թիկունքից, առհասարակ ակնհայտորեն ուրվագծվում է նրա հեղինակի հոգևոր դիրքն ու նկարագիրը, ինտելեկտուալ պատրաստվածությունը, իմացության աստիճանը, կրթական մակարդակը, դաստիարակությունն ու կենսափորձը, ինչու չէ՝ նաև մարդկային տեսակը: Այս առումով, անկեղծ ասած, Ս. Աբրահամյանի «Վրիպած գիրք» վերնագրով հողվածը խորհելու տխուր առիթներ է տալիս» («Գրական թերթ», №24, 2010), այսպես է բանախոսն ավարտում իր պատասխան հողվածը: Ո՞՞՞ր պատշաճ չէ գրական բանավեժի թիկային, և ենթադրում են, որ որոշ իմաստով դա է դրոշմ Լըժանեիկ Նիկողոսյանին՝ միջամտելու բանավեժին՝ «Իսկական աճպարարի և աճպարարության մասին» հողվածով, բացելու որոշ փակագծեր և առաջադրելու ուշագրավ դիտարկումներ քննարկվող հարցի վերաբերյալ («Գրական թերթ», №26, 2010):

Ես միտում չունեմ գնահատելու Հովիկ Մուսայելյանի «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» գրքի գրականագիտական արժեքը: Իմ տպավորությամբ հեղինակը հակում ունի տեսական բարդ խնդիրների ոլորտում քննաքննելու արդի հայ բանաստեղծության զարգացման օրինաչափությունները և այս իմաստով հետաքրքրական ու ուշագրավ կոառնումներ ունի: Եվ սակայն ակնհայտ է պոեզիայի անստույգ պարբերացման հանգամանքը, որ առիթ է

տալիս սխալ բնութագրումների, իսկ առավել ակնհայտ՝ տեսական նույնքան սխալ ընդհանրացումների: Գրականագետը պարբերացման հիմունք է ընդունում տասնամյակների սկզբունքը և դիտարկում, թե 70-ական թվականների պոեզիան չուներ իր դիմագիծը, մինչդեռ 60-ականների փորձառական պոեզիայի դիմագիծը առավել ցայտուն հաստատվել է հենց 70-ական թվականներին: Այսպես էլ թերի, անկատար են ներկայանում հաջորդ տասնամյակների պոեզիայի տիպաբանական տարբերակումները: Ամեն ինչից երևում է, որ Մուսայեյանը իր կոնցեպցիան կառուցել է գերազանցապես նախատիպ ունենալով Հենրիկ էդյանի պոեզիան ու գրական որոշ հայացքներ, և ինչպես նկատում են ընդդիմախոսները, դա խախտել է պոեզիայի ամբողջական հոսքն ընդգրկելու հնարավորությունը: Ափսոս, որ բանավեճը շարունակություն չունեցավ, այլապես կարելի էր լայն շրջանակների մեջ ամենի արդի պոեզիայի տեսության ու պատմության հարցերը և հնարավորության սահմաններում առաջադրել գիտականորեն հիմնավորված համակարգ: Իսկ մեր գրական մամուլը ոչ միայն հակում չունի բանավիճական լուսաբանումների, այլև ձգտում է հնարավորին չափ սահմանափակել մտքերի ընթացքը, առիթ չտալու համար անակնկալ բարդությունների:

Եվ սակայն, գիտական բանավեճին զուգահեռ, պոեզիան ստուգաբանվում է ներժանրային այլատարր միտումներով, յուրովի սահմանագծելով ավանգարդի և մոդեռնի արժեքայնության գեղագիտական չափանիշները: Բանաստեղծությունը հոգեվարք է ապրում գերարտադրության ձգնաժամից, և Արտեմ Հարությունյանը շարունակում է բանավեճը պոեզիայում տիրող քնարական մեղանխողիայի դեմ, որ մի պարագայում գիտակցության հոսքը տաղաչափում է մետաֆիզիկական լոգիզմով, մի այլ պարագայում խնկարկում միջնադարի միստիկական տեսիլները, մի երրորդ գծով մեկնում պարադոքսի այլաբանությունը, վերջապես մի այլ հանգուլ վերապրում էրոտիկ արքնացումների սեքսուալ հաճույքը: Եվ, ո՛վ զարմանք, ամենուրեք արքեստիպում սկզբնականն է՝ Բանի ու Լոգոսի քիբլիական հայտնատեսությունը: Եվ ահա նորից ու վերստին նույն բանավեճը «...Ստալինի շինել...» պոեմում («Հայոց աշխարհ», 2011):

Կար ժամանակ, որ մեռնող դիմոզավր հիշեցնող պետական հրատարակչության անհեթեթ սյուններով շենքում կզաքիսի պես վիստում էին գրողները և ժամանակի ռեալիստական մեթոդով «հանուն բեղավոր-կիստո-ծուռձեռ մարդագայլին», հալատակ, գովերգում էին սովետի սատանայական կծղակավոր դիրեկտիվները: Ապա մոդեռնի թարմաշունչ հովերը, որ դեռ ներշնչող էին, սակայն ներանձնական հույզերի մղծավանջում մթագնեցին չարենցյան պատգամի պոետական ռիթմը: Բանաստեղծությունն օտարվել է քաղաքականությունից, սոցիումի գաղափարական հեռունքը մարել են ես-ի անձուկ

ղեկավարումներում: Այստեղ է, որ համարում է Չարենցի ուրվականը, «Չարենց, ես կարիքն ունեմ քո տարօրինակ հայտնության, տարօրինակ, որովհետև ամեն ինչ կորչում է նորից, փարիսեցիության ու ցավի հորձանքում»: Կորսվում է այն, ինչ պոեզիայի մարգարեն «անմարդկային քարկոծումներին» դիմագրավելով «ընդարձակել-լայնացրել-ամրացրել էր հայ պոեզիայի քաղաքական շունչը»: Եվ բանաստեղծն ուղերձ է հղում «գոսացած ստալինիզմի-մարքսիզմի նարկոտիկ ետնաբակների» մոլորյալներին՝ «ձերբազատվելու մորուքավոր գաղափարախոսների» մտավոր թմբիրից և իրական լինել «փողոցներով քայլող տեռորի», բռնության «փարիսեցի մարդագայլերի» և «քաղաքական մոմիաների» հանդեպ: Ստեղծագործական իր ուղին անցել է մաքառումներով, պոեզիան նորոգելու մոդեռնի ջատագովն այժմ «անալիտիկ մտածողությանը» թափանցում է «անարգված պոեզիայի հիվանդ խորշերը», փորձելով «շտկել նեյնիմ-նեյնիմից ծերացած հայ պոեզիայի կքված մեջքը» և մգլտած գյուղագիրներին «որոնք փորձում էին հայ գրողի գլխին հովվերգության ծակ փափախ դնել»:

Քննադատական հղումները թափանցիկ շեշտ ունեն և փաստի գիտակցություն: Տասնամյակների գրական ուղեկիցը, որի կենսագրության մեջ բեկվել են «էպիտսայի մետամորֆոզները», իր բարձունքից հեզմում է «ֆեոդալական գրական ճահճում» տակավին գոյություն ունեցող «հետադեմ գրող-դիմոգավորերին», այլև «լիրիկներով» հեղեղված քաղաքի սրճարաններում «արքշիռ-առատ արտադրվող «կրոնական» խիստ անբասիր լիրիկան», որին ներթողում է «եմոտի դեմքով կոլտ մի քննադատ»:

*Պատահաբար երագիս մեջ լսեցի Նարեկացու ծայնը կերկեր,
որ ինձ հանձնեց իր տեսիլքի էստաֆետը կրոնական,
և ողջ քաղաքը մարդկային,
Աստու անթարթ հայացքի տակ,
Տիեզերքի միշտ կենտրոնում -
հետ եկավ ինձ
Եվ պատմության բառը երգեց բարձրախոսից...*

Ժխտման գույները թերևս թանձրացված են Արտեմի գրաբանական ընկալումներում և սակայն բանավեճի ոգին ոչ այնքան բացասումն է, որքան ինքնահաստատման ձգտումը, համգամանք, որ հակընդդեմ կարծիք է խմորում գրական ասուլիսներում: Այս տեսակետից Արտեմ Հարությունյանի պոետական ինքնության բացահայտումի բացառիկ անդրադարձ է Սիրաբույշ Մարգարյանի «Միֆի», թե՛ ապամիֆականացված իրականության բանաստեղծությունը՝ խորիմաստ վերլուծականը («Գրական թերթ», 2011, հ. 25):

էականն այն է, որ Արտեմ Հարությունյանը ոչ միայն բանավիճում է «տեսականորեն», այլև ստեղծում է իր բանաստեղծությունը, «էպոխայի մետամորֆոզների» մոլորակային ընդգրկմամբ, մետաֆորի ընտրությամբ, երևակայության անպարագիծ հայտնատեսությամբ, կերպավորելով իր անհատականության դեմոնական կեցվածքը: Բայց գրականության ժամանակի բանավեժն այստեղից միայն սկսվում է, որին ես կանդորադաճեմ սույն հոդվածի վերջաբանում:

Իսկ այժմ մի այլ բանավեժի մասին, որին բացահայտ կամ անարձագանք ձևությ է տալիս Գուրգեն Աժեմյանի «Մահարիական» սերիալը: Գրողի որդու՝ Գուրգեն Աժեմյանի ձգտումը՝ վերագնահատելու Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության գրապատմական արժեքն ու ժամանակների մտայնությամբ արտահայտված վերապահություններն ու անցողիկ էջերը, միանգամայն գնահատելի են թե՛ հոգեբանորեն և թե՛ գրականագիտական ճշգրտումների իմաստով: Եվ նրա առաջին ելույթներն ու «Այրվող այգեստանների» գիտական հրատարակության կոմենտարները որոշակի հետաքրքրություն էին ներկայացնում հարցի ժիշտ դրվածքով և օբյեկտիվ-վերլուծական մեթոդով: Սակայն հաջորդ հոդվածներում սկզբունք ընդունելով տանդեմի էթիկական չափանիշը, փաստերի օբյեկտիվ-քննական դրվածքին փոխարինեց սուբյեկտիվ միտումը, ուր Մահարու լուսավոր կերպարին ներկայացնում է երկրորդի նեգատիվը: Լույսի և սուվերի այդ մեթոդով են կառուցված «Մահարին և Վարպետը», «Ստեփան Իլիչը հերքում է», ապա Մահարի-Թոփչյան հարաբերություններին նվիրված հոդվածները: Դիտենք, օրինակ, «Ստեփան Իլիչը հերքում է» հոդվածը («Գրականագիտական հանդես», 2011, հ. 284): Խոսքն սկսելով «Այրվող այգեստանների» վերաբերյալ Ստեփան Չորյանի բանավոր արտահայտած «թանկ և ուրախալի» «ջերմ գնահատության ու վերաբերմունքի» առիթով Չորյանին գրած Մահարու նամակից և ի հեծուկս դրա, ի պատասխան Մահարու նամակի, Չորյանի գրառումներում «Այրվող այգեստանների» հարուցած հիասթափության և «արվեստի տեսակետից» անարժեք ու «մակերեսային» վեպի քննադրականներից՝ «թեթևամիտ ընթերցողի» ծաշակ, «զավառական ֆելիետոնիստի» գրիչ, վեպի ժանրի արվեստի գործ ստեղծելու անկարողություն և այլն, Գուրգեն Աժեմյանը քննականաբար փորձում է պարադոքսը բացահայտել եթե ոչ գրական-գաղափարական, ապա էթիկական տեսակետից: Եվ պատասխանը գտնում է: Մահարու հոդվածներից, նամակներից ու այլ գրառումներից վկայակոչում է բազմաթիվ անոնիմ և սակայն միանգամայն թափանցիկ ասույթներ, որոնք նեգատիվի վրա են գծագրում Ստեփան Չորյանի մարդկային նկարագիրն ու գրական վաստակը: Հետևությունն ինքնին պարզ է՝ «Չորյանն ինչ-որ մտքեր թղթին էր հանձնում ոչ թե հասարակության ու գրականության շահերից ելնելով, այլ «հաշիվ մաք-

