

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ

Գրական արդի ընկալումների համատեքստում քննադատող ո՛չ երկրորդային պաշտոնյա է, ո՛չ էլ Հ. Օշականի ասած հայտնի «գրադարանի մոլիկը», որ ժերմակ թղթի էջեր է դիզում: Ուստի, կարելի է կարծել, քննադատությունն էլ ժխտելու մոլուցքին տրված հրդեհագործը չէ, որ ոչնչացնում է ամեն ինչ ... Բայց որոշ գրառումներում քննադատին շփոթում են գրահապատ, մութ սենյակում ապաստանած «սև կարդինալի» հետ, ով անմահության տեղեկանքներ է գրառում... Վերջերս հաճախ են հոլովում նաև՝ քննադատին և քննադատությանը վերագրելով Պիղատոսի դերը, ով ենթակա է ամբոխին, և շնորհանդեսային ամբիոնից նրա կոկորդը միայն Բարաբբա է գոռում, որը, ինչ խոսք, շատ դժպտերում այդպես էլ է... Բայց իրականում քննադատությունը ստեղծագործական պրոցեսի մասնակիցն է նաև, ուստի հարցադրումը, որքան էլ առանձին հոդվածներում հնչում է ժխտական պարզությամբ, այնուամենայնիվ, պետք է ուղղորդվի հետևյալ հարցադրմամբ. արդյո՞ք արդի քննադատությունը կարողանում է արտահայտել և վերլուծել այն հիմնահարցերը, որոնք վերհանում են ժամանակը և գրականությունը:

...Թերևս այս մտորումներն էին մղում՝ անդրադառնալու վերջին տարիների առանձին քննադատական հրապարակումների, որոնք առանձնանում էին ասելիքով, մղում էին երկխոսության և, ունենալով բանավիճային հիմք, ընդհանուր մակերևույթից բարձր են նաև, խոսում են՝ ժամանակը անվանելու կամ, ինչու չէ, ժամանակը վերստեղծելու... Գրական միջավայրը, իհարկե, այս առումով, խիտ չէ, բայց նաև միօրինակ չէ: Թերևս նույն դեմքերն են, նույն անունները, բայց կրկին, նախասիրությունների և հարցադրումների անհատական դրվածքով, ուղղվածությամբ: Բայց որպեսզի լինի երկխոսությունը, ապա պետք է այն սահմանվի՝ բացառելու հարցի մեկնաբանության սուբյեկտիվ-անհատական բնույթը: Ուստի բացառելով բանավեժի մենախոսական ստրուկտուրան, նշենք երկու բացառություն: Այսպես. առաջինը, որը ձևակերպել է, օրինակ, Լեյբնիցը՝ ասելով հետևյալը՝ անհատները ունիվերսումի հայելին են և կարելի է նրանց միջոցով ծավալել ունիվերսումի երկխոսական ամբողջությունը: Սակայն երկխոսության փիլիսոփայության երկրորդ ուղին, որի քննումը,

կարծում ենք, տեղին է, սահմանում է հետևյալը՝ ժշմարտության ուղին երկխոսությունն է, բայց այնպիսի երկխոսությունը, որն ուղղված է մոնոլոգիզմի դեմ, և ուր ես-ը և դու-ն նախապես անբաժանելի են: Հետևապես, որպեսզի տեղի ունենա երկխոսությունը, պետք է հանդես գան ես-ը և դու-ն իբրև սուբյեկտներ, և դու-ն ընկալվի իբրև խոսակից կամ այն Ուրիշը, ով հակադրվում է՝ քացահայտելու ես-ին: Գ. Գադամերը այս իմաստով տարբերակում է խոսակցության երեք տիպ՝ բանակցություններ, թերապևտիկական և մտերիմ (ինտիմ) զրույցներ¹, որոնցից նախընտրելի է մեզ համար այն տիպի երկխոսությունը, որն ունի զուտ պոլեմիկական բնույթ, ուստի նախընտրում ենք խոսակցության մի այնպիսի մեկնակետ, ուր տեսակետները քացահայտում են միմյանց և արժևորվում այդպիսի փոխհարաբերությամբ, ինչի հնարավորությունը տալիս է երկխոսության տիպերի միասնությունը (ներքին բազմազանությունը):

Ինչու՞ են երկխոսության ֆենոմենն այդքան «մանրամասն» ջննում... Հարցն այն է թերևս, որ սա անհրաժեշտ է (վաղուց) և քննադատության արդի ընթացքի վերափոխումներին համարժեք հարց է, ուստի երկխոսության պոլեմիկական բնույթը արժևորելու և, ինչու չէ, նորը քացահայտելու միտում ունի: Երկրորդ, որ քիչ կարևոր չէ, երկխոսության առանցքում ամուլներ են, ովքեր տեսակետներ և քննական տեսանկյուն ունեն, որոնք, թերևս, պատմականության հիմունքներով են պայմանավորված, ուստի և նշանակություն ունեն քննադատության պատմության համար: Այդպիսի երկխոսությունների «շարք», կարծում են, նոր չէ, որ ծավալվում է գրականագետ Ս.Սարինյանի և մեր միջև, և կրկին ուրախալի է, որ «Անդրադարձի» վերջում («Գրական թերթ», 24 փետրվարի, 2012թ.) քննադատը մեզ հրավիրում է բանավեճի (թեև նախընտրելին երկխոսություն-բանավեճն է, որը նախատեսված էր պայմանավորվածությամբ): Ինչևէ...պատկառելի փորձառություն ունեցող գրականագետի «հրավերը» ընդունելի է և մեզ ավելի «հեշտ» իրավիճակում է դնում, որովհետև կա մի կարևոր հանգամանք, այն է՝ քննադատ Ս. Սարինյանը սահմանել է և բանաձևել մեկնաբանության իր տեսանկյունը և հարցերը (լինեն դրանք պատմական խնդիրները բնութագրող թե արդի ընթացքը մեկնաբանող), ուստի այս նոր «Անդրադարձն» էլ ենթակա է Սարինյանի տեսության տրամաբանությանը: Նախորդ հոդվածներում ես բազմիցս անդրադարձել եմ Ս. Սարինյանի գեղագիտական և տեսական ընկալումներին, որոնք համակարգի ամբողջություն ունեն: Սակայն եթե կա հարցադրումը, ապա սկսենք կրկին նախահիմքից՝ հավելելով որոշ հարցեր: Ս. Սարինյանը «Անդրադարձ» հոդվածաշարով և «Ժամանակակից գրականությունը հարափոփոխ աշխարհում» գրությամբ հանդես եկավ ԼՂՀ գրողների միության

1 Г. Гадамер. Актуальность прекрасного, М., 1991.

«Եղիցի լույս» թերթի մի քանի համարներում (2011թ., թիվ 1, 2 և 2010թ., թիվ 9-10): «Անդրադարձի» 2012-ի փետրվարյան հրապարակումները «Գրական թերթում» արտատպություն են «Եղիցի լույսից»՝ որոշ հավելումներով և շեշտադրումներով: Արտատպության հարցով Ս. Սարինյանին հորդորել են նաև ես, կարծելով, որ քննադատի հարցադրումները կարևոր են քննության համար և պետք է լինեն համահայկական տեսադաշտում ընդգրկելով ընթերցողների բազմություն ...Ստույգը սա է, և բանավեճի ուշացումը թելադրված է նաև սրանով (թեև, եթե կա խնդիրը, ուշացումը փաստ չէ, ոչ էլ պայման): Սակայն բանավեճը թելադրված է նախևառաջ ընկալման հարցադրումներով, որն ունի բանավեճային- երկխոսական բնույթ: Նախքան «Ժամանակակից գրականությունը հարափոփոխ աշխարհում» գրությունը, Ս. Սարինյանը մի քանի հարցազրույցներում, հոդվածներում, «Ի հեծուկս» հուշագրության մեջ, իր քննադատի էությանը, ես-ին յուրահատուկ է համարում պեսիմիզմը, անբավարարվածությունը ինքնիրենից, որ մղում է անընդհատ որոնումներին՝ մշտապես պահպանելով ինքնաժխտման բնածին ոգին: Ս. Սարինյանի փիլիսոփայական հայացքի ուղղությունը, հետևապես, ունի ժխտական նախասկիզբ, որ կրում է հակասության ոգին, ունի բանավեճային սկիզբ, որն ուղղված է պատմականի ընկալման, զարգացման հակասության ընդգրկմանը: Ուստիև ասում է. «Մարդու գոյասփերան երկու ատաղձ ունի՝ բնությունը և պատմությունը, և համադրության մեջ կազմավորում է մի պատկերացում, որն իմաստավորում է գրականություն կոչված երևույթի աշխարհայացքը: Այս հարաբերության մեջ վերստին դիմակայվում են անհատը և հասարակությունը: Անհատը բնությունն է, հասարակությունը՝ պատմությունը» («Եղիցի լույս», 2010, հ.9-10):

Ինչպես տեսնում ենք, Սարինյանի ընկալման հիմքում հակադրության երկքևեռ միասնությունն է, որ մտքի շարժումը հնարավոր է դարձնում, թեև միմյանց բնությունը և պատմությունը (անհատը և հասարակությունը) երբեք չեն «համընկնում», այլպես դրան կհետևի լծացումը: Մեկը, իհարկե, միշտ որոնում է մյուսին (բնությունը և պատմությունը)՝ համապատասխանելու և ներդաշնակության հասնելու, որը երբեք տեղի չի ունենում... Այնուհետև՝ այս տեսանկյունից անդրադառնալով և վերլուծելով 20-րդ դարի հատկապես երկրորդ կեսի գրապատմական ընթացքին, Սարինյանի բացատրությամբ՝ «տեղի է ունենում պատմության տեղատվությունը բնության հանդեպ»: Ուստի, քննադատի հավելմամբ, անհատի (բնության) գերակայությունը գրականության մեջ հիմնավորում է հետևյալ փաստը՝ արդի պրոցեսում «գաղափարին փոխարինում է միջը, միջոլոգիզմը, և միֆաստեղծումը դառնում է գրականության ոճի էական առանձնահատկությունը»: Բայց, մյուս կողմից, «Ժամանակը սպոնտան է, - ասում է Ս. Սարինյանը, - և ոչ ոք չի ուշանում ոչնչից

(այսինքն՝ ո՛չ անհատը և ո՛չ հասարակությունը,- Ս. Ա.): Կրիան չի ուշանում ոչնչից և ապրում է լիարժեք կյանք: Այսպես էլ յուրաքանչյուր ազգ ունի տիեզերական նախաստեղծ իր ժամանակը, ուր գործում է իր պատմությունը և որի ընթացքում կայանում է նրա հոգևոր և ֆիզիկական ինքնաստեղծումը («Եղիցի լույս», 2010, հ.9-10):

Ահա այսպես. մի կողմից՝ անհատի հայացքի գերակայություն, պատմության տեղատվություն, բայց որ ամենակարևորն է և հիմքային ելակետը Սարինյանի մեկնաբանությամբ, այն է՝ անհատը (բնությունը) ապրում է նաև հասարակության (պատմության) կյանքը, ուստի ժամանակը սպոնտան է և ոչ ոք՝ ոչ ազգը, ոչ նրա պատմությունը, ոչ մեկը թերևս չի ուշանում ոչնչից՝ համաշխարհային մշակույթի և կյանքի ընթացքից (ուստի համեմատությունը կրիայի հետ պատահական չէ), քանի որ թե՛ անհատի և թե՛ պատմության գոյության նախաստեղծ ոգին կախում ունի (ծագում է) «տիեզերական նախաստեղծ իր ժամանակից, ուր գործում է պատմությունը», ինքնաստեղծում ազգի հոգևոր ու ֆիզիկական գոյությունը: Սարինյանի մետաֆիզիկական ելակետը, ինչպես կարելի է եզրակացնել ասվածից, որպես նախահիմք ընդունում է ազգայինը համաշխարհայինի համեմատ, թեև չի գերակայում նրան, ձգտում է համադրության, ավելի ժիշտ՝ չի ձգտում հանդես գալ զոհն իբրև հակադրության նախահիմք, այլապես չէր եզրակացնի՝ ասելով, թե ինքը «նույն հարթության վրա է դիտում համաշխարհային գրականությունն... ու այդ համաքննադրում յուրաքանչյուր ազգային գրականության մորֆոլոգիան, որն ինքնին համաշխարհային է, հենց որպես այդպիսին, որպես ազգային» («Եղիցի լույս», 2010, հ. 9-10): Ուրեմն, համաշխարհայինը ազգային է, ազգայինը՝ համաշխարհային և... զուր եմ, օրինակ, Տերյանի ջանքերը՝ գալիքը երազելու...ապացուցելու ներկայի ժգնածամը (կրիզիսը) և սահմանելու ելքը Եգիպտոսից, որը, ըստ Տերյանի՝ եվրոպական (համաշխարհային) մշակույթի յուրացումն է, «հոգևոր Հայաստանի» հիմնումը, ուստի ասում է. «Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան...նույնիսկ Րաֆֆի...նույնիսկ Մոքա, որ դեռ կենդանի եմ, որքա՛ն սրբագործված, մկրական ամուսններ, միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՛, որքա՛ն հեռավոր, արդեն գրեթե...սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց ամուսններ...»... Ուրեմն և՛ «գրական գալիքի» հարցադրումները Սարինյանի տեսությամբ հոետորական են թերևս և պատահական չէ հեղինակի գործածած «հայկական ռոմանտիզմ» տերմինը՝ որպես ասվածի օրինաչափություն, որի մկատամբ հետաքրքրությունը չի կորցնում մեր գրականագիտությունը և Սարինյանի գնահատումների համար պատմական իր բովանդակությունն ունի, ուստի եվրոպական ռոմանտիզմի համեմատ ոչ մի «ուշացում» չի ենթադրում, ավելի՛ն՝ ազգայինը համաշխարհայինի նախասկիզբն է, «ինքնաստեղծումը»...

Ս. Սարիճյանի տեսության մեջ, իհարկե, ասվածը դրվագային իմաստ չու-
նի և համակարգային է իր բովանդակությամբ, թեև այս տեսության հմայքը
Սարիճյանի ոճի գիտական, փիլիսոփայական ուղղվածության և անհատա-
կանության մեջ է նաև: Հակադրության նախահիմքերը, շարժման ընթացքով,
Սարիճյանին «թելադրում են» երևույթները գնահատելիս հասնել հակադրու-
թյունների միասնության նախահիմքին, ինչը կրկին հակասությունների շարք է
հավելում, որը ենթակա է պատմական և փիլիսոփայական մեկնաբանության,
ուստի Ս. Սարիճյանը տեսական հանգույցներ է ստեղծել և ստեղծում գլխա-
վորապես: Բայց, քանի որ ասվածը դեռ բացահայտման կարիք ունի, պետք
է կարողանա ինքնիրենով (Սարիճյանի տեսությամբ) բացահայտել նաև ժա-
մանակը, գրականությունը, ինչու չէ, նաև Ուրիշին, որոնք ունեն իրենց տե-
սակետը, - դեմքեր, դեպքեր, անուններ (ինչպես Օշականը կասեր), չտրվելով
ինքնաբավ (ինքնիրենով մեկնաբանվող) մտքի ընթացքին, որ ինքնաժխտման
ուղին է և որի ակունքը զուտ սարիճյանական սուբյեկտիվիզմը կարող է լի-
նել... Ինձ այս պարագայում թերևս, մի կողմից, զարմացնում է Ս. Սարիճյանի
մտքի, վերլուծող ոգու շռայլությունը, բայց, մյուս կողմից, անհանգստացնում
մտքի ներփակ տեղատվությունը, որը չի հանդուրժում հիմքային երկբևե-
ռություն, մտքի դիսկուրսիվ ընթացքը, ո՛չ խոսակից- Ուրիշին, ո՛չ էլ «գրական
գալիքը», որը մի այլ մետաֆիզիկական աշխարհի երազանք ունի... Պատ-
ժա՞ղը: Ասեմ կրկին՝ Սարիճյանի մտաբանական ապորիան է, ուր «առաջ են
ընկնում» (երբեմն) միմյանցից անհատը և հասարակությունը, բայց չեն ուշա-
նում ...գալիքից, կրիան չի ուշանում... Աքիլլեսի նետի արագաթռիչ սլացքից՝
ապրելով նախաստեղծ տիեզերական իր կյանքը, որն իր ամբողջությունն ու-
նի (միայն իրենը)... Սակայն չշտապենք դեռևս: Սրանից սկսվում է մեր «երկ-
խոսությունը», որի ավարտը... միայն նորի սկիզբն է, նոր-ը սկսելու ուղին...
Ուստի, ամեն ինչ կքննարկենք իր հերթին...

-2-

Մտայնության մի տեսակ կա, որը սահմանել է «իր համար» գրականագի-
տությունը և քննադատությունը և, պահպանելով ավանդույթը, տազմապում
է քննադատության խնդիրների և կոչման վերաբերյալ նոր հարցադրումնե-
րից: Այդպիսի խնդիր ըստ վերլուծողի՝ Դավիթ Գասպարյանի մեկնաբանու-
թյան, «չի առաջանում գրական հասուն միջավայրերում», այլ միայն՝ «ինքնա-
բավ գրական միջավայրերում»¹: Այսպիսով, քննադատի մեկնաբանությունը

¹ Դ. Գասպարյան, «Գեղեցիկ հակառակություն» (գրականություն և քննադատություն),
«Նորք», հ. 2, 2010 թ, էջ 145:

մերժում է նորի դիալեկտիկան, դիսկուրսիվ յուրաքանչյուր շարժում, պոլեմիկա և ժխտման էվոլյուցիա, որովհետև այդպիսի ընթացքը կազմալուծում է մտքի փակ շրջանը և հանգեցնում է ծգմածամի... Զննադատին «տրված» է մեկընդմիշտ «ընթացիկ գրականության արժեքները զտել և հանձնել դրանք պատմությանը», ուստի ջննադատը գրապահն է թերևս... Իսկ ջննադատությունը, վերլուծողի հեռտորաբանությամբ, «գրական կյանքի կազմակերպիչն է ու առաջատարը», ջննադատությունն է, որ «կարող է հանդես գալ և՛ առողջապահի, և՛ այգեպանի» դերում և, եթե «գրողը նախակերպարային հավաստիությամբ ստեղծում է պայմանական որևէ հերոս կամ անանուն քնարական հերոս, ապա... ջննադատի համար այդ հերոսը անուն և ազգանուն ունեցող գրողն է»։ Բայց ի՞նչ է անում ջննադատը... Խստամիշնե՞րն է ջննում բժշկելու համար, բանասիրական հետախուզությունն է անում, թե՛... բայց խոսքը թողնենք կրկին ջննադատին, որ ի հավելումն հնչած դասախոսության (որ ինչքան էլ երկարահունչ լինի, պիտի մեջբերենք թերևս), ասում է. «Գեղարվեստական գրականությունն իր մեջ ունի ջննադատության և ջննադատի իր պատկերացումը, գեղարվեստ ստեղծողը նաև ջննադատ է, իսկ գրական ջննադատության մեջ երբեք ջնած չէ գրական երազանքը, գեղարվեստի իր ստեղծագործական պատկերացումը։ Գեղարվեստական գրականությունն ու ջննադատությունը կարող են ժիշտ համընկնել, գտնել իրար ու զուգորդվել, կարող են նաև չհամընկնել ու բախվել։ Այդ բախումն էլ զուգորդության դրսևորումներից մեկն է, որ իր արժանավոր արտահայտությամբ կարող է լինել «գեղեցիկ հակառակություն» (Գրիգոր Մագիստրոս, «Թղթեր»)։ Այսինքն՝ գրողն ու ջննադատը կարող են իրենց սկզբունքային դիրքերից գեղեցիկ հակառակությամբ իմաստախոսել և ոչ թե ինքնամեծար բանավիճել» («Նորք», 2010, թ.2, էջ147)։

Մի կողմ թողնենք հեղինակի հեռտորական կիրքը, որ արտահայտվում է ջննադատի կերպարի բնութագրմամբ՝ վերագրելով նրան մտածող-մարտիկի (ջննադատ-գլադիատոր, գրական խաչակիր) հատկանիշներ, ով հանդես է գալիս գրական զանգվածի, ավելորդության, մերձգրական միջակության և մոլախոսի դեմ (ինչպես ինքն է ասում), այլ հետևելով մտքի ընթացքին, ավելի ժիշտ, սահմանումների ներքին հակասություններին, որոնք, հեռտորության համեմատ, ոչ միայն հակասում են միմյանց, այլև ջննադատությունը... ժխտում են՝ կտրելով իր նախահիմքից՝ գրական տեքստից, ուր հնարավոր է ջննադատությունը ոչ թե իբրև «գեղեցիկ հակառակություն», այլ բնագրի ամբողջությունը կազմավորող հատկություն։ Հիմքային հակասությունը ծագում է այստեղից՝ նախահիմքային հակադրությունից (կարելի է ասել՝ հեռավորությունից), երբ վերլուծողը ջննադատին կտրում է տեքստից՝ վերագրելով նրան ախտորոշողի, գրողի կերպարը կերտողի, ուստիև՝ բանասիրական

