

ՍՅՈՒՌԵԱԼԻԶՄԻ ԱՅՎԱԶՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ

Ա.Վ.Գալստյան

Աղասի Այվազյանի գրական մեթոդը առնչվելով պյուրեռալիզմին՝ այն ամբողջովին չենք կարող ներկայացնել որպես պյուրեռալիզմի տեսության հետևողական արտահայտություն, այլ որպես գրական այդ համակարգի որոշ սկզբունքների արտահայտություն:

Սյուրեռալիզմն, իբրև գեղանկարչության և գրականության մեջ կիրառվող ոճ, ձևավորվել է Ֆրանսիայում՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին: Սյուրեռալիստները ձգտել են ոչնչացնել տրամաբանության վրա հիմնված իրականությունը, երևակայականի տրամաբանությունն ու սահմանները, ստեղծել նոր, հիասքանչ աշխարհ՝ հիմնված գույնի տարածության ազատ խաղի ենթագիտակցության նկարագրի վրա: Առաջին սյուրեռալիստական գործերը երևան եկան գեղանկարչության ասպարեզում, որի կարկառուն ներկայացուցիչը Ս. Դալին էր: Հետագայում այս ուղղությունն իր տեղը գտավ գրականության, կինոաշխարհի, թատրոնի, քանդակագործության և այլ բնագավառներում: Սյուրեռալիզմը գրականության մեջ (հատկապես քնարերգության) ստեղծագործական պրոցեսի ելակետային մոդել (մոնոօրինակ) հռչակեց «ավտոմատ գիրը»՝ մտքի մեջ առաջինը եկող բառերի, խոսքի պատառիկների, դրանցից յուրաքանչյուրի առանձին-առանձին, հանգիստ չտվող, սևեռուն տեսիլների ու այդ բոլորի անսովոր գրավչության, անակնկալների փոխկանչների գրառումը [1]: Եթե պոեզիայում սյուրեռալիզմը բնորոշող առանձնահատկություններից է «մտքի մեջ առաջինը եկող բառերը, խոսքի պատառիկները», ապա արձակում, ավելի հստակ՝ Այվազյանի պատմվածքներում և վիպակներում սյուրեռալիստական ընկալումը զգացողությունների վերարտադրում է՝ «սևեռուն տեսիլներ», գերիրական, ենթագիտակցական ապրումներ: Ա. Այվազյանի որոշ ստեղծագործություններ գուրկ են պատմողական տարրից, անայուժե են և հակված են զգացողությունների հարուստ երանգավորման արտահայտմանը:

Թե՛ որպես գեղանկարիչ, և թե՛ որպես գրող Ա.Այվազյանն ունի ենթագիտակցականի ընկալման և արտահայտման իր մոտեցումը: Եթե գեղանկարչության մեջ Այվազյանի սյուրեռալիզմին բնորոշող էլեմենտը (տարր) վախի, սարսափի բնագոյն է, որի կրողը մի կտավում սոցիալիստական գաղափարախոսության առաջնորդ Վլադիմիր Իլյիչ Լենինն է՝ ահաբեկված մտավոր հանրության ճնշող հայացքների ներքո, մյուսում՝ հրեշ ջութակահարի սերմնադր, մի այլ տեղ՝ մերկ աղջկա գլխավերևում դուրդլահարի նվագը, ապա գրականության մեջ անգիտակցականի, գերիրականի արտահայտման մոտիվներն ավելի շատ մարդու բնագոյների, անկայուն հոգեվիճակների դրսևորումներ են: Ինչպես նկատում են Ռոբն Ուելլերը և Օսթին Ուորրենը [2] գոյություն ունի ստեղծագործողների մի խումբ, երբ բանաստեղծն ու գեղանկարիչը նույնանում են: Այս խմբին է պատկանում նաև մեր հեղինակը՝ ի տարբերություն Բլեյքի կամ Ռոսսետտիի գեղանկարչության ու պոեզիայի, որոնց նկարչությունն ու պոեզիան տարբեր են ոչ միայն տեխնիկական որակով, այլև բնույթով, Այվազյանի վիպակների և պատմվածքների ատաղձն ուղիղ համեմատական է իր իսկ գեղանկարչությանը: Եվ պատահական չէ, որ շատ հեղինակների նման (Ու. Մ. Թեքերեյ «Մնափառության տոնավաճառ»), պատկերագրողն է իր իսկ ժողովածուների շապիկները («Մեղրով հղացածը», «Ամերիկյան աջաբասնդալ», «Պիեսներ»)՝ ընթերցող հանրությանը հուշելով ուղղությունը, որը որդեգրեց ինքը: Խոհափիլիսոփայականը և գերիրականը այդ տարիներին մաս կազմեցին ինչպես նկարներում, այնպես էլ վիպակներում և պատմվածքներում: Ա. Այվազյանի հատկապես վերջին շրջանի ստեղծագործություններում իրերի ներդաշնակությունը մշտապես դիմագրավում է անխուսափելի հակասության և գեղեցիկի երազանքը բերում տառապանքի ճակատագրական տրվածքով: Սա սյուրեռալիստական ընկալման այվազյանական մոտեցումն է: Դիտարկենք մեջբերումները «Լեմի-լեցուն դահլիճ» վիպակից՝ «Չնայած դահլիճը դասական կառուցվածք ուներ, աթոռները դասավորված էին, ինչպես ընդունված է թատրոններում և ժողովարաններում: Այնքան խիտ էր մարդկային զանգվածը, որ ասես իրար վրա էին ելել, իրար մեջ էին մտել մարմիններն ու դեմքերը: Մեկի աչքերը՝ մյուսի ճակատին, մեկի քիթը՝ երրորդի ծոծրակին, մեկի որովայնը՝ չորրորդի քամակին,