րելու» մանր նպատակով»: Եվ այսպես, պատեհապաշտ մի գրող, որ կյանքի փորձություններից «միշտ չոր է դուրս եկել», քանզի ինքնապաշտպանության իր զենքը եղել է «ոչ միայն գրական, այլև քաղաքացիական չեզոքությունը, խառնակ գործերից հեռու մնալը, զգուշավորությունը», հատկանիշներ, որոնք մշտապես օգնել են նրան գոյատևել, «մնալ ջրի երեսին», արժանանալ փառքի, կոչումների, պատվավոր պաշտոնների, շքանշանների, «մի տեսակ գրական գեներալիսիմուս»: Որպես գրող ընդամենը «մի քանի ժամաչված պատմվածքների հեղինակ» է, արդիական հնչեղություն չունեցող պատմավեպեր հեռավոր անցյալի մասին, որոնց ոգեկոչումները կարելի է համեմատել մայիսմեկյան կոչերի հետ...», իսկ «ժամանակակից թեմաներին դիմելիս դուրս են գալիս հեղկոմի նախագահներ, գրադարանի աղջիկներ, թիթեռնիկի կյանքով ապրող ինչ-որ կոնունա կամ մի կյանքի պատմություն, որին ի դեպ, փթերով աղ ու պղպեղ է պակասում Գ. Մահարուն «մանկության ու պատանեկության կողքին դրվելու համար»:

Ահա այսպես, ներկայացնելով Մահարու քաջասող բնութագրումները Հորյանի մարդկային ու գրողական կերպարի վերաբերյալ, հողվածի հեղինակը ոչ միայն չի տողանցում որևէ վերապահություն, կամ փորձում մեկնաբանել փաստարկների օբյեկտիվ շարժառիթները, այլև ավելի է խտացնում գույները, ժխտելով Հորյանի գրական ժառանգության մնայուն արժեքները: Նրա մտքով անգամ չի անցնում իր բնորոշումները ստուգելու Հորյանի անձի և գործի վերաբերյալ գրականագիտական մտքի հետազոտությամբ վավերացված արժեքաբանական դրույթներով: Իհարկե, նույնիսկ հերքման արժանի չէ «Այրվող այգեստանների» վերաբերյալ Հորյանի սուբյեկտիվորեն հիշաչար (թերևս հոգեբանորեն հասկանալի) տեսակետը, սակայն նույնքան սխալ է այդ հիման վրա ժխտել դասական գրողի գեղարվեստական արձակի գրական-պատմական արժեքը:

Ես հանգամանորեն եմ անդրադառնում «Ստեփան Իլյիչը հերքում է...» հողվածին, քանզի այստեղ ավելի շեշտակի է ընդգծված Մահարու ստեղծագործության վերագնահատման անդրադարձումներում Գուրգեն Աձեմյանի հետազոտական մեթոդի սուբյեկտիվ միտումը:

«Մահարին և Վարպետը» քննախոսականի («Ազգ», 24 սեպտեմբերի, 2011) վերջաբանում Գուրգեն Աձեմյանը գրում է, որ Մահարու «Իսահակյանապատումը մի ամբողջ գիրք կկազմի», և «Մահարի-Իսահակյան հարաբերությունները կարիք ունեն լուրջ ուսումնասիրության» և հարցի դրվածքով ոչ միայն երկու գրողների անձնական հարաբերությունների ճշգրտման սկզբունքով, այլև գրական-պատմական ու գեղագիտական ավելի ընդհանուր-տեսական խնդրառության տեսակետից: Դա պատշաճ է գրող Մահարու անսովոր ու անկրկնելի կերպարի պարագայում: Եվ այն հղումները, որ

հողվածագիրը քաղում է Մահարու ասույթներից, հաճույք են պատճառում ազգային բանաստեղծի հանդեպ ունեցած պաշտամունքից, անգամ այն պահերի ներքին զգացողություններում, երբ ակնարկում է Իսահակյանի քաղաքացիական պահվածքի «աններելի» շեղումների մասին: Փաստարկն Իսահակյանի «Իմ ազատ և ստեղծագործ ժողովրդի հետ» հողվածն էր, որտեղ նոր-նոր հայրենիք վերադարձած բանաստեղծը, որին «մեծ վիշտ էր պատճառել... մի քանի գրողների բանտարկությունը», ծանոթանալով «իրերի և իրադարձությունների հետ», համոզվում է, որ «մեր կառավարությունը (որին անպայման վստահում ենք) և ժողովուրդն ուրիշ կերպ չէին կարող վարվել», քանզի այդ գրողները «շեղվել էին ուղիղ ժամապարհից» և ընթացել բազմաչարչար ժողովրդին վնաս բերող «դատապարտելի» ժամապարհով: Երևույթի բարոյական գնահատականը տալիս է Ս. Վրացյանը, որպես թե Իսահակյանը, որ «գաղափարական ու բարեկամական կապերով կապված է Խանջյանի, Բակունցի, Մահարու, Ալազանի հետ, որոնք նետված էին Ստալինի և Բերիայի կոշտ կրունկի տակ», իրավունք չունեն «ընկերների դիակների վրա իրեն համար անձնական բարեկեցություն հաստատել»:

Ետադարձ հայացքով իրերն այլ դասավորություն է ստանում, քան ժամանակի մեջ: Կարող էր արդյոք Իսահակյանը չգրել այդ հողվածը և կարող էր չասել այն, ինչ ասել է: Մի՞թե կարելի է կասկածել, որ հողվածը պարտադրված է, դրան գումարած նաև «կոլեկտիվ անգիտակցականության» (Յունգ) հասարակական կարծիքի հոգեբանական աղապտացիան, որի հանդեպ արքաներն անգամ անգոր են: Պետք էր հասկանալ նաև Իսահակյանի տագնապալից վիճակը ՊԱԿ-ի հսկողության ներքո: Արտառոց չէ՞, որ անգամ Ստալինի անձի պաշտամունքը պսակագերծող կոմկուսակցության պլենումից հետո Հայաստանի Կենտկոմի առաջին քարտուղարը, հանգուցյալ Իսահակյանի հուղարկավորման ծառում շեշտադրում է, թե կուսակցությունը մեծարելով բանաստեղծի գրական ժառանգությունը, քննադատաբար է մոտենում նրա գաղափարական սխալներին: Այնուամենայնիվ, բոլոր կարգի վերապահումներով հանդերձ, Աձեմյանի հողվածում չպետք է տեղ ունենային Իսահակյանին անվանարկող արտահայտություններ:

Մահարի-որդին փորձում է ամեն կերպ սրբագործել հայր-Մահարու գրական ու մարդկային կերպարը, զրկել նրան սխալվելու իրավունքից և իրերի շարժումն ամենուրեք ենթարկել նրա կամքի ազատ զեղումներին: Դա հակաբնական է առհասարակ, առավել ևս անհաշտ Մահարու պարագայում: Այս իմաստով անակնկալ չէ Ալեքսանդր Թոփչյանի «Բանասիրության հաղթարշավը...» պատասխան հողվածը («Ազգ», 8 հոկտեմբերի, 2011), որն ուշագրավ է ոչ միայն հարցերի արժանապատիվ լուծումը, այլև Գուրգեն Աձեմյանի բանախոսական մեթոդի նեղահայաց սուբյեկտիվիզմը ցուցադրելու առումով:

Զննադատության ուշադրությունից չվրիպեց Վարուժան Այվազյանի գրականությունը: Գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, որոնց անդրադառնալու խնդիր չունեն, այլ միայն ուշադրության առնելու ջննադատական որոշ դիտարկումներ: Գրականագետ Սուրեն Աբրահամյանը փորձեց հերմենևտիկ վերլուծությամբ վերծանել գրողի գեղագիտական կողագրումները «Ճանժի ամիսը» և «Անավարտ կենսագրություններ» երկերում, սակայն գրական շրջաններին այդպես էլ հասու չեղավ այվազյանական բնագրի մեկնության բանաձևը: Ե՛վ բնագիրն էր բարդ, և՛ ջննադատի լեզուն: Թերևս կարիք էր զգացվում իր՝ գրողի ինքնաբացահայտմանը: Նման մի փորձ էր «Լույսն անմեկնելի» հոդվածը, որը թեև նվիրված էր Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի վերծանությանը, այնուամենայնիվ արտահայտում էր գրողի գեղագիտական հայացքների որոշ հղումներ:

Ինքնին ուշագրավ են Այվազյանի հոդվածի արձագանքները, հատկապես, ջննադատության ասպարեզում ինձ անհայտ Նաիրա Համբարձումյան անունով մեկի ստորագրությամբ տպագրված «Լույս-Ա-Պտույտ» հանելուկային վերնագրով հոդվածը, որը սակայն Վարուժանի հոդվածի պարզ իմիտացիան է, քան մեկնության փորձ: Վաղուց անտի գաղտնիք չէ, որ «ամեն ինչ արտացոլված է ամեն ինչում», հետևաբար «Ի սկզբանե էր Բանն», Լոգոս, Ալքիմիա հասկացություններն այլևս առեղծվածներ չեն և արծարծել ու վերարծարծել են բազում իմաստասերներ, ընդհուպ մինչև «Ինքնին իրի» գիտությունը Հայդեգերի, Գասետի, Պոլ Վալերիի, Էկոյի մեկնություններում: Բայց եթե այս իմաստասերներին անհասկանալին միանգամայն հասկանալի էր, ապա Վարուժան Այվազյանին թերևս տրված է միայն անհասկանալին: Այդպես էլ նրան ընկալում էր իր «մեկնաբանը». «Եվ ընդհանրապես էլ պետք չէ զլուխ կոտրել՝ հասկանալու համար, ինչ էր ուզում ասել Վարուժան Այվազյանը «Լույսն անմեկնելի» հոդվածում, քանի որ ալքիմիան, որ Լոգոսի տիրույթում է և ձևաստեղծում է Լույսը... ոչ այլ ինչ է, քան ինքը Բան անքննելին», որը նշանակում է «Ամհաս լինել խոսքի (Բանի) կոսմոլոգիական շերտերին»: Եթե այստեղ է Վարուժան Այվազյանը, – ապա գաղափարը կա, բայց ինքը չկա:

Ի դեպ, նկատել են, որ սույն հոդվածագիրը թույլ է տալիս գրական էթիկայի եթե չասեն արատավոր, ապա մերժելի խախտումներ: Բանն այն է, որ նա արտագրում կամ իմիտացիայի է ենթարկում այլևայլ հեղինակների գրությունները, ներկայացնում այն որպես սեփական ստեղծագործություն, առանց նույնիսկ աղբյուրի նշման կամ անուղղակի մեջբերումների չակերտավորման:

Բայց դառնա՞նք Վարուժան Այվազյանի առեղծվածին: «Գարուն» ամսագրի սույն թվականի №5-6-ում տպագրվել է նրա «Գաղտնի անունը» հոդվա-

