

ԽՈՍՔԻ
ՏՄՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



ՀՀ գիտութեան համակարգի մշակութային և
սոցիալական արժեքները և նպատակները

1140492

ՅՅ1.981.09

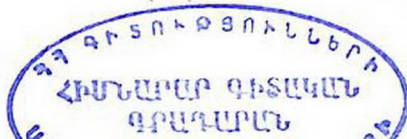
ԱՐՔՄԵՆԻԿ
ՆԻԿՈՂՈՍՅԱՆ

ԽՈՒՍՔԻ
ՏՎՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



ՆԱԽԱԴԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ | 2015



ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(53)
Ն 702

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվ. Գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհուրդը

Նիկողոսյան Արքմենիկ
Ն 702 **Խոսքի տարածություն / Արքմենիկ Նիկողոսյան.**
– Եր.: Անտարես, 2015. – 312 էջ:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(53)

ISBN 978-9939-51-827-5

© Նիկողոսյան Ա., 2015
© Անտարես, 2015

ԴԱՍԱԿԱՆ
ՏՎՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



**ԳՐՔԻ ԳԵՆՈՒՄԵՆՆ ԻՔՐԵՎ
ՇՐՋԱԾՈՒԼԱՍԵՂԾ ԳՈՐԾՈՒ
ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆԳԻ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ**

Չարենցի պոեզիայի այսպես կոչված՝ «գրքայնության» (դրական իմաստով), ինչպես նաև՝ նրա հրատարակչական գործունեության մասին չարենցագիտության մեջ բավականին խոսվել է, նշվել է նրա մեծ ընթերցասիրության, ընտիր գրադարանի, պուլիգրաֆիական զարմանալի գիտելիքների ու նուրբ ճաշակի մասին: Փաստվել է, որ «Մի քանի տարի՝ 1928-ից մինչև 1933 թվականը, վարելով Պետական հրատարակչության գեղարվեստական բաժինը, Չարենցը հայտնի է դարձել իբրև Հայաստանի ցայսօր *չգերազանցված հրատարակիչը*, հրատարակչական գործի մեջ դնելով և՛ իր անսպառ եռանդը, և՛ անթերի ճաշակը, և՛ գեղարվեստական մեծ կուլտուրան»¹, ինչպես նաև՝ որ «Գիրքը, գրականությունը, մշակույթը Չարենցի ոճի տարրերն են»²: Դրանք, սակայն, հիմնականում ամփոփում են Չարենցի անհատականության ներկայացմանն ու բացահայտմանը՝ ըստ էության՝ շրջանցելով այն հարցը, թե ինչպե՞ս է Չարենցի՝ գրքի հանդեպ ունեցած պաշտամունքի հասնող մեծ սերը դրսևորումներ գտել նրա պոեզիայում:

¹ Սուրեն Աղաբաբյան, *Եղիշե Չարենց, գիրք երկրորդ, Երևան, 1977, էջ 226 (ընդգծումը բնագրում - Ա. Ն.):*

² Ազատ Եղիազարյան, *Չարենցը և «գրքերի աշխարհը», տե՛ս «Չարենցյան ընթերցումներ», գիրք 7, Երևան, 2002, էջ 77:*

Չարենցն ինքը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժնի «Տաղ՝ ձոնված գրքերին» քերթվածում այնպիսի համապարփականությամբ ու բազմակողմանիորեն է սահմանում գիրք հասկացության գիտական-հոգեբանական-զգացական պարագրկումները, որ գրքի, նույնիսկ նորագույն բառարանային սահմանումները¹, այդ համապատկերում երբեմն անիմաստ են հնչում: Եվ դա բնավ էլ ոչ այն պատճառով, որ գրքի այդպիսի հատկանիշները Չարենցն անտեսում էր: Ընդհակառակը՝ Չարենցը գիրք հասկացությունն ընկալում ու մեկնաբանում է ոչ միայն իր բովանդակության (տեքստի), այլև, նույնիսկ նախևառաջ, պոլիգրաֆիական թեկուզև ամենապարզունակ հատկանիշների (տպագրություն, կազմ և այլն) համատեքստում:

*Գրքեր կան, որ խոժոռ են ու խստադեմ,
Ինչպես ուսուցիչը կամ առաջնորդը, –
Եվ այնպիսի գրքեր ես գիտեմ,
Որ համրերի սման անհաղորդ են:
Աղջիկների սման սեթևեթ
Կան կարկաչուն գրքեր, որ հանդիպում են մեզ
Յրապուրում, գերում – և մոռացվում հավետ...
(4, 377)²*

Կրկին մեկնելով «Տաղ՝ ձոնված գրքերին» քերթվածից, ի սկզբանե պետք է նշել, որ գրքի ֆենոմենը Չարենցի պոեզիայում միշտ չէ, որ կապվում-հարաբերվում-առնչվում է միայն գրականությանը: Գիրքը նրա

¹ Չորոքիսակ՝ «Գիրք – տեղեկատվությունը ժամանակի ու տարածության մեջ վերարտադրելու և հաղորդելու համար նախատեսված պատմականորեն ամրակայված ձև: Սկզբում եղել է ձեռագիր, հետո՝ տպագիր: Ըստ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի հանձնարարականի՝ գիրքը պետք է ունենա էջերի որոշակի քանակ՝ 3 մամուլ՝ 48 էջից ոչ պակաս: Գեղարվեստական խոսքի նյութականացման և տարածման հիմնական միջոց է» (տե՛ս Մելս Սանթրյան, Գրականագիտական բառարան, Երևան, 2007, էջ 51–52):

² Մեքբերումները կատարվում են ըստ Եղիշե Չարենցի երկերի ակադեմիական վեցհատորյակի: Փակագծերում նշվում է հատորը և համապատասխան էջը:

ընկալմամբ ամփոփումի, միատեղումի ու դրանց շնորհիվ՝ պահելու, փոխանցելու, ավանդելու գործառնությունը է նախնառաջ հատկանշվում: Այլ խոսքով՝ գրականությունը կամ գիրը ընդհանրապես, դեռևս գիրք չէ: Կամ՝ գիրքը պարտադիր գրականություն չէ (այդ առումով խոստում է «Տաղ՝ ծոնված գրքերին» քերթվածի հետևյալ հղումը՝ «*Ես սիրում եմ գրքերը թե՛ նոր, թե՛ հին, // Թե արվեստով գրված, թե անարվեստ*» (4, 376)):

Առաջինի դեպքում ասվածի գուցե անուղղակի ապացույցն է այն, որ Չարենցի 1910-ական թվականների պոեզիայում գրեթե իսպառ բացակայում է *գիրք* բառն անգամ, եթե բացառություն անենք այդ շրջանում գրված և միայն 1957-ին տպագրված «Հրո երկիր» շարքի բանաստեղծություններին, ըստ էության, հրատարակիչների կամ տեքստաբանների կցած «գրքից» հավելումը: Այդ շրջանում Չարենցը գրականությանն ու հենց իրեն ու իր պոեզիային հղումներ, մեկնաբանումներ է կատարում «երգ», «երգեր», «երգերս», «տող», «տողեր», «տողերս» մասնավորություններով, երբեմն՝ հիշատակում ժանրաձևեր (ասենք՝ պոեմ): Սա, ըստ ամենայնի, ինքնագնահատականի մի ձև է նաև, որն արտահայտվում է բերվածների համաբանությամբ՝ «գիրք», «գրքեր», առավել ևս՝ «գրքերս» ձևերի կիրառումից խուսափելով: Այս առումով հատկանշական է, որ «Չարենց-նամե» պոեմում, որտեղ գիրք հասկացությունն առաջին անգամ Չարենցի պոեզիայում երևաց կոնկրետ վերնագրերի տեսքով ու բացառապես սեփական գրքերի վերնագրերի (ինքնակենսագրական այս պոեմի համատեքստում թերևս այլ կերպ լինել չէր էլ կարող)՝

*Օ, երգեր իմ –
Առաջի՛ն,
Առաջի՛ն...*

«Երեք երգ»... (2, 160)

կամ՝

*«Ծիածանը»...**Արև՛ն է այնտեղ –**Նայիրյան թախիծի միջից... (2, 163),*

Չարենցը հետևողականորեն խուսափում է դրանք գրքեր անվանելուց և բավարարվում է բնութագրումներով: Իսկ ահա «Դանթեական առասպել» պոեմի առանձին հրատարակության մասին գրում է հետևյալը.

*Ու «Գիրը» փոշոտ վիտրինում**Մի փոքրիկ բրոշյուր դրեց... (2, 161):*

Այստեղ նույնպես գիրք հասկացությունից ինքնաբենադատաբար խուսափելու միտում կա՝ *բրոշյուր*՝ թերևս ոչ լիարժեք գիրք, ձևի կիրառմամբ:

Գիրք հասկացության առաջին կոնկրետ, կամ բառացի հղումը Չարենցի պոեզիայում հանդիպում ենք «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում:

*Առել եմ գիրքը Ձեր**Ու նայում եմ նրան:**Ձգվում են քիչ գծեր**Գրքից՝ հոգուս վրա... (1, 184)*

Արմենուհի Տիգրանյանին ուղղված այս բանաստեղծության մեջ Չարենցը մի կողմից ընդգծում է գրքի այն հատկանիշը, որը կյանքում պայմանավորում է *գրքայնություն* (բացասական իմաստով), կամ Սուրեն Աղաբաբյանի բնորոշմամբ՝ «...ստեղծում է Էմալե գեղեցկության մի այնպիսի հրաշակերտ *պրոֆիլ*, որն ինչքան ավելի կոնկրետանում է, այնքան հեռանում է կենդանի գեղեցկությունից, այնքան ուժեղանում է անբավականությունը»¹: Մյուս կողմից՝ այն հատկանիշը, որով գիրքը դառնում է դրա հեղինակի ներաշխարհը

¹ Սուրեն Աղաբաբյան, *Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 280 (ընդգծումը՝ բնագրում – Ա.Ն.):*

լավագույնս ճանաչելու միջոց: Այլ խոսքով՝ արժևորվում է ոչ միայն կամ ոչ այնքան գրականության կամ դրա արժեքայնության դիտանկյունից: Իսկ թե ինչու հենց գիրքը և ոչ թե ասենք՝ Չարենցի շատ սիրած ու կիրառած՝ երգը, ապա այն պատճառով, որ առանձին երգը մասնավոր հուզական-զգացական-հոգեբանական պահի արտացոլում է, իսկ գիրքը՝ մի շարք կամ բազմաթիվ երգերի պարագրկում, որ օգնում է ունենալ ամբողջական պատկեր:

*Եվ անսահման, անծիր
Թրթիռներից երգի
Յյուսվի պրոֆիլը Ձեր
Եվ սրտամոք երգի... (1, 184)*

Այս առումով՝ եթե խորությամբ կամ ուշադրությամբ քննենք Չարենցի 1910-ական թվականների ժողովածուները, ապա կհամոզվենք, որ դրանք, լինելով գրքեր, այնուամենայնիվ, խաղարկում են Չարենցի հոգու, այսպես կոչված՝ մի լարը: Այլ խոսքով՝ մեծ առումով դրանք, իրոք, երգեր են: Ուստի՝ «Տաղարան» ժողովածուն այդ համապատկերում դառնում է շրջադարձային Չարենցի ստեղծագործության մեջ այն իմաստով, որ նրանում թեմատիկ-զգացական մասնավորումները, խորեն Սարգսյանի ձևակերպմամբ՝ վերածնվեցին պատկերային-առարկայական շարժման՝ երազից դեպի գոգալ, գոգալից դեպի մարդ, մարդուց դեպի հայրենիք, հայրենիքից դեպի բովանդակ աշխարհ¹: Այս տրամաբանությամբ՝ ժողովածուի «Տաղարան» վերնագիրն էլ պատահական չէր: Նախ՝ այն անուղղակիորեն ի ցույց է դնում ապրումների ու թեմաների բազմազանություն, մյուս կողմից՝ «Տաղարան» ասվածն ինքնին ամփոփող, միատեղող գիրք է ենթադրում՝ ժանրային տիրույթում քննվելուց առաջ կամ զատ:

¹ Տե՛ս խորեն Սարգսյան, *Տասնամյակների միջով, Երևան, 1966*, էջ 185-192:

Ահա այսպես՝ շատ զգուշորեն ու ենթատեքստային հուշումներով է Չարենցը մոտենում սեփական ժողովածուները գրքի ֆենոմենի տարածության մեջ ներառելուն: «Տաղարանում» երեք անգամ հանդիպում է գիրք բառը: Նախ՝ ԺԱ տաղում (երկու անգամ)՝ «*Հագար ու մե գիրք կարդացի - խելացի գիրք չտեսա...*» (1, 235), ապա՝ եզրափակիչ՝ Ի տաղում՝ «*Չեմ մոռանա աղոթք դարձած երկաթագիր գրքերը մեր...*» (1, 246): Առաջին հայացքից հակասական վերաբերմունք ցուցանող այս կիրառումներն իրականում պայմանավորված են մի կողմից՝ գիրք հասկացության Չարենցի ընկալած բազմագործառնականությամբ (ֆունկցիոնալությամբ), մյուս կողմից՝ «Տաղարանի» հոգեվիճակային կամ հորեն Սարգսյանի ասած՝ պատկերային-առարկայական շարժման տրամաբանությամբ: ԺԱ տաղը սիրած կնոջից մերժված, աշխարհից ու մարդկանցից հիասթափված անհատի հոգեվիճակի արտացոլում է, իսկ Ի տաղը՝ հանրահայտ «Ես իմ անուշ Հայաստանին»՝ «Տաղարանի» հոգեբանական բարձրակետը, հայրենիքի պատմության ու ճանապարհի ոգեշունչ խտացումն է՝ մշակութաբանական, այդ թվում՝ հայ գրքի ու գրականության համապարփակ արժևորումներով:

Չարենցի՝ գրականագիտության մեջ «ֆուտուրիստական» կամ «ձախ մոլորությունների» շրջան¹ ձևակերպված ստեղծագործական փուլը փոքր-ինչ առկախեց նրա պոեզիայի՝ գրքի ֆենոմենի ներկայացման ներստեղծաբանական զարգացումները: Թերևս այդ առումով ուշարժան է Երեքի դեկլարացիայի հետևյալ դրույթը. «Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և *գրքերից դեպի կենդանի խոսքը*» (6, 554, ընդգծումն իմն է - Ա.Ն.): Սա գրքի ֆենոմենի մեկ այլ, այն է՝ քարացածության, դոգմատիզմի ընկալումն էր, որն, ի դեպ, հետագայում

¹ Երկրորդ ձևակերպումն, իրոք, վիճարկելի է, ինչպես փաստառատ ու հիմնավոր վերլուծություններով դա մեկնաբանում է Գրիգոր Պըլոտյանը (տե՛ս նրա «Հայկական ֆուտուրիզմ» մենագրությունը (Երևան, 2009)):

նույնպես դրսևորվեց, այս անգամ՝ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, այսպես կոչված՝ «ազգային նիհիլիզմի» ու միջնադարյան հայ գրականությանը չարենցյան վերաբերմունքի արծարծումներում:

Թե՛ Երեքի դեկլարացիան, թե՛ այդ շրջանում Չարենցի գրած տեսական հոդվածներն ու հրապարակային ելույթները («Ինչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Երկու աշխարհի սահմանագծում» և այլն) վկայում են, որ Չարենցը ձգտում կամ փորձում էր սկսել սկզբից: Գուցե այդ տրամաբանությամբ է, որ Չարենցը *գիրք* հասկացության կիրառումներում կրկին վերադառնում է իր սկզբին՝ թողնելով «Տաղարանով» հաղթահարած ներքին տաբուն: Այսինքն՝ կրկին գիրք բառի իսպառ բացակայություն, «երգ», «երգեր», «երգերս», «տող», «տողեր», «տողերս»-ի առատություն, միայն վերնագրերի հիշատակում և այլն: Ընդ որում՝ եթե «Ռոմանս անսեր» պոեմում սեփական ժողովածուների վերնագրերի հիշատակումներ են՝

Ծի՛շտ է.

շաղել եմ «Տաղեր»

«Ծիածան»

Բայց – թթել եմ արդեն դրանք դեն¹, –

ապա «Կապկազ» թամաշայում, այնուհետև՝ «Կոմալմանախ» ժողովածուի «III ինտերնացիոնալ – P. K. Ո.» բանաստեղծության մեջ հիշատակվում են Դերենիկ Դեմիրճյանի, Գերհարդ Յաուպտմանի, Կարլ Մարքսի գրքերի վերնագրերը, ընդ որում՝ ենթատեքստում նախորդները հակադրված են վերջինի հետ.

Ինչերի՞դ է էսօր հարկավոր

«Դատաստան»,

«Չանգ ջրասուլզ»... (3, 61)

¹ Եղիշե Չարենց, *Անտիպ և չիավաքված երկեր*, Երևան, 1983, էջ 289:

Եվ՝

Մեր կրոնը կոչվում է – «Կապիտալ» (3, 142):

Այսպիսով, ստացվում է ուշագրավ մի պատկեր, ըստ որի՝ գիրք *հասկացությանը Չարենցի վերաբերմունքով ու մեկնաբանություն-կիրառությունների բնույթով կարելի է հետևել նույնիսկ նրա ներստեղծաբանական փուլերի ներքին զարգացումների օրինաչափությանը*: Այս առումով՝ չափազանց ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ իր ստեղծագործության՝ 1920-ական թվականների միջանկյալ շրջանում (մինչ «Էպիբական լուսաբաց» ժողովածուն), Չարենցը միայն մեկ անգամ է օգտագործել գիրք բառը՝ «Էլեգիա՝ գրված Վենետիկում» ստեղծագործության մեջ, այն էլ՝ հերթապահ կիրառումի սկզբունքով, երբ դիրքորոշումը բացարձակ չէզոք է և չկա որևէ կարգի մեկնաբանություն կամ վերաբերմունք.

*Հլու ու համր նրա խոսքին
Ու շարժումին նրա մի մատի –
Ջրօրհնեքից օ, մինչև Չատիկ –
Դառնում է շուրջը կյանքը «ազգի»:
Դառնում են շուրջը գրքեր, թերթեր,
Դպրոց, թատրոն ու եկեղեցի... (2, 256)*

Հենց այդ հերթապահ կիրառումով էլ Չարենցը մատնացույց է անում փաստը, թե այդ ժամանակահատվածն իր համար միջանկյալ ստեղծագործական շրջան է:

«Էպիբական լուսաբաց» ժողովածուում, որով նշանավորվեց Չարենցի ստեղծագործության նոր փուլը, նկատելի են Եական զարգացումներ, կարելի է ասել՝ հենց ժողովածուի վերնագրի ոգով: Առաջին ուշարժան զարգացումը, որ նաև շրջափուլային նոր անցման ցուցիչ է, այն է, որ *երգ*-ին զուգահեռ շատ են *քնար*-ի կիրառությունները: *Երգ*-ի գործնական կիրառումը, այսինքն՝ *երգելը*, մեծ հաշվով, կարող է իրականացնել ցանկացած մարդ՝ անկախ իր ձայնային տվյալներից ու կատարողական վարպետությունից կամ նույնիսկ դրա բացակայությունից:

Այսպիսի տարբերակումը նոր երանգներ է հաղորդում արդեն գրքի հանդեպ Չարենցի վերաբերմունքին: Եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, ապա գրական ընթացքի պարագծում հատկապես՝ Չարենցի համար սկսում են տարբերակվել *երգված* գրքեր և *քնարված* գրքեր: Արդեն հիշատակված «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծության մեջ Չարենցն այս կապակցությամբ գրում է.

*Մեզ համար արդեն ուղի է անցած
Համաշեշտ երգի ռիթմը նվագուն... (4, 119)*

Այս տարբերակման եությունը հասկանալու համար՝ չմոռանալք ամենակարևորը, այն է՝ որքան էլ «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի ստեղծաբանական հենքը դասական գրականությունն է, այնուամենայնիվ, այն նախևառաջ ուղղված է գրական կենդանի ընթացքի մաքրագործմանը: Չենթարկվել օրվա հեշտ պահանջմունքներին, ստեղծել *ճանապարհի* համար, ճանապարհի տեսլականով:

*...Լենին, այո, - Լենին: - Բայց ոչ միտինգային,
Բայց ոչ թմբուկ թեթև, բայց ոչ պլակատ:
Լենին - այսօր արդեն ասել է - գազաթ,
Ասել է - ներքին կառուցում քո նոր թեմայի...
(4, 145-146)*

Սա անցողիկ երգի ու քնարված գրքի առարկայական հակադրություն է: Ուստի՝ «Ընթերցողիս» բանաստեղծության մեջ արդեն որոշակի տարբերություն կա՝ *երգ* կոչված մասնավոր դրսևորումի ու *գրքի* ամբողջականության մասին.

*Գրել եմ ես իմ գրքում
Այնպիսի տողեր,
Որ չի գրի իր երգում
Եվ ոչ մի պոպետ: - (4, 118)*

«Էպիբական լուսաբացում» Չարենցն ընդգծում է գրքի ֆենոմենի մեկ այլ կարևոր հատկանիշ, այն է՝ *գիրքը* դառնում է այդպիսին, եթե կայանում է հաղորդակցումը *ընթերցողի* հետ: Այլ խոսքով՝ ընթերցողը գրքի վերջնական ձևավորման կարևորագույն նախապայմանն է: «Ընթերցողին», «Ընթերցող պոետին», «Ակսելին» «Մթնածորը» կարդալուց հետո», «Մակագրություն մի գրքի վրա» վերնագրային ձևակերպումներն ու դրանց բովանդակային պարագրկումները դրան են միտված:

*Չընդունեն, ընկեր, այս գիրքս այնպես,
Ինչպես աղջիկն է նվեր ընդունում.-
Սպասում է նա դրան անհամբեր,
Իսկ ստանալիս - մի կողմ է դնում... (4, 116)*

Իհարկե, գիրք-ընթերցող կապը պահանջում է հարաբերումի որոշակի կերպ ու մակարդակ, հակառակ պարագային՝ արժեզրկվում է և՛ այդ կապը, և՛ կապի մասնավորությունները: Գրքի հետ հենց այնպես, հանուն կարդալու հարաբերվելու ֆենոմենն է ծաղրվում «Մի անպտուղ իմաստասերի» Էպիգրամում:

*Քեզ հարց եմ տալիս, ղվ իմաստասեր,
Որ բազմապիսի գրքեր ես կարդում.-
Դու կարդացածդ գլխումդ ես բարդում,
Թե - դրանից է նստուկդ հաստացել... (4, 168)*

Գրքի գործառնականության քննված բոլոր այս մասնավորությունները գրական ընթացքի հանդեպ մտահոգության արտացոլումներ են, և դա է գուցե պատճառը, որ երբեմն Չարենցը չի խուսափել գրքի ֆենոմենի հասարակացումից՝ առարկայական օրինակներ մատնանշելու միտումով: Եվ սա, գրքի ֆենոմենի շրջափուլաստեղծ գործոնի առումով, հատկանշական է Չարենցի ստեղծագործության այս շրջանի համար:

Գալով նախընթաց փուլերի որոշ տրամադրությունների զարգացմանը, պետք է ասել, որ «Էպիբական



լուսաբաց»-ում Չարենցը թեպետ կրկին խուսափում է սեփական ստեղծագործությունների վերնագրերի հիշատակումից, բայց շատ կարևոր է, որ կիրառում է «իմ գիրքը», «գիրքս» ձևերը, որոնք, անկասկած, հատկապես առաջին շրջանում դիտարկվող ներքին տաբուի այս անգամ արդեն վերջնական հաղթահարումն են ցուցանում: Այլ հեղինակների գրքերի վերնագրերի կիրառման առումով նույնպես ակնհայտ զարգացում կա: Ամենահատկանշականն այն է, որ դրանք երկու անգամ են օգտագործվում Չարենցի ստեղծագործություններում և երկու դեպքում էլ վերնագրերի մեջ՝ «Ակսելին՝ «Մթնածորը» կարդալուց հետո» և «HOMO SAPIENS»: Ընդ որում՝ այս գրքերի ընտրությունը պատահական չէ, և ենթարկված է «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի բովանդակային-ասեղիքային հղացքին: Ակսել Բակունցի «Մթնածոր» ժողովածուն գրական կենդանի ընթացքի փաստ է, լեհ գրող Ստանիսլավ Պշիբիշևսկու «HOMO SAPIENS» վեպը՝ ժամանակով ստուգված, իբրև *գիրք* փորձառություն անցած գրական փաստ: Ուստի՝ Բակունցի դեպքում նրա գիրքը դիտարկվում է իբրև *երգ*, որ դեռ պետք է *քնարվի* ու դառնա *գիրք* («Աշխատիր սակայն...», 4, 114), այնինչ՝ «HOMO SAPIENS»-ի պարագային գործ ունենք արդեն *գրքի* հետ՝ իր ֆենոմենալ բոլոր գործառնություններով («Նա կարդում էր անհագ - և գնում էր, հանդուգն // Արդեն ինքն էլ այդ «վեհ» ճանապարհով...», 4, 80):

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն ոչ միայն հայոց պատմության ամփոփումն ու մեկնաբանումն է և միևնույն ժամանակ՝ գալիքի ուղեցույցը, այլև ամփոփումն է Չարենցի ստեղծագործական ընթացքի ու կրկին գալիքի ուղեցույցը: Ուստի՝ նմանատիպ գործառնություններով այդ ժողովածուում հատկանշվում է նաև գրքի ֆենոմենը: Հենց «Գիրք ճանապարհի» արդեն իր վերնագրով ու կառուցվածքով՝ գրքի՝ հարատևող, ամփոփող՝ թե՛ անցյալի, թե՛ գալիքի իմաստով, ֆենոմենի կրողն է: «Էպիքական լուսաբացի» տեսական հանգանակներով Չարենցն ինքն իր համար, իր ինքնադատության

ուղղորդող հասկացությունների համաձայն՝ հաջորդ իսկ քայլով նվաճեց մի մակարդակ, որն արդեն կարող էր վստահաբար *գիրք* անվանել: Այլ խոսքով՝ «Գիրք ճանապարհին» Չարենցի առաջին ու, ավաղ, միակ գիրքն է՝ սեփական կերպընկալմամբ:

«Գիրք ճանապարհի»-ում, անշուշտ, նաև անցյալը վերլուծելու կոլորիտային տրամաբանությամբ՝ չարենցյան բառապաշար է ներմուծվում *մատյան* հասկացությունն իբրև *գրքի* համարժեք, թեպետ կան բովանդակային պարագրկումների երանգային տարբերակումներ: Մասնավորապես՝ *մատյան*ն արտացոլում է *գրքի* պատմական փորձառությունը, դարերի ճանապարհը: Իսկ այն փաստը, որ որոշ դեպքերում Չարենցը *մատյան* որակումն է տալիս իր իսկ գրքին («Կարդալով *մատյան*ն այս խորախորհուրդ...», 4, 398, «Դրել ես անմեռ *մատյան*ում քո այս...», 4, 407), բխում է այն վստահությունից, որ այն, իրոք, ճանապարհի գիրք է՝ ունակ ձեռք բերելու պատմական փորձառություն ու անցնելու դարերի ճանապարհ:

Հայոց «անանցյալ անցյալի» քննադատությանը, որքան էլ զարմանալի հնչի, Չարենցին մղում է հենց գրքի ֆենոմենը: Պատմությունն ընկալելով ու մեկնաբանելով իբրև գիրք՝ ամփոփումի, պարագրկումի ու ավանդում-փոխանցումի տեսանկյունից (հիշենք Պատմահոր հայտնի ու այս պարագային՝ չարենցյան հայացքներին համաբանվող դժգոհությունը մեր նախնիների անիմաստասեր բարքի վերաբերյալ), Չարենցը մի կողմից՝ գրքի այդ հատկանիշն է ընդգծում, բայց մյուս կողմից էլ՝ վրդովվում է, որ այդ հրաշալի տարածությունը հանիրավի լցրել են անփառունակ հիշատակություններով:

*Մի ձեռք, որ զորություն է տալիս գրչիս-
Մեր պատմության գրքից դարձնում է մի թերթ
Եվ բացում է էջը նախավերջին,-
Եվ հանդես են գալիս - անկերպարանք անդեմ-
Երեկվա մեր տերերը չնչին... (4, 209)*

Ուստի ըստ Չարենցի՝ պատմությունը մաքրագործելու, անցյալի սխալներից ձերբազատվելու նախապայմաններից մեկն էլ գրքի գործառնականությունը՝ այն է՝ որպես պատմության մեջ հավերժանալու լավագույն գրավական, չարաշահելն է: Ճանապարհի գիրքը պետք է ձերբազատված լինի այդտեսակ բոլոր գայթակղություններից:

*Եվ ո՛չ մի, ո՛չ մի մատյան
Չի նշելու երբեք ձեր ցնորքը անհիմն
Իր էջերում անհիմն ու անհատյալ... (4, 209)*

Գրքի ֆենոմենի տեսանկյունից բացառիկ է «Դեպի պառը Մասիս» պոեմը, որը երևան է բերում չարենցյան նորանոր մեկնակետեր: Այստեղ գիրքը նախ հիշատակվում է այսպես ասած՝ ընդհանուր թղթերի կարգում:

Օրագրեր, գրքեր, ձեռագրեր... (4, 214)

Սակայն ամեն ինչ հստակվում է, երբ խոսքը դառնում է Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպին: Այս պոեմում առաջին անգամ Չարենցի ստեղծագործության մեջ կիրառվում ու կարևորվում է «տպագրյալ գիր» հասկացությունը (4, 214): Աբովյանի՝ Չարենցի պատկերած վերջին գիշերվա կասկածն ու տագնապները նախնառաջ վերաբերում են նրան, որ «իր խոսքը կենդանի» հանձնվի «տպագրյալ գրին»: Վերջինն այս դեպքում պետք է հասկանալ գիրք իմաստով, և որով ցույց է տրվում մեկ այլ ֆենոմենալ հատկանիշ՝ Չարենց հույսը դնում է միայն տպագրյալ գրի՝ գրքի վրա, այլ դեպքում՝ նույնիսկ ամենահանճարեղ կենդանի խոսքը պատմության հոլովույթում դատապարտված է մոռացման կամ խեղաթյուրման: Այդ առումով՝ բնութագրական են նաև «Աբիլլեն, թե՛ Պյերո» ինտերմեդիայում գրքի ֆենոմենի արծարծումները: Այստեղ գրքի՝ իբրև ճշմարտության փոխանցման մասնավորությունն է արտացոլված: Զանի որ թատերգությունն անտիպ է, ձեռագիր, ապա

ծեռնմխումներն այդ պարագային ավելի ու ավելի շատ կարող էին լինել:

Բայց և ուշագրավ մի հանգամանք. «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմի՝ Աբովյանի՝ մի վերջին անգամ «Վերքը» կարդալու ընթացքը յուրովի ժխտում է այդ մտայնությունը: Չմոռանանք, որ այս դեպքում գործ ունենք անտիպ, այլ խոսքով՝ «ոչ տպագրյալ» «Վերքի» հետ: Չարենցը, սակայն, այդ տետրակը գիրք է անվանում: Սա Աբովյանի երկին տրված բացառիկ գնահատական է և վստահաբար՝ Չարենցն այս բացառությունը այլ պարագայի չէր էլ անի, որ բխում է «Վերքի» ոճի ու ոգու խորագույն զգացողությունից:

Որքան էլ «Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցի գնահատումները հայ ազգային-քաղաքական գործիչների վերաբերյալ կասկածոտ, մերժողական ու նաև՝ ծաղրական են, այնուամենայնիվ, այստեղ էլ գրքի ֆենոմենն ընդգծվում է իր որոշ դրական հատկանիշներով: Բաֆֆու կերպարն, օրինակ, նախևառաջ հատկանշվում են, անհատականանում է նրա «Կայծեր» վեպի գործառույթներով.

*Ակնոցներ ունի նա դրած, և ձեռքին բռնել է
մի գիրք... (4, 231)*

Իսկ այն, որ՝

*Վեր թռավ հուզված նա տեղից, շարտեց գիրքը
մի կողմ... (4, 232),*

ոչ թե գրքի հանդեպ արհամարհանքի ցուցիչ է, այլ գրքի պատճառած հուսախաբության արտահայտություն:

Գրքի ֆենոմենի քարացածության, դոգմատիզմի ընկալումը, որն ինչպես արդեն նշել ենք, առկա էր Երեքի դեկլարացիայի դրույթներում, էլ ավելի խիստ է դրսևորվում ու քննադատվում միջնադարյան հայ գրականության պարագծում՝ ազգային գաղափարախոսության ու հոգեբանության տեսակետից: «Գովք խաղողի, գինու և

գեղեցիկ դպրության» պոեմում միջնադարյան հեղինակների գրքերը բնորոշվում են իբրև «Սևակող գրքեր՝ մտքերով սին...» (4, 298), «Եվ ձեր դպրության գրքերը սուտ...» (4, 300), որոնց «Նորք» պոեմում հակադրվում են Նորագույն շրջանի գրքերը՝ «Մեր գրած գրքերում արդար...» (4, 316):

Այն, որ Չարենցը «Գիրք ճանապարհին» համարելու էր իր «վերջին մատյանը», բնավ պատահական չէր. դրա մեջ մի կողմից՝ գուցե մարգարեական կանխատեսում կար, բայց ավելի շատ, իմ կարծիքով, «Գիրք ճանապարհիով» նվաճված մակարդակի առթած մեծամտությունն էր խոսում: Այնպես որ՝ Չարենցի 1934–37 թթ. ստեղծագործական շրջանը ոչ միայն խառնիճաղանջ օրերի, դարձդարձիկ ժամանակների արտացոլումն էր, նաև՝ որոշակի մտավախությունը կրկին *գիրք* ունենալու հավանական ձախողման: Ուստի՝ Չարենցի այդ շրջանի անօրինակ ու ապշեցուցիչ բազմազանությունը յուրաքանչյուր տեսակետից ոչ միայն անորոշ ապագայի զգացողություններ են, այլև՝ *գրքի* որոնումներ:

Եթե այս շրջանը դիտարկենք *գրքի* ֆենոմենի չարենցյան ընկալումների համատեքստում, ապա կտեսնենք, որ Չարենցը գիրք հասկացությունը շրջանառում է դրա արժեքի վերջնական գիտակցման և դրան մերձենալու հակասական զգացողություններով:

[2012]

ԴԱԿՈՐ ՕՃԱԿԱՆԻ ՁԵՆՈՒՆԵՐ

{Մի բանի նկատառում}

Դարասկզբի արևմտահայ գրական-մշակութային կյանքին անդրադարձող տարաբնույթ ուսումնասիրություններում ու հոդվածներում Հակոբ Զյուֆենյան անունը հաճախ է հանդիպում (Օջական նա սկսել է ստորագրել 1920 թվականից), սակայն մի տեսակ լուսանցքային վերաբերմունքով, նշում, վերլուծում, նաև քննադատում են իբրև սովորական մի անուն, այնքան սովորական, որ անտեղյակության դեպքում Հակոբ Զյուֆենյան և Հակոբ Օջական անունները բացարձակապես զուգադրել հնարավոր չէ: Մյուս կողմից՝ Օջականի պատկառելի ժառանգության այդ հատվածն ուսումնասիրելիս բախվում են այն աղաղակող փաստին, որ նրա մեծությունն ի սկզբանե է, ու սովորականության հետք անգամ չկա, ու որ դարակազմիկ ու հանճարեղ «Համապատկերի» հիմքերը, նախնական նշումների, երբեմն առանձին մեծ ու փոքր հատվածների տեսքով, հենց այդ շրջանում են դրվել, ավելին՝ «Համապատկերի» շատուշատ գլուխների զգացողությունները այդ շրջանին են վերաբերում:

Հատկանշական է թումանյանագիտության մեջ պարբերաբար շրջանառված այն տվյալը, թե Թումանյանը 1921 թվականին Կ. Պոլսից վերադարձավ մի տեսակ հուսահատ, որովհետև այնտեղ ոմն մեկը կամ ոմն Հակոբ Զյուֆենյան քննադատաբար էր

վերլուծել նրա ստեղծագործությունը: Հարցն այս պահին այն չէ՝ սխալ է եղել Օշականը, թե՞ ճիշտ, այլ այն, որ ձևավորված կարծրատիպի համաձայն՝ եթե Թումանյանին բարձր չեն գնահատել, ուրեմն՝ ոմն են: Այնինչ՝ դա երկու մեծությունների հանդիպադրում էր, որը պետք է վերլուծվեր ըստ պատշաճի՝ գեղագիտական-ստեղծաբանական-մշակութաբանական պարագրկումներով: Ես հակված եմ մտածելու, որ Թումանյանի հանդեպ Օշականի վերաբերմունքն է շատ առումներով պայմանավորել նրա լուսանցքային ներկայությունը կամ իսպառ բացակայությունը խորհրդահայ գրականագիտական աշխատություններում, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ թվում է, թե առանց Օշականին հղվելու անհնար էր որևէ կարգի վերլուծություն¹:

Օշականին գուցե կարդում էին, բայց հղում չէին տալիս՝ նույնիսկ քննադատելու միտումով: Անտեսումի, երբեմն՝ անթաքույց արհամարհանքի ու դիտավորյալ շրջանցման այդ «մեղքը» այսօր հեշտությամբ կարելի է բարդել սովետական գաղափարախոսության արգելապատնեշների վրա: Բայց դա թերևս պատրվակ էր՝ թաքցնելու Օշականին չընկալելու, հետևաբար՝ դիտավորյալ անտեսելու միտումը, որովհետև հակառակ դեպքում ստացվելու էր ականա զուգադրում օշականյան «հաղթաբան հերքումի» (Գրիգոր Հակոբյանի բնորոշումն է) և հայրենի գրականագիտության միջև, ինչը

¹ Ընդհանրապես՝ Օշականի հանդեպ վերաբերմունք թե՛ Հայաստանում, թե՛ Սփյուռքում առավել հաճախ ձևավորվել ու ձևավորվում է ըստ այն համատեքստի, թե Օշականն ինչ վերաբերմունք է ունեցել որևէ գրողի նկատմամբ: Ըստ այդմ՝ այդ գրողի ստեղծագործությամբ զբաղվող գրագետները կամ երկինք են հասնում Օշականին, կամ պարսավում նրան: Իբրև թարմ օրինակ՝ կարելի է հիշել թեկուզ գրականագետ Յուրի Խաչատրյանի վերաբերմունքը (տես Հրանտ Նազարեանց, *Աստեղահեռ մենություն* (Երևան, 2008) գրքի առաջաբանը): Բնավ միտում չունենալով արդարացնել կամ մեկնաբանել Օշականի՝ Հրանտ Նազարյանցին տված գնահատականները, ուզում եմ պարզապես արձանագրել, որ հերթական անգամ դիտվում-քննվում-քննաբանվում ու ըստ այդմ էլ՝ փառաբանվում կամ պարսավվում է Օշականի քննադատության ոչ թե համակարգը, այլ՝ որևէ առանձին մասնավորություն:

նունիսկ Օշականի սխալ ու վիճելի ձևակերպումների ու դատողությունների առկայության պարագային երևանում էր գրականագիտական մակարդակների մեծ տարբերություն, բնականաբար, Օշականի օգտին:

Այն, որ խորհրդահայ իրականության արգելապատնեշները սոսկ պատրվակ էին Օշականին անտեսելու համար, հեշտորեն հերքվում է հետևյալ իրողություններով: Նախ՝ արդեն 1966 թվականին Սերգեյ Սարինյանն իր «Հայկական ռոմանտիզմ» մենագրության մեջ և, մասնավորապես, Պետրոս Դուրյանի ռոմանտիզմին նվիրված գլխում, չնայած օշականյան գրեթե յուրաքանչյուր մտքի ժխտման տրամաբանությանը, վերջապես խորհրդահայ իրականության մեջ շրջանառում էր Օշական-բննադատի պատկառելի ժառանգությունը: Այնուհետև՝ Սարինյանի գրքին նվիրված Պարույր Սևակի «Հայկական ռոմանտիզմը և իր մեկնաբանը» գրախոսության մեջ էլ առաջին անգամ խորհրդահայ իրականության մեջ գնահատվում է Օշական-բննադատի մեծությունն ըստ պատշաճի: Սևակը կիրառում է Օշական-բննադատի տեսակը բնորոշող այնպիսի տպավորիչ ձևակերպումներ, որոնք վկայում են նրա՝ Օշականի բննադատության եթե ոչ համապարփակ, ապա գոնե փայլուն իմացության մասին: Ընդ որում՝ Սևակի այդ գնահատականը իր պարագրկումների մակարդակով ու սահմանումների ճշգրտությամբ առ այսօր, իմ կարծիքով, մնում է լավագույններից մեկն ընդհանրապես. «Հ. Օշականը գրականության պատմությունը դիտում է ոչ այնքան *ակնոցով* (այսինքն՝ պատմականության բարձունքներից), որքան *աչքով* (այսինքն՝ արդիականության դիրքերից): Այլ կերպ ասած՝ Օշականը իր նյութին չի նայում իբրև *գրականության տեսաբան ու պատմաբան*՝ բառիս զուտ գրականագիտական իմաստով, այլ իբրև *գրական բննադատ ու գրադատ*՝ այս բառերի չինացած իմաստով: Նա բանեցնում է ոչ այնքան *հեռադիտակ*, որքան *մանրադիտակ*, ոչ այնքան *կոտ* (հիշենք մեր մոտանցյալ կալերը), որքան *մաղ*: Այս պատճառով էլ նա շատ հաճախ սայթաքում է պատմական ու տեսական

սալահատակի վրա, բայց առավել հաճախ շահում գրականության ներգզացողության և արդիական գնահատականների մեջ»¹:

Այսինքն՝ ցանկության դեպքում կարելի էր հաղորդակցվել Օշականին, մեջբերել ու քննարկել, ինչը, այնուամենայնիվ, չարվեց: Այս առումով Սերգեյ Սարինյանի ու Պարույր Սևակի արարքները մնում են իբրև բացառիկ խիզախումներ, որոնք չվերածվեցին ընդհանուր միտումի: Ավելին՝ Սարինյանն ինքն էլ իր հետագա մենագրություններում, ընդհուպ մինչև 1991 թվականին լույս տեսած «Լևոն Շանթ» գիրքը², չանդրադարձավ Օշականին: Գուցե պատճառը նաև Սևակի այն դիտողությունն էր, թե Օշականին քննադատելուն զուգահեռ պետք է նախևառաջ հասկանալ այն «դիվային զորեղության գաղտնիքը, որ սխալաշատ ու երեքուն Օշականին դարձնում է հայ գրականության մեծագույն քննադատը»³: Հիրավի, մի գաղտնիք, որ մի շարք կողմերով առեղծվածային ու անբացատրելի է թվում նաև այսօր: Ուստի՝ տրամաբանական է մտածել, որ Օշականը բարդույթ էր խորհրդահայ գրականագիտության համար, որը անհրաժեշտ էր հաղթահարել: Այլապես ինչպե՞ս բացատրել, որ ընդհուպ մինչև 1980-ական թվականների վերջը, երբ գրվել էին տասնյակ մենագրություններ արևմտահայ հեղինակների մասին, համարյա չի օգտագործվում Օշականի «Համապատկերը», այն դեպքում, երբ 1980 թվականին արդեն լույս էին տեսել այդ աշխատության բոլոր 10 հատորները:

Հետանկախության շրջանում Հակոբ Օշականի անունը սկսեց ավելի հաճախակի շրջանառվել

¹ Պարույր Սևակ, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 5, Երևան, 1974, էջ 312-313*:

² Խոսուն է այն հանգամանքը, որ *Լևոն Շանթին* նվիրված մենագրության մեջ Սարինյանը տասնյակ՝ վերլուծականության ու մտքի ներթափանցման առումով շահեկան էջեր է նվիրել հենց Օշականին, որոնք միտված են հնարավորինս մերձենալու նրա քննադատական մտքի հակասությունների առեղծվածին:

³ Պարույր Սևակ, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 5, էջ 313*:

Հայաստանում: Առանձին իմաստավոր ջանքեր չհաշված¹, կարելի է ասել, որ Օշականը պարզապես շահարկվում էր իբրև, այսպես ասած՝ «մոդա», իրենց իբր արդիականությունն ու նորարարությունը, տիրապետող գրականագիտական այսպես կոչված՝ «շկոլաների» հանդեպ իրենց իբր այլախոհությունը, «իմացական» մեծ պաշարը ի ցույց դնելու համար: Այս պարագային, սակայն, ոչինչ չէր փոխվում, ըստ էության, քանզի այդպես էլ ի ցույց չէր դրվում, ավելի ստույգ՝ չէր ընկալվում Օշականի «դիվային գործողության գաղտնիքը»:

Նախկին լուռությանն ու անտեսումին փոխարինելու էին եկել կամ անքննադատ ոգևորությունը, որն իբրև ավետարանական ճշմարտություն էր ընդունում ու ներկայացնում Օշականի յուրաքանչյուր տող², կամ՝ այսպես կոչված՝ «ցիտելու» տրամաբանությունը, որը շատ հաճախ «Օգտագործած գրականության ցանկը» հարստացնելու նպատակ ուներ լոկ: Դրանք, ըստ էության, նույն երևույթներն են, որոնցից Օշականը, ցավոք, չի շահում: Առ այսօր էլ կարելի է հանդիպել մենագրություններ ու տարաբնույթ աշխատություններ՝ Օշականի տեսական հզոր մտքի պարզունակ, զգացական կիրառություններով, մեկնաբանություններով, հղումներով, և որ ավելի զարհուրելի ու ծիծաղելի է՝ բանավիճումներով:

¹ Առաջին հերթին պետք է հիշատակել Գրիգոր Հակոբյանի բազմաթիվ անդրադարձները (դրանց որոշ մասը տես Գրիգոր Հակոբյան, Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ (Ս. Էջմիածին, 2007) գրքում), Ալբերտ Կոստանյանի «Հակոբ Օշական» փայլուն ուսումնասիրությունը (տես նրա «Բացարձակի որոնումը» (Երևան, 2004) գրքում): Գնահատանքի են արժանի նաև Կիմ Աղաբեկյանի հրապարակումները, որոնք հետագայում ամբողջացվեցին նրա «Հակոբ Օշական» աշխատության մեջ (Երևան, 2007):

² Երջանկահիշատակ Գրիգոր Հակոբյանը, ում շնորհիվ Հակոբ Օշականը բազմիցս ներկայացվեց Հայաստանում ու լայն ճանաչման արժանացավ, ոգևորության մի պահի գրել է, թե ինքը բացարձակապես համաձայն է և ընդունում է Օշականի գրած յուրաքանչյուր միտք՝ վերապահում անելով Չարենցի «Երկիր Նաիրի» հանդեպ քննադատի չափազանց անբարենպաստ կարծիքը (տես Յակոբ Օշական, Գրականութեան համար, Երևան, 1997, Գրիգոր Հակոբյանի «Յաղթաբան յերթում» վերջաբանը):

Հայ գրականության մեծագույն քննադատի պատկառելի ժառանգության համակարգային կիրառումը, որը նրա մեծության ընկալման հայտանիշ է, մեծ հաշվով, հայաստանյան գրականագիտության մեջ բացակայում է¹։ Սերգեյ Սարինյանի՝ Հակոբ Օշականի առեղծվածի մեկնաբանությանը միտված քննաբանությունները, Գրիգոր Հակոբյանի «Արևմտահայ նորավեպը. ժանրի տեսություն և պատմություն», «Թերթոն վեպի տեսությունը. Երվանդ Օտյան» մեկնագրություններն ու մի շարք ուսումնասիրություններ, Ալբերտ Կոստանյանի խոհուն վերլուծումները, Սուրեն Աբրահամյանի որոշ հոդվածներ, Սիրանուշ Դվոյանի գրականագիտական հայացքի ուղղությունն ու գրականության ընկալումների յուրահատկությունը, սակավաթիվ բացառություններ են, որոնք գալիս են հաստատելու օրինաչափությունը, այն, որ մենք Օշական-քննադատին չենք ճանաչում, այն դեպքում, երբ բացառիկ հնարավորություն ունենք նրա «սխալաշատ ու երեքուն դիվային զորության» օգնությամբ նոր ճանապարհներ բացել մեր գրականագիտության համար։

[2011]

¹ Սկիզբնային պարագծում Մարկ Նշանյանի, Գրիգոր Պըլտյանի, Նաև՝ Պողոս Մնայանի աշխատությունները միայն բավական են, որպեսզի այդպիսի խնդրադրություն չքննարկվի։

ԱՆՏԻՊ ԻԱԱԴԱԿՅԱՆԸ

{Երկու էակաճ հասկացիչ}

Հարցի դրվածքը, բնականաբար, նախնառաջ տեքստաբանական է, և այս առումով՝ մեծագույն կարևորություն է ստանում Վարպետի երկերի ակադեմիական հրատարակության վերջերս լույս տեսած երկրորդ հատորը, որն ընդգրկում է նրա անտիպ բանաստեղծությունները: Ընդ որում՝ ոչ միայն գրականագետ Ավիկ Իսահակյանի ձևակերպմամբ՝ «հանճարի ձևավորման» շրջանին վերաբերող, այլև Իսահակյանի ամբողջ ստեղծագործական կյանքի վայրիվերումներն արտացոլող բանաստեղծություններ:

Ինձ, սակայն, տեքստաբանական հատույթից առավել հետաքրքիր է «անտիպ Իսահակյան» հարցադրման գեղագիտական, հոգեբանական ու այսպես կոչված՝ աշխատանոցային կողմը: «Հանճարի ձևավորման» շրջանին հաջորդած փուլերում բանաստեղծը կարող էր ինքնաքննադատաբար վերաբերվել սեփական նախափորձերին և դրանք չհանձնել տպագրության, իսկ ահա հետագայում նրա վարքագիծը թերևս այլ կերպ չես բնորոշի, եթե ոչ՝ «հանճարի քմայքները», մանավանդ որ՝ Իսահակյանը չի ոչնչացրել իր՝ տպագրության արժանի չհամարված գործերը, այլ պահել է խնամքով:

Ուստի՝ «անտիպ Իսահակյանը» հարցադրման տիրույթում որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Իսահակյանի երկերի ակադեմիական

հրատարակության 1-ին և 4-րդ հատորները, որոնցում մանրամասնորեն ներկայացված են Վարպետի բանաստեղծությունների ու պոեմների տարբերակներն ու աշխատանոցային մանրամասները:

Առանձնացված խնդրադրության տեսանկյունից անհրաժեշտ է եական մի զուգահեռ կատարել: Հարցն այն է, որ բազմաթիվ հանգամանքների բերումով երբեք չի կարելի նույն հարթության մեջ դիտարկել, ասենք, Եղիշե Չարենցի անտիպներն ու Իսահակյանի անտիպները: Վարպետի դեպքում անպայման գործել է (գուցե չնչին բացառություններով) ընտրություն կատարելու, այն է՝ տպագրության հանձնելու կամ չհանձնելու գործառույթը, ինչը Չարենցի պարագային, հատկապես 1934–37 թթ. շրջանում, չի գործել: Թերևս այս առումով ուշաբժան է այն հանգամանքը, որ Չարենցի՝ մինչ 1934–37 թթ. գրած բանաստեղծություններից անտիպ են մնացել և հետագայում էլ չեն կորել ու ետմահու հրատարակվել են միայն «Հրո երկիր» գրքից» շարքի բանաստեղծությունները: Այն էլ թերևս այն պատճառով, որ դրանց ինքնագրերն, ըստ ամենայնի, պահպանվել են Գարեգին Լևոնյանի մոտ¹: Բացառված չէ, որ իր մոտ եղած ինքնագրերը Չարենցն ինքն է գիտակցաբար ոչնչացրել, մանավանդ որ՝ «Այրած երգեր» բանաստեղծությունն ուղղակիորեն վկայում է, որ նա ուներ այդպիսի սովորություն:

Այս պատճառով՝ մենք այսօր չգիտենք ու հստակ չենք կարողանալու ասել, թե Չարենցի՝ 1934–37 թթ. գրած և հետագայում հայտնաբերված, դեռ չհայտնաբերված, անհետ կորած ստեղծագործություններից որո՞նք էր նա տպագրության հանձնելու, որո՞նք էր ոչնչացնելու կամ որո՞նք էին մաս կազմելու նրա հերթական նոր գրքի:

Ուստի՝ Իսահակյանի անտիպների գեղարվեստական, գեղագիտական, ստեղծաբանական արժեքայնությունը քննելուց առաջ կամ զատ, կարևոր է հասկանալ

¹ Այս մասին ավելի հանգամանալից տե՛ս Եղիշե Չարենց, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատոր 1, Երևան, 1962, էջ 353–354:*

նրա իսկ *վերաբերմունքի* բնույթը սեփական ստեղծագործություններին: Ավիկ Իսահակյանն այս կապակցությամբ շեշտում է կարևոր մի հատկանիշ. «Իսահակյանի համար միշտ չէ, որ առաջնային է եղել իր երկը տպագրելը, կարևորը այն ստեղծելն էր»¹: Եվ իսկապես, Վարպետի երկերի ակադեմիական հրատարակության երկրորդ հատորն ինձ մոտ այն տպավորությունն է ստեղծում, որ Իսահակյանն այսպես կոչված՝ «այրած երգեր» չունի²: Ավելին՝ պահպանել է ամեն ինչ, և դա լրացուցիչ դժվարություններ է առաջացնում նրա երկերի ակադեմիական հատորների տեքստերը պատրաստողների ու ծանոթագրողների համար, հատկապես՝ տարբերակներ ու բնագրային տարբերություններ որոշարկելու առումով:

Բայց, այնուամենայնիվ, չեմ կարծում, թե Իսահակյանը չի ունեցել ինքնաքննադատական վերաբերմունք սեփական գործերի հանդեպ և անտիպներ է թողել «կարևորը դրանք ստեղծելն է» սկզբունքով: Անկասկած, գործել են մի շարք այլ դրդառիթմեր:

Այդ առումով այս հրապարակման պարագծում առայժմ առանձնացնեմ «անտիպ Իսահակյանի» երկու եական հատկանիշ.

ա) «Անտիպ Իսահակյանը», հատկապես իր ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, օրագրող է՝ բառի ոչ միայն բուն, այլև ժանրային՝ էպիստոլյար իմաստով, մանավանդ որ՝ չնչին բացառություններով արձանագրել է իր բանաստեղծությունների ստեղծման օրն ու վայրը³: Այս առումով խոսուն են մի շարք փաստեր:

¹ Ավիկ Իսահակյան, *Ավետիք Իսահակյանի անտիպ բանաստեղծությունները, տե՛ս Ավետիք Իսահակյան, Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 2, Երևան, 2011, էջ 568*:

² *Բնականաբար, այս ենթադրության տակ չեն մտնում այն գործերը, որոնք կորել են այս կամ այն հանգամանքի բերումով, և որոնց դեպքում չի գործել գիտակցված ոչնչացումի գործոնը*:

³ Այս առումով չափազանց ուշագրավ են նաև այն նշումները, որոնք Իսահակյանը կատարել է որոշ բանաստեղծությունների վերնագրերի դիմաց՝ լուսանցքում: Օրինակ՝ «Օրագիր» («Որպես դժոխք աշխարհավեր...») բանաստեղծության վերնագրի լուսանցքում գրել է Առավոտյան, իսկ ահա «Օրագիր...» («Դու ի՞նչ գիտես, թե իմ

Նախ՝ հանրահայտ է, որ Իսահակյանի մի շարք բանաստեղծություններ նախնական գրառումների, թեմատիկ-բովանդակային կենտրոնացումների, առանձին տողերի, պատկերների տեսքով նախ արտացոլվել են նրա «Հիշատակարան» անունով հայտնի օրագրություններում: Այդ առումով ուշագրավ է հատկապես «Ահա նորեն գարուն եկավ...» բանաստեղծության օրինակը՝ գրված, ըստ ինքնագրի, 1919 թ. հունվարի 29-ին:

*Ահա նորեն գարուն եկավ.
Օ՛, կտրեցե՛ք, Օ՛, կտրեցե՛ք
Լեզուները թռչունների,
Որ չհանդգնեն երգել անհոգ
Երգերն իրենց տարփանքների՝
Մեր մորթված մանուկների
Ցրիվ եկած նշխարների
Փռշու վրա, որոնց պիտի
Ծածկեն անգուր ծաղիկները՝
Լի՛րք անզգա...¹*

«Հիշատակարանի»՝ 1918 թ. հուլիսի 11, ժնև թվակիր գրառման մեջ առկա է այսպիսի նշագրում՝ «Ուզում եմ թռչունների լեզուները կտրել. իրենց երգով ձանձրացնում են ինձ: Ես հիվանդ եմ»², որն, ըստ ամենայնի, նշված բանաստեղծության հղացման առաջին տեսքատային վկայությունն է: Մոտ 6 ամիս անց՝ հունվարի 23, ժնև թվակիր գրառման մեջ այդ նախնական մտահղացումն արդեն ընդարձակվում է՝ գրեթե բանաստեղծության մակարդակի. «Կտրեցե՛ք, կտրեցե՛ք թռչունների լեզուները, որոնք հանդգնում են երգել մեր մորթած մանուկների անթաղ, ցիր ու ցան ոսկորների վրա, որոնց ծածկել են անգուր, անզգա, անտարբեր, սիլվբոր

սրտում...») բանաստեղծության վերնագրի լուսանցքում՝ ճաշին (տես Ավետիք Իսահակյան, Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 2, էջ 421):

¹ Ավետիք Իսահակյան, Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 1, Երևան, 2003, էջ 429:

² Ավետիք Իսահակյան, Հիշատակարան, Երևան, 1977, էջ 336:

ծաղիկները...»¹: Իսկ 6 օր անց՝ վերջնական տեսք է ստանում բանաստեղծությունը՝ օրագրային գրառման հետ համեմատած գրեթե աննշան, թեպետ էական տարբերություններով:

Մյուս կողմից՝ բազմաթիվ են որևէ լուրի, իրադարձության անմիջական ազդեցությամբ կամ տպավորությամբ գրված բանաստեղծությունների օրինակները, որոնցում կարևորվել է հենց առիթը, դրա առաջ բերած զգացմունքը, խոհը, մտորումը, ինչը էպիստոլյար ժանրերի պարագծում կարևորագույն գործոն է: Այդպես՝ «Էս ճամփեն ոլոր-մոլոր» բանաստեղծությունն Իսահակյանը գրել է Շուշանիկ Մատակյանի ամուսնության լուրն առնելուն պես, «Ռազմակոչ» բանաստեղծությունը՝ ֆաշիստական Գերմանիայի՝ ԽՍՀՄ-ի վրա հարձակվելու լուրն առնելուն պես, «Մեծ հաղթանակի օրը» բանաստեղծությունը՝ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի հաղթական ավարտի առիթով, և այլն: Եվ անկախ այն հանգամանքից, որ դրանք մեծ ընդհանրացումներ կրող գործեր են, այնուամենայնիվ, իրենց ներքին բնույթով էպիստոլյար են:

Որոշ այդեսակ բանաստեղծությունների սևագիր տարբերակները, նախնական մտահղացումները ուսումնասիրելիս այդ միտումն ավելի ընդգծված է երևան գալիս: Այլ հարց է, որ մշակման ընթացքում Իսահակյանը կարողացել է հասնել երբեմն իրոք բյուրեղային կատարելության: Այդ առումով՝ ուշագրավ են «Էս ճամփեն ոլոր-մոլոր», «Եղնիկները լուսաբացին...» բանաստեղծությունների նախնական տարբերակները և այն աշխատանոցային մանրամասները, որոնց շնորհիվ Իսահակյանն ստացել է դրանց վերջնական տեսքը: Ժամանակին Իսահակյանը նույնիսկ տպագրել է այդ տարբերակները, սակայն հետագայում բեռնաթափել է հենց այսպես կոչված՝ օրագրային մանրամասները: Օրինակ՝ «Եղնիկները լուսաբացին...» բանաստեղծության մեջ նախապես ընդգրկված է եղել հետևյալ բառատողը.

¹ *Նույն տեղում, էջ 338:*

*Ա՛խ, էն տղեն սև-ծիավոր
Գրկեց, տարավ Շուշանիս,
Թոռմեց-թոշնեց գրկում էնոր
Բույր ու համբույր Շուշանիս¹:*

Վերջապես, չափազանց խոսուն են Իսահակյանի՝ հատկապես ստեղծագործական առաջին շրջանում գրված անտիպ բանաստեղծությունների վերնագրերում ու ենթավերնագրերում առկա օրագիր բառի հաճախակի կիրառությունները: Ակադեմիական հրատարակության երկրորդ հատորում այդպիսի բանաստեղծությունների թիվը մոտ երկու տասնյակի է հասնում: Հանգամանք, որ շեշտում է նաև Ավիկ Իսահակյանը՝ Վարպետի երկերի ժողովածուի երկրորդ հատորում զետեղված վերջաբանում. «Ընդհանրապես օրագրի ժանրը Իսահակյանի ստեղծագործության համակարգում ուրույն տեղ ունի: ...Ուստիև պատահական չէ, որ վաղ շրջանի որոշ գործերի Իսահակյանը ենթախորագիր է դրել օրագիր բառը»²: Հատկանշական է և այն, որ անտիպների հատորը բացվում է «Նվեր Րաֆֆու հիշատակին» բանաստեղծությամբ, որը գրվել է մեծ վիպասանի մահվան առիթով.

*Նորից գույժ մահվան քեզ, Մայր Հայրենիք,
Մեռավ քո որդի Րաֆֆին վիպասան,
Հիշատակ թողեց անթիվ, անմահ գիրք
Եվ մտավ մուրթ, ցուրտ, խոնավ դամբարան³:*

Այսպիսով պարզ է դառնում *վերաբերմունքի* մեկ եական հատկանիշ, այն է՝ Իսահակյանը չի ոչնչացրել իր

¹ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 1, էջ 550: «Էս ճամփեն ոլոր-մոլոր...» բանաստեղծության «օրագրային մանրամասները» տես նույն տեղում, էջ 533-534:

² Ավիկ Իսահակյան, *Ավետիք Իսահակյանի անտիպ բանաստեղծությունները, տես* Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 2, էջ 553:

³ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 2, էջ 7:

անտիպ բանաստեղծությունները նույնիսկ այն դեպքում, երբ դրանք համարել է տպագրության համար ոչ պիտանի, որովհետև դրանք թանկ են եղել իր համար որպես օրագրեր կամ ինչ-ինչ դեպքերի, իրադարձությունների, զգացողությունների ու ապրումների վերաբերյալ հիշատակներ: Այսինքն՝ ճիշտ այն տրամաբանությամբ, որով պահպանել է իր «Հիշատակարանը»: Եվ եթե նկատի առնենք այն պարագան, որ Իսահակյանի «Հիշատակարանն» իր բնույթով հետագայում գրված կամ այդպես էլ չգրված բանաստեղծությունների նախնական գրառումների մատյան է ըստ էության, ապա պատկերը լիարժեք ու հասկանալի է դառնում:

բ) Իսահակյանն իր աշխատանոցային տեսակով ոչ միայն հատուկ ներշնչանքի, այլև տարբեր ժամանակներում ունեցած ներշնչանքները հետագայում ի մի բերող բանաստեղծ է: Այսինքն՝ նա իր գրած մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք, իր կարծիքով, չեն ստացվել իբրև առանձին ամբողջություն, հետագայում առանձին տողերի, պատկերների, երբեմն՝ բառյակների տեսքով միատեղել է և ստացել նոր բանաստեղծություն: Այս հանգամանքը նույնպես չի ժխտում Ավիկ Իսահակյանը, գրականագետ, որ թերևս բոլորից լավ է տեղյակ Իսահակյանի աշխատանոցային մանրամասներին: Օրինակ՝ Վարպետի 1900-ական թթ. ստեղծված որոշ անտիպների առիթով նա գրում է, որ դրանցում «կարելի է որսալ մոտիվներ, տրամադրություններ, շեշտեր, որոնք արձագանքում են բանաստեղծի շեղերին»¹ (նկատի ունի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմը – Ա.Ն.): Այնուհետև գրականագետը բերում չափազանց խոսուն օրինակներ²:

Այսպիսով՝ հստակվում է *վերաբերմունքի* ևս մեկ եական հատկանիշ. Իսահակյանը չի ոչնչացրել իր

¹ Տե՛ս Ավիկ Իսահակյան, *Ավետիք Իսահակյանի անտիպ բանաստեղծությունները*, տե՛ս Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*. 14 հատորով, հատոր 2, էջ 572:

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 572-575:

անտիպները, որովհետև հավանական է համարել, որ հետագայում կարող է այս կամ այն կերպ օգտագործել դրանք կամ օգտվել դրանցից:

Բայց այս պարագայում էլ չափազանց դժվարանում է տեքստաբանների գործը՝ տարբերակներ ու բնագրային տարբերություններ որոշարկելու առումով: Հարց է ծագում՝ արդյոք այդտեսակ գործերը պե՞տք է դիտարկել որպես առանձին բանաստեղծություններ, թե՞ պետք է ընդգրկել այսպես ասած՝ մայր գործի տարբերակների, նախնական մտահղացումների ու բնագրային տարբերությունների բաժնում՝ համապատասխան ծանոթագրություններով: Հակառակ պարագային՝ ստացվում են բազմաթիվ իրար շատ նման կամ քիչ նման բանաստեղծություններ, ինչը Իսահակյանի ընդհանուր ոճին մի տեսակ կրկնաբանության տարրեր է հավելում: Անշուշտ, կան դեպքեր, երբ խնդիրը վերաբերում է մոտիվների նույնությանը, ինչը բնական է, սակայն այլ է դառնում պարագան, երբ գործ ունենք իսկապես կրկնությունների հետ:

Ավելի առարկայական պատկեր ցույց տալու համար բերեմ որոշ օրինակներ: Իսահակյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության երկրորդ հատորում իբրև առանձին բանաստեղծություն զետեղված է հետևյալը.

*Դարդի սարը սրտիս վրա
Մտել էի մահի քուն:
Ե՛լ, ազիզ ջան, Ալափչայի
Ուռիները ծաղկել են.
Ուռիներից ճյուղ եմ բերել,
Քեզի իրենց մոտ կանչում են¹:*

Ակնհայտ է, որ սա Իսահակյանի «Ժեռ, սև քարը սրտիս վրա...» հայտնի բանաստեղծության անավարտ տարբերակն է: Պատահական չէ, որ բանաստեղծն իրեն

¹ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 2, էջ 169:*

հատուկ բծախնդրությամբ չի թվագրել այն: Մյուս կողմից՝ բերված 6 տողերը գրեթե նույնությամբ առկա են «Ժեռ, սև քարը սրտիս վրա...» բանաստեղծության առաջին 3 քառյակներում.

*Ժեռ, սև քարը սրտիս վրա
Գերեզմանիս մութ խորքում
Դարդի սարը սրտիս վրա՝
Քնել էի հողի քուն:*

*Գարունն եկավ, Շուշանս եկավ
Տատրակի հետ ձայն տվավ,
Տատրակս եկավ, քարիս նստավ
Ինձի անուշ ձայն տվավ:*

*«Ե՛լ, ազիզ ջան, Արփաչայի
Ուռիները ծաղկել են.
Ուռիներից ճյուղք եմ բերել՝
Քեզի իրենց կանչում են»¹:*

Ավելորդ չէ նշել, որ առաջին բանաստեղծության «Քեզի իրենց մոտ կանչում են» տողն ունի տարբերակ՝ «Քեզի իրենց կանչում են»², որն արդեն տառացիորեն համընկնում է «Ժեռ, սև քարը սրտիս վրա» բանաստեղծության համապատասխան տողի հետ:

Նույն, բայց առավել առարկայական օրինաչափությունն է դիտվում նաև հետևյալ բանաստեղծության պարագային.

*Սրտումս խորունկ վշտեր կան.
Մայրիկ, մի՛ քրքրիր նրանց.
Դու քո արցունքով չես կարող բուժել,
Իսկ ջերմ աղոթքդ վաղուց ուժ չունի:*

¹ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 1*, էջ 248 (ընդգծումը իմն է – Ա.Ն.):

² Տե՛ս Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու 14 հատորով, հատոր 2*, էջ 424:

*Դու մի հարցրու վշտերիս պատճառը,
Մայրիկ, չես կարող դու նրանց ջնջել,
Միթե կարող ես երկիրը ջնջել,
Երկինքը ջնջել – աշխարհքը ջնջել...¹*

Այս բանաստեղծությունը նույնպես թվագրված չէ հեղինակի կողմից: Ավիկ Իսահակյանն այն մոտավոր թվագրել է 1890–ական թթ. երկրորդ կես՝ «դատելով բնագրից»²: Այնինչ՝ ակնհայտ է, որ այն Իսահակյանի մեկ այլ հանրահայտ բանաստեղծության՝ «Մայրիկ հիվանդ եմ, սիրտս քրքրված...», որը գրվել է 1895 թ. մայիսի 13–ին Բեռլինում, սևագիր պատառիկն է:

*Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտս քրքրված.
Տես, ճրքան խորն են հոգուս վերքերը
Արևոտ ու խոցոտ:
Միթե կարող ես վերքերս բուժել,
Որ տիեզերքի հըսկա վերքերի
Կաթիլներիցն են³:*

Եվս մեկ օրինակ, որի դեպքում էլ նույն մասնավորությունները առկա են.

*Այրվում եմ ես արևի պես,
Չուր ու կրակ եմ անշեջ.
Թող գրկիդ մեջ հոգիս տամ ես,
Սերըս քամեմ հոգուդ մեջ⁴:*

Առանց լրացուցիչ մեկնաբանությունների բերում եմ Իսահակյանի «Չասակդ՝ սոս, քայլվածքդ՝ սեգ...»

¹ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 2, էջ 197:

² Տե՛ս Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 2, էջ 510:

³ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 1, էջ 107:

⁴ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 2, էջ 234:

բանաստեղծության վերջին քառյակը (ավելորդ չէ նշել, որ երկուսն էլ թվագրված են 1904)։

*Այրվում եմ ես արևի պես.
Հուր ու կրակ եմ անշեշ,
Թող գրկիդ մեջ հոգիս տամ ես,
Սերըս քամեմ հոգուդ մեջ...¹*

Ընդ որում՝ տարբեր անտիպ և տպագրված բանաստեղծությունների դեպքում այստեսակ համընկնումները բավական շատ են։ Ստացվում է, որ Իսահակյանն իր բանաստեղծությունների նախնական մտահղացումները գրառել է ոչ միայն «Հիշատակարանում», այլև «Հիշատակարանից» դուրս։ Ահա այստեղ ծագում է տեքստաբանական բարդագույն խնդիր, որը լուծման թերևս երկու տարբերակ ունի։ Կամ Իսահակյանի այդտեսակ անտիպները պետք է առանձնացնել և հրատարակել որպես յուրօրինակ մի նոր «Հիշատակարան», կամ «Հիշատակարանում» առկա նմանատիպ հատվածները ևս ներառել Իսահակյանի անտիպ բանաստեղծությունների շարքում։

[2012]

¹ Ավետիք Իսահակյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու* 14 հատորով, հատոր 1, էջ 324։

ՌՈՒՔԵՆ ՍԵՎԱԿԻ «ԱՆՏԻՊ» ԲԱՆԱՍԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՌԻԹՈՎ

1995 թվականին լույս տեսավ Ռուբեն Սևակի «Երկերի» երկհատորը, որոնք կազմել ու ծանոթագրել է Ալեքսանդր Թոփչյանը: Շահեկան մի հրատարակություն, որը գալիս էր լրացնելու այդ տաղանդավոր ու ինքնատիպ բանաստեղծի ստեղծագործության ու անհատականության լիարժեք ճանաչողության շատ բացեր: Նույն թվականին, կրկին Ալեքսանդր Թոփչյանի աշխատասիրությամբ հրատարակվեց նաև Ռուբեն Սևակի «Անտիպ էջեր» գրքույկը, որտեղ, ըստ այսպես կոչված՝ անոտացիայի տվյալների՝ մեկտեղված էին 1990 թվականին անակնկալ հայտնաբերված ձեռագիր մի տետրակում առկա անտիպ ստեղծագործություններ:

Համեմատությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ այդ գրքույկում ընդգրկված որոշ գործեր ամենևին էլ *անտիպ* չեն, և այս փոքրիկ հաղորդման նպատակն է պարզել Ալեքսանդր Թոփչյանի այդ փոքրիկ վրիպումները՝ հանուն Ռուբեն Սևակի երկերի հետագա հրատարակությունների բնագրային ու բնագրագիտական անաղարտության: Մանավանդ որ՝ ժամանակն է, կարծում եմ, որպեսզի իրականացվի Սևակի երկերի լիակատար ու ակադեմիական հրատարակությունը՝ պահպանված ձեռագրերի, նամակների, մամուլում սփռված նյութերի մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ, համեմատությամբ ու պատշաճ ծանոթագրություններով: Իսկ այդ

գործում, վստահաբար, մեծ դեր է վերապահված լինելու հենց Ալեքսանդր Թոփչյանին:

1.

«Սև սիրերգ» վերնագրով բանաստեղծությունը (տե՛ս «Անտիպ էջեր», էջ 15), որ ներկայացված է որպես *անտիպ*, իրականում «Հավիտենական հեքիաթը» վերնագրով բանաստեղծության (տե՛ս «Երկեր» հատոր 1, էջ 134) *սևագիր տարբերակն* է: Այս դեպքում կիրառում ենք *տարբերակ* հասկացությունը, որովհետև «Հավիտենական հեքիաթը»՝ «Եկու՛ր» և «Տժգույն երգ» բանաստեղծությունների հետ միասին տպագրվել է Սևակի կենդանության օրոք՝ 1911 թվականին, իբրև փոքրիկ շարք: Այդ հղացումը, ի դեպ, նույնությամբ ներմուծվել է նաև Սևակի երկերի երևանյան թե՛ 1985, թե՛ 1995 թվականների հրատարակություններում:

Համեմատենք.

Հավիտենական հեքիաթը

*Ահավասիկ որ կ'ըղծամ քեզ անդադրում.
Չար, վիրավոր, ու անիծված ու տրտում,
Ահավասիկ, որ կսիրեմ ես քեզի...*

- 5 *Ո՛վ քու ստվերըդ պտտցուց իմ հոգվույս
Անարձագանք դամբաններուն մեջ անհո՛ւյս,
Ու երդմնեցուց, որ դեռ սիրեմ ես քեզի...*

*Թող այս գիշեր հոգիիս մեջ երգ մը լամ,
Ինչ փուլթ թե չար, թող այդ երգը քո՛ւկդ ըլլա,
Որովհետև, քույր, կսիրեմ ես քեզի...*

- 10 *Ապրի՛լ, ահեղ ճակատագրին միջոտ հլո՛ւ,
Մեռնի՛լ, առանց վայրկյան մը քո՛ւկդ ըլլալու,
Ըսե՛ ինձ քո՛ւյր, ա՛խ կսիրեմ ես քեզի...*

Ահա՛ հոգիս շիրիմորեն փակ ու չար,
 Ահա՛ հոգիս, գոր դուն սիրել չըզիջար,
 Ահա՛ հոգիս, որ կսիրե դեռ քեզի...

- 15 Ոտներուդ տակ կոխոտվելե հետո ան
 Ինչո՞ւ քայլերդդ համբուրե՞լ, գուրգուրա՞նլ,
 Ինչո՞ւ մահվան սև բաժակեդ սեր մուրա՞նլ...

Ների՛ր ինձ, քույր, անի, կսիրեմ ես քեզի...

Սև սիրերգ

Ահավասիկ, որ կսիրեմ եղ...
 Չար, վիրավոր, ու անիծված, ու...
 Ահավասիկ, որ կսիրեմ ես քեզի:

- 5 Ա՛յ քու ստվերդդ պտտցուց իմ հոգվույս
 Անարձագանք դամբաններուն մեջ անլույս,
 Ու երդմնեցուց, որ դեռ սիրեմ ես քեզի:

Թող այս գիշեր հոգիս մեջ երգ մը լա,
 – Ի՛նչ փույթ, թե չար, թող այդ երգը քուկդ ըլլա,
 Որովհետև, քույր, կսիրեմ ես քեզի:

- 10 Ապրի՛լ, ահեղ ճակատագրին միջտ հլո՛ւ,
 Մեռնի՛լ, առանց վայրկյան մը քուկդ ըլլալու,
 Խոսե՛ ինձ, քույր, անի, կսիրեմ ես քեզի:

Ահա՛ հոգիս շիրիմորեն փակ ու չար,
 Ահա՛ հոգիս, գոր դուն սիրել չի զիջար,
 Ահա՛ հոգիս, որ կսիրե դեռ քեզի...

«Սև սիրերգի» առաջին երկու տողերի վերաբերյալ
 «Անտիպ էջերում» հետևյալ ծանուցումն է տրված.
 «Ինքնագրի աջ վերին անկյունը պատռված է, ուստի
 առաջին երկու տողերն անավարտ են ներկայացված
 տեքստում» (էջ 15):

Ակնհայտ է, որ «Սև սիրերգը» կիսատ է և ակնհայտ է, որ բնագրային տարբերություններն այնքան էլ շատ ու սկզբունքային չեն: «Սև սիրերգում» «Հավիտենական հեքիաթի» վերջին չորս տողերը բացակայում են, որոնք ավելի են հարստացնում այդ բանաստեղծության բովանդակությունն ու ասելիքը: Բացի այդ՝ «Սև սիրերգի» 4-րդ տողի «Ա՛լ»-ը «Հավիտենական հեքիաթում» դարձել է «Ո՛վ», 5-րդ տողի «անլույս»-ը՝ «անհույս», 12-րդ տողի «խոսե՛ ինձ»-ը՝ «Ըսե՛ ինձ»: Հաշվի առնելով երկու գործերի բնագրային չափազանց հարազատությունը՝ կարող ենք ըստ «Հավիտենական հեքիաթի» տեքստի ավարտուն տեսքի բերել նաև «Սև սիրերգի» 2-րդ տողը.

Չար, վիրավոր, ու անիծված, ու <տրտում>:

Վստահ չեմ, քանզի ձեռքիս տակ չեմ ունեցել սևակյան ձեռագրերը, բայց կարծում եմ, որ «Սև սիրերգում» վերը բերված որոշ բառեր, ինչպես նաև 1-ին տողի եղ...-ը ոչ թե բնագրային տարբերություններ են ի ցույց դնում, այլ գուցե սխալ են վերծանված:

2.

«Անտիպ էջերում» իբրև անտիպ է ներկայացված նաև «Հին հարսներգ» վերնագրով բանաստեղծությունը (էջ 21), այնինչ՝ «Երկերի» 1-ին հատորում զետեղված է «Հարսներգ» վերնագրով մի բանաստեղծություն (էջ 231), որն, ըստ ամենայնի, նույն տեքստ է ներկայացնում:

Համեմատենք.

Հարսներգ

*Քայլերուդ ներքև վարդի թերթեր բյուր,
Մուշկի, հալվեի բույրեր երկնասփյուն.
Մեռնեի՛ գինով հեքերուդ գեփյուն...*

*Իրանիդ՝ շղարշ, անգի՛ն բեհեզ են,
5 Կուրծքիդ՝ մարգարտի լանջանկ ասպագեն.*

Եկ՛ր՛ւր, իմ երկու աչքերս քե՛զ կուզեն...
 Ոսկի մուճակովդ եկուր, հարս իմ քույր.
 Հետքիդ՝ Գանանու յուղեր հեշտաբույր,
 Պենկալյան վարդեր՝ դեմքիդ կաթնաթո՛ւլյր...

- 10 Մետաքս հալավիդ արցունք չի կաթի,
 Մի՛ լար թելերուդ ետին արծաթի.
 Այս գիշեր լուսնակը մե՛զ կծաթի...

Հին հարսներդ

Քայլերուդ ներքև վարդի թերթեր բյուր,
 Մուշկի, հալվե՛ի բույրեր երկնասփյուռ.
 Մեռնե՛ի՛ գինով հեքերուդ զեփյուռ:

- 5 Մետաքս հալվե՛իդ արցունք չի կաթի.
 Մի՛ լար թելերուդ ետին արծաթի.
 Այս գիշեր լուսնակը քե՛զ կծաթի...

Իրանիդ՝ շղարշ անգին բեհեզին,
 Կուրծքիդ՝ մարգարտի լանջակ ասպազեն.
 Եկ՛ր՛ւր, իմ երկու աչքերս քե՛զ կուզեն...

- 10 Ոսկի մուճակովդ եկուր, հարս իմ քո՛ւյր.
 Հետքերդ՝ Գանանու յուղեր հեշտաբույր,
 Պենկալիո վարդեր՝ դեմքիդ կաթնաթո՛ւլյր...

- Ա՛խ, կույս շրթներուդ հեքը սիրազեղ:
 Եկ՛ր՛ւր, սեմիս վրա խոյ մը ողջակեզ
 15 Իր արյունն ազնիվ պիտի ձոնե քեզ:

Մի լա՛ր, քույրիկ, հույս հավանքդ ալելու:
 Մուրք առագաստին մոտեցիր հըլու,
 Զու շքեղ արծանդ զոհաբերելու...

Կարծում եմ՝ նմանություններն ակնհայտ ու անքննելի են, եթե հաշվի չառնենք որոշ տների բացակայությունն ու որոշների տեղափոխությունները:

Այս պարագային, սակայն, ծագում է բնագրագիտական մի հարց՝ այս երկուսից ի՞նչը պետք է համարել *հիմնական* կամ *կանոնիկ տեքստ* և որը դիտարկել որպես *տարբերակ*: Խնդիրն այն է, որ «Հարսներգ» բանաստեղծությունը առաջին անգամ տպագրվել է ոչ թե Սևակի կենդանություն օրոք, այլ 1985 թվականին միայն՝ «Սովետական գրականություն» ամսագրում: Վերջնական որոշման համար անհրաժեշտ է նախևառաջ ճշտել այս երկու գործերի ինքնագրերի ստեղծման ժամանակը և համեմատաբար նորը համարել *հիմնական բնագիր*, մյուսը դիտարկել որպես *տարբերակ*: Զանի որ այս դեպքում ևս ձեռքիս տակ չեմ ունեցել սևակյան ձեռագրերը, ուստի կոժվարանամ միանշանակ որևէ բան ասել: Պարզապես, իմ տպավորությամբ՝ «Հին հարսներգը» առավել ամբողջական ու ավարտուն է իբրև բանաստեղծություն՝ իր ասելիքով ու լուծումներով: Մյուս կողմից՝ կարծում եմ, որ թե՛ «Հարսներգ»-ում և թե՛ հատկապես «Հին հարսներգ»-ում առկա են բառերի սխալ վերծանումներ: Շատ չծավալվելու համար, և մանավանդ որ՝ ձեռքի տակ չեմ ունեցել ձեռագրերը, ընդամենը մեկ դիտարկում կատարեմ: Խոսքը վերաբերում է «Հարսներգ»-ի 4-րդ՝ *Իրանիդ՝ շղարշ, անգի՛ն բեհեզ են*, և «Հին հարսներգ»-ի 7-րդ՝ *Իրանիդ՝ շղարշ անգին բեհեզին* տողերին, որոնք, ըստ ամենայնի, նույնն են: Իմ առաջարկած տարբերակը հետևյալ տեսքն ունի՝

Իրանիդ՝ շղարշ անգին բեհեզեն...