տվյալները հետազոտողի, մի խոսքով՝ գեղարվեստական տեքստը հավելյալ արտագրողի դերը: Մինչդեռ ըննադատը նախ և առաջ տեքստի (լինի գրավոր թե բանավոր աղբյուր) կրողն է, որը կարող է ընկալվել որպես նախահիմք և տեքստի այնպիսի ամբողջություն, որն ունի իր ձևը, ինքնաստեղծ ոգին: Ըննադատը վերականգնում է տեքստը, որն արտագրական ակտ չէ, ինչը յուրահատուկ է «գեղեցիկ հակառակություն» ասված եզրույթին, այնուհետև սահմանում գրական օրինաչափությունների համակարգը, որը ծագում է տեքստից:

Ձուտ ժամանակային իմաստով տեքստի ստեղծման ակտը տարբեր են գրողի և ըննադատի համար: Երկուսն էլ մեկնաբանական գործողություն են կատարում թերևս, բայց այսպիսի ամբողջության մեջ.- երբ ըննադատն է ըննում և մեկնաբանում վերականգնելով տեքստը, առաջին հերթին պետք է ընկալի, որ տեքստի ընթերցումը և մեկնաբանումը չընդհատվող պրոցես է և, ուղղակի ասած, տեքստը ինքնագիրն է, ստեղծելու ընթացքը գրողի կողմից, իսկ վերստեղծելու պրոցեսը՝ ըննադատական ակտ է, որ նկարագրում է վերլուծողի մտքի շարժման ընթացքը և կազմավորում է մշակույթի և պատմության բնագիրը՝ իբրև ամբողջություն: Ուրեմն՝ ինքնագիր տեքստի և պատմականի համադրությունը ձևավորում են բնագիրը, որ մշակույթի ոլորտն է: Այսինքն՝ տեքստը՝ ընթերցելու (մեկնաբանության), իսկ բնագիրը՝ մշակույթի, իմաստի և շարժման ընթացքն է նկարագրում, որ տարբերակված է և սահմանված նոր ըննադատության կողմից: Մենք սա նկատի ունեինք նաև, երբ առանձին հոդվածներում մտքի տարբերակված համակարգերում էինք ընդգրկում տեքստ և բնագիր եզրերը՝ ասելով «տեքստը համընկնում է պատմության մակարդակին, իսկ տեքստի ստրուկտուրան՝ բնագրի՞», որ իմաստի և շարժման ընթացքի արտահայտությունն է (իհարկե, նույնը տարբերակելով նաև գրքի՝ «Տեքստ և բնագիր» վերնագրում): Ուստի, կրկնեմ վերստին.- տեքստը ինքնագրի ոլորտն է, բնագիրը՝ մշակույթի... Ես որոշ իմաստով կարևոր եմ համարում «տեքստ» և «բնագիր» եզրերի այսպիսի մեկնաբանությունը՝ ընդգծելու նոր ըննադատության «ներկայությունը», որին անտեսելը նույնն է, ինչ ըննադատությանը «գեղարվեստական գրականության զուգորդություն» (Դ. Գասպարյան) համարելը, որի ծախժուտից ոչ միայն դուրս գալ չենք կարողանում, այլև թմրել ենք ծախժուտի ինքնաբավ «երազում»... Մեկնաբանելու համար ասվածը, բերեմ բազմիցս ըննված «հայտնի» մի օրինակ. թեև դրա մասին խոսելը ոմանց ջանքերով վերաժել է գրական սերիալների... Այլևս կասկածի ենթակա չէ և գրապատմական փաստ է. Դ. Գասպարյանի, Ալ. Չաքարյանի հրապարակած արխիվային և բանասիրական նյութերը չափազանց կարևոր

1 Ս. Արրահամյան, Տեքստ և բնագիր, Երևան, 2010, էջ 42:

են և գնահատելի է. Չարենցի, Ալ. Բակունցի, Մահարու և 37-ի զոհասեղանին նահատակված հեղինակների՝ ժառանգությունը ուսումնասիրելու համար: Ի վերջո այլևս բանավիճային հարց չէ.- հրապարակի վրա են գրական դահլիճների և զոհերի գործը: Սակայն նախդան մեր անընտել ոգին եթե չի ընկալում ողբերգության ահավորությունը, պատժառը աղքատները հրապարակողները կամ նրանց հակադրվողները չեն, այլ բնագիրը ժիշտ չընթերցելու (չընկալելու) հարցը: Գրական դահլիճների՝ Ն. Չարյանի, Հ. Քոչարի և մյուսների փաստաբանները իբրև պաշտպանության միջոց գաղափարի «հիմունքներ» են փնտրում մինչև այժմ, հասկանալով, որ այդ ժանապարհը ոչ մի տեղ չի տաճում... Ոճիրը գործված է, և ոճրագործը պաշտպանվում է ինչպես կարողանում է... Հարցն այլ է ուրեմն: Ի՞նչը:

Որպեսզի ժիշտ վերլուծենք ընթացքը, գրական-պատմական հարցերը, որպես ելակետ պետք է ընդունենք մի հիմնավորում՝ այն է՝ գրականությունը եթե ենթակա է որևէ գաղափարական պատվերի, ունի գաղափարական նախահիմք և նրա գեղագիտությունը գաղափարական է, ուրեմն, դրանով ընտրված է գրականության ինքնատեղացման ուղին: Հետևապես կարելի է հավելել՝ եթե գաղափարախոսը ոճրագործ է, ապա նրա «թելադրանքով» ստեղծված գրականությունն էլ «ոճիրի գրականություն» է: Այսինքն՝ գրականությունն էլ, ինչպես հասարակությունը և մարդը, կարող է լինել ոճրագործ կամ ոճիրի գրականություն, ինչպիսին Ն. Չարյանի ժառանգության մեծ մասը, ամհասարակ, երկրի խորհրդայնացումից հետո գրված բազմաթիվ երկեր, սոցեռալիզմի տրակտատներով սխեմավորված բազմաթիվ գործեր, որոնք, միևնույն է, բախում են մեր դուռը և (գոմե երեկ) փառաբանվում էր, իսկ այսօր գրապատմական փաստ է... Հետևաբար հարցը, օրինակ, զոհի և ոճրագործի «ամենեղության» կամ մեղքի փաստը չէ միայն, որ շահարկվում է հաճախ և արյուն պղտորում, այլ՝ գրականության ժիշտ ընթերցումը, գեղարվեստական արժեքի պատմական և ժամաչողական նշանակության վերաբերմունքը: Ի՞նչ արժեք ունի այսօր, օրինակ, «Հացավան» վեպը... Եթե հարցը պետք է այդպես հնչի, ապա երևույթի ճնշումը և վերլուծությունը պետք է պարզաբանի, թե ինչպես է գրողը ընկալում ժամանակը և թե ժամանակի համատեքստում ինչպես է տեղի ունենում հակագրականության հաղթարշավը որպես տեքստի և բնագրի միասնություն: Եվ կրկին՝ թող ոչ մեկը օրինակ չերի, թե Ն. Չարյանը, թերևս, «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության, Քոչարը «Սպիտակ գրքի» հեղինակն է նաև, հարցադրումը այս դեպքում ավելի լայն է, ունի պատմական և համակարգային բնույթ, որ յուրաքանչյուր գրողի ժառանգության պարագայում, եթե ունի գեղագիտական ընդհանրություն, անհատական առանձին դրսևորումներ ունի նաև: Կարիք չկա հավանաբար ճնշել այդպիսի մանրամասներ: Վերջին հաշվով գաղափարական գործերը գեղարվեստական մեծ

արժեք չունեն նաև, և զուր են մախկին գրական մունետիկները առիթով թե անառիթ՝ զարյաններին ու քոչարներին անվանում «տաղանդավոր» գրողներ, երբ դահձի ներկայությունը արատավորում է զոհի հիշատակը, զոհի վեհությանը... Ինչպիսի՞ մաքառում էր անհրաժեշտ 1937-ի անկումից և ոչնչացումից հետո դուրս բերել ձահձից մեր գրականությունը... Չոհասեղանը պատրաստ է միշտ: Դահիձներն ունեն օրենք և իշխանություն, որի անվամբ Չարենցին և Բակունցին, Թոթովենցին, Չ. Եսայանին 1937-ին, մի քանի տասնյակ անց՝ «լուսավոր սոցիալիզմի» վերելքի օրերին՝ Պ. Սևակի ձակատագիրը վճռեցին, այն էլ՝ յուրովի... Եթե 37-ին դահիձներին «վկաներ» էին անհրաժեշտ, ովքեր օրենքի անունով զոհին անվանեցին «ժողովրդի թշնամի», ապա 1971-ին... վկաները հավանաբար ծալված էին... Եվ դեռ փակ գզրոցներում հանգիստ փոշոտվում են կամ որդը կերել է (ոչնչացվել) վկա և վկայություն... ճշմարտությունը, ասում են, չի մեռնում սակայն, և նոր աղբյուրների ջրի երես դուրս կգան, թեև օրվա թամադաները գիտենք, թե ովքեր էին՝ նույն անուններն են, հոգեորդիները, թեև 1920-1930-ականներին հենց Չարենցի հոգևոր հայրությանը, իսկ 1950-60-ականներին Պ. Սևակի ազդեցությամբ, ձևավորվեց գրապատմական նոր շրջափուլ՝ հաղթահարելով անկումը, ձգնաժամը մեր գրականության մեջ: Ես ցավով եմ հիշում, թե ինչպիսի ջերմեռանդությամբ մեկուկես տասնամյակ առաջ (1997-ին) համարյա անմշան և բանավեճերի ուղեկցությամբ նշվեց Ե. Չարենցի 100-ամյակը, իսկ դրան «զուգահեռ» քիչ ուշ, փառահեղ շքերթով ցմծաց Ն. Զարյանի հորեյանը, և ակադեմիայի ամբիոնից սպանալից հնչեցին խոսքեր՝ զոհի վկաներին ահաբեկելու և ասելու, որ դեռ իրենք կան (այն ժամանակ՝ արդեն հանգուցյալ բանաստեղծուհու՝ Ս. Կ.-ի խոսքի ամձրևի ներքո, որ այնքան զովաբեր հնչում էր քրտնած ուղեղների համար)... Բայց դա փաստաբանություն էր՝ ինքնապաշտպանության ձախողված հնար... և կարծում եմ, որ կնիքով զմռսված փակ սենյակում դեռ չընթերցված արխիվներ կան, որոնք խղճի լեռներ կարող են շուտ տալ 1950-60-ականների, 70-ականների ոճիրները վկայող, որոնք քիչ պակաս ցնցող չեն և 1930-ականների ոգով են ներշնչված:

Հավանաբար նկատելի է դառնում, որ ասվածը հիմնավորելու համար պակասում է օրինակը: Ուստի անդրադառնանք Գ. Աժեմյան-Ալ. Թության բանավեճին, որը տիպական է իր բնույթով՝ հայրերից անցած որդիներին: Նախահարձակը Գ. Աժեմյանն է, որի նոր մահարիապատումին («Ազգ», 19 հուլիսի, 2011թ.) պատասխանեց Ալ. Թությանը «Լալիշի շրջանի հաղթարշավը, բայց մինչև է՛րբ» («Ազգ», 8 հոկտեմբերի, 2011թ.) հարցադրմամբ: Հարցն այն է, սակայն, որ աղբյուրների փոխառեն խոսում են որդիները՝ դիմացինի փաստարկը նկարագրելով՝ իբրև գրապարտագիր: Բայց թերևս «ուժերը» անհավասար են. Ալ. Թությանի վերլուծող ոգին, թեև յուրովի, բայց կարող է

ոչնչացնել Գ. Աձեմյանի «ստվարաթղթե խրճիթը», ուր բանահավաքի թղթերի դեզեր են միայն կուտակված, ուր ակնհայտ է մտքի սևեռումը՝ մահարիապատում... Բայց միայն հանում հոր, որը ժիշտ է, երբ կրտսեր Մահարի-Աձեմյանը թիրախի տակ է առնում գրական դահիճներին, բայց ոչ Ավ. Իսահակյանի դեպքում, ում գրական վեհությունը (խարիզման) կասկածի ենթակա չէ, ոչ էլ էդ. Թոփչյանի պարագայում, որի գործը, իբրև ՀԳՄ քարտուղարի, պարզ վճիռներն էին: Ի վերջո պետք է հասկանալ, որ Մահարին ինքն է իր «Այրվող այգեստաններ» վեպի վերամշակողը, երկրորդ տարբերակը ստեղծողը: Սա, հետևապես, փոխում է գործի բնույթը... Մահարին՝ մեր «վերջին փարավունը», որ անցել էր դժոխքի պարունակներով, տեսել էր, թե մահն ինչ երես ունի, դժվար թե վախենար և տրվեր օրվա մունետիկների պահանջին: Ուստի, որքան էլ հարցը բանավիճային է, այնուամենայնիվ, ամփոփում է գրական տեքստի մեկնաբանությանը: Հետևաբար, քննության ժիշտ ուղին պետք է հանգի բացառապես գրական «դատավճիռների»...

Բայց ամենից տազնապալին Ավ. Թոփչյանի հարցադրմանը հաջորդող փաստարկն է, ուր Ավ. Թոփչյանը մեջբերում է Մկրտիչ Արմենի նամակը: Նամակի մեջ Արմենը խոսում է Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպի ընկալման, գրողի «վարձի» մասին, ուր բամբասաններ հասարակությանը յուրահատուկ ոճով է բացատրվում ամեն ինչ և ուր, իբրև թե, Մահարին իրեն անվանում է «վոժ», կեղծ տազնապալ է բարձրացնում՝ մոլորեցնելու մարդկանց, խոսելով «ինքնասպանություն» գործելու մասին, որ խորամանկելու միջոց է իբրև թե և... (13 հունիսի, 1967 թ., Մոսկվա)...

Նամակից կարելի է եզրակացնել՝ Մահարին պաշտպանվում էր հարձակումներից, ինչպես կարողանում էր, և նրա տազնապալը կեղծ չէր, երբ խոսում է «ինքնասպանություն» գործելու մասին, թեև դրսում 1967-ն էր, բայց հիշեցնում է 1937-ը: Խարույկ էին հանում վեպը, անարգում էի գրողին, ինչը... «հաճույք» էր պատժառում ասես Արմենին, թեև ինքն էլ նույն տառապանքի ուղիներով էր անցել, ինչ Մահարին: Ավ. Թոփչյանն էլ սրանով «գտնում է» «Այրվող այգեստաններ» վեպի մեկնաբանության հոգեբանական բանալին և... բացատրում է Մահարու կենսագրական ակտով: Թոփչյանի մեկնաբանությամբ՝ Մահարու վեպի գրության «շարժառիթը»... հոր սպանությունն է: Ցավի և վրեժի զգացումն ընդմիշտ մնացել են նրա սրտում: Մանավանդ վերջինը, որ գրական գործում վերածվել է քննի («Ազգ», 8 հոկտեմբերի, 2011թ.): Ահա թե ինչու... Թոփչյանի մեկնաբանությամբ, Մահարին «վրեժը վերածելով քինախնդության, հերոսապատումի փոխարեն մատուցեց ծաղրապատումը» (տես նույնը): Նա՝ Մահարին, Թոփչյանի մեկնաբանությամբ... չունի XVII դարի ֆրանսիացի թատերագիր Պիեր Կոմենյի «Սիդ» պիեսի հերոսուհու՝ Բիմենայի ուժը... Մահարու վեպում և պիեսում նույն իրադրությունն է. սպանվել են

հերոսուհու և գրողի (Մահարու) հայրերը: Քիմենան թեև խենթի պես սիրում էր Ռոդրիգոյին՝ պիեսի հերոսին, բայց նրա հայրը անարգել է՝ ապտակելով Ռոդրիգոյի հորը, և տոհմի պատիվը փրկելու համար Ռոդրիգոն մենամարտում սպանում է Քիմենայի հորը: Հերոսուհին վրեժ և պատիժ է պահանջում թագավորից, բայց Ռոդրիգոն նաև երկրի հերոս է և, ներքին պայքարից հետո, հերոսուհին նահանջում է պատվի, բանականության և սիրո առջև...

Անկեղծ ասած, որդին՝ Գ. Ամեմյանը, եթե անգամ չգիտի, թե ինչ է անում (նույնիսկ եթե գիտի...), միևնույն է այս պարագայում: Ինչու՞ ... Նրա վերլուծությունները լուրջ ընդունել... հիվանդության նշան կլիներ: Այլ է Ռոփչյանի պարագան, որ հնարավոր է «ներքաշվել» է Գ. Ամեմյանի թակարդի մեջ և որդու իրավունքով խարազանում է խենթի արարքը: Ես դրական նշանակությամբ եմ ասում «խենթը»-ը, որովհետև Գ. Ամեմյանը նոր չէ, որ խոսում է իրենից վեր բաների մասին և վերջապես... հայտնվել է իր հյուսած ցանցի մեջ, խճճվել: Նրա կարծիքով մեղավոր եմ ու մեղսագործ, անարգանքի արժանի բոլորը, բացի Մահարուց և խտրականություն չի դնում ժամանակի, մարդկանց արարքների (հոր՝ Մահարու պարագայում ևս)՝ խեղաթյուրելով պարզ և մատչելի հարցերը (բարդ հարցադրումները, իհարկե, Ամեմյանին հասանելի չեն): Գուցե, որոշ իմաստով, խոսքի խստությունը կարող է ուշքի բերել Ամեմյանին, թեև ինչքան հնարավոր է պատկերացնել հրապարակումների ոգուց, Գ. Ամեմյանը ուժ և զորություն է ստանում հակադրության ակունքից, ուստի եզրափակելով ասեմ՝ լավագույնը, որ կարող է անել այս բանասերը, Մահարու ժառանգությունը հրապարակելն է, բայց, թերևս, առանց ինքնուր մեկնաբանությունների... Իսկ համաճարի գեներտիկան, որ ունի իր գաղտնիքները, միևնույն է, հաղթահարում է ամեն մի արգելք: Նա ավելի բարդ է և բարդ է առաջին հերթին «Այրվող այգեստաններ» վեպի առումով, որ ստեղծագործական բարդ ճակատագիր ունի, հետևապես և՛ չվերջացող հարցադրումներ... Ճշգրիտը, որ արվել է մինչև այժմ, վեպի երկու տարբերակների հրապարակումն էր, որ արդեն գրական փաստ է: Վեպի ուսումնասիրության հարցը այնուհետև տեքստի և բնագրի միասնության ըննության խնդիրն է, ուր տեքստը «ինքնագիրն է» (Մ. Նշանյանի գործածած տերմինն է), բնագիրը՝ տարբերակների ամբողջության հարցադրման մեկնաբանությունը, որ արդի գրականագիտության ուղին է, հիմնախնդիրը:

Բայց մեր մեկնաբանության հիմքում քննադատության և նրա ուղիների ըննության հարցն է: Քիչ են ինքնուրույն, թերևս ամբողջություն ունեցող քննադատական համակարգերը, որոնք ազդեցություն ունեն արդի պրոցեսում:

Ուստի պատահական չեն ընդհանուր գծերով ներկայացվող Ս. Սարինյանի գրական հայեցակարգի ջննության հարցադրումը, այնուհետև, իր բնորոշ գծերով, Դ. Գասպարյանի հրապարակագրային ջննադատությունը, որի վերլուծության ելակետը բանասիրական նյութն է, բանասիրական բանավեճը, բայց՝ զուտ կուլտուր-պատմական նշանակությամբ խմբագրված: Արդյունավետ է արդյոք այս ուղին: Մենք այդպիսի հարց չէինք դնի՝ առարկելու կամ ընդունելու վերլուծության այս եղանակը մի պարզ պատճառով: Վերջին հաշվով հստակ է հետևյալը. բանասիրական նյութը կազմավորում է արտա-գրական տեքստը, բայց և՛ գեղարվեստական տեքստը կազմավորելու ուղին է նկարագրում նաև: Ս. Սարինյանի ելակետը բարդ է իր ժխտական երկբևեռայնությամբ և անհատականության ընդգծված կողմնորոշմամբ, իսկ Դ. Գասպարյանի «մեթոդը» նորեկ չէ, նախորդ դարի՝ մասնավորապես 50-60-ականների ավանդույթը և ազդեցությունը չափազանց ուժեղ է արտահայտված նրանում: Եվ թեև Դ. Գասպարյանի գրություններում բանասիրական աղբյուրը և անհատական հայացքը անխզելիորեն կապված են միմյանց, սակայն խնդիր չեն դնում գիտական կապակցվածության, մեկնաբանական գիտության, այլ միայն՝ հրապարակագրային պաթոսի... Սակայն ո՞ր ճանապարհով պետք է ընթանա մեր ջննադատությունը: Եթե կարելի է այսպիսի հարցադրում անել, ինչպես գրականության ուղիների վերաբերյալ է արվում, ապա նշանակում է, որ այդպիսի հարց, այնուամենայնիվ, ոչ միայն գոյություն ունի, այլև ջննության ենթակա հարց է:

Մենք չենք կարող ասել, թե արդի ջննադատության ուղիները բազմազան են: Բայց չի կարելի ասել, թե որոնումները, միմյանց ժխտող համակարգերը բացակայում են: Հենրիկ Էդոյանի «Շարժում դեպի հավասարակշռություն» (2009) աշխատությունը, Հակոբ Մովսեսի «Եվ ծայր է բարձրանում օվսաննա, օվսաննա» («Գարուն», 2006, թ.7-8), Մանասեի «Եռամիասնության տարրերը» («Գարուն», 2007, թ.5-6), Վաչե Եփրեմյանի «Բնագիր և մեկնություն» («Գարուն», 2010, թ.3-4), Արք. Նիկողոսյանի «Բանաստեղծության ընդդիմությունը» («Գրամիշ», 2011, թ. 2) և այլ գրություններ, ընթերցման յուրահատկությամբ, ժխտելու և ավանդույթին ընդդիմանալու երկխոսական բնույթով, այնուամենայնիվ, բնութագրում են նաև արդի ջննադատության որոշ հիմնարար գծեր:

Թեև Սարինյանը, իր ջննության եղանակին բնորոշ, ասում է, թե «մենք ջննադատներ ունենք, բայց ջննադատություն չունենք», բայց, կարելի է ասել նաև՝ արդի ջննադատությունը մի սահմանագծի վրա է, երբ արդեն կարելի է խոսել նոր ջննադատության մասին, որի առանցքում Գրքի մեկնաբանության հարցն է մշակութաբանական և փիլիսոփայական առումով՝ սկսած միջնադարի մատենագրությունից, Նարեկացու «Մատյան»-ից մինչև Ե. Չարենցի

«Գիրք ճանապարհին», Պ. Սևակի «Գիրք մնացորդաց» և ... արդի շրջանը:

Խորխե Լուիս Բորխեսը Գրքի մշակութային ծագումնաբանությունը ըմբռնում է իբրև առասպել, որի մտայնության հետ է կապված հողավածագիրների մի մասի տեսակետները: Այսպես. ըստ Բորխեսի՝ «Ղուրանը» և «Թորան» (Հնգամատյանը) նախորդում են արարմանը, այսինքն՝ «Ղուրանը գրված է երկնքում», իսկ հնգամատյանը «թելադրված է Սուրբ Հոգու կողմից»¹: Ուրեմն՝ Գիրքն ունի պլատոնյան իր արքետիպը: Իսկ Պլատոնը ասում էր, թե գրքերը «պատկերների նման են», բայց նրանք, եթե նույնիսկ կենդանի են, համր են, ուստի քողարկելու համար գրքերի լռությունը, նա (Պլատոնը) հորինում է Սուրբատի երկխոսությունը, հետևապես՝ «Պլատոնը ինչ-որ առումով եղավ Սուրբատի անմահությունը»²: Որովհետև նա՝ Սուրբատը, գրավոր ոչինչ չէր թողել, ինչպես հին աշխարհի փիլիսոփան՝ Պյութագորասը, այնուհետև Բուդդան, Քրիստոսը...

Վերը նշվածում հավանաբար անընկալելի մնաց մատյանը իբրև գրքի անուն (կամ անուններից մեկը): Գրքի ստեղծաբանական ակունքը, Բորխեսի բնութագրությամբ, մետաֆիզիկական ծագում ունի: Մի ինչ-որ իմաստով արդի գրական ընթացի հատկանիշներից մեկը, որը վերաբերում է գրքի մեկնաբանության հարցին, ծագում է հենց այս մտայնությունից: Սակայն, որքան էլ հարցն անսպառելի է մշակութաբանական տեսակետից և կարող ենք Գրքի մետաֆիզիկական ըմբռնությունը սկսել հայ մատենագրության, գրավոր խոսքի ծագման շրջանից, նշենք միայն, որ, օրինակ, Խորենացին, խոսելով հայոց մեծերի անիմաստասեր բարքի մասին, որոնք գրի չեն առել մեր երկրում կատարվածը, պատմությունը ընկալում է իբրև ավետարանական «Գիրք ծննդոցի» մեկնություն, ուր առասպելը, պատմությունը, իմաստասիրությունը միասնական են արտահայտված մի հոգևոր նախահիմքի՝ Բանի (Խոսքի) ոլորտում... Հայոց պատմագրությունը, միջնադարյան հայ բան-ական միտքը, բան-աստեղծությունը, աշխարհայացքային առումով բնագանգական է և, իբրև հոգևոր ավանդույթ, դեռևս լրիվ յուրացված չէ, ուստի այս երակի բացահայտումը արդի գրական համագնական ունի իր բացատրությունը, թերևս իր գրական և փիլիսոփայական ելակետը, որ, ինչպես Գրիգոր Տաթևացու միտքը կասեր՝ «Մարդու միտքը բանական է և բանով է սնվում»... Բայց ասվածը ըստ կարգի և հաջորդականության...

Բանավեճը, որ կարող է առաջին հայացքից անհավանական թվալ, տեղի ունի ինչպես համակարգի «ներսում», այնպես էլ ուղղված է «դուրս»՝ հակադրությամբ ժխտելու, որ էվոլուցիայի և պատմական հնարավոր առաջընթացի

1 «Գարուն», Երևան, 1995, թ. 2, էջ 35-36 (տես Խորխե Լուիս Բորխեսի «Գիրքը որպես առասպել»):

2 Տես նույնը, էջ 35:

ուղին է: Խոսքն, իհարկե, չի վերաբերում լուսանցքային գրառումներին, որոնցով հեղեղվում է գրական մամուլը, այլ բացառապես ժամապարհի սահմանող տեսական համակարգերին, որոնցից մեկը, թերևս, արդի ըննադատության մեջ <ներիկ եղոյանի հավասարակշռության տեսությունը կարող է լինել, որ ենթակա է քննության: Սակայն ո՞րն է տերմինի իմաստը, ինչու՞ «հավասարակշռություն», կամ ում՝ և ինչի՞ միջև: <Ներիկ եղոյանի բնութագրմամբ՝ մշակութային պատմաշրջանների և համակարգերի միջև, որոնց հիմքում Աստծու և մարդու հիպոստասներն են, ուստի ասում է. «Հավասարակշռություն ասելով պետք է հասկանալ Քրիստոսի մեջ Աստծու և Մարդու բացարձակ ներդաշնակությունը»¹: Այսինքն՝ Քրիստոսի ոգին՝ աստծու և մարդու բացարձակ հավասարակշռությամբ, որ համաշխարհային (եվրոպական) գրականության ուղին է և, ամենաընդհանուր գծերով, ձևավորել է մշակութաբանական պատմական համակարգեր, որոնք հեղինակը անվանում է՝

ա) «աստվածակենտրոն», որն ընդգրկում է միջնադարը (IV-XIIIդդ.),

բ) «մարդակենտրոն» (XIII-XIV դարերից մինչև XX դարի առաջին կեսը՝ վերածնության դարաշրջանից մինչև XX դարի մոդեռնիզմի շրջանը),

գ) «կոսմիկական Քրիստոսի» կամ երկու հակադիր փուլերի համադրության, վերամիասնության շրջանը: Բայց՝ առաջին (աստվածակենտրոն) և երկրորդ (մարդակենտրոն) մշակութային շրջանները, յուրաքանչյուրն իր իմաստաբանական համապատասխան կենտրոնով (մարդ և աստված), ունի և կրում է «դիմակի» իր ինքնությունը, ուստի մարդը և աստված, իբրև համակարգի իմաստային կենտրոններ, անտիմոմիաներ են: Այսինքն՝ «ներքին պլանում գործում են նույնության հիմքի վրա, արտաքին պլանում՝ հակադրության»²: Բայց, կարելի է ասել, յուրաքանչյուր համակարգի հաստատում, «միջուկի» էության մեջ կրում է նաև անտիհամակարգը, ընդվզումի և քայքայման ոգին, որ շարժման միջև է ձևավորում, և որը կարելի է համեմատել անառակ որդու վերադարձի հետ կամ, իբրև փիլիսոփայական համակարգ՝ կարելի է բնութագրել շրջանաձև շարժման (անվերջ վերադարձի) ընթացքով: Նույնում նկարագրվում է ոչ միայն ժխտումը (արտաքին պլանում), այլև շարժման ներքին միասնությունը, երբ անցումը տեղի է ունենում հավասարակշռության երկանդամ միկրո-համակարգերի միջև (միջնադարում՝ Աստված-Քրիստոսից դեպի Վերածնունդ (մարդ-Քրիստոս)), և ձգվում է դեպի մակրո-համակարգ՝ երրորդ միավորը, որն իր մեջ ընդգրկում է նախորդ երկու մշակութային համակարգերի իմաստային կենտրոնները՝ փակելով երրորդ շրջանը, ձևավորելով մեծ համակարգը՝ եռամիասնությունը (փիլիսոփայական առումով հեզելյան տրիադան):

1 <Ներիկ եղոյան, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Երևան, 2009, էջ 18:

2 Նույնը, էջ 20:

Ուրեմն, յուրաքանչյուր շարժում ձգտում է բացարձակի՝ իր կոսմիկական ամբողջությանը, և ծագման իմաստով էլ կախում ունի նրանից: Հ. Էդոյանը դա բացատրում է շարժման և հակադրությունների միասնության ընթացքով՝ շարժում Քաոսից դեպի Կոսմոս, Կոսմոսից դեպի Քաոս (այսինքն՝ անկարգությունից դեպի կարգավորություն և հակառակը): Մշակույթը և կուլտուրան «Կոսմոսի մոդելն է», և շարժումը նրանում դեպի անցյալ (դիախրոն շարժում) տանում է կեցության փորձը վերառելու, իսկ ապագան՝ ընկալելի է իբրև հնարավորություն նրանում: Ուստի շարժումը Կոսմոսից դեպի Քաոս, շարժում է «կուլտուրայից դեպի հակա-կուլտուրա, և, հավելելով եզրակացնում է՝ «յուրաքանչյուր կուլտուրայի խորքում դրված է հակակուլտուրան»¹ (ձգտումը դեպի Քաոսը և հակառակը): Հետևաբար, մեկնաբանելով XIX-XX դարերի գրականությունը, Էդոյանի բացատրությամբ, մարդու ֆենոմենը (հիպոստաճը), որպես իմաստաբանական կենտրոն՝ «ըայքայվում է հոգեբանական մակարդակում» (օրինակը Դոստոևսկու արձակն է), «գոյության մակարդակում» (Կաֆկայի արձակում), «գիտակցության մակարդակում» (աբսուրդի դրամայում), իսկ «XX դարի մոդեռնիզմը, հավելում է հեղինակը, կարծում էր, թե... ստեղծում էր նոր կուլտուրա, բայց իրականում նա շարունակում է և ավարտին հասցնում վերածնության կուլտուրան»²:

Նախքան սա էլ Էդոյանը «Չարենցի պոետիկան» (1985) աշխատության մեջ մեկնաբանության հարցը քննում է իբրև միկրո- և մակրո- համակարգերի ներքին շարժում և ժխտման էվոլյուցիա: Հավասարակշռության գաղափարը, որ ունի «արտաքին պարզություն», ներքին (շարժման) ընթացքով չափազանց քարդ տեսություն է, դժվար ընկալելի գրական զբոսասերների համար, և հարց է դնում մեր գրականությունը համաշխարհային (եվրոպական) գրականության համատեքստում ընթերցելու: Եթե հավելենք սրան նաև, որ գրականության արդի փուլի ձևավորման շրջանը Էդոյանի մեկնաբանությամբ բացատրվում է XIX-XX դարերի գրական շարժումների և համակարգերի ներքին միասնության, միմյանց ժխտելու չընդհատվող ընթացքով, ապա, կարելի է կռահել, թե նույնի իմաստը որքան է քարդ մեկնաբանել արդի հայ պոեզիայի ընթացքի և, ինչու չէ, հենց Էդոյանի պոեզիայի համակարգում...

Բայց, թերևս, նախքան պոեզիայի արդի ընթացքին անդրադառնալը, մեզ հետաքրքրում է և պետք է դեռևս պարզաբանել երկու էական հարցեր, այն է՝ համակարգի ձևավորման հիմքերի, այնուհետև՝ գրական շարժման և ընթացքի հիմնախնդիրները... Պարզ ասած, ինչպիսի՞ն է շարժման բնույթը համակարգի «ներսում»՝ արդի (սինխրոն փուլում) և ինչպիսի՞ն է վերաիմաստավորումը պատմական (համաժամանակյա) առումով: Այստեղ է և սրանից

1 Նույնը, էջ 9:

2 Նույնը, էջ 209:

հետո է, որ կարող ենք խոսել գրական անհատականության, տվյալ գրողի համակարգի էության մասին թե՛ ներքին՝ ինքնաժխտման և թե՛ արտաքին՝ այլ համակարգերի հետ հակադրության և փոխհարաբերության ընթացքով:

Ուրեմն, ուղղակի ասենք. արդի հայ պոեզիան, սկսած 60-ականների վերջից, իր պատմական փուլերով, չափազանց հետաքրքիր նյութ է նշված խնդիրը մեկնաբանելու համար: Եվ, քանի որ խոսեցինք Հ. Էդոյանի հավասարակշռության տեսության մասին, կարելի է խնդիրը մեկնաբանել Էդոյանի մշակութաբանական համակարգի ընձեռած հնարավորությամբ, այն է՝ հակադրությունը ներքին՝ «նույնության» և արտաքին՝ «հակադրության» ուղրտում: Հետևաբար և՛ մեր մեկնաբանության համակարգում կարող ենք ընդգրկել ներքին՝ Հ. Էդոյան- Հ. Մովսես փոխհարաբերության խնդիրը, ինչպես նաև արտաքին՝ Հ. Էդոյան- Արտ. Հարությունյան և, նույն ուղրտում, Հովհ. Գրիգորյան- Հ. Էդոյան, Դ. Հովհաննես- Հ. Էդոյան, այնուհետև՝ նույն շարքում Ա. Մարտիրոսյանի, Վ. Հակոբյանի, Էդ. Միլիտոնյանի, Հր. Թամրազյանի, Մանասեի, Թ. Տոնոյանի պոեզիան... ներքին և արտաքին «հարաբերությունների» հարցադրմամբ: Բայց նախ անդրադառնանք Հ. Էդոյան- Հ. Մովսես փոխհարաբերությանը, որը բարդ է հակադրության առումով, բայց «նույնական»՝ հարցադրումների մետաֆիզիկական միասնությամբ:

Քննադատության մեջ, թեև յուրովի, գրական արդի ընթացի մեկնաբանության հարցադրումը հաճախակի է կապվում Քաոսի գաղափարի հետ: Մենք կրկին չէինք առաջադրի խնդիրը, եթե այն կարևոր չլիներ հետևյալ պատճառով. Քաոսի մասին հարցադրումը քննադատական առանձին հոդվածներում զուտ փոխաբերական իմաստով չի գործածվում, այլ դիտվում է իբրև տվյալ պոետական համակարգի ծագման աղբյուր, բայց՝ հակադրության ոգին արտահայտող եզրի մշանակությամբ: Օրինակները քիչ չեն և բավական է հիշել Էդոյանի օրինակը, որը, տեսական համակարգի քնույթ ունենալով, մշակութաբանական բացատրություն և հիմնավորում ունի նաև:

Սակայն հարցադրումը ընդլայնելու համար երևույթը քննենք նախ քննադատության համակարգում: Ալ. Թովչյանը «Քաոսին հանդիման» (1997) հոդվածում վերլուծում է Արտ. Հարությունյանի «Նամակ Նոյին» բանաստեղծական ժողովածուն, իսկ «Բանաստեղծություն և քաոս» հոդվածում (1998) Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոն» գիրքը, ուր, սահմանելով քաոսը, ասում է հետևյալը. «Բանաստեղծը հայտնվ(եյ) է միանգամից «արարված» քաոսի առջև, իսկ Հեսիոդոսի մեկնաբանությամբ՝ քաոսից պիտի ծնվի կարգը (աշխարհը), սակայն՝ սոսկալի է, երբ կատարվում է հակառակը, երբ քաոսը ծնվում է կարգից: Առաջինի դեպքում պահանջվում է արարիչ, կերտող, բան-աստեղծ, որը կարողանա ոչնչից ստեղծել ինչը... այսպիսին է արարման սկզբունքը» («Ազգ», 05.08.1998): Իսկ երկրորդ «արարում»... Մի՞թե այն, ինչ

Արք. Նիկողոսյանը Հակոբ Մովսեսի «Լույս զվարթ» ժողովածուին նվիրված հոդվածում ասում է. «Հակոբ Մովսեսն իր բանաստեղծական լուսթյունը խախտել է Զառսին ընդդիմանալու, Խոսքի բացակայությունը ներկայություն դարձնելու համար («Գրանիշ», թ.2, 2011թ., էջ 13):

Ո՞ր գաղափարն է կրում սկզբի ֆեմոմենը: Եթե հետևենք Ալ. Թոփչյանի «Զառսին հանդիման» հոդվածի մտքի ընթացքին, ապա ասելով «Զառսին հանդիման», պետք է հասկանանք հետևյալը. քննադատը նկարագրում է քառսը՝ ընդգծելու բանաստեղծի դրաման ոչ բանաստեղծական (որպեսզի չասենք՝ դժոխային) արդիականության հանդիման, ուստի քառսը զուտ հակադրության եզր է ընկալվում այս դեպքում, որը պատմական միջավայրի նկարագրություն է մաս: Սակայն Հ. Մովսեսի պարագայում քառսը որպես ընդդիմության ելակետ ձևակերպումը ժիշտ չէ, որովհետև Մովսեսի պոեզիայում քառսը, զուտ մշակութաբանական առումով, տարանջատված չէ կարգից, կարգը՝ քառսից, ուստի՛ն՝ բանաստեղծի դրաման, իբրև իր-աշխարհի հակասությունները վերապրող, կարգը սահմանող՝ հանդես չի գալիս... Ուստի, դրա փոխարեն հանդես է գալիս մեսիա- պոեզիան: Կա՞ այստեղ «գրաբանական դաշտում իր (Մովսեսի) բանաստեղծական բացակայության գիտակցությունը... իբրև քննադատող գործոն», ինչպես նշում է Արք. Նիկողոսյանը: Իհարկե՝ կա, եթե խոսքը վերաբերում է քառսից կարգի ստեղծմանը գաղափարիմ՝ արարչությանը, որի ակունքը Գիրքն է, և Մովսեսի մտահայեցությունը հիմնված է դրա վրա, այլպես չէր գրվի «Գիրք ծաղկմանը»: Բայց կա՞ հակադրության գիտակցությունը գրքի էությանը, որ Մովսեսի պարագայում ոչ մշակույթի ուղորտն է, հոգևոր ծագում ունի և, միաժամանակ, Բանի- Լոգոսի-Գրի հոգևոր միասնությունն է կրում: Էդոյանի պարագայում նույնը, իհարկե, փոխոփայական սահմանում ունի, որ բացառապես ժանաչողական գործառույթ է կրում, իսկ Մովսեսի պոեզիայի քննություն դեպքում, զուտ մշակութաբանական, հոգևոր կողմնորոշում: Հետևապես հարցի տեսանկյունը կարելի է քննել Հ. Էդոյան- Հ. Մովսես ներքին՝ «նույնության», ինչպես մա՛ն՝ արտաքին՝ «հակադրության» ընթացքով, որ հանդես է գալիս երկսեռ անտիմոմիաների ծագման կարգով, բայց՝ համակարգի ներսում:

Այսպես՝ Հ. Էդոյանը «Երեք օր առանց ժամանակի» երկխոսության մեջ մեջբերում է իր բանաստեղծական տողը և մեկնաբանում. «Բանաստեղծությունից մինչև Ավետարան մի քայլ է միայն, որ երեք չի արվի»: Սակայն, հավելում է այնուհետև բանաստեղծը, «բանաստեղծությունն անընդիատ մոտենում է Ավետարանին, բայց երեք չի հասնի (մրան), իրավունք էլ չունի: Երբ պոեզիան թափանցում է Ավետարան, դադարում է պոեզիա լինելուց»¹: Ինչու՞:

1 «Գարուն», Երևան, 2005, թ. 9, էջ 13:

Որովհետև, եղոյանի ընկալմամբ, պոեզիան «նախակյանքի» պատկերումն է, ըստ որի՝ մի ավելի բարձր իրականության էմբրզիայի կրողը և պահպանողն է պոեզիան, ուրեմն և՛ ավելի բարձր մի աշխարհ է: Հետևաբար՝ «պոեզիան կարող է կրոնի ֆունկցիա կատարել», որի կենտրոնում մարդն է, որն ունի իր եսը, ունի իր ժամանակը, որը իրական է և վերջավոր, բայց, միաժամանակ, անվերջությունը արտահայտող միավորն է նաև, ինչպես իր ժողովածուներից մեկի՝ «Այժմ և միշտ» վերնագիրն է հուշում: Այսինքն՝ ժամանակը միասնական է, տարածությունը՝ նշանային, որ արտահայտվում է տոպոսի, առաստառակ՝ լեզվանշանի գործողության մեջ, ինչը, իբրև ներփակ «տարածություն»՝ պատկերանշան է և խորհրդանշան: Մինչդեռ Հ. Մովսեսի մեկնաբանությամբ՝ «Բանաստեղծությունը իր սեփական պատմությունն է կերտում, որն էլ բուն համատեղեցիական պատմությունն է. դա կարող ենք անվանել Սուրբ Հոգու պատմություն...»¹: Այսինքն՝ «հոգին պնևմա է», որը բան-աստեղծության ակունքն է, այն «իրայնությունը», որը «Հայդեգերն առաջարկում է թարգմանել «անթարցիություն» բառով», քանի որ բանաստեղծությունը Մովսեսը պատկերացնում է ոչ թե «պատմության գրկում, այլ՝ քնության», ինչպես յուրաքանչյուր իր-անուն՝ աստղը, վարդը, ջուրը, նույն ինքը և՛ բանաստեղծությունը, որոնք կրում են արարչությամբ տրված նախակերպարը իրենց էության մեջ իբրև կեցության օնտոլոգիական (գոյաբանական) իմաստի միասնություն: Ուստի՝ բանաստեղծությունը, ի տարբերություն Հ. եղոյանի ընկալման, կրոնական ծես է, որ շարժումը չի պատկերացնում գրական ընթացքի ժխտման և էվոլյուցիայի պատմական ընթացքով, այլ ընդհակառակը՝ ունի իր նախասկիզբը, ուր միասնական է շարժումը, ոգին, ավանդույթը և, դրանով, հակադրված մշակույթի զարգացման պատմական ընթացքի ընկալումներին: Եվ երբ, եղոյանի բացատրությամբ, «Ոգի բառի գործածումը համընկնում է «Աստված» բառին»², ապա նույնը, օրինակ, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, ոգին (որ նաև Սուրբ Հոգին է) նշանակում է նաև՝ համձար, ուստի

ժողովողից քաղված առաջին հայերեն նախադասությունը թարգմանում է այսպես. «Ճանաչել ոգու (Սուրբ Հոգու) բաները»³: Այնուհետև հավելելով, մեկնաբանում է. «Եթե ավելացնենք, որ այն (ոգին, - Ս.Ա.) նաև «ծագում, սերում», «ցեղ» է նշանակում (այստեղից էլ լատիներեն գեն-գենետիկա և հայերեն ծին-ծննդաբանություն բառերը), կստանանք հետաքրքիր մի եռամիասնություն՝ Ոգու ծնունդն է համձարը»⁴: Հետևապես, հավելենք՝ Ոգին, որ միասնական է իբրև արարչություն, Բանի ոլորտն է, որից ծագում է աշխարհը: Իսկ

1 «Գարուն», Երևան, 2006 թ., էջ 15:

2 Հենրիկ Էդոյան, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., 2009, էջ 24:

3 «Գարուն», Երևան, թ. 7-8, էջ 12:

4 Նույնը, էջ 12:

ամեն բան աշխարհում, ինչպես Հիսուսի ծագումնաբանությունը, որ հասցվում է մինչև Հորը և Ոգուն, նույնպես և բանաստեղծությունը, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, ունի իր «ազգաբանությունը, որ հասնում է Լեզվին»։ Հետևաբար պոեզիան «Իթաքեն» է (Բորխես), որ սերում է միասնական սկզբից, ուստի կարող է և պետք է վերապատմական լինի։ Ինչը նշանակում է, որ Մովսեսի պոեզիայի ստրուկտուրան ձգտում է միասնությամբ՝ վերապրելու սկիզբը, առնչություն է փնտրում ուղղահայաց գծով Ոգու և Մի-ի հետ, ուստիև բանաստեղծը «բառի որսորդ է», որ սրբազան ակունքի՝ գրքի էությունն է կերպավորում, և, կարծում եմ, գր-ի «պատկերմամբ» հասնում է Ավետարանի և գրքի միասնության ընկալմանը, ուր, ինչպես Վ. Այվազյանն է ասում, «երկուսը ընկալվում է իբրև մեկ», կամ, կարելի է ասել, դրանք հոմանիշներ են, ուր բառ-ամուսնները համդես են գալիս սրբազան-մախակերպարին ծուլված, ծագելով նրանից։ Ուստի միամիտ «կարծիք» է, երբ Մովսեսի պոեզիայում որոշ հոդվածագիրներ «որոնում» են քրիստոնեական խորհրդանիշներ այն պարագայում, երբ, բանաստեղծի կարծիքով, բանաստեղծությունը քրիստոնեական ծես է, և «ներքին» պլանում հակադրվում է Հ. Էդդյանի ընկալմանը, այնուհետև՝ «արտաքին» պլանում, սահմանագիծ է դնում պոետական արդի ուղղությունների և իր պոեզիայի միջև՝ մերժելով նրանց գեղագիտական և մշակութային հիմքերը։ Այսպես. Մովսեսի բացատրությամբ, գեղագիտական «նորությամբ» համաձայնակը մախորդ դարի 60-70-ական թվականներից ներխուժել է մշակույթի ոլորտ, մշակույթի փոխարեն ստեղծելով «չմշակույթ» և ունի «հուղափստական-պրագմատիկ ծագում», որի «մետոներն են...բառայները, դերիդաները, լեվիմասները... և Ֆ. Նիցշեի, Մ. Հայդեգերի մարմնի ծալքերը ներքաշված մյուս ոչիլները... Ուստի 20-րդ դարի գրականության մոդեռնացումը, Մովսեսի արտահայտությամբ, «անկում է», «դեկադանսի դեմ պայքարող դեկադանս», հետևապես բանաստեղծության պատմության մեջ «ոգու և մտքի (անկման) առավել մեծ օրինակ, քան... ուլտրաիզմը, իմաժինիզմը, էքսպրեսիոնիզմը, սյուրռեալիզմը, դադան, ավանգարդը, կոնցեպտուալիզմը» (էջ 9) Մովսեսը չի երևակայում, որովհետև ձևավորում են դրանք «մշակութային կատաղի սոցիալիզմ», որով, ըստ էության, ամեն ինչ ասված է արդեն։

Սակայն խնդիրն այլ տեսանկյուն ունի նաև։ Հ. Մովսեսը, ի տարբերություն Էդդյանի, մերժում է մոդեռնիզմը առհասարակ։ Եվ եթե Էդդյանի ընկալմամբ մոդեռնիզմի պատմական ընթացքը արվեստի զարգացման նոր՝ համադրական շրջանն է ընդգրկում և, կարելի է ասել, գրականության օրինաչափ զարգացման փուլ է, ապա Հ. Մովսեսի «մշակութաբանությունը» մերժում է պատմությունն առհասարակ, որովհետև չկա պատմություն, այլ միայն պատմության և կեցության հոգևոր ընկալում, ուստի անուններ է շրջանառում

օրինակ բերելով Ուիթմենին՝ անվանելով նրան «նոր աշխարհի պոետիաները թվարկող կատալոգի» վարպետ, որ պոեզիայից «վտարեց գոյության դիոնիսոսյան արբշտանքը», իսկ էգրա Փաունդը, Մովսեսի բնութագրմամբ, պոեզիայից վտարեց ոգին, պոեզիան վերածեց «իրականությունը պատկերող լրագրության»... և... Թեև Հ. Մովսեսը հասցեատեր ունի՝ Արտ. Հարությունյանը, որ, պոետական որոնումների համակարգում նշված ավանդների կրողն է և նրա պոեզիան միտված է առհասարակ նորության ընկալմանը, ինչը Մովսեսը բնորոշում է «մշակութային կատաղի սոցիալիզմ» կապակցությամբ, այս տեսանկյունից Մովսեսը անընդունելի է համարում պատմական և աշխարհայացքային յուրաքանչյուր նոր դրսևորում վերագրելով քանաստեղծությանը հոգևոր հանձնառություններ: Ուստիև, մեկնաբանելով և արժևորելով երևույթը գրական արդի պրոցեսում, նկարագրում և ասում է այսպես՝ «քանաստեղծությունը դառնում է հակա- Բանաստեղծություն, իսկ քանաստեղծը՝ հակա- Բանաստեղծ», այնուհետև, հասնելով դրա նորկտակարամային իմաստին՝ անվանում է քանաստեղծին «հակա- Բրիստոս կամ Նեռ»... Իհարկե, տեսականորեն, թեև Մովսեսը նորարարությունը «ձևից- ձև քոչվորություն է» համարում, ու մինչդեռ միակ և իսկական նորարարությունը «գյուտարարությունն է» ըստ քանաստեղծի, իսկ «մոդեռնիզմը՝ օնտոլոգիա» է և 20-րդ դարում քանաստեղծության մեջ ասպարեզ է եկել «թղթախաղի վարպետը», «աժպարարը», «ձարպկորդին», որ կանոններ է սահմանում՝ ասելով «քանաստեղծությունը պետք է իրական լինի, ազատ և առարկայական լինի, քաղցրեմիական թմբիրից հանի մեր ժամանակի մարդուն...», մի խոսքով՝ նկարագրի ժամանակն այնպես, որ հասկանալի լինի, թե ինչպես է քանաստեղծը իր ապրած ժամանակը քանաստեղծության վերածում, որովհետև, ինչպես ասում են, «քանաստեղծը գրում է, ժամանակը՝ ջնջում»... Թեև Հ. Մովսեսի համար այս բնորոշումներն անընդունելի են, և երևույթն իբրև գրական ուղղություն անվանում է «ավտոմատիզմ» (սյուրռեալիզմին բնորոշ), բայց սա այն պարզամիտ մեկնաբանությունը չէ, երբ պատմության ժամանակը «պատմության տառին մեկին-մեկ կարող է համընկնել, որ ավելորդ է դարձնում քանաստեղծությունը», այլ բացահայտում է քանաստեղծական տարբեր ուղիների միջև պատմականորեն ձևավորված հակադրությունը, բանավեճը և գրապայքարը, որ արդի պոեզիայի հիմնախնդիրներից թերևս ամենակարևորն է և մատնանշում է զարգացման ուղին, պատմեջի մի կողմում խմբավորում այնպիսի անհատականություններ և անուններ, ինչպիսիք են Արտ. Հարությունյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Էդ. Միլիտոնյանը, Ա. Մարտիրոսյանը, իսկ մյուս կողմում՝ Հ. Էդոյանը, Հ. Մովսեսը, Վ. Հակոբյանը, Հր. Թամրազյանը, Հր. Սարգսյանը և... Նրանք, ձևավորելով արդի պոեզիայի նոր շրջանը, հիմնում են «նոր պոեզիա», որը հնարավոր է մեկնաբանել մի այնպիսի համադրության

մեջ, ուր հակադրությունները համատեղվում են պատմական միասնության ոլորտում...

-4-

Գեղարվեստական ընթացքի ձևավորումը նախորդում է տեսական համակարգերի ձևավորմանը: Թեև սա օրինաչափություն է, բայց, ընկալման իմաստով, հնարավոր է երևույթի համատեղում՝ գեղարվեստական պրոցեսի և տեսական մտքի համաժամանակյա յուրացում: Արդի հայ պոեզիայի մեկնաբանության հարցը հնարավոր է քննել նաև այս տեսանկյունից: Ինչո՞ւ: Որովհետև հարցի պատմական կողմը, մեղմ ասած, ունի ոչ միայն հակասություններ, այլև փոխակերպվել է անբուժելի հիվանդության: Եվ եթե ասվում է, թե «ունենք քննադատներ, բայց քննադատություն չունենք», ապա, նույնիմ զուգահեռ, կարող ենք ասել նաև՝ «ունենք քանաստեղծներ, բայց պոեզիա... չունենք», քանի դեռ չի գիտակցվել ո՞չ նրա պատմական ընթացքը, ո՞չ էլ մշակութային և փիլիսոփայական համակարգը: Հետևաբար, կարելի է հավելել, որ մշակույթի յուրաքանչյուր շրջան ունի ոչ միայն ինքնագիտակցվելու և ժխտման, այլև, նույն ընթացքով, պատմականորեն ամբողջանալու շրջաններ: Արդի հայ պոեզիան, ուրեմն, իր տարբեր փուլերի ինքնագիտակցությամբ, սկսած 1990-ականներից, հակադրության, ներքին ընթացքի ժխտման շրջանն է վերապրում: Եվ եթե, սկսած 60-ականների վերջից, 70-ականների սկզբից շարժումը միասնական էր, ընդհանուր պրոցեսի մեջ սահմանելի, և գրական նոր սերունդը, ժխտելով նախորդ՝ 50-ականների գաղափարայնությունը, իրենց գեղագիտական դավանանքով ուղղված էին «դուրս»՝ երկաթե վարագույրից այնկողմ՝ ներթափանցելու և յուրացնելու համաշխարհային (արևմտյան) նոր պոեզիան, ուստի քննադատությունը նրանց անվանեց «գեղագիտական այլախոհներ», ապա նոր շրջանում ներքին՝ «նույնության շարժումը» վերաճել է «արտաքին հակադրության»՝ ժխտելու միայնց և հիմնելու նորը՝ ամբողջականը մեր պոեզիայում: Այսինքն՝ շարժումը, գեղագիտական նոր շրջանի ինքնագիտակցությամբ, հիմնում է նորը իբրև *հեղափոխություն...*, իսկ նորի գիտակցումը՝ իբրև հեղափոխության ինքնագիտակցում...

Թեև ժխտումը, այնուամենայնիվ, ետադարձ՝ պատմական և դասական կաղապարների դեմ է ուղղված՝ համուն գրական գալիքի, բայց հիմքում գեղարվեստական նոր փուլի՝ գեղագիտական ինքնության հարցն է կրում, որ շարժումը փոխակերպում է՝ *գրական ուղղության*: Ուստի այս տեսանկյունը արդի քննադատության մեջ հիմնելու և ձանաչելու համար նախ անդրադառնանք այլ տեսակետների ևս, որ, վերը նշվածներից բացի, մշակութային ունի երևույթի ամբողջությունը ընկալելու առումով: Բայց, քանի որ հարցը վերաբերում է քննադատության բնույթին և ուղղությանը, հարցադրումը պետք

է քննել նախնառաջ այդ տեսանկյունից: Այսպես, քննադատ Վ. Եփրեմյանը «Բնագիր և մեկնություն» հոդվածում առաջադրում է «պատմության բնագիր» (որը հավանական բնագիրն է) և «կեղծ բնագիր» (համաձայնությամբ ընդունված բնագիր) հասկացությունները: Իրական (պատմության) բնագիրը անհայտ է, իսկ «կեղծ բնագիր» ընթերցումը, Եփրեմյանի մեկնաբանությամբ, կախում ունի տվյալ ժամանակաշրջանի «գաղափարախոսական, քաղաքակրթական քնահաճույքներից», հետևապես մշակութաբանական (քաղաքակրթական) բնագրերը «սպառնալից իրողություններ են», «տեքստն ու իմաստը պարբերաբար փոփոխվում են» («Գարուն», թ. 3-4, 2010, էջ 30): Բայց, որպեսզի ընթերցումը համարժեք լինի «պատմության բնագրին» և արտահայտի նրան, ոչ թե կրի նրա «դիմակը» և անդիմությունը, Վ. Եփրեմյանը պատմությունը քննության ենթակա է համարում երկու հակադրամիասնությունների անցման ուղորտում, ա) վերագրում է նրան հատվածական լինելու գաղափարը, որի առանձին գլուխները (ժամանակաշրջանները) իրարամերժ հիմքեր ունեն և բ) պատմության բնագիրը միասնական միֆն է: Այստեղից կես քայլ է անցումը դեպի պատմության բնագրի միասնությունը, որը, մեր ընկալմամբ, կարելի է անվանել «*համընդհանուր բնագիր*»: Պատմությունն ու մշակույթը այս դեպքում, ինչպես Վ. Եփրեմյանն է բնութագրում, «վերջաբան չի նշանավորում», այլ «դուրս է մղվում պատմական ընթացքից՝ ձևաբանվելով ու գիտակցվելով որպես միֆ, իսկ «միֆի մեջ հաղթահարվում է պատմությունից առաջացող վախը»՝ ձևավորելով «հավաքական հիշողության» ֆենոմենը: Հետևապես, եզրակացնում է մշակութաբան-հեղինակը, «միֆն ամբողջական և միասնական բնագիրն է», իսկ պատմության համարժեքը Գիրքն է, որ անընդհատ արժևորվում է և խմբագրվում, իսկ միֆը հնարավոր չէ... խմբագրել, այլ միայն՝ մեկնաբանել: Հետևաբար, եզրակացնում է Վ. Եփրեմյանը, «Իրական Պատմության Բնագիրը Միֆ է...» («Գարուն», թ. 3-4, 2010, էջ 30):

Վ. Եփրեմյանը, վերջին նախադասությունը գրելով մեծատառերով, ընդգծում է և ասում՝ «բնագիր-միֆը կարող է գիտակցվել մեկնական գրի մեջ»: Բայց մեկնականը ի՞նչ է ենթադրում: Թ. Տոնոյանը, մեկնաբանելով Վ. Եփրեմյանի ընկալումը, դա բացատրում է «մշակույթի գոյականություն» հասկացության մեջ, երբ «գրականագիտությունը ընկալվում է որպես մշակույթ», որը «լինելությունը տեսնում է լեզվի, խոսքի, գեղարվեստական հայեցակարգի ներսում կրկնելու միջոցով հաղթահարելու մեջ» և, որը, Թ. Տոնոյանի մեկնաբանությամբ, հանդիսանում է «գրականագիտական սուբյեկտիվիզմից խուսափելու եզակի ուղի»:

1 Թ. Տոնոյան, «Երկու բնագրի ընթերցումի համակարգայնությունը» («Գարուն», թ. 7-8, 2010, էջ 19)

Մշակութաբանական համակարգի ինքնագիտակցումն այս պարագայում, իհարկե, առաջնային է: Բայց հակասությունը նրանում է, որ, եթե մի դեպքում այս ուղին (մեթոդը) հնարավորություն է ընձեռում «գրականագիտությունը բանասիրությունից տեղափոխել բնագրագիտության հարթություն» (տեքստի), բայց, մյուս կողմից, հավելում է Տոնոյանը, «հայ լեզվով ստեղծած բանաստեղծության միակ ժշմարիտ (ոչ շուկայական) գնահատականը կարող է տրվել հայ գրի ենթատեքստում և համատեքստում»: Իսկ այս վերջին դրույթը (ենթատեքստ և համատեքստ) մեզ ձերբազատում է «մշակույթի մրցավազքից», մենք ելնում ենք մեր միջից ու մեր միջով վերադառնում մեզ, մեր շրջանաձև «անընդհատական» (Վ. Եփրեմյան) «պարբերածիրը...»: Հետևաբար, ինչո՞ւ այլ-տեղ գնալ, «արևմտյան արժեհամակարգ», առնչություն կամ այլ բան փնտրել, բացատրում է Թադևոսը, «մենք մեր տամն ենք», «մենք մեր *Ազոավաքարում ենք*», «մենք շտապելու ոչ մի տեղ չունենք»...