ծը: Կարդալով այն, ականա հիշեցի ժամանակակից ամերիկյան գրող Պոլ Օստերի «Ապակե քաղաքը» վեպի հերոս Պիտեր Ստելմենին: Վեպում սոցիոլոգիայի այս պրոֆեսորը համզել էր այն եզրակացության, որ հասարակական կյանքի ամեներդաշնակության պատճառը բառերն են: Բանն այն է, որ իրերը, երևույթները դարերի ընթացքում ենթարկվել են փոփոխությունների, սակայն մենք շարունակում ենք նրանց կոչել նախաստեղծ անուններով: Պրոֆեսորի կարծիքով, պետք է ստեղծել նոր լեզու, նոր բառիմաստներով, այլապես հասարակությանն սպառնում է Բաբելոնի ծակատագիրը, ուր մարդիկ ու ազգերը ընդհանուր խառնակության մեջ չէին հասկանում միմյանց: Աշխարհը դեկի վրա է, պետք է վերաշինել այն, ասում է Ստելմենը, այսինքն՝ հայտնագործել նոր լեզու, որն արտահայտի մեր նորօրյա պատկերացումները: Իր գյուտը նա փորձարկում է որդու՝ կրտսեր Ստելմենի վրա: Կտրելով նրան արտաքին աշխարհի հետ որևէ շփումից, հայրը տղային մեծացնում է ինքնահենար ցնորքների մտավոր աշխարհում, նրա համար ձևավորելով մի հերմետիկ լեզու, որով տղան փայլում էր վարժ, անսխալ տրամախոսությամբ, սակայն որքան վերամբարձ ու հռետորական, նույնքան և անկապակից ու անհանգրվամ:

Ես գնահատում եմ Վարուժան Այվազյանի գրական տաղանդը և որոնումի հակված նրա երկերի մտավոր լարումները, և իմ այս համեմատությունը բոլորովին հեռու է հեգնական շեշտից: Իմ նպատակն է ցույց տալ նրա գեղագիտական բանաձևերի վիճահարույց անավարտությունը:

Կարդում եմ Վ. Այվազյանի երկարունիզ հոդվածը և փորձում եմ գտնել հիմունքային նախադասությունը, որ իմաստ է տալիս նրա մտքի տրամաբանությանը: Բայց ապարդյուն: Ամենուրեք մտքի անորոշ դեգերում, գտնելու ինչ-որ անհայտ, որի հանդեպ հասկանալի ներկան սոսկ ժխտումի է արժանի: «Եթե թվի կատարելությունը որպես ինքնօրինակ լեզու պոռթկաց ու եղավ միանգամից, - գրում է հեղինակը, - ապա բառինը (թեև բառից անհաստատ է թվը՝ թվինը) հատկապես նախադասությունը դեռևս լռության մեջ է» (?), («Գարուն», 2010, №5-6, էջ 42): Սա հիմնարար դրույթ է, որի փակագծերում Այվազյանը տարրալուծում է հայ մշակույթի ենթական ու ստորոգյալը, համախառնելով այն լրացուցիչ անդամների մշուշապատ բաղադրիչներով: «Անդադրում մաշվում են պատկերներն ու սյուժեները, - գրում է նա, - հնանում են հագուստները ժամանակի ու կերպարի, ծանծրացնում, հաճախ հեղափոխվում է բարոյականությունը, գեղեցկուհու պես փոփոխական է ծաշակը, քանի գնում, ավելի քչերին է վսեմացնում դասականությունը և անկասելիորեն ինքնահաստատվելու են գալիս ըմբոստ ու ժամանակն իրենց պատկանեցնող նորերը: Մենավոր ու հին գիրն է նրանց առաջ պատնեշ ու թիկունքում ապավեն ծշմարտության որոնումի փորձը, որ կարող են հանդուրժել այդ նորերը և

մշակույթի աշխարհը, ուր այլևս ամփոփ է կյանքը, տրված են պատասխանները և որ, միաժամանակ բացակա է ամեն մի նորի երազը»:

Պատկերավոր այլաբանությամբ պաճուճված այս խոսքերում ոչինչ նոր գաղափար չկա, այլ միայն դասականության վերաբերյալ ժխտումի անգիտակից ցուցմունքը, որ մի տեսակ ելակետային իմաստ է ստանում հետագա շարադրանքի համար: «Հեռավոր և անպայման ուշացած հետևորդը մնալով բոլոր լուրջ ու թերի գրական դպրոցների սկզբունքների ու ոճերի պատմական կենսագրության ծակատագրականությամբ դեռևս կուլ ենք տալիս արդարացումն ու փոքրիկ ուրախությունը հետևորդի, այնինչ մեր գիրը չծնեց ոչ մի դպրոց, որ իր ընդօրինակողն ու հետևորդն ունենար: Ընթացքի ոչ մի շրջադարձ չփայլատակեց մեր գտածի ներքաշող լույսով, չարեց առ ճշմարտությունն իր վարակիչ քայլը և, ահա, դեռևս ու արդեն ինքնօրինակ խարխափում է օտար արահետների վրա ամեն անգամ հիսուն տարվա չափ մի ժամանակում մաշվածորեն յուրացնելով որևէ մի անցյալ ընթացումի համարձակությունն ու վաստակը (պատահական չէ պատմավեպերի առատությունը)»:

Ամեն ինչ ասված է այստեղ և այստեղ է հողավածի թե՛ ձևը, թե՛ հարցադրումը և թե՛ բովանդակությունը, շարադրանքի ու մտածողության դոմինանտը: Իմաստ չունի այլևս դիմելու ընդարձակ մեջքերումների, և արժե միայն հետևել մտքի կրկնաբանությանը ազգային ու համաշխարհային գրականությունների փորձառությունից արտածված «զեղազիտական» մանիֆեստացիայի պատառիկներին, ինչի պատճառները կարելի է վերագրել պատմական ծակատագրին, մշակութային կտրվածությանը, եկեղեցու անգրագետ ձևությին, քաղաքային անազատությանը, միայն ազգային գոյաձևում քարոզող գրողի անհատականությանը, տնտեսական զարհուրելի հետամնացությանը և գուցե էլի: Իհարկե, ըստ տեսաբանի, եղել են հազվադեպ անառիկ պոռթկումներ, որոնք Խորենացուց, Եղիշեից, Բուզանդից, Կողբացուց սովորում էին Բանի վսեմությունը «և նրանց իսկ իրենցով հնչեցնելով իրենց ժամանակի ու ապագայի հղացքի թարգմանում իր կանչվածությունն ապրելու եկած ազգի ոգու պատասխանատվությունը» (???): Ահա դրանք են կյանքի դարձիմները, բայց դրանք միայնակներ են, այսօրվա «ուսումնասիրված» վիճակով իսկ անձանաչ, թեկուզ և քննադորեն մշտական ու հաճախ անանուն (??), որոնք սակայն «գրողի ժողովրդականության» կեղծ հասկացությամբ «կղզիացվեցին որպես անձանաչ մեծության կուռքեր և նրանց արարքները լցնող «գրական ընթացքը» կամ ընթացիկ գրականությունը նրանց շահարկելով առավելս փակեց նրանց ծանաչման ու արժեքի նպատակները...», և այսօր նրանք «կյանքի գրականության» Բանի քննախույզները չեն, նրանք կուռք են և դրոշակ, որովհետև նրանց ընթերցելը պահանջում է իմացություն (???):

Ըստ էության այսքանով ավարտվում է տեսաբանությունը: Շարունակության մեջ մույն մշուշապատ «վերլուծականներն» են արդի հայ գրականության տիրույթի անլիարժեքության վերաբերյալ: «Գետնամած որոշակիություն... ժամանակավրեպ չափանիշ», ուր պատմականությունը չափվում է «օգտագործման մաշվածությամբ ու իմաստականությամբ, հոգևորը տերտերական վարքաբանությամբ, իդեան՝ փարիսեցիությամբ», որոնք խանգարում են ժամանակակից լեզվի կայացումը»: Այսպիսին է հայ արձակի պատկերը, առաջին հայացքից պատմալեզվականության աղետալի դեմքով, ուր առ ոչինչ է ծշգրտությունը, բառի դիրքային ձկունությունը, «փոխարինող» բառի խարխուլ կիրարկում, պատկերի անտրամաբանություն, գրական նշաններով աղծատված ոչգրականություն: Եվ այսպես, մեր արձակում «ուղղակի վթար է... լեզուն արձանագրային-հուշագրայինին խառնած պարզունակ քնարականություն, միտքը փաստագրական կամ հայրենասիրական-պատմական, տրամադրությունը տառապանքա-ողբակոծային... առտնին-պատմական իրականության աղքատիկ ցուցադրում և «որը թվում է բուն իրական կյանքն է, այնինչ այդպիսով սպանված միստիցիզմը, խորհրդավորը, անդենականի զգացողությունն անգամ մեր գրականությանն այլևս անհարիր են»: Թերևս միայն պոեզիան է մի փոքր չափաքանակով կրում ժշմարիտ գրականություն կոչված երևույթի նշույները: Այսպիսով «մենք ոչ միայն խուսափում ենք կյանքի գրականությունից, ոչ միայն Բանն ու բանականությունն ենք մերժում (ինտելեկտուալիզմը), այլև ինքներս ենք մնում կյանքին անմասնակից»:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բացասման կիրքը հեղինակի հայացքը հանգեցնում է փակուղու: Իրականում ժիշտ հակառակը՝ նրա մտահոգությունների, ձգտման, ընդվզումի ընդերքում գործում է մտքի հեղափոխությունը, մի նորահայտ ֆուտուրիզմ, որ փորձում է նորոգել գրականության աշխարհայացքը նոր իրականության (?) , նոր լեզվի (?), ավետարանական ու աստվածաշնչյան նոր աղբյուրների, քրիստոնեական մորալի և եվրոպականացման հայտնությամբ: Եվ անգամ նշմարում է լապագայի կոտրերին, որոնք գալիս են և գալու են նորոգելու մեր հոգևոր տիեզերքը աստվածաշնչյան առաքելությամբ: Եվ այն ժամանակ «Մեծ Ապրողը (?) ստեղծվելու է գրականությամբ, որն այլևս ոչ մի դեպքում չի մնալու ժանաչողական-իրար մասին իրար պատմող հորիզոնական ընթացքի աշխարհիկ մակարդակում, այն ստեղծվելու է այլևս վերծիզ-ուղղահայաց առ Աստված ու առ ժշմարտություն, որի հոգևորությունը չունի որևէ գիջումի իրավունք»: Ինքնին հասկանալի է, որ Վարուժան Այվազյանի գրական մանիֆեստը իր գրականության տեսական ազդարարն է, որպես թե ինքը կոչված է ընդհանուր հայտարարի բերելու համաշխարհային գրականության փորձառությունը և հայոց կենսագրության ու հայոց գոյալեզվի խոչովտութեթի հաղթահարմամբ, հին հունական մտածո-

ղության ու փիլիսոփայության յուրացումներով, Աստվածաշնչյան եվրոպական մտքի իմացությամբ և «Նրանց գրով իր խոստումնալից լուծությունը առ մարդ բացելու հրժվանքը կամք է դարձնում» և քրիստոնեական-եվրոպական մշակույթը դարձնում հայրենի գրականության հեռանկար:

Լուծությունը փարատելու հրժվանքը պաթետիկ գեղումների հաճույքի է տրամադրում, թե «Տազնապահարույց հոգատար ծայներից հետո արարումի լուծությունն է իջնելու կամ աշխարհի մենությունը» (?), որ հենց այդ ծայներով էլ ահա երիզվում է (?): Այսօրվա սթափ արժեքներ ուզում ենք գտնել, որոնումն ինքնին ձգելու է այլևս կյանքի նպատակով (?), սակայն լաբիրինթոսի դուռը խոր անցյալում է (?), որ միևնույն է բացվելու է այսօրվա վրա և գրականության այստեղ ու կեցուցիչ երթը անմիջապես մեր միջով շառաչելու է» (?):