մեկի ոտքը՝ մյուսի ուսին... Եվ աղմուկն էլ՝ նույն կերպ. խոսքը խոսքի շալակին, տարբեր տեղերից նյոռ բառերի բախում, առանց հասցեի, առանց ուղղության ձայնարկություններ, նյարդային ժխոր...» [3]: Մարմինների, դեմքերի, աչքերի, քթի, ծոծրակի, որովայնի մարմնի մյուս մասերի «իրար վրա նվնդ» մի զգացողություն է, երբ մարդը դադարում է օբյեկտները և սուբյեկտները որպես ամբողջություն դիտելուց: Նրա աչքերով այդ կերպ է երևում իրականությունը՝ մասնատված իրենց ամբողջական մարմիններից ու միահյուսված՝ որպես նոր մարմին: Եվ, ինչպես նկատում ենք, հոգեզգացողության այդ երևույթը անհատական բնույթ չի կրում, համընդհանուր է այնքանով, որքանով մեզ հուզում է նախադրյալը, այն սուբստանցը, որը երբեմն չի երևանում: Եվ վերոհիշյալ վիպակում («Լեփ լեցուն դահլիճ») մեզ հուզող ապրումը քաղաքական քողի տակ է թաքնված, որի բանալին հեղինակը տալիս է վիպակի վերջում միայն, մեկ-երկու տողով, որպես կողավորում՝ «Հիսուն տարի միասին էինք...-շարունակեց Փիլիպոսը: Երևանը դատարկվեց այլևս... Դուք չկաք... Իմ կյանքն էլ տխուր է ու դատարկ է... » [4]: Անբեմ և անէկրան դահլիճում, որտեղ, ինչպես հեղինակն է ասում, անբացատրելի է «թե՛ն ո՞ր են ուղղված մարդկանց հայացքները», պարզ է, որ մարդիկ անորոշ վիճակի մեջ կհայտնվեն, մի առ ժամանակ կխաբխափեն աղմուկի մեջ ու հիասթափությունը շատերին կստիպի լքելու դահլիճը: Հայաստանում տիրող հուզալստիվ, անկայուն վիճակը անորոշության գիրկն է մղել նրա զավակներին, և վերջիններին զգացողությունը նույնն է, ինչպես անէկրան, անբեմ՝ դահլիճում հայտնված հանդիսատեսին՝ «...և այդ զգացումը աննպատակ էր, անհետևանք... Գնաց կորավ, գոլորշիացավ, իր տեղը ոչինչ չթողնելով...» [5]:

Նույն հոգեվիճակը պատկերավոր արտացոլող այս հատվածն էլ իր պյուրեմալիստական ընկալմամբ հիշեցնում է Ս.Դալիի ծորացող ժամացույցներ կտավը՝ «Փիլիպոսը այդ ժխորի մեջ էր... Բայց ո՞ւմ հետ էր վիճում, ո՞ւմ էր առարկում՝ բանդագուշանք էր... **Հաղյուր տարիների, հագար տարիների թանձրուկ էր ընկալվում ժամանակը... Ժամերը, վայրկյանները ևս խառնվել էին, թնջկվել...** Այս ի՞նչ էր... Ինչո՞ւ էր Փիլիպոսը այսքան հուզառատ, ցնկոծման մեջ... Ի՞նչ էր ուզում, ինչո՞ւ էր վիճում, ո՞ւմ հետ էր վիճում, ո՞ւմ էր հակաճառում...» [6]:

Հոգեկան երևույթներն ինքնին անգիտակցական են: Իսկ անգիտակցականը իր ենթաշերտերում բազում գիտակցական ապրումներ ունի, հոգու ծալքերում բազում գաղտնի ցանկություններ: Եվ որքանով է ենթագիտակցականը իրական և տեսանելի իրականության մեջ: Ըստ հոգեվերլուծության սահմանման՝ հոգեկանն իրենից ներկայացնում է զգացմունքների, մտքերի և ցանկությունների գործընթացներ, իսկ նման սահմանումը թույլ է տալիս ենթադրել, որ կարող են լինել նաև անգիտակցական մտքեր և անգիտակցական ցանկություններ [7]: Այվազյանի մի պատմվածքում գլխավոր հերոսուհու՝ Մարիամի անգիտակցական մտքերը և անգիտակցական ցանկությունները հեշտագին հաճույքի ու վայելքի գիրկն են տանում: Շռայլելով երիտասարդությունը և բնատուր հմայքը, տարիների մեղքի թանձրուքը ուսերին բեռնած կինը սկսում է վերաիմաստավորել անցածը: Ծնության շնմին կանգնած Մարիամը փորձում է ըմբռնել ամոթ, խիղճ, բանականություն ասածը, նախկին անբարոյականը սկսում է, եկեղեցի գնալ, Աստված կանչել, մոմ վառել, սրբավայրի պատերը համբուրել, չէ՞ որ «տարիքը նաև հանքափոր է, փորում, պնդում է ժամանակը: Անգիտակցականի խորքերից հանում է ամոթը, խիղճը, բանականությունը, որոնց տակ մնում, աղոտանում են այսօրածին կրքերը, սնակուշտ խլրտումները» [8], սակայն նախկին կեցությանը վերադառնալու ցանկությունը ավելի հզոր է և անդիմադրելի: Այն արդեն նստվածք է տվել ենթագիտակցականի անտեսանելի շերտերում: Իսկ գո՞ւցե խստաբարո հոր բռնատիրական դաստիարակությունն է ենթագիտակցորեն ճնշել հերոսուհու միտքը:

Մարիամի հորից՝ խստաբարո գեներալ Թորոսի ներկայությունից խորշում էին անգամ Մեղրի քաղաքի բնակիչները և «աշխատում էին շտապ հեռանալ նրանից՝ ազատություն տալու համար գալարներում խլրտացող սեփական մտքերին» [9], և խստաշունչ բարքերի տնր գինվորականի ներկայությամբ «շրջապատի մարդկանց մոտ կանոնից դուրս մտքերը մղվում-պահպանվում էին ենթագիտակցության մեջ և տառապալից ջանք էին հարկավոր նրանց երկար պահելու համար թաքստոցում» [10]: Ենթագիտակցական ծալքերում թաքնված Մարիամի մտքերը արտաքնապես էին հոր հայացքին «համապատասխանում», մտքի կադապարման, արգելափակման արդյունքում Մարիամի ազատությունը բռնադատվել էր և սողանք էին փնտրում դուրս ժայթքելու համար և նրա «պատյանի ներքո ուրիշ, ինքնակամ ավյուն էր պղպշում: Նա պատռել էր ուզում իր արգելակիչ թաղանթապարկը, դուրս գալ էր ուզում՝ հավելյալ համար գարնան շուրթերին, հանձնել իր մարմինը մոլարվու զարթոնքին... Պատառ-պատառ անել իր նյութեղենը, միախառնել շոգին ու սարսուռին... Նուրբը կոպտությանը նվիրել, սմբել արևի