Կարծում եմ, որ «Հարսներգում» շղարշ բառի կողքին դրված ստորակետը աղավաղել է խոսքի իմաստը, որը փորձ է արվել շտկել *բեհեզ են* ձևի կիրառությամբ, ինչը բացահայտ սխալ է, որովհետև *բեհեզեն*-ը վերաբերում է շղարշին (արևմտահայ ուղղագրությամբ՝ *բեհեզէն*, որ բացառական հոլովի կիրառություն է): «Հին հարսներգ»-ում

տողի իմաստը շատ ավելի ճիշտ է ընկալված, պարզապես, կարծում եմ, որ Ալեքսանդր Թոփչյանին մի պահ շփոթեցրել է *է* և *ի* տառերի գրության նմանությունը, որ, ինչպես կարելի է դատել «Անտիպ էջեր» գրքույկի կազմին դրված «Ստինքը» բանաստեղծության ինքնագրի լուսապատճենից, Ռուբեն Սևակի մոտ գրեթե անգանազանելի է: «Հին հարսներգում» *քեհեզեն* ձևին նախապատվություն տալու օգտին է խոսում նաև այն հանգամանքը, որ այդ տան մյուս տողերի հանգավորվող բառերի տրամաբանությունն էլ դա է ենթադրում՝ *ասպազեն, կուզեն*: Այս վերջին օրինակը մյուս կողմից գալիս է ևս մեկ անգամ հաստատելու բնագրագիտության կարևոր օրենքներից մեկի իրավացիությունը, որ գրողի գոնե ակադեմիական հրատարակությունները պետք է իրականացվեն նրա կիրառած ուղղագրությամբ: Այդ դեպքում սխալ վերծանումների, բառընթերցումների վտանգն էլ հասնում է նվազագույնի:

[2011]

ԴԻԱԱՆԿԱՐԻ
ՏՄՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



ՊԱՐԱԿԱՆՈՒ ԱՎԵՏԱՐԱՆ ԸՄՏ ԱՊԱՍՈՒ

{Հայանցիկ նկատառումներ այվազյանական
ընտանիքների առիթով}

Աղասի Այվազյանը «Ընտիր երկեր» վերտառությամբ երկու հատոր է հրատարակել, այսինքն՝ երկու անգամ հնարավորություն կամ ցանկություն է ունեցել ամփոփել-արժևորելու, նաև, ինչո՞ւ չէ, ինքնադատելու սեփական գրական վաստակը, քանզի իմ կարծիքով ու տպավորությամբ՝ յուրաքանչյուր գրողի կազմած սեփական երկերի ընտրանին յուրօրինակ «ինքնադատության փորձ» է, որոշակի հեռադրությունից ինքն իրեն հետևելու հնարավորություն:

Աղասի Այվազյանի առաջին «Ընտիր երկերը» լույս է տեսել 1987, երկրորդը՝ 2001 թվականին: Այսինքն՝ դրանց միջև ընկած է շուրջ 15 տարի: Ավելին՝ *առանձնահատուկ* 15 տարի: Ընդ որում՝ այդ *առանձնահատուկությունը* սոսկ տաղանդավոր գրողի առաջացած տարիքի, կուտակած փորձի, էլ ավելի ընդգրկուն դարձած աշխարհայացքի, վարպետացած գրչի ու իմաստության փաստով չի պայմանավորված: ԽՍՀՄ-ի փլուզումը, տարիներ շարունակ արգելված թեմաների շուրջ բարձրաձայնումները, Արցախյան պատերազմը, Հայաստանի անկախության գործընթացը, անկախության տարիներին հայ մարդու նկարագրի մեջ տեղի ունեցած բարոյական-հոգեբանական տարաբնույթ խեղումները Աղասի Այվազյանի ստեղծաբանական-գեղագիտական

սևեռումներում, մարդաբանական-փիլիսոփայական գնումներում նոր հոսքեր բերեցին:

Ու ստացվում է, որ առաջին «Ընտիր երկերով», փաստորեն, Աղասի Այվազյանը զարմանալի կանխատեսությամբ՝ ամփոփել-փակել է իր ստեղծագործության, այսպես ասած՝ խորհրդային շրջանը, քննադատությանն ու գրականագիտությանը տալով իրեն *ավարտուն* «դիմանկարելու» կայուն մեկնակետեր: Ավարտունն ընդգծել եմ, քանզի Այվազյանը, թեկուզև շարունակվող ստեղծաբանական ընթացքի մեջ, 1987-ին արդեն ամբողջական ու համակարգված բնագիր ուներ:

Անկախության շրջանն, այնինչ, պայմանավորեց ու բացահայտեց նոր Աղասի Այվազյանի ներկայություն մեր գրական դաշտում: Եվ պատահական չէ գրականագետ Սեյրան Գրիգորյանի հիացքը գրողի հանդեպ, ով 1994-ին, գրախոսելով Այվազյանի անկախության շրջանի առաջին գիրքը՝ «Երկրի վրայի զբաղմունքը» ժողովածուն, գրում է. «Աղասի Այվազյանը շարունակում է գրել, և այդ փաստը ինքնին ուշագրավ է: Բայց առավել հաճելի է, որ այդպիսի խորությամբ ու ներշնչանքով գրում է յոթանասունին ընդհուպ մոտեցած գրողը՝ ակամա հերքելով ոգեսպառության մոլժոտ առասպելը»¹: Հետագայում, Այվազյանի գրեթե յուրաքանչյուր նոր գրքի հետ մեկտեղ (իսկ դրանք քիչ չեն՝ «Problema», «Ամերիկյան աջաբանդալ», «Ալիբի», «Պոեմ վասն շենքի ու շինության», «Տոփ» և այլն) այս հիացքը, ակամա, կրկնաբանվում էր, ամեն անգամ նորովի վերաիմաստավորվելով, իսկ «Մեղքով հղացածը»՝ Այվազյանի վերջին ժողովածուն իր լավագույն մասով ցույց տվեց, որ գրողը շարունակում էր «խորությամբ ու ներշնչանքով» ստեղծագործել նույնիսկ ութսունն անց տարիքում: Եվ դրա շնորհիվ է, որ Այվազյանի ստեղծագործության մեջ անկախության շրջանը ամրագրվեց իբրև առանձին ներստեղծաբանական շրջան կամ փուլ՝ նախընթացից տարբեր հատկականություններով:

¹ Սեյրան Գրիգորյան, *Բանասիրություն և բանավեճ* («Ոճիրի իմաստասիրական մանրամասները»), Երևան, 2002, էջ 162: Նույնը՝ «Գրական թերթ», 1994, թիվ 4:

Այնպես որ՝ այսօր «Աղասի Այվազյանի ստեղծագործությունը անկախության շրջանում» խնդրադրությունը, որն, անկասկած, բազմիցս առաջադրվելու և իրագործվելու է գրականագիտական տարբեր հարթություններում, սոսկ ժամանակային-շրջափուլային գործոնով չի պայմանավորված, դա առանձին համակարգ է գրողի ստեղծաբանական ընդհանուր համակարգի ներսում: Համակարգ, որը միևնույն ժամանակ մեծ չափով պայմանավորում է նաև տվյալ ժամանակի ընթացիկ գրականության կարևոր հատկականությունները: Դա մեր գրականության պատմության մեջ հազվադեպ հանդիպող երևույթ է: Իհարկե, կան բազմաթիվ գրողներ, որ ստեղծագործել են գրականության միանգամայն տարբեր շրջափուլերում: Բայց տարբեր շրջափուլերում հատկականություններ պայմանավորել է թերևս մեկ էլ Գուրգեն Մահարին՝ իր 1930-ականների ու 1950-60-ականների ստեղծագործություններով:

Վերը նշված առանձնահատկությունները, շրջափուլային անցումներն ու դրանց առթած տարբերություններն, ահա, լիովին արտացոլված են գրողի զույգ «Ընտիր երկերում», հատկապես կառուցվածքային առումով և առարկայորեն ներկայացնում են Այվազյանի ստեղծագործության բարեշրջությունը:

Առաջին «Ընտիր երկերի» բաժինները սովորական ներժանրային ընդգրկում ու տրամաբանություն ունեն: Ժողովածուի բաժինների «Վիպակներ» և «Պատմվածքներ» խորագրերն այդ իմաստով սպասելի են: Այսինքն՝ առաջին «Ընտիր երկերը» ենթարկված է երկերի հրատարակության ավանդական, տեքստաբանական հղացքին: Այվազյանական տեքստի ու կառույցի ինքնատիպությունները ի ցույց են դրվում միայն ժողովածուն ընթերցելիս: Ու պարզվում է, որ «Վիպակներ» բաժնում Այվազյանը չի ընդգրկել իր ամենահայտնի ու հիրավի ընտիր երկերից մեկը՝ «Եռանկյունին»: Սրանով թերևս Այվազյանը թե՛ իր ընթերցողին, թե՛ քննադատներին ուղղորդում էր իր ստեղծագործության նոր շերտերի բացահայտմանը՝ իրեն ու իր ստեղծագործության

մեկնությունը ինչ-որ չափով ազատագրելով կրկնաբանությունների տաղտուկից, որի պատճառ, որքան էլ զարմանալի ու պարադոքսալ թվա, առավել հաճախ դառնում են տաղանդավոր ու համընդհանուր ճանաչման արժանացած երկերը:

Երկրորդ «Ընտիր երկերում» մեծ թիվ են կազմում այն ստեղծագործությունները, որոնք ընդգրկված են նաև առաջին «Ընտիր երկերում»: Այս պարագան կարող է այն տպավորությունը ստեղծել, որ սա ընդհանուր ստեղծագործական ճանապարհի ամփոփում-գնահատում է, սակայն պետք է ուշադրություն դարձնել երկրորդ «Ընտիր երկերի» կառույցին, որն իր կազմաբանական յուրահատկություններով ամբողջապես անկախության շրջանի Աղասի Այվազյանի մտածողության արգասիք է: Ըստ այդմ՝ ընդգրկելով նաև նախաանկախության շրջանի բազմաթիվ ստեղծագործություններ, երկրորդ «Ընտիր երկերը» ամփոփում է Այվազյանի բացառապես անկախության շրջանի վաստակը: Խնդիրը այս դեպքում ոչ այնքան առկա տեքստի, որքան այդ տեքստին ուղղված գրողական հայացքի մեջ է, որի թելադրանքով ստեղծվել է բովանդակային ու կառուցաբանական նոր համատեքստ, և հին կամ այլ համատեքստից հայտնի տեքստը այդ նոր տիրույթում դրսևորվում է իբրև նոր ու այլ տեքստ¹: Խնդիրն այն է, որ անկախության շրջանում լիարժեքորեն դրսևորված մի քանի օրինաչափություններ, ասենք, պարականոնությունը ժանրային, պատումային, պոետիկական, թեմատիկ մակարդակներում, Այվազյանի ստեղծագործության մեջ առկա էին նախընթաց շրջանում ևս, սակայն, այսպես ասեմ՝ չէին անվանակոչվել հեղինակի կողմից:

Շատ չծավալվելու համար անդրադառնամ սոսկ մեկ-երկուսին՝ առավել մանրակրկիտ քննությունը թողնելով մեկ այլ առիթի: Այվազյանի ստեղծագործության մեջ առկա է հերոսի մի տեսակ, որին այժմ այլ կերպ չես անվանի, եթե ոչ «Հայ հայ», այսինքն՝ այնպես, ինչպես

¹ Երևույթին անդրադարձել են նաև Հակոբ Մովսեսի պոետիայի առիթով, տե՛ս իմ «Գրառումներ ընթացքից» գիրքը, Երևան, 2007, էջ 3:

անվանակոչել է հեղինակը: Այնինչ՝ այդ բնորոշումն ու մարդու այդ տեսակի էութենությունը հստակ բացորոշող պատմվածքը անկախության շրջանի արգասիք են:

Նախընթաց շրջանի պատմվածքներում առկա են պարականոն Ավետարանի վերաբերյալ հղումներ և քրիստոսի կերպարի տարաբնույթ տեղայնացումներ ու արծարծումներ: Նկատի ունեն հատկապես «Ավետարան ըստ Հավլաբարի» ու «Մեր տխրությունը Կեթոյի շուրջ» պատմվածքները: Վերջինիս ավարտաբանությունը հանգում է հետևյալին. «Ու երբեմն մտածում եմ, որ Աստված երկիր է ուղարկում Կեթոներ՝ գթառատ ու ժպտաշուրթ, ներողամիտ ու համբերատար, չարությամբ թարփող պատասխանող, քչապահանջ ու անպաշտպան, որպեսզի նրա միջոցով ստուգի մեզ, հայտնաբերի մեր միջի չարիքը, ՄԵՂԱՎՈՐԻՆ»: Սակայն միայն անկախության շրջանում է, որ Այվազյանը փորձեց գրականությանը, իր ստեղծագործական ամբողջությանը հաղորդել պարականոն Ավետարանի բնույթ, Ավետարան, որի իրականությունը ձևավորվել ու վկայագրվել է ոչ միայն անցյալում, այլև ձևավորվում ու վկայագրվում է ներկայի մեջ, իր՝ Աղասի Այվազյանի ժամանակի մեջ: Պատահական չէ, որ նրա շատ պատմվածքներ, հատկապես երկրորդ «Ընտիր երկերի» «Հայ հայը» բաժնում ընդգրկվածները, յուրօրինակ ծննդոցներ են, իսկ ցեղի վերջին ներկայացուցիչը, որպես կանոն, մեր ժամանակների գոյություն:

Իմ տպավորությամբ՝ Այվազյանն իր երկրորդ «Ընտիր երկերում» ջանացել է ստեղծել իր պարականոն Ավետարանը: Այդ իմաստով պատահական չեն ժողովածուի ներսում թեմատիկ կենտրոնացումներն ու հիմնական նախապատվությունը պատմվածքի ժանրին ու կարճ պատումային ձևերին: Դրանք, նույնիսկ ակամա, աստվածաշնչյան տեքստի պատրանք են ստեղծում, ամենից առաջ՝ տեքստի գրաֆիկական ընկալման տեսանկյունից...

ԴՈՎԿԱՆՆԵԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՊՈՆԵԶԻԱՆ

{Նոթագրումներ մենագրության համար}

Գրական մուտքը

Հովհաննես Գրիգորյանի «Աշուն» հանրահայտ բանաստեղծությունը («Փողոցներում // ծառերից կախված...») ժամանակին այնպիսի մեծ աղմուկ բարձրացրեց գրական շրջանակներում, որ առ այսօր դրա արձագանքները շարունակում են որոշ օրինաչափություններ թելադրել: Մասնավորապես՝ Գրիգորյանի այսպես կոչված՝ բանաստեղծական կենսագրությունը շատ-շատերի ընկալումներում սկսվում է հենց այդ բանաստեղծությամբ: Չուտ ստեղծաբանական, այն է՝ գրիգորյանական բանաստեղծության տեսակի ձևավորման առումով դա իրոք այդպես է, բայց ձևակերպել այն իբրև գրական մուտք, սխալ է՝ այն առումով, որ «Աշուն» բանաստեղծության ակնհայտ ընդդիմությունը ոչ միայն ժամանակի պոեզիայի միտումների դեմ է, այլև հենց իր՝ Հովհ. Գրիգորյանի նախընթաց շրջանում ստեղծածի դեմ: Այս առումով արժե փոքր-ինչ ծանոթանալ Գրիգորյանի այսպես կոչված՝ մինչ«Աշուն»յան շրջանի բանաստեղծությունների ընդհանուր ոճին ու տրամադրություններին:

Ինչպես 1960-ական թվականներին գրասպարեզ մտնող գրեթե բոլոր բանաստեղծներն ու

ստեղծագործողները, Գրիգորյանը ևս անմասն չմնաց այն հսկայական ազդեցությունից, որ երբեմն ակամա պարտադրում էր Պարույր Սևակի պոեզիան: Ահա, օրինակ, մի բնորոշ հատված «Ամենաառաջինը» բանաստեղծությունից.

*Աշխարհը նոր չէ,
ու սերն էլ նոր չէ,
բայց եկ, սիրելիս,
մենք այդ մոռանալք,
թող որ այս օրից
մեզ այնպես թվա,
որ մեզանից է սկսվում կյանքը,
թե մեզանից է սկսվում սերը,
պատուհանի տակ իզուր կանգնելը,
անձրևի պահին քեզ սպասելը... (ԲՈՒԱ, 7)*

Ստեղծաբանական շարունակությունը, հասունության հետ մեկտեղ, դրսևորվեց իբրև ընդդիմություն բանաստեղծման այս տեսակին, և դա Գրիգորյանի պոեզիայի մեծագույն առաքելությունն էր, որը թույլ չտվեց հայ բանաստեղծության լճացման, ինչը սպառնում էր Պարույր Սևակի մահից հետո ձևավորված կարծրատիպերի պարագային:

Ներստեղծաբանական շրջափուլերը

Արդի մեկ այլ բանաստեղծի պարագային այս կարգի հարցադրումը թերևս անբնական դիտվեր, սակայն Չոփի. Գրիգորյանի պոեզիայի ընթացքը ուղղակի պարտադրում է առանձնացնել ներստեղծաբանական շրջափուլեր: Անշուշտ, այդ հարթության մեջ շատ բան համընկնում է ընդհանուր գրաբանական օրինաչափություններին, սակայն որոշ, հիմնականում անձնական դրդառիթմեր (հոր մահը, Սպիտակի ավերիչ

երկրաշարժը), երևույթների բացառապես անձնական փորձընկալումներ (հայրենասիրության, սիրերգության ընկալումները) Գրիգորյանի պոեզիայում առաջացրել են միայն իրեն հատուկ փուլեր, որոնք ընդհանրացնել ընդհանուր գրաբանական դաշտի պարագծում, անհեթեթություն կլիներ:

Մեծ հաշվով, սակայն, որոշիչ դեր ունի 1988 թվականը: Դա առանձնահատուկ տարեթիվ է թե՛ հասարակական-քաղաքական, թե՛ գրական-մշակութային առումով, և դա կապվում է առաջին հերթին Արցախյան շարժման և անկախության գործընթացի հետ, որոնք շատ գրողների ու, ընդհանրապես, գրականության համար շրջափուլային նշանակություն ունեցան, նախկինում արգելված շատ թեմաներ արդեն ազատ դառնում էին գրականության նյութ, վերափոխվում էին հասարակական-գեղագիտական իդեալները... Այս պարագային Յովհ. Գրիգորյանի պոեզիան էական տարտղումներ չարձանագրեց, նրա բանաստեղծությունը, ինչպես ինքն է գրում՝ շարունակեց ընթանալ իր սովորական հունով: Այնուամենայնիվ, 1988-ը դիտարկելի է մեկ այլ իրադարձության՝ Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժի պոետական արձագանքով: Այդ առումով, Յովհ. Գրիգորյանի պոեզիան պետք է բաժանել *Նախաերկրաշարժյան* և *ետերկրաշարժյան* փուլերի: Ծննդավայր Գյումրու, մանկության հիշատակների պատկերումները ետերկրաշարժյան փուլում թելադրում են ընկալումի նոր որակ. Նախաերկրաշարժյան այն բանաստեղծությունները, որոնք ուրախ-երգիծական-պարողիկ կերպընկալում ունեին, երկրաշարժից հետո արդեն ընդարձակում են իրենց ասելիքային տարածքի պարագրկումը՝ ներառելով ողբերգականի էութենությունը:

Եվ այսպես՝

Նախաերկրաշարժյան շրջան

ա. 1960-ականների վերջ

բ. 1970-ականներ - 1980-ականների սկիզբ

գ. «Դանդաղ ժամեր»

Հետերկրաշարժյան շրջան
 ա. անկախության առաջին տարիներ
 բ. դարասկիզբ
 գ. «Երբեք չմեռնես – ահա թե ինչ կասեմ քեզ»

Ինչպես տեսնում ենք՝ շրջափուլերից երկուսի դեպքում էլ գործ ունենք ժողովածուներով արտահայտված փուլային մտայնության հետ, ինչը ենթադրում է, գուցե ներգզացական, մարգարեական կանխագուշակմամբ, սեփական ստեղծաբանական համակարգի հանգրվանային, փոփոխման միտվող իրավիճակի գիտակցություն:

Բանաստեղծության ընդդիմությունը

Հովհ. Գրիգորյանի գրական մուտքը «Աշուն» հանրահայտ բանաստեղծությամբ՝ արդեն իսկ նախանշում էր ընդդիմադիրի շարունակական, կայուն ու համոզված մի ներկայություն մեր գրական դաշտում: Սա, թերևս, Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծության ամենաբնորոշ հատկանիշն է, քանզի թե՛ ոճական-տաղաչափական նախասիրություններում, թե՛ թեմատիկ արծարծումներում, թե՛ ասելիքային տարածության մասնավորություններում Գրիգորյանը երբեմն բացահայտ, երբեմն քողարկված հանդես է բերում ընդդիմադիրի կեցվածք: Այս պարագային մեծ դեր է խաղում նաև պարոդիկ կերպընկալումը, որը լինելով բնագրաստեղծ երևույթ, միևնույն ժամանակ՝ օգնում է բանաստեղծության ընդդիմության կայացմանը:

«Աշուն» բանաստեղծությունն այս առումով այդ ընդդիմության առաջին լուրջ դրսևորումն էր, որը տեսական առումով հետագայում մանրամասնորեն մեկնաբանվեց Գրիգորյանի «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» հոդվածում: Այս հոդվածի հրապարակմանը նախորդել էին Կիրովականում երիտասարդ գրողների հավաքը, Պարույր Սևակի «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հոդվածը, և, ընդհանրապես, գրական

շրջանակներում ձևավորված աննպաստ կարծիքը Յովի. Գրիգորյանի ու Նրա սերնդակիցների՝ Յենրիկ Էդոյանի, Դավիթ Յովհաննեսի, Արտեմ Յարությունյանի, Արմեն Մարտիրոսյանի, Սլավիկ Չիլոյանի ու մյուսների պոեզիայի նկատմամբ: Գրիգորյանի հողվածն այդ ամենի արձագանքն էր առաջին հերթին, սակայն միևնույն ժամանակ այն ծառայեց նաև որպես սերնդի բանաստեղծության ուղղության տեսական մանիֆեստ, հանգանակ:

Սկզբնական շրջանում Գրիգորյանի «ընդդիմադիրությունն» արտահայտվում էր նաև բանաստեղծության տեսքով տեսական հանգանակներում: Այդ իմաստով՝ Յովի. Գրիգորյանի «Երգեր առանց երաժշտության» ժողովածուն, լինելով առաջինը, միաժամանակ նաև մանիֆեստային ժողովածու է, որում ընդգրկված մի քանի ծրագրային բանաստեղծություններում («Զեզ հետ և քեզ համար», «Նամակը, որը երբեք քեզ չի հասնելու», «Փողոցներով անցնում են կույր աղջիկներ...», «Յոգեհանգիստ» և այլն) առկա տեսական արժեք ունեցող բանաձևումները հետագայում գործնական կիրառություն գտան՝ պայմանավորելով Գրիգորյանի բանաստեղծության հատկականությունը:

Բանաստեղծության ընդդիմությունը հետագայում ամրագրվեց իբրև Գրիգորյանի բանաստեղծության բնագրաստեղծ գերակայություն՝ դրսևորվելով նախևառաջ իբրև երևույթների պարոդիկ կերպընկալում:

Պարոդիկ կերպընկալման յուրահատկությունները

Երևույթների պարոդիկ կերպընկալումը բանաստեղծությունը դուրս է բերում *բուն պարոդիայի* կազմաբանական տիրույթից, և բուն պարոդիային հատուկ հստակ այլտեքստային կրկնությունը փոխարինում ընդհանրական-հանրահայտ կրկնությամբ, որն այս դեպքում պարտադիր գործում և ընկալվում է նաև իբրև

սեփական տեքստ: Բանաստեղծումի այս կերպը բյուրեղացավ Յովի. Գրիգորյանի պոեզիայում և նրա բանաստեղծության նշաններից է: Այն միանգամից դժվարընկալելի է և հաճախ թյուր մեկնաբանությունների է արժանանում, ինչպես, օրինակ, «Աշուն» բանաստեղծության պարագային: Յարցն այն է, որ աշնան թեման այս դեպքում պարզապես բնորոշ օրինակի դեր է կատարում, և այդ բանաստեղծությունը բնավ էլ աշնան «չափը կաճ» թեմայի պսակագերծումը չէ: Այդ նույն՝ «Աշուն» վերնագրով Յովի. Գրիգորյանը հետագայում էլ գրեց բազմաթիվ բանաստեղծություններ (չհաշված՝ աշուն բառի կիրառման մեծ հաճախականությունը նրա վերնագրային պոետիկայում), ավելին՝ ընդհանրապես աշնան թեման մեծ տեղ գրավեց նրա պոեզիայում՝ ձեռք բերելով «գեղագիտական-փիլիսոփայական-ստեղծաբանական կողի գործառություն»¹: Իրականում Յովի. Գրիգորյանը դեմ էր ոչ թե աշնան թեմայի պատկերմանը, այլ՝ թեմայի պատկերման ձևաբովանդակային կերպին: Այսինքն՝ նրա «պոլեմիկան ոչ թե պոեզիայի հավերժական սկզբունքների, իրականության բանաստեղծական ընկալման դեմ էր ընդհանրապես, ...այլ՝ պատկերի հագեցման, պոետական հալումաշ եղած իմաստների և բառերի դեմ», և տրամադրվածությունն «ընդդեմ իրականության գրականացված պատկերացումների» էր²: Այդ իսկ պատճառով՝ «Աշուն» բանաստեղծության մեջ, ինչպես բուն պարոդիաներում է (օրինակ՝ Յովի. Թումանյանի և Մ. Նալբանդյանի՝ համապատասխանաբար՝ Յովի. Յովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսնե՛լ ես, ասա...» բանաստեղծության ու Ռ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմի «Վարդանի երգը» հատվածի հանրահայտ պարոդիաները), նկատելի-ճանաչելի չէ որևէ կոնկրետ հեղինակ ու ստեղծագործություն, այլ նկատելի է երևույթ, որ ընդհանրական է ու

¹ Գրիգոր Յակոբյան, *Յպանցիկ նկատառումներ Յովհաննես Գրիգորյանի «Կես ժամանակ» ժողովածուի մասին*, «Գրական թերթ», 2005, թիվ 3:

² Ալեքսանդր Թովիչյան, *Բառի սահմանները, Երևան, 1978, էջ 81, 85*:

վերագրելի շատ հեղինակների: Այս կերպ Յովհ. Գրիգորյանի պարողիկ կերպընկալումին են ենթարկվում հատկապես հայրենասիրական պոեզիան և սիրերգությունը, իսկ «Երկու ջրհեղեղի արանքում» ու «Կես ժամանակ» ժողովածուներում՝ նաև արտասահմանյան ուղևորության թեման, ուղեգրությունը:

Հայրեններգությունը

Յովհ. Գրիգորյանն ընդդիմանալով ներքողագրությանը՝ իր հայրեններգությունը խարսխում է իրական, կարելի է ասել՝ առօրեական ապրումին, և այդ պարագային, բնականաբար, չհասկացվելու մտահոգություն էլ պետք է լիներ: Դրա մասին է վկայում այն, որ Գրիգորյանը երբեմն ուղղակի բացատրում է բանաստեղծելու իր կերպը՝ բուն բանաստեղծության մեջ՝ տալով նրանց տեսական հանգանակի արժեք:

«Քեզ հետ և քեզ համար» բանաստեղծության մամուլային հրապարակման մեջ, օրինակ, հետևյալ տողերը՝

*Ներիր, որ քո գովքը ես չեմ գունազարդում
Նոյի տապանի որոնման տենդագին ջանքով
կամ վարդանների ու վասակների
քաջագործության մանրամասներով –*

հայրենասիրական պոեզիայում ներքողագրության պարողիկ կերպընկալումը լինելով, միևնույն ժամանակ նաև «բացատրության» դեր են կատարում: Ակնհայտ է, որ այդ խոսքերը հղված են առ ոչ այնքան բուն հասցեատերը՝ հայրենիքը, որքան՝ առ ընթերցողը: «Երգեր առանց երաժշտության» ժողովածուում վերբերված «բացատրական» հատվածի վերջին երկու տողերը բացակայում են: Իսկ ահա «Դանդաղ ժամեր» ժողովածուում «Քեզ հետ և քեզ համար» բանաստեղծությունն արդեն ներկայանում է վերջնականապես «ազատագրված» «բացատրական» հատվածներից, և, եթե մեկնենք

«Դանդաղ ժամեր» ժողովածուի հանգրվանային-մեկ-նակետային բնույթից, կարող ենք ասել, որ այս վերջնական տեսքն իբրև փաստ ցուցանում է, որ հայրենիքի թեմայում Յովհ. Գրիգորյանը այդուհետ լծվելու էր պոետական բարձր նյութի կառուցումին՝ առանց չհասկացվելու մտահոգության.

*Ես այս երգը երգում եմ գլխաբաց,
որովհետև դու նա ես,
ու՛մ ձեռքը պետք է իջնի մեր գլխին օրհնության նման,
երբ մենք ճանապարհ ենք ընկնում,
երբ մենք սկսում ենք օրը,
երբ մենք ծնունդ ենք տալիս տողին ու մտքին:
Դժվար է խոսքով ասել այն, ինչ սրտում է պահված,
առավել ևս դժվար է լռել,
և դրա համար հրաժարվում եմ վերջակետ դնել,
որովհետև իմ այս երգը պիտի շարունակվի այնքան,
քանի դեռ կաս դու,
քանի դեռ ես կամ (ԴԺ, էջ 9-10)*

Ժամանակի հայրենասիրական պոեզիայի կարծրակաղապարներից մեկը Հայաստանի տարածքային ու հայ ժողովրդի քանակական փոքրությունն ընդգծելով՝ մեծ կարողությունների ու կարելիությունների հետ համեմատումն է: Այդ կարծրակաղապարի դասական ձևակերպումը (նաև՝ դրական իմաստով) Պարույր Սևակի «Մենք քիչ ենք, սակայն մեզ հայ են ասում» տողն է, իսկ կառուցումը՝ Նույնի «Քիչ ենք, բայց հայ ենք» բանաստեղծությունը: Հայրենիքի թեմայում Յովհ. Գրիգորյանի ընդդիմադիր կեցվածքն ու պարողիկ կերպընկալումը դրսևորվում են նաև այս տիրույթում: Կարևորն այն է, որ համարժեք (սկստի ունեմ *փոքրիկ* տարագի պարագրկումը) կամ իջեցված համեմատություններում Յովհ. Գրիգորյանը կարողանում է խոր ընդհանրացումներ անել, ինչպես, օրինակ, «Հայաստան» գողտրիկ բանաստեղծության մեջ.

Սա իմ երկիրն է – չափսերով այնպիսին,
որ կարող եմ վերցնել հետս,
թե մի հեռու տեղ գնամ:
Փոքրիկ՝ ինչպես ծերացած մայր,
փոքրիկ՝ ինչպես նորածին գավակ,
իսկ քարտեզի վրա
ընդամենը մի արցունքի կաթիլ...
Սա իմ երկիրն է – չափսերով այնպիսին,
որ ազատորեն տեղավորել եմ սրտիս մեջ,
որ չկորցնեմ հանկարծ... (ՅՄԵ, էջ 9)

Պարոդիկ կերպընկալումը 1996-ին լույս տեսած «Երկու ջրհեղեղի արանքում» ժողովածուում արդեն բնագրաստեղծ գերակայությունն է: «Ոստիկանական լրատու» բանաստեղծության մեջ այն արտահայտվում է դասական հայրենեգության բառապաշարի կիրառությամբ, որը ծառայում է իր հայրենիքից դուրս եկած և այլևս չվերադարձած հայ ժողովրդի *արտաքին* նշանները՝

*...բազմադարյան, բազմաչարչար,
տաղանդավոր, աշխատասեր, համբերատար,
աչքերի մեջ անսահման թախիծ,
սիրտը՝ կոտրված մի քանի տեղից... (ԵԶԱ, էջ 22),*

ներկայացնելու համար: *Արտաքին*-ը պատահական չեմ ընդգծում. այդ բառով Հովի. Գրիգորյանը տարագում է *այսպես կոչված* հայրենասիրական պոեզիայի՝ հայ ժողովրդի եութենության պարագրկումի մակարդակը:

Պարոդիկ կերպընկալումին հատուկ ընդհանրական-հանրահայտ կրկնությունն ունենալով իբրև հղացք, Գրիգորյանը ստեղծում է բնույթով նոր հայրենասիրական բանաստեղծություն, նոր սիրերգություն, նոր ուղեգրություն և այլն, բանաստեղծություն ներմուծելով նոր, հաճախ՝ անսովոր տարրեր: Այդպես, Միքայել Նալբանդյանի «Իտալացի աղջկա երգը» բանաստեղծությունից հայտնի և, ընդհանրապես, շատ տարածված «Մեր հայրենիք թշվառ, անտեր» ձևակերպումը օգտագործելով

իբրև պարողիկ հղացք, «Զգիտեսթեինչ-2» բանաստեղծության մեջ Յովի. Գրիգորյանը բոլորովին նորովի է բանաձևում Հայրենիք հասկացությունը.

*Հայրենիքները սովորաբար թշվառ են լինում,
և ինչքան շատ են թշվառ ու խեղճ, այնքան
ավելի շատ են հայրենիք:
Իսկ զորեղ և հարուստ երկրները սովորաբար
կոչվում են
անունով, ասենք՝ Անգլիա կամ Միացյալ
Նահանգներ,
և սովորաբար ոչ ոք չի մեռնում նրանց կարոտից
և հալումաշ լինում՝ ախ, իմ թշվառ հայրենիք,
կանչելով,
այլ, ցանկության դեպքում, սովորաբար,
տոմսեր են պատվիրում
ցանկացած ժամի և մեկնում են իրենց երկիր,
սովորաբար
թերթ կարդալով և կամ սուրճ խմելով...*
(ԵԶԱ, էջ 26):

Այս առումով ընդունելի չէ «նոր սիրերգություն» (այս պարագային՝ կարդա՝ հայրեններգություն - Ա.Ն.) և «հակասիրերգություն» եզրերի նույնական կիրառությունը Յովի. Գրիգորյանի բանաստեղծությունների մասին խոսելիս, ինչպես դա անում է Գրիգոր Յակոբյանն իր արդեն հիշատակված հրաշալի հոդվածում: Համենայնդեպս, այն տարրերը, որ օգտագործում է Գրիգորյանն իր պոեզիայում, ընթացային այս փուլում արդեն չեն ընկալվում ու գիտակցվում իբրև *հակա* կամ *անտի*: Եվ բացի այդ, ամենակարևորը, ինչպես Սեյրան Գրիգորյանն է նկատում Յովի. Գրիգորյանի պոեզիայի առիթով՝ «Կենցաղը, քաղաքական լուրը, հեռուստատեսային հաղորդումը, փողոցի առօրեական միավորները խուժում են բանաստեղծական տող, *բայց երբեք չեն խախտում բանաստեղծության հավերժական հիմունքները՝ պատկերավոր մտածողությունն ու դրամատիզմը*» (ընդգծումն

իմն է – Ա.Ն.)¹։ Այնպես որ, «Նոր»-ն առավել հարազատորեն է արտացոլում հարցի դրվածքը։

Սիրերգությունը

Սիրերգություն տարազի (դասական իմաստով, իհարկե) անհարիրությունը առթել է գրեթե անտեսել պոեզիայի հավերժական թեմաներից մեկին Գրիգորյանի պոետական սևեռումը։ Այնինչ, սիրո հովհաննեսգրիգորյանականը թե՛ արտաքին-կառուցաբանական, թե՛ ներքին-հղացական, թե՛ ասելիքային-գաղափարական մակարդակներում միանգամայն յուրատիպ երևույթ է։

Դեռ «Երգեր առանց երաժշտության» առաջին ժողովածուում ներառված «Նամակը, որը երբեք քեզ չի հասնելու» բանաստեղծության «Ամեն ինչ բաժանված է ու նվիրված» բանաձևումը սիրո թեմայում Զովի. Գրիգորյանի պոեզիայի էության ջուլջուլներից է, իսկ դրանից բխող՝ «սարսափելի ուշացած սիրահար» լինելու պարագան՝ ապրումների, հոգեվիճակների հիմնական պայմանավորողը։

*Ես գլխահակ եմ գալիս քեզ մոտ,
Ես ամաչում եմ սարսափելի,
որովհետև ոչինչ չունեմ
քեզ նվիրելու, որովհետև
ամեն ինչ բաժանված է
ու նվիրված... (ԵԱԵ, էջ 11)*

«Ամեն ինչ բաժանված է ու նվիրված» բանաձևումը միաժամանակ Զովի. Գրիգորյանի՝ ժամանակի այսպես կոչված սիրային քնարերգության հանդեպ վերաբերմունքի արտահայտությունն է։ Ընդդիմանալով «տառապած» խորհրդանիշների ու շատ «գործածվելուց» կայունացած կապակցությունների դեմ, Գրիգորյանն ինքն

¹ Սեյրան Գրիգորյան, *Բանասիրություն և բանավեճ, Երևան, 2012, էջ 216*։

էլ հաճախակի է օգտագործում դրանք իր բանաստեղծություններում, սակայն համապատասխան մեկնաբանությամբ ու վերաբերմունքով. իջեցված ոճը, նուրբ հումորը, պարոդիկ տարրերի վարպետ կիրառությունը կազմաբանում են բանաստեղծության բոլորովին միևնույն որակ, որում, այնուամենայնիվ, առկա են դրամատիզմն ու քնարական ապրումը, որոնք մշտապես սիրային բանաստեղծության էատարրերն են եղել: Բերեմ բնութագրական մի հատված «Սովորական օրվա սկիզբը» բանաստեղծությունից.

*Հիմա այնքան կարևոր գործեր կան,
այնքան կարևոր հոգսեր...
...որտեղից ժամանակ գտնեմ նայելու լուսնի դեմքին,
որը մի դեպքում արցունքի կաթիլ է,
մեկ՝ կարոտով սպասող աչք,
և շատ ավելի հաճախ՝ հավերժական վկա՝
բաժանումների, սիրո, հանդիպումների,
մոռացության... (ԴԺ, էջ 13)*

Մեջբերված տողերում դժվար չէ նկատել նաև անթաքույց հեգնանք: Այստեղ, սակայն, էական է հաշվի առնել մի շատ կարևոր հանգամանք. Յովհ. Գրիգորյանի հեգնանքը, որն ընդհանրապես նրա պոեզիայի էատարրերից է, միշտ չէ, որ պետք է ընկալել ուղղակի իմաստով: Այսպես կոչված սիրային քնարերգությունը պատեհ-անպատեհ կիրառություններով արժեզրկել է բառերն ու բառակապակցությունները, այնինչ դրանցով տարագրված երևույթներն իրականում մնում են թանկ ու սիրելի: Յովհ. Գրիգորյանը հեգնելով հաճախ իր կարոտն է արտահայտում այդ երևույթների հանդեպ, և արդյունքում՝ նույն միտքը նույն բանաստեղծության մեջ բովանդակում է տարբեր իմաստներ և հանդես գալիս տարբեր հոգեբանական կշիռներով: Լոգունգային «Ախ, կյանքս կտամ մի համբույրի դիմաց» չարչրկված նախադասությունը կորցնում է իր պարթեմիզմը և բեռնավորվում դրամատիկ լիցքերով, երբ պլակատներից մտնում է կյանք.

...և երբ մենակ մնացիր ավազների վրա նստած,
 զգուշորեն նայեցիր չորս կողմդ և ապա դողդոջ մատով
 գրեցիր խոնավ ավազին. «Ախ, կյանքս կտամ մի
 համբույրի դիմաց»,
 և գլխակորույս վազեցիր,
 ինչպես գողը, մարդասպանն է փախչում
 հանցանքի վայրից... (ԴԺ, էջ 90)

Առօրեական հոգսերի, դանդաղող ժամանակի ճնշումը զգացվում է նաև բանաստեղծական կառույցներում՝ բացառելով ակիառն զգացողությունները. կենցաղային մանրուքը, փողոցի անցուդարձը, մանկության հուշը, առասպելը և այլն, և այլն, հանդես են գալիս նույն բանաստեղծության մեջ՝ կազմաբանելով բազմաթեմա մի կառույց, ուր սիրո արձագանքը ինչում է բոլորովին նոր կերպ՝ առավել դրամատիկ ու ցավագին: Այս համատեքստում ամենասովորական բառերն ու արտահայտությունները մի տեսակ բարձրանում են իրենք իրենցից.

Ձարմանալի ամիս,
 որի լայնքով ու երկայնքով առյուծներ են թափառում՝
 ծուլ-ծուլ թափահարելով պոչերը,
 մի գունազեղ Աֆրիկա,
 որը հարմարորեն տեղավորվել է երեսուն օրերի մեջ,
 ստեղծված են սքանչելի պայմաններ
 դդումների հասունացման համար,
 և չկա ոչ մի լուր քեզանից... (ԴԺ, էջ 65)

Ետերկրաշարժյան փուլի ամենաբնորոշ գիծը սիրո թեմայի գրեթե բացակայությունն է Գրիգորյանի բանաստեղծություններում, հազվադեպ են նաև մեկտողով երևումները: Միակ բացառությունը «Երկու ջրիեղեղի արանքում» ժողովածուում զետեղված «Սիրային բանաստեղծություն՝ գրված անպատեհ ժամանակներում» տպավորիչ և պոեզիայի ընթացքը բնորոշելու առումով չափազանց դիպուկ վերնագրով բանաստեղծությունն է, իմ կարդացած ամենացնցող բանաստեղծություններից

մեկը: Նրանում միայն ԵՍ-ի, ԴՌԻ-ի և վերջինիս կապույտ շրջագգեստի առկայությունն է, այսպես ասեմ՝ սիրային, բանաստեղծությունը կազմաբանող մյուս բոլոր տարրերը անպատեհ ժամանակների ցուցիչներն են՝ երկրաշարժ, Արցախյան պատերազմ, 1915, 1937, հայրենական պատերազմի տարիներ... Եվ պատահական չէ ժամանակների ոչ ժամանակագրական հոսքը. ամեն դեպքում միասին են ԵՍ-ն ու ԴՌԻ-ն, ամեն դեպքում՝

*...Էլ ինչ իմաստ ունի ապրելը հիմա,
երբ դու արդեն վաղուց չկաս,
...Էլ ինչ իմաստ ունի մեռնելը մանավանդ,
երբ ես ինքս էլ չկամ վաղուց... (ԵԶԱ, էջ 19)*

Թեպետ, ինչպես ասում են, իմաստ միշտ էլ կա. չէ՞ որ ինչպես Գրիգորյանի ամենախորհրդավոր բանաստեղծություններից մեկում («Կանաչ աչքերը ժպտում են տրտում...») ձևակերպում է Ձեռնափայտը՝ «...սերն է, սերն է մեզ տանում առաջ»...

Ճամփորդական ուղեգրությունը

Հատկապես խորհրդահայ շրջանի հայ բանաստեղծության մեջ մեծ տարածում գտավ ճամփորդական ուղեգրության ժանրը: Սա շատ քիչ կողմերով է առնչվում այն նպատակադրումներին, որով հատկանշվում էր, ասենք, հայ միջնադարյան ճամփորդական ուղեգրությունը, իսկ գեղագիտական հարցադրումների մակարդակով ոչ մի կերպ համեմատելի չէ, ասենք, Կոստան Չարյանի «Սպանիա», «Միացյալ Նահանգներ» փայլուն ուղեգրությունների հետ: Խորհրդահայ գրողները հիմնականում, նույնիսկ կարելի է ասել՝ բացառապես, հետապնդում էին քարոզչական-գաղափարական նպատակներ: Եղբայրական հանրապետություններ ու սոց-ճամբարի երկրներ նրանց այցելությունների նոթագրումները միտված էին ապացուցելու կոմունիստական

ոգու հերթական նվաճումները: Շատ կարճ ընթացքում՝ ճամփորդական ուղեգրությունը դարձավ նաև պոեզիայի թեմատիկ մասնավորություն:

Եվ ահա, Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծության ընդդիմությունը դրսևորվեց նաև այս տիրույթում: Կիրառելով իրեն այնքան բնորոշ պարոդիկ կերպընկալման գեղարվեստական հնարանքը, Գրիգորյանը հայտնաբերեց թեմայի ողբերգական-երգիծական հատակը՝ ըստ ամենայնի աբսուրդի վերածելով ամբողջ խորհրդահայ ճամփորդական ուղեգրությունը:

Ներժանրային այս մասնավորությունը հատկապես ընդգծվեց Հայաստանի անկախացումից հետո գրված գրքերում, մի կողմից՝ ազատ արտասահման տեղաշարժելու հնարավորությունից ելնելով, մյուս կողմից՝ խորհրդային շրջանում հայ գրականության մեջ ստեղծված երկերի թերևս ամենարագը այդ շրջանում արժեզրկվեցին եղբայրական հանրապետությունների մասին պատմող ուղեգրությունները:

Գրիգորյանի այսպես կոչված՝ ֆրանսիական, ամերիկյան, եգիպտական, հունական «ուղեգրությունները», որքան էլ զարմանալի թվա, շարունակում են պատմել հայաստանյան իրականության մասին՝ արտասահմանյան շքեղ ու բարեկեցիկ կյանքի զուգադրմամբ ավելի սրելով հայրենի իրականության ամբողջ ողբերգությունը: Ահա 90-ականների ցրտի ու խավարի դրամատիկ պատկերը «ֆրանսիական ուղեգրություններից» մեկում՝ «Տխուր լուրեր Փարիզից» խորհրդանշական վերնագրով.

*Անսովոր ցրտեր են Փարիզում: Վեց մարդ է սառել
փողոցում: Մյուսները թեթև հագնում են:
Լուվրում Մոնա Լիզայի դեմքից
սահել է ժպիտը սառած և ընկել
հատակին փշուր-փշուր է եղել:
Եվ մի այցելու է ուշաթափվել
Լուվրում հենց նույն պահին՝ տեսնելով
սարկոֆագի մեջ փարավոնին պառկած,*

*վիթխարի քուրքը հագին՝
«Գրական թերթ» կարդալիս... (Գ, 204)*

Հայրերգությունը

Հայ, ինչպես նաև համաշխարհային գրականությունը հարուստ է մայրերգությամբ: Հայրերգությունն իբրև գեղարվեստական գրականության թեմատիկ մասնավորություն կարծես թե ընդհանրական սահմանման նախադեպ չունի: Հայ քնարերգության մեջ բացառիկ բանաստեղծություններ կան նվիրված հորը: Սա թերևս կարելի է պատճառաբանել այն հանգամանքով, որ «Հայր» դիմումնային ձևի տակ մեծ մասամբ հասկացվել է Աստված:

Մեզանում հայրերգության ավանդույթը թերևս սկզբնավորվում է Հովհ. Ծիրագի «Հուշարձան հայրիկիս» շարքով, որը ոչ այնքան ինքնատիպ հղացում էր, որքան նրա «Հուշարձան մայրիկիս»-ի սպառված հղացումների վերարթնացման փորձ: Անմիջապես էլ նկատեմ, որ Հովհ. Գրիգորյանի հայրերգությունը, ունենալով կենսագրական չափից ավելի ընդգծված ատաղձ, միևնույն ժամանակ ընդդիմություն է հայրերգության շիրագյան ընկալման նկատմամբ:

Հովհ. Գրիգորյանը չգրեց «Հուշարձան հայրիկիս», սակայն հատկապես «Հրեշտակներ մանկության երկնքից» շարքում կերտեց իրականությունից սևվող բացառիկ կերպար՝ սյուրռեալիստական տպավորիչ ընդգծումներով:

*Եվ ահա նորից խոսում եմ պատերազմի մասին,
և վերքերի մեջ կորած հայրս
նորից տնքում է այս տողերի մեջ... (Գ, 164)*

Հոր մահն ընտրելով իբրև բնագրաստեղծ կենտրոն՝ Գրիգորյանը մահվան ողբերգականության համապատկերի մեջ է տեսնում հոր հետ կապված յուրաքանչյուր

մանրամասն: «Երբեք չմեռնես» հայրական պատգամը
մահվան անկողնում՝ իրականում հոր՝ Երբեք չմեռնելու
հուսահատ ցանկությունն է: Եվ Հովհ. Գրիգորյանի հայ-
րերգության շնորհիվ նա, իրոք, Երբեք չի մեռնի:

[2011]

ԱՍԱՑՈՂ ԵՐԿՐԻ ARS POETIKA-Ն

{Ուրվագծեր դիմանկարի համար}

Հրաչյա Թամրազյանի պոեզիան դարասկզբին դրսևորեց այնպիսի հատկականություններ, որոնք վկայում էին ստեղծաբանական հանգրվանային, փակվող, համակարգվող ու, որ ամենակարևորն է, բյուրեղացման տանող զարգացումների մասին: Ահա այդ պարագան նրա [առայժմ] վերջին՝ «Ասացող երկիր» և «Ars poetika» ժողովածուների՝ 2007-ին միասին լույս տեսնելը գերծում է պարզ զուգադիպության կամ պատահականության գործոնից, ու նույնիսկ «Գրական թերթի»՝ լրատվություն փոխանցող համեստ լրագրողին մղում չափազանց դիպուկ ընկալել ու բնութագրել երևույթը՝ հանդիսության ականատեսի իր տպավորությունները վերնագրելով «Երկվորյակ գրքերի շնորհանդեսը»¹ (ընդգծումն իմն է - Ա.Ն.):

Վերը նշվածի առումով Թամրազյանի ժողովածուների վերնագրերն իսկ, նախընթաց գրքերի վերնագրերին համաբանվելով, բացառարգում և ընդգծում են որոշակի օրինաչափություններ: Ամենից ուշարժանն այն է, որ ժողովածուների վերնագրային պոետիկայի իմաստաբանական հատույթում երևանվում է գեղագիտական-գաղափարական կայուն, իմաստավոր ու հետևողականորեն զարգացող ընթածիր, որն ուղեկցվում է տեքստային-բանաստեղծական իրացումներով: Ընդ

¹ Տե՛ս «Գրական թերթ», 2007, թիվ 22:

որում՝ վերնագրային պոետիկան ուղղահայաց պլանով բացվում-զարգանում է ներքին տարածքում ևս՝ ենթավերնագրերի տեսքով, որոնք ապահովում, տեսանելի են դարձնում ներքին շարժման օրինաչափությունները:

Այս կերպ՝ հետզհետե ընդարձակվում, խորանում, կայանում է Թամրազյանի բանաստեղծության տարածությունը և բյուրեղանում նրա բանաստեղծական խոսքի կուլտուրան ու տաղաչափությունը: Թամրազյանի վերջին ժողովածուներն, այդ առումով, ամփոփում-փակում են նրա բանաստեղծական որոնումները երկու հիմնական սևեռակետում՝ *բովանդակային-տարածական* և *ծևային-կառուցաբանական*:

1.