Այս բարձունքից գրող-տեսաբանը խորհուրդ է կարդում գրականագիտությանը, ենթադրելով արմատական բախում նրա և գրական նորոգության միջև, պարտադրելով գրականագիտության «համաքայլություն», թեկուզև մշակութային մշտական դաշտը պահպանելու համար, ինչը նրա ամենամեծ բացթողումն է, այսինքն, որ «իրականությանը պարզորեն կառչած գրականագիտությունը» վերջապես հրաժարվի «գրական արժեքները, իրականությունը փաստագրելու չափանիշից», և գեղարվեստական կամ պայմանական իրականությունը տարբերակի առօրյա իրականությունից և գիտակցելու, որ «գրողի արժեքը ջննելիս» անհրաժեշտ է ելնել արվեստի բարձր չափանիշներից:

Ասեմ, որ իմ անդրադարձը Վարուժան Այվազյանի հոդվածին, բնավ միտում չունի նրա հայացքների ջննական ու ջննադատական վերլուծության: Այլ նկատելու, որ հեղինակը պարզապես դեգերում է մոլորությունների անձև ուղիներում երևակայելով ինչ-որ «նոր արվեստ» հայտնագործելու առաքելություն: Պարզապես ուզում են հիշեցնել, որ նրա առաջադրած դրույթները քացարձապես որևէ նորություն չեն հուշում: Ամեն ինչ ասված է, և ասված է վաղուց:

Ժամանակ առաջ ես կարդացել եմ Վարուժան Այվազյանի մի ձեռագիր վեպը, որի լրամշակված տարբերակը «Պատմություն մեծն Կովկասի» խորագրով այժմ տպագրվում է «Գարուն» հանդեսում: Իմ ընկալմամբ միանգամայն գրավիչ է վեպի փիլիսոփայական գաղափարը (իդեան), էթնիկական նախասկզբի ընտրությունը՝ բանավոր-բանափոխական, թե՛ գրավոր: Հիրավի տիեզերական նախասկիզբ, որ ուղղություն է տալիս տվյալ էթնոսի պատմությանը: Այստեղ և՛ նորարարություն կա, և՛ ոճի անհատականություն, և՛ վեպի գրական արժեքն ավելին է, քան հեղինակի տեսաբանությունը: Ուրեմն, արժե՞ արդյոք և տեղին չէ՞ խորհուրդ տալ գրողին զբաղվել ավելի գրականությամբ, քան «նորարարությամբ»: Առավել ևս, որ չի տիրապետում որոշակիորեն գիտակցված ու տեսականորեն վերջավորված իմացությունների: Ես ծանաչում և զնահատում եմ Վարուժանի գրողական տաղանդը և նրա ձգտումը

հաստատելու իր ոճի ինքնատիպությունը: Ոճը իրոք կա, բայց նրա գեղագիտական բանաձևն է ամնավարտ ու չձևավորված, առավել ևս նորարարության իմաստավորումը ամհասկանալիությամբ, որն ինքնին արսուրդ է:

Խնդիրը Վարուժան Այվազյանի պարագան չէ, այլ գրական հայացքներում մկատելի դարձած մտավոր անկարգապահությունը, ներքին ազատությունը մտահայաց տեսարանության, որը ո՛չ պատմություն է ծանաչում, ո՛չ տրամաբանություն, այլ տարածության մեջ դեգերող փուչ կամ լեցուն բառերի չպատճառարանված ու անմեկնելի բանդագուշանքներ:

Նույն այս ուղղությանը պիտի վերագրել նաև նորահայտ մի անունի՝ Մարիամ Կարապետյանի մեկ թե երկու հրապարակումները «Գրական թերթում»: Վերջինը «Բառերը «տարածության մեջ» հողվածն է, ինքնահմար իմաստավորումներով՝ *պատժառը, կառուցվածքը, որոնումը, պատկերը*՝ որոնք «Հիման» նախաբանի նշումով ակնարկում են բառերի թափանցիկ իմաստագրկումը, եթե... Դժվար է ըմբռնել պոեզիայում բառերը «կողքից դիտելու» իմացականությունը, բայց ընդհանրացումը հասկանալի է՝ «պոեզիան ոչ միայն իրականությունն է պատկերում բառերով, այն ցույց է տալիս այդ բառերի ու ասելիքի անջատ, հարևանաբար գոյություն ունենալը» («Գրական թերթ», 2010, №31): Պոեզիան նմանեցնելով «ռեգրեսիվ տնտեսագիտությանը»՝ հողվածագիրը մեկնաբանում է, որ ինչպես «զարգացած տնտեսությունն ընտրում է կատարելագործման ծանապարհը՝ քիչ ռեսուրսներով շատ արդյունք», նույնպես և պոեզիայում «տեսանելի, մատչելի կիրառումը՝ շարժումն արտաքին միջոցներով, տեսանելի պատկերային մակերեսների յուրացմամբ, երևի նման ավարտվող ծանապարհ է, որին պիտի փոխարինի ներքին ընթացքի շարունակությունը»: Ապա հաջորդում են բառի կառուցվածքային ու պատկերի տարածականության հատկանիշների քննադատումները: Կարողում են և պարզապես տարակուսում, թե ինչ իմաստ ունի առանց անհայտի մտավոր հավասարումների այս լուծումը: Մի՞թե ապացույցի կարիք ունի, թե բառիմաստը պետք է ժիշտ ընկալել, ծանաչել բառի ինքնությունը, մի բառը տարբերակել մի այլ բառից, բառերը ներդաշնակել նախադասության մեջ և այլն, ապա թե «տեքստ շարադրելիս հասկանալ լինքերի անհրաժեշտությունը», թե «ամեն մի բառ լինք է», թե «ամեն բառի ետևում մի ուրիշ տեքստ կա» և նման մտավորժանքներ, որոնք հանգում են անհամարիչ և անհայտարար կոտորակի ընդհանրացման. «Ոչնչաբանությունը վերածվում է Բառի: Սա անընդհատ գործընթաց է՝ բանաստեղծության հղացման, գրության ու ընթերցումների ընթացքն ընդգրկող: Բանալի է գրության ու առավելագույնս թափանցող ընթերցանության համար: Սա ներքին, չերևացող գիտակցումների ամբողջություն է, տեսություն, որ շարունակ ըր մտքում է, մեխանիզմ, որ տրամաբանություն է»:

Ամեն ինչից երևում է, որ հողվածի հեղինակը նախափորձերի դրոճման մեջ է, և գնահատելի է նրա հետաքրքրությունների տեսական ուղղվածությունը: Մնում է հաղթահարել մտքի էկզալտացիան գիտելիքների հիմնավոր յուրացմամբ և բնագրերի առարկայական վերլուծությամբ:

4

Եթե փորձելու լինենք, այնուամենայնիվ, ուղղություններ նշմարել արդի գրական հայացքներում, ապա կարելի է առանձնացնել Վիլլետ Գրիգորյանի «Ինքնությունը», Վարուժան Այվազյանի հերմենևտիկան («Գաղտնի անունը»), «Գրեթեթը», «Ակտուալ արվեստը»: Խոսքը ջնմադասական հայացքի անհատական հղումի մասին չէ, այլ գեղագիտական մոր ուղղության հայտի, որ ուղղորդվում է գրական մանիֆեստի տեսական առաջադրմամբ: Ես առիթ ունեցել եմ անդրադառնալու Վիլլետ Գրիգորյանի «Ինքնության» քննադրմանը, ապա «Գրեթեթին» վերագրելով այն երիտասարդ սերնդի գրական փորձառությունը, իրողություններ, որոնք իրենց հետքն ունեն գրական շարժման ընդհանուր հոսքում: Սույն հողվածում անդրադարձել եմ Վարուժան Այվազյանի գրական մանիֆեստի գլխավոր սկզբունքներին: Այժմ հետաքրքրական է դիտել «Ակտուալ արվեստի» գեղագիտությունը, հիմք ընդունելով «Ի պոլիտ-Արտի» վերջին մանիֆեստը (3-րդ հարկ): Հարկի մանիֆեստում արվեստի սահմանումները գրեթե անընդգրկելի եմ օրյեկտիվ արվեստ, հոգնած արվեստ, ծիծաղելի արվեստ, թշվառ, խեղճ, վերջացած, հնարամիտ, մերկ, ռազմատենչ արվեստ, գերեզմանային արվեստ, ճոն-կոնֆորմիստական արվեստ և այլն: Իսկ երդումը արվեստի աստծուն կանոնակարգված է զգաստ, խոհամիտ և օգտապաշտական նվիրումի գիտակցությամբ՝ լինել անկախ, ստեղծագործել ապագայի համար, արվեստը ծառայեցնել միայն արվեստին, արվեստը դուրս չբերել անիրականի շրջանակներից, առաջնորդվել ինտուիցիայով, ստեղծագործել միայն հիացմունքով, սիրել ինքն իրեն և ուրիշներին: Սա Արման Գրիգորյանի երդումն է, որ մի էական չափով արտահայտում է ակտուալ արվեստի բնույթն ու ուղղությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, ակտուալ արվեստի ուղղությունը քննադրելու տեսակետից սկզբունքային նշանակություն ունի Հայրենիք-մայրենիք հասկացությունների փոխատեղությունը, որի «ձակատագրի էսքիզը» քացահայտում է փոխտեղության իմաստն ու «մայրենիքի» սոցիալ-փիլիսոփայությունը: Եվ այսպես. «Մայրենիքը ցանցային կառույց է (ո՛չ հասարակական կազմակերպություն, ո՛չ տերիտորիալ միավորում). Մայրենիքը պետականության՝ հայրենիքի տարասեռ հակակշիռն է. Մայրենիքը պետականի ու ազգայինի քաղաքական տարանջատման ամրագրողն է (մեկը մյուսի անունից հանդես չի կարող գալ)»: Ավելի պարզ համեմատականը.