Իհարկե, Վ. Եփրեմյանի ներկայությունը արդի պրոցեսում, տեսական փոխլրացման (անընդհատ ծավալվող) նրա սկզբունքը կասկածի ենթակա չէ: Բայց մեկնաբանական ելակետում հիմքային հակասությունը ծագում է բնագրի ընկալումից, որ մշակութաբանական նշանակությամբ է հանդես գալիս: Իսկ առավել ընդհանուրը բնագիր-միջ և մշակույթ ընդհանրությունն է, որ խնդիր չի դնում կոնկրետ գեղարվեստական տեքստի «ներկայության», որքան էլ այն թվա, թե հիմնված է, օրինակ, Հ. Թումանյանի «Կիկոսի մահը» ստեղծագործության կամ այլ տեքստի մեկնաբանության վրա: Այսինքն՝ բացակայում է գեղարվեստական բնագիրը (նա այլ՝ մշակութաբանական համաբնագրի արտածումն է միայն): Եվ որքան էլ ջանում է Տոնոյանը՝ ապացուցելու, որ վերլուծության հիմքը «բնագրագիտությունն է», այնուամենայնիվ, ասվածը Վ. Եփրեմյանի մեկնաբանության տեսությանը չի վերաբերում: Ուստի իզուր է Տոնոյանը մշակութաբան-վերլուծողին հակադրում «ինքնակոչ դեգուստատորին», որը «մի ջանի տող է փորձում կարդալ որևէ հեղինակից, ու եթե իր քիմքին դուր եկավ, նրա մասին գրում է», ինչպես կարծում է վերլուծողը: Ուղղակի ասեմ (ջանի որ օրինակը բերել եմ ես մեր երկխոսությունների ընթացքում), «դեգուստատորը», որ ընկնում է գինու բաժակից մի ումպ, քիմքին դուր է գալիս, խմում է ամբողջը, այնպես էլ, օրինակ, Թումանյանի բանաստեղծության տողը՝ «Էյ աստղեր, աստղեր, երկնքի աչքեր...», կամ Մայակովսկու տողը՝ «Անհայտ ծովերի հարթության վրա լողում է լուսինը՝ իմ կինը...», որոնք, պատկերի անսպասելիությամբ, անակնկալի են բերում ընթերցողին (այն ընթերցողին, ով պատկերը ընկալում է նաև այլ համեմատությունների մեջ), ուստի նրա (ընթերցողի) զգայական աշխարհը «տրվում է» (ուղղակի և փոխաբերական իմաստով) բանաստեղծության ընթացքին, հանձնառում բանաստեղծի աշխարհը: Սա տեքստի անմիջական «ներկայության» փաստի

գիտակցումն է և ոչ թե արտի-փաստ (ինչպես Մովսեսը կասեր), հետևապես՝ տեքստը վերապրելու ուղին, որ մեկնաբանության երաշխիք կարող է համարվել: Ահա թե ինչու այդքան տագնապալի է մեզ համար Ազատագրի գաղափարը, որը մեզ տոհմն է տանում, թե՛ մեկուսի մի վայր, ուր խոսքը ոչ թե մշակութային շրջանի (պատմական ցիկլի) ամբողջության, մշակութային ինքնության կամ «խռովքի» մասին է, այլ՝ մշակութային «անձավի» («ազգային կծեպի») մեջ նմշելու մոլորության... Թեև դեմ չէինք լինի, եթե խոսքը ուղղակի վերաբերեր Տոնոյանի մի այլ հանձնառությանը՝ «մշակութային մեղքի» գիտակցությամբ, որը նրա բանաստեղծության (գոնե վերջին ժողովածուի («Երկնքից առաջ» (2010)) հիմնային գաղափարն է, **գրելը**՝ մեղսաքավության ուղին, որ, թերևս, ինչ-որ չափով, կարող է «արդարացնել» Ազատագրի մասին ասված միտքը...

Բայց դառնանք կրկին մեր գլխավոր հարցադրմանը՝ քննադատության բնույթի խնդրին: Եթե Վ. Եփրեմյանի տեսության հիմնային գաղափարը մշակույթի ինքնագիտակցումն է իբրև համակարգ, ապա և՛ համակարգի «ներսում» մշակույթը և բնագիրը համընկնում են, նրանց իմաստը նույնն է, թեև մշակույթի բնագիրը հնարավոր է ըմբել ավելի ընդհանուր՝ «մշակութաբանական համաբնագրի» կամ «մշակութակերպի» (ինչպես Վաչեն է ասում) ենթատեքստում, որը ազգային կեցության փիլիսոփայությունն է արտահայտում: Իհարկե, տեսությունը տեսություն, բայց այն վիթխարի էներգիան, որ վատնում է Վ. Եփրեմյանը բնագրի ներքուստ բարդ մեկնության հարցադրման վրա, երբեմն բերելով գեղարվեստական տեքստի այնպիսի պարզամիտ օրինակներ, ինչպիսիք «Երևան հյուրանոց» պոեմը, «Հայկական ժամանակ»... անվերջավոր վեպը կամ երկորորդային այլ բանաստեղծների բնագրեր... որ թվում է՝ Վ. Եփրեմյանին չի հետաքրքրում գեղարվեստական ընթացքի արժեքայնության հարցը, դրանով, իհարկե, շրջանցելով բանավեճի հիմնախնդիրը արդի պոեզիայում:

Այլ է սակայն Արք. Նիկողոսյանի տեսակետը, որ մեկնաբանության հիմնաքային տարբերություն ունենալով հանդերձ, բանավեճի ընթացքը շրջանցում է՝ ներմուծելով բանաստեղծության «տեսակի բացառիկության» գաղափարը: Թեև իբրև սահմանում շատ ընդհանուր է ասված ինքնին «բանաստեղծական տեսակ» եզրը, բայց ելնելով «Բանաստեղծության ընդդիմությունը» («Գրանիշ», թ.2, 2012), «Ունչի կամ ինքն իր նման» («Գրական թերթ», 2010, թ. 15) հոդվածների որոշ բնութագրումներից, կարելի է ենթադրել, որ «տեսակը» բնորոշվում է իբրև «ուրիշության», «ներքին ընդդիմության» գաղափար, որ բանաստեղծին (նշված հոդվածներում՝ Հ. Մովսեսին՝ «Լույս գլարթ» (2009) գրքի, իսկ Ավագ Եփրեմյանին՝ «Գրվածք» ժողովածուի համար) տարբերակում է մյուսներից՝ Մովսեսին՝ «տեսակի վստահությամբ» (որ կարելի է ընկալել բացառապես «միայնակ» կամ «ինքնօրինակ» լինելու իմաստով),

Ավագ եփրեմյանին՝ դեռևս իբրև «տեսակ ձևաբանող»:

Արք. Նիկողոսյանը, մի կողմից, պնդում է, թե տեսակի բացառիկության զգացումը թելադրում է, որպեսզի եզրակացության մեջ ասի՝ տեսակը «ամբողջական ժխտումն է այն ամենի, ինչ ստեղծվում է այսօր հայոց բանաստեղծության պարագծում» («Գրանիշ», թ.2, էջ 16): Բայց, մյուս կողմից, տեսակը բանաստեղծի (Մովսեսի) «ներկայության բացասումն է» նախևառաջ գրական պրոցեսում, որ ստեղծում է «Լույս զվարթ» գրքի քննադիրը: Հետևաբար «տեսակի» գաղափարը, թեև «համակարգային մի երևում է», բայց «միտված չէ գրական պայքարի երկու ուղղությունների միջև, ինչպես Ս.Աբրահամյանն է մշում» (Մույնը, էջ 12, 16):

Իհարկե, ինձ բավարարություն է պատճառում հողվածագրի առաջադրած բանավեժի մակարդակը, որ ասվում է հատուկ միտվածությամբ, ծածկագիր ակնարկներով, որ, ըստ էության, գրական երկխոսության հրավեր է: Ուստի ասվածը մղում է հարցադրումների, որոնց պատասխանը կարող է մեկնաբանել բանավեժի գրապատմական բնույթը: Միայն կարիք կա նախապես հավելելով ասել՝ հարցը մոր չէ, և ըննադատությունն էլ այնքան պարզամիտ չէ, որ բանավեժող կողմերի տեսանկյունը ընկալի անձնավորված, գրապատմական օրինաչափություններից դուրս: Հետևապես, ուղղակի հարցումը կարող է լինել հետևյալը. մի՞թե յուրաքանչյուր նորություն «տեսակի բացառիկությամբ» չի մեկնաբանվում: Այնուհետև, մի՞թե «բացառիկության» իմաստը հիմնային ժխտումը չէ, որ սահմանում է... եթե «ուղղություն» չասենք, ապա զո՞նե՝ որևէ «զարտուղություն», որ գրապատմական ընթացքի արտահայտություն է:

Բայց գրապատմական ընթացքի ըննությունը, այնուամենայնիվ, ոչ միայն «զարտուղի» լինելու չափանիշներ է սահմանում, այլև այնպիսի օրինաչափություններ, որոնք համաբնագրի ամբողջությունն են արտահայտում և յուրահատուկ են գրական ուղղության հարցադրումին, որն, ինչպես ասել ենք, սկզբնավորվում է նախորդ դարի 60-ականների վերջից՝ և արդեն 90-ականներին, գրական շարժումը, որ նախորդ տասնամյակներին միասնական էր, պառակտվում է՝ վերածելով տարբեր գրական ուղղությունների, որոնց կրողն են նաև Արտ. Հարությունյանը և Հ. Մովսեսը, Հովի. Գրիգորյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Վ. Հակոբյանը և Հ. Էդոյանը... և...

Բայց, որպեսզի խոսակցությունը ժիշտ հունով ընթանա, կարելի է առանձնացնել կրկին մի քանի հարց՝ երևույթի տիպականությունը ընկելու, վերլուծելու համակարգերի ինքնությունը գրապատմական և գեղագիտական առումով: Եվ, քանի որ արդի գրական ընթացքում բախումներն ուղղակի են արտահայտում հակադիր ընկալումներով և, ըստ էության, ակնարկների մակարդակում չեն հնչում արդեն տեսակետները, ապա, վերլուծելով դրանք, կարող ենք մեկնաբանել նաև այն օրինաչափությունները, որոնք յուրահատուկ են ու համընդ-

հանուր տվյալ ուղղության համար: Ուստի ասենք, որ գրական վերջին տասնամյակում երկրորդային և անէական չեն, ավելին, արդի պոեզիայի օրինաչափությունները ջնմելու և սահմանելու համար կարևոր են Արտ. Հարությունյանի և Հ. Մովսեսի չընդհատվող բանավեճը, Դ. Հովհաննեսի երկխոսական հղումները պոեզիայի էության և քնույթի մասին «Տազնապներ» XIV, XV-ում, գրական անունների (օր. Հ. Էդոյանի) պարողիկ կերպավորումները, ինչպես նաև սահմանումները «Բանաստեղծություններ ոչ տպագրության համար» շարքում և այլն:

Իհարկե, առաջնայինը, որ կարելի է ջնմել՝ բանաստեղծության **ակունքի** և **հեղինակի** հարցն է, որ սահմանագիծ է դնում ուղղությունների միջև, ձևավորում համակարգի ինքնությունը: Բայց, թերևս, նախքան վերլուծելը բերեն ակնհայտ բախման մի օրինակ Արտ. Հարությունյանի «Հեռուստապոեմներ «Բաբելոն» և «Շուշի» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գրքից, որն ուղղված է Հ. Մովսեսին (սա անթաքույց, բայց ծածկագիր՝ ոչ միայն նրան, այլև... Էդոյանին և ...): Բանաստեղծությունը հարցում ունի արդեն վերնագրի մեջ՝ «Արդյոք գիտակցո՞ւմ են, որ Արցախի ռազմագծում կանգնած...» և նվիրված է Արցախի նախագահին: Նա՝ բանաստեղծը, խոսելով բանաստեղծի պատասխանատվության հարցի մասին, խոսքն ուղղում է Արմյան փողոցում զբոսնող օլիգարխ Դարչոյին, գեղեցկության սրահում սեթևեթող Կեկելին և հարուստ ծնողի որդի քաղաքնի Բղդոյին, որոնք վայելում են... կյանքը «հեշտագին»՝ ապրելով «ամօղ տարածքում»: Նույն անուն են նաև... «մշակույթի քաղաքնիները», որոնց կերպարներն ուղղակի գծագրում է Արտ. Հարությունյանը. «Իսկ անհոգ լիրիկ» «ксерк»-ները// անվերջ զբաղված են// ղուշ ու տատրակ թեցնելով, // թեցնում են սմքած// ոմն թաթիկասուն տղու ձեռքով, // որ «քննադատ» է հորջորջվում// քրջոտ քուչի// «պիռաշկածին կաֆեում» // ուր «պիռաշկի» են խժռում// սուտ «լիրիկներն» անարյուն...¹: Նույն միտքը ամբողջացնում է Արտ. Հարությունյանը «Ստոկհոլմ (Շվեդիա). փախուստի ձևեր կամ իրական (հոգևոր) բազաժի ստուգում» բանաստեղծության մեջ, ուր նկարագրում է կրկին «աստվածապաշտ լիրիկների» ներխուժումը Երևան և թիրախի տակ է առնում կրկին «ենոտի դեմքով կուլոտ քննադատին», որ «չուխա չունի քամակին», եկել է իր փափախավոր «գեղից», «փող չունի «կոֆին» և... մաշում է սանդղաքները տգիտության մեջ տապալկվող «էն բեջուռա հիմնարկի», որ Գրականության ինստիտուտն է: Բայց էականը միայն այն չէ, թե Արտ. Հարությունյանը ում է կերպավորում, քննադատում, այլ այն մտայնությունը, որ, իր կարծիքով, պոեզիան փակուղի է տանում: Մինչդեռ աշխարհը և մարդը նույնն են ամենուր՝ քարոյականության համաձայնակ է աշխարհում, իրենց իրավունքների համար ցույցեր են անում մագոխիստներ-

1 Արտ. Հարությունյան, «Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից», Ե., 2010, էջ 50-52

րը, սոցիալիստները, անարխիստները և պետության գրպանահատները... Կրկին աշխարհը նույն Բաբելոնն է, քաղաքի քառսում մոլորվել է մարդը, որ միկրոսկոպիկ «մեծություն» ունի, խեղճված են ազգերի ծակատագրերը, իսկ փոքր ազգերի ծակատագիրը, ինչպիսին հայն է... վտանգված է անցյալով և ներկայով, մինչդեռ ահա՝ «քաղաքը հեղեղված է հիմա «լիրիկներով», որոնք նախընտրում են աղոթքը, միստիկան, «քիչ մը հրեշտակ ու պատարագ», «մի քիչ Աստված» և «երեք թռչուն շիփ-շիտակ», այսինքն՝ «աստվածահայտնություն», բայց... անանցողիկ և հավիտենական մի աշխարհ, ուր... միայն խոսքն է հեղինակը, Բանի ոգին կրողը... ինչպես Մովսեսի պոեզիայում...

Բայց դառնա՞նք կրկին մեր խնդրին: Ինչպես տեսնում ենք՝ ժխտումը հիմնա-
յին է, հակադրություն՝ անվրեպ, որ իր բանական պատճառը և բացատրությու-
նը պետք է ունենա: Ես Արտ. Հարությունյանից քաղված նույն օրինակը բերել
էի իմ «Վրիպած գիրք» («Գրական թերթ», 18 հունիս, 2010թ.) հոդվածի դեմ
գրված «Գովք տգիտության» պատասխան հոդվածում, որը չիրապարակեցի,
որովհետև Արք. Նիկողոսյանը կանխեց մեզ «Իսկական ածպարարի և ածպա-
րարության մասին» («Գրական թերթ», հուլիս, 2010) հոդվածով՝ նկարագրելով
ոչ միայն մեր գրական բարքերը, այլև մատնացույց անելով իսկական ածպա-
րարին և ապացուցելով, թե իրականում ինչպես են հովանավորում (կարծում
եք սնահավատորեն) մեր «խոնարհ լիրիկները» ոչ- գրական խղճուկ մի գոյութե-
յան, բայց մի այնպիսի կրավորական կեցվածքով, որ Պիղատոսի դիմակը ան-
մեղ է թվում դրանց դեմքի փոխարեն (Երևի ասեմ՝ (չ)գիտեն, թե ինչ են անում...):
Բայց, քանի որ, ինչպես նախորդ դեպքում, այնպես էլ այժմ, մեզ ուղղորդող
արդի պոեզիայի խնդիրները սահմանելու և ընճելու մեջ է, ապա միակ հարցը
կարող է լինել հետևյալը. – ունի՞ արդյոք որևէ գրապատմական և գեղագիտա-
կան ինքնություն կամ հիմնավորում ժխտումը, սա ե՞լք է փակուղուց, թե՞ կրկին
փակ շրջան է գծում, որը չունի իր փիլիսոփայական ելակետը, ուղին, գալիքի
երազանքը: Բայց իրպեսզի հնարավոր լինի մեկնաբանել հարցադրումը, հա-
վելենք Դավիթ Հովհաննեսի պոեզիայից ևս մի քանի հղում՝ երևույթը ամբող-
ջացնելու և ամբողջական ընճելու համար: Այսպես, Դ. Հովհաննեսը դեռևս
«Քրոնիկոն» գրքում հրապարակեց «Բանաստեղծություններ ոչ տպագրության
համար» շարքը, որը ունի բնաբան. «պոեզիան այն է, ինչ պոեզիա չէ»: Այնու-
հետև «Բանաստեղծություն» գործում սահմանեց հետևյալը՝

*Սա ամենևին պոեզիայի դար չէ,
ոչ էլ պոեզիայի երկրում ենք ապրում.
Երբ կարող է մի պատահական Դարչո
տրորել ամեն նվիրական ապրում...՝*

Դարչոն, իհարկե, դիմակի փոփոխական խաղի վարպետն է, որ փոխակերպվում է ժամանակի հետ: Երեկ և այսօր նա նույն ժանտախտն է՝ «երգահալած» խմբագիրը, որ եզը բարձրացնում տակը հորթ է փնտրում, աղծատում, շուռ է տալիս բանաստեղծի տողը՝ թաքնված իմաստ փնտրելու նրանում: Հաստամուկ այդ ստահակի ներքինը չի փոխվել կրկին և խոսում է միշտ ժողովրդի անունից: Իսկ բանաստեղծը՝ միայն իր անունից և, եթե ասում է, թե պոեզիայի դար չէ, հակադրվելով Դարչոյին, որ «ժանտախտ է սփռում պոեզիայում հիմա», գրում է իր կյանքի ողիսականը, որ քրոնիկոնն է դարի, բայց արդեն՝ հավաստի, ոչ տպագրության համար: Իսկ Դարչոյի ոգին սավառնում է ընդմիշտ՝ սահմանելով դարը և անվանելով ժամանակը՝ «Եզովպոսի դար», լեզուն՝ «եզովպոսյան լեզվի երկիր», որ կենդանի խոսքին հակադրել է ենթատեքստն ու ենթատեքստային գիրը ու պարտադրում է «ենթատեքստով ապրել»: Ուստի եզրակացնում է՝

*ենթատեքստն է դարձել մեր երգի -
Պոեզիա կոչված սիրուն թակարդի
նպատակ, նաև՝ վարպետության չափ. -
ով յուրացրել է արհեստն այդ արդի
կարող է հուսալ կոչում ու հռչակ:¹*

Դ. Հովհաննեսը, իհարկե, ունի հասցեատեր: Նրա թիրախը ևս ուղղված է «պոեզիա կոչված սիրուն թակարդի» և այն դավանող «վարպետների» դեմ, որոնց անվանում է «շուրջգրական սպեկուլյանտներ», «պոեզիայի պոտոր ջրերում ձուկ բռնող վարպետ խանժաներ»...² Եվ, որպեսզի հասկանա՞նք, թե ով է խանժան և թե ինչու Դ. Հովհաննեսի ոչ պոետական ակտը (արարքը) ավելի պոետական է, քան մորին-ինքը՝ «ինքնաբավ պոեզիան», պետք է ընկալել այն միջավայրը և տրամադրությունը բանատողի, որ ծնվում է «ականապատ», ժայթքած լավայով դաշտում, այնպիսի գեհենում, որի անունը ... Հայաստան է, ուր պոեզիան... անհնարին է և ասում է.

Ահա թուխս եմ մստած աշակերտ ու վարպետ:

*- Ուսուցի՛չ, - դիմում է աշակերտը պետին, -
ինչ է դուրս գալու այն ձվերից տարբեր,
որ տաքացնում ենք մեր հետույքով ետին,
մոր խո՛սք, մոր պոեզիա՞, հորիզո՞ն անձիր,
չլսած մոր քա՞ր փիլիսոփայական...*

Պատասխանում է կարկառունը նրան.