Նախ՝ *բովանդակային-տարածականի* մասին, քանզի իր պոեզիայի զարգացման բավական երկար ճանապարհին Թամրազյանը նախ բովանդային-տարածական խնդիրներին էր մեծ կարևորություն տալիս, փնտրում իր հիմնական ասելիքը, իր բանաստեղծության ծանրության կենտրոնը: «Ապակե քաղաք» (1985), «Ձայների կղզի» (1989), «Պաշարված ամրոց» (1999), և, վերջապես, «Ասացող երկիր» (2007)՝ սրանք ժողովածուներ են, որոնց հարացույցում Թամրազյանի պոեզիան մի առանձին երակ ու բովանդակային-ասելիքային կողմ է ներկայացնում՝ քաղաքի՝ նախ կղզի, ապա ամրոց ու վերջապես՝ երկիր դառնալու ընթացքը՝ զգացական, հոգեբանական սևեռումներով: Վերջին առումով ուշադրության կենտրոնը տեղ-տարածությունը բնորոշող, վերը բերված վերնագրերում իմ կողմից ընդգծված բառերն են, որոնք ևս որոշակի զարգացում են ապրում՝ ապակե, ձայներ, պաշարված, ասացող սկզբունքային արժեք ունեցող տարագումներով: Այս փոփոխությունները բնավ պատահական չեն. կայական (ստատիկ) վիճակը (ապակե) նախ առարկայորեն գոյավորվում է (ձայներ), ապա դրվում ընթացքի, գործողության մեջ, ընդ որում՝ ընթացքն ամրագրվում է նախ իբրև կայացած (պաշարված), ապա գոյական-շարունակական վիճակ (ասացող):

Քաղաք-կղզի-ամրոց-երկիր հարացույցում ուշադրության է արժանի մեկ հանգամանք ևս: Հարացույցի միջանկյալ վայրերը (կղզի, ամրոց) փակ ու մեկուսացած, առաջինն ու վերջինը (քաղաք, երկիր)՝ բաց ու ընդարձակվող-մեծացող տարածություններ են: Ընդ որում՝ հետաքրքիր է, որ «Ձայների կղզի» ժողովածուում տիրապետող է քաղաքի՝ իբրև օրինակ-մանրակերտի շրջանառությունը, իսկ «Պաշարված ամրոցում» արդեն թևածում է երկրի տեսլականը: Այլ խոսքով՝ երկիրը Թամրազյանի պոեզիայում իբրև տարածություն կայանում է քաղաքի օրինակով:

Ստեղծաբանական նման զարգացումը պայմանավորված է նաև ժողովածուների գրութենական ժամանակով: Եթե «Ապակե քաղաք», «Ձայների կղզի» ժողովածուները ստեղծվել են նախանկախության շրջանում, ապա «Պաշարված ամրոցն» ու «Ասացող երկիրը» գրվել են Հայոց երրորդ հանրապետության կայացման ու ամրապնդման դժվար ժամանակներում: Հենց այստեղ հարկ է շեշտել, որ հարացուցային այս զարգացման մեջ հստակորեն երևակվում է Թամրազյանի բանաստեղծության ազգային ուղղվածությունը, որն առաջին հայացքից կարող է և չնկատվել: Թամրազյանի պոեզիայի ընթերցում-մեկնություններից մեկում Սերգեյ Աթաբեկյանը նկատում է. «Ու թեև նրա տաղերում չկան հայ և Հայաստան բառերը, բայց պոեզիան ամփոփում է մի ինքնատիպ հայկականություն, հայրենեղություն: Մի պահ նույնիսկ թվում է, թե հերոսի բոլոր իմացությունները վերաբերում են հայրենիքի կերպարին»¹:

Բառը, խոսքը, նրա հանդեպ վերաբերմունքը երկրի՝ տարածության կայացման չափանիշն է, ուստի թե՛ քաղաքում, թե՛ կղզում, թե՛ ամրոցում և թե՛ հատկապես երկրում այն գլխավոր հերոսն է, տեղ-տարածության հիմնական բովանդակությունը: Թամրազյանի առաջին ժողովածուներում տարածության փնտրտուք կա, տարածություն, ուր պետք է հանգրվանի բառը և որտեղ

¹ Սերգեյ Աթաբեկյան, *Անցյալի... արդիական խորհուրդները*, «Գրական թերթ», 1997, թիվ 7:

պիտի իր կեցությունը հաշտեցնի բանաստեղծը: Այդ իմաստով պատահական չեն «Բեմն անիվների վրա» վերնագիրը (դրա ուղղահայացում զարգացող բովանդակությունը՝ բանաստեղծությունը, այս պարագային այնքան էլ կարևոր չէ), կամ՝ «*Ես համբուրել եմ փորձում երկնքում // Բառը, որ նոր ես դու արտասանել*» (ՁԿ, 144) պոետական տպավորիչ սուգումը: Այնուամենայնիվ, անմիջապես առկա է գիտակցումը, որ «*...ոչ մի երկինք էլ ինձ չի փրկի, // Եվ բառն է միակ իմ սպեղանին*» (ՁԿ, 50): Այստեղ մի կողմից անհատի փրկությունն ու կեցության կերպը ընդգծվածորեն հանգում են բառի գաղափարին, մյուս կողմից՝ կրկին առկա է տարածության անհրաժեշտության գիտակցությունը: Ու թեպետ աստիճանաբար իբրև տեղ-տարածություն հստակվում է *քաղաքը*, սակայն անընդհատ ներկա է որոշակի կասկած, և այդ հանգամանքը շարունակական դրամա է պայմանավորում բանաստեղծի համար: Կասկածանքն առավելապես վերաբերում է քաղաքի այսպես ասած՝ բովանդակությանը, հոգևոր-բարոյական մթնոլորտին, ուստի բնական է, որ քաղաքի բնագրաստեղծ մետաֆորով հղացված ժողովածուն վերնագրված է «Ձայների կղզի»․ այդ կերպ մատնանշվում են քաղաքը քաղաք պահող մաքուր հոգիները, սթափության ոգին ու ձայները կենսունակ պահող կղզիները, ինչպիսիք են, օրինակ, Արթուր Մեսչանն ու Լևոն Ներսիսյանը, որոնց առանձին բանաստեղծություններ է ձոնել Թամրազյանը: Լևոն Ներսիսյանին նվիրված «Արտիստը» բանաստեղծության վերնագիրն այդ իմաստով հակադրություն է ստեղծում քաղաքի դիմակավորված, նույնն է, թե՛ անդեմ բնակիչների և «ձայների կղզիների» հոգևոր-բարոյական նկարագրերի միջև.

*Քաղաքը ասես լսել է միայն,
Սակայն չգիտի նա իր հերոսին...
...Քաղաքը՝ դրամ, որի երեսին
Փայլում է անգո դեմքը կեսարի... (ՁԿ, 97)*

Պետականության ձեռքբերումը Թամրազյանի երազած տեղ-տարածությունը գոնե սկզբնական շրջանում չապահովեց: Քաղաքն ամրացավ, որոշակիորեն ինքնացավ, դարձավ ամրոց, սակայն չփոխվեց հոգևոր-բարոյական մթնոլորտը, ավելին՝ մարդու անկումը դարձավ էլ ավելի զարհուրելի ու հուսահատեցնող: *«Ու սա քաղաքն է խուլ արձանների // Ու սրահների անկենդան փայլող»*, – գրում է Թամրազյանը *«Թափուր քաղաք»* (ՊԱ, 26) խորհրդանշական վերնագրով բանաստեղծության մեջ: Այս առումով «Արտիստը» բանաստեղծության առկայությունն արդեն «Պաշարված ամրոց» ժողովածուում միանգամայն փաստարկված է: Եվ եթե այս բանաստեղծության մեջ քաղաքի իրական հերոսի հանդեպ թեկուզև չգիտակցված պատկառանք ու ներքին հարգանք կա, ապա նոր ժամանակներում, երբ *«Մատնության հոտ է օրերից գալիս»* (ՊԱ, 102) և անդեմությունը հասել է ահռելի չափերի՝ *«Եվ ի՞նչ անուն տալ օրվա հերոսին»* (ՊԱ, 83), Թամրազյանը ստիպված է արձանագրել այդ օրերի մեծագույն դրաման.

*Մեզ վիճակվել է տեսնել՝ ինչպես է
Ամբոխն հերոսին իջեցնում բեմից... (ՊԱ, 128)*

Այսպիսի իրականությունը երկակի իրողություններ է պայմանավորում: Մի կողմից՝ բառի հանդեպ անտարբերությունն ու արհամարհանքն է պայմանավորել այդպիսի անդեմ իրականություն՝ *«Ու բառը կրկին իջել է գեհե՛ն»* (ՊԱ, 110), մյուս կողմից՝ անդեմ իրականությունն է բառը զրկել իր նախաստեղծ առաքելությունից՝ *«Ու անկարող են բառերը դառնում»* (*«Չարասություններ»*, 15): Ոգեգուրկ այդ ժամանակների առթած տրամաբանությամբ սկսում են տիրապետող դառնալ վախճանաբանական տրամադրությունները, որոնք խորհրդանշվում են Դեղին Մուրքի, Մեծ մողոլի, Նեռի, Նոյի պատմադիցաբանական կերպարներով: Երևույթն, իհարկե, բնորոշ է հետանկախության շրջանի առաջին տասնամյակի ամբողջ հայ գրականությանը, սակայն

Թամրազյանի պոեզիայում, ընդհանրական միտումների հետ մեկտեղ, առկա են անհատական փորձընկալումներ, որոնք կապված են ներստեղծաբանական օրինաչափությունների հետ: Թամրազյանի ապոկալիպսիսյան կանխագագողություններն այդ առումով, այսպես ասած՝ տեղայնացված են հիմնականում հայաստանյան իրականության պարագծում և իրենց ողբերգական ասացումներում պարագրկում են հայոց երկրի ու հայ ժողովրդի պատմության փորձընկալ խտացումները: «Դեղին Մուր» բանաստեղծության սկսվածքը երևույթի անընդհատական ներկայությունն ու պատմության ընթացքի նույնականությունն է ամրագրում.

*Այդ դու ես կրկին – մեր հոգու սև «ես»,
Թաքուն զարհուրանք, մեր երկրորդ երես...*

(ՊԱ, 106)

Այս ամենի հետ մեկտեղ «Պաշարված ամրոցում» առկա են լավատեսական շեշտադրումներ: Բառը, որ ի սկզբանե էր, չէր կարող կորչել, և բառի հոգևոր խորհրդի հետ է կապվում երկրի՝ երազելի տեղ-տարածության կայացումը: «Խորանիստ» բանաստեղծության մեջ ահա ձևաբանվում է ներկայի ու գալիքի պատկերն ու տեսլականը.

*Բառը խաչված է կրկին ու կրկին
Ու երկնքում է խաչը քառաթև,
Նա ինքը պիտի աշխարհը փրկի,
Նրանով պիտի աշխարհին հաղթեն... (ՊԱ, 195)*

Այս առումով «Ասացող երկիր» ժողովածուն արդեն գոյավորված երազանքի, կայացած տարածության բանաստեղծական վերապրումն է: Որքան էլ օրերի երթը շարունակում է ներփակել ողբերգական զգացողություններ («Հանուն ինչի՞ են երգերն այս ինչում, // Եթե բառերը բյուր կյանքեր չարժեն», ԱԵ, 14), այնուամենայնիվ, բառը սկսել է ապրել նոր կյանքով: «Ես գիտեմ

հիմա – օրեր են լինում, // Որոնք չեն կարող չավարտվել երգով» (ԱԵ, 93),– սա նոր տրամադրությունների մեկնակետային կերպընկալումներից է, որն ինքնատիպ զարգացումներ է ուրվագծում Թամրազյանի պոեզիայում: Եվ սրա թելադրանքով է խոսքի բանաստեղծական տարրերը փոխարկվում ասքի, որը մշակութաբանական, պատմական ընդգրկումների ավելի խոր ենթաշերտեր է ենթադրում: Բառը հաղթահարել է հոգևոր-բարոյական անկումների ներքին դիմադրությունը և նոր շունչ հաղորդել երկրի (տարածության) բովանդակությանը.

*Ու խոսքն է հոսում, ու այդ հուններով
Արտահեղվում են և՛ հույզեր, և՛ կիրք,
Ու խիզախում են բառերը հերոս՝
Բացելով մի նոր, ասացող երկիր –*

*Որ մեր աչքերի առջև միշտ փակ էր,
Որ հնչելու է բոլորի համար –
Մտնելով սրտի մի նոր միջագետք,
Խուժելով հոգու մի նոր մայրցամաք: (ԱԵ, 12)*

2.

Բովանդակային-տարածական խնդիրների հետ մեկտեղ, թեպետ սկզբնական շրջանում ոչ նույն նպատակասլացությամբ, Թամրազյանը հստակեցնում-համակարգում էր իր պոեզիայի հավատո հանգանակը նաև *ձևային-կառուցաբանական* հատույթում: Նա մեր այն սակավաթիվ լավ բանաստեղծներից է, որ միշտ հավատարիմ մնաց կշռույթավոր չափածոյին, հանգավոր խոսքին: Բայց դա սոսկ կրկնաբանվող հավատարմություն չէ, այլ գիտակցված տարրեր, որի ընդերքում կայանում էր նաև թամրազյանական բանաստեղծության տեսակը: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հայ բանաստեղծների մեծամասնությունը մեր դարձդարձիկ օրերի դրաման վերածնում էր բաց տեքստի, որը, ցավոք, երբեմն գոեհկության էր վերածվում, Թամրազյանը օրերի լարվածությունը տեղափոխում էր կշռույթավոր խոսքի

ներկակ տարածք, որի պատճառով լիցքավորվում էր նրա բանաստեղծական տողն ու երբեմն պայթում ներքին լարվածությունից: Բանավոր տարածքում հաճախ են Թամրազյանի բանաստեղծությունները համեմատում արհեստական ծաղիկների հետ, ինչը վկայությունն է այն բանի, որ նրա պոեզիայի ընդերքը շատերին այդպես էլ մնում է անծանոթ ու անհաղորդ: Իրողությունն այն է, որ արտաքուստ երբեմն լինելով իսկապես պաղարյուն, Թամրազյանի բանաստեղծությունները «միասնաբար խտացնում են հեղինակի հոգևոր փորձը, որում առավելապես զգալի են մտավորական հերոսի իմացական-ինտելեկտուալ պաշարները, ուր հույզը թաքնվում է խոհական պատումի ենթաշերտերում»¹:

Հստակվող համակարգի հետ մեկտեղ Թամրազյանն աստիճանաբար ձեռնամուխ եղավ իր բանաստեղծության գիտությունը ձևաբանելու ընթացքին, առաջ մղվեցին ձևային, մատուցվող խոսքի կերպին առնչվող խնդիրները, և «Չվարթ գիտություն» (2001), «Համլետ» (2002), «Հարասություններ» (2003), «Մի հոգու թատրոն» (2005), և, վերջապես, «Ars poetika» (2007) ժողովածուները լավագույնս վկայագրել են այդ ընթացքի բոլոր յուրահատկությունները: Այս հարացույցում էլ բանաստեղծության՝ իբրև գիտության կայացման ընթացքն է ներառվում: «...Գիտություն բառը, - նկատում է Գուրգեն Գասպարյանը «Չվարթ գիտություն» ժողովածուի առիթով, - մատնանշում է արվեստի արվեստական լինելը, որը, ի տարբերություն շնորհի, ենթակա է անընդհատ կատարելագործման»²:

Այստեղ ուշադրություն պետք է դարձնել այն հանգամանքին, որ հարացույցային զարգացումներում միջնադարյան պոեզիայի տեսակներն ու թատրոնը մեկընդմեջվում են. նախ՝ միջնադարյան «զվարթ գիտության» ավանդույթն է ասպարեզ բերվում, ապա՝ խոսքի համլետյան-թատերային տարերքը, հետո՝ հայ միջնադարյան

¹ Սերգեյ Աթաբեկյան, *Անցյալի... արդիական խորհուրդները*, «Գրական թերթ», 1997, թիվ 7:

² Տե՛ս «Գրական թերթ», 2002, թիվ 42:

բանաստեղծության արտահայտման–դրսևորման կերպը՝ հարասությունը, և վերջապես ու կրկին՝ թատերական ավանդույթը, որտեղ «մի հոգու թատրոն» մասնավորումը նույնական է Համլետին, քանզի Շեքսպիրի հանրահայտ ողբերգությունն իրականում մի հոգու թատրոն է՝ չնայած գործող անձանց հարուստ պատկերասրահին: «Ars poetika» ժողովածուում Համլետին միացավ համաշխարհային գրականության մյուս հայտնի կերպարը՝ Դոն Կիխոտը: Ընդ որում՝ այս ժողովածուում ի մի են բերվում բանաստեղծության գիտության թամրագյանական ուղենշային՝ վերը նշված զույգ փորձնականումները՝ «Դոն Կիխոտ» և «Արվեստ քերթության» բաժինների տեսքով:

«Չվարթ գիտություն» ժողովածուն իր բնույթով, ընդհանուր առմամբ, բանաստեղծությունների ընտրանի է, սակայն միևնույն ժամանակ այն կարելի է նոր ժողովածու համարել, քանզի, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Գուրգեն Գասպարյանը՝ «հինը, այսինքն՝ արդեն ծանոթը, և նորը այստեղ վերաիմաստավորվել են կառուցվածքի վերափոխումներով ու վերադասավորումներում»¹: Ընդհանրապես՝ համակարգային մտածողությունն ու բանաստեղծության գիտության ներքին թելադրանքը Թամրագյանին հնարավորություն են ընձեռել իր նախորդ գրքերի՝ կառույց ամրագրող որոշ բանաստեղծություններ տարրալուծել նաև հաջորդ ժողովածուներում: Բայց հետաքրքիր է ընդգծված այն օրինաչափությունը, որ ժողովածուից ժողովածու տեղափոխվելով՝ դրանք նոր ասելիք են ձեռք բերել և ըստ այդմ՝ ուժեղացել կամ թուլացել են: Այլ խոսքով՝ Թամրագյանի պոեզիայի դեպքում առանձնահատուկ կարևորություն է ստացել համատեքստի գործոնը, որի մասին այլ առիթներով փոքր-ինչ խոսել եմ Հակոբ Մովսեսի և Աղասի Այվազյանի ստեղծագործությունների օրինակով²: «Յուրաքանչյուր նոր միջավայրում,– իր հերթին նկատում է

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս «Լռություն, որ ծայրն է բառի» (իմ «Գրառումներ ընթացքից» ժողովածուում, Երևան, 2007) և «Պարականոն Ավետարան ըստ Աղասու» («Այվազյանական ընթերցումներ-2008» ժողովածուում, Երևան, 2008) հոդվածները:

Գուրգեն Գասպարյանը, – արդեն հազար անգամ ասված խոսքը պետք է գտնի իր ներդաշնակ և ճշմարիտ տեղը, քանզի... գրքի կառուցվածքը, խոսքերի և բանաստեղծությունների դասավորությունը նոր դիտանկյուններ է բացում ընկալման համար»¹:

«Չվարթ գիտություն» վերնագիրը Թամրազյանին պարտադրել է ժողովածու ներբերել տարբեր տարիների պոետական նախասիրությունները մատնող տարածո ու ամենակարևորը՝ տարատաղաչափական ուղղվածություն ունեցող բանաստեղծություններ՝ շաղկապված «զվարթ գիտության» բանաստեղծական հանգանակին, երբ «իրար են հաջորդում զվարճախոսությունը, երգիծանքը, գրոտեսկը, ֆանտասմագորիան, սարկազմը, «եղծը»... կան «գեղագիտական արկածախնդրության» և առասպելաբանության տարրեր»²: Այս ամենի հետ մեկտեղ՝ «Չվարթ գիտության» մեջ արդեն իսկ առաջնային է դառնում խոսքի կառուցման թատերային կերպը: Գրքի առաջաբանում դա ներկայացվում է իբրև գեղագիտական հանգանակ. «...բեմահարթակի վրա բարձրանում է խոսքը՝ իբրև արժեզրկվող ժամանակի գերագույն արժեք, իբրև միակ հերոս, որ խենթախոսում է խեղկատակների ու խամաճիկների թատրոնում»³: Մյուս կողմից՝ հարկ է նշել, որ Թամրազյանի պոեզիայի ձևային-կառուցաբանական հարացույցում հենց այդ մասնավորությունները՝ բեմահարթակ, խոսք, միակ հերոս, խենթախոսություն, դարձան գերակշռող, և դրանց թելադրանքով հստակվեցին Թամրազյանի պոետական որոնումները: Բովանդակության ու ձևի հարաբերությունը նրա պոեզիայում դարձավ չափազանց ներդաշնակ:

Ընդհանրապես՝ Թամրազյանի բոլոր ժողովածուներում էլ կան բանաստեղծություններ, որոնց հատկական է թատերային մենախոսականությունը, սակայն միայն «Համլետ» հարասության մեջ դա հստակորեն ընդգծվեց

¹ Գուրգեն Գասպարյան, *Յրաջա Թամրազյան. «Չվարթ գիտություն», «Գրական թերթ», 2002, թիվ 42:*

² Տե՛ս Յրաջա Թամրազյան, *Չվարթ գիտություն, Երևան, 2001, էջ 3:*

³ Նույն տեղում:

որպես մտածողության համակարգված որակ և թամբազանական բանաստեղծության էատարր: «Համլետ» վերնագիրն այս պարագային ուներ երկու կարևոր գործառույթ: Նախ՝ Համլետի կերպարն ինքնին համաբանվում է Թամբազյանի պոետական ծրագրում նախանշված թե՛ բեմահարթակի, թե՛ խոսքի, թե՛ միակ հերոսի, և թե հատկապես խենթախոսության հետ: Մյուս կողմից՝ Համլետ, այսինքն՝ ծանրագույն երկընտրանք ու դրանից ծնված խոր դրամա, անպատասխան հարցերի լաբիրինթոս, մենության տագնապ, չհասկացվածություն, համարժեքության, հոգեկցության իմաստով՝ անգրուցակից գոյութենություն... Ուստի՝ Համլետի կերպարի տեղայնացումը նոր ժամանակներում ու ենթատեքստերով մատնվող հայաստանյան իրականության մեջ՝ մեր օրերի նշանները բանաստեղծական խոսքում պարագրկելու լավագույն եղանակն էր թերևս, բացի այդ՝ հարասության մեջ թիրախված երևույթների ու խնդիրների հավերժականության ու համամարդկայնության ցուցանումը:

*Ու մենք դարձել ենք մեզ անտանելի,
Սուրբ է ձևանում ամեն անառակ,
Ու մտքի բոլոր այս ատյաններում
Տգիտությունն է միայն կատարյալ... («Համլետ», 9)*

Իսկ ահա «Հարասություններ»՝ հատուկ սկզբունքով հավաքված հատընտիր ժողովածուն արդեն բյուրեղացած վիճակում պարագրկում էր Թամբազյանի տաղաչափական համակարգը: «Հարասություններ»՝ այսինքն՝ բանաստեղծման միապաղաղ, միալար կերպ, որի ազդեցության ուժը հենց այդ «թերության» մեջ է: Այս կերպ՝ Թամբազյանը նաև յուրովի սրբագրում-արդարացնում էր իր նախորդ ժողովածուների առթիվ մատնանշված թերությունները, որոնք հիմնականում վերաբերում էին բանաստեղծություններում առկա երկարաբանություններին ու միալարությանն ու միատոնությանը: Պատահական չէ, որ Թամբազյանն այս ժողովածուում գրեթե ամբողջությամբ ներառեց նշված թերություններով առավելապես

«տառապող» «Ապակե քաղաք» և «Ձայների կղզի» ժողովածուները՝ այդ կերպ, փաստորեն, վերարժեվորելով դրանք: «Հարասություններ» ժողովածուում, ահա, այդ «թերությունները» ծառայում են տրամադրությունների ու զգացողությունների ծավալմանը՝ բազմախորք ճյուղավորումներով, որի պարագային Թամրազյանի բանաստեղծություններն ուղղակի պայթում են ներքին լարվածությունից:

*Քո ամբողջ կյանքը – խտացող մի շերտ,
Դանդաղ շարժվում է թաղանթի ներքո,
Բոլոր սերերդ, բոլոր հուշերդ
Միացած են մի միալար երգով (Յ, 184):*

«Մի հոգու թատրոն» ժողովածուն ներկայանում է ոչ միայն խորիմաստ, այլև նախորդ գրքերի հատկակա-
նությունները պարագրկող վերնագրով, որը, բնականա-
բար, ենթադրում է ուղղահայաց զարգացումներ: Այս-
տեղ նոր փորձնկալումներով համաձուլվել են Համլետը
իբրև բովանդակային հարթություն, և հարասությունը՝
իբրև այդ բովանդակային հարթության մատուցման
տաղաչափական-կառուցվածքային միջոց:

*Նա է խելահեղ բեմն այս արարել,
Ու ես ամեն օր կրկնում եմ դերն իմ,
Նա հավերժական քո հուշարարն է,
Դու ասացողն ես հարաշարժ բեմի (ՄՀԹ, 5):*

«Մի հոգու թատրոն» ձևաբանումը՝ իբրև իրականու-
թյան մետաֆոր, ընկալման երկու մեկնակետեր է պարու-
նակում: Մի կողմից՝ դա մարդու վերջնական ու հավաքա-
կան անդեմացման դրաման է ընդգրկում, երբ ամենուր
նույն հոգեկերտվածքն է ու նույն դեմքը, երբ նույնացել են
դերասանն ու հանդիսատեսը՝

*Բայց որտե՞ղ ես դու, որտե՞ղ է մարդը
Ժամանակի և իրերի միջև...*

*...Ու՛ր է ժամանակն այս անհետանում,
Անկենդան դեմքերն ի՞նչ է քանդակել..., (ՄՅԹ, 8)*

մյուս կողմից՝ անդեմ ժամանակներում մարդկային դիմագիծը պահպանած բացառիկ հոգիների ողբերգության վկայագրությունն է: «Մի հոգու թատրոն» ժողովածուում «Օտարականը» վերնագրով ենթաշարքի առկայությունն այդ առումով շատ խոստուն է և վկայում է անհատի ու հասարակության միջև առկա հոգեբանական անդունդի պարագրկումների բնույթի մասին:

«Ars poetika» ժողովածուն եկավ ամրագրելու թատերական հերոսի, թատերախոսության ու քերթողական արվեստի հիմնարար հատկանիշների միաձուլման Թամրազյանի միտումը: Այդ երևույթը, որ մինչ այդ զարգանում էր հերթագայության սկզբունքով, այստեղ գոյավորվեց իբրև զուգահեռություն, որ միասնության ձգտումն ունի: Դատելով ժողովածուի բաժինների խորագրերից՝ «Դոն Կիխոտ» և «Արվեստ քերթության», կարելի է ասել, որ Թամրազյանը մեկ կազմի մեջ, ստեղծաբանական նպատակադրումներից ելնելով, ներփակել է երկու ժողովածու, որոնք, ըստ էության, պետք է հաջորդեին իրար: Համլետի փոխարինումը Դոն Կիխոտով ոչ թե նոր հերոսի որդեգրման, այլ նախորդի պարագրկումների ընդարձակման նպատակ է հետապնդում: «Արվեստ քերթության» բաժնում ընդգրկված բանաստեղծությունների թեկուզ վերնագրերը միայն բանաստեղծական տեքստի կառուցման ու գործառնականության բազմաթիվ հնարավորություններն են մատնանշում՝ «Բնաբան», «Մակագրություն», «Առձեռն բառարան», «Երկրաչափություն», «Քերականություն», «Ասեղնաբուժություն», «Պատմագրություն», «Վիմագրություն», «Շնչառություն» և այլն, և այլն:

Ահա բանաստեղծական զարգացման այս ընթացիկի վերլուծությունը բերում է համոզման, որ Թամրազյանի պոեզիան գոնե սեփական ստեղծաբանական համակարգի պարագծում հասել է հանգրվանային վիճակի: Մանավանդ որ՝ վերը նշված զույգ սևեռակետերի՝

բովանդակային-տարածական և ձևային-կառուցարանական, վերջնագծում առկա են նաև հատման կետեր, այն է՝ բովանդակային-տարածական հարացույցն ամփոփող «Ասացող երկիր» ժողովածուի վերնագրի *ասացող* միավորը նաև բանաստեղծության գիտության էատարր է ու նրբերանգ, և կապվում է «Ars poetika»-ի՝ քերթության արվեստի հետ:

Այսքանից հետո մի փոքր դժվարանում է հստակ կանխատեսումներ կատարել Թամրազյանի պոեզիայի ստեղծաբանական զարգացումների մասին: Համենայնդեպս, այն տպավորությունն ունեմ, որ Թամրազյանը հաջորդ ժողովածուներում ձգտելու է բանաստեղծական խոսքի նրբին ու խիտ քնարականության: Այդպես մտածելու մեկնակետը «Բանաստեղծություն» վերնագրով քերթվածն է, որի խորագիրը ծրագրային արժեք ունի: Բանաստեղծություն հասկացության պարագրկած նախնական պարզության, պատկերավորության, ներքին դրամատիզմի, քնարականության մասնավորությունները մատնում են, որ Թամրազյանի պոեզիան, գիտակցելով որոշակի հարթություններում իր համակարգային վիճակը, ձգտում է բեռնաթափվել տարաբնույթ տարազներից: Այդ առումով, կարծում եմ, պատահական չէ նաև այն փաստը, որ «Արդի հայ քնարերգություն» անթոլոգիայում (կազմեց՝ Արևշատ Ավագյանը, Երևան, 2008) պոեզիայի վերաբերյալ իր հեղինակային բնորոշումը տալու փոխարեն, Թամրազյանը ներկայացրել է հենց «Բանաստեղծության» ամենաբնորոշ բառատողը.

*Ու երազներում թռչելու նման
Բառերն են իջնում խոսքի մանվածքին՝
Բնության հոսող խորքում թաքնված,
Ու դա նման է թափառող ասքի... (էջ 300)*

Սա պոետական խոսքն իր նախնական պարզությանն ու նրբությանը վերադարձնելու երազանք է:



ԼԵՎՈՆ ԽԵՉՈՅԱՆԻ ԳԵՆՈՒՄԵՆԸ

Չափազանցություն չի լինի, եթե ասեմ, որ Լևոն Խեչոյանի գրականությամբ, ըստ էության, սկզբնավորվեց անկախության շրջանի հայ գրականությունը իբրև շրջափուլային իրողություն: Նրա գրական կենսագրության առնվազն երկու փաստ խորհրդանշական են այդ իմաստով. 1988-ին, Արցախյան շարժման սկզբնավորման օրերին առաջին անգամ մամուլում երևացին Խեչոյանի գործերը, 1991-ին, Հայաստանի անկախացման տարում լույս տեսավ առաջին ժողովածուն՝ «Խնկի ծառեր», որ ներառում էր համանուն վիպակն ու մի շարք պատմվածքներ: Մյուս կողմից՝ Լևոն Խեչոյանը անկախության շրջանի հայ գրականության դիմագիծը որոշարկող այն բացառիկ հեղինակներից է, որոնք այսպես կոչված՝ խորհրդային ստեղծագործական շրջան չունեն: Սա հատկանշական փաստ է այն իմաստով, որ անկախության առաջին տարիներին, մասնավորապես պոեզիայի հատույթում՝ դիմորոշ էր հատկապես 1960-ականներին ասպարեզ մտած բանաստեղծների ստեղծագործությունը, նաև այն պատճառով, որ 1980-ականների վերջին ասպարեզ մտած բանաստեղծները կամ դադարեցին գրել, կամ դադարեցին տպագրվել: Այնինչ, արձակի հատույթում Խեչոյանն ու իր հետ զուգահեռ գրականություն մտած մեկ-երկու արձակագիրներ (Գուրգեն Խանջյանը հատկապես), Աղասի Այվազյանի, Չորայր Խալափյանի, Պերճ Չեթունցյանի ակտիվ ու արժեքավոր ստեղծագործական ներկայության պարագայում

անգամ իրենք դարձան այդ շրջանի արձակի դիմագիծը որոշարկողները:

Խեչոյանի «Խնկի ծառեր» առաջին գիրքը մուտք էր գրականություն, այլ արդեն այսպես ասած՝ ներսի մարդու կողմից ստեղծված գիր, որ գրականության մեջ իր ուղին էր բացում՝ հետագայում ազդեցության մեծ դաշտ ներառելով:

Իսկ արդեն 1995-ին հրատարակված «Արշակ արքա, Դրաստամատ Ներքինի» պատմավեպում 4-րդ դարի պատմական իրադարձությունների հենքով Լևոն Խեչոյանը յուրովի մեկնաբանում է նորագույն ժամանակների անկախ հայկական պետականության կայացման դժվարությունները: Այդ առումով վեպը նաև մեր ժամանակների մասին է՝ հասարակական, քաղաքական ու սոցիալական հարցերի առարկայական ճանաչելիությամբ: Վեպի խոր ենթաշերտերի ընկալումը օգնում է պատկերացնել մերօրյա իրականության բազմաթիվ հասարակական-քաղաքական խնդիրներ ու, պատմության փորձն աչքի առաջ ունենալով, առավել հստակ պատկերացնել դրանց լուծման ուղիները:

1999-ին լույս տեսած «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը երևանեց Խեչոյանի արձակի նոր ու, ըստ ամենայնի, էության յուրահատկությունները, որոնք է՛լ ավելի ամրագրվեցին նրա ստեղծագործությունների վերահրատարակությունների փաստով: Այս առումով՝ ավելորդ է նշել, որ Լևոն Խեչոյանը Հայաստանի անկախության շրջանի այն բացառիկ արձակագիրն է, որի ստեղծագործություններն առաջին հերթին գրական ընթացքի ներքին օրինաչափությունների պարտադրանք-պահանջով, ապա նաև՝ ընթերցողական հետաքրքրության՝ մեր օրերին ու ժամանակներին թվում է անհարիր թելադրանքով, վերահրատարակվել են: Ընդ որում՝ վերահրատարակությունների ընդհանուր հղացքում Խեչոյանը լուծում էր ստեղծաբանական խնդիրներ: Եթե գրողի մի քանի ընտիր պատմվածքների հետ նույն հատորում «Արշակ արքա, Դրաստամատ Ներքինի» պատմավեպի վերահրատարակությունը 2002 թվականին պատմության ընթացքը նոր

Ժամանակների ընթացքի հետևում մեկ անգամ ճշտել-հարաբերելու միտումից զատ՝ նաև տեքստաբանական գործառնություններ, քանզի ուղղվել էին առաջին հրատարակության բազմաթիվ վրիպակներ, ապա «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպի վերահրատարակությունը 2007 թվականին ստեղծաբանական առումով ավելի հեռուն գնացող գործառնություն: Այն բացառարգում ու կանոնակարգում է խեչոյանական բնագրի ամենահատկանշական առանձնահատկություններից մեկը, որը քննադատության կողմից այդպես էլ կարծես թե չի ընկալվում՝ երբեմն առթելով ուղղակի պարզունակ «խորհրդատվություն» տալանդավոր արձակագրին: Խոսքը վերաբերում է տարբեր տեքստերով մեկ միասնական բնագիր ստանալուն՝ խեչոյանի ստեղծագործական-գրողական միտումին, երբ թեմատիկ ու ժանրային տարբեր արձարծումներն ու իրացումները դառնում են պայմանական: Այն է՝ պատմվածքը և՛ այդպիսին է որպես ժանրային կառույց, և՛ դադարում է այդպիսին լինելուց, երբ հայտնվում-դիտարկվում է բնագրային ընդհանուր տարածության մեջ: Նույնը՝ ուղեգրական ակնարկը, պատմավեպը, վեպը, նամակը, օրագրությունը, հրապարակախոսական հոդվածը, անգամ՝ հարցազրույցը: Այդ առումով բնավ պատահական չէ «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպում տարաբնույթ պատումների ու տարբեր ժանրային կառույցների միատեղման փաստը: Ընդհանրապես, այդ վեպն, իմ տպավորությամբ, խեչոյանի մեծ ու հեռահար ծրագրի մանրակերտն է, որ իր ներքին խորհրդի մեջ պարագրկում է ծրագրածը ավարտին չհասցնելուն՝ գրողական, կարծում եմ, բնական տագնապը: Վեպի «Նամակ» վերնագրով ավարտաբանությունն էլ այդ տագնապի ուղղակի վկայությունն է. խեչոյանը շտապում է մեկնաբանել-ներկայացնել իր ստեղծաբանական համակարգը:

2007-ին լույս տեսած «Ձայներ և տեսիլքներ»՝ իր արձակի պարագային նշանի արժեք ունեցող *ձայն* և *տեսիլք* հասկացությունների միացությամբ գոյավորված այդ վերնագրի տակ է խեչոյանը մեկտեղել առաջին հայացքից սոսկ թեմատիկ միասնականությամբ

հատկանշվող ստեղծագործություններ, այսպես կոչված՝ պատերազմական թեմայով գրված ութ պատմվածքներն ու «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը, որն իր թեմատիկ ուղղվածությամբ, գոնե արտաքուստ, վերաբերում է Արցախյան պատերազմին:

Իրականում, սակայն, թեմատիկ միասնությունից զատ, այստեղ հեչոյանն ապահովել է ընդհանուր բնագրային միասնությունը, առնվազն՝ ակնարկել այդ մասին: Դրանից զատ՝ հետաքրքիր է դառնում այն, որ այդ կերպ հեչոյանը, ըստ էության, նոր ժանրագույացում է ապահովել, քանզի պատմվածքներից մի քանիսը տեքստային երբեմն բառացի համընկնումներով առկա են վեպում, ավելին՝ դրանցից որոշները ծնվել են վեպից առաջ, որոշները՝ վեպից հետո: Մյուս կողմից՝ նոր ժանրագույացում ապահովելով՝ հեչոյանը չի մեջցրել մյուս ժանրերը, և բացահայտ համընկնումները միատեղ հրատարակելով՝ նա այդ կերպ ընդգծում է նաև վեպի ու պատմվածքների ինքնուրույն, անկախ արժեքը:

Նոր ժանրագույացման առումով կարևոր է այն փաստը, որ հեչոյանը նախ վեպն է ընդգրկել գրքում, ապա նոր պատմվածքները, ինչպես նաև այն, որ գրողն այս դեպքում հարկ է համարել նոր վերնագրով, այսպես ասեմ՝ նշանավորել այդ հանգամանքը: Համենայնդեպս՝ «Արշակ արքայի...» դեպքում այդպես չի վարվել. պատմավեպի և ընտիր պատմվածքների վերահրատարակությունը երկու վերնագիր ունի՝ «Երրորդ որդին: Արշակ արքա, Դրաստամատ Ներքինի», որոնցից առաջինը վերաբերում է պատմվածքներին և միատեղում է այդ ժանրի դրսևորումները:

«Ձայներ և տեսիլքներ» գրքում ընդգրկված պատմվածքներից «Սև գիրք...» տարբեր ձևերով «փոխադրվել» են «Հողի դողը», «Փոխանակություն», «Զո դեմքով և նմանությամբ ստեղծվածները», «Ուսուցիչը» պատմվածքները: Դրանց պետք է ավելացնել նաև «Հունիսի հինգը և վեցը» ժողովածուում ընդգրկված «Երկրավոր արատ» պատմվածքը, որը նույնպես առկա է «Սև գրքում...»: Վերջինս նաև արտակարգ հուշում է

ընդհանրապես բնագրային միասնության առումով. այդ կերպ խեչոյանը վեպը չի թողնում սահմանափակել պատերազմական թեմայի շրջանակներում, մանավանդ որ՝ այս դեպքում կա նաև «խնկի ծառեր» վիպակի ու «Արշակ արքա, Դրաստամատ Ներքինի» պատմավեպի պարագան, որոնք տարաբնույթ հղումներով միասնակա-
նում են «Սև գրքի...» հետ:

Պատմվածքների ու վեպի համեմատական քննությունը բացապարզում է մի շարք օրինաչափություններ, որոնք կոգնեն հասկանալ նոր ժանրագոյացման խեչոյանական սկզբունքները: Կրկնությունների առումով պետք է նշել նաև այն, որ տողեր, մտքեր, նախադասություններ կան, որ կրկնվում են վեպի և՛ պատմվածքային, և՛ ակնարկային, և՛ նամակային, և՛ օրագրային, և, եթե կարելի է այդպես ասել՝ գրականագիտական տեքստերում, ինչը ևս ցրել-տարածելու, միասնականության վկայություն է:

Ընդհանրապես, «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպից հետո Լևոն խեչոյանի ֆենոմենը սկսեց հատկանշվել որոշ առեղծվածայնությամբ, հատկապես՝ այն բանից հետո, երբ հայտնի դարձավ, որ նա աշխատում է նոր վեպի վրա՝ յուրօրինակ անդրադարձ հայկական էպոսին: Նրա՝ գրվելիք վեպի արձագանքները ներգրական շրջանակների ամենասիրված թեմաներից էր ու շատ կողմերով ազդում էր նրա յուրաքանչյուր նոր ստեղծագործության ընկալման ու գնահատման վրա: Մանավանդ որ՝ դրա շուրջ առկա էին նաև ներստեղծաբանական կարգի վկայություններ, ինչպիսին է, օրինակ, «Լրագրողը» պատմվածքը, որում հերոսի տվայտանքների էպիկենտրոնը գրվող կամ գրվելիք ստեղծագործությունն է («Արդեն չորս-հինգ տարի էր՝ ամեն ինչ թողել, միայն մեծածավալ գրքի վրա էի աշխատում»): Ամեն մի հաջողված նոր գործ ընկալվում է իբրև դեռ չավարտված վեպի շքեղ խոստում, իսկ որոշ պակասություններով որոշ պատմվածքները՝ ստեղծագործական ներքին տվայտանքների, այդ տվայտանքներից ազատվելու, վեպի տեքստ ու տարածությունից հանգստանալու, մի փոքր մեկուսանալու վկայություն:

Սրանք զգացողություններ էին, որ ներշնչված էին խեղճ-
յանի արձակին ու գրողի նրա տեսակին իրապես հաղոր-
դակից ընթերցողին հենց իր՝ գրողի կողմից: Նկատի ու-
նեմ, մասնավորապես, «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպի
«Նամակ» հատված-ավարտաբանությունն ու «Չանգու-
լակներով՝ կույր անցորդը» հարցազրույցը («Գրական
թերթ», 2004, թիվ 36), որոնք յուրօրինակ «ինքնադատու-
թյան փորձ»-եր են: Ընդհանրապես՝ արդի հայ գրակա-
նության մեջ թերևս ոչ մի գրող այնքան «ինքնադատու-
թյան փորձեր» չի կատարում, որքան խեչոյանը:

Նոր, դեռևս լույս չտեսած (գուցե նաև՝ չգրված) վեպ –
նոր պատմվածքներ առնչությունների վերաբերյալ կռա-
հումներն ու ընկալումները իմաստավորվում են նաև այն
իմաստով, որ խեչոյանի ստեղծաբանական համակար-
գում վիպական տարածության մեջ ստեղծված պատմ-
վածքների, կամ վիպական տարածություն փոխադրված
պատմվածքների օրինակը, ինչպես վերը տեսանք, նոր չէ
ու եզակի չէ:

Հետաքրքիր է, որ խեչոյանի վերջին պատմվածքնե-
րը («Լրագրողը», «Ճանապարհորդը») վերնագրային մա-
կարդակում դրսևորվում են, այսպես ասեմ՝ մասնագի-
տությունների հոգեվիճակային բացահայտմամբ, որով
պեղվում են կեցության որոշակի ձևեր: Ուշարժանն այն է,
որ նշված պատմվածքների բուն զարգացումներում հե-
րոսների մասնագիտությունները ներկայանում են ան-
ցյալ ժամանակի մեջ, իսկ պատմվածքների միջուկը ներ-
կայացնում է կեցության այլակերպումը, մարդու օտարու-
մը ինքն իրենից, իր էությունից ու կոչումից: Մյուս կողմից՝
դրանք գրողական ես-ի այլակերպումներ են, գրողական
ողբերգության արտացոլումներ (գրողը՝ լրագրող, գրողը՝
ճանապարհորդ): Հերթական անգամ խեչոյանի արձա-
կում ամբողջ սրությամբ արժարծվում են անհատի ու
անդեմ ամբոխի բախման, մարդու մենության թեման,
մարդու, որ շոշափելու չափ տեղյակ է տիեզերքի անսահ-
մանությանը: Ինչպես միշտ, խեչոյանի հերոսները ներկա-
յանում են ծայր աստիճան սրված զգայարաններով ու
կյանքը ընկալելու՝ միայն իրեն հատուկ տեսողությամբ:

Կարելի էր եզրակացնել, որ սրանք, ըստ ամենայնի, նոր վեպում ևս կենտրոնական տեղ են գրավելու:

«Միեր դռան գիրքը» շուտով հրատարակվելիք վեպն իր բնույթով չափազանց հարազատ է խեչոյանի գրողական-ստեղծագործական նախընթաց միտումներին, և պատմվածքներից առթված եզրահանգումները, պարզվում է, այնքան էլ հեռու չեն իրականությունից: Այստեղ ևս գործ ունենք գրողական մասնագիտական այլակերպության հետ (պատմողը հանդես է գալիս որպես հայկական էպոսը խորապես ուսումնասիրած մասնագետ, որ դասախոսություն է կարդում այդ մասին), բացի այդ, այս վեպում ևս նախկինում լույս տեսած որոշ պատմվածքներ գրեթե ամբողջովին ներհյուսվել են: Բայց ընդհանրության մեջ վեպը նոր գաղափարական հարցադրումներ է երևանում, որոնց էությունը հայոց պատմության ու ճակատագրի բանալին էպոսի կողավորված համակարգի մեջ փնտրելն է՝ անցյալը սթափ գնահատելու, ներկան չվատնելու և ապագայի լուսավոր տեսլականը չկորցնելու համար...