բազուկներում... Սիրելի, սիրելի... Շոգել ու մրսել, սարսռել ու քրտնել... Ցնծկոծել ու հրաշանալ...» [11]: Մարիամի թաքուն ցանկությունները իրականություն են դառնում: Նրա «ընտրյալը» հպարտ ու գեղեցիկ, քմահաճ ու անմատչելի բարձրդասարանցի Արտաշն է և «շնանալով կնացավ օրիորդ Մարիամը նրա հետ»: Եվ սա դեռ սկիզբն էր, որքան նախարարների բազկաթռոններում, դերասանների առանձնասենյակներում և այգիներում է սպառում իրեն Մարիամը: Ծերությունը թվում է պիտի մաքրեր նրան տարիների կեղտից, սակայն դժվար էր բարոյականության հետ մեն-մենակ մնալը, «ափսոսանքն էր նրա ուղեկիցն ու պատյանը» և նրա տնվորը, վարքով համեստ փախստականը դառնում է Մարիամի բնագոյի իրականացման գոհը:

Ա. Այվազյանի տարերքն իրականության սահմանագիծը հատող և դեպի գերիրականի մեկնարկը ձգվող պատկերների նկարագրություններն են: Սովորական անցուցադարձից դուրս, ենթագիտակցականի բարդ հանգույցների պատկերները թույլ են տալիս երբեմն նրա ստեղծագործությունները համարել մտացածին, երևակայական բարձր թռիչքի արդյունք: Այդպես կարծելով պիտի սխալված լինենք: Ա. Այվազյանի աշխարհընկալման ձևը խիստ իրատեսական է և բանական: Գերիրականը իր տեղը հարթեց Ա. Այվազյանի արձակում հատկապես վերջին ժողովածուների մեջ՝ «Ամերիկյան աջաբասնդալ» (1997), «Ալիքի» (2000), «Մեղքով հղացածը» (2006), վերջինս պատմվածքներում և վիպակներում երբեմն հայտնվում է բանդագուշանքի, գառանցանքի միջոցով: Կարծիքս կարող է հաստատել «Աստված և Ժամագործը» պատմվածքը՝ երբ արդեն քառասուն տարի չգործող, թվում է թե պատի հետ մի ամբողջություն կազմած, Ժամացույցը հանկարծ սկսում է զարկել, որը ծեր ամուսինների համար «քառասուն տարվա հիշողություն էր թերևս, զգայական խաբկանք...» [12]: Մի քանի օրվա բանդագուշանքը վերջապես իմաստավորվում է ծերունու կողմից, նա համարում է, որ զանգը իրողություն է: Ամուսինների ականջներում «Ժամացույցը երկու օր շարունակ հավասար ընդմիջումներով զնգում էր, հետո նրա հնչյունները սկսեցին հայտնվել անսպասելիորեն, առանց որևէ կարգի ու չափի» [13]: Մի օր էլ կասկածամիտ կինը Ժամացույցը Ժամագործի մոտ տարավ և պարզվեց, որ մեխանիզմից «համարյա բան չի մնացել» և «բանի պետք չի» և «սևեռված հուսալքումը մխրճեց կնոջ խաղաղ հայացքի մեջ՝ մինչև կապառվեր երկու ծերերի միջև գոյություն ունեցող կենսոլորտի փչանդությունը» [14]: Այուրեմալիզմը թեական վերաբերմունք ունի իրականության նկատմամբ: Սա այն վերջնագիծն է, երբ գոյություն ունեցող առարկան դադարում է որպես այդպիսին լինելուց, դիտվում է որպես երևույթ կամ երբ մտացածինը և շոշափելին խառնում են իրենց սահմանները՝ լայն հնարավորություններ ընձեռնելով գրող-մտածողին՝ հասնելու ենթագիտակցության շերտերը: Ահա այս ուղղության հանրագիտարանային բնորոշումը՝ «Այուրեմալիզմը ենթադրում է մտածողության և գիտակից կամքի մեկուսացում, իսկ եթե ստեղծագործության համար ասելու լինենք՝ ապա մի վիճակ, երբ տեսնում ես երազի, գառանցանքի, հոգեկանի ալկոհոլային ճղփման իրադրությունը, քանի որ այդ պահերին նկարիչը ազատ է լինում գիտակցության հսկողությունից, որը արգելակում է ինքնահայեցման ընդունակությանը և ներքին լուսավորմանը» [15]:

Այվազյանի վերոհիշյալ պատմվածքը, եթե փորձենք ուղիղ իմաստով հասկանանք՝ կդժվարանանք: Ա. Այվազյանի այս ոճի վիպակները և պատմվածքները առանձին սյուժե չունեն, դրանք մեծամասամբ զգացողություններ կամ ապրումներ են: Եվ եթե հեղինակը նույնիսկ չտար այս հանգուցալուծումը՝ «Ինչո՞ւ տարար Ժամագործի մոտ, - կսկծաց ծերունին: - Ախր ինչո՞ւ... Աստված մեզ երկնքի դուռն էր բացում, դու գնացիր Ժամագործի մոտ...» [16], մեզ համար էլի ավարտուն և հասկանալի կլիներ այն:

Ա. Այվազյանի այուրեմալիստական ընկալումները իրենց կենսանյութով առողջ են և հակառակ Ա. Ռեմբոյի հայտնի ձևակերպմանը՝ «զգայարանների գրգռման ու ծայրահեղության հասցնելու շնորհիվ ստեղծագործական ակտը գերբնական դարձնել և թափանցել սովորական կենսափորձից դուրս գտնվող այլ ռեալությունների խորքը» [17]:

Այսպես, ի դեմս Այվազյանի այուրեմալիզմի, մենք գործ ունենք մի ստեղծագործական հոգեբանական գերզգայական կառուցվածքի հետ, որում ակնհայտ է զգայական ու ինտելեկտուալ կազմակերպվածությունն ու իմաստավորվածությունը: Նրա ճանաչողության ուղին ներհայեցողության ծնունդ է, որն, ըստ էության, խորը զգացողություններից ու ընկալումներից տանում է դեպի այուրեմալիստական մտածողություն: Եվ այս ստեղծագործական ընթացքում ակնհայտ է դառնում ճշմարտության չափանիշը: Աղապանական հերոսների մեջ միավորված են զգայական ճանաչողության հոգեբանական բոլոր գործընթացները, որն որոշարկում է կերպարի կառուցման ճշգրտությունն ու պարզորոշությունը՝ բարձրացնելով հեղինակի ստեղծագործական արժեքի նշանողը:

1. Մելս Սանթրյան «Գրականագիտական բառարան», Երևան 2009թ., «Վան Արյան» հրատ., էջ 220:
2. Ռոնն Ուելլեր, Օսթին Ուերրեն «Գրականության տեսություն», Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ», Երևան 2008թ., էջ 185:
3. Աղասի Այվազյան, «Մեղրով հղացածը» Երևան, ՀԳՄ հրատ., Եր., 2006թ. էջ 129:
4. նույն տեղում, էջ 131:
5. նույն տեղում, էջ 130:
6. նույն տեղում, էջ 129 :
7. Ալբերտ Նալչաջյան, «Հոգևորություն և ներածություն», ՀԿԼ ԵՆՏԿՈՄԻ հրատ., Երևան, էջ 11:
8. Աղասի Այվազյան, «Մեղրով հղացածը» Երևան, ՀԳՄ հրատ., Եր., 2006թ. էջ 154:
9. նույն տեղում, էջ 152:
10. նույն տեղում:
11. նույն տեղում:
12. Աղասի Այվազյան, «Ալիքի», «Նոր դար» հրատ., Երևան 2000թ., էջ 5:
13. նույն տեղում, էջ 7:
14. նույն տեղում, էջ 8:
15. Энциклопедия. Искусство XX века, Москва, ‘‘Олма-пресс’’, 2002, стр 296:
16. Աղասի Այվազյան, «Ալիքի», «Նոր դար» հրատ., Երևան 2000թ., էջ 8:
17. Ա. Հարությունյան, «Ետպատերազմյան Ամերիկյան պոեզիայի զարգացման հիմնական միտումները (1945-1970)», Երևանի համալսարանի հրատ., 1986թ., էջ 67:

Айвазяновское восприятие сюрреализма.

А.В.Галстян

Резюме

В статье сюрреализм Айвазяна представлен как тип художественного произведения с сверхчувствительной структурой, в котором отражена чувствительная и интеллектуальная организованность и осмысленность. Его мировосприятие и путь творческого воспроизводства созерцательно. Глубокая чувствительность восприятия направляет к сюрреалистическому мышлению. Сверхестественное имеет свое неизменное место в произведениях Айвазяна вместе со своим однозначно здоровым восприятием и живостью воспроизводственного мышления.

Ayvazian's perception of surrealism.

A.V.Galstyan

Summary

In the article Ayvazian's surrealism is presented as a supersensitive structure of art work where sensitive and intellectual self discipline and semantic development are evident. The way of his world outlook and creative reproduction is contemplation which leads from deep feelings and perceptions to surreal meditation. Supernatural has its constant place in Ayvazian's works entirely sensible perceptions with their life content of reproduction as well.