- Կարևորը՝ հավն աքլարի տեղ անցնի:³

1 Նույնը, էջ 105

2 Նույնը, էջ 453

3 Դավիթ Հովհաննես, Տագնապներ 15-րդ («Գրական թերթ», 6 մայիսի, 2011, էջ 4)

հիարկե, պարողիկ հարցումները, գրոտեսկային ենթատեքստը և հավի-
աքլարի խորհրդանշը, որ, ինչպես հիշում ենք, «երեք դուշ է» անվանում
նրանց Արտ. Հարությունյանը, նույնպես և ուսուցիչը և աշակերտը, նրանք
Դ. Հովհաննեսին «ամծանոթ» անուններ չեն... Ուստի մի այլ ությակում Դ.
Հովհաննեսը անանուն, բայց հստակ գծագրում է ուսուցչի կերպարը՝ դոկտո-
րին, ում «գլխի բուրդը ձերմակ// շարժում է եզիպտոսից փչող քամին»։ Նա
փիլիսոփա է, ով, սակայն, «ուղեղը սառն է պահում, ոտները՝ տաք» և «բառից
շինում է որակյալ քուսպ, իսկ մենք կլլում ենք այդ սիդդորան»...¹

Ինչևէ, հակադրությունը և ժխտումը, ինչպես տեսնում ենք, ունի հասա-
րակական արժանատիք և, թերևս, ծանր է հնչում ժամանակակիցների,
բանաստեղծական դժվարին ողիսական անցած այնպիսի անհատակա-
նություններին բնութագրելու, ինչպիսիք Դ. Հովհաննեսն է և Հ. Էդոյանը՝
փառահեղ ձերմակագլուկը, բայց, այնուամենայնիվ, հետաքրքիր զուտ
գրապատմական հարցադրման առումով։ Մի այլ պարագայում մենք ման-
րամասն կմեկնաբանենք հակադրության պատմական և փիլիսոփայական
բնույթը ամբողջական, բայց այս պարագայում խնդիրը թե՛ Արտ. Հարու-
նյան – Հակոբ Մովսես, թե՛ Դ. Հովհաննես – Հ. Էդոյան հակադրությունը
կարող է պարզաբանել բանաստեղծության ակունքի և պոեզիայի ավան-
դույթի ջննության հարցը։ Առաջինի՝ բանաստեղծության ակունքի մեկնա-
բանության, ինչպես նաև երկրորդի՝ ավանդույթի ընկալման հարցադրմամբ,
ընդհանրությունները համակարգային բնույթ ունեն և առնչվում են մախորդ-
ների՝ միջնադարի բանաստեղծներից մինչև Մեծարենց ու Տերյան, Ե. Զա-
րենցի և Պ. Սևակի պոետիկայի, գեղագիտության յուրացումների ու նոր
արժևորման հետ... Խնդիրը, հետևապես, բավական լայն է, բայց հնարավոր
է լուծել միայն համեմատական ջննության ուղիով, ուստի անդրադառնա՞նք
Հ. Մովսեսի պոեզիայի ակունքի խնդրին և հեղինակի հարցին, որի հակադ-
րությամբ տեսանելի են Հ. Էդոյանի, Արտ. Հարությունյանի, Դ. Հովհաննեսի,
Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի էությունը և պատմական նշանակությունը...

Այսպես, Հ. Մովսեսը «Լույս զվարթ» (2009) գրքի «Ես կրկին ելնում եմ
որսորդության» բանաստեղծության մեջ իրեն (բանաստեղծին) անվանում է
«որսորդ», ով, ինչպես Զարենցի քառյակում է ասվում, նետ-աղեղն առած ելել
է որսի։ Բայց, եթե Զարենցի պարագայում ասվում է՝ «բայց դառնում է նա մեծ
պոետ ոչ թե նետի մեծությամբ, // այլ նշանի ահագնությամբ, որ հանձար-
ներ է սերում», ապա Հ. Մովսեսը անվրեպ լինելու ժանապարհը տեսնում է
ոչ միայն «հանձար-ից սերելու», որ բանաստեղծի թարգմանությամբ՝ նշա-
նակում է *ոգի*, այլև պատգամում է ուղղակի՝ «որպեսզի երկնքում դիպչես

1 Նույնը, էջ 4

նրան՝ ջո սրտին դու պիտի մշան բռնես»¹: Ուրեմն՝ երգը վերապրումի և հաղորդակցության ուղերձն է, որ ամենվում է արարչությունը: Հետևապես Մովսեսը, իր երգասացությամբ, վերապրում է արարչությունը և լույսը (որոնք հոմանիշներ են), որ յոթնեղանակ *մատյանն* է, խոսքի ծիսական մի համոզես, որ անվանում է «լույս զվարթ», որը նախորդ գրքում Մովսեսը անվանել էր «Գիրք ծաղկման»: Չարենցի ոգեկոչումը, նախորդ գրքում՝ Նարեկացու, Շնորհալու, Մ. Մեծարենցի հիշատակումը սակայն զուտ ամենչություն է միջնադարյան բնագանգական աշխարհընկալմանը, ինչի հիմքում նաև Գրքի վերապրումն է, ամենչությունը այն նախասկզբին, որից ծագում է Մովսեսի երգը: Եվ, բացի այն, որ բանաստեղծը մի ամբողջ «տեսություն» է ավետում (երգում) «Վարդապետություն» բաժնում, ուր, ուղղակի ասած, Մովսեսին կարելի է անվանել «լույսի վարդապետ», գրում է նաև «Հիշատակարանը», ուր, ամբողջացնելով իր խոսքը, ասում է՝ «Բայց դուք բառհեցի՞ք... թե ես ի՞նչ չքնաղ Հայաստան երազեցի» (334): Բայց, մյուս կողմից, Մովսեսը, «ոսկյա մականը բռնած ձեռքին», որ իր խոստումն է եկվորներին, ամենվելով երգի ակունքին, ասում է՝ «Բառերի ծրագներով լուսավորել որմերը Հայեցման, խոսել ճշմարիտը, ասել իսկականը»// որը անեղծ միրգն է՝ անմահության սկիհներում դրված...»(33): Սակայն հայեցումը, որ կախում ունի ինչ-որ նախասկզբից, որը Գիրքն է և «լույսի մատյանը», պատկերը և արտացոլումն է արարչության, անմահության և հավերժի փնտրտուքն է, որ կրում է ամեն մի բանաստեղծ: Հետևապես բանաստեղծությունը ամենչություն է սրբազան նախասկզբի՝ արարչության ոլորտի հետ, որի արտահայտությունը Բանն է: Ուստի «Վարդապետության» մեջ ասում է՝ «Միայն դո՛ւ ես, Լեզու, որ մեզ լույսի մասին առերևույթ պատկերացում ես տալիս» (324) և նրա (լույսի) «ցուլացման տակ՝ ամեն ինչ երթ ու գալ(ն) է անմահության ուղիներին»(316), որովհետև լույսը ոչ միայն զերծ է անցյալից և գալիքից, այլև այն «վրանն է, որի ներքո անցյալը ընդունում է գալիքին» (317): Ուստի բանաստեղծի մատյանն էլ ոչ միայն «հայելին (ն) ձեռքին իրականի», այլև «ի՞ժ ու բաղձանք, այն բերանը, որը ո՛չ հաստատում է, ո՛չ մերժում, ո՛չ սահմանում, ո՛չ էլ դատում ու կարգում...» (316): Այսինքն՝ Մովսեսի մատյանը, ինչպես ինքն է ասում, «թելադրյալ մատյան է», որ «ուզում է պարզել ամենամոտիկ ազգակցությունը լեզվի և լույսի» (318): Իսկ «ճշմարտությունը,- հավելում է Մովսեսը, - նման է վարդի, այն նպատակ չունի» (54): Ուրեմն՝ բանաստեղծության աշխարհը, որ ոգու հայեցումն է արտահայտում, հակադրվելով իրականությանը և գործունեությանը, ծանաչում է միայն երևույթները: Ուստի, ինչպես Հյոդեբեյնի բանաստեղծությունը, հենց իր՝ Մովսեսի մեկնաբանությամբ, կարելի է բացատրել «անտիկ՝ արդիակա-

1 Հակոբ Մովսես, Լույս զվարթ, Ե. 2009, էջ 7 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս էջերը կնշվեն տեքստում)

նություն» եզրով, նույնը և իրենը, ուր թեև ժամանակը միասնական է, բայց «մեջտեղ է հանվում մի այնպիսի պատմականություն, որում ժամանակի անցյալ, ներկա և գալիք տրոհումները ի մի են բերված ոգու միասնական պատումը կերտող ասացմամբ»¹: Հետևաբար, երկի ակունքը, որ ոգին է, նրա էության մեջ պետք է փնտրել կյանքը և մահը, արարչությունը, ներկան և հավիտենությունը և, նրա պատկերում, չքնաղ Հայաստանը:

Ոգին, իհարկե, եռամիասնության տարրն է, և ես նպատակադիր չէի խոսել առայժմ Մովսեսի ավետարանական սկզբի տարրերի և մտածողության մասին: «Եռամիասնության տարրերը» հողվածում Մանասեն համոզիչ և ամբողջական բացահայտել է Մովսեսի նախորդ գրքերի ներքին ստրուկտուրան, զարգացումը, խորհրդանշները և այլն: «Լույս զվարթ» գրքում նույնն են խորհրդանշները (լույսը՝ հոր, վարդը՝ Քրիստոսի, ջուրը՝ սուրբ հոգու), և բանաստեղծումն էլ կրոնական ակտ է, հոգևոր առնչություն սրբազան ակունքի՝ Բանի հետ: Ուստի «Լույս զվարթը» իբրև մատյան, Բանի էությունն է վերընթերցում, որը հնարավոր է... ընկալել հայեցման միջոցով, ինչը, առարկայական ընկալմամբ, արտահայտում է ծայրը (մեղեդիին-մելոսը)՝ գալով «բացը» (հայտնությունը՝ ինքնալուսավորման միջոցով) և լռելով (համրանալով) լեզվի նշանների՝ բառի մեջ... Այսինքն՝ տեղի է ունենում օմտոլոգիական մի «շրջադարձ», որը Մովսեսի բանաստեղծության անտիկականությունն է վերաբժեքավորում իբրև արդիականություն, որը արտահայտված չէ բանաստեղծի (ավանդական իմաստով՝ քնարական կերպարի) էության մեջ, այլ, բացառապես, լեզվանշանի (ինչու չէ՞ նաև բառի) մեջ... Սա, եթե կուզեք, Մովսեսի բանաստեղծության փրկության խարխիսն է, որ հնարավոր է դարձնում ժամանակակցությունը և մեկնաբանումը:

Բայց և՛ վերադառնալով քննադատության հարցադրումին, նշենք, որ Մովսեսի որոնումները հոգևոր-փիլիսոփայական հիմք ունեն: Տեքստի և բնագրի առնչությամբ կարելի է ասել՝ տեքստը՝ նշանային, բնագիրը՝ հոգևոր առնչության ոլորտն է: Ուստի առաջնայինը բնագրի հասկացությունն է, որի էությանն է առնչվում տեքստը, բայց, իհարկե, գրի առարկայության և արտահայտության միջոցով: Ուստի մատյանը տեքստի անունն է. այդ իսկ պատճառով Մովսեսը անվանում է «թելադրյալ մատյան»: Հետևապես, ինչպես ինքն է բնութագրում, ժամանակը պատկերված չէ «պատկերներով արդիական», բանաստեղծը «չի վճարել տուրքը ժամանակի և հարկերը ներկրման» և մերժում են նրան «ներկայի հարգի հաստատությունները» (323): «Մերժումը», իհարկե, բազմիմաստ է այս պարագայում, եթե չասենք, որ այս ընդդիմությամբ, Մովսեսն է մերժում ժամանակակիցներին և ժամանակը՝ հանուն գա-

1 Ֆրիդրիխ Հյոդեբալին, Բանաստեղծություններ, Ե., էջ 5

լիքի: Միաժամանակ, Մովսեսը մերժում է դրանով ավանդույթը (բայց այնպիսի ավանդույթը, որ հանգում է ձևի գաղափարին՝ անվանելով երևույթը «ձևի քոչվորություն», որի հասցեատերը կրկին հայտնի է՝ 60-ականների սերունդն է...): Ուստի հասկանալի է նաև, թե ինչու Արք. Նիկողոսյանը «Բանաստեղծության ընդդիմությունը» հոդվածում հարցադրումը քննում է պոետիկայի մակարդակում, ընդհանրություններ գտնելով Չարենցի «վերջին մատյանի» և «Լույս զվարթ» գրքի միջնադարյան առնչությունների և ժանրային յուրացումների միջև: Թերևս միայն կարելի էր չշտապել եզրակացնելով և ասել՝ «Չարենցն ավելի շատ կիրառում է, Մովսեսը՝ առավելապես ի ցույց դնում»: Ավելի ժիշտը և ընդունելին նշված մտքին հաջորդող բացատրությունն է. «Չարենցի կիրառությունների բնույթը հուշում է՝ էլ ինչ կարելի է անել, Մովսեսինը խորհրդանշում է՝ գրեթե ոչինչ չենք արել» («Գրանիշ», Ե., 2011, թ.2, էջ 15): Որը նշանակում է, թե Չարենցը խնդիր էր դնում ավանդույթի պատմական յուրացման, իսկ Մովսեսը՝ ավանդույթի արդիականացման, ինչը պայմանավորված է բանաստեղծության չության մովսեսյան ընկալմամբ և համապատասխանում է բանաստեղծի այս ձևակերպմանը՝ «առաջ դեպի անցյալ»: Իսկ իմաստը, ըստ Մովսեսի, սա է՝ «ավանդույթը ամեն օր գոյավորվողն է...», որ ունի մի ակունք՝ Բանը, որից և ծագում է բանաստեղծությունը: Ուստի, ուղղակի ասենք, Մովսեսի առնչությունը միջնադարի ավանդույթին զուտ հոգևոր-փիլիսոփայական է և կախում ունի Գրքի հասկացությունից, որ Մովսեսի պարագայում՝ նախասկզբի արտահայտություն է, իսկ Չարենցի դեպքում՝ ժանապարհի փիլիսոփայական ընկալման (ի վերջո <. Մովսեսի պոեզիան ինքնաբավ հորիզոն ունի և երևույթները թերևս համեմատելի չեն): <ետևապես Արք. Նիկողոսյանի հոդվածը առանձին ակնարկների, ընդհանրությունների, ծանոթագրումների և լրացումների մակարդակում ունի զարգացման հնարավորություն, որ անհրաժեշտ է արձանագրել, մինչդեռ մի այլ դեպքում՝ Թ. Խաչատրյանի «Բանաստեղծության կեցության և գոյության սահմանագծին» («Գարուն», թ. 7-8, 2007) ընթերցումը, ինչպես հոդվածագիր-հեղինակն է անվանում, «գրականագիտական սադրանք է»: Բայց ես չեի ասի, թե այն հիմնված է բացառապես անհատական ընկալման վրա, որի իմաստը, ինչպես վերլուծողն է ասում, «սուբյեկտիվիզմն» է և իր նախընտրած գրողների՝ <. Էդյանի, <. Մովսեսի, <ր. Սարուխանի առանձնացումը հողվածում: Այլ «սադրանք» է Մովսեսի «Եվ ձայն է բարձրանում...» երկխոսության տեսակետները նույնությամբ, բայց զուտ գրականագիտական լեզվով փոխակերպված, վերարտադրելու: Այս երևույթի անունը հայտնի է և մեր գրականագիտության մեջ, ուստի սահմանենք այն՝ տալով երևույթին իր իսկական անունը, որը գրականության մեջ կարելի է ընկալել իբրև *մեկնաբանական մոտացիայի* օրինակ, երբ քննադատը, վերլուծության առանձին հիմնավորված

դիտարկումներին զուգահեռ, մեծ իմաստով, կրկնում է գրողի՝ այս դեպքում Հակոբ Մովսեսի տեսակետները՝ վերստեղծելով յուրատեսակ **քննադատական շրջապտույտ**¹ մույնը կրկնելու և հավելման միջոցով, հիարկե, հասնելով քննադատական էֆեկտիվ սադրանքի: Կարժ ասած, երևույթը «Ճևափոխում է» այնպես, որ վերլուծական «պատրանք» առաջին հայացքից անտեսանելի է թվում: Անշուշտ, հավանական է լսել նման դեպքում, թե գործ ունենք քննադատի և գրողի մույն դավանանքի և աշխարհայեցության հարցի հետ, բայց դա ևս միամիտների պատրանքն է լոկ, ուստի խոսակցությունը թողնելով մի այլ առիթի, նշենք, որ հարցը ամենևին դա չէ, որովհետև, մեր կարծիքով, քննադատության խնդիրը դավանանքի նույնությունը պարզելն է, այլ՝ մեկնաբանելը և արժևորելը պատմական օրինաչափությունների այնպիսի համադրության մեջ, որ ի հայտ է գալիս համակարգի ինքնության մեջ:

Առհասարակ, խոսելով համակարգերի մասին, ինչպես կարելի է կարծել, ճևափոխում են դրանք քախման և միմյանց ժխտելու պատմական հունով: Արտ. Հարությունյանի, Դ. Հովհաննեսի բանաստեղծական ներկայությունը դրա ապացույցն է: Տասնամյակների ժամապարի անցած անհատականություններ, որոնք չափազանց բարդ, ներքին ինքնաժխտման և զարգացման ժամապարի են անցել: Ուստի դրա մեկնաբանության ու ամբողջացնելու հարցը թողնելով ավելի լայն բանախոսության, այնուամենայնիվ, անդրադառնանք Արտ. Հարությունյանի «Հեռատապոններ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գրքի ընդհանուր համակարգին: Այսպես, զուտ գեղագիտական առումով համակարգի սկզբնավորումը Արտ. Հարությունյանը նկարագրում է «Ինքնածին գիր» պոեմում, որն ունի ենթավերնագիր՝ «կամ ինչպես դիմացանք սոցոեալիզմի շերտի գարկին, որ հետո վերածվեց ժղանովի օտարամոլության մասին կոնդակի՝ այսինքն՝ կոնցլագերի...»¹: Խոսքը սյուրռեալիզմի մասին է, որ, պաշտպանելով գրողին «զաղափարախոսությամբ միջնորդավորված ընթացքից», պատսպարում էր սոցոեալիզմի շերտից, ուստի «քնաշխարհի էր փնտրում» գրողը՝ «թաքնվելու հրեշավոր կեղծիքից սովետի տարիների»: Բանաստեղծությունը, սակայն, շարունակելով պոլեմիկան, հանդես է գալիս ոչ միայն հանուն, այլ նաև ընդդեմ, - այն է՝ ընդդեմ «քրդոտված արձակի, որ հիմա զբաղվում է խոսքի քիսաչիությամբ», ընդդեմ «հաստազուլուսի հայ քննադատի», որ որոժում է «ընդդեմ մոդեռն արվեստի»: Այնուհետև, ընդդեմ «գյուղագրության ժպոտ աչքի», ընդդեմ նաև սյուրռեալիստների «անպտղության», նրանց մոգոնած կարի մեքենայի և վիրահատական սեղանի, որ հեշտասեր մեյնիմի եվրոպական տեսակն է:

1 Արտ. Հարությունյան, «Հեռատապոններ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից», Ե., 2010, էջ 228 (այսուհետև մեջբերումներ անելիս կնշենք տեքստում էջահամարը):

Բայց հանում «բազմակուրծք ստնտու իրականի», որ Պ. Սևակը «անբանաստեղծական բանաստեղծություն» տերմինով էր բացատրում: Իսկ Արտ. Հարությունյանը ոգեկոչում է ոչ միայն Սևակին, այլ նաև Ե. Չարենցին՝ կեղծիքի ու քաղաքական ռեզիստանսների դեմ կռվող հանձարին: Թեև ամենակարևորը, որ ժառանգաբար փոխանցվում է Չարենցից և Սևակից, բանաստեղծի կերպարի մարտնչող ոգին է, պատասխանատվության խնդիրը, ուստի իրերի և մարդկանց աշխարհը՝ իր բազմաթիվ կապերով, արտահայտողը և կերպավորողը բանաստեղծն է՝ Արտ. Հարությունյանը՝ իր կենսափորձով, մտածողության ինքնությամբ, պոետական վեհությամբ: «Բարեւոյն հյուրանոցի տեսիլքը» պոեմով բանաստեղծը շրջադարձ է կատարում դեպի ժամանակակից աշխարհը: Մարդը հյուրանոց-քաղաքի վերջին հարկից՝ որ ժամանակակից աշխարհի փոխանունն է, անտեսանելի է և փոքր, հյուրանոցը օտարացման վայրն է, փողոցը՝ տոպոսը, ուստի վերում «ունայնությունն է», ներքևում՝ սոսկումը, որ հեռուստացույցի էկրանի վրա նկարված սնկաձև պայթյունի նման հօդս է ցնդեցնում մի աշխարհ, որ հիվանդ է: Այսպես՝ տեսիլքը օտար է դեռևս, քաղաքը՝ քաոսի շարժում, մինչ բանաստեղծի «ճերկայության» դարձը, վերադարձը երկիր-Արցախ: Հրդեհը հիմնավորք հողի վերստեղծում է աշխարհը, ջրհեղեղը՝ մաքրագործում, թեև Հուդան է իշխում թե՛ մեր քաղաքում և թե՛ հեռավոր ու մոտ Մոսկվայում ու Նյու Յորքում... Այստեղից է ծնվում բանաստեղծի ընդվզումը և բախումը (նույնանուն «Ընդվզում-բախում» բանաստեղծության մեջ), որ ավարտվում է բարեւոյան աշտարակի վերնահարկում նստացույցով ընդդեմ «օսմանլու-մարդասպան ժամանակների», «ստալինյան գիրացած առնետների», «մզլոտած գրական քրմերի», բարեւոյան աշտարակաշինության 21 դարում... Ուղղակի ասենք, Արտ. Հարությունյանը կարիք չունի միֆականացնելու կամ ապամիֆականացնելու ժամանակը և իրերը՝ որպիսի հարցում անում են և մեկնաբանում հաճախ Հարությունյանի պոեզիան: Ժամանակը այնքան բարդ կապեր ունի և ամենից դժվարը հենց ժամանակի կերպավորումն է, ինչը անում է բանաստեղծը, մինչդեռ նրան վերագրում են քաղաքական հանձնառություններ, ինչը ամենևին էլ էական չէ և ժիշտ չի բնութագրում Արտ. Հարությունյանի բանաստեղծությունը: Նա անում է ամենադժվարինը՝ կերպավորում ժամանակը և ժամանակակիցներին՝ LSՊ-ի, էներգակիր Թաշչյանի, ռուսականապետ Հուդայի և այլ ժանոթ դեմքերի, բայց խնդիրը ժամանակի «ճերկայության», իրերի և մարդկանց կենսափորձի, փիլիսոփայության արտահայտումն է: Եվ ամենևին բանաստեղծը մեղավոր չէ, որ «ժամանակը դուրս է սայթաքել իր շավիղից»...