[2013]

ՈՒՂՈՒ ԵՐՋԱՆՑՈՒՄ՝ ԴԱՆՈՒՆ ՃԱՆԱԿԱՐԴԻ

{«Փակիր աչքերդ՝ չերևա»
ընտրանու առիթով}

Բանաստեղծությունների ընտրանին պոետի ստեղծագործական ճանապարհի ամենակարևոր հանգրվանն է: Եվ դրան նախապատրաստվել է պետք, որովհետև ուզածդ պահի նախընթաց բանաստեղծությունների հավաքումը մեկ կազմի տակ, թեկուզև որոշակի ու խիստ ընտրությամբ, դեռևս ընտրանու ցուցիչ չէ: Այս դեպքում ոչ անցած գրական ճանապարհի տարիների բանակն է որոշիչ, ոչ գրքերի հաստությունն ու բարակությունը, ոչ թիվը... Ընտրանին պոետի ստեղծած բանաստեղծական տան, անկախ դրա մեծությունից, լիարժեք նկարագիրն է, որտեղ ավելորդ իրեր չպետք է լինեն: Դրանք ճոխացնելն ու հարստացնելը՝ ուրիշ հարց է: Ուստի՝ ընտրանի հրատարակելը գրեթե յուրաքանչյուր բանաստեղծի համար ունի շրջափուլային գործառույթ: Այսինքն՝ ընտրանու հրատարակությունը ինչ-որ ամփոփումի ու կայացածության գիտակցության վկայագրություն է ու ամրագրում:

Վարդան Զակոբյանի ընտրանու ժամանակն է եկել: Եվ դրա ամենակարևոր փաստարկն այն է, որ նա վերջնականորեն կայացել է իբրև բանաստեղծի տեսակ, որքան էլ ինքը պնդի, թե՝ *«Ինձ հավերժ // անհաս մնացին այն գագաթները, որոնց ես հասա...»*: Բանաստեղծները դժվար են նորանում:

Եվ Վարդան Զակոբյանն այն բացառիկներից է, որոնց հաջողվել է հոգեբանական-ստեղծաբանական այդ խիզախությունը: Նրա նախընթաց շրջանի, մասնավորապես՝ 1970-80-ական թվականների ժողովածուների կոկիկ ու քնարական տողերում միշտ թայրտում էր մի անհանգիստ տազնապ, որ փորձում էր ճեղքել ավանդական չափ ու ձևի, բովանդակային կանոնիկացած տարածության պատնեշը, հանգամանք, որը մի կողմից՝ արժևորում էր այդ շրջանի նրա բանաստեղծություններն ու միևնույն ժամանակ՝ խանգարում բանաստեղծական տեսակի կայացմանը: 1990-ական թվականների հատկապես վերջերին նրա հրատարակած ժողովածուներում արդեն ականատեսն ենք այդ անհանգիստ տազնապի բանաստեղծական գոյավորման, որ իրմով նշանավորում էր նոր հատկականությունների ամրագրում արդի հայ պոեզիայի ընդհանուր դիմագծում: Անշուշտ, հասարակական-քաղաքական հայտնի ու պատմական իրադարձությունների ազդեցությունն ու դերը կա բանաստեղծական այդ պոռթկման մեջ: Արցախյան հերոսամարտն, այդ առումով, իր հաղթական ու ողբերգական դրվագներով՝ տիեզերական իրադարձություն է Վարդան Զակոբյանի ընկալումներում, որը մղում է էպիկական ուժի ընդհանրացումների, իսկ Արցախը սոսկ ծննդավայր չէ նրա համար, այլ գոյաբանական կենսատարածք, որը և՛ առարկայական է դարձնում տիեզերական շարժումների էքզիստենցիալ սարսափների զգացողությունը, և՛ բացառիկության հպարտություն շնորհում՝ թեկուզև խորքում կրկին դրամատիկ շեշտադրումներով:

*Իսկ Մայակովսկին կամ Ուիթմենը որտեղից
իմանան, թե
ի՞նչ երանություն է՝ չճանաչված երկրի
քաղաքացի և, առավել ևս՝ բանաստեղծ լինելը:*

Արցախյան զրնգուն հումորի հաճախադեպ ներկայությունը ևս այդ զգացողությունների տիրույթում է

դիտարկելի: Այդ հումորն իր ընդգծված բարեհոգի դրսևորումներով՝ նախկինում էլ կար, սակայն այժմ այն հատկանշվում է իր դառնությամբ, որովհետև ցավի ու տառապանքի ծնունդ է և հուսահատորեն փորձում է սփոփել արցախցու ողբերգական ապրումներն ու գոյավիճակը.

*Իսկ Յաքի պապս, որ հին արցախցի է, ու մի քիչ
նման է Յոթին,
մեկ-մեկ հեռուստացույցով դիտում է
Կոնդուխա Ռայսի
մասին հաղորդումները, նրան նայում
ու ասում է՝ լավ հարս է, խոսք չունեն, բայց ափսոս,
երևում է՝ դեռ կարգին տղամարդու ձեռք
չի ընկել...*

Այսքանով հանդերձ՝ այդ պոռթկման ազդակների մեջ երբեք չպետք է անտեսել բանաստեղծի ներքին մտահոգությունների, ստեղծագործական որոնումների դերը, քանզի նորացումն անպայման ինքնությունից որոշակի հրաժարում է նշանակում: Եվ Վարդան Յակոբյանը գնաց այդ ինքնահրաժարմանը՝ հանուն իրեն գտնելու խիզախության, կամ՝ իր ձևակերպմամբ՝ «: Այս վերջակետին ես շատ եմ սպասել, որ տեսնեմ // սկիզբը բանաստեղծության»: Այլ խոսքով՝ նա գիտակցաբար շեղվեց իր ուղուց՝ ճիշտ ճանապարհը չկորցնելու նպատակադրմամբ:

*Ես հրաժարվում եմ քեզ մոտ բերող բոլոր
ճանապարհներից, որ բաց են արդեն,
ես ուզում եմ հայտնագործել մի նոր ուղի,
որով առաջինը ես եմ գալու դեպի քեզ:*

Այս կարգի տասնյակ ձևակերպումները Յակոբյանի պոեզիայի համար սոսկ սահմանումներ չեն, այլ բնագրաստեղծ գործոններ, որոնք և՛ բանաստեղծական տարածություն են գոյավորում, և՛ ընկալման մեկնակետեր

պարունակում: Ու բոլորովին պատահական չէ, որ նրա բանաստեղծություններում սկսեց գերակշռել այսպես կոչված՝ պարադոքսի գեղագիտությունը: Այդ կերպ՝ առարկայորեն վկայագրվում են նորացման և՛ բարդությունները, և՛ ստեղծաբանական հաճույքը: Պարադոքսի գեղագիտությամբ Հակոբյանը նախևառաջ ձգտում է իրերն ու երևույթները ազատագրել ավանդական կաղապարներից, նա ժխտում է դրանց իրական իմաստներն ու նշանակությունները՝ հանուն իրական իմաստի ու նշանակության ճիշտ ընկալման: Ինչ-որ բանի մշտական ներկայությունը ժամանակի ընթացքում այն դարձնում է անտեսանելի: Ճիշտ այդպես՝ իրերի ու երևույթների Նույնական ընկալումը ժամանակի ընթացքում սպանում է դրանց ինքնատիպությունը: Դա վերադարձնելու համար պետք է ժխտել հենց այն հատկանիշը, որն ամենաբնորոշն է.

*Եթե աչքով էլ տեսնես վարդը, մի խաբվիր,
վարդ չէ, սիրելիս,
երկինքը չվել է աշնան հավքերի հետ,
կապույտը թռել է տաք եզերքներ,
քաշիր ձյունեղեն սավանները և կտեսնես,
որ տեղում չէ և ոչ մի լեռ,
ոտից գլուխ քեզ չափիր, տես այդ դու՞ես, թե՞
աղջիկն է հարևանի...*

Մյուս կողմից՝ պարադոքսների առատ կիրառությունը բերում է հակադրությունների յուրօրինակ հաշտեցման, որի շնորհիվ Հակոբյանի պոեզիան դառնում է խաղաղության ու ներդաշնակության յուրօրինակ քարոզ:

*Ծառ,
արի ինձ վառեն, դու
մի քիչ տաքացիր:*

Կարելի է վստահորեն ասել, որ հենց պարադոքսի գեղագիտության որդեգրումն էր, որ Հակոբյանի պոեզիայում ապահովեց մի համատեքստ, որտեղ կա նոր ժամանակների պոեզիային այնքան բնորոշ հրապարակախոսական տարերքը, սակայն առանց երևույթների գռեհկացման ու անհարկի շեփորումների, կա մեր դժվար ժամանակների վայրիվերումների բանաստեղծումը, որտեղ, սակայն, բացակայում են հնացող ու հնացած ընդհանրացումները, կա նուրբ քնարականություն, որը համադիր է էպիկական գեղաձևումներին, կան պատկերային անակնկալ լուծումներ, բայց առանց օրիգինալության ու զարմացնելու մարմաջի, արդի մարդու տագնապներ, բայց առանց սեռաբանական ճղճիմ տվայտանքների, սիրերգություն, որտեղ աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» սրբազան ձգտումն ու կիրքն են թագավորում, աֆորիստիկ մտածողություն, որ չի տանում մտային խճողումների...

Այսինքն՝ սա փորձ ունեցող, ճանապարհ անցած և ճանապարհներին իմաստնացած բանաստեղծի պոեզիա է, որին չեն գայթակղում անպայման աչքի ընկնելու ժամանակավոր հնարաններն ու միջոցները. նա ի սկզբանե ձերբազատված է այն բաներից, որոնցից բոլորն են հետագայում ձերբազատվում՝ փորձառություն ձեռք բերելուն զուգահեռ: Ուստի՝ Հակոբյանի պոեզիան ճանապարհ պարագրկող ու ճանապարհ բացող պոեզիա է, իսկ նրա ջանքը արդի բանաստեղծության զարգացման պարագծում գնահատելի:

[2011]

ԴՐԱԺԵՃՏ...

ՎԵՐԱՊԱՐՁ ԵՎ ԴԱՅՏԱՐԵՐՈՒՄ

{«Բնագիր և մեկնություն»
գրքի առիթով}

Վաչեն այս գիրքը չտեսավ, Վաչեն այս գրքի ձեռագիրը նույնիսկ ամբողջությամբ վերընթերցել չհասցրեց, ու դա մահվան միջամտությամբ չէր (թող չմտածի, թե գլխի չընկանք), դա վաչեեփրեմյանական Արարք էր՝ Շարունակումին վստահ, գիտեր՝ տեսնելու են, ընթերցելու են ընդհատված տեղից: Հանգիստ էր: Վստահ էր: Համոզում ուներ: Բնագիրն անընդհատ է, Մեկնությունը՝ տևական: Իսկ ինքը մատնացույց էր արել Բնագիրը, տվել՝ Մեկնության բանալին... Կարող էր Հեռանալ... Դիտմամբ Հեռացավ...

Աշխատության մեջ Վաչե Եփրեմյանը հաճախակի է օգտագործում *հայտնաբերել* բառը՝ դրանով ամրագրելով հայոց Մշակութակերպի էությանը հասու լինելու բացառիկ Գրող-Տեսանողների ջանքը: Այս գրքի՝ անպայման սկսելիք մեծ խոսակցությանն ինքը, ավաղ, Լռությամբ է մասնակցելու, բայց, վստահ եմ, Տեսանողի իրեն էլ տրված բացառիկ կարողականությամբ գիտեր, ի սկզբանե գիտեր՝ *հայտնաբերել* ասվածի կրողը, Նախառաջ, ինքն է, որովհետև ինքն էր, որ *հայտնաբերեց հայտնաբերողներին*: Գիտեր ու ամաչում էր՝ 1600 և ավելի տարի հայ Գրով ավանդված այդքան կատարյալ Նշանակարգը տեսնելու մեր անկարողության համար, այդքան

ակնհայտը ակամայից իբրև *հայտնաբերում* ներկայացնելու համար, իր՝ այդպես բացառիկ լինելու համար ամաչում էր, մեր՝ վստահաբար էլի՝ հետաձգվող *հայտնաբերումը* մի օր առաջ իրականություն դարձնելու իր Արարքի համար ամաչում էր, ամաչում էր հայտնագործողի իր փառքի ու պատվի համար, որին այդպես էլ չարժանացրինք նրան։ Ապրելու, Լռության ու Հեռացումի նրա կերպը դա միայն փաստելու է գալիս։

Իսկ մենք մեր հերթին փաստենք՝ հայ գրականությունը դեռ ոչ ոք այսպես չի Տեսանել, դեռ ոչ ոք մեր Պատմության Բնագիրն այսպես չի վերծանել ու մեկնել, մեր Մշակութակերպի ու մեր Լռության սահմանները դեռ ոչ ոք այսպես չի չափագրել... Փաստենք, որ հետո Վաչե Եփրեմյանին *հայտնաբերելու* արդեն պատիվը չէ՝ հաստատապես ամոթը չունենանք։

[2013]

ԳՐԱԿՈՍՏՐՈՒԹՅԱՆ

ՏՄՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ





ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴԴԻՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

{Յակոբ Մովսեսի «Լույս գվարթ»
Ժողովածուն}

Հայ բանաստեղծության արդի զարգացումներում գնալով ավելի ու ավելի բացառիկ է դառնում *տեսակ* ասվածը: Համատարած կրկնաբանությունների, ավանդույթի թյուր ընկալման, էպիգոնության ու պարզ կրկնողության, բանաստեղծության առաքելության շփոթի այս դժվար ժամանակներում բացառիկ քչերին է վիճակված ունենալ անշփոթելի ձեռագիր: Այդպիսի պոետներից Յակոբ Մովսեսի «Լույս գվարթ» (Երևան, 2009) ժողովածուն համակարգային մի երևում է, որ գրական ընթացքն իր առավելություններով ու թերություններով վերլուծելու բացառիկ պատեհություն է ընձեռում, և քննադատությունը պետք է շտապի օգտագործել այդ հնարավորությունը: Ժողովածուն չափազանց խորքային է ու ենթաբնագրերով հարուստ և տարաբնույթ մեկնաբանությունների տեղիք տվող: Սակայն գրական ընթացքի տեսանկյունից առավել հետաքրքիր է արդի հայ բանաստեղծության նկարագրի մովսեսյան ընկալումն ու բանաստեղծության ապագայի նրա տեսլականը, որը և, իմ կարծիքով, ժողովածուի հղացման գլխավոր ազդակն է:

Գրաբանական դաշտում *իր բանաստեղծական բացակայության* գիտակցությունը Մովսեսի

Նոր գրքի համար ծառայում է իբրև բնագրաստեղծ գործուն: Այս առումով ընդգծեմ նրա ստեղծագործական կյանքի որոշ, այս դեպքում՝ շատ կարևոր մանրամասներ: 1992 թվականին հրատարակելով «Գիրք ծաղկման» ժողովածուն, Մովսեսն այնուհետև ոչ մի բանաստեղծական տող չի հրատարակել անգամ մամուլում: 2005 թվականին լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» հատորը զուտ տեքստային առումով Մովսեսից անտիպներ չէր պարունակում¹, քանզի ներփակում էր նրա նախընթաց բոլոր ժողովածուները միայն: Այսինքն՝ Մովսեսի բանաստեղծական լուրջությունը տևել է 17 տարի: Եվ ահա միանգամից մի սովորածավալ ժողովածու՝ «Լույս զվարթ» խորհրդանշական վերնագրով, որ արարման խորհուրդ ունի: Եթե դիմելու լինեմ փոխաբերության, ապա միայն ու միայն այդ պոետական արարքը կարող եմ զուգահեռել աստվածաշնչյան աշխարհարարման հետ: Բացի այն, որ ժողովածուի բաժինները՝ եղանակները, ինչպես Արարչության օրերը՝ Նույնպես 7-ն են², առավել նկատելի է հանգամանքը, որ Մովսեսի ընկալմամբ՝ արդի հայ բանաստեղծության տիրույթը Զառս Է, և «Լույս զվարթ» ժողովածուն միտում ունի կարգավորել այն՝ զատելու լույսը խավարից, ջրերը ցամաքից...

Ահա այսպես, ինչ-որ տեղ ճակատային ձևով, դրսևորվում է բանաստեղծության ընդդիմություն պոետական դաշտի արդի գերիշխող միտումների

¹ Թեպետ, հարկ է նշել, որ «Բանաստեղծություններ» հատորն իր հղացային մակարդակում, այնուամենայնիվ, ապահովում էր նոր գրքի գրաբանական գոյությունը (այդ մասին տես իմ «Լուրջություն, որ ձայնն է բառի» հոդվածը «Գրառումներ ընթացքից» (Երևան, 2007) գրքում):

² Ուշագրավ է, որ իր լուրջության 17-ամյա իրողությունը փաստարկելով՝ Մովսեսը դրա տևողությունը Նույնպես ձևակերպում է Արարչության 7 թվի խորհրդանշով. «Նա՛նա է, ով յոթը տարի պանդխտելով հեռուներում՝ մի օր դարձյալ հայտնվեց՝ ձեր երկիր բերելով այս մատյանը» (Էջ 12): Թեպետ բացառված չէ, որ բանաստեղծը նկատի է ունեցել նաև «Լույս զվարթ» ժողովածուի ստեղծման ժամանակահատվածը, որ նշված է գրքի վերջում՝ 2000-2007 թթ.:

նկատմամբ¹, որ ավելի շատ ձգտում է ժխտման: Ստացվում է, ուրեմն, որ *Հակոբ Մովսեսն իր բանաստեղծական լռությունը խախտել է Զառսին ընդդիմանալու, խոսքի բացակայությունը ներկայություն դարձնելու համար*: Այլ դեպքում լռությունը թերևս կերկարեր, բանգի ինչպես ինքն է ձևակերպում. «...բանաստեղծը... խոսքի ներկայությամբ թող լուռ լինի» (105): Խոսք (Բանաստեղծություն) չկա՛. սա մեկնակետային դրույթ է, որով պետք է պատճառաբանել, մեկնել, երբեմն նաև՝ արդարացնել Մովսեսի բոլոր պոետական արարքները «Լույս գվարթ» ժողովածուի պարագծում:

Կառուցիկ ժողովածուն բացվում է «Ես կրկին ելնում եմ որսորդության» վերնագրով բանաստեղծությամբ: Ընդգծված բառը *ընդհատված գործունեության վերսկսման տեքստային փաստարկումն է*, մանավանդ՝ եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ նախընթաց շրջանի բանաստեղծություններից մեկում Մովսեսն իրեն համարում է «թռչնորս ճախրող բառերի»: Զառս կարգավորողի առաքելության գիտակցությունը, սակայն, Մովսեսին չի մղում մեծամտության, այլապես՝ ժողովածուի վերնագիրը գուցե «...եւ եղել լոյս» լիներ: Նրա պոետիկայի ընդգծված բրիստոնեական կերպը նկատումը այստեղ էլ մղում է համեստության ու մշտական կասկածի իր իսկ հանդեպ:

¹ Կարծում եմ՝ արժե նշել, որ այդպիսի ընկալում ու ընդդիմություն առկա է նաև Ավագ Եփրեմյանի «Գրվածք» ժողովածուում (Երևան, 2007), և այս փաստը ուշաբժան է նրանով, որ Եփրեմյանը նույնպես անշփոթելի տեսակ է արդի հայ բանաստեղծության պարագծում: Ընդ որում՝ Եփրեմյանը կառուցվածքային և բովանդակային առումով տեսական նույն հարցադրումներն է արժարժում Զառսի մետաֆորի շրջարկում, ինչ Մովսեսը (մանրամասն տե՛ս իմ «Ոչնչի կամ ինքն իր նման» հոդվածը, «Գրական թերթ», 2010, թիվ 15): Եվ, ընդհանրապես, եթե 1990-ական թվականների վերջին արդի հայ բանաստեղծության ամենատարածված մետաֆորը Նոյ նահապետն էր, որը կապված էր դարավերջյան ապոկալիպսիսյան տրամադրությունների, Նոր համաշխարհային ջրհեղեղի սպասումների հետ, ապա վերջին հինգ-վեց տարիների ընթացքում ավելի շատ է շրջանառվում Զառսի մետաֆորը՝ իբրև միաժամանակ և՛ վերջի, և՛ Նոր սկզբի խորհրդանիշ, ընդ որում՝ այն փոխաբերում է ոչ այնքան ընդհանրապես աշխարհի, որքան բանաստեղծության աշխարհի գոյավիճակը:

– *Գուցե այս անգամ էլ չստացվի, Տե՛ր:*

Գուցե այս անգամ էլ ես վրիպեմ (8):

Սակայն վրիպումի հավանականության գիտակցությանը զուգահեռ առկա է բացառիկության զգացողությունը, որը և Զատուր կարգավորելու խիզախման հիմքն է.

Եվ, սակայն, լուսեղեն ի՛նչ թռչուններ:

Եվ, սակայն, ես նրանց տեղը գիտեմ (8):

Ընդհատված գործունեության վերսկսման տեքստային փաստարկումից հետո Մովսեսն անցնում է «Ուղերձին», որը ժողովածուի ոճական, կառուցվածքային, թեմատիկ մասնավորությունների մեկնության բանալին է, ինչպես նաև բանաստեղծի տեսական հանգանակը: Միանգամից ասեմ, որ նրանում առկա են ավանդության ռեպրեզենտացիոն-տեքստային բազմաթիվ հղումներ, և այդ փաստը միանգամայն գիտակցված պոետական արարք է՝ միտված արդի բանաստեղծության ընդհանուր կազմաբանության նոր ու հեռագնա ձևավորումներին:

100 տարի առաջ Դանիել Վարուժանն իր «Յերթանոս երգեր» ժողովածուն *եզրափակեց* «Մատյանն ահա...» քերթվածով, որտեղ խոստումի իրականացումն է փաստարկված («Մատյանն ահա՝ զոր խոստացա...»), 100 տարի անց՝ Մովսեսն իր ժողովածուն *բացում է* «Ուղերձով», որը սկսվում է «Մատյանն այս, որ դուք պատվիրեցիք...» տողով, որտեղ պատվերի իրականացումն է փաստարկվում: Երկուսն էլ, ըստ ամենայնի, պոետական նույն արարքի վկայագրություններ են, սակայն միանգամայն տարբեր են դրանց գործառնության շրջանակները: Այդ առումով՝ բոլորովին պատահական չէ, որ Վարուժանի այսպես կոչված՝ «պատվիրատուն» կոնկրետ անձնավորություն է («Մատյանն ահա...» քերթվածն ունի հետևյալ ձևը՝ «Բարեկամիս՝ Յովի. Պալյանին»), իսկ Մովսեսի պարագային՝ այդ պատվիրատուն մանուկներն են՝ ընդհանրական և ըստ էության՝

վերացական-պայմանական մարդիկ: Եթե գրաբանական դաշտի ընթացային եզրաբանությամբ արտահայտվեմ, ապա ստացվում է հետևյալը. Վարուժանը խոստումի իրականացմամբ *եզրափակում է*, քանզի *փակում է* ներստեղծաբանական մի շրջան, Մովսեսը *բացում է*, քանզի չի հավատում բանաստեղծության իր ժամանակներին, Նա գրում է գալիքի համար՝ ուղղակի առումով: Նա ամրագրում է Զառսի գոյությունը իբրև վերջ, բայց ավելի շատ իբրև՝ ոչինչ, որից պետք է նոր-նոր սկսել: Դա լավ է արտացոլված հատկապես «Ուրեմն ինչո՞ւ եք լալիս» ողբում: Ողբի ժանրին դիմելն այս դեպքում բառսայնության առարկայական պատկերը տալու միտումն է թելադրում: Միջնադարյան հայ ողբերում չափազանց ընդգծված է այն մոտիվը, որ վրա հասած հոգևոր-բարոյական ձևախեղումները, բնական աղետներն ու պատուհասները, թշնամիների ավերումներն ու կոտորածը՝ մարդկանց՝ Սուրբ Գրքի պատվիրաններն անտեսելու արդյունք են: Մովսեսյան փոխաբերությամբ՝ նոր ժամանակների բոլոր աղետները հոսքից հեռացումով կամ հոսքի աղավաղումով են պայմանավորված¹. «*Խուժանը պատվերներ տվեց բանաստեղծներին և երգիչներին, իսկ խաժամուժը նրանց բերանները խոթեց իր բերանի հայիոյությունները: Եվ նրանց պարարտ կրծքերը մեղալներով զարդարեցին: Սրտերը որդնեցին: Հրեշտակները գաղթեցին: Մեղեդիները չվեցին: Երգերը բռնաբարվեցին ու անարգվեցին: Մարմնավաճառների ու մանկապիղծների կողքին հայտնվեցին խոսքավաճառները և երգապիղծները, - գլուխ բարձրացրած*

¹ Հակոբ Օշականը, հայ պատմագրության պարագծում արձանագրելով այս երևույթը, նկատում է. «Հայ պատմիչը պիտի մխիթարուի Սուրբ Գրքին համարները մեր արիւնին ու մեր պատիւին գինովը ապացուցուած տեսնելու մեծ երջանկութեամբը» (տե՛ս Յակոբ Օշական, *Մեր մատենագիրները (վերլուծումներ)*, Անթիլիաս, 1987, էջ 47): Հակոբ Մովսեսի պարագային ևս այդ միտումը կա, անշուշտ, որոշակի դրամատիկ պարագրկմամբ, թեպետ, ինչպես Օշականի նկատման խորքն է մատնանշում, դա ազգային հոգեկերտվածքի, ազգային ինքնագիտակցության ու ինքնագնահատման տեսանկյունից «վտանգավոր» երջանկություն է, հետևաբար՝ դրա առթած ներքին դրամատիզմը երբեմն կարող է և ազդեցիկ չլինել:

խոսքավաճառությունը և երգապղծությունը տներն ու փողոցները գրավեցին: Ասպատակեց և սրածեց երգի և խոսքի եկիչերին: Գրքերը մոռացվեցին» (293):

Այսպիսով, Վարուժանի հետ եզրափակում և բացում՝ բանաստեղծական հեռակա հարաբերումի այս ենթատեքստային, փակ արարքով, Մովսեսը ժողովածուի սկզբում, միանգամից հղում է դեպի Զառուհի առարկայական մետաֆորը:

Բայց ավելի շատ են չարենցյան հղումները՝ թե՛ արտաքին, թե՛ ներքին մակարդակներում: Եթե հիշենք, թե ըստ էության ինչ էր անում Չարենցը 1920-ական թվականների վերջին ու 1930-ականների սկզբին հայոց բանաստեղծության պարագծում, և ինչպիսին էր պոետական դաշտի նկարագիրն այդ շրջանում, կտեսնենք, որ այդ հղումները միանգամայն օրինաչափ են:

Իր Մատյանն, ըստ Մովսեսի, պատվիրել են մանուկները: Սա ապագայի գիրք է, ուրեմն: Այսինքն՝ ճանապարհի գիրք, ուստի մեծ չափով համաբանվում է Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»¹ ու հատկապես՝ այդ ժողովածուի «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքին: Չարենցի յոթ խորհուրդներին Մովսեսը համաբանում իր յոթ եղանակներն ու վերջում ինքն էլ հայտարարում, թե՛ «սիրելիներ, ինձ տրված չէ մեկնել իմաստները այս Յոթներորդ եղանակի» (12): Չարենցի մոտ այսպես է՝ «խորհուրդ չի ընդունում

¹ Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի՝ 1934 թ. հրատարակությունը, առանց գրաքննական միջամտությունների, իր կառուցվածքային և բովանդակային պարագրկումներով, ծածկագրերով ու ենթատեքստերով, ըստ էության, արտացոլում էր Հայոց ազգային պետականության չարենցյան տեսլականը (այդ մասին ավելի մանրամասն կխոսվի իմ «Ազգային պետականության հոգևոր-բարոյական կառուցվածքը «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում» հրատարակության պատրաստվող հոդվածում), որը մեծապես խախտվեց՝ «Գիրք իմացության» և «Արվեստ քերթության» բաժինների հարկադրյալ ներմուծմամբ: «Լույս զվարթ» ժողովածուի հետ զուգադրության պարագային ուշագրավ է, որ Հակոբ Մովսեսը, ըստ ամենայնի, որսալով Չարենցի այդ մտայնությունը, գնացել է նույն ճանապարհով: Ժողովածուի «Հիշատակարանում» (էջ 334) նա գրում է. «Արդ «Լույս Չվարթ» այս գրքի դռները փակելուցս առաջ ես ձեզ կոչ եմ անում, որ ձեր մուտքը այնտեղ ցնծությամբ լինի: (Բայց դուք կռահեցի՞ք, արդյոք կռահեցի՞ք, թե ես այնտեղ ի՞նչ չքնաղ Հայաստան երագեցի):

ապագայի երգը // Եվ սա է խորհուրդը իմ յոթերորդը...
 Սրան հավելեմ նաև այն, որ «Թագավորի նամակը» գործում Մովսեսը կիրառում է իրական-պատմական անձնավորությունների ներկայացման անանուն, խորհրդանշային այն կերպը, որը որդեգրել էր Չարենցը «Մահվան տեսիլ» պոեմում, ինչպես՝ «*Դուք տեսնո՞ւմ եք նրան, որ նստած է Հրազդան գետի ափին, - նրա ուսին թառած Հայերենի տատրակը ինչպե՞ս է իր կականը խառնել նրա խորախորին ողբին. ախ, ես իմ կորուսյալին իսկույն ճանաչեցի կրծքին բացված վերքից*» (228, խաչատուր Աբովյանն է - Ա. Ն.):

Արժե հիշատակել նաև Չարենցի՝ հետագայում այնքան չարչրկված «*մատյանն այս վերջին*» և Մովսեսի «*Եվ այս թելադրյալ իմ մատյանը վերջին*» (13) արտահայտությունների արտաքին զուգահեռը:

Մյուս կողմից՝ Մովսեսն, ըստ էության, մեկ գրքի տարածության մեջ օգտագործում է այն հղացումը, որ Չարենցն իրագործում էր ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում և հատկապես «Եպիքական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուներում: Խոսքը վերաբերում է միջնադարյան հայ գրականության ժանրային-ոճական սորոյա իրացումներին: Տարբերությունն այն է, որ Չարենցի սևեռակետում հիմնականում ժանրային իրացումներն էին, Մովսեսի սևեռակետում՝ դրա հետ մեկտեղ՝ ոճային-տաղաչափական իրացումները: Եթե գրեթե չկա միջնադարյան *հայ բանաստեղծական տեքստին* հատուկ որևէ ժանր, որ օգտագործած չլիսի Չարենցը (այդ թվում՝ թուղթ, ներբող, Եպիֆանիա, Եպիգրամ, տաղ, ուղերձ և այլն)¹, ապա գրեթե չկա *ընդհանրապես պատմական տեքստին* ներհատուկ որևէ ոճական մասնավորություն, որ Մովսեսն օգտագործած

¹ Ի դեպ, Չարենցի ժանրազգացողության, ժանրագիտակցության ու ժանրակիրառման համակարգը ինչպես հարկն է չի ուսումնասիրվել չարենցագիտության հազարավոր էջերում, ավելին՝ երբեմն այդ կապակցությամբ կատարվել են բռնազբոսիկ ու արհեստական վերլուծություններ, այնինչ՝ դա բացառիկ և ուսանելի մասնավորություն է Չարենցի ստեղծագործության պարագծում և պարունակում է բազմաթիվ ուշագրավ հանգրվաններ:

չինի իր ժողովածուում՝ բանահյուսական, պատմագրական, վարձագրական, վկայաբանական, սուրբգրային, ճարտասանական, քերթողական, շարականային, տաղերգային, վիպասանական, աստվածաբանական: Նույնը վերաբերում է նաև ժանրերին՝ ուղերձ, պատմություն, հարսանեկան երգեր, թաղման երգեր, աղերսանք, շարական, ճառ, ողբ, նամակ, քարոզ, սաղմոս և այլն:

Հենց այս հատուկություն էլ առկա է մի նրբագիծ, որ տարբերակելով Չարենցի ու Մովսեսի դիմումների բնույթը միջնադարին, միևնույն ժամանակ հստակեցնում են Մովսեսի վերաբերմունքն արդի հայ բանաստեղծությանը: *Չարենցն ավելի շատ կիրառում է, Մովսեսը՝ առավելապես ի ցույց է դնում:* Չարենցի կիրառությունների բնույթը հուշում է՝ էլ ինչ կարելի է անել, Մովսեսինը խորհրդանշում է՝ գրեթե ոչինչ չենք արել: Սա ժխտման կրքի առթած հոգեբանական մոտեցում է անկասկած, որը նախ պայմանավորված է «ինչո՞ւ է գրվում բանաստեղծությունը» հարցադրմանը Մովսեսի ընդգծված քրիստոնեական մոտեցմամբ:

Բանաստեղծությունը քրիստոնեական միֆի դիտանկյունից՝ Զրիստոսին, ազգային միֆերից մեկնելով՝ նաև Փոքր Միերին (քանզի նա մեկ արքայազն է անվանվում, մեկ էլ՝ Թագավորի Փոքր որդի) կրկին երկիր վերադարձնելու միակ ճանապարհն է ըստ Հակոբ Մովսեսի, որը նրա կարծիքով՝ բացակայում է այսօր¹: Այս հանգամանքն է պայմանավորում նրա պոեզիայի ընդգծված ծիսականությունը: Մովսեսն ստեղծում է արարողակարգ՝ արքայազնին կամ Փոքր որդուն դիմավորելու համար. դա պարտադիր պայման է: Իսկ այդ արարողակարգով ստեղծված Բանաստեղծությունն է (խոսքը) միայն ունակ կերտելու այն երկիրը (Մովսեսի բառով՝ իջևանատունը), որտեղ կուգենան գալ նրանք: Եվ նրա կիրառած ոճական մասնավորությունները ցույց են տալիս այդ

¹ Մեկ ուրիշ բանաստեղծ՝ Վարդան Հակոբյանը բոլորովին այլ համատեքստից ու փիլիսոփայական-գաղափարական դիրքերից մեկնելով գրել է. «Բանաստեղծությունը, որի համար ծնվել է մարդը, դեռ ուշանում է»:

բանաստեղծությունը գրելու ուղին, որի պարագծում կարևորագույն գործառույթ է վերապահված «լեզվի լուսավառ ջրվեժներին» (12):

Ուստի թե՛ այդ, թե՛ ավանդությանին այլ բնույթի մյուս բոլոր հղումները (Մովսեսն ըստ հարկի հիշում, հղում ու մատնանշում է գրեթե բոլոր նրանց, ում ինտերտեքստուալ, ոճական ներկայությունն առկա է իր գրքում) գիտակցված բնույթ են կրում «Լույս զվարթ» ժողովածուում: Մովսեսի ընկալմամբ՝ գալիքի բանաստեղծության հենքը անցյալի հայոց բանաստեղծությունն է, կամ՝ անցյալին դիմելը հենց գալիքը պատկերելու պոետական արարք է.

Իմ այս ներթողներում...

...երեխաներ, եթե տողեր գտնեք

Անցյալի մեծ երգիչներից՝ չգարմանաք, քանզի

ես դրանք թռցրել եմ կամ էլ թաքուն քաղել

Գալիքի հռչակավոր քերթողների

Մատյաններից ոսկյա... (25):

Արդի պոեզիայի պարագծում այսպիսի մոտեցման բացակայությունն է, որ հանգեցնում է Զառուհի, և Մովսեսի բանաստեղծության ընդդիմությունը նպատակային բանաձևումներ է դրսևորում այս կետում: Նախ՝ այսօր տիրապետող բաց տեքստին, շեփորի ու բարձրախոսի տրամաբանությամբ հնչեցվող խոսքին Մովսեսը հակադրում է բառերը «սրինգներով ժողովելու» և «շվինեռով հավաքելու» պոետական սկզբունքը, ապա ընդհանուր գրաբանական դաշտում (Մովսեսի ընկալմամբ՝ Զառուհի) իր ներկայությունը բացառելու և այդ կերպ Զառուհի մերժելու նպատակադրմամբ խորացնում այդ ընդդիմությունը.

Ոչ ոք թող չկարդա՝ ոչ ոք թող չկարդա երգերը

իմ, – զի ես դրանք

Միայն ձեզ համար եմ գրում երեխաներ... (36)

Եվ ապա՝ այս կարգի մոտեցումներն, ինչ խոսք, Մովսեսի ժողովածուն ուղղորդում են որոշակի թիրախի, երբեմն՝ նաև կոնկրետ անձանց: Ու որքան էլ նրա՝ հայոց լեզվի կատարյալ տոն ապահովող տողերում դժվար «տեղավորելի» է իջեցված խոսքի պարօսը, ծիսականությունից զուրկ առօրյան, այնուամենայնիվ, արդի հայ բանաստեղծության որոշ՝ ըստ Մովսեսի՝ ոչ ճիշտ հասցեներ պարունակող, բռնի և շինծու հարմարեցումներ երևանող հղումներ, հայ պոեզիայի տիպաբանությանն անհարիր ազդեցության դաշտեր, նաև՝ բանաստեղծության իր ընկալումների շուրջ եղած հեգնական-մերժող վերաբերմունքը՝ դրսևորված նաև հենց բանաստեղծական տեքստում, Մովսեսին նույնպես մղում են կոնկրետացնել մեր ժամանակների նշանները, կատարել կոնկրետ անդրադարձներ: Կարելի է հիշատակել թեկուզ Արտեմ Զարությունյանի անթաքույց հղումները նրա «Արդյոք գիտակցում են, որ Արցախի ռազմագծում կանգնած...» բանաստեղծության մեջ. *«Իսկ անհոգ «լիրիկ»-“клерик”-ները // անվերջ զբաղված են // ղուշ ու տատրակ թռցնելով¹, // թռցնում են սմբած // ոմն թաթիկասուն տղու ձեռքով, // որ «քննադատ» է հորջորջվում // քրջոտ քուչի // «պիռաշկածին կաֆեում», // ուր «պիռաշկի» են խժռում // սուտ «լիրիկներն» անարյուն...²*: Արտեմ Զարությունյանի այսպիսի վերաբերմունքը համերաշխ է պարբերաբար հնչող այն տեսակետներին, թե պոեզիան պետք է արտացոլի կոնկրետ ժամանակի կոնկրետ նշանները, որի համատեքստում իբրև բացասական օրինակ հիշատակվում է նաև Մովսեսի պոեզիան: *«Ես թվերը լավ չեմ մտաբերում // Եվ ժամանակը այստեղ մասերի // Երբեք չեմ բաժանել, // Իմ արվեստը այդ նպատակը չունի»* (52) այս առումով իր հավատամքն այսպես է ձևակերպում Մովսեսը՝ այն վստահությամբ, որ կոնկրետ ժամանակ պարագրկող

¹ Նկատի ունի Մովսեսի «Ես երբեք տատրակ տեսա, մայրիկ» բերթվածը:

² Արտեմ Զարությունյան, *Հեռուստապրեմիեր «Շուշի»* և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից, Երևան, 2010, էջ 51:

բանաստեղծությունն անցնում է այդ ժամանակի հետ, կամ՝ Սուրեն Աբրահամյանի ձևակերպմամբ՝ «եղելությունը-տարեգրությունը սպանում են պոեզիան»¹, և ինքը գերադասում է կոնկրետ ժամանակի մեջ պարտությունը, որը գալիքում վերածվում է մնայուն հաղթության. «*Բաց քո դուռը, գալիք, ես դատարկ ձեռքերով չեմ գալիս: Ես չկարողացա անդամագրվել՝ ինձ մերժեցին ներկայի հարգի հաստատությունները, - նրանք ինձ չընդունեցին, նրանք ինձ ասացին, որ չեն վերցնի ձեռքիս ինձորը բուրումնազարդ և ասացին, որ ես հարմար չեմ հագնված, և ասացին, որ իմ ժամանակը չեմ պատկերում պատկերներով արդիական, և ասացին, որ այս տարի ես չեմ վճարել տուրքը ժամանակի և հարկերը ներկրման*» (323):

Այնուամենայնիվ, ինչ է սա, եթե ոչ սեփական ներկայության բացասմամբ՝ ամբողջական ժխտում այն ամենի, ինչ ստեղծվում է այսօր հայոց բանաստեղծության պարագծում: *Տեսակի բացառիկության* զգացողության թելադրանքն է սա², որը բնավ էլ միտված չէ գրական պայքարի երկու ուղղությունների միջև, ինչպես Սուրեն Աբրահամյանն է նշում³: Եթե ասենք՝ Արտեմ Զարությունյանը ծայրահեղ մոտեցում է հանդես բերում Մովսեսի բանաստեղծության նկատմամբ, ապա Մովսեսն էլ՝ քրիստոնեական ներողամտությամբ երբեմն չնկատելու տալով այդպիսի անարդար վերաբերմունքը, միայնակ է փորձում դիմագրավել Զառսին, այնինչ՝ կարող էր և կարող է երկխոսության գնալով՝ անհատական

¹ Սուրեն Աբրահամյան, *Տեքստ և քննադիր*, Երևան, 2010, էջ 14:

² Ի դեպ, Ավագ Եփրեմյանի «Գովածք» ժողովածուի պարագային ստեղծաբանական հոգեբանության գրեթե նույն երևույթը տարագել էմ իբրև «Ուրիշության ներգործումի ներքին ընդդիմություն», թեպետ Եփրեմյանի մոտ այդ ընդդիմությունը «պոետական դաշտում գերիշխող միտումների պարզ ժխտում չէ, այլ դրանք բարեփոխված տեսնելու մտահոգություն» (տե՛ս իմ «Ոչնչի կամ ինքն իր նման» հոդվածը, ԳԹ, 2010, թիվ 15): Մյուս կողմից՝ զուգադրման առարկայականության տեսանկյունից, կարծում եմ, կարևոր է և այն, որ Եփրեմյանը դեռ տեսակ է ձևաբանում, իսկ ահա Մովսեսը բանաստեղծում է տեսակի վստահությամբ:

³ Տե՛ս Սուրեն Աբրահամյան, *Տեքստ և քննադիր*, էջ 15:

ճիգը վերածել ընդհանրական ջանքի, մանավանդ որ՝ բանաստեղծական դաշտում Զառուի գիտակցությունը տիրապետող է արդի հայ բանաստեղծության մեջ ընդհանրապես, բնականաբար՝ խոսքի կառուցման տարբեր սկզբունքներով, տարբեր արտահայտչամիջոցներով¹: Երբեմն նույնիսկ այն տպավորությունը կարելի է ստանալ, թե Մովսեսը չի էլ փնտրում համախոհներ: Սա է վտանգավորը, որ առկախում է «Լույս զվարթ» ժողովածուի գործառնական լայն պարագծի շուրջ վստահությունը:

Այսինքն՝ չի կայանում երկխոսություն, որ բանավեճի հիմունքն է հաստատապես: Այս պարագային՝ բանաստեղծական ցանկացած բնույթի ընդդիմություն, այդ թվում նաև՝ Մովսեսի բանաստեղծության ընդդիմությունը, կարող են մնալ իբրև այսպես կոչված՝ «դրվագային ակցիաներ», և գրական ընթացք կարող է զարգանալ Զառուից Զառու սկզբունքով:

[2011]

¹ Ավագ Եփրեմյանից բացի, գեղագիտական նման նպատակադրումի (Զառուս իբրև բանաստեղծական աշխարհի մետաֆորներ կայացնելու, բանաստեղծության մեջ Լեզվին ու բառին առաջնություն տալու) պարագծում են նաև Հենրիկ Էդոյանը, Հրաչյա Թամրազյանը, Վարդան Հակոբյանը, Նորերից՝ Աշոտ Գաբրիելյանը, Թոնդրակը:



ՈՉՆՉԻ ԿԱՄ ԻՆՔՆ ԻՐ ՆԱՄԱՆ

{Ավագ Եփրեմյանի «Գրվածքը»}

Ավագ Եփրեմյանի բանաստեղծությունը արդի հայ պոեզիայի ամենից հետաքրքիր երևույթներից է, որ իր՝ բանաստեղծի մեղքով դուրս է մնում գրաբանական ընդհանուր զարգացումների համատեքստից: Իր մեղքով, քանզի եղավ մի պահ, երբ արդի հայ պոեզիայի ընթացքը բացվեց ամենքի ու ամեն ինչի դեմ, և դրանից ով ասես օգտվեց, ով ասես՝ իր տեսակն ու «տեսակը» պարտադրեց, երբեմն՝ իրորք պարտադրեց, բայց նույնիսկ այդ ժամանակներում Ավագ Եփրեմյանը փակված մնաց իր բանաստեղծության թեկուզև խորախորհուրդ քարայրում ու աշխարհից խռովածի իր կերպն էր ձևաբանում, երբ կարող էր ու նաև պարտավոր էր իր տեսակը, ինչհիմամբ է, նաև անամոթաբար առաջին պլան մղել՝ ի շահ հայոց բանաստեղծության ճիշտ զարգացման, որի հատկականությունը Ավագ Եփրեմյանի պոեզիային անչափ բնորոշ *ուրիշ* խոսքն ու ընդհանրապես *ուրիշությունը* պետք է լինի: Սա էլ գուցե տեսակ է, գուցեն՝ ամենից ազնիվ ու պոետական տեսակը, ի վերջո՝ բանաստեղծությունը ամեն պարագային բանաստեղծություն է, բայց ցավալի է ու ոչ օրինաչափ, որ արդի պոեզիայի դիմագծում Ավագ Եփրեմյանի ստեղծածը դիմորոշ է, այնինչ՝ կարող էր ու պետք է լիներ:

Ու այդպես՝ իր հեղինակի պես, մի կողմ քաշվածի նման ու անադմուկ, Ավագ Եփրեմյանի նոր

ժողովածուն է լույս տեսել վաղուց, անհավակնոտ, նախնական ու պարզ՝ «Գրվածք» խորագրով (Երևան, 2007), որը նախ միտված է բացապարզելու հեղինակի խռովածության խորհուրդը:

«Գրվածք» վերնագիրն անմիջական մեկնակետի արժեք ունի և գրքին պարտադրում է այլ հայացք: *Գրվածք* ասվածը որքան նախնական ու պարզ է իր անմիջական իմաստով, միաժամանակ նույնքան խիտ ու խորախորհուրդ է ենթատեքստային մակարդակում, և պարագրկում է կատարելության հեռանկարը: Կատարելության հեռանկարն իր հերթին պայմանավորում է քննադատող, վերլուծող, կասկածող ոգի ու հայացք, որն ուղղորդում է ասելիքի ընդգրկումների բնույթը: «Գրվածքը», այդ առումով, պոեզիայի ընթացքի ավագեփրեմյանական ընկալումն է, որը մեկնաբանություն ու *տեսակի* ձևաբանում է միաժամանակ:

Պոեզիան սկսվել է պարզ խոսքից ու պետք է հանգրվանի պարզ խոսքին՝ իր սկզբնական կեցութաձևին: Բայց սա սովորական դարձ չէ ի շրջանս յուր, քանզի, այնուամենայնիվ, պոեզիան ճանապարհ է անցել և վերադարձը նույնպես ճանապարհ է պարագրկում: Ավագ Եփրեմյանի բանաստեղծությունն ահա վկայագրությունն է ճանապարհի բովանդակության ու նաև հիշողություն՝ ճանապարհներից: Մեկ այլ համեմատությամբ՝ սա անառակ որդու վերադարձ է, ով իրականում այնքան էլ անառակ չէ: Ուստի՝ տեքստի, տողի ու բառի արտաքուստ խրթինության ու մթամածության, ինչո՞ւ չէ՝ նաև արհեստականության մեղքը ճանապարհինն է, և ոչ երբեք՝ բանաստեղծինը: *Ուրիշության* ներգործումի ներքին ընդդիմությունն է դա, որ ոչ միայն իր՝ Ավագ Եփրեմյանի անհատական վայրիվերումներով է պայմանավորված, այլև ընդհանուր գրաբանական դաշտի գերիշխող միտումներով, որոնց բարեփոխմանն էլ միտված է «Գրվածքը»:

Բանաստեղծությունն իր նախնական ձևին վերադարձնելու պոետական ծրագիր-հավատամքը Ավագ Եփրեմյանն ամրագրել է նաև ժողովածուի կառուցվածքում՝ «Դիցամածություն», «Վեցերորդ հարկից»,

«Անկում», «Ձմեռը մտնում է քաղաք», այսինքն՝ վերևներից իջնում է ներքև, մանավանդ որ՝ վերջին շարքի ենթաբաժիններն ավելի ներքև են տանում՝ «Մառան», «խորթանոց»: Սա, անշուշտ, արտաքին ընկալում է, քանզի յուրաքանչյուր խորագիր այլ խորքեր էլ է կրում իր մեջ:

«Ես ապրում եմ // մի քաղաքում // ուր ոչ ոք // չի ապրում» (Էջ 78). սա անհատի դրամատիկ հոգեվիճակ լինելուց զատ նաև պոետական մենակության վկայագրություն է, որ եութային արժեք ունի Ավագ Եփրեմյանի բանաստեղծության պարագծում: Քաղաքն այս դեպքում *բանաստեղծության* (ոչ թե *բանաստեղծական*) տարածություն է, որն իր իմաստաբանական մեկնությամբ համաբանվում է Փոքր Միեդի բնակության վայրի՝ Ագռավաբարի հետ: Ուստի՝ Ավագ Եփրեմյանի պոեզիան խռովածի, կամովին մեկուսացածի գեղագիտություն է կրում իր մեջ, որը վերադարձի ու նորացման խորհուրդն ունի: Այս դեպքում՝ բանաստեղծության, էլ ավելի կոնկրետ՝ գրվածքի: Ուստի՝ արդի բանաստեղծության ընթացքի ընդհանրական միտումներից ավագեփրեմյանական գրի մեկուսացածությունն ու սեփական քաղաքից նրա վերադարձը գորաբանական ընդհանուր դաշտ, կարելի է, նմանաբանելով, այսպես ձևակերպել՝ «Որ պոեզիան ավերվի, մեկ էլ շինվի, երբոր բանաստեղծությունն եղավ քանց *գրվածք* մի, էն ժամանակ հրամանք կա, որ էլենք էնտեղեն»: Սա արդի պոետական դաշտում այսօր գերիշխող միտումների պարզ ժխտում չէ, այլ դրանք *բարեփոխված* տեսնելու մտահոգություն:

Սովորաբար՝ այն բանաստեղծական ժողովածուները, որոնք հատկանշվում են գեղագիտական միասնությամբ ու համակարգային կառուցվածքով (պարզ ասած՝ *հավաքածուներ* չեն), նույնպիսի վերլուծական մոտեցում են պահանջում: Ուստի՝ ընդհանրական ընկալում վկայագրող դատողություններն այս դեպքում ենթակա են անստուգության վտանգին, այնինչ՝ ժողովածուն կազմաբանդելով կազմությունը ցուցանելու սկզբունքը գոնե մոտավոր կոռահումների պատեհությունն

ապահովում է: Ավագ Եփրեմյանի «Գրվածքը» վերջին տարիների բացառիկ հաջողված ժողովածուներից է, որտեղ բանաստեղծությունն ու բառը վայելում են իրենց *իրական* տեղում լինելու ստեղծաբանական հաճույքը: Բայց քանի որ «*Բառը թաքցնում է // բանաստեղծությունն // օտար աչքերից*» (էջ 90), պետք է նախաառաջ վարժվել այդ *իրական*-ությանը, որպեսզի ինքդ քո հերթին կարողանաս վայելել ընթերցման հաճույքը: Կրկին անդրադառնալով Փոքր Միերի փոխաբերությանը՝ կարելի է ասել, որ Ավագ Եփրեմյանի գրին մերձենալու հնարավորությունը «Սասնա ծռերի» Վերջերգի Հովվին ընձեռված բացառիկ պատեհությունն է, և սրանով պետք է բացատրել նաև նրա պոեզիային քննադատական անդրադարձների սակավությունը:

«Գրվածքը» սկսվում է «Դիցամածությունից»: Սա, առասպելաբանական տեսանկյունից, Զաոսն է, որից պետք է արարվի աշխարհը, այս դեպքում՝ բանաստեղծությունը: Բայց Զաոսը Եփրեմյանի ընկալմամբ՝ ոչ թե սկիզբն է, այլ այդ սկզբի վերջը, որն իր հերթին նոր սկիզբ է ենթադրում, քանզի թե՛ կյանքը, թե՛ պոեզիան այժմ Զաոսի են վերածվել:

...«Ամեն ինչ այս մեռնող

ներբնում նման է վերևում եղածին» (էջ 7):

Ուստի՝ անհրաժեշտ է արարման նոր ընթացք, որ Զաոսից իսկապես լույս ու բանաստեղծություն ծնվի: Ու այդ արարումը ոչ թե Աստծու, այլ Բանաստեղծի առաքելությունն է: Սա չի նշանակում, թե Եփրեմյանն իրեն նույնացնում է Աստծու հետ, նա պարզապես *Գրվածքին՝ Սկզբին*, վերադառնալու ուղիներ է, գոնե առայժմ, մատնանշում՝ «*Սկզբում անձրևն էր: Հետո էր ցավը // Ու չէր առնչվում անձրևը ցավին*» կամ՝ «*Սկզբում հմայքն էր: Հետո՝ միտքը՝ // փառաբանության*» (էջ 12-13): Այդ տրամաբանությամբ՝ ժողովածուի այս բաժնում Եփրեմյանը ոչ այնքան բանաստեղծում, որքան ամրագրում է բանաստեղծումի հանգանակներ (պատահական չէ, որ

ոճական-տաղաչափական առումով էլ «Դիցաբանությունը» ժողովածուում ամենաբազմազանն է): Ուստի՝ «Վեցերորդ հարկից» շարքում արդեն ոչ թե *Արարումից հետո*-ն է, այլ *Արարումից հետո*-ի տրամաբանությունը.

*Վեցերորդ հարկ: Վեց պատի
խցում երկու աչք՝ վեց օր
անց - զատված են լույս ու մութ,
ցամաք ու ջուր... (էջ 38)*

Սա Արարման ընթացքին հաջորդող Բանաստեղծի տեսանումի վկայագրությունն է: «Վեցերորդ հարկից» դիտված իրականությունն արդեն իսկ ամրագրում է անկատարությունը նախորդ Արարման: Եվ ընդհանրապես՝ «Գրվածքի» ասելիքային տարածության մեջ Եփրեմյանը հաճախ է վիճարկում Աշխարհարարման խորհրդի շատ մասնավորություններ և այդ վիճարկումը, ինչպես Փոքր Միերի դեպքում, բխում է աշխարհի ու բանաստեղծության անկատարությունից.

*Անտոնահետ, անաղուր...
ծածկըված են աստղ ու որդ
ժամանակի ավազով,
ոչ երկինք է նշմարվում,
ոչ միջնապատ, ոչ երկիր... (էջ 50)*

Սա արդի հայոց բանաստեղծության փոխաբերված գնահատականն է:

«Անկում» շարքում թարգմանություններ են Չեսլավ Միլոշից: Սրանք թարգմանություններ չեն պարզապես, որ շատերը, իբրև իրենց տաղանդի հավելյալ վկայություններ, տեղադրում են գրքերի վերջում: Սրանք ստեղծաբանական իրացումներ են՝ արված հենց «Գրվածք» ժողովածուի համար, ու պատահական չէ, որ դրանք գետեղված են ոչ թե վերջում՝ հավելվածի տրամաբանությամբ, այլ ներսում, իբրև օրգանական շարունակություն, որն ինքն է շարունակություն ենթադրում: Ընդդիմացումի

նույն տրամադրություններն են՝ պոետական հոգեկցությանը ձայնակից: Ահա՛ արդի պոեզիայի գնահատումը՝ «*Բառերին զին չտաս, քանի դեռ քարտադարանից // չես պարզել, թե ովքեր են դրանք գործածում*» (էջ 57), ահա՛ նոր աշխարհարարման անհրաժեշտության ընդգծումը՝ «*Հպարտ իշխանությամբ – մեռյալների հանդեպ – // նաև անցյալը կատարելագործիր: Զո իսկ նմանությամբ*» (էջ 59):

«Զմեռը մտնում է քաղաք» շարքում հոգեբանական-հոգեվիճակային զննումներ են: Այստեղ ժողովածուի տրամաբանական զարգացումները շարունակվում են: «Վեցերորդ հարկից» դիտված իրականությունը «Անկում» է պայմանավորել, երկնքից երկիր իջնելու տրամաբանություն՝ «*գրածը՝ գրած, իսկ ներքևում // եղածը եղած է*» (էջ 7), ուստի՝ կտակարանային նյութի (գրած) մեկնություն-վիճարկումներից Եփրեմյանն անցնում է իրականության նյութի (եղած) բանաստեղծմանը՝ հանգելով արտաբուստ պարադոքսալ եզրահանգման՝ «*Տեսիլներ չկան: Կան գրեր*» (էջ 69): Իրականում սա գրածի ու իրականության վերաիմաստավորում է, որով նախընթաց գիրը վերածվում է տեսիլի, իսկ ներկա իրականությունը պարտավոր է գրի վերածվել: Շարքում շրջանառվող *քաղաքի* խորհրդանիշը տեղայնացման նշան է, որ «Մառան», «խորթանոց» վերնագրերով ենթաբաժիններում, էլ ավելի կոնկրետանալով, ցուցանում է հոգեվիճակների ծննդի, զգացողությունների ազդակի տեղանքը: Ու կրկին այստեղ հանդիպում ենք արդի բանաստեղծության փոխաբերված քննադատությանը՝ «*Կյանքը պտտվում է քաղաքի շուրջն, // ինչպես օտար լեզուն՝ առարկայի*» (էջ 73):

Դիցամածությունն ավելի ու ավելի է հստակվում, ստանում կերպարանք, դիմագիծ, աշխարհագրություն՝

*Մի հեռավոր աստղ է
Հայաստանը...*

*Նա ինքն է չափը,
«որով չափվելու է» (էջ 91):*

Ու թեպետ բանաստեղծությունը լիարժեքորեն չի վերածվում գրվածքի (հակառակ պարագային՝ Ավագ Եփրեմյանն արդեն դուրս եկած պետք է լիներ իր պոեզիայի Ազոավաքարից), այնուամենայնիվ, շնորհիվ «Գրվածք» ժողովածուի՝ գիտենք ամենակարևորը՝ *բառը պետք է թաքցնի բանաստեղծությունը օտար աչքերից*:

[2010]

Ի լրումն.

«Վարք. սևագրություն» (2013)
ժողովածուի նախաբանից

...ու քանի որ բանաստեղծությունը լիարժեքորեն չէր վերածվել գրվածքի, ու քանի որ դա հաջորդ (այս) գրքի վերնագրում Ավագ Եփրեմյանն արդեն ինքն է, վարք վկայագրելով, փաստում՝ սևագրություն...,

...ու քանի որ իսկապես «Ավագ Եփրեմյանի գրին մերձենալու հնարավորությունը «Սասնա ծռերի» Վերջերգի Զովվին ընձեռված բացառիկ պատեհությունն է», որ բացառում է կրկին-ն ու նորից-ը՝ միայն շարունակում-ի միակ հնարավորությամբ, ուստի Ավագի նոր գրքի առիթով ես շարունակում եմ նրա նախորդ գրքի մասին գրած...

Ճշմարիտ եմ ասում, սա գրաքննադատի պաճուճավոր խոսք չէ ու սեթևեթանք, այլ գրի՝ բացառիկ ազդեցություն, որ իր կերպն ու օրենքներն է թելադրում. ես շարունակում եմ, որովհետև շարունակվում է Ավագի գիրը, շարունակում եմ, որովհետև *գրվածք*-ին հասնելու գուցե չգիտակցված խնդիր ունեմ, շարունակում եմ, որովհետև Ավագի գիրը պարտադրում է ի ցույց դնել նաև իմ *վարք*-ը, ու Ավագի գիրն է վաղուց գրված հողվածս վերածում *սևագրության*:

Ու «Գրվածք»-ից հետո՝ «Վարք»՝ ալիտերացիա չէ բնավ, ոչ էլ բառախաղ՝ Ավագ Եփրեմյանի «Գրվածք»-ին ուղղակի չէր կարող «Վարք»-ը չհաջորդել՝ եթե առաջին դեպքում «բանաստեղծությունն իր նախնական ձևին

վերադարձնելու պոետական ծրագիր-հավատամքն» Եր գերական, ապա այժմ՝ ինքնապեղում, ինքնադիտում, ինքնաքննում-քննադատումով՝ մարդուն իր նախաստեղծ էությանը վերադարձնելու խնդիր կա: Ու այս, այսպես կոչված՝ ինքնակենտրոնության մեջ Եփրեմյանի՝ «Ես ապրում եմ // մի քաղաքում // ուր ոչ ոք // չի ապրում» տող-սահմանման թելադրանքն է, որ նախորդ գրքում էլ կա: Ու եթե *գրվածք*-ի դեպքում քաղաքն ընկալելի էր իբրև բանաստեղծության տարածություն և տողը բանաստեղծի տեսակի մենակության վկայագրություն էր, ապա *վարք*-ում քաղաքը, թեպետև կրկին փոխաբերված, իրական տարածություն է և արդեն Մարդու՝ իբրև տեսակի անհետացման վտանգի վկայագրություն: Ու այս մոտեցմամբ, հետահայաց, «Վարք. սևագրություն»-ը գալիս է նաև առարկայացնելու-բացապարզելու «Գրվածքի» որոշ մթամածություններ, նորովի մեկնելու ներքև (արդեն՝ Մարդ) – վերև (արդեն՝ Գիր) հարաբերությունը մեր հիրավի զարմանալի ժամանակներում՝

*...«Ամեն ինչ այս մեռնող
ներքևում նման է վերևում եղածին»:*

Նույն մեջբերումների գայթակղությունը «Վարք. սևագրություն»-ի կառուցվածքային-բովանդակային թելադրանքն է. այնտեղ թվականներ են՝ Գրի ծնունդ վկայագրող, որ ի մի բերվելով՝ Վարք են դառնում: Ստեղծաբանական այս, վստահաբար, մտածված հարացույցում նաև կոդավորված հղումներ կան, որոնք վերծանումը խորհրդանշական է: Գրվածք բառից Ավագը պարզապես գեղջել է գ և ծ տառ-նշաններն ու ստացել ՐՎԱք=ՎԱրք: Չեղջված գ-ի թվային արժեքը՝ 3 է, ծ-ինը՝ 50, ու Ավագը 3-ից (մանկություն, պատանեկություն, երիտասարդություն) անդին է, ու Ավագը 50-ից (տարիք) անդին է:

...ու Ավագի բանաստեղծությունն, առհասարակ, անդին է....



ՊՈՆԵՏ, ՈՐ ՉԷՐ ԱԻՐՈՒՄ ԴԱՏԱԾՈՐ ԳՐՔԵՐ

Հովհաննես Գրիգորյանի 10 ժողովածուների լավագույն բանաստեղծությունները մեկտեղող «Նոր տողից» ընտրանին հեղինակն ինքը գուցե ուրախությամբ չընդուներ, որովհետև չէր սիրում հատկապես բանաստեղծությունների հաստափոր գրքեր: Միշտ, որպես օրինակ, բերում էր Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», որը, ունենալով ընդամենը 80 էջ, մեծ հեղաշրջում առաջ բերեց ժամանակի պոետական մտածողության մեջ: Պոեզիայի ընթերցումը, ասում էր Գրիգորյանը, ոչ թե պետք է հաղթահարվի, այլ անընդհատ գրքին վերադառնալու ցանկություն առաջացնի, նույն բանաստեղծությունը մի քանի անգամ կարդալու անհրաժեշտություն, անվերջ վերադարձ... Ու նույն դիտավորությամբ՝ տարբեր ժողովածուներում դնում էր արդեն նախկինում տպագրված բանաստեղծություններ, ասում էր՝ լավ չեն կարդացել անցած անգամ: Անընդհատ փոփոխություններ էր անում, առերևույթ փոքրիկ հավելումներ ու կրճատումներ՝ առավել նպատակային դարձնելով ասելիքը, կատարելագործելով բանաստեղծությունների ներքին ռիթմը...

Մեր ժամանակների թերևս լավագույն բանաստեղծի ետմահու լույս տեսած այս առաջին ժողովածուն, այդ առումով, ընդգրկելով նրա պոեզիայի սիրահարներին քաջ հայտնի գործեր, այնուամենայնիվ, նորություն է իր բնույթով: Նախ՝ Հովհաննես Գրիգորյանի պոեզիային հատվածական

պատեհությամբ, կամ առանձին ժողովածուներով ծանոթ ընթերցողներին հնարավորություն է ընձեռվել ամբողջական պատկերացում կազմել նրա ստեղծագործության բոլոր շրջափուլերի մասին՝ ժողովածու առ ժողովածու՝ սկսած նրա անունը հանրահայտ դարձրած «Աշուն» բանաստեղծությունից, մինչև ամենավերջին բանաստեղծությունը՝ «Երուսաղեմ»: Մյուս կողմից՝ «Նոր տողից» ժողովածուն առարկայական հնարավորություն է տալիս տեսնել՝ ինչպիսին է եղել Գրիգորյանի ստեղծագործական այսպես կոչված՝ «խոհանոցը», արդեն տպագրված բանաստեղծության վրա հետագայում աշխատելու նրա վարպետությունն ու կուլտուրան, որ ուսանելի է բազմաթիվ առումներով: Եվ ապա՝ Գրիգորյանի պոեզիայում չափազանց կենդանի տրոփում է մեր ժողովրդի ապրած տարիների զարկերակը, ժամանակակից մարդու կյանքի զարկերակը՝ իր վերելքներով ու անկումներով, հույսերով ու հուսախաբություններով... Նրա գիրքը կարդալով՝ մենք անպայման թերթելու ենք նաև մեր մոտիկ պատմության էջերը՝ երևույթների ստույգությամբ, ողբերգականի ու երգիծականի ընկալման ու մեկնաբանման հոյակապ միասնությամբ, արդի մարդու մենության տագնապով, որ նրա բանաստեղծություններից մեկում ուղղակի փայլուն է արտացոլվել.

*Սափրվեցի և գրեցի մի քանի տող:
 Հետո հառաչեցի, տեսնելով,
 թե ինչպես են թռչուններն հեռանում
 օրվա հակառակ ուղղությամբ:
 Հետո նորից սափրվեցի
 և գրեցի մի քանի տող
 և հառաչեցի, տեսնելով,
 թե ինչպես է օրը վերադառնում
 առանց թռչունների:
 Այս ինչ եղավ իմ օրը,
 դառնանում էի, տեսնելով,
 թե ինչպես են հառաչանքով*

*հեռանում տողերս
օրվա հակառակ ուղղությամբ:*

Ու ամենակարևորը՝ հակառակ Հովհաննես Գրիգորյանի տազնապի, այս ժողովածուն ընթերցելը չի լինի հաղթահարում, այլ՝ վայելք բարձր պոեզիայի, դրան անընդհատ ու անընդհատ վերադառնալու ցանկությու-
նը վստահաբար կառաջանա յուրաքանչյուրի մեջ: Ու նաև վստահ եմ, որ Հովհաննես Գրիգորյանը կփոխեր իր կարծիքը հաստատվող բանաստեղծական գրքերի մասին, եթե իր այս ընտրանին կարդար...

[2013]



ՂՈՒԿԱՆ ԱԻՐՈՒՆՅԱՆԻ ԹՎԵՐԸ

Հասարակ ընթերցողներից, անգամ «գիտուններից» հաճախ կարելի է լսել, որ ժամանակակից գրականության մեջ հեղինակն ու հերոսը նույնացել են, ու հեղինակն ավելի շատ իր հետ կատարվածն է պատմում, իր բարդությունների ու հավակնությունների մասին է խոսում, քան փորձում է ընդհանրացումներ կատարել: Իհարկե, կա նման բան, և դա բազում պատճառաբանություններ ունի, ու այդ պատճառաբանություններից շատերն այնքան արդարացի են, որ որոշ գրողների համար գայթակղության ու ցինիկության առիթ ու հնարավորություն են ստեղծում՝ իրոք սեփական արած-չարածը պարզապես պատմելու: Մյուս կողմից՝ գրականության տարածության մեջ առանց ինքնակենսագրության հնարավոր չէ, եթե կուզեք՝ դա նույնիսկ պարտադիր է՝ վերացական չլինելու համար, մերկապարանոց չլինելու համար, բան ասելու համար:

Ու, ընդհանրացնելով, ասեմ. լավ է, որ ժամանակակից գրականության մեջ հեղինակն ու հերոսը նույնացել են, որովհետև տաղանդավոր գրողների՝ սեփական կենսագրությունը պատմելով ընդհանրացնելու մասին չմոռանալու կարողությունն է, որ այսօր ապահովում է լավ գրքերի ներկայությունը մեր իրականության մեջ:

Ղուկաս Սիրունյանի «Իմ թվերը» բանաստեղծությունների ժողովածուն լավագույնս ի ցույց է դնում դա: Իր կենսագրությունն է բանաստեղծականացրել, իր թվերն են, որ իմաստավորվում են իր կյանքում նախնառաջ՝ ծնունդ է, հիշողություն է, սիրահարվել է, քեֆ-ուրախություն է. առօրյա

փաստեր, կենցաղային հոգսեր, երբեմն՝ անհետաքրքիր խոսք ու զրույց... Բայց առկա է ամենակարևորը՝ բանաստեղծության հավերժական հիմունքը՝ ապրումը, որ ընդհանրացում է, և պոետական հայացքը, որ առօրյան վերածում է բանաստեղծության: Իր անշփոթելի ձեռագիրն ունեցող Ղուկաս Սիրունյանն այստեղ էլ հավատարիմ է խոսքի իր տեսակին ու ոճի իր խաղացկունությանը: Ահա Սիրունյանի կենսագրության «1994»-ը, որ այդ տարածության մեջ դառնում է նաև մերը.

Պատերազմը դադարեց: Վերադարձան մեկնածները: Մեկը եկավ՝ ուսերի վրա ճոճվելով, մեկը՝ երազը կորցրած, մեկը՝ երազը հեծած, որպես նժույգ:

Այստեսակ ընդհանրացումների շնորհիվ է, որ մեր ու մյուսների կենսագրության մեջ 1994-ն էլ է տեղավորվում, դառնում մերը, ճիշտ այնպես, ինչպես 1915-ն է տեղավորվել Ղուկաս Սիրունյանի կենսագրության մեջ.

1915

*Այս թվականը չեմ տեսել,
բայց նա տեսնում է ինձ
ամեն օր, ժամ ու վայրկյան
և երբ ասես, որտեղ պատահի,
անպատճառ պիտի
իմ ու հացի արանքում,
իմ ու երգի արանքում,
իմ ու կնոջ արանքում
բացնի մի թուրք,
որին հնարավոր չէ քշել,
հանդուրժել՝ առավել ևս...*

Ուստի՝ «Իմ թվերը» ժողովածուն մեր չտեսածը մեզ տեսցնելու հրաշալի հնարավորություն է: Կամ անպատեհ... Մեր կենսագրությունից ու մեր թվերից է կախված:



ԽՈՍՔԻ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ, ՈՐ ՉԻ ՎԵՐՓԱԿԵՏՎՈՒՄ

{Գևորգ Թումանյանի
«Ճախրող սարդ» ժողովածուն}

Իր առաջին ժողովածուով իրեն «անընդհատ անառակ որդի» հռչակած տաղանդավոր ու ինքնատիպ բանաստեղծ Գևորգ Թումանյանն իր այդ կեցության նոր վկայագրություններն է ամփոփել «Ճախրող սարդ» (Երևան, 2008) երկրորդ ժողովածուում: Նորն այս դեպքում տարազում է ոչ միայն ժողովածուի գոյության փաստը, այլև երևույթների կերպընկալման ու պոետական խոսքի մակարդակը:

Ժողովածուն բացող բանաստեղծությունը՝

*Իմ տեսած սարդերից
ամենաճատիկն է
նրբիկ թելիկից կախվել
ճոճվում է ճախրում
Իմ գրվածքները գուցե
ճախրող սարդի պես մի բան են – ,*

իսկապես բացող–սկսող գործառույթ ունի, քանզի պարագրկում–մատնանշում է կարևոր հատկականություններ:

Ճախրող սարդ, որ իր իսկ թելով կապված է նպատակակետին, բայց նրա ճախրը առաձգական է ու խաղացկուն: Սա Գևորգ Թումանյանի նոր ժողովածուի գլխավոր մետաֆորն է, որով անմիջապես

բացապարզվում են բանաստեղծության նրա ընկալման յուրահատկությունները: Գևորգի պոեզիան իր բնույթով իսկապես ճախրող սարդ է. ունի իր թելը (այն է՝ բանաստեղծելու գևորգթումանյանական կերպը), որով կապված է բուն նպատակակետին (այն է՝ պոետական բարձր խոսքին), բայց առաձգական, քմայքոտ ու խաղացկուն է պոետական խոսքի դրսևորման վայրն ու տարածությունը: «Ճստիկն» ու «Նրբիկն» էլ Գևորգի բանաստեղծությունների ձևաբովանդակային՝ անմիջապես նկատվող հատկանիշների ամրագրումն են:

Այս տրամաբանությամբ՝ ասել, թե՛ Գևորգի Նոր Ժողովածուն տարածության փնտրտուք է, մոլորություն կլի-նի, մանավանդ որ՝ առաջին ժողովածուի «Անընդհատ անառակ որդի» վերնագիրը՝ ներառված բանաստեղծությունների պարագրկած առանձնահատկություններով արդեն իսկ նախանշում էր որոնման անընդհատականու-թյուն Գևորգ Թումանյանի պոեզիայում: Այս իմաստով՝ «Ճախրող սարդ» վերնագիրը գեղագիտական ամբողջու-թյուն է կազմում «Անընդհատ անառակ որդի» վերնագրի հետ՝ ցուցանելով, որ Գևորգի բանաստեղծությունն արդեն իսկ ձգտում է համակարգման, որի նշաններից մեկն էլ անհանգրվանությունն ու անընդհատականությունն է: Այդ առումով՝ երկրորդ ժողովածուի գեղագիտական տա-րածքում ստույգն այն է, որ այստեղ ավելի շատ առկա է գտնված, ամրագրված տարածությունների միջև կողմ-նորոշվածության ներքին ճիգ, տեքստը գրի՞ց, թե՞ գիրը տեքստից անդին վկայագրելու խնդիր: Առերևույթ ան-հստակություն ու անպարզություն ցուցանող այդ ներքին դետալներությունն, այնինչ, հատկորոշում է հստակություն ու պարզություն մեկ այլ հարթության մեջ, այն է՝ պոե-զիան ամենուր է՝ թե՛ տեքստից դուրս, և թե՛ գրից, քանզի երկու դեպքում էլ Գևորգ Թումանյանը, ինչպես ճախրող սարդը, կախված է «Նրբիկ թելիկից»: Ուստի՝ Գևորգի նպատակն էլ, ըստ երևույթին, ոչ այնքան կողմնորոշվա-ծությունն է (թեպետ, կրկնեմ, դրա ճիգը կա) դեպի դրան-ցից մեկնումեկը, որքան ցուցանումը «պոեզիան ամենուր է» ճշմարտության:

Տեքստային, պատկերային ուղղակի հղումներից
զատ, ինչպես՝

*Երբ ես պառկում եմ քնելու
ինձ թվում է
թե պետք է ծնվի բանաստեղծություն
առավոտյան ես արթնանում եմ - ,*

կամ՝

*Իմ լավ բանաստեղծություններից մեկը
թերևս հիմա գրվի
տերևաթափին
երբ ցախավելով մտնեմ այգի - ,*

բանաստեղծը դա հաստատում է նաև տեքստային տարբեր
մակարդակների դրսևորումների ներդաշնակումներով՝
ժողովածուի ներքին պարագրկումների համատեքստում,
երբ պոետական *գիրը* հաճախ տեղը զիջում է պարզապես
տեքստին: Այդպես ժողովածուում ներդաշնակվում են՝

*Արև
ես չունեմ
սպասումն ու համբերությունը ծառի
ինձ շուտ ծաղկեցրու*

*Հառայլներդ
թող միանգամից լացացնեն
իմ ներսի ձմեռը - ,*

պոետական սուգումը, որն իր մակարդակով ու հղացքով
գիր է, և «Նշանդրեք» վերնագրով պարզ արարողակար-
գային նշագրումը, որ արտաքին հատույթում գոնե ներ-
կայանում է զուտ տեքստին բնորոշ հատկականություն-
ներով և բացարձակապես գերծ է պատկերավորությու-
նից, թեպետ իրադրության տպավորիչ հոգեբանական
արձագանք է վկայագրում.

*Ես ոտքի էի կանգնում նա էլ ինձ հետ
երբ շնորհավորում էին մեզ օրինում խրատում
հետո ես նստում էի նա էլ ինձ հետ*

Տեքստի ու գրի տարբերության առկայությունը Գևորգ Թումանյանի պոեզիայում դրսևորվում է մեկ այլ տպավորիչ համադրության մեջ: Մի կողմից՝ ստեղծագործական պրոցեսի, աշխատանոցային մանրամասների վկայագրություններն են, որոնք մատնանշում են գրի արարման ծանր ու տառապալից ընթացքը: Ուշագրավ է, որ բանաստեղծության այսպես ասած՝ չգրման տվայտանքն, ի վերջո, վերածվում է իսկական բանաստեղծության: Սա, ի դեպ, շատ տարածված է արդի գրականության մեջ՝ ընդ որում՝ թե՛ պոեզիայում, թե՛ արձակում:

«Բանաստեղծության փոխարեն» (մեկ տարվա արդյունք) բանաստեղծությունն, օրինակ, իր զուսպ ձևերի մեջ ցնցող ու չափազանց դրամատիկ պատկեր է վերհանում՝

*Թղթեր
անհասկանալի գծերով
պատկերներով
մտքի ավերակներով – ,*

որին անմիջապես հաջորդում է «Դեպի աղբարկղ» իջեցված ոճի վերնագրով բանաստեղծությունը, որտեղ բանաստեղծական դրաման հասնում է գագաթնակետին.

*Հագիվ թե
գալիք սերունդները հետաքրքրվեն
իմ սևագիր-ձեռագրերով*

Սա չկայացած գրի տեքստային արձանագրում է:

Մյուս կողմից ու այս ամենին հակառակ՝ Գևորգը բանաստեղծության ծննդի այնպիսի պահեր է վկայագրում, որ թերևս կարելի է համեմատել «Եղիցի լոյս... եւ եղեւ լոյս»՝ արարչությունն ամրագրող նշանաշարի

տրամաբանության հետ: Ահա, օրինակ, «Ստեղծագործում է երկու տարեկան աղջիկս, որին ցույց տվեցի ինքնաթիռ» հեղինակային հուշամաք բանաստեղծությունը.

Պապա

Գուարչո կտուր հանե

Գուարչո ինքնաթիռ բռնե

Պոեզիայի ըմբռնման այսպիսի համատեքստում զարմանալի չէ նաև այսպիսի զեղումը՝

Խզարն առած

ես ու հայրս փետ կկտրենք

ոչ մի ծղրիդ չբուսնավ

ռիթմը պահելու

Սա նոր պոեզիայի ցուցիչ է, որին ձգտում է Գևորգ Թումանյանը: Հետաքրքիր է, որ իր բանաստեղծություններում նա ոչ պոետիկ ընդգծումներով է ներկայացնում ծղրիդներին, որոնց գոյությունն իսկ տեքստում ավանդաբար բանաստեղծականության ցուցիչ է եղել.

ծղրիդները ծղրտում են

արդեն միայն ծղրտում են

Այսպես ասած՝ պոեզիան մեռցնելով պոեզիա ստեղծելու մարտավարությունը «Ճախրող սարդ» ժողովածուի գեղագիտական կարևոր հատկանիշներից է, որը տպավորիչ կերպով փոխաբերվում է «Ձոն խնձորին որ ուտում են» բանաստեղծության մեջ.

Կատարելության ձգտումդ

խանդավառում է ինձ

կեցցես եղբայրս

հոտդ հանճարեղ է

իսկ համդ

*ըմս դրախտային
ոգևորում է գույնդ նաև
գինու և ոսկու ծնունդ
և դու բնավ չես մեռնում խնձորս
և դու բնավ չես մեռնում եղբայրս*

Առաջին հայացքից՝ «Ճախրող սարդ» ժողովածուում տեքստն ավելի շատ է, քան գիրը, սակայն բանաստեղծությունների ներքին ընկալումների հատույթում և Գևորգ Թումանյանի գեղագիտական համակարգի ներսում՝ բոլորովին հակառակ պատկերն է: Այս առումով անհրաժեշտ է Գևորգ Թումանյանի պոեզիան բնութագրել՝ ամրագրել իբրև խոսքի տարածություն, որ չի վերջակետվում: Եվ դա ոչ թե այն պատճառով, որ նրա բանաստեղծություններում կետադրական նշաններ իսպառ չկան, այլ, որ չափազանց խորն են ենթատեքստերը: Այս առումով կարևոր ու նաև ուշագրավ է, որ Գևորգը կետադրական նշանների բացակայությանը զուգահեռ՝ բանաստեղծություններն իրացնում է կարճ տեքստային տարածության մեջ և այս դեպքում վերջակետն ու ստորակետը իսկապես դառնում են ավելորդ, և այս կերպ նույնպես Գևորգ Թումանյանը ցուցանում է, որ գիրը տեքստից անդին է: Տեքստի պարագային չվերջակետվող տարածությունն է ապահովում պոեզիայի ներկայությունը: Նրա յուրաքանչյուր բանաստեղծության մեջ տեքստի ենթատեքստը գիր է: Ուստի՝ «Հայտարարություն» պրոզայիկ վերնագրով բանաստեղծությունը՝

*Մեծ սիրով և ջանասիրությամբ
կաշխատեի ընթերցող - ,*

նախևառաջ տեքստ է, սակայն տեքստից անդին՝ այն վերածվում է գրի, քանզի խոսքի չվերջակետվող տարերքը ներառելով չասվածը, բայց ենթադրելին, տեքստին հաղորդում է այլ արժեք. հոգեբանական, զգացական, ինտելեկտուալ ազդակները, որ հաղորդվում են տեքստից, վերափոխում են այն: Ահա այս տրամաբանությամբ պետք է

քննել ժողովածուի մյուս այսպես կոչված՝ պրոգայիկ զեղումները, որոնք շատ-շատ են:

Գևորգ Թումանյանի «Ճախրող սարդ» ժողովածուն վերջին տարիների հազվագյուտ հաջողված բանաստեղծական գրքերից է, որ հնարավորություն են ընձեռում արդի հայ պոեզիայի մասին խոսել իբրև համակարգային երևույթի: Ամենակարևորը՝ Գևորգի պոեզիան համառ միտում ունի մեզ ազատելու պոեզիայում կրկնաբանությունների տաղտուկից:

[2009]



ԱՅՌ ՆԱ Է՝ ՎԱՐԴԵ ԱՐԱԵՆԸ

{«Կանաչ աստվածների վերադարձը»
Ժողովածուի առիթով}

Վահե Արսենի «Կանաչ աստվածների վերադարձը» (Երևան, 2007) ժողովածուի կարևոր արժանիքներից մեկը կառուցվածքային-բովանդակային ավարտունությունն է, որը միևնույն ժամանակ վկայում է հեղինակի հստակվող-համակարգվող մտածողության մասին: Ի տարբերություն առաջին՝ «Թռչող հեծանիվ» գրքի բովանդակային-ոճական տարտղվածության, երբ մեկ կազմի տակ պարզապես ի մի էին բերվել մինչ այդ հրատարակված գրեթե բոլոր բանաստեղծությունները, այստեղ գործ ունենք պոետական միասնական մտածողության հետ, որի «դրդմամբ» ժողովածուն հատկանշվում է բովանդակային-ասելիքային զարգացող անցումներով ու թիրախային սևեռումներով: Ժողովածուի երեք բաժիններին՝ «Ճեպընթաց մինչև Արևը», «Երևանյան և համամարդկային ընդվզումներ», «Հպանցիկ մտքեր, Աֆորիզմներ», հեղինակային մաս անվանումը (Մաս առաջին, Մաս երկրորդ, Մաս երրորդ), վկայում է բանաստեղծական ներքին զարգացումները վիպական տարերքով կառուցելու նպատակադրման մասին, որտեղ հուզական-զգացական անցումների, հրապարակախոսական հարցադրումների հետ մեկտեղ առաջնային է դառնում որոշակի զարգացող գործողության և, ինչո՞ւ չէ, նաև կերպարային ընդգրկումների առկայությունը: Վերջին

պարագային՝ կերպարային գործառույթն իրենց վրա են վերցնում մեր ժամանակների ճանաչված գործիչները, ովքեր հիշատակվում են թե՛ հանվանե, թե՛ որոշակի փոխաբերությունների տեսքով, ինչպես նաև հասարակական որոշակի խավերի ներկայացուցիչներ, ովքեր ներկայանում են սոցիալական ընդգծված նշանների միջոցով՝ «խելքի համեմատ չափազանց մեծ գլխով // ատամ-ստամոքսավոր», «կույր աչքերով, որ զատում են միայն կանաչը», «խուփ ականջներով, որ լսում են միայն աղերսները // փառքի» (էջ 105) և այլն:

Վահե Արսենի առաջին՝ «Թռչող հեծանիվ» գրքին նվիրված գրախոսության մեջ Հայկ Համբարձումյանը նկատում է, թե՛ «մարդ տեսակը ժողովածուում չկա: Հեղինակը, շատ տարվելով սեփական ներհակություններում, մոռացել է մարդուն սեփական տողերի «խառնաշփոթ, անանցանելի սահանքներում»... ինչը սյուրռեալիզմից եկող ապամարդկայնացման ավանդույթի արձագանքն է»¹: Նոր գրքում շատ դեպքերում կրկին «տարվելով սեփական ներհակություններում», այնուամենայնիվ, հիմնական մասով Վահեն կանխում է քննադատի դիտողության կրկնության հավանականությունն ու հրապարակախոսական տարերքի հոսքով մխրճվում արդի մարդու սոցիալական, քաղաքական խնդիրների մեջ՝ արձանագրելով համընդհանուր քաոսի մեջ հայտնված մարդ-արարածի այլակերպման ու անդեմացման դրաման: Ի դեպ, Վահեի գրքում յուրովի և հեզնանքի որոշակի երանգով արձագանքվել է Հայկ Համբարձումյանի քննադատական դիտողությունը.

Ես չեի նկատում ոչ մեկին և ոչինչ...

...ոչ մարդուն,

որի անհետացումը վավերագրում եմ ամեն թույլե,

սակայն քննադատները դատեցին ինձ՝

փորձելով գրիչս անգույնով ներկել... (էջ 78)

¹ Հայկ Համբարձումյան, *Հեծանիվ հայտնագործողի փառքը*, «Գրական թերթ», 2004, թիվ 40:

Սա քննադատ-բանաստեղծ ուշարժան երկխոսությունն է, որը որքան էլ զարմանալի է, երկուստեք ճշմարտություններ է ի ցույց դնում: Կարելի է ասել, որ այս դեպքում էլ, մեծ հաշվով, Վահեի պոեզիայում մարդը չկա, սակայն սա արդեն ընկալման իմաստով բոլորովին ուրիշ հարթություն է. բանաստեղծը ոչ թե մոռացել է մարդուն, այլ ժամանակների քաոսային հոսքի մեջ պարզապես չի գտնում նրան: Ժողովածուում քանիցս մարդու նախաստեղծ տեսակի փնտրտուքի, կարոտի մասին է խոսվում՝ «որոնում եմ ոչինչ կամ մարդ» (էջ 53), կամ՝

*փնտրում եմ այն հին մարդուն,
ում սրտում կդատարկեմ սիրտս,
կամ ուղղակի «մարդ»,
ով խցկեց իր թեթև ձեռքով ամենը կարմիր
գրքի մեջ... (էջ 92)*

Մարդու անհետացման դրամայի անձնական-անհատական փորձընկալումը հանգեցրել են նրան, որ Վահեի հրապարակախոսական ընդվզումները ներքին տարածության մեջ քնարականության, ողբերգական ապրումի երանգներ են կրում: Ընդ որում՝ քնարականությունն ու ներքին դրամատիզմը դրսևորվում են ոչ միայն ապրում-զգացողություններում, այլև պատկերային կառուցումներում: Այլ խոսքով՝ որդեգրելով քաղաքացիական կեցվածք, արձագանքելով ժամանակի ամենահրատապ թեմաներին, Վահե Արսենն աշխատում է չկորցնել իր մեջ ապրող բանաստեղծին, թեպետ հասկանում է, որ ներաշխարհային պոռթկումները այնքան էլ հարիր չեն նոր ժամանակների տրամադրություններին. «Ներաշխարհի կոչվածը երբեմն սկսում է հոսել, // հոսել դուրս... // ուր նրան ոչ մեկը չի սպասում...» (էջ 21): «Ազնավուր, Ազնավուր» բանաստեղծության մեջ Վահե Արսենն այդ հակադրությունը ներկայացնում է առօրյա իրականության, շուկայական հարաբերությունների ճղճիմ պատկերի և ռադիոյից հնչած Շառլ Ազնավուրի մի երգի առթած պոետիկ-քնարական տրամադրության հոգեբանական բախման միջոցով.