եթե «պետությունը իրավական կանոնավորման համակարգ է տերիտորիալ պատասխանատվությամբ», ապա «մայրենիքը անմիջական արժեքների արտադրության գնահատման, մշակման ու փոխանցման կառույց է»: Ապա հաջորդում են հռչակագրի ևս երեք հատկանիշներ, որոնք ըստ էության ածանցյալ են հիմնական հատկանիշների հանդեպ: Ակնհայտ է նմանությունը Տերյանի «Հոգևոր հայրենիք» տեսությանը, և ընդհանրությունը տեղին էլ նկատում է Վիդլետ Գրիգորյանը, որի հարցադրման մեջ կարծես զգացվում է մի ներքին կասկած: Եվ միանգամայն իրավացի: Քանզի հայրենիքը վեր է ամեն կարգի ֆիզիկական, աշխարհագրական, ազգային ու հոգևոր-մշակութային ատրիբուտներից առանձին վերցրած և հենց դրանց ընդհանրության մեջ է միավորվում էթնիկական մի համապարփակ ընդհանրություն: Այստեղ արդեն ուշագրավ է գաղափարի վերլուծությունը գրական ընկերակցության կենտրոնական դեմքի՝ Միսաք Խոստիկյանի մեկնաբանությամբ: Նկատենք, որ մեկնաբանը գաղափարը դիտում է ակտուալ արվեստի իրավաքաղաքական կոնտեքստում: «Իրավաքաղաքական դաշտում, – ասում է նա, – խոսքը փաստորեն արդարությանն ու արդարադատությանն է վերաբերում, իսկ արվեստի պարագայում՝ «սրտի դավթարին»: Եթե իրավական ոլորտը պետք է ապահովի մարդկանց արժանապատվությունը հավասարության, իրավահավասարության տեսակետից, ապա արվեստը, փիլիսոփայությունը, որոշ դեպքերում նաև մշակույթը՝ նրանց տարբերության՝ անհավասարության»: Ոչ այնքան հստակ այս ձևակերպումը ընդհանուր մեթոդաբանական առումով հանգում է առհասարակ ներքին ընդունակությունների, գիտելիքների, աշխարհընկալման հնարավորությունների բացահայտմանը, ինքնաիրագործմանը: Այստեղ ակտուալ արվեստը ինչ-որ եզրեր է գտնում *polit-art*-ի (այսինքն՝ քաղաքական արվեստի) հետ: Եթե առաջինի պարագայում հնարավոր է արվեստագետի քաղաքական կեցվածքի և արվեստի լեզվի ներքին անհամաչափություն, ապա *polit-art*-ը ենթադրում է արվեստի լեզվի և քաղաքացիականության համընկնում: Ես շրջանցում եմ հարցի դրվածքում արվեստագետի «հիմարության» և միասնության հասարակամիտ հասկացությունները գործածելուց, ինչպիսի ենթիմաստով էլ դրանք կկիրառվեն, շեշտելու հիմնականը, որ «քաղաքական գործունեությունից հեռու լինելով *polit-art*-ը հրաժարվում է դրան մասնակցելուց, այլ քաղաքական տարազը ձևակերպում է իբրև արվեստ»:

Բնականաբար, հռչակագիրը չէր կարող հարցի ընդհանուր դրվածքում անտեսել պետություն և ազգ՝ կատեգորիաները: Խոստիկյանը դրույթը սահմանում է որոշակի. «Այն թեզը, որ ազգը որպես այդպիսին կայանում է պետության միջոցով, – ասում է նա, – այսօր պետք է վերանայել: Իմ կարծիքով ազգը կազմավորման ուրիշ ձևեր պիտի փնտրի, քան պետության կառուցումն է»: Սա չի բացառում ազգի ժակատագրի կապը պետության հետ և այնուամենայն-

Նիվ նրա կազմավորմանը նպաստում են նաև այլ գործակիցներ: Սխալը սկիզբ է առնում հենց ազգի և պետության անջատումից: Ազգերի կազմավորման դարաշրջաններն անցել են, և գիտությունը մշակել է ազգերի ու ազգայնականության կազմավորման հիմնավոր տեսություն: Պատմությունն ուսուցանում է, որ այն ազգերը, որոնք պետություն չունեն, ընդհանուր զարգացմամբ դուրս են աշխարհաքաղաքական տեսադաշտից և նրանց ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքն ուղղվում է միայն և բացառապես պետություն ստեղծելու նպատակին: Այդպես է ընթացել ազգերի և ազգային պետությունների կազմավորման ընթացքը, և պետությունը ձևավորվել ու կառուցվել է ազգի ու ազգայնության հիմքի վրա: Եվ ապա, ինչպիսի ձևեր էլ գտնի ազգության կայացումը, այնուամենայնիվ այն տեղի է ունենալու պետության շրջանակներում ու նրա միջոցներով: Ըստ էության դրույթը համզում է ազգի ֆիզիկական ու հոգևոր կազմույթների տարբերակմանը, պետությանը հատկացնելով ազգի ֆիզիկական ինքնության կայացումը, իսկ ազգայնությանը՝ նրա հոգևոր կազմույթի ինքնակառավարումը: Ահա այստեղ են սահմանագծվում հայրենիքն ու մայրենիքը, որը միաժամանակ տարբերակում է ազգասիրությունն ու հայրենասիրությունը՝ «Հայրենասիրությունը վերաբերում է պետությանը, երկրին, իսկ ազգասիրությունը՝ մայրենիքին: Ժամանակն է հռչակել մայրենիք և մտավոր ուժերի զգալի մաս վերակողմնորոշել դեպի դրա կայացմանը»:

Ուղղակի պիտի ասեմ, որ հայրենիք-մայրենիք կոնցեպցիան ակտուալ արվեստի տեսության ամենախոցելի կողմն է: Պատահական չէ, որ Վիդեստի շեշտակի հարցադրումներին հետևում է ինչ-որ հարմարեցումներով պատժառաքանված մեկնություններ, ուր մի կողմից ակնհայտ է գաղափարի հանգեցումը էմպիրիկ զգացողությունների, մյուս կողմից՝ դրույթի պատմափիլիսոփայական իմաստի սուզումը իռացիոնա-մետաֆիզիկական բանաձևերի վերացարկմանը: Ի՞նչ արժեն, օրինակ, այսպիսի ձևակերպումները. «Ավանդատար հողն ու ծննդավայրն են զուգորդվում մայրության հետ: Պատահական չէ, որ հայ գրողները հայրենիքը տեսնում են գերազանցապես իբրև մայր կամ կին՝ հաճախ անարգված: Մինչդեռ այլազգին, օրինակ, Պուշկինը կարող է ասել. «Լյուբլյու տեքյա, Պետրա տվարենիե», շեշտելով ամենականությունը»:

Հարցադրման շրջանակներում վկայակոչվում է Տերյանի «Հոգևոր հայրենիքի» տեսությունը, ուր ակնհայտ է նյութական ու հոգևոր հայրենիքների հակադրությունը, նյութական հայրենիքի, այսինքն՝ պետության ժխտմամբ, քանզի ըստ բանաստեղծի, պետության շրջանակները հայ ինտելիգենցիայի աշխարհայացքի վրա դնում է «ապոլիտիզմի» սահմանափակությունը: Այստեղից Խոստիկյանը ածանցում է, թե «ապոլիտիզացիան... պետք է վերաբերի ոչ այնքան պետականության հարցերին, որքան գլոբալ գործընթացներին ու գաղափարաստեղծմանը մասնակցելուն»: Այստեղ է ստեղծվում այն վեկտոր-

րը, որը բնորոշում է հայի հայ լինելը, աշխարհի որ կետում էլ նա լինի: «Դա է մայրենիքի կայացման հարցը: Դա polit-art-ի առաքելությունն է», եզրակացնում է տեսաբանը:

Հարցազրույցի շարունակությունը կարելի է համարել Վիոլետ Գրիգորյանի «էխո» հոդված-խսեն, որտեղ հեղինակը փորձում է սահմանել «Ինքնություն» և ակտուալ արվեստի ընդհանուր եզրերն ու այլերանգները: Երևույթը դիտելով ներազգային կյանքի պետական, սոցիալ-տնտեսական ու հասարակական շերտավորումների տեսակետից, Վիոլետը այդ ամենի խաչաձև հարաբերություններում ուրվագծում է մտավորականության ձևափոխումները, որպես թե սովետից եկող ինչ-ինչ կադապարների «պեչատի թասիքից» ազատագրված մտավորականությունը հաղթահարում է զանգվածային արվեստի «էքսպանսիան»: «Բայց ի զարմանս ինձ, - ասում է Վիոլետը, - ընդամենը մի դատապարտող անդրադարձ կարդացի թերթերից մեկում: Ըստ ամենայնի անտեսանելի հեղափոխությունը պատկերացրածիցս ավելի խորը տեղաշարժերի էր ենթարկել մեզանում կարծրացած մտածողությունը և այդ հեղափոխության հեղինակը, որքան էլ առաջին հայացքից տարակուսելի, հենց մեր շոտլիզմեսն էր: Ինձ համար Նունե Եսայանի էխոյով աֆիշը ոչ միայն պորտալարով արգանդին կպած սաղմի ներքին լուսանկարն էր, այլև Սովետից ու հետսովետական ազգայնամոլությունից վերջապես կտրվող պորտալարի սիմվոլիկ պատկերը»: Ոչ այնքան իմաստավոր այս այլաբանության մեջ արտացոլվում է ոչ միայն ինքնության առանձնացումը, այլև ընդհանրությունը ակտուալ արվեստին: Այս պարագայում պետության հովանավորությամբ հեղինակությունների «էլիտար» երևացող արվեստի ածականի արժեքայնությունն ավելին չէր, քան «միջին քաղքենու ցնորիզմին հագուրդ տալու պիտակ»: Դրականը «սովետական գաղափարախոսությունից դեպի շուկա կատարվող տեղաշարժն է», մնում է միայն իրական հեղինակություններին ասպարեզ տալու գործընթացը, որի համար տակավին մշակված չեն «անհրաժեշտ հասարակական մեխանիզմները»:

Չանդրադառնամ մանրամասներին, նկատեմ միայն սովետիզմի մտասեռումը Վիոլետի հայացքներում, որն, ինքնին, այնքան վերացական է ու արխայիկ, որքան և հասարակական, կուսակցական ու այլ կարգի աստիճանակարգումները, մտավորականության դիմագրկության վերաբերյալ դատողությունները, ինչպես նաև ժամանակակից գրականության իրական վիճակի անփաստարկ պատկերացումները, որոնք խժողվում են «սոցիալական նոտարի», «Ֆրոյդյան անգիտակից ձգտումներով» արթնացած էրոսի ու Տանտալոսի սիրո ու մահվան հակումների, հոտի առաջնորդի արխայիզմով պաճուճված խարիզմատիկ լիդերի ու զանգվածների տարերային մղումներով ոգի առած ընդդիմության ճակատագրական հրաշքի անկապակից անցումներով:

Ակտուալ արվեստի ուղղության բնութագրականը ներկայացված է «Ի պոլիտ արտ» խմբագրականում: Դիտելով, որ ակտուալ-արվեստը էապես հուշում է մի գործընթաց, «ուր մշակվում են պոլիտ-արտի սկզբունքները», խմբագրականը բացատրում է, որ «Աճծի և հասարակության փոխհարաբերությունները թևակոխել է յուրահատուկ փուլ», ուր ստեղծվում է աններդաշնակություն անհատին ներկայացնողների և քաղաքականությամբ զբաղվողների բազմության միջև: Այս պարագայում քաղաքական վերահսկողությունը հնարավոր կլինի միայն այն ժամանակ, եթե արտադրությունը լինի քաղաքական, այսինքն՝ քաղաքական մարմինների քաղաքական գաղափարներ: «Եթե այդ գաղափարները արտահայտվում են հուզական կերպարի հանգույցի ձևով, գործ ունենց պոլիտ-արտի հետ»: Արդի հանգամանքներում «քաղաքական ստեղծագործությունը դարձել է հրամայական», և «արվեստը միշտ էլ ունեցել է քաղաքական ասպեկտ», սակայն «պոլիտ-արտը մերժում է ազիտ-պրոպագանդիստական պատվերը և ժամաչում է գրողի անհատական ստեղծագործական ազատությունը անկախ քաղաքական կողմնորոշումից: Այստեղ միաժամանակ ենթադրվում է արվեստագետի անկախությունը զանգվածից, քանզի «մասսան լողզում է անհատականությունը», առանց որի արվեստագետին սպասվում է ձախողում: Այս ամենից հետևում է, որ «Ակտուալ արվեստը չձևակերպվող չգիտակցվածն է, այդուհի ամենասերտը նվազագույն միջնորդավորված գերանձնականը, իր հրապարակայնությամբ և հասարակականությամբ հանդերձ պարադոքսալ կերպով ամենաքիչ օտարվածը: Այստեղից էլ արվեստի պատասխանատվության յուրահատկությունը»:

Այն հանգամանքը, որ պոլիտ-արտի տեսաբանները իրենց դրույթները չեն զուգորդում գեղարվեստական փորձի վերլուծությամբ, արվեստի էսթետիկացիայի նրանց պատկերացումները դարձնում են ոչ միայն վերացական և անհստակ բանաձևումների թվացյալ բարդությամբ սքողված: Իրականում, խորագին ճնշությամբ այն ներկայանում է արդեն իսկ տեսությանը հայտնի ժշմարտությունների նորազգեստ կրկնությամբ, նույնիսկ «հասարակական կազմակերպման եռաստիճան կառուցվածքի ուղորտների տարանջատման»՝ իրավաքաղաքական, տնտեսական, ամնյութական արժեքների ստեղծում: Որոշ իմաստով պոլիտ-արտի բացահայտման նպատակին է ուղղված խմբագրականի անդրադարձը Ումբերտո Էկոյի «Հավերժական ֆաշիզմ» դասախոսության հատվածին, բացառիկ խորությամբ վերլուծական, որ հիացմունք է պատճառում փիլիսոփայական ու պատմաժողովրդական եզրերի մեկնությամբ:

Էկոյի դասախոսության հիշատակումն ինքնանպատակ չէ: Միանգամայն հետաքրքրական է վերջաբանի հիշեցումը, որ ֆաշիզմի ժողովրդական սինդրոմը ամկա է մարդկային բնազդներում, որ «Ուտ-ֆաշիզմն առայժմ մեր շուրջն է, երբեմն այն քայլում է քաղաքացիական համազգեստով, որ այն

«կարող է ներկայանալ ամենամեծ ձևերով ու կերպարանքով», ուստի անհրաժեշտ է բացահայտել նրա էության ձևերն արդի աշխարհում, համուս Ազատության և Ազատագրումի:

Մի բան ակնհայտ է, որ ակտիվ աշխատելը ձգտում է, այսպես ասած, գիտականացնել գրականության ատմության, ընդլայնել նրա ձևի ու բովանդակության ատրիբուտները՝ զաղափարը, աշխարհայացքը, փիլիսոփայությունը, ինչպես նաև կազմակերպական համակարգը: Հանդեսի սույն համարի լուսանցքներում հայտնվում են Սյուրեն Կիրկեգորը, Ումբերտո Էկոն, Էմիլ Սիորան («Գոգոլ»), Ռուդոլֆ Կասները, Կառլ Յասպերսը, Խորխե Բորխեսը, Ալբեր Կամյուն և ուրիշներ, որոնց դրույթներն օժանդակում են հանդեսի հեղինակներին, հիմնավորելու գեղագիտական ու պատմա-սոցիոլոգիական կատեգորիաների գեներտիկան: Նազարեթ Կարսյանը «Ժամանակ չունենալու ժամանակը, արվեստը որպես գոյաբանական հնարք» հոդվածում ժամանակի ու տարածության կատեգորիաները դուրս է բերում առօրեական պատկերացումներից և տարրալուծում նրա ներքին բարդ շարժումները՝ ստեղծագործական պրոցեսի տևողություններում: «Համաշխարհային տնտեսության համակարգում տեղ գտած փոփոխությունները տակնուվրա են արել մասնագիտական գործունեությունների սոցիալական դերաբանությունը» անյութական ոլորտների մենաշնորհը արվեստում, դարձնելով այն «սոցիալական գործունեության սեփականությունը»: Սա այլափոխում է ժամանակի ու տարածության համաչափությունը, փոխվում են աշխատանքային գործունեության երբեմնի անկանոն ձևերը, արդեն «գործիքավորվում են աշխատանքային օրվա գրաֆիկի տեղաշարժերը»:

Սեդա Շեկոյանի «Քաղաքական արվեստը» հարցադրումը առաջին պահին կարծես որոշակի է, թե պետք է տարբերակել քաղաքական արվեստը «սոցիալապես կամ քաղաքականապես գիտակից արվեստից», քանզի քաղաքականապես գիտակցված արվեստը քաղաքականությունը ստորադասում է արվեստին և տարբերակման սկզբունքը ունի անցնում է միջոցին՝ օգտապաշտության ձևով: Իսկ իրականում ոչ այնքան հստակ գիտակցված սահմանման մեջ կասկած է հարուցում հենց մտահանգումը, թե «քաղաքական արվեստի քիչ թե շատ ստացված օրինակը» ֆենիքիզմն է: Իրապես հարցադրումը կորցնում է գիտական իր ուղղվածությունը, երբ հոդվածի հեղինակը անցնում է «Հիմարների կուսակցության» առաջնորդ Գրիգոր Խաչատրյանի և ռուս պերֆորմանիստ Օլեգ Կուլիկի ցուցահանդեսի «Հատում են» նշանաբանի վերլուծությանը, ի վերջո քաղաքական արվեստ դրույթը հանգեցնելով «Հայկական ժամանակ» օրաթերթի օրինատացիային:

Արդիական հնչեղություն ունի Ռուբեն Թարումյանի «Աճ, թե՛ ճախ: Ուղիղ» հոդվածի առաջադրույթը հեղինակային իրավունքի, հակահեղինակի, գրա-

գողության և գրական էթիկայի այլևայլ հարցերի վերաբերյալ, հարցադրումներ, ուր առանձնապես շեշտադրվում են հեղինակային իրավունքի կիրառման ներկայիս ձևերը: Ապա հաջորդում է ազատ արվեստի և ազատ ծրագրի լիցենզավորման խնդիրը՝ իրավական, ժամանակային, նյութական, համատեղելիության և համակողմանի այլ ձևերի թվարկումներով: Արժեք ուշադրության առնել նաև հեղինակային իրավունքի, հակահեղինակության, լիցենզավորման խնդիրը համակարգչային ծրագրավորումների ու գրագողության արդի ձևերի համատեքստում, որ լայն տարածում ունի հատկապես ատենախոսությունների ասպարեզում:

Տեսական հետաքրքրություն է ներկայացնում Վարդան Ազատյանի «Հիշողություն և կամ մոռացություն» հոդված-ուսումնասիրությունը, որը լրացված է «Պատմականացնելով Հայաստանի ժամանակակից արվեստը» ենթավերնագրով և հեղինակի հավաստմամբ վերաբերում է «Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոնում» (ՆՓԱԿ) աշխատակցելու իր գիտական որոնումներին: Ուսումնասիրության տրամաբանական ելակետը մոդեռնիզմի երկակի հայացքն է պատմության նկատմամբ՝ մի կողմից անցյալից անջատվելու անդրպատմական ձգտում, մյուս՝ կողմից՝ անցյալի որոշ ավանդույթները օրինականացնելու ներպատմական ըմբռնում: Այս երկվությունը հեղինակը դիտարկում է «որպես մենեռնիկա, այսինքն՝ մոռանալու և հիշելու պրակտիկաներ»: Անկախ հարցի պատմության և արվեստի ստեղծագործությունների վերլուծականից, ժգրիտ են համարում հասկացության պատմափիլիսոփայական ընդհանրացումները: Ըստ հեղինակի պատկերացման, պատմությունը ներկայացնելու համար նախ պետք է անցյալը տարանջատել պատմությունից, քանզի անցյալը անհասանելի է և պատմությունն էապես «անցյալի մասին ներկայի կոնստրուկտն է»: Եվ ապա. «Ներկան ինքը ենթակա է պատմությանը», ամեն բան ենթակա է պատմական փոփոխությանը, ուստի անիմանալի են անդրպատմական ժշմարտությունները և իրական ժշմարտությունը ըմբռնելի է կոնկրետ պատմական իրավիճակում:

Կարելի էր անդրադառնալ հանդեսում արծարծված այլ հարցերի, սակայն կարծում են, որ իմ դիտարկումները ընդհանուր գաղափար են տալիս ակտուալ արվեստի և polit-art-ի մասին:

Ես փորձեցի հանգամանորեն ներկայացնել «Ակտուալ-արվեստի» ուղղությունը, նախ՝ քննադատության ասպարեզում նրա ինքնությունը որոշարկելու նկատառումով և ապա այն ամիրաժեշտությամբ, որ այն ընդհանուր ծանաչում չունի և մի տեսակ մեկուսացած է գրականության և գրականագիտության ընդհանուր հոսանքից: Մի հանգամանք, որ ինչ-որ ձեռք է առաջ բերում «երրորդ հարկի» մանիֆեստի՝ այսպես ասած, քաղաքական դավանանքից ազատ արվեստագետի անկախության վերաբերյալ, դա ոչ այլ ինչ է,

քան փակագծերում զգացվող կողմնորոշումը դեպի ընդդիմությունը և ընդդիմության արդի մանիֆեստացիան (<<Ե-ի և ազգային կոնգրեսի կերպարով): Շարժում, որն իր գաղափարով հակադիր է պետության, ազգի, «մայրենիքի» դրական զարգացման սկզբունքին:

Վերջում մի հարցադրում ևս: Ակտուալ արվեստի մանիֆեստի գլխավոր դրույթներից մեկը ազգային գրականության, տվյալ պարագայում հայոց գրականության ու արվեստի ծագումն է դեպի գեղարվեստականության համաշխարհային չափանիշներ: Ըստ որում, մանիֆեստը չի բացառում դրա առկայությունը փոքր ազգերի ինտելեկտուալ հնարավորություններում: Այս գաղափարը հուշեց ինձ անդրադառնալու «Հրապարակ» թերթում տպագրված «Հնարավոր է լինել հայ մեծ բանաստեղծ» հոդվածին (2010, №245, էջ 5): Բանաստեղծ-թարգմանիչ Խորեն Գասպարյանը ներկայացնում է հարցի վերաբերյալ Ումբերտո Էկոյի և Ժան Կլոդ Կարիերի տեսակետը, ըստ որի Մեծ կամ Հանրահայտ լինելու համար անհրաժեշտ է երկու գործոն՝ նախ՝ լեզվի տարածականությունը և ապա «համաշխարհային մասշտաբով... պատմական մեծ իրադարձությունների կենտրոնում» հայտնվելը: «Ըստ Էկոյի, փաստորեն մեծ կարևորություն ունի կամ լեզուն, կամ պատմական իրադարձությունների կիզակետում լինելը, կամ երկուսը միասին»: Եվ քանի որ փոքր ազգերը զրկված են և՛ մեկից, և՛ մյուսից, ուստի բացառվում է փոքր ազգի կամ «երրորդ աշխարհի» գրականության կամ գրողի Մեծ կամ Հանրահայտ լինելը: Հոդվածի հեղինակը, մի որոշ իրավացի տարակուսանքով, նշում է, որ «հնարավոր է լինել մեծ հայ բանաստեղծ, բայց հնարավոր չէ լինել հայ մեծ բանաստեղծ», իր միտքը ավարտում է «խոկալու պատճառների» մտահոգության գրավիչ ցանկությամբ՝ «որպեսզի չմնանք ինքնագոհի ու ինքնաբավ, սակայն մայրուղուց ինքնավտարված՝ անդեկ, ցածուցրիվ, անգաղափար»:

Ուղղակի ասեմ, որ ես մի որոշ վերապահությամբ մերժում եմ նշանավոր բանախոսների տեսակետը, այն վերագրելով եվրոպացենտրիզմի նախապաշարմունքին, որ կարծրատիպ է կազմավորել ազգային մշակույթների սուբորդինացիայի վերաբերյալ և այն դարձրել հոգեբանական կանխադրույթ: Ինքնին հետաքրքրական է, թե ինչպիսին կլինեն Վիլյամ Սարոյանի գրական ծակատագիրը, եթե ժիշտ և ժիշտ նույն մակարդակով գրեր ոչ թե անգլերեն, այլ՝ Ռայերեն: Կունենա՞ր արդյոք նույն համաշխարհային ծանաչումը: Իհարկե ոչ, իսկ ինչու՞, և հենց այստեղ է հարցադրման արսուրդը: Հետևաբար խոսք կարող է լինել լեզվի տարածականության մասին որպես տաղանդի հայտնիության չափանիշ, բայց ոչ երբեք ազգային մենթալիտետի գործոն: Այս իմաստով Խորենացին, Նարեկացին, Քուչակը, Սայաթ-Նովան, Թումանյանը ոչ միայն «Մեծ հայ» են, այլև «Հայ Մեծ»: Գրականությունը և առհասարակ հոգևոր զարգացումները ուրույն օրենքներ ունեն, որ հերքում

են տրամաբանական թվացող որոշ օրինաչափություններ: Վկայակոչում են Շեքսպիրի համձարը, որպես չափանիշ՝ լեզվական գործոնի և պատմական մեծ իրադարձությունների կիզակետ լինելու պարագայությամբ: Բայց երկու գործոններն առկա են նաև մեծ ազգերի աշխարհաքաղաքական արդի հանգամանքներում, իսկ ուր են ժամանակակից Շեքսպիրները: Եվ ինչու՝ ամերիկյան իսպանալեզու գրականությունն առաջադրում է համաշխարհային ծանաչման անուններ, իսկ ժամանակակից Իսպանիան, այնուամենայնիվ, չունի իր Մարկեսը, Բորխեսը, Կորտասարը, Կոելյոն: Դեռ ավելին, իսպանացի գրող Խավիեր Մորիասը գնահատվել է որպես Մարկեսի հետևորդ:

Տարօրինակ է, որ հայտնի բանախոսները հարցի դրվածքում շրջանցել են պայմանավորող գործոնների հարաբերականությունը ազգերի արդի համաշխարհային տեսադաշտում: Համաշխարհային հասկացությունն այժմ այնքան է փոխաձևել սոցիալ-տնտեսական կապերը, հաղորդակցական տեղաշարժերն ու ինֆորմատիկան այնքան են ներհյուսել մարդկության ու ազգերի կյանքը, որ մշակույթի, գրականության ու արվեստի ազգային ստեղծումները կամա թե ակամա ձգտում են դեպի համաշխարհայինը: Այնպես որ, միանգամայն հիմնավոր է Ակտուալ արվեստի հայացքի ուղղությունը՝ հայոց ազգայինը դիտելու համաշխարհային չափանիշների տեսանկյունից:

5

Անդրադարձի անցումները կապակցում են դեպքերի, դեմքերի, գրական մանիֆեստների ըննական բնութագրումներով և թվում է, թե տեսադաշտի մեջ են առնում գրականության ընթացի համապատկերը, մինչդեռ ենթագիտակցության մեջ շարունակ ընդվզում է մի գաղափար, որ գրեթե նման է առեղծվածի: Եթե փորձելու լինեմ բնութագրել երևույթը ինչ-որ մետաֆիզիկական հասկացությամբ, ապա այն կանվանեի Լռություն: Հասկացությունը հայտնի է ըննադատության բառապաշարում «լռության պոեզիա» և նմանատիպ այլ տարբերակներով, որոնք որպես թե անխոս բառերի լռության մեջ որոնում են խորհրդավոր անհայտների լուծումները: Սակայն իմ խոսքը տվյալ պարագայում Տաղամդի լռության մասին է, որի սոցիալ-հոգեբանական գործոնը ժամանակին բացահայտել է Հրանտ Մաթևոսյանը, ինչը միայն նա կարող էր անել:

Եվ այսպես, Պարույր Սևակի Լռությունը, որ ապաշխարանքի է նման և Մաթևոսյանի Լռությունը՝ «Սպիտակ թղթի առաջ» և «Ես ես եմ» մենախոսությունների անդրադարձ հուշերում: Այժմ իմ մտածումների կիզակետում Լևոն Խեչոյանն է, որին երբեմն հեռվից տեսնում եմ այնտեղ, որտեղ երբեք չէի ցանկանա տեսնել նրա ներկայությունը: Իմ մեջ ինչ-որ կարոտ կա հանդիպելու նրան, գուցե կարողանայի հասկանալ նրա լռության խորհուրդը և այն

երեք լծերի գաղտնիքը, որոնցից «մեկը կարմիր էր, մյուսը՝ դեղին, էն մեկը՝ կապույտ»։ Անհավանական է ենթադրել, թե «ԽՆՍԻ ծառերի», «Արշակ Երկրորդի» և «Ան գրքի...» հեղինակը, որի ենթաքննադրերում այնքան չքացված արշալույսներ կան, այլևս սպառել է իր ասելիքը։ Ուրեմն ինչու՞ է այդ մեկուսացումը, օտարումը գրական միջավայրից ու գրականությունից, որն առանց նրա թերի է ու անկատար։ Արդյո՞ք մեծ հղացման (ազգային էպոսի վիպականացումը) երկունքի ձգնաժամը (որ ցանկալի է)՝ Փոքր Մհերի լուռության ու հավերժական մեկուսացման անլուծելի՞ն՝ թե՛ հանձարի փախուստը իրականության մղձավանջից։ Քեզ սպասում են, Լևոն, վերադարձի՛ր, ես ուզում եմ լսել քո Լուռության ձայնը։

Կարծես փոքր-ինչ սենտիմենտալ եմ դառնում, բայց արժե քննադատական ռացիոնալիզմը երբեմն համեմել զգացմունքի զեղումներով։

Վերջապես նաև Արմեն Շեկոյանի երևույթը։ Նույն մեկուսացումը, նույն օտարումը գրական միջավայրից և Լուռության ազատագրումը «ներքին էմիգրացիայից»՝ «Հայկական ժամանակ» վեպի անպարունակ հեռումներում։ Գեղարվեստական մտածողության նոր որակ, որպիսին դժվար էր երևակայել նույնիսկ տասնամյակ առաջ, «սյուժեների» սերիալ, առանց գործողության և ժամանակի հոսքը անավարտության մեջ, քանզի անավարտ է հայոց տիեզերական ժամանակը։

Վեպը նախապես հետաքրքրությամբ ընկալվեց գրական շրջանակներում, եղան արձագանքներ նաև քննադատության մեջ։ Եվ սակայն նկատում եմ, որ տակավին չի գիտակցվում նրա գրական արժեքը։ Ավելին, լսելի են վեպի «սերիալները» ժամանակի հաճույքին վերագրելու որոշ պարզունակ պատկերացումներ։ Մխալը սկիզբ առավ առաջին քննադատումներից՝ «թերթոնային վեպ», «վեպ երկխոսություն» և այլն, որոնք անստույգ են տիպաբանորեն, և սահմանափակում են վեպի գեղագիտական ու իմաստասիրական համարժեքների տեսադաշտը։ Իմ քնորոշմամբ, ըստ տիպաբանական երկու հատկանիշի, վեպը անհատական էպոս է, նախ ազգային սուբստանցիոնալ ընդհանրությամբ և ապա ասքապատումի հեղինակային եղանակով։

Եվ այսպես, կանցնի ժամանակը, պատմություն կդառնա ներկան, և արդեն իսկ պատմություն դարձած «Հայկական ժամանակ» ասքապատումի էջերից Արմեն Շեկոյանն ու իր հերոսները կխոսեն դեպքեր ու դեմքեր, եղելություններ ու խոհեր, որոնք սովորաբար դուրս են մնում ակադեմիական պատմագրության դիվաններից։

Ես փորձեցի անդադարձի տեսիլներում քննադատության հայացքի մեջ դիտարկել արդի հայոց գրականության ընթացի եթե ոչ հիմնական, ապա որոշ նշանակալից միտումներ, որոնք կարող են ինչ-որ չափով նպաստել նյութի գրականագիտական համակարգմանը։

Եվ այսպես, իմ այս անդրադարձը եզրափակելով Լուսթյան մետաֆիզիկական այլաբանության աննկատ մնացած փակագծերի բացմամբ, թվում է, թե շրջանցում են հիմնականը, որ իրապես գրականության ժամանակի գլխավոր ծգտումն է և հենց գրականության ժամանակ հասկացության գեղագիտական սահմանումը: Առավել ևս, որ այն, ինչ-ինչ տարերային զգացողությունների ենթաբանգրում սոսկ ակնարկի ձևությ ուներ «Գրեթերթի», «Ինքնության» և այլ հանդեսների խմբագրականներում, այժմ արդեն գրեթե ստանում է մարտահրավերի կերպարանք, որը, այլ արտահայտությամբ, չես բանաձևի, քան հեղափոխություն: Գրական նոր սերնդի մանիֆեստը:

«Գրեթերթի» հորեյանական համարում սերնդի գրական առաջնորդն արդեն ազդարարում է գրականության նոր ուղղության հայտնությունը, իսկ «Գրանիշը» համակարգում է ոչ միայն սերնդի գրականության ֆակտուրան, այլև նրա արտահայտության տեխնոլոգիան: Հանդեսի նպատակը պատերազմելը չէ, նշում է խմբագրականը, «նրա առաքելությունը արդի հայ գրականության դաշտի համախմբումն է մի ծիրում, որտեղ գրական ավանդացած ինքնաբավ խմբավորությունն այլևս տեղ չունի, որտեղ արժեքայնության չափանիշը բարձր գրականությունն է միայն», արդի հարցադրումների ու մարտահրավերների համատեքստում, այսինքն՝ «ազատագրելու արդի հայ գրականությունը կրկնաբանությունների տաղտուկից և նրա հանդեպ առկա հանրային կույր մերժողականությունը փոխել հետաքրքրվածության, սրտացավության ու հոգածության»: Որքան էլ էմպիրիկ թվան «հետաքրքրվածության, սրտացավության ու հոգածության» հատկանիշները, այնուամենայնիվ անգիտակցորեն հուշում են գրական հեղափոխության հակումը դեպի այսպես կոչված «հատակի գրականությունը»: Արդի հայ գրականության պահանջի ու ծանաչելիության համար «Գրանիշը» ուղենշում է. «գրականության հանդեպ հայրենի հեռուստատեսության հետաքրքրության ավելացում. հայալեզու գրական ժառանգության թվայնացում ու պատշաճ ներկայացումն ինտերնետում. հայ հեղինակների թարգմանությունն ու ներկայացումը օտարալեզու ընթերցողին» («Գրանիշ», N1, 2011, էջ 103):

Հեղափոխությունն առկա է, առկա է այն իրացնող գրական սերունդը, մշակվում է նրա կազմակերպական տեխնոլոգիան, մնում է դժվարագույնը՝ հիմնավորել նրա տեսությունը: Ենթադրում են, որ «Գրանիշը» պատահականորեն չի տպագրել Վարուժան Այվազյանի «Զգրված գիրքը» էսսեն՝ ամեղծվածային իմաստ խորհրդանշող «պատրանքի քարտեզագրություն» վերադիրով, սա էլ իր հերթին, փորձառությունն ուղղորդող «կենսաբանական հետազոտություններ III» հանգամակով: Ասում են ոչ պատահականորեն, քանզի գրական մի որոշ շրջանակներում նա ներկայանում է որպես հեղափոխության գեղագետ ու տեսաբան: Ինչպես և պետք էր սպասել, դժվար է վերծանել