Անբանաստեղծական ժամանակի բանաստեղծն է նաև Դավիթ Հովհաննեսը: Զրոնիկագիրը և բանաստեղծը հակադրվում են միմյանց պոեզիայում, բայց միասնական են ժամանակը ընկալելու հարցում: Բանաստեղծը

անտարբեր ներկայություն չի կարող լինել: Եվ թեև Դ. Հովհաննեսի դավանանքը պոետական կողմնորոշում ունի, և բանաստեղծությունը «մետաֆորն» է իր բացատրությամբ, որ ունի «ամտրոհելի մի ամբողջություն», «կայուն և կանգուն շինվածք», բայց «բառերի միջև կա սպիտակ տարածություն», որ բանաստեղծը անվանում է *պացակ*: Հենց այդ բացակն է, որ ագուցում է բառերը, և բառերի միջև ընկած այդ բացակն է, որ՝ «եթե լեցուն է՝ պոեզիան կա, եթե դատարկ է մնում՝ շինվածքը քանդվում է»¹: Այսպես է ահա քննադատվում շարժումը, որի էությունը ինքնաժխտումն է որպես ներքին ընթացքի արտահայտություն, և ժխտումն է, որ ձևավորվում է «արտաքին» բախման միջոցով ձևավորելով համակարգի ինքնությունը, որով նշանակալից է դարձնում Դ. Հովհաննեսի պոեզիան արդի ընթացում...

-5-

Ս. Սարինյանը «Անդրադարձ» հոդվածաշարում («Գրական թերթ», թ. 1-4, 2012թ.) նշում է, թե արդի քննադատական «միտքը չունի իր ժամանակը», մինչդեռ յուրաքանչյուր պատմաշրջան առաջադրում է իր հիմնահարցը, որը, ըստ վերլուծողի, «անկախ անհատական այլատարր կարծիքներից, ուղղություն է տալիս հասարակական մտքի որոնումներին», լուսաբանում «գրականության ժամանակի տեսական և պատմական հարցադրումը», գրական շարժման ընթացքը, սահմանում գեղագիտական չափանիշներ՝ համակարգելու գրականության տիրույթը:

Քննադատությունը, ըստ էության, ծախողում է և, թվում է, ընտելացել ենք «համընդհանուր մի գորշության, կորցրել իրերի ընկալման տրամաբանությունը ու գրական-հասարակական մտքի կարգն ու կարգապահությունը»: Հետևաբար մտքի այս հարթակից կես քայլ է անցումը, որպեսզի քննադատը եզրակացնի՝ «մենք ունենք քննադատներ, բայց քննադատություն չունենք»: Բայց թե որոնք են ծախողումների պատճառները՝ գրամոլները, որոնք կործանեցին Հռոմը, օրհներգու շնորհանդեսները, գրական մամուլը, որ չունի տարբերակված ուղղվածություն, հանգանակների պակասը... Ո՞ր ծայրից է սկզբնավորվում քաոսը, անկարգապահությունը...

Թեև հարցերը, ինչպես տեսնում ենք, շատ են, բայց, թերևս, հնարավոր է և կարելի է վերլուծել դրանք ոչ թե միմյանցից տարանջատ, այլ, ուղղակի ասենք, յուրաքանչյուր հարցում իր էության մեջ կրում է պատասխանը, որ կարող է բացահայտել միայն պատմական ընթացքի վերլուծությունը: Ուստի Ս. Սարինյանի հարցադրումը հնարավոր է մեկնաբանել նաև այլ կերպ, բայց,

1 Դավիթ Հովհաննես, Նոր քրոնիկոն, Ե., 2007, էջ 459:

նախապես, հավելելով մտքի հետևյալ զուգահեռը նաև՝ մենք ունենք գրողներ, բայց գրականություն... չունենք:

Ասվածի մեջ էականը, այնուամենայնիվ, հետևյալ միտքն է, որ ուղղորդված է արդիականությամբ: Այն է, եթե ունենք գրողներ և քննադատներ, բայց ոչ՝ գրականություն և քննադատություն, ապա ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ պատմական պրոցեսը ավարտում չէ կամ հասարակական-գիտական միտքը չի ձևակերպել երևույթի մշակութաբանական, փիլիսոփայական արժեքը պատմական առումով: Այսինքն՝ չի յուրացրել արդի պրոցեսում գրականության ամբողջականությունը և ստրուկտուրան, հետևաբար նրա մշակութաբանական գիտակցումը և արժևորումը ուղղված է դեռևս գալիքին, որովհետև ներկայի մեջ միշտ պետք է որոնել գալիքը, այլապես ներկյալ իբրև առարկայական ամբողջություն, առանց գալիքի «ներկայության», մեռած է...

Ես, որոշ իմաստով, եթե մեղմացնում եմ քննադատի պետիմիզմը, այնուամենայնիվ, նպատակ ունենալով ընդգծելու մի այլ հնարավոր տարբերակ: Իշխողը, այնուամենայնիվ, արդի քննադատական և գրականագիտական պրոցեսում, *ձգնաժամն* է: Բայց այնպիսի ձգնաժամը, որ հիմնված է ոչ միայն ժխտելու, այլև զարգացման, պատմականորեն ինքնագիտակցելու, հակադրությունները ժանաչելու ինքնության վրա: Իսկ եթե ընթացքը դանդաղ է և տեսանելի չէ գրականության արդի ժամանակի մեջ, մեղավորը, իհարկե, գրական մամուլն է, սնափառ շնորհանդեսները, քննադատության ուտիլիտար կրավորականությունը, ջծնող պատեհապաշտությունը և, անշուշտ, բանասիրական կլիշեները՝ համալսարանական ուղղվածությամբ, որոնց մագիլները խորն են խրված և տեսանելին անտեսանելի են դարձնում գիտակցության թակարդում:

Ճգնաժամը, սակայն, օրինաչափություն է, որ սահմանում է գրականության ժամանակի ինքնությունը, բայց նաև՝ հիվանդության ախտանշանները, որոնք անհրաժեշտ է վերլուծել: Ս. Սարինյանը անդրադառնում է երիտասարդների՝ Վ. Դանիելյանի, Ա. Ավանեսյանի, Արք. Նիկողոսյանի հոդվածներին, ուր, իբրև, գլխավոր առանձնահատկություն, նշվում են դրանց *անոտատիվ* բնույթը: Նրանցում, վերլուծողի կարծիքով, թռուցիկ է արտահայտված վերլուծական հայացքի տեսադաշտը և «ավելի ասպարեզ ունի վիճակագրությունը, քան բնագրագիտությունը»: Երևույթը, սակայն, նոր չէ և բնութագրական է ոչ միայն երիտասարդների գրությունների համար: Պատճառը, սակայն, մեր կարծիքով, ավելի մտահոգող է: Անոտացիան, ակնարկային վերլուծությունը պարտադրում է գրական մամուլը, որը գիտի մատչելի լինելու, հետաքրքրության և ինտրիգը ապահովելու օրենքը, սակայն որը հիմնված չէ երևույթը ժանաչելու և գնահատելու, այլ միայն՝ փաստագրելու:

Թեև խնդիրը չէի վերագրի միայն մամուլի պահանջներին, այլև քննադատության ենթակայությանը, որ դեր ունի այս պարագայում: Բայց պետք

է հավելել նաև որքան էլ մամուլի տարածությունը սուղ է, այնուամենայնիվ մեկնաբանության խիտ տարածության մեջ հնարավոր է դրույթների ձևաբանումը, որը, մասնավոր դեպքում, ներկայակ լուծումների ժամանակ, անում է Արք. Նիկողոսյանը < Սարիքեկյանի, Ա. Պաչյանի պատմվածքները վերլուծելիս: Ի վերջո գրական նյութի ընտրությունը կանխորոշում է հեղինակի ոճը, որ այս դեպքում պատումի և պատմողի հարցը վճռում է պոետիկայի կամ, ինչպես քննադատն է ասում, «կառուցվածքային խաղարկումների» քացահայտմամբ, որ նշանների համակարգ են ձևավորում նշված հեղինակների գործերում: Ուստի կարիք կա պատմվածքի կառուցվածքի միասնության մեջ քննել տվյալ նշանների իմաստը, որ ամբողջական հնչի «պատմող, պատմություն, պատմվածք» եռամիասնությունը, որը նաև հողվածի վերնագիրն է («Գրական թերթ», թ.17, 2010 թ):

Բայց, վերադառնալով մասնավոր այլ հացադրումների, թեև մեր խոսակցությունը զարգանում է հենց այդ հունով, չենք կարող չանդրադառնալ ոչ գրական մի ախտի, որը Ս. Սարինյանը անվանում է «անտիկրիտիկայի» դրսևորույթ, իսկ ես կանվանեի երևույթի անվան ուղիղ իմաստով *ճերքին պլագիատ, փոխակերպված մտքերի կոմպիլիացիա*, որ արմատավորվել է արդի քննադատության մեջ՝ պարարտ հող ունենալով հասել վտանգավոր սահմանի... Քննադատության գիտությունը, ինչպես քննադատն է մեկնաբանում, «խեղաթյուր(վել) է գավառամտությամբ», «քնագիր կոչված հասկացությունը վերած(ել) է ֆրագի»: Մինչդեռ քննադատությունը «հասարակական գիտակցության ձևերից է և չպետք է այն իջեցնել մտավոր զրոսանքի մակարդակին» («Գրական թերթ», թ. 2, 2012 թ):

Բնութագրումները, որոնք Ս. Սարինյանը վերագրում է այս «կրիտիկոսին», «Կեցության խորքային իրեղենությունը» («ԳԹ», թ. 22, 2010) և «Հոգևոր գրականության և նրա պատկերի առանձնահատկությունները» հողվածների հեղինակն է՝ արդի քննադատության պրոցեսում մի ուշացած «երիտասարդ», անվանյալ Նորիկ Ղազարյան, որ, իր անվան նման, *Նոր-իկ* (=*Նորելուկ*)՝ երևույթի փոքրությունը արտահայտող մասնիկի նշանակությամբ: Բայց նա միայնակ չէ, թեև տիպական անուն է մեր քննադատության որոշ ախտանշաններ բնութագրելու համար, ինչպիսիք են ջոնությունը, պատեհապաշտությունը, պատվերով հանդես գալը, թայֆայի պատկանելությունը, քանի դեռ թվացյալ «ուժականություն» կա «այդ կողմում»... Քանի՞ անգամ (բանավոր, թե գրավոր) նույն բանն է կրկնվել, ասվել նույնը սույնին, ինչը պիտի կրկնեմ Նորից մեկնաբանողի խոսքերով «քննադատությունը վերին տրվածք է և պարտադրում է ինտելեկտուալ ծաշակ, մտավոր կարգապահություն, հիմնավոր գիտելիքներ»... և չի հանդուրժում պրիմիտիվիզմ և վրիպում: Մինչդեռ... այս հեղինակից անիմաստ ջանք է նման բան պահանջելը:

Բայց, գիտեմ, ասվածը մտավոր խուլերի և կույրերի համար չէ կրկին: Որքան հիշում եմ, կրկնվել են նույն խորհուրդները յուրաքանչյուր հրապարակումից հետո, որ Նոր-իլը միշտ ընդունել է ջծնությամբ, ինչպես «Արդի հայ բանաստեղծության ուղղությունները-հոսանքները» («ԳԹ», 2010, մարտ) հոդվածի հրապարակումից հետո էր, որ տիպիկ կոմպիլիացիայի, ներքին արտագրության արտահայտություն է: Անգն աչքն էլ տեսնում է, որ ըննադատը ինչոր աղբյուրներից յուրացնում է տերմիններ, որպեսզի, ուղղության ներսում, անտարանջատ, բնութագրի հոսանքների անուններ, ինչպիսիք են՝ գեղագիտական, փիլիսոփայական, հոգևոր, հումորի և պարոդիայի... (թվով 8-ից տասը անուններ, որոնք, չգիտես, հոսանքի՞, թե՞ ուղղության անվանումներ են): Եվ, բացի այն, որ սրանք արհեստածին բնութագրումներ են, ասվում են ֆրագի ձևաբանությամբ, երևյալների հեռավորության կամ մերձավորության հատկանիշները շրջանցելով, որ անհասկանալի է թվում՝ երևակայում է, թե՞ անտեսում է ըննադատությամբ՝ փափախավորի տեղ դնելով... Թերևս հասկանալի է ինքնիմ՝ նաիրյան մեր աշխարհում հորիզոնը սահման ունի, բայց տխմարությունը անպարագիծ է... որ ժիշտ է սույնին բնութագրելիս: Դեռ «չմարսած» իրեն ուղղված ըննադատության տարափը՝ Նոր-իլը, իհարկե, ինչպես միշտ՝ ֆրագների կցնցումով, հորինում է հաջորդը՝ «Չարենցի ասպետական»-ը՝ գրությունը («ԳԹ», թ. 38, 2011), ուր կարող ես այնպիսի անմիտ համեմատությունների հանդիպել, անկապակից կապակցություններ ու մտքեր կարդալ, որ, կարելի է կարծել, գրականությունը... ինքնասպան է եղել: Հեղինակը, օգտվելով կրկին մի աղբյուրից՝ «Поэзия трыбадуров, поэзия миннезингеров, поэзия вагантов» (М., 1974), ոչ միայն հարմարեցնում է միմյանցից տարբեր՝ թերևս արտաքին նմանություն ունեցող նյութը, այլև շրջանցում է վերջին երկու տասնամյակում Չարենցի ստեղծագործությանը առնչվող վիթխարի գրապատմական և բանասիրական նյութը, ինչպիսին, օրինակ, Դ. Գասպարյանի «Հայոց բանաստեղծության մայրաքաղաքը» գրքում «Ապպետական» ռապսոդիայի ստեղծագործական ազդակներին վերաբերող բանասիրական վկայությունները կարող են լինել և, այսպիսով, փորձում է այն ըննել Չարենցի ստեղծագործության համակարգից «դուրս», հորինածին «նմանությունների» օգնությամբ գալով արտառոց եզրակացությունների, որոնք, չգիտես, լ՛ուրջ են ասված արդյոք... Օրինակները քանի որ շատ են և անկապակից, ասեմ, որ սույնը մի փաստից ուստում է մյուսը՝ մերթ, ֆրագի օգնությամբ, համեմատելով Տ. Տաստյի «Ազատագրված Երուսաղեմը» պոեմի ոճի (բարոկկո) հետ, մերթ «Տաղարանի», ուր Չարենցի «սերը մարմնական չէ», մերթ՝ «Ծիածանի» և «Լիրիկական բալլադների», ուր «մի կողմ էր թողել Չարենցը միստիկ սիրերգությունը», այնուհետև՝ հայրենների և ... այսպես մինչև գրության ավարտը: Սույն «ըննադատը» մոռանում է «նախորդ» ֆրագը, երբ ասում է, թե «ռապսոդիայի բանաստեղծական ժանրին դեռ

կանդորադառնանք», կուտակում է ցածուցքով մտքեր, կարծելով, թե «միֆական կրկնակի» խնդիրը առաջին անգամ է գործածվում Չարենցի «Ասպետական»-ում, «Երեք»-ում, «Նավգիկե»-ում... Ուստի կարծում եմ ապարդյուն ջանք է համակարգել անհամակարգելին և... հրաժարվելով այս գործից, ասեմ, որ մեղավորը այս քննադատիկը չէ, այլ քննադատության... հանդուրժողությունն է: Այլապես չէր ծնվի «Ակադեմիկոսի գավառական ուրբաթախոսությունները» («Հրապարակ», 10 փետր., 2012) զառանցանքը, որ դուրս է էթիկայի որևէ ըմբռնումից: Թերևս պարզ է մի բան, որ հետախու պետք է ակնկալել, երբ գործ ունես մեկի հետ, ում խնդիրը ոչ թե քննադատությունն է, այլ... քննադատական հեղինակությանը պարսավելը, որ պատասխան ակտում շրջանառության մեջ «տեսնի» իր անունը: Նոր չէ այս դրուժան խաղի «օրենքը», որ տիրապետում են ոչ գրական սպեկուլյանտները: «Հրապարակի» խեղկատակ վարքը ապացուցում է կրկին դա. վիթխարի կաղնին տասնամյակների ծանապարհ անցած քննադատը պատկերված է... հիվանդանոցային մահճակալին... Բայց՝ լավատեսական ժպիտը դեմքին: Կարծում եմ՝ տապալվել է կաղնին... Չհուսամք: Եվ թող չհուսան նրանք, ում մեջ արթնացել է հանկարծ *տիկնիկային մուդդուսիկը*, որ խոսում է իբրև թե ակադեմիկոսի «ուսուցիչների»՝ «երկու գերմանացիների» և «տոլստոյագետ ռուսին» օրինակ բերելով, որոնց անգիր գիտի նախ ինքը՝ պատկառելի տարիք հավաքած «երիտքննադատը» և անտաղանդ նախկին բանաստեղծը՝ Նոր-իկը, «ուրվականների» երկրում պաշտոններ վարած այս տիկնիկ մուդդուսիկը... Պատասխանը թեև պարզ է, և միանգամից, թերևս, անդորադառնանք կարևորին և էականին: Ումի՝ ընդդիմախոսը արդարամտության որևէ փաստարկ «ուրբաթախոս ակադեմիկոսին» հակառակը ապացուցելու... Հարցը քննենք սակայն օրինակի, փաստի մեկնաբանությամբ:

Ես նախորդ պարբերություններում պատահական չէի մեջբերել «քննադատությունը հասարակական գիտակցության ձևերից մեկն է» արտահայտությունը, որը, Ս. Սարիմյանի բնութագրմամբ, գրեթե համազոր է փիլիսոփայության գործառնությին: Բայց նույն միտքը «քննադատը» փոխաձևում է՝ ասելով քննադատությունը «դուք համարում եք հասարակական գիտակցության ձև», որը չի նշանակում «հասարակական գիտակցության ձևերից մեկը»: Ուստի աղավաղելով ասվածը, քննադատիկը մերժում է փիլիսոփայության և քննադատության ուղղակի առնչությունը: Այնուհետև հավակնում է «ուսուցանել», թե ինչ է մեթոդը և համակարգը այն դեպքում, երբ իր ուսումնառության պաշարը «Գրականության տեսություն» բուհական դասագիրքն է ընդամենը, իսկ նշած մյուս աշխատանքը՝ Յակովլևի «Արվեստը և համաշխարհային կրոնները» գիրքը, չմարսված ասպարեզ է սույնի համար, ինչը հուշում են «հոգևոր պատկեր» և «սիմվոլ» հասկացությունների բացատրությունը նրանում: Միայն մի օրինակ ասեմ. սույն քննադատը, որ սովոր է ասվածը փոխաձևել, նույնը

անում է նաև «պատկեր»-ի քննադատման մեջ: Ս. Սարինյանը, քննադատելով Նոր-իկի «Հոգևոր պատկերի առանձնահատկությունները» հոդվածում արտահայտված «հոգևոր պատկեր», «սիմվոլ», «սյուժե» բնորոշումները, ապացուցում է, որ գրական առումով հոգևոր և աշխարհիկ պատկեր կատեգորիաները պետք է բացատրել միասնական, իբրև գեղագիտական ըմբռնում, որն... անհնար է, չի ընկալում սույն քննադատիկը՝ քերելով օրինակներ, և այնպիսի ամուններ Նրիստոտել, Սոկրատ, Պլատոն, Պորփյուր... վարժապետի նման, որն է փաստարկ չունենալով, ուղղագրական սխալներ ուղղում և... անընդհատ բարբաջում ունիվերսալիզմ, ունիվերսալ պատկեր, որ, ըստ էության, անորոշ ձևակերպում է: Ուստի չգիտես՝ ի՞նչ լեզվով բացատրես սրան, ի՞նչն է անհասկանալի վերջապես՝ «պատկերը պատկեր է՝ լինի աշխարհիկ, թե հոգևոր»...