*Միթե կա իմաստ ինչ-որ բան վաճառելու և
 գնելու...
 ...հատկապես, երբ հնչում է Ազնավուրի
 երգը... (էջ 36)*

Վահե Արսենի պոեզիայում յուրաքանչյուր ընդ-
 վզում-բողոք, որոնք սոցիալական, քաղաքական խոր
 ենթաշերտեր են կրում, անպայմանորեն ուղեկցվում են
 բանաստեղծական խոսքի պատկերավոր ընդհանրա-
 ցումներով, որոնք առօրեական, նույնիսկ կենցաղային
 փաստը վերածում են պոետական իրողության.

*Մուրացկանը քարշ է տալիս ետևից
 իր ներաշխարհը՝ չորս անիվների վրա,
 Պոռնիկը քարշ է տալիս ետևից իր
 չծնված երեխային՝ զույգ կրունկների վրա...
 (էջ 56)*

Մարդ տեսակի անդեմացումն ու անհետացումը
 Վահե Արսենն արտացոլում է հետաքրքիր մի հնարքի
 կիրառությամբ, որը թեպետ շատ տարածված է գրակա-
 նության մեջ, սակայն այս դեպքում երևույթների փոխա-
 տեղման շնորհիվ ինքնատիպ գծեր է ձեռք բերում: Սո-
 վորաբար, այլաբանությանը գրականության մեջ դիմում
 են երևույթները, առարկաներն ու իրերը անձնավորելու,
 այլ խոսքով՝ մարդկայնացնելու նպատակադրումով:
 Վահե Արսենն, այնինչ, բոլորովին հակառակ միտումն է
 որդեգրում՝ ցույց տալու արդի մարդու հոգևոր-բարոյա-
 կան, զգացական-մտածական դաշտի աղքատացումն
 ու նրա ձուլումը իրերի ու առարկաների անհոգի աշ-
 խարհին, երբ արտաքին ձևը բացարձակապես զուրկ է
 բովանդակությունից:

*Ննջասենյակային սևեռումներով,
 և նկրտումներով զուտ խոհանոցային,
 մարդ-մեքենա, մարդ-ամառանոց,
 մարդ-աթոռ,*

*մարդ-մարմին, մարդ-կին,
մարդ-բռնցքամարտիկ,
տիկ-տիկ, մարդ-տիկնիկ... (Էջ 114)*

Այս պարագային զարմանալի չէ, որ մարդու հանդեպ մարդու գործած հրեշավոր արարքը՝ սպանությունը, Վահեն մատուցում է իբրև արարչական գործողություն.

*Այսօր ես մարդ սպանեցի,
քրտնած,
ուղեղիս ամուր ամրացված ձեռքերով
ես բռնեցի նրա երակների առատությամբ
ընդգծված կոկորդը
և ինձ Աստված զգացի մի պահ... (Էջ 23)*

Ընդհանրապես՝ երևույթների, հասկացությունների փոխատեղումը շատ հատկանշական է Վահե Արսենի նոր ժողովածուի համար: Սա, ըստ էության, փոխված արժեքային համակարգի, իր շավղից դուրս եկած ժամանակի, աբսուրդ իրականության ընդարձակ մետաֆորն է, որը գոյավորվում է մասնավոր տարածությունների մեջ, այնուհետև ի մի բերվում-ընկալվում իբրև բանաստեղծության նշան. «*Ինքնասպան լինողին ես ասացի. // -Փրկիր կյանքս... (Էջ 43),* կամ՝ «*Վերադարձի ճամփին փոքրիկ մի Արև // խնդրեց կրակս, // որ ծխախոտն այրեր...*» (Էջ 48): Այս իմաստով՝ ուշագրավ է «Այլաբանություն» վերնագրով բանաստեղծությունը, որտեղ սեփական բանաստեղծական ես-ի ընդգծումը, որի հոգու թաքնաշերտերում նստած է սիրո երգը, այսինքն՝ բուն իրականությունը, Վահե Արսենը ստիպված է ներկայացնել իբրև այլաբանություն, քանզի քաղաքականացված ժամանակներում փոխվել է նաև պոետի առաքելությունն ու երգի բնույթը: Ազդեցիկ ու նաև ողբերգական է բանաստեղծի՝ սեփական ինքնությունն ի ցույց դնելու ճիչը՝

*կներես,
այդ ես եմ՝
Վահե Արսենը...
...ես կարող եմ գրել սիրո մասին...(էջ 8)*

Ընդհանրապես՝ մեր ժամանակների կոնկրետ նշանները Վահե Արսենի բանաստեղծության էատարներից են: Դրանք, ինչ խոսք, «օգնում» են բանաստեղծության արագ հնանալուն, քանզի որոշ ժամանակ անց չեն ընկալվում իրենց պարագրկումների ամբողջ խորությամբ: Այսօր, օրինակ, արդեն քչերն են հիշում Սահմանադրության հանրաքվեի ժամանակ իրենց խամաճիկային գործողություններով աչքի ընկնող «Այո»-ի կներին ու «Ոչ»-ի կներին, կամ՝ ո՞վ է հիշում, որ «Թաքնվելն անհնար է» արտահայտությունը Samsung ապրանքանիշի գովազդն էր: Վահեն նույնպես շատ լավ գիտակցում է այդ պարագան, և ժողովածուի մասերից մեկի վերնագրում առկա *երևանյան* և *համամարդկային* մասնավորումները դրա վկայությունն են: Միևնույն ժամանակ՝ բանաստեղծը սրանով ընդգծում է քաղաքացու իր կեցվածքը, որին երբեմն և կարելի է զոհել բարձր ու մնայուն պոեզիան: Մանավանդ որ՝ «Օ՛, Արարիչ» բանաստեղծության մեջ Վահեն մտային տպավորիչ խաղարկումով ցույց է տալիս, թե ինչպես բանաստեղծական վերացականության պատճառաբանությամբ կարելի է խուսանալել իրականության ճիշտ պատկերը ներկայացնելուց:

*Սակայն
Երգողին չնկատեցի:
Կարծում եք խեղկատա՞մկ էր,
Ամենևին:
Երգեցնողներին չնկատեցի,
Կարծում եք խեղկատա՞մկ էին,
Ամենևին:
Խեղկատակ էր նա,
ով ոչ երգիչ է,*

*ոչ երգեցնող,
ով ձեռքերը գրպանները՝
անցավ նրանց կողքով:
Կարծում եք ե՞ս անցա.
Ամենևին... (էջ 77-78)*

Ժողովածուի երրորդ մասը՝ «Հպանցիկ մտքեր, Աֆորիզմներ», զուտ կառուցաբանական առումով լիովին արդարացնում է Վահեի որդեգրած վիպական այսպես ասած՝ ֆորման, բանգի, ինչպես բնորոշ է վիպական ֆաբուլայով կառուցված երկերին, նախընթաց մասերում նկարագրված-պատկերվածի հանգուցալուծումը կատարվում է վերջին մասում: Այս առումով՝ երրորդ մասում լակոնիկ ոճի մեջ Վահե Արսենը փորձում է ընդհանրացնել-ձևակերպել այն հիմնականը, որի մասին բանաստեղծում էր նախորդ մասերում: Սակայն պետք է նկատել, որ զուտ բանաստեղծական առումով դա գրքի ամենաթույլ հատվածն է: Հարցն այն է, որ Վահե Արսենը այսպես ասած՝ երկար շնչի, ընդարձակ բանաստեղծական տարածության պոետ է, երբ յուրաքանչյուր ընդհանրացում ձևավորվում է իբրև դատողությունների, պատկերների, խորհրդածությունների շղթա, իսկ ահա ամփոփ, թեկուզև խորիմաստ միտքը ընկալվում է մի տեսակ օդի մեջ, հենքից զուրկ:

Այդուհանդերձ, «Կանաչ աստվածների վերադարձը» ժողովածուն վկայում է, որ Վահե Արսենը մեկ քայլ առաջ է գնացել, նաև այն իմաստով, որ ինչպես մի հոդվածում նկատում է Սուրեն Աբրահամյանը՝ «նրա պոետական ուղին [արդեն – Ա.Ն.] դուրս է ազդեցությունների արտաքուստ ծանոթ թվացող ոլորտից»¹: Ինքնացման նշաններն այստեղ, իրոք, զգալի են ու մղում են առավել ուշադիր հետևել Վահե Արսենի բանաստեղծական նոր երևումներին:

[2009]

¹ Սուրեն Աբրահամյան, *Քննադատական թերապիա, թե՛ նիհիլիզմ, «Գրական թերթ», 2008, թիվ 3:*

ՁԱԽ ՁԵՌՔԻ ՁԵՌԱԳԻՐ

{Էդուարդ Չարենցի «Լեթարգիական
արթնություն» ժողովածուն}

Գրական մամուլում իր բանաստեղծությունների ու արաբերենից և ֆրանսերենից կատարած թարգմանությունների պարբերական երևումներով Էդուարդ Չարենցն արդեն իսկ արդի գրական ընթացքի չափազանց խայտաբղետ պարագծում նախանշել էր որոշակիորեն առանձնացող ներկայություն: Նրա նոր՝ «Լեթարգիական արթնություն» (Երևան, «Անտարես», 2012) ժողովածուն գալիս է ամրագրելու այդ ներկայությունը՝ Չարենցի բանաստեղծական որոնումներին տալով համակարգային տեսք:

Եվ եթե մամուլային երևումներում Չարենցի բանաստեղծություններում առկա տողի, բառի, պատկերի, թեմատիկ-բովանդակային սևեռումների բազմազանությունը ինչ-որ տեղ թողնում էր սեփական ձեռագրի որոնման ջանքի տպավորություն, ապա «Լեթարգիական արթնություն» ժողովածուի «Սի Բեմոլ», «Սրտագրեր», «Արյան կանաչ», «Լույսի ջրվեժներից առաջ» բաժինները, պարագրկելով այդ նույն բազմազանությունը, որոնումը վերածում են հենց ձեռագրի ու նախասիրության: Տաղաչափական տարաբնույթ ձևերի վարպետ կիրառությունը, տողի ասույթային բնույթը, դիպուկ, անակնկալ ու զգացականությամբ հագեցած պատկերները Չարենցի բանաստեղծական ոճի հատկականություններն են:

Ժողովածուի բաժինները կազմված են խնամքով և յուրաքանչյուրն ունի կոնկրետ նպատակադրում: Ընդ որում՝ շարքային հոգացների համար Յարենցն ընտրել է ոչ միայն թեմատիկ-բովանդակային, այլև տաղաչափական-պատկերային միասնականության սկզբունքը: Այդպես, «Սի Բեմոլ» բաժինը հատկանշվում է ինքնակենսագրական տարրերի խաղարկմամբ, որոնք, բեկվելով իրադարձությունների ու երևույթների հանրաժանոթ համապատկերին, մի կողմից՝ առարկայացնում են բանաստեղծի դրամատիկ ներաշխարհը, մյուս կողմից՝ արտացոլում նրա հայացքները բանաստեղծության ու բանաստեղծի առաքելության, արդի մարդու հոգևոր-բարոյական նկարագրի, արդի աշխարհի հասարակական ու քաղաքական կացության նկատմամբ: Բանաստեղծելու ի սկզբանեության զգացողությունը, այն էլ կոնկրետ մուսայի, եթե կարելի է այդպես ասել՝ գոյությամբ (ամբողջ ժողովածուում այսպես ասած՝ արյան պես շրջանառվում է Նեկտար անունը՝ տարաբնույթ կիրառություններով), Յարենցի դրամատիկ ապրումների հիմնական ակունքն է, մանավանդ՝

*...որ սերը զգացմունքի բանաստեղծությունն է:
Որ մուսաները կին չեն դառնում... (էջ 24)*

Սա դառնում է բարդույթ, անպատասխան սիրո գոյությունը անփոխադարձության, մերժվածության ու չընկալվելու մոտիվ են գծում գրեթե ամեն տեսակ հարաբերություններում՝ առաջ բերելով շարունակական ընդդիմություն աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ:

*Կենսագրությունն եմ ես
Աստծո զոջումների,
Նա հաճախ է սայթաքել հետքերին բախտիս...
(էջ 5)*

«Սրտագրեր» բաժինը յուրօրինակ ձևերգերի միատեղում է, որոնք, սակայն, զերծ են այդ ժանրաձևի

տաղաչափական ավանդական կաղապարներից և իրենց բովանդակությամբ ոչ թե ներբողներ են, այլ Հարենցի սիրելի գրողների, նկարիչների, քաղաքների բանաստեղծականորեն վերապրված ընկալումներ: Եվ եթե, օրինակ, քաղաքների ընկալումներում առաջնային են կոլորիտային մանրամասները, ինչպես՝

Իսկ դու կի՛ն ես, քաղաք,-

բուրգե ստիկներով,

հազարամյակների ողնաշարին թիկնած

(«Կահիրե», էջ 36),

ապա գրողների դեպքում հարենցյան սրտագրերը պայմանավորվում են նրանց ստեղծագործությունների առթած տրամադրություններով ու խորհրդանիշներով: Այլ խոսքով՝ եթե քաղաքը կոնկրետացվում է մարդկային դրսևորության տեսքով, ապա գրող-անհատականությունների դեպքում, ընդհակառակը, կոնկրետը վերածվում է ներքին քարտեզագրությամբ «քաղաքի», ուր ճանաչելի են ինքնահատուկ նշաններ: Ահա, օրինակ, արձակագիր Արամ Պաչյանին նվիրված սրտագիրը.

...ժանգոտված հեծանիվներով հրեշտակներ,

որոնց հետևից վազում են

աշխարհի բոլոր հայրերը՝ ծակ երազներով,

ու բոլոր հարբած երեխաները

մանդարինի փտած կլեպներ

ու թափանցիկ շշեր են նետում... (էջ 46)

Ուշագրավ է ու նաև հատկանշական, որ Հարենցի սրտագրերի մեծ մասի հասցեատերերն իր գրական սերնդակիցներն են՝ Հովհաննես Թեքզոյան, Արամ Պաչյան, Թոնդրակ, Հրաչյա Սարիբեկյան, Հասմիկ Հակոբյան..., ինչը ընդհանուր զգացողությունների, նաև՝ գրականության համար դժվար ժամանակներում միասնական լինելու ձգտման ցուցիչ է:

Արդի հայ պոեզիայում ու հատկապես երիտասարդ բանաստեղծների մոտ նկատվում է գրեթե իսպառ հրաժարում բանաստեղծության ավանդական ձևերից կամ այսպես ասած՝ կշռույթավոր չափածոյից: Էդուարդ Զարենցն այն բացառիկներից է, որ ժամանակ առ ժամանակ դիմում է կշռույթավոր չափածոյին, ընդ որում՝ դրսևորելով տաղաչափական շատ բարձր կուլտուրա: «Արյան կանաչ» բաժինը կազմված է բացառապես այդպիսի բանաստեղծություններից, որոնց մեծամասնությունը սոնետներ են: Այստեղ Զարենցը թեպետ պակաս ինքնատիպ է, սակայն նրա պոեզիային բնորոշ պատկերայնությունն ու ապրված զգացականությունը դրանից չեն տուժում:

*Իմ բառերի միջով քո հոգին է անցնում,
իմ բառերի միջև՝ ապակիներ ճաքած,
դու՝ իբրև կապույտից կանաչ անդրադարձում,*

*զգացմունքիս լճում ստվերներդ ես փռում,
որոնք, անուրջներիս շուշանները հագած,
արցունքներս պիտի շնչեն՝ որպես մեռու (էջ 57):*

«Լույսի ջրվեժներից առաջ» բաժնում ընդգրկված բանաստեղծությունների միասնականության ցուցիչը դրանց հանգանակային բնույթն է, ուստի՝ հարեցյալն տողն այստեղ ավելի կտրուկ է, կարճ ու ասույթային, պատկերները՝ առավել խիտ ու ընդգրկուն:

*Ես պոետ եմ և
աղքատ,
ես խնամում եմ հրեշտակներին (էջ 80):*

Պատահական չէ այս բաժնում նաև մաքսիմների առատությունը, որոնք մտքի խտացում լինելուց զատ, նաև բովանդակավորված պատկերներ են:

ԲՈՂԲՈՋ

Հղի կինը՝ թավջութակի առջև նստած... (էջ 74)

Տարբեր հայեցակետերով կառուցված այս բաժինները միավորվում են Հարենցի պոետական կերպարի, անհատական-մարդկային նկարագրի առանցքով, որը ժողովածուում հիմնականում նշանային է դառնում ձախ ձեռքի՝ առաջին հայացքից քմահաճ ու անհասկանալի հիշատակումներով: Սա այն դեպքն է, որ բանաստեղծի պոեզիային ինչպես հարկն է հաղորդակցվելու համար պետք է նրան ճանաչել նաև կյանքում: Հակառակ դեպքում՝

*Ես մարդկանց ձախով եմ բարևում,
որովհետև
աջով արդեն բարևել եմ նստծուն... (էջ 68),*

ցնցող խոստովանությունը կարող է պոետական մեծախոսություն ընկալվել:

[2012]



**ՆԱՄԱԿՆԵՐ՝ ԳՐՈՂԱԿԱՆ
ԺՈՐՁԱՌՈՒԹՅԱՆ
ԴԵՌԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ**

Վերջին տարիներին Գուրգեն Խանջյանի ստեղծագործական կարելիություններն ավելի շատ դրսևորվում են վիպագրության ու դրամատուրգիայի ժանրային տարածության մեջ, իսկ ահա փոքր արձակի, ի մասնավորի՝ պատմվածքի ու էսսեի ոչ այնքան հաճախակի երևումներն ընկալվում ու մեկնաբանվում են իբրև «վեպից վեպ» ստեղծագործական տարածության միջանկյալ փորձարկումներ ու հրապուրանքներ: Սա գուցե ճշմարիտ է գրողի ընթացային ներկա օրինաչափությունների համապատկերում, սակայն ընդհանրական, նախընթաց զարգացումները պարագրկող հայացքի պարագային փաստ է, որ Գուրգեն Խանջյանը մեր ժամանակների լավագույն պատմվածքագիրներից է, արդեն կարելի է ասել՝ իսկական վարպետ, ում փոքր արձակն իր մասնավոր հատկականություններով մեծապես նպաստել է ժանրի արդի նկարագրի ձևավորմանը:

1994 թ. լույս տեսած «Շարժասանդուղք» պատմվածքների ժողովածուն, որն, ի դեպ, Խանջյանի առաջին գիրքն է, հատկանշվում էր երևույթների էքզիստենցիալ փորձընկալմամբ, որը պայմանավորում էր համապատասխան կառուցվածք ու պատում: Թեմատիկ-բովանդակային երբեմն ընդգծված սևեռվածությունն ու գտնված հնարքների հաճախակի կրկնությունները ինչ-որ չափով

թուլացնում էին ընդհանուր տպավորությունը, սակայն «Շարժասանդուղքով» հայ պատմվածքի զարգացման, ժանրային նկարագրի թարմացման համար բացվում էին նոր հեռանկարներ: «Սովետներ խամաճիկների փողոցում» (1998) ժողովածուում ընդգրկված պատմվածքներն արդեն որակական նոր աստիճան էին հատկապես պատումի բնույթով: Եթե նախորդ ժողովածուում ինքնատիպությունը առավել հաճախ ներկայանում էր միջնորդավորված հղումների համատեքստում, ապա այստեղ հանջյանի՝ ինքնացման տանող գրողական ջանքերը ոչ միայն զգալի էին, այլև համակարգված: Էքզիստենցիալ սևեռումներն այստեղ իրենց տեղը զիջել էին էքզիստենցիալ խաղարկումներին, որը հնարավորություն էր ընձեռում ոճական ու թեմատիկ ուշագրավ համադրումներ անել: «Մարդկանց տուն ուղարկիր» (2004) ժողովածուի փոքր արձակը ներկայանում է կոլաժի ու էսսեի ներժանրային մասնավորություններով: Հատկապես կոլաժի խանջյանական իրացումները հատկանշվում են տպավորիչ լուծումներով: Սա, հիրավի, պատումի նոր մակարդակ է, որ հուսով եմ՝ դեռ դրսևորվելու է հանջյանի գրականության մեջ:

Ներկա՝ «Նամակներ ընթացքից» նոր ժողովածուն, ահա, ամփոփում է հանջյանի գրեթե բոլոր պատմվածքները, կոլաժներն ու էսսեները, որոնք ընդգրկված էին վերը հիշատակված ժողովածուներում, ինչպես նաև նույն ժանրերի՝ 2004թ. հետո գրական մամուլում հրապարակված ստեղծագործությունները: Այլ կերպ ասած՝ հանջյանն այս գրքով ամփոփում-ամբողջացնում է իր փոքր արձակի նկարագիրը: Նշեմ, սակայն, որ սա հերթապահ մտահղացում չէ, այլ գրողական փորձառության բնական լուրջ ստեղծագործական իրացում՝ գեղագիտական նպատակասլաց առանցքով, որի խնդիրը ոչ թե նախընթացի հավաքումն է մեկ գրքում, այլ՝ նախընթացով *նոր* գիրք ստանալը: Այս առումով՝ կարևորվել է երկու հատույթ:

Նախ՝ հանջյանն ամբողջովին, կամ մասնակիորեն վերամշակել է ժողովածուում ներառված գրեթե բոլոր

գործերը, հատկապես՝ «Շարժասանդուղքում» ընդգրկվածները, քանզի դրանցում է, որ առկա էին գրողական սկզբին բնորոշ թերացումներն ու անհստակությունները:

Եվ ապա՝ ժողովածուում հանջյանը պատմվածքների, կոլաժների ու էսսեների համար ապահովել է նոր համատեքստ, այսինքն՝ ընկալման ու մեկնաբանման նոր հնարավորություններ: Այս իմաստով՝ շատ կարևոր է նաև ժողովածուի վերնագրի ընտրությունը:

Վերնագրում առկա *նամակ* բառը ցուցանում է հանջյանի ժանրընկալման նոր մեկնակետերը: Այստեղ լավագույնս բնութագրված է հանջյանի գրականության ու մասնավորապես՝ փոքր արձակի գործառնականության բնույթն այսպես ասած՝ հասցեատիրոջ առումով, մյուս կողմից՝ հանջյանի պատումն իր չընդհատվող երկխոսական բնույթով, էպիստոլյար ժանրերին բնորոշ խոստովանական տարրերով, դիմումնային ձևերի հաճախադեպ կիրառությամբ՝ առավել հարազատ է նամակի ներքին տարերքին:

Մյուս կողմից՝ գրողական փորձառության հեռադրությունը, կամ գուցե նաև՝ պատմվածքների՝ անցյալ ժամանակում ստեղծված լինելու պարագան են մղել հանջյանին սեփական ստեղծագործություններն ընկալել ու իմաստավորել իբրև նամակներ:

Արդի հայ գրականության կայացման, ընդհանուր օրինաչափությունների ձևավորման գործում Գուրգեն հանջյանի ավանդը, հիրավի, նշանակալից է: Արդեն պատկառելի ծավալ ունեցող նրա ստեղծագործական ժառանգության յուրաքանչյուր մասնավորություն թե՛ թեմատիկ, թե՛ ժանրային իրացումների առումով հարստացրել է արդի հայ գրականության նկարագիրը: Ուստի՝ ստացվել է այնպես, որ հանջյանի գրականության մասին խոսել, դիտարկումներ կատարելը, չնչին բացառություններով, նույնն է, թե արդի հայ գրականության մասին խոսելը: Այդ առումով՝ եթե նրա «Թատրոն 301» ժողովածուն լիարժեք պատկերացում էր տալիս նաև վերջին տարիներին հայ դրամատուրգիայում կատարված բոլոր տեղաշարժերի ու նորարարությունների մասին, ապա՝

«Նամակներ ընթացքից» ժողովածուն ամբողջացնում է ոչ միայն Գուրգեն Խանջյանի փոքր արձակի ընդհանուր նկարագիրը, այլև բազմաթիվ առումներով մեկնակետեր է տալիս ժանրի արդի տեղաշարժերի համապատկերը ներկայացնելու համար:

[2009]



ԹԱՆԿ ՈՒ ԴԱՎԱՍՏԻ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Նոր բան չեմ ասում՝ գրականությունը իրականության ամենահավաստի վկայագրությունն է, ու վստահ եմ ասում՝ ապագայում մեր ապրած այս դարձդարձիկ ժամանակների պատմությունը: Ինչպես է եղել՝ հենց մեր օրերում ստեղծվող գրականությունից ենք իմանալու, ոչ թե պատմության դասագրքերից ու ձեռնարկներից: Մանավանդ որ՝ գրականությունը փաստերի, եղելությունների, դարակազմիկ ու ոչ դարակազմիկ իրադարձությունների մեջ չի մոռանում մարդուն: Մարդուն, ով ակնառու քաջագործություններ չի արել՝ պատմության դասագրքերում հիշատակվելու համար, բայց ապրել է իրեն բաժին ընկած ժամանակը՝ պատմություն կերտողների թելադրած իրականությամբ: Ինչպես է ապրել, ի՞նչ է մտածել, ի՞նչ երազանքներ է ունեցել, ի՞նչ դժվարությունների միջով անցել... Գրականությունն է տալիս այստեսակ հարցերի պատասխանը, ու այդ իմաստով է, որ լավ գրողը՝ նաև պատմիչ է, իր ժամանակի հոգեբանությունը փոխանցող՝ պատմության չորուցամաք ժամանակագրությունը կենդանացնող:

Խորհրդային ժամանակներին, իրենց ժամանակին, համակարգին, աշխարհի՝ կարգին համակերպված կամ դրանց դեմ ըմբոստացող մարդիկ, հարաբերությունների տեսակներ ու ձևեր մշակած և դրանք որդուց որդի փոխանցող մարդիկ... Ու հասարակարգ է փոխվում, նախ՝ երկար սպասված

երազանքն է իրականությունն դառնում՝ անկախ երկրի քաղաքացու հպարտության վայելքն է, ապա հուսախաբություններ, դառնություններ, հաղթանակ պարտադրված պատերազմում, ուրախության ու ցավի մեկընդմեջվող զգացողություններ, գլխիվայր շոշված ժամանակ, մարդիկ, հասարակություն, բարքեր...

Անցման այս բարդություններն են Հովհաննես Երանյանի «Ողորմություն Ֆրոսյային» պատմվածքների ժողովածուի թեմատիկ ատաղծը: Ինչ էիք, ինչ դարձանք՝ հառաչում են Երանյանի հերոսները... Ինչ էիք, ով դարձանք՝ պարծենում են Երանյանի հերոսները... Ո՞ւմ էիք մի կտոր հաց տվել՝ գոհանում են Երանյանի հերոսները... Սա է, կյանքն է, վայրիվերումներով, մի օր այստեղ, մի օր՝ այնտեղ, մի օր տեր, մի օր՝ ծառա, մի օր՝ Բրեժնևի ուշադրության կենտրոնում, մի օր՝ մուրացկանություն անելիս... Երեկվա չխոսկան-համեստը՝ հետո Արցախյան պատերազմում առաջին շարքերում ու կյանքն է տալիս...

Ու բոլորն էլ դրամատիկ պատմություններ, հոգեբանական իրավիճակներ՝ հյուրեղ երկխոսություններով, երբեմն իսկապես գտնված այսպես կոչված՝ ֆինալներով, ինչպես «Չավակս» կամ «Ապաստան» պատմվածքներում է: Երանյանն անընդհատ հոգեբանական ապրումների վրա է կառուցում իր պատմվածքները և այդ պատճառով արտաքուստ ամենաանսպասելի ու տրամաբանության մեջ չտեղավորվող արարքները, ի վերջո, ունենում են բացատրություններ, երբեմն՝ արդարացումներ:

Ուզում եմ խոստովանել՝ երկար ժամանակ է գիրք կարդալուց ընթերցողին շնորհված վայելքը չեմ ապրում, հերոսների հետ չեմ ապրում, պատմություններով չեմ տարվում, չեմ հուզվում, մասնագիտական աչքս անընդհատ սթափ է պահում՝ գրականությունն, այնուամենայնիվ, պայմանականություն է, կամ ինչպես Սլավիկ Զիրյանն էր ասում՝ կինո է, կանցնի... Բայց Հովհաննես Երանյանի պատմվածքները զարմանալիորեն մոռացնել են տալիս այդ պայմանականությունները, այսպես ասեմ՝

կուրացնում են մասնագիտական աչքը, որը, ճիշտն ասած, «քթիմագություն» անելու տեղ այդքան էլ չունի, հուզում են, անգամ՝ լացացնում... Երևի այն պատճառով, որ ինձ, իմ կողքին ապրող մարդկանց ու իմ ապրած ժամանակը չափազանց առարկայական են տեսնում, վերապրում անցած զգացողություններ...

Հովհաննես Երանյանի «Ողորմություն Ֆրոսյային» ժողովածուի հանձնարարականում այս առումով կարդում ենք. «Գրողի համար կարևորը մարդկային ճակատագրերն են: Ճակատագրեր, որոնք խեղվեցին քաղաքական հեղաբեկումների արդյունքում: Մեծ քաղաքական վայրիվերումների մեջ իսպառ մոռացված էր մարդը: Այդ մարդը, կամ մարդիկ են Հովհաննես Երանյանի նոր գրքի հերոսները: Մարդիկ, որ ապրեցին այդ փոփոխական ժամանակն ու հետո մեռան: Եվ մարդիկ, որ ապրում են այդ ժամանակն ու հետո կմեռնեն...»: Հավելեմ՝ ժողովածուն փոխանցում է մեր ժամանակի հոգեբանության թանկ ու հավաստի վկայություններ:

[2013]

ԱՅՍՕՐ ՄԵՑ ԱՅՆՔԱՆ ՊԱԿԱՍՈՂ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

Իմ համալսարանական տարիներին մեր դասախոսներից Սերժ Սրապիոնյանի արտահայտություններից մեկը թևավոր խոսք էր դարձել. «Թումանյանի կենսագրությունը,– ասում էր նա ուսանողներին,– պարտավոր ես քո կենսագրությունից ավելի լավ իմանալ»:

Ու նրա այս պահանջից չէինք զարմանում, ու Թումանյանի կյանքից մի ինչ–որ դրվագ մոռանալու համար մեր քննության գնահատականի ցածր լինելու համար չէինք զարմանում, ավելին՝ ամաչողներ էլ կային, որովհետև այն ժամանակ էլ համարյա միայն դպրոցական դասագրքերում ներկայացված Թումանյանի կենսագրության մեր իմացությունը բավական էր, որ հասկանայինք, թե ինչու է Սրապիոնյանն այդպես ասում, թե ինչու է այդ «հմուտ, հանճարեղ լոռեցին» Մարդու, բանաստեղծի, հայի, մտավորականի, քաղաքացու տիպար, թե ինչու է անհրաժեշտ նրա կենսագրությունն իմանալով–պատմելով Թումանյանի տեսակն անընդհատ աչքի առաջ ունենալ ու աչքի առաջ դնել:

Ու տարիների հետ Թումանյանի մասին յուրաքանչյուր նոր հուշագրություն, հոդված, ակնարկ, նրա գրած ու նրան ուղղված նամակները կարդալիս, անընդհատ նորանոր փաստերի ու իրողությունների առնչվելիս հիացումի, խոնարհումի, հպարտության զգացողությունն ինձ չի լքել, ու հաճախ նաև՝ անզորության, հուսահատության,

ամոթի զգացողություններ եմ ունեցել այդ իսկապես զարմանալի Մարդու բառին, տողին, խոհին, խոսքին, գործին առնչվելիս...

Ընդհանրապես, շատ է լինում, երբ որևէ մեծ գրողի կամ արվեստագետի կենսագրության մեջ խորանալիս երբեմն այնպիսի մանրամասներ ես իմանում, որ ինչ-ինչ հիասթափությունների տեղիք է տալիս: Թումանյանի դեպքում բոլորովին հակառակն է:

Ու ահա թե ինչու ինձ ոչ միայն չզարմացրեց, այլև չափազանց անհրաժեշտ թվաց 2010 թվականին հրատարակված «Յովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն» (1869–1908) գիրքը (դեռ երկու հատոր էլ լույս է տեսնելու), որտեղ Մեծ լուռացու կենսագրության 20-ամյա հատվածն է՝ անգամ առօրեական-կենցաղային մանրամասներով: Ու դրանք այնքան ներդաշնակ են նրա կերպարին, զարմանալիորեն՝ Թումանյանի՝ նույնիսկ հյուրի առջև դուռը բացելու կերպն է ուսանելի...

Ու ահա թե ինչու է Թումանյանի գիտական կենսագրությունը ստեղծելը ոչ միայն գրականագիտության, այլև մեր հասարակության համար կարևոր, ես կասեի՝ նույնիսկ օրախնդիր: Դեռ 1969 թվականին Արամ Ինճիկյանը «Յովհաննես Թումանյան: Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869–1899» աշխատության մեջ շարադրել էր Թումանյանի գիտական կենսագրության 30-ամյա փուլը, բայց մոտ 50 տարի այն շարունակություն չէր ստացել թումանյանագիտության մեջ՝ չնայած ի հայտ եկած նորանոր փաստերին ու նյութերին:

Եվ ահա Սուսաննա Յովհաննիսյանի «Յովհաննես Թումանյանի կյանքի ու ստեղծագործության պատմությունը» (1900–1912 թթ.) գիրքն է լույս տեսել, որ բանաստեղծի գիտական կենսագրության երկրորդ՝ 12-ամյա փուլն է ներկայացնում: Շքեղ ու մեծածավալ մի հատոր, որտեղ հնարավոր բոլոր փաստերի ու տեղեկությունների կիրառմամբ՝ մեր դեմ բացվում է Թումանյանի կյանքի մի մեծ շրջանը՝ գրեթե ամենայն մանրամասնությամբ: Յրաշալի աշխատանք, որ դասագիրք է նաև՝ Մարդու,

բանաստեղծի, հայի, քաղաքացու այսպես ասած՝ գիտությունն ուսանելու դասագիրք: Թումանյանի ապրածի ու արածի շնորհիվ:

Նախ՝ Թումանյանի գրական-հասարակական միջավայրն է ներկայացվում, «Վերնատան» շրջանը, մանրամասնվում են նրա առավել մտերիմ մարդկանց՝ Ղազարոս Աղայանի, Լևոն Շանթի, Ավետիք Իսահակյանի, Կոմիտասի հետ հարաբերությունները, բացահայտվում են իսկապես մեծ հոգիների մեծ բարեկամություններ:

Ապա՝ ներկայացվում են Թումանյանի մեկենասները՝ Խրիմյան Յայրիկը, Փիլիպոս Վարդապարյանը, Արիստակես Չարգարյանը, մարդիկ, որոնք ոչ միայն մեծ դերակատարություն են ունեցել Թումանյանի կյանքում, այլև իրենց գործունեության բնույթով, ժողովրդի կյանքում մեծ բանաստեղծի գոյության ու գործի մեծ գիտակցությունն ունեին և ականա համեմատության մղում մերօրյա հղիացած ու անոգի մեծահարուստների հետ:

Զափազանց հետաքրքիր է «Կանայք Յովհաննես Թումանյանի կյանքում» գլուխը, որը մի կողմից վեր է հանում ուշագրավ մանրամասներ բանաստեղծի բնավորության գծերի մասին, մյուս կողմից՝ օգնում է առավել լիարժեք ընկալել կնոջն ու սիրուն նվիրված Թումանյանի ստեղծագործություններն ու հոգեբանական ընդհանրացումները:

Մարդկային հարաբերություններում Թումանյանի հանդես բերած անկրկնելի և ուսանելի հատկանիշներին գումարվելու են գալիս ուղղակի ապշեցնելու չափ բովանդակալից, ազգօգուտ ու հանրօգուտ հասարակական, քաղաքական, գրական գործունեության դրվագները: Ամենուր, ամեն տեղ, որտեղ կարիք կա, որտեղ պետք է, որտեղ մի բան այն չէ, միշտ շարժման մեջ, միշտ իրադարձությունների բովում, միշտ օգտակար այս զարմանալի Թումանյանը: Ահա՝ բազմաթիվ ուղևորություններ ու ճամփորդություններ՝ ստեղծագործական ու գործնական նպատակներով, մեծ ջանքեր ու աշխատանք՝ մանկական գրականության զարգացման ասպարեզում՝ ամսագիր, դասագիրք, ապա՝

հրապարակախոսական-խմբագրական գործունեություն՝ ընդամենը երկու տարի, բայց ի՛նչ կարևոր խնդիրների արծարծում ու լուծման հնարավորությունների մատնանշում՝ դպրոց և ուսուցիչ, հայոց լեզվի զարգացում, հեղինակի իրավունքի պաշտպանության խնդիր, ազգային թատրոնի զարգացման միտումներ... Ու այդ ամենը քաղաքական հալածանքների պայմաններում նաև, Մետեխի բանտում անցկացրած շրջանում անգամ գրում է, կազմակերպում է, հորդորում է, մղում է...

Ու Թումանյանի՝ նույնքան բուռն ու ուսանելի կենսագրության մյուս՝ 1913-1923 թթ. շրջանն ընդգրկող հատորը դեռ սպասվում է...

Ապշելու Թումանյանի, այսօր մեզ այնքան պակասող Թումանյանի...



ԱՐՂԻ ԿԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ՝ ԳԻՏԱՔՆԱԿԱՆ ԼՈՒՅԱՒ ՏԱԿ

Արղիի հայ գրականության ընթացային բազմաթիվ իրողություններ տարաբնույթ անդրադարձներում երբեմն հակադիր մեկնաբանությունների են արժանանում: Մի կողմից՝ բարձրագույն հայտարարություններ են, որոնց բովանդակային հարթության մեջ արղիի հայ գրականությունը ներկայանում է արժեքայնության ամենաբարձր սանդղակին՝ իբրև նվաճումների շքահանդես, մյուս կողմից՝ ժխտողականությունն է, որը կուրորեն սևով է ներկում ամեն ինչ: Հատկանշական է, որ երկու դեպքերում էլ նկատի են առնվում առանձին մասնավորություններ, որտեղ մեծ դեր է խաղում պատահականության կամ անձնավորման գործոնը: Այս պայմաններում չափազանց կարևորվում է արղիի գրական ընթացքի որևէ մասնավոր իրողություն, երևույթն ընդհանրականության մեջ վերլուծող աշխատությունների, ուսումնասիրությունների երևան գալը, որոնք արժևորելով մասնավորը՝ միաժամանակ ներկայացնում են երևույթի իրական պատկերը:

Արմեն Ավանեսյանի «Արղիի հայ դրամատուրգիան (1991–2008 թթ.)» (Երևան, 2011) մենագրությունն ահա միտված է այդպիսի մի բաց լրացնելուն: Այդ առումով՝ մի փոքր հավակնոտ է մենագրության խնդրադրության ճշգրտությունը: «Արղիի հայ դրամատուրգիան» ձևակերպումը համակարգված երևույթի տեսություն ու պատմություն է ենթադրում, այն դեպքում՝ երբ չնայած շատ վերլուծաբանների

ընդգծված լավատեսությանը, այնուամենայնիվ, իմ կարծիքով, արդի հայ դրամատուրգիան այդպես էլ չի ամբողջանում որպես շրջափուլային, ստեղծաբանական իրողություն, և եթե ունի համակարգային ինչ-ինչ դրսևորումներ, ապա միայն ու միայն պոեզիայի ու մանավանդ՝ արձակի հետ ունեցած ներսեռաժանրային հարաբերությունների պարագծում: Այլ խոսքով՝ այլ սեռի համակարգվածությունն է տարածվել դրամատուրգիայի վրա այն չափով, որքանով որ գրական այս սեռը կրում է մյուս սեռերի հատկանիշները: Գուցե հենց այս հանգամանքով է նաև պայմանավորված դրամատուրգիային գրաքննադատական անդրադարձների սակավությունը: Ուստի ճիշտ կլիներ, որ Ավանեսյանը իր մենագրության վերնագիրը սահմաներ որպես «Արդի հայ դրամատուրգիայի հիմնախնդիրները», քանզի այդպիսի խնդրադրությունն ավելի ճիշտ է արտացոլում հարցի դրվածքը, մանավանդ որ՝ մենագրության շարադրանքը հենց այդ միտումն էլ ապահովում է:

Անկախ այս ամենից՝ Արմեն Ավանեսյանի մենագրությունը, ըստ էության, առաջին հիմնավոր ուսումնասիրությունն է՝ նվիրված արդի հայ դրամատուրգիային, ու որ կարևոր է՝ այն կատարվել է նյութի չափազանց ընդգրկուն ու համապարփակ ծավալի հիմամբ, տեսական պատշաճ պատրաստվածությամբ, վերլուծական բավականին բարձր մակարդակով: Զափազանցած չեմ լինի, եթե ասեմ, որ Ավանեսյանը այնպես է կառուցել իր ասելիքը, որ մենագրությունն արդի հայ դրամատուրգիայի մասնավոր հատկանիշների տեսական քննություն լինելուց զատ, դրսևորում է նաև ժանրի նորագույն պատմության հատկանիշներ: Այլ խոսքով՝ Ավանեսյանը նյութի, այսպես ասած՝ դիմադրությունը, կարողացել է հաղթահարել միանգամից մի քանի հարթություններում:

Մենագրության կառուցվածքը պատճառաբանված է վերլուծվող գրանյութի բնույթով ու առանձնահատկություններով: Միանգամից ասեմ՝ «Ներածությունում», «Ժանրային համակարգը», «Կառուցվածքային խնդիրները», «Առանձնահատուկն ու ընդհանրականը»

գլուխներում, որոնք իրենց հերթին բաժանվում են ենթագլուխների, Արմեն Ավանեսյանը, իբրև համակարգող, քննաքանդող, վերլուծող արել է շատ ավելին, քան այդ հնարավորությունն ընձեռում է արդի հայ դրամատուրգիան իբրև մենագրության գրանյութ:

Ասածս մի կողմից Ավանեսյանի կատարած հսկայածավալ ու բարդ աշխատանքի փաստարկումն ու գնահատումն է, մյուս կողմից՝ արձանագրումը մի երևույթի, որը, բարեբախտաբար, մենագրության մեջ որակ չի կազմում, և, վստահաբար, ոչ այնքան Ավանեսյանի մեղքն է, որքան գրանյութի: Խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական գրանյութը գիտական ասելիքին հարմարեցնելու մտայնությանը: Դա նկատելի է հատկապես մենագրության առաջին ու, իմ կարծիքով, լավագույն՝ «Ժանրային համակարգը» գլխի «Աբսուրդի դրամա» և «Նոր դրամա» ենթագլուխներում: Ներկայացնելով ժանրային զարգացումների տեսական, գրապատմական բավականին հարուստ համապատկեր, Ավանեսյանի խոսքը մի տեսակ արհեստական է դառնում, երբ ժանրային վերլուծված-ներկայացված տիրույթներում փորձում է վերլուծել նաև արդի հայ դրամատուրգիայի իբր համապատասխան երևումները: Եվ, ընդհանրապես, առաջին գլխում այլ առիթներով էլ նկատելի ժանրային ոչ ճիշտ, երբեմն իրար հակասող սահմանումները (որքան էլ Ավանեսյանը պնդի, թե «Ժանրաձևերի մեր առանձնացումը պայմանական է», այնուամենայնիվ, պայմանականության մեջ էլ հստակություն պետք է) կրկին գրանյութից են գալիս, պիեսների որոշ հեղինակների տարտամ ժանրագագոցողությունից ու ժանրագիտակցությունից, չիմացությունը ինքնատիպության փոխարեն սաղացնելու մտայնությունից, որովհետև մենագրության մեջ հստակ երևում է, որ Ավանեսյանը պատրաստված է տեսական առումով և երբեմն ուղղակի շվարում-շփոթվում է իր իմացածի ու հեղինակային բնորոշումների ու անկապ կառուցումների հակասությունից:

Եվ բարեբախտություն է, որ ընդհանուր գրաբանական դաշտում կան առանձին անհատականություններ,