«պատրանքի քարտեզագրություն» գույներն ու մասշտաբը, քանզի գրական հեղափոխության իմաստը «լուսության անհասկանալիությունն է», չափազանց գեղեցիկ մտապատկեր, քանզի առանց անհասկանալիության կանչանա մի-ֆը: Եվ որքան էլ դժվարընկալ լինի, ես այնուամենայնիվ գույներից ու երանգներից զուրկ քարտեզի վրա պետք է մշմարեմ մտքի տրամաբանական որոշ միավորներ: Սկիզբը միանգամայն հասկանալի է՝ «Չգրված գիրքը», դա նույն «երկնային գիրքն» է: Այսինքն՝ երկիրը մշակվել է սպառնալու չափ և այժմ պետք է «երկնային գիրքը երկիր բերել» և նոր լեզվով թարգմանել լուսության մշուշուն թաքնված այնկողմնային արժեքներ: Եվ սակայն թերի, եթե չասեն սխալ կլիներ երևույթը ներկայացնել իմ մեկնությամբ: Ուստի, որքան էլ երկար լինի մեջբերումը, պիտի ներկայացնեմ այն հողվածագրի շարադրությամբ: Այսպես ուրեմն՝ երկրային գիրքը «առայած ու Աստծո լինելության (երևալիության) չափով գրված կլինի, մինչև սպառնալի գոնե այդքան կռահելիությունն ու երկրային հնարավոր տեսանելիությունը, այսինքն՝ Աստծո մահվանից (?) թերևս փոքր-ինչ առաջ, խնդիրն այն չէ, թե քանի հատոր և հատկապես ե՞րբ, ու՞րե՞ր կգրեն: Առայած ու ամեն օր գրվում է աչքի տեսանելիությամբ, եկող-գնացող սերունդների կյանքով (այս պահերին է երբեմն կռահվում նաև գրավորի ու բանավոր խոսքի երևալի հակասությունը), ուր իբրև թուղթ կյանքն է զգացողության պահին կարևոր զգալու չափ երևալի մարդու տեսունակությամբ, - որն ահա «թերևս տպագրության (գուցեն ցուցադրության), քանի որ հոգևոր է, չի ենթարկվում հատկապես այն երևակայություններից (ասես իրականությունն սպառնալի է ինչպես խոսքի համար, որն այլևս իբրև պատմություն գնում է մարդկային հարաբերությունների գետնամած ներկայացման, որոնք առհասարակ գիր չեն վերցնում կյանքի ու գրի նյութականությունից և ընկալելիս էլ անգրելի տեսանելիության վրա են հիմնված), որովհետև մարդկանցից էլ ծածուկ անանվանելի վայրում են ապրում, անանվանելի են թե Իսկական, Կյանքային գիրքը, թե մշածն գետնամած գիրքը» («Գրանիշ», էջ 8):

Վարուժան Այվազյանն իզուր է մտավոր այս մշուշուն փորձում տեսիլքի քարտեզի վրա սահման գծել «Կյանքային գրի» և «Գետնամած գրի» (որը այլ բան չէ, քան «հատակի գրականությունը») միջև, քանզի այնտեղ, ուր մեռնում է Աստված, չքանում են ոգին ու իդեան և մնում է միայն «կյանքային գիրքը» կենսաբանական հետազոտությամբ: Հատկանշական է, որ ամբողջ շարադրանքում «Չգրված գրքի» իմաստը հանգում է կյանքի գոյաբանությանը, որն ուղիղ գծով միանում է «հատակի գրականության» հերմենտիկային: Ժամանակ առաջ (կարծես հիմա էլ դեռ հիշատակվում է գրական հետմաքակերում) գրական արձագանքների սենսացիայում հայտնվեց «Բալագոյե» կոչված ոչ գրական, եթե չասեն հակագրական մի վեպ, թե արդյո՞ք այն չի ուղենշում

«գրական հեղափոխության» սերնդի գեղագիտական հայտնությունը:

Կա իմաստուն մի արտահայտություն, թե «Ծայրահեղությունները միանում են»: Այդպես միանում են նաև «Զգրված գրքի» «կյանքային» և «գետնամած» գրերը Վարուժան Ավագյանի գեղագիտական բանաձևում: Եվ դա միանգամայն տեսանելի է ոչ միայն «Կյանքային գրի», կամ «Զգրված գրքի» անձն, անանուն, անպարունակ թերասացությունից, այլև այն ժշմարտությունից, որ «Կյանքային գիրը» հենց «գետնամած գրի» կամ «հատակի գրականության» գրական փորձառությունն է: Եվ դա գիտակցելի է իմացաբանության գրված թե չգրված օրենքով: Որքան ուզում ես դատողությունների ու փաստարկների քացատրությամբ ապացուցիր այս կամ այն երևույթը, մինչև չասես ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, մատերիալիզմ բառ-հասկացությունը, երևույթի ըմբռնումը մնալու է անավարտ, անորոշ ու չվերջավորված: Ահա այս բառն է, որ պակասում է Վարուժան Ավագյանի տեսաբանական խսենքերում:

Մտքի ներարձակ քացատներում, աֆորիստիկ ասույթներ է բանաձևում, որքան քնահաժ, նույնքան և տավտալոգիկ. «Հացը որոշակիություն է, նրա օրենքը ծանաչելիություն, նույնիսկ բանն է նույնօրինակ հասկանալիություն, - իսկ որևէ որոշակիությունից դուրս կյանքը հասկանալի, ծանաչելի չէ, այդ անհասկանալիությունը որոշակի անմտություն է» («Գրական թերթ», 2011, №5-6): Իրոք որ անմտություն է տեսություն կառուցել անհասկանալիության «Զգրված գրքի» վրա: Այսպես և Լոգոսի սուբորդինացիան, որ ըստ «բառի քաղցիմաստության» էվոլյուցիայի, մտահանգվում է երկու տեսությամբ՝ «լեզվի բանահյուսության» և «լեզվի ալքիմիայի»: Լեզվի բանահյուսությունը հեքիաթի պառավի ոսկեզօծ գետն է, որի մեջ մտել են թումանյանն ու Տերյանը: Բակունցը թրջել է ոտքերը, իսկ Հրանտ Մաթևոսյանը լողացել է գլուխը ջրից վեր...»: Այս պարադոքսներով Վարուժան Ավագյանն առաջադրում է գրական մի հեղափոխություն, որ քննադատի բնորոշմամբ, «լեզուն իրականում հենց կյանքն է», ուր միասնական է ժամանակը: Բայց ժամանակը պառակտված է ներկայով (?), ուստի ձգտելով միասնության, պատսպարվում է Լոգոսի մեջ (?): Հակադրությունը, հետևաբար Լոգոսի մեջ է, ուր տեղի է ունենում ամեն ինչ: Ուստի տրոհված չէ, թեև նրանով է տրոհվում ժամանակը» (?): (Ս. Աբրահամյան, «Տեքստ և բնագիր», 2010, էջ 106):

Ուղղակի ասեմ, որ վերոհիշյալ այն բառը, որ պակասում էր Վարուժան Ավագյանի տեսաբանությանը, որոշ իմաստով, պակասում է նաև Սուրեն Աբրահամյանի քննադատական լոգիզմին, ամենից առաջ հենց գրականության ժամանակի առաջադրած բանավեճի շրջանցումով: Իսկ մարտահրավերն առկա է թե՛ «Գրեթերթի» և թե՛ «Գրանիշի» ուղերձներում: Ըստ այդ ուղերձների, առաջին արդյունքը, որ իրագործեց «Գրեթերթը», սերնդի հավաքականության ստեղծումն է, որպես թե թե առաջ երիտասարդը մեմակ էր և կորչում

էր ընդհանուր հոսքի մեջ, ապա թերթը եկավ և ասաց. «Դուք ուժեղ և ներկայանալի եք, երբ միասին եք...», բոլորդ նույն թիրախն ունեք և նույն մտահոգությունը: Ավելին, գրական կարծրացած մթնոլորտում աննկատ էր մնում երիտասարդությանը խաչված գրողը, գրական ըննարկումների տեսադաշտից դուրս, քանզի նախապաշարված գրական միտքը Բարաբբա էր գոռում, արհամարհելով «անմեղսունակ» Պիղատոսին: Իսկ այժմ երիտասարդ գրողների համախումբն ավելանում է համարից համար, արդեն «եղանակ են ստեղծում գրական դաշտում», առանց որի անհնար է «պատկերացնել արդի հայ գրական դաշտը»: Ավանդ, չափից ավելի է ըննադատի ոգևորությունը: Ճիշտ է, որ ապագան պատկանում է երիտասարդ սերնդին (և դա բնական օրենք է), ճիշտ է նաև գրական սերնդափոխության անխուսափելիությունը, սակայն անհայտ է մնում հարցականը, թե ինչով է սերունդը զբաղեցնում «գրական դաշտը»: Ահա այս հարցականն էի ես փորձում որոնել Սուրեն Աբրահամյանի «Հեղափոխությունը շարունակվում է» հոդվածում («Գրեթերթ», N3 (21), 2011): Ասեմ, որ սույն հոդվածը ըննադատի «Նոր իրականություն և նոր գրականություն» հոդվածի շարունակությունն է: («Գրականագիտական հանդես», ԺԱ-ԺԲ, 2010-2011) և միանգամայն նպատակային շարունակություն հարցի դրվածքի տեսանկյունից: Հենց այստեղից էլ ծագում է հարցականը՝ 60-ականների գրական սերունդը հեղափոխեց գրականության ուղղությունը և հեղափոխեց ոչ միայն մետաֆորի ընտրությամբ, այլև ըննադատական-տեսական իմաստավորմամբ, արդյո՞ք 21-րդ դարի գրական սերունդը շարունակում է հեղափոխությունը: Դրույթը հաստատելու համար Աբրահամյանը նախընտրում է վերլուծության ուրույն մեթոդ, թե քանի որ քիչ են կամ գրեթե չկան «ժանապարհի փիլիսոփայությունը» վերլուծող հոդվածները, «ուստի մեզ մնում է առավելապես դիմելու գրական տեքստերին կամ առանձին հեղինակների էսսեատիկա առաջաբան-վերջաբաններին», որոնցում «առանց ծածկույթի» կան ժանապարհի ընկալման ընդհանրություններ, և խնդիրը զուտ անհատականության, ուրի տարբերության հարցն է, որով առանձնանում են հեղինակները:

Դժվար է համաձայնել վերլուծության այս մեթոդին: Պարադոքսն այն է, որ Աբրահամյանն իր դրույթը հիմնավորելու համար երևույթը դիտում է ոչ թե հարցի տեսական դրվածքով, այլ՝ բանաստեղծության բնագրում բառի, տողի ուղղակի ընկալմամբ, այսինքն՝ «տեսականացնում է» գեղարվեստական խոսքի միավորը, գաղափարի տրամաբանական իմաստը նույնացնում է գեղարվեստական այլաբանությամբ: Մինչդեռ դրանք տարբեր ընկալումներ են: Այլ է բանատողում ասված «պոեզիան պոզ է» արտահայտությունը և բոլորովին այլ՝ նույնի առկայությունը ըննադատ-տեսաբանի գիտականացված բանաձևում: Եվ այսպես Հովհաննես Թեքզյոզյանը «հոգևոր վթարով»,

Հասնիկ Սիմոնյանը չհաղթահարված անորոշության ներքին փլուզումներով, Արփի Ոսկանյանը հոռետեսական մետամորֆոզներով մշանավորում են «չիրականացած հեղափոխության» որոնումները: Բայց մինչև ե՞րբ և մինչև ու՞ր: Հարցի պատասխանը թողնում են բանավեճից հետո, որպիսին ոչ միայն ենթադրում են, այլև հրավիրում են...