Այնուամենայնիվ, մի այլ պարագայում չէի «իջնի» այսքան, եթե ունենայի այսպիսի ընդդիմախոս, ում պետք է բացատրել առտնին հարցեր: Կարծում եմ՝ Սարինյանը հետևել է այս օրենքին: Իմ «փորձառության» մեջ թարմ է հետևապես ո՞նց ծախողակի անունը, որ իմ «Վրիպած գիրք» («ԳԹ», 18 հունիս, 2010) հոդվածին պատասխանել էր նույնկերպ, ինչ «Ակադեմիկոսի գավառական ուրբաթախոսությունները» գրության հեղինակը: Մինչդեռ Ս. Սարինյանը սույնին, ում Արք. Նիկողոսյանը պատասխան հոդվածում անվանեց «խսկական ածպարար» («ԳԹ», թ. 26, 2010), «Նրբանկատ» խորհուրդներ է տալիս՝ ուսուցանելով բանավեժի կանոնը, հորդորելով նրան, որ Ս. Աբրահամյանին ընդդիմախոսելու համար չեն «մեղադրում» ինչ-որ անորոշ «սուբյեկտիվիզմի», «մարդկային տեսակի» տխմար բացատրություններով, այլ «տեսական վերլուծական հայացքով հիմնավորում են իրենց դրույթները», եթե նույնիսկ «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» գրքի հեղինակը այդպիսի արգումենտացիա չունենա... Ուրեմն, ի՞նչ է ստացվում՝ չունեցածը մեկնաբանել, թե՛ հայհոյել: Նախընտրելին երկրորդն է, ինչը արել է սույն ծախողվածը և, ինչպես Սարինյանի «պատրանքում», «ոչ թե կիսով չափ է պարտված», այլ՝ ամբողջական և հիմնավորված...

Կրկնվում է նույն սխալը, ինչը հանդուրժում ենք, երբ խոսքը չի վերաբերում մեզ... Բայց մեր շահագրգռությունը բացառապես գրականությունն է, ուստի, նման դեպքում, լուրն եմ խոսքը թողնելով ուրիշներին, գովերգելով և օվսանմա կարդալով տգիտությանը, որ սրարշավ եկավ և անցավ խորշակի պես, թողնելով վրիպածի, անկման տխուր մտորումներ, որովհետև ես այնքան միամիտ չեմ՝ հասկանալու, որ սույնները մեկ անուն չունեն՝ **բազմանուն են**, և նրանց միավորողը սոցիալական-կենսաբանական նույն գրգռները և շահերն են, իսկ իմ դեմ ուղղված անտառը, ինչպես Արտ. Հարությունյանը կասեր նման դեպքում, հավատակից «լիրիկ -«клерик»-ների անունից էր բարբաջում, իսկ նրանց բանախոսը, լավ է ասված, «քրջոտ քուչի քննադատն է»:

Բայց ես մի կողմ եմ վանում այս մտորումները՝ անդրադառնալու ավելի լուրջ մի հարցադրման, ինչպիսին Վ. Այվազյանի արձակի մեկնաբանության խնդիրն է։ Կրկին իմձ «պարտադրում եմ» վերադառնալ նույն ելակետին, որից սկսել եմ մախկնում... Մի առիթով Վ. Այվազյանի արձակը բնութագրել եմ իբրև «փախուստ դեպի LOGO!», որն ամենևին էլ գրական հեղափոխության արտահայտություն չէ, ինչպես Ս. Սարինյանն է կարծում և... «մերժում»... ոչ թե տաղանդի ինքնությունը, այլ հեղափոխականության ինքնահնար վարկածը։ Գիրքը, որի բնագիրը որոնում է գրողը՝ Վ. Այվազյանը, միասնական աշխարհի որոնում է, որը չափազանց բարդ ստրուկտուրայի կրողն է։ Ուստի «մտնել» այդ աշխարհ... տրված չէ, եթե համապատասխան «գործիքներ» չես գործածում։ Հարցն այն է, որ Ս. Սարինյանի մեկնաբանության ելակետը հակադրությունների տրոհումը և համադրումն է, որ վեր է հանում, քննում և ժամաչում երևույթը, արժևորում նրա պատմական և գրական ինքնությունը։ Բայց Վ. Այվազյանի ստեղծագործության քննության պարագայում, ինչպես ասում են, «հակադրությունները համատեղ են», և գործ ունենք երևույթի ամբողջական-ընդհանուր ընկալման հետ, ուստի ժամաչումը և ընկալումը տեղի է ունենում ընդհանուրից դեպի եզակին ընթացող շարժման միջոցով, որն անընդհատ կրկնվող պրոցես է։ Այսինքն՝ աշխարհի գեղարվեստական մեկնությունը չունի եզակի ստրուկտուրա և բաց համակարգ է, որ երկու տասնամյակ առաջ գրված «Հին ահ» (1991) վիպակում արտահայտվում է սյուժեի «տարբերակների» անավարտության տեսքով, «ճանճի ամիսը» (1997) վեպում սպանության «քննության» անհատական պատումների միջոցով, որ յուրաքանչյուր պահի, ներկայի յուրաքանչյուր փոխաձևության մեջ ընկալվում է ներքին-անհատական պատումով՝ աուրայի կերպափոխության ընթացքին համապատասխան։ Իսկ, ահա, «Համեմատական կենսագրություններ» (2004) վեպում բնագրի ծագման առնչությունը մեկնաբանում է «Ակզբից և վերջից կարդացվող խոսքի նույնությունը» գլխում, ուր վեպի կերպարներից մեկը «անհայտ» և «չընթերցված» ձեռագրի մեկնաբանությունը հայտնաբերում է իրական և մետաֆիզիկական աշխարհի միասնության և անտրոհելիության մեջ, ուստի իզուր է կարծել, թե Վ. Այվազյանը «Զգրված գիրք» հոդվածում տեսիլքի քարտեզի վրա հակադրում է միմյանց «երկնքի գիրքը» «գետնաձած գրքին»։ Ս. Սարինյանի այս պնդումը գալիս է, իհարկե, իր աշխարհայեցողության բնույթից, իսկ Վ. Այվազյանի «թերասացության» հիմքում (ինչպես քննադատն է բնութագրում) հակադրությունները *բիճար* հակադրություններ են, որ տանում է լեզվական ընկալման ոլորտ (իմաստները անընդհատ հավելելու, շարժման և կազմալուծելու միջոցով)։ Ահա թե ինչու, մեկնաբանելով երևույթը «Հերմենևտիկական շրջանակ կամ սեմանտիկական ապակառուցում» (2008) հոդվածում, մենք հիմնվել էինք Մ. Հայդեգերի «երկիր» և

«տիեզերք» (աշխարհ) հասկացությունների ըմբռնման վրա, որի հիմնական հերմենևտիկական դրույթը աշխարհի՝ որպես ամբողջականության, իդեան է, ինչին հակադրվում է «երկիրը»՝ որպես մարդու աստ – լինելության, հիշողության վայր... Ուստի պատահական չէի գործածել «հերմենևտիկական շրջանակ» եզրը, որը սահմանում է «տիեզերք» (աշխարհ) բառի մարդաբանական իմաստը: Այն է՝ «աշխարհի» ներսում է տեղի ունենում մարդկային յուրաքանչյուր ինքնամեկնում և հայեցում: Իսկ «երկիր» հասկացության մեջ «լսվում է» ինչ-որ առասպելական նախահնչույթ, «արձանագրում» է շարժումը դեպի նախակերպարը, դեպի բանի նախահիմքը: Ուստի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպում կերպարները, երբ «խոսում են», մեկնաբանում են իրենք իրենց առասպելի խորքից, որ «հերմենևտիկական շրջանակում» ծագում է «աշխարհի» և բան-ի էությունից՝ նախասկզբից... Դրա համար է ասվում մեր կողմից՝ «հակադրությունները լոգոսի մեջ են, ուր տեղի է ունենում ամեն ինչ: Ուստիև նրանում տրոհված չէ ժամանակը»: Որովհետև միասնության ակտի մեջ հնարավոր է դրա ընկալումը ներկայի՝ այժմ-ի և այստեղ-ի պարագայում, որ լուսավորվում է քացության՝ իրեն ակնթարթ, այնուհետև լռում մշանի մեջ՝ որ լեզուն է... Այսքանից հետո խոսել, թե մեր «քննադատական լոգիզմի» տեսաբանությանը, Վ. Այվազյանի գեղագիտությանը «պակասում է ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, մատերիալիզմ բառ-հասկացությունը», կարծում եմ, հիմնավոր չէ: Հնարավոր է երևույթների քննությունը, Սարինյանի կարծիքով, թվում են անավարտ, չվերջավորված, բայց դա իր տեսաբանական քննության տեսանկյունից է հնարավոր այդպես եզրակացնել: Իսկ Ս. Աբրահամյանի դեպքում, ասեմ, որ խնդիրը այլ է և ոչ թե նրա համար, որ ընդունելի չեն քննադատի որոշ դիտարկումներ, այլ հարցը քննադատության գործառույթի ընկալման մեջ է: Մեր խնդիրը երևույթների մեկնաբանելը և նրանց պատմական հիմունքների քացատրությունն է, արժևորումը: Իսկ Վ. Այվազյանի արձակը, որքան էլ բարդ նախակիզք ունի, արդի հայ արձակի մշանակալի երևույթներից մեկն է և չունի համեմատության եզր (անգամ հակադրելու իմաստով) Ա. Ենկոյանի արձակի հետ, որ, մոլորությամբ, հաճախ է հիշատակվում տարբեր քննախոսություններում: Ս. Սարինյանը «Հայկական ժամանակը» անվանում է «անհատական էպոս»՝ «ազգային սուբստանցիոնալ ընդհանրությամբ», «ասքապատումի հեղինակային եղանակով»: Եվ դա այն դեպքում, երբ Վ. Այվազյանի էսսեները վերլուծելիս գործածում է բնութագրումներ՝ «տավտոլոգիա», «քմահաժ բանաձևում» և... Մի՞թե այդքան գրավիչ են թվում «Հայկական ժամանակի» էմպիրիկ պատումները... որովհետև որևէ ջանք չեն պահանջում ընթերցելու «զազթիժիական» երկխոսությունների շարքը, որ իրապես սերիալների շարք է և ոչ թե (թերևս... անհնար է երևակայել) ... «անհատական էպոս»: Սա կլինեի այն դեպքում, եթե հեղինակը լինեի

պատմության և իրադարձությունների հորձանուտում, իբրև ասացող՝ լինել պատումի կենտրոն, որ իր վրա է կրում ժամանակի թանձր խռովքը, հակասության ոգին, շարժումը:

Այնուամենայնիվ, վերադառնալով հարցադրումներին, նշենք, որ մենք որոշ միտումով չենք անդրադառնում Վ. Այվազյանի էսսեների մեկնաբանության հարցին, որ այդքան խստությամբ ընմում է Ս. Սարինյանը: Իհարկե, Վ. Այվազյանի խոսքի բարդությունը, հեղինակի «դիրքավորվածությունը», երբ ընմում է ստեղծագործական խնդիրներ, նախընտրելի է, որ հասկանալի լինեն: Երևի հեղինակը սա պետք է հաշվի առներ՝ չլինելով այդքան ինքնաբավ: Բայց, մյուս կողմից, ըննադատությունն էլ չպետք է խուսափի նորության ինքնությունը գնահատելու բարդությունից: Ս. Սարինյանը ընմում է «Գաղտնի անունը» էսսեն, որը, չգիտես ինչու, Վ. Այվազյանը վերահրատարակել է տասը տարի անց «Գարուն»-ի էջերում (2010, թ. 5-6) այն դեպքում, երբ այն չի ընդգրկել «Անհենարան ու անխարիսխ՝ երկրի մման» (2007) հոդվածների ժողովածուում: Սա հավանաբար նշանակում է, որ Վ. Այվազյանը մեծ իմաստով կարևոր չի համարել «Գաղտնի անունը» էսսեն, մասնավաճ, մեր կարծիքով, ավելի էական կլինեին ըմնադատի հարցադրումների նյութը, եթե ըմնադատը անդրադառնար առանցքային գործերի, ինչպիսիք են՝ «Հայ վեպը», «Վերջապես չգիտեմ, թե ինչ է գրականությունը», «Ժամանակը որոնելիս», որոնց մեկնաբանության միջոցով հնարավոր էր Վ. Այվազյանի արձակի ժանաչելիության խնդիրը... Բայց եղածն արդեն փաստ է, ուստի անդրադառնաճք մի վերջին հիմքային հարցի, որն առնչվում է Վ. Այվազյանի հրատարակված վերջին վեպին՝ «Պատմություն մեծն Կովկասի», ուր գրողը շատ հստակ է ասում վեպի վերջաբանում՝ «... այն, ինչ գրինն է, խված է կյանքից»: Իսկ ո՞րն է կյանքը... Վ. Այվազյանը մեկնաբանում է այսպես. բանավոր կյանքը եթե «արթուն մասնակցությունը և ներկայությունն է կյանքին», ուր երազը և քունն է կիսում քեզ հետ կինը, ապա հնարավոր է հարցնել թերևս՝ ո՞ր կյանքին հավատալ, առարկաների «գայթակղությամբ» արտահայտված կյանքին, թե՛ երազով ընթացող կյանքին... Գլխավոր հակասությունը ահա սա է: Եվ մինչդեռ երազում ընթացող շարժումը թռչեքային է, պատկերները՝ պատրանքային, երկխոսությունները՝ թերևս ոչ միշտ տրամաբանական, ուստի... ստացվում է «**բնագիրը հոծ, տեքստը՝ անվերնագիր**»՝ անհենարան ու անխարիսխ գիրը իբրև կյանքի միակ վկայություն ու փաստարկ, ուր միասնական են թերևս իրական և մետաֆիզիկական (առարկայական և երազի) աշխարհները: Տարանջատված չեն նաև երկիրը (հողը) և տիեզերքը, կյանքը և մահը: Հետևապես էական չէ խոսքի (բանի) ոլորտում ո՞վ է ձեռագրի (բնագրի) հեղինակը, պատմի՞չը՝ որ տեքստի փոխանցողն է, հետագա դարերում (7-11-12-րդ) լրացում ամողները, թե՛ վերծանողը, որ վերապրում է «հոծ բնագիրը»: Ժամանակը բանի ոլորտում միասնական է և նրանից են

ծագում, նրա էության մեջ են «ամբարվում» անձառ և ձառելի աշխարհները: Միակ առնչությունը բան-ին հաղորդվելու ճայնն է, որ անվանում է նաև իրե-րը, արտահայտում նշանային առարկայությամբ, որ գիրն է (գրավոր տեքստը), ուստիև գիրը միակ հավանական փաստարկն է, իսկ նրա էությունը արտահայ-տողը առասպելն է, որ փոխանցում է «վերծանողը», մեկնաբանում նաև...

Այսպիսին է Վ. Այվազյանի անպարագիծ աշխարհի բանալին: Հեղափո-խականության բանաձև՝ է սա: Ես այսպիսի հարց չէի դնի: Մանավանդ որ՝ արդի արձակի համապատկերը լայն է և կրկին, մետաֆիզիկական մի «լուսթ-յամբ», սպասում ենք հանդիպումը Լ. Խեչոյանի հետ, նույն տազնապը վե-րապրում, ինչի մասին խոսում է նաև Ս. Սարինյանը: Իսկ Գ. Խանջյանի արձա-կի հորիզոնը բացահայտվում է նոր վեպով՝ «Ենոքի աչքը», որի ձեռագիր օրի-նակը ծանոթ է ինձ և, կարծում եմ, գեղարվեստական ներշնչանքի նոր վերելք է ապրում գրողը: Ուստի, ասվածի ենթատեքստում, ունայն է թվում խոսելը արդեն քննադատության առտնին խնդիրների, մանավանդ ներքին արտա-գրության մի փաստարկի մասին, ինչը նշում է նաև Ս. Սարինյանը:

Ն. Համբարձումյանի «Լույս-Ա-պտույտ» հոդվածը, քննադատի մեկնաբա-նությամբ, Վ. Այվազյանի «Լույսն անմեկնելի» հոդվածի «պարզ իմիտացիան է»: Սակայն ես չէի ասի, թե միայն այս հոդվածն է կրկնում «Լույսն անմեկնելի» հոդվածի դրույթները, որը նվիրված է Հ. Մովսեսի պոեզիայի վերծանությանը և գեղագիտական որոշ հարցադրումների: Ասեմ ավելին, Վ. Այվազյանի հոդ-վածի հարուցած բանավեճը գրական մամուլում, արձագանքները, կարծում եմ, արհեստական էր: Թերևս սա այն ուղին չէր, որ պարզաբանում է Մովսեսի պոեզիայի հայտնությունը, ուստի, արժեքավորություն չտալով հարցին, հա-վելեմ, որ մեր քննարկումները «Լույս-Ա-պտույտ» հոդվածի հեղինակի, ազդե-ցության հարցի կապակցությամբ հանգեցրին հետևյալ եզրակացության: Ն. Համբարձումյանի «Լույս-Ա-պտույտ» հոդվածը, իհարկե, առնչություններ և մտքի ընդհանրություններ ունի Վ.Այվազյանի հոդվածի հետ, թեև դժվար է խոսել (և ապացուցել) այս պարագայում ներքին պլագիատի մասին: Բայց ահա հեղինակի մեկ այլ գործ՝ «Բանաստեղծի հայտնությունը» («Գարուն», թ.3-4, 2010), որը նվիրված է Վ. Տերյանի պոեզիայի մեկնաբանությանը, կրում է «Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորում զետեղված Վ. Տեր-յանի «անդարձության» փիլիսոփայությունը մեկնաբանող սարինյանական ազդեցությունը: Այս դեպքում Ն. Համբարձումյանի գործը կարելի է անվանել «մեկնաբանական իմիտացիա», որ ներքին պլագիատի արտահայտություն է նաև, և կարծում եմ, հեղինակը պետք է և պարտավոր է ընդունել և խոստո-վանել ասվածը, եթե, իհարկե, հասկանում է, որ ազդեցության հանձնառումը երիտասարդական հիվանդություն է, և քննադատի կայացումը հնարավոր է անցնում է ազդեցության սանդղտըն ի վեր... Սա, իհարկե, ամենամեղմ տար-

քերական է, ու խորհուրդ է տրվում, քանի դեռ, հասկանալի է ինքնին, այս «ցավը շատերին է պատել» և ուղտը, ուղղակի ասենք, ժամրաբեռն չոքել է մեր դռանը... Ինչը նշանակում է, թե մոր ժգնածամի շեմին ենք կանգնած, որից ազատագրումը հնարավոր է միայն հեղափոխության շրջադարձով...