դրամատուրգներ (առաջին հերթին՝ Աղասի Այվազյան, Գուրգեն Խանջյան, Պերճ Չեյթունցյան, Նան՝ Կարինե Խոփկյան, Նորայր Ադալյան) որոնց ստեղծագործությանը, դրական առումով, հարմարվում է արդեն Ավանեսյանի գիտական ասելիքը: Այդպիսի դեպքերում Ավանեսյանի վերլուծումները արդեն հավասարակշռված են, ասելիք ունեն և իսկապես օրինաչափություններ են վերհանում, հիմնախնդիրներ են ցուցանում: Եվ լավ կլիներ, որ գոնե մենագրության այս գլխում Ավանեսյանի վերլուծությունները կատարվեին լավագույն օրինակների պարագծում, ինչը ավելի հստակ եզրահանգումներ անելու հնարավորություն կտար: Ցավոք, այս առումով Ավանեսյանն այնքան էլ հավասարակշռված չէ և հաճախ է համահարթեցնում երևույթները, հեղինակներին, տեսական դրույթները երբեմն հիմնավորելով շարքային հեղինակների շարքային իրացումներով:

Երբեմն էլ ավելի մանրամասն է վերլուծում դրամատիկական երկը, քան դրա կարիքը կա: Եթե, օրինակ, Աղասի Այվազյանի, Գուրգեն Խանջյանի պիեսները մեկնաբանվում են լոկ որևէ քննվող հարցադրման տիրույթում, ապա Վահան Վարդանյանի պիեսների դեպքում ընդհանրական վերլուծություն է կատարվում, որի պատճառով մենագրության այդ հատվածը առանձին դիմանկարի տպավորություն է թողնում, և խախտում է աշխատության կառուցիկությունը մի կողմից, արժեքայնության հավասարակշռվածության գործոնը մյուս կողմից:

Թեպետ «Ներածության» մեջ Ավանեսյանն ուղղորդում է, թե «կարևորել ենք դրամատուրգիայի՝ իբրև գրական իրողության մեթոդաբանական համակարգումն ու առկա օրինաչափությունների ներկայացումը», այնուամենայնիվ, նա հաճախ է երևույթները բացատրում, քննադատում կամ դրվատում տեքստից անդին պատճառաբանություններով: Օրինակ՝ փոքր դրամայի ժանրային իր սահմանման մեջ Ավանեսյանը գրում է. «Որպես փոքր դրամա առանձնացրել ենք այն պիեսները, որոնք նախևառաջ ժամանակային առումով են

փոքր և մինչև մեկ ժամ տևողություն կունենան բեմադրվելիս»: Սահմանումը սխալ չէ, սակայն սեփական առաջադրության ժխտման պես մի բան է դառնում:

Այսպիսի անհետևողականության օրինակներ էլի կան, և լավ կլիներ, որ Ավանեսյանը հետագայում հստակեցներ իր մոտեցումը այս կամ այն խնդրի վերաբերյալ:

Այդ առումով մենագրության «Կառուցվածքային խնդիրները» վերնագրով երկրորդ գլուխը առավել համակարգված է: Ավանեսյանն այստեղ ենթագլուխների տեսքով առանձնացրել է հետաքրքիր հարցադրումներ՝ «Խաղը և դրամատուրգիան», «Գործողության քայքայումը. վիճակի դրամա», «Խոսք և երկխոսություն», «Ռեմարկները», որոնք վերլուծվում են մասնավոր օրինակներով:

Ավանեսյանի մտքի վերլուծական ընթացքն այստեղ առավել նպատակասլաց է, մեթոդաբանական ու ձևակերպումային խճողումներ չկան, պարտադիր առկա ընթացիկ եզրահանգումներն ու վերջնական եզրակացությունները փաստարկված են ու, ամենակարևորը՝ բխում են նյութից: Այդպես, օրինակ, վերլուծելով խաղի կառուցաբանական դերակատարությունը արդի հայ դրամատուրգիայում, Ավանեսյանն իրավացիորեն եզրակացնում է. «Խաղը որպես գրական երկի կառուցվածքային առանձնահատկություն, առկա է արդի հայ դրամատուրգիայի զարգացման ընթացքում, սակայն հիմնականում արտահայտվում է մակերեսային տարածականությամբ, քան խորքային կառուցում-հիմնավորումներով» (էջ 85):

«Առանձնահատուկն ու ընդհանրականը» վերնագրով երրորդ գլուխը միտված է ընդլայնելու մենագրության բովանդակային ընդգրկումների շրջանակը՝ իրականության և երևակայության, կյանք-թափոռն հարաբերությունների քննությամբ, հերոս-գործող անձի, թեմատիկ-գաղափարական բազմազանության հարցադրումներով: Դրանք որակված են իբրև «հարակից խնդիրներ», ուստի՝ համաձայն եմ Ավանեսյանի այն մտքին, թե առանձնացված հարցադրումները «թեպետ մեծ

չափով չեն որոշարկում ժանրի ներկա դիմագիծը, սակայն որոշակի առանձնահատկություններ պայմանավորում են», ուստի դրանց վերլուծությունը ներդաշնակվում է մենագրության ընդհանուր հարցադրումներին:

Արմեն Ավանեսյանի կատարած աշխատանքի խոսուկն վկայությունը մենագրության վերջում իբրև «Հավելված» տեղակայված արդի հայ դրամատուրգիայի մատենագիտական ցանկն է: Չի կարելի ասել, թե այն ամբողջական ու թերություններից զերծ է: Մասնավորապես՝ կան որոշակի բացթողումներ: Նշեմ մի քանիսը:

Լևոն Խեչոյանի «Սպասում» պիեսը տպագրվել է Նախ գրողի «Հունիսի հինգը և վեցը» ժողովածուում, այնուհետև միայն Ավանեսյանի մատնանշած «Դրամատուրգիա» հանդեսում: Կամ Նորայր Ադալյանի «Կինը և տղամարդը» պիեսը տպագրվել նաև առանձին գրքով, այնինչ Ավանեսյանը հիշատակում է սոսկ գրողի «Բեմական փորձ» ժողովածուում ընդգրկվածի մասին: Վահան Թամարյանի «Լուսաբաց-ծոն» պիեսը բացի «Նոր-Դար» հանդեսում տպագրվելը, հրատարակվել է նաև հեղինակի «Արյունաբանություն» գրքում և այդ փաստը մատենագիտության մեջ արձանագրված չէ և այլև: Բացի այդ՝ կարծում եմ, որ Ժիրայր Անանյանի պիեսների դեպքում պետք էր ճշտել դրանց առաջին հրատարակության տարեթիվը, քանզի 1991-2008 ժամանակային մասնավորմամբ մատենագիտական ցանկում ներառված են պիեսներ, որոնք որքան ես գիտեմ բեմադրվել են դեռ 1980-ական թթ., օրինակ՝ հանրահայտ՝ «Տաքսի-տաքսին»:

Ցանկում կան նաև մի քանի՝ կուլգենայի մտածել՝ վրիպակներ: Սաղաթել Հարությունյանի պիեսների ցանկը ներկայացված է Հարություն Սաղաթեյանի անվան տակ, իսկ ահա Լևոն Սաղաթեյանին թեկուզ օգտագործած գրականության ցանկում ներառելը պարզապես անախրոնիզմ է, քանզի այս դրամատուրգը ապրել ու ստեղծագործել է տասնամյակներ առաջ:

Եվս մեկ կարևոր վերապահում. կարծում եմ, որ սխալ է սփյուռքահայ հեղինակների դրամաների

ընդգրկումը մատենագիտական ցանկում երկու պատճառով: Նախ՝ մենագրության մեջ իբրև գրանյութ չի օգտագործվել սփյուռքահայ դրամատուրգիան, և երկրորդ՝ եթե Ավանեսյանը ցանկանում էր մատենագիտական ցանկում ներառել նաև սփյուռքահայ հեղինակների դրամաները, ապա դա պետք է աներ հնարավոր ամբողջությամբ, և ոչ թե պատահականորեն, կամ ձեռքն ընկածի տրամաբանությամբ: Այնուամենայնիվ, մատենագիտական այդ ցանկը կարող է մեկնակետային լինել արդի հայ դրամատուրգիայի հետագա ուսումնասիրողների համար:

Այս ամենով հանդերձ, Արմեն Ավանեսյանի «Արդի հայ դրամատուրգիան (1991–2008թթ.)» մենագրությունը, մի շարք առումներով լրացնում է այն բացը, որ կար արդի հայ դրամատուրգիան լուրջ ուսումնասիրության ենթարկելու ասպարեզում:

[2011]



**ԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝
ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐ
ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
ԿՈՄԻՏԱՄԻ**

Գիտական բնորոշումն այս պարագային հանգիստ կարելի էր չակերտել՝ առանց ասելիքի միտումը տեղ հասցնելու մտահոգության, սակայն Գուրգեն Գասպարյանի աշխատասիրությամբ լույս տեսած «Կոմիտաս վարդապետ» երկլեզու՝ հայերեն և անգլերեն, ալբոմը, որ (Երևան, «Սարգիս Խաչենց», «Փրինթինֆո», 2009) իր բաժինների, նյութերի դասավորության ու լուսանկարների արտաբուստ ժլատ մեկնաբանության նպատակասլացությամբ, այնքան, չեմ վախենա ասել, կատարյալ է, որ իսկապես լրացնում է Կոմիտասի գիտական կենսագրության՝ մեզանում ցավալի բացթողման պակասը:

Ընդհանրապես՝ գրողների ու մշակութային գործիչների երկերի ակադեմիական հրատարակություններում, նրանց գիտական կենսագրություններում զետեղվող ոչ մեծ թվով լուսանկարներն ընդհանուր պատկերը ամբողջացնելու կամ լրացուցիչ տեղեկատվություն հաղորդելու գործառույթ ունեն: Այս դեպքում այնպես է ստացվել, որ տեքստն է կատարում այդ գործառույթը: Եվ դա ոչ թե այն պատճառով, որ «Կոմիտաս վարդապետը» հրատարակության տեսակով ալբոմ է, այլ՝ որ պարզապես ալբոմ է, ուր լոկ լուսանկարներ են զետեղում: Այստեղ Գուրգեն Գասպարյանի որդեգրած սկզբունքը՝ լուսանկարները դասավորել ըստ երգահանի կյանքի

կարևոր դրվագների հերթագայության, պայմանավորել է այսպես ասած՝ թերթում-դիտումի այնպիսի ընթացք, որը Կոմիտաս վարդապետի կենսագրության, ուսումնառության, երաժշտական ու երաժշտագիտական գործունեության, ուղևորությունների, մտերիմների ու շրջապատող մարդկանց, գործընկերների, հետաքրքրությունների ու սովորությունների, համակրանքների ու հակակրանքների, կենցաղային մանրամասների, բնավորության հատկանիշների մասին ոչ միայն ամբողջական ու լիարժեք պատկերացում է տալիս, այլև զարգացող ու կենդանի շարժման մեջ ընկալելու բացառիկ պատեհություն է ընձեռում:

Ալբոմի առաջին բաժինը վերնագրված է «Ուսումնառության տարիներ» (1882-1899): Բնականաբար՝ առաջին լուսանկարը պատկերում է Կոմիտասի ծննդավայրը՝ Կուտինա քաղաքը, ապա հաջորդում են վարդապետի կենսագրության այս փուլում կարևոր դեր խաղացած մարդկանց և կրթօջախների ու հաստատությունների լուսանկարները՝ Գևորգ Դ. կաթողիկոս, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, Գևորգյան ճեմարան... Ընդ որում՝ դրանց ներքո գետեղված մեկնաբանական հատվածները Կոմիտասի «Ինքնակենսագրությունից», ամբողջական ու նաև հուզիչ մի պատկեր են ստեղծում:

Չուգադիր պատանի Սողոմոնն է՝ Գևորգյան ճեմարանի 2 դասարանում 1890 թվականին, և ապա նույն թվականին տրված վկայականի լուսապատճենը՝ կուսակրոն սարկավագության վեցերորդ աստիճան շնորհելու մասին, և այդ զուգադրումը հստակորեն, կասեի՝ առարկայական պատկերացում է տալիս, թե ինչպիսին էր Կոմիտասը այդ վկայականն ստանալու օրերին:

Լուսանկարների շարունակվող հերթագայությունն իր ցույց է դնում մի կողմից՝ Կոմիտասի արտաքինի մեջ կատարվող փոփոխությունները, մյուս կողմից՝ ի մի է բերում կյանքի հոլովությունը նրա նորանոր նվաճումներն ու մտերիմների նոր շրջանակը:

Ալբոմի երկրորդ՝ «Երգիչ և ուսուցիչ Մայր աթոռում» (1899-1905) բաժնի կարևոր հանգրվաններից

մեկը թերևս «մեր երգի Մեսրոպ Մաշտոցի» (Պ. Սևակ) եվրոպական առաջին ուղևորությունն է՝ դեպի Բեռլին և Փարիզ: Վարդապետական ականակուռ լանջախաչով լուսանկարները գալիս են ամրագրելու Կոմիտասի հոգևոր աստիճանի փոփոխությունը: Իսկ ահա խմբակային լուսանկարների առատությունն այս բաժնում վկայում է նրա կենսախիղճ բնավորության և գործունեության բազմաբնույթության մասին: Ընդ որում՝ ալբոմում Գուրգեն Գասպարյանը խմբակային լուսանկարներին զուգահեռ, այսպես ասած՝ կտրել-տեղադրել է տվյալ լուսանկարում առկա առավել հայտնի մարդկանց դիմանկարները՝ առավել հստակ ու մատչելի դարձնելով տեղեկատվության մատուցումը:

«Եվրոպական երկրորդ ուղևորությունը» (1906-1907) բաժնում մեծ տեղ են գրավում ազդագրերը, որոնք առարկայաբար վերարտադրում են այն ցնցող ընդունելությունն ու մեծ հաջողությունները, որ ունեցավ Կոմիտասը Եվրոպայում:

1908-1910 թթ. ընթացքում Կոմիտասի՝ Մայր աթոռ Սուրբ Էջմիածնում գործունեության շրջանը, որն ալբոմի մյուս բաժին-հանգրվանն է, հակասական կարելի է համարել: Մի կողմից՝ էլ ավելի բեղուն ստեղծագործական աշխատանք, համերգային բազմաթիվ ուղևորություններ, հայկական հնագույն խազերի վերծանման փորձեր, մյուս կողմից՝ հատկապես 1908 թ. Կաթողիկոսական ընտրություններով պայմանավորված անառողջ հարաբերություններ, վատ մթնոլորտ, որ որոշակի հուսահատության էին մատնում Կոմիտասին: Տխրադեմ լուսանկարների կողքին, սակայն, տպավորիչ և Կոմիտասի կենսախիղճ մարդկային տեսակը (դրա մասին խոսում են գրեթե բոլոր հուշագիրները) ևս մեկ անգամ վկայող լուսանկարներ էլ կան, հատկապես՝ լոգանք ընդունող Կոմիտասի լուսանկարը:

Ճիշտ է, Կոմիտասը վախճանվեց 1935 թվականին, բայց հայտնի հանգամանքների բերումով նրա կենսագրությունը կարծես թե կանգ առավ 1915 թվականից հետո: Ալբոմն էլ այդ առումով ոչինչ չի հավելում:

Պարզապես զարհուրելի է հակադրությունը անխոնջ հանճարի՝ 1910–1915 թթ. ընթացքում Կ. Պոլսում, Եգիպտոսում, Փարիզում ծավալած զարմանալի բեղուն գործունեության լուսանկարների հերթագայությունը նրա վերջին՝ 1935 թ. հոկտեմբերին Փարիզի հոգեբու-
ժարանում արված լուսանկարի հետ, ուր Կոմիտասի վերջին հայացքն է՝ անհունորեն ցնցող...

Ինչպես տեղեկանում ենք Կոմիտասին նվիրված բազմաթիվ հուշագրություններից, հանճարեղ երգահա-
նը առանձնահատուկ սեր է ունեցել լուսանկարվելու նկատմամբ և չափազանց բծախնդիր է եղել դրանցում իր հայացքի, նստած կամ կանգնած դիրքի հանդեպ, և շատ անգամ ոչնչացրել է որոշ լուսանկարներ՝ անհաջող համարելով: Թերևս այդ պատճառով է, որ հաճախ բուն լուսանկարին զուգահեռ Գուրգեն Գասպարյանը խոշոր պլանով ներկայացնում լուսանկարի այն հատվածը, որում Կոմիտասի հայացքն է: Սա թելադրում է նույնքան ուշադիր ու խնամքոտ թերթել այս բացառիկ ալբոմը, մանավանդ որ՝ լուսանկարների մեծ մասը լույս են տես-
նում առաջին անգամ:

[2013]



**ԱՇԽԱՏԱՐԱՆ
«ԻՆՉՈՒՆ ԶԵՂԱՄՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ»**

Հակոբ Օշականի «Կայսերական հաղթերգություն» ժողովածուի պատմվածքներից մեկում մի ցնցող պատկեր կա, որ անընդհատ մտքիս է գալիս, երբ Մեծ եղեռնին վերաբերող ինչ-որ գիրք եմ կարդում կամ որևէ ֆիլմ դիտում: Թուրքերն են ու հայերը: Թուրքերը պատրաստվում են մորթելու, հայերը՝ պատրաստվում են (այո, այո) մորթվելու: Թուրքերի համար մորթելը ծես է, սրբազան, կրոնական մուլեռանդության հասնող արարողություն, նրանք երկար պատրաստվում են, աղոթում են, դանակներն են սրում, զոհերին են ընտրում... Հայերն էլ են պատրաստվում, հանգիստ թողնում են կապոտել իրենց, հանգիստ պառկում են մորթվելու համար պատրաստված տեղերում, նույնիսկ՝ մորթվելու համար հատուկ նախապատրաստած դիրք են ընդունում... Ու գլուխները երկինք հառած խաղաղ ու հանգիստ մորթվում են... Մորթվելն էլ նրանց համար է ծես...

Ցավոք, մեր ժողովրդի մեջ դեռ չափազանց կենսունակ է զոհի բարդույթը, արդեն 100, իսկ ավելի կոնկրետ՝ 98 տարի չենք կարողանում ազատագրվել դրանից, ու եղեռնյան բոլոր փաստերն ու իրողությունները մեկնում ու մեկաբանում ենք հիմնականում այդ բարդույթի տեսանկյունից: Ցանկացած մոտեցում, որ միտված է ինչ-որ առումներով սրբագրել իրողությունները, ուղղակի թշնամական վերաբերմունքի է արժանանում: Գուրգեն

Մահարու «Այրվող այգեստանների» հետ կապված պատմությունը՝ վկա...

Աշոտ Աբգարյանի՝ օրերս լույս տեսած «Ինչո՞ւ Ցեղասպանություն» գիրքը թերևս ապահովագրված չէ այդպիսի վերաբերմունքից: Բացառված չէ, որ հեղինակին դավաճան համարեն, «թուրք» պիտակը կպցնեն, գիրքը հրապարակավ այրեն և այլն, և այլն, բայց որ այդ գիրքը գալիս է ինչ-որ կերպ թոթափելու զոհի մեր բարդույթը, անկասկած է: Գրքում հանրամատչելի ձևով, բայց փաստական հիմնավոր տվյալներով ու վերլուծություններով մեկնաբանվում է 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ քաղաքական մտքի և կուսակցությունների գործունեության այն դրսևորումներն ու սխալները, որոնք, ըստ հեղինակի, ի վերջո հանգեցրին Հայոց մեծ եղեռնին, և որոնց մասին մեզանում ընդունված չէ բացեիբաց խոսել: Հանրահայտ փաստերն ու իրողությունները քննվում են բոլորովին այլ հայացքով, որը, բանավիճային լինելով հանդերձ, օգնում է ավելի մոտենալ ճշմարտությանը:

Այս նպատակադրումից ելնելով՝ Աշոտ Աբգարյանը դիտմամբ չի անդրադառնում բուն Ցեղասպանությանը վերաբերող փաստերին: Գրքի վերնագիրը՝ «Ինչո՞ւ Ցեղասպանություն», մեկնաբանելով՝ կարելի է ասել, որ նա ավելի շատ կարևորում-քննարկում է ԻՆՉՈ՞ՒՆ-ն:

Բերելով բոլորիս հայտնի փաստերը՝ կապված Բեռլինի վեհաժողովի, Խրիմյան Հայրիկի, Գրիգոր Արծրունու, Րաֆֆու, հայկական տարբեր պատվիրակությունների, ֆիդայական շարժման հետ, Աշոտ Աբգարյանը դրանց վերաբերյալ մշակում է բոլորովին նոր հայացք, որը ոչ թե վարկած է, այլ իրողությունները գնահատելու անբարդույթ միտում:

Հեղինակը, բնականաբար, չէր կարող ու չի էլ արդարացնում Մեծ եղեռնը իրագործողներին, բայց ԻՆՉՈ՞ՒՆ-ն ենթադրում է մի շարք հարցադրումներ, որոնց պատասխաններում մեղքի մեր բաժինն էլ կա: Գրքի առաջաբանի հեղինակ, գրող Վահրամ Մարտիրոսյանն այսպիսի դիտարկում է անում. «Հայ կամավորական շարժումը

փառաբանող հազարավոր էջեր են գրվել, հայդուկների առասպելական սխրանքներին սրտառու էրգեր, վեպեր, բանաստեղծություններ ու պատմվածքներ են ձուլվել: Թե ինչպես է ջոկատը զորքի դեմ կանգնել: Մի հոգին փռել տասի դին: Եվ, իսկապես, թուրքական կողմից էլ բազմահազար սպանվածներ են եղել... Բայց արդյոք դա էր պայքարի նպատակը, դա պիտի լիներ արդյունքը: Ինձ թուրքերի զոհերը չեն մխիթարում: Բոլորովին: Ես կուզենայի, որ ոչ մի թուրք էլ չսպանվեր, բայց հայ գյուղացին, արհեստավոր-վարպետը, ուսուցիչը, բժիշկը, ճարտարապետ ողջ մնային իրենց հողի վրա»:

Մենք հեշտ ենք շռայլում փառքի լուսապսակներ, մենք սիրում ենք արժևորել ընթացքը և շատ քիչ՝ հետևանքը, ու այդ պատճառով՝ հաղթանակները միշտ մեր անձնագոհության ու հայրենասիրության արդյունքն են, պարտություններն ու զոհերը՝ թշնամական դիտավորության, միմիայն:

Աշոտ Աբգարյանի «Ինչո՞ւ Ցեղասպանություն» գիրքը օգնում ու մղում է սթափ լինել պատմությունը գնահատելիս, օգնում է պատասխանել անգամ այսօրվա բազմաթիվ ԻՆՉՈՒՄ-ներին...

[2013]

ՏԱՐԵԿԱՆ ՏԵԱՌԻԹՅԱՆ
ՏՂՐԱՇՈՒԹՅՈՒՆ





ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ - 2005. ՔԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՀԱՐՔԵՐ

Բանաստեղծական շարք ասվածն այս պարագային հարաբերական-պայմանական է, քանզի 2005 թվականի գրական մամուլի պարագծում այդպիսի հղացքներ չկան: Դրան հավակնող Ներսես Աթաբեկյանի («Գարուն», թիվ 1) և Հրաչյա Թամրազյանի («Գարուն», թիվ 3) հրապարակումները ունեն *գրքից* (համապատասխանաբար՝ «Տարընթերցումներ» և «Մի հոգու թատրոն») հղումը: Այդ պատճառով *բանաստեղծական շարք* տարազի տակ նկատի կունենանք համատեղ հրապարակված բանաստեղծությունները:

Ընթերցողը կնկատի, որ տարվա մամուլից մեր կողմից առանձնացված հինգ լավագույն բանաստեղծական շարքերը հիմնականում «Գարուն» ամսագրից են: Վերաբերմունքը կանխակալ չէ, պարզապես ամսագրի համեմատաբար ընդարձակ տպագրական տարածքը ավելի մեծ հնարավորություն է ընձեռել դրսևորվելու որոշակի ամբողջականությամբ:

Միայն 2005 թվականի գրական մամուլում տպագրվել է մոտ 80 բանաստեղծական շարք: Որքան էլ զարմանալի թվա, այդ առատությունը ենթադրվող «լրացուցիչ դժվարություններ» չառաջացրեց լավագույններին որոշելիս: Ընտրությունը կատարվել է հիմնականում 8-10 հեղինակների միջև:

Եվ այսպես, մեր կարծիքով, 2005 թվականի հինգ լավագույն բանաստեղծական շարքերն են (հերթականությունը պայմանական է).

Ղուկաս Սիրունյան «Գրական թերթ», թիվ 21

Ղուկաս Սիրունյանը մեր այն բանաստեղծներից է, որոնց բնորոշ է խաղաղ, անաղմուկ ստեղծագործական ընթացքը, իսկ այդ ընթացքին՝ հետևողական ու իմաստավոր կառուցումները: Այդ պոետի յուրաքանչյուր բանաստեղծական երևումը մամուլում զուգահեռվում է լավ պոեզիայի վայելումին: Առանձնացված բանաստեղծական շարքն այդ իմաստով բացառություն չէ:

Ղուկաս Սիրունյանը գերադասում է սյուժեի առկայությունը բանաստեղծության կազմաբանության մեջ, երբ նկատելի է զարգացում, որ ձգտում է ավարտաբանության, իսկ սա էլ իր հերթին ներփակում է որոշակի բարոյախոսություն: Արդյունքում՝ Սիրունյանի բանաստեղծությունները դառնում են յուրօրինակ առակներ: Անշուշտ, սյուժեն բանաստեղծության մեջ մի փոքր այլ նկարագիր ունի: Այստեղ այն կարող է գոյավորվել, ասենք, խորհրդանշիչ արժեք ունեցող պատկերի շարունակական երևումով, ինչպես Սիրունյանի «Երիցուկի թերթը» բանաստեղծության մեջ է.

*Երբ խանդավառ տղա էի,
առավոտյան շաղերի մեջ
քաղեցի մի երիցուկ՝
երիցուկի մի թերթն ընկած էր:*

*Երբ սիրուս հետ խմում էի վայելքների թունդ
ցավից,
երջանկության ձեռքով քաղեցի մի երիցուկ,
երիցուկի մի թերթն ընկած էր:*

*Երբ պարտեզը խնամելուս համար
տերը ծերուկիս շքանշան տվեց՝
երիցուկի պատկերով,
մի թերթն ընկած էր...*

Թեպետ առկա է կյանքի շարունակական ընթացքը, բայց սյուժեն առաջ է տարվում երիցուկի թերթիկի պատկեր-խորհրդանիշային առանցքով, և այդ տարիքային զարգացումն էլ դրանով է թելադրված ու շեշտում է ցավի մշտական ներկայությունը մարդու կյանքի յուրաքանչյուր փուլում: Սյուժեի ավարտաբանության մեջ ներփակված բարոյախոսությունը որքան պարզ, այնուամենայնիվ, նույնքան էլ տպավորիչ է.

*Երբ պարտեզից ելած ճանապարհ ընկա,
երիցուկները թողած աշխարհին՝
թերթիկն ինձ հետ էր...*

«Խնձորենին ու գյուղացին» բանաստեղծությունը կառուցված է սկզբի ու վերջի, հույսի ու հուսախաբության հաջորդական պատկերների միջոցով, որոնք էլ ապահովում են այս դեպքում արագընթաց սյուժեն: Բանաստեղծության առաջին մասում ծաղկած խնձորենին է, որ սպասվելիք առատ բերքի խոստումով հուսավառել է գյուղացուն, երկրորդ մասում՝ նույն խնձորենին, բայց արդեն գլխիկոր՝ «*իդ տված մի փոքրիկ արկղ բերքի համար*», և՛ «*Գյուղացին՝ աշնան ու ձմռան արանքում // անհայտ մի եղանակի մեջ, // կացինը ձեռքին*»: Դրամատիզմով լիցքավորված այդ ավարտաբանումները յուրովի ներփակում են նաև այն չասվածը, որը ընկած է սկզբի ու վերջի արանքում:

Այսպիսի կազմաբանությամբ են հատկանշվում նաև շարքի մյուս բանաստեղծությունները:

Հուսիկ Արա **«Գարուն», թիվ 6**

Իր «Մարդու որդիները» (1996) և հատկապես «Լուսանցքի մարդիկ» (2003) ժողովածուներում Հուսիկ Արան դրսևորում է ժանրային նուրբ զգացողություն և

յուրօրինակ ժանրաընկալում, դիմում պոետիկական ինքնատիպ հնարքների: Այս նոր շարքում Հուսիկ Արան շարունակում է բանաստեղծության կազմաբանության թարմացմանը միտված իր հետաքրքիր որոնումները: Այժմ էլ Հուսիկը վերնագիր է դարձնում բանաստեղծության գրության տարեթիվը՝ հավելելով *խոսք* միավորը՝ «խոսք՝ գրված 2005-ի մայիսի 8-ին», «խոսք՝ գրված 2005-ի մայիսի 15-ին»: Անշուշտ, ոչ հենց այնպես: Նախ՝ *խոսք* միավորը այս պարագային, ըստ էության, *սաղմոս*-ի փոփոխակն է, և այդ նոր գործերը գուցե թե ձևաբանում են նոր սաղմոսի ժանրը: Եվ ապա՝ կոնկրետ տարեթիվը ցուցանում է սաղմոսասացի կապվածությունը իր ժամանակին, իր օրերի հոգս ու ցավին, ինչն էլ պայմանավորում է ոճական-ասեղիքային պարականոնություններ Աստծուն ուղղված դիմումներում:

*Երկուսուկես տարի առաջ,
երբ զինադադար էր բոլոր ճակատներում,
ընկերոջս մարմինը բերեցինք,
զինվորական սպա, մահացավ կրծքի
քաղցկեղից,
և իմ մանկության ուղիղ կեսը հողի տակ է.
երկրորդ կեսն էլ աղճատված է
քո և իմ մեջ չհափվող տարածությունից...*

Շարքի մյուս բանաստեղծություններում, որոնց վերնագրերն էլ ձոներ են՝ «Ժաննա», «Մենանվագ Աննային», «Երկրորդ մենանվագ Աննային», Հուսիկ Արան նույն սաղմոսասացն է, թեպետ այս անգամ կարծես թե գործ ունենք սիրերգային բնույթի գործերի հետ: Այնուամենայնիվ, խոսքի դիմումային կառուցումը տիրապետող է նաև այստեղ:

*Ո՞նց ես կարողացել այս ճահիճում ու մրի մեջ
այսքան մաքուր ու անադարտ մնալ, աղջիկ...*

Հուսիկ Արայի պոեզիան թաքցնում է նորանոր կառելիություններ: Առայժմ նրա բանաստեղծական տողը

մի փոքր «ծանրաշարժ» է, հատկապես վանկային-չափական անհարթ կառուցումների պատճառով:

Ներսես Աթաբեկյան «Գարուն», թիվ 1

««Տարընթերցումներ» գրքից» հղումն արդեն իսկ կանխանշում է որոշակի միասնականությունն Ներսես Աթաբեկյանի այս հրապարակման մեջ: Այն միակն է մեր կողմից առանձնացված հնգյակում, որ իսկապես կարող է բանաստեղծական շարք կոչվել, քանզի բացի վերնագրային հղումից, այն միասնական է նաև ներքին տարածքում:

Թեպետ հեղինակի կողմից *կոլաժ* բնութագրումն ուղղակիորեն առկա է շարքի բանաստեղծություններից միայն մեկի վերնագրում («Կոլաժ «Հոկտեմբեր 3, 2004»»), սակայն, ըստ ամենայնի, կոլաժն այս պարագային ընդհանրացնող-միավորող տարագի արժեք ունի, քանզի կոլաժներ են մնացյալ բանաստեղծությունները ևս: Ահա, օրինակ, «Համտես» բանաստեղծությունը.

*Ճաշակելով ճաշակեցի
սակավ ինչ մեղր
և ահա մեռանիցեմ-*

*տխուր մտածեց մեղուն
արջի ձայնով
որի վրայով անցել էր տրամվայը
մինչև Աննուշկյան կիավաքեր ձեթը
XX դարի ամենամեծ վեպի էջերից-*

*իսկ տղերքն այնտեղ
երգում են դեռ-
ցոտություն*

Այստեղ տողային կոլաժ է, որ հատկանշվում է մտային՝ արտաքուստ անկապ, բայց խորքում՝ տրամաբանված ու ստեղծող-արարող հոսքով: Մտքերն ու պատկերները հարաբերակցվում են յուրովի՝ գոյավորելով ասելիքային ներփակ տարածք:

Մեկ այլ՝ «Չարենցի փողոց, Ապոլիներին» բանաստեղծությունն արդեն զգացողությունների կոլաժ է, և դրանց ինչ-որ առումով տարերային հոսքն է միատեղում Չարենցի փողոցը, «Այգեստան» խանութը այդ փողոցում և Սենա գետն ու Գիյոմ Ապոլիներին: Թեպետ մյուս կողմից էլ՝ դրանք խորհրդանշացված ներկայություններ են, որ կորստյան զգացողություններ են ծնում՝ ընդարձակելով ցավի տարածքն ու տևականությունը բանաստեղծության մեջ:

*«Այգեստան» խանութի մոտով
հոսում է Սենան ու սերերը մեր.
բայց տղերքն արդեն գինի չեն առնում.
կյանքը պակասեց:—*

Ընդհանրապես, տրամադրությունների զարգացման ներփակ բնույթն է բնորոշ Ներսես Աթաբեկյանի պոեզիային, և դա պայմանավորում է ներքին լարվածության անընդհատական առկայությունը: Այս նոր շարքում այդ լարվածությունն առավել մեծ է, իսկ դրան Աթաբեկյանի՝ հիմնականում կշռությավոր տողը միշտ է, որ կարողանում է դիմանալ: Արդյունքում՝ «պայթյունները» թե՛ ասելիքային, թե՛ տաղաչափական մակարդակներում հաճախակի են դարձել նրա պոեզիայում՝ երբեմն թուլացնելով ինտելեկտուալ հմայքը:

Վարդան Զակոբյան *«Գարուն», թիվ 6, «Գարուն», թիվ 9*

Վարդան Զակոբյանի այս զույգ հրապարակումները օրգանապես կապված են միմյանց, և բացի այդ էլ՝

միասնաբար գետեղվել են նրա՝ վերջերս լույս տեսած «Բանաստեղծությունը սահմանից դուրս» ժողովածուում:

Այս նոր գործերում ևս, ինչպես «Թևերի հեռուն» և «Զարի շնչառությունը» ժողովածուների բանաստեղծություններում, Վ. Չակոբյանի պոետական խոսքը կառուցվում է պարադոքսների ու ասույթների հերթագայություններով: Թվում է՝ այլ կերպ հնարավոր էլ չէ, քանզի կատարելության ձգտումն անընդհատական է ու անարդյունք, իսկ պարադոքսները ծնվում են հենց այդ գիտակցությունից, ինչն էլ երբեք չի լքում Վարդան Չակոբյանի հերոսին.

Ինձ

*հավերժ անհաս մնացին այն զագաթները,
որոնց ես հասա:*

Ասույթները ծնվում են ահա այսպիսի փորձերից, որ փորձառություն են դառնում հետզհետե.

Գերեզմանոցի ճանապարհին

յուրաքանչյուր մարդ

փիլիսոփա է:

Այս կերպ ասույթի են վերածվում նաև զգացողությունները.

Բայրոնի այգում

քայլելիս ակամայից

ծախ ոտքս սկսում է կաղալ...

Անակնկալ, հաճախ անչափ տպավորիչ անցումները («Ճառ, // արի ինձ վառեն, դու // մի քիչ տաքացիր»), ինտելեկտուալ, երբեմն իսկապես ծանոթագրվել հայցող շերտերը նույնպես աստիճանաբար նշաններ են դառնում Վ. Չակոբյանի պոեզիայի համար:

Ցավալի է միայն, որ երբեմն գտնված տողը, պարադոքսը, ասույթը անհարկի բացատրվում է բանաստեղծի

կողմից՝ խաթարելով ընդհանուր տպավորությունը: Այդպես, օրինակ, «Դռներն իմ առաջ հանկարծ չբացես, թե չէ ետ կգնամ» տպավորիչ տողը, որ թվում է, թե թաքցնում էր մշակութաբանական խոր նստվածքներ, հեղինակի կողմից բացատրվելով՝ կորցնում է արժեքը այդ առումով:

*Ես դառն անապատների ավազահողմ
ու փոթորիկներ եմ կտրել,
դժվար աղջիկ երուսաղեմի,
և սիրում եմ ներս մտնել միայն փակ դռներով...*

Յենրիկ Էդոյան **«Գարուն», թիվ 6**

«Գարուն» ամսագրի 2005 թվականի 6-րդ համարը, ինչպես արդեն կարելի է նկատել, պոեզիայի առումով հաճելիորեն առանձնանում է: Բավական է նշել, որ մեր կողմից առանձնացված հինգ լավագույն շարքերից երեքն ընդգրկված են այս համարում:

«Խոսքերը // կրկնվում են, բայց նոր ելևեջով: Նույնն են // մտքերը, // բայց տարբեր են նրանց կառուցվածքները», - բանաձևում է Յենրիկ Էդոյանը այս նոր շարքի բանաստեղծություններից մեկում («Բայց նույնն է մնում»): Իր բանաձևմանը համաձայն է Էդոյանը կառուցում իր նոր բանաստեղծությունները: 2001-ին լույս տեսած «Յետգրություն» ժողովածուն, ըստ ամենայնի, ամբողջացնում էր Էդոյանի բանաստեղծական նկարագիրը, և թվում էր, թե նա այսուհետ սոսկ թեթևակիորեն նրբագծեր է հավելելու իր պոետական նկարագրին: Այնինչ, այդ նրբագծերը չափազանց էական են: Էդոյանի պոեզիան ակնհայտ ձեռք է բերել նոր որակներ. դրամատիկ ապրումների առատ ու չներփակվող հոսք, ժամանակային կոնկրետ նշաններ, հրապարակախոսական տարրեր... Մյուս կողմից՝ շարունակվում է նոր

պարադոքսների հայտնաբերումն ու հայտնաբերված
պարադոքսների հաշտեցումը.

*խոսում եմ մեկի հետ, որին չեմ ճանաչում,
խոսում եմ մի լեզվով, որը ես չգիտեմ,
ասում եմ մի խոսք, որ ինձ մատչելի չէ...*

Բեռնավորվելով կենսական ու բանաստեղծական
հարուստ փորձով՝ Էդոյանի բանաստեղծությունը վե-
րածվել է յուրօրինակ աղոթքի, մանավանդ մեր ապրած
ժամանակի հոգևոր կորուստների համապատկերին.

*Պոետներն ուզում են հաստատել իրենք
իրենց, բայց ոչ պոեզիան:
Ապրողների տանջանքը մեծանում է,
քանի որ սիրահարների
սերն է պակասում...*

Իսկ Էդոյանի պոեզիայի մշակութաբանական շեր-
տերի քննությունը առանձին ու մանրակրկիտ սևեռումի
նյութ է:

[2006]



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ - 2006. ԵՐԵՔ ՎԵՊ

2005 թվականին հայ վեպի ժանրային երևույթներն այնքան սահմանափակ էին, որ մեր այս նախագծի շրջանակում «Հայ վեպի մեկ տարին» մեկնաբանելիս Հայկ Համբարձումյանը ստիպված էր բավարարվել եղած վեպերով և 2004-ին լույս տեսած *լավագույն* վեպով (Վարուժան Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը): Վերջինը, ի դեպ, ապահովեց *ընտրության* գործառույթը, որը, թերևս, պարտադիր պայման է նմանատիպ առանձնացումներում: 2006 թվականը համեմատաբար հարուստ է վեպերով, ժանրի երևույթները նույնիսկ որոշակի բազմազանություն են ապահովում: Ահա, մեր տվյալներով, 2006-ին լույս տեսած վեպերը. Ռազմիկ Դավոյան «Եթե Աստված կամենա», Ռուբեն Հովսեփյան «Ծիրանի ծառերի տակ», Նորայր Ադալյան «Մրջնանոց», Էդվարդ Խաչիկյան «Սևը սպիտակի մեջ», Վահագն Գրիգորյան «Առաջնորդի կյանքն ու մահը», Գուրգեն Խանջյան «Լուր չկա»: Անավարտության ու, թվում է, անընդհատ շարունակականության ֆենոմենը թելադրում-պարտադրում է նշվածներին ավելացնել նաև Արմեն Շեկոյանի «Հայկական ժամանակ» վեպի երկրորդ հատորը՝ լույս տեսած առանձին գրքով: Իսկ ահա Աբել Միքայելյանի «Կարուսել» վեպը 2005-ին «Նորք» հանդեսում լույս տեսած «Այսպիսի բաներ» վեպի առանձին հրատարակությունն է սոսկ:

Հաշվի առնելով գեղարվեստական-ժանրային իրացման մակարդակը, արդի հայ գրական ընթացքի ու տվյալ գրողի ստեղծաբանական համակարգում ունեցած նշանակությունը, թեմատիկ-գաղափարական հարցադրումների կարևորությունն ու թարմությունը, 2006 թվականի երեք լավագույն վեպերը, մեր կարծիքով, հետևյալներն են (ավելորդ չէ նշել, որ առանձնացված բոլոր վեպերն էլ արդեն իսկ, վերլուծումի տարբեր մակարդակներով, արժանացել են քննադատների ուշադրությանը՝ տարակերպ մեկնություններ առթելով):

Գուրգեն Խանջյան «Լուր չկա»

Նկատի առնելով այն առանձնահատուկ պարագան, որ Գուրգեն Խանջյանի ստեղծաբանական համակարգն այժմ հատկական է «վեպից վեպ»՝ մեր առաջատար մյուս արձակագիրների (Լևոն Խեչոյան, Վարուժան Այվազյան) ստեղծագործությանը նույնպես ներհատուկ զարգացումով, նրա նոր վեպի երևումը պետք է դիտարկել իբրև եթե ոչ կարևոր, ապա գոնե որոշակի հանգրվան: Խանջյանի ստեղծագործությունն իմ ընկալումներում յուրահատուկ բարոմետր է, որ գրեթե անսխալ ցուցանում է նաև արդի հայ արձակի հիմնական միտումներն ու գերիշխող հատկականությունները, այսինքն՝ որոշակի հանգրվան նաև այս իմաստով, մանավանդ որ՝ «հատկապես վիպագրության շրջարկում է ըստ ամենայնի երևում ցանկացած ժամանակահատվածի արձակի առավել ընդհանրական պատկերը, ձեռքբերումները և ստեղծագործական, գեղարվեստական առանձնահատկությունները»¹: Թեպետ Խանջյանի ստեղծաբանական համակարգում «Նստիր և գնացքը» և «Լուր չկա» վեպերը կամրջվում են նաև որոշ տրամադրություններով (ասենք՝ առաջինի «Հոգնել եմ: Տուն են ուզում, տուն») հանգրվանային նշանակություն

¹ Գրիգոր Հակոբյան, *Արդի արձակի համապատկերը (1990–2000 թվականներ, ակնարկ–ուրվագիր)*, «Գարուն», 2005, թիվ 5, էջ 35:

ունեցող ավարտաբանությունն ու երկրորդի՝ «Հոգնել եմ», խոստովանեց խամը: «Հոգնել ես՝ արի տուն», ոգևորվեց Սառան»՝ արդեն բնական երկխոսությունը, այնուամենայնիվ, դրանց միջև ընկած ստեղծագործական տարածությունը դատարկ չէ և այդ տարածության փորձընկալումն է շատ առումներով պայմանավորել «Լուր չկա»-ի յուրահատկությունները: Այնուամենայնիվ, գրողն ամբողջովին չի իրագործել այն, ինչ թելադրում ենթադրել էին տալիս «վեպից վեպ» միջակայալ տարածության փիլիսոփայական, գեղագիտական, ստեղծաբանական ուղղակի և անուղղակի հղումները (նկատի ունեմ հատկապես «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակը), և, դատելով վիպական պատումի՝ հեղինակի ներկայությունը ստեպ-ստեպ հիշեցնող չթուլացող լարվածությունից ու տեքստային հաճախակի ջղաձգումներից, դրանից ակնհայտ դժգոհ է: Սա գուցե վեպի թերությունն է, բայց դա իր հերթին առթել-ստեղծել է կասկածների, դժգոհությունների, հուսահատությունների և, ընդհանրապես, դրամատիկ վիճակների մի դաշտ՝ ըստ ամենայնի՝ իրմով պայմանավորելով վեպի գեղագիտական-գաղափարական հարցադրումների համակարգը: Այլ խոսքով՝ վեպը գեղաձևում է իր՝ այս պարագային արդեն չակերտյալ թերությունը կամ իրենից իր հեղինակի ներքին դժգոհությունը: Այս իմաստով՝ «Լուր չկա» վերնագիրը պարագրկում է նաև գրողական այդ ներքին դժգոհությունն իր ստեղծածից, քանզի ավելի շատ՝ լուր չկա տեքստային-պատումային առումով, հեղինակին այլևս չեն բավարարում պատումի կառուցման հին կերպերը, նա որոնում է նորը, որը կա ինչ-որ տեղ, բայց չի տրվում իրեն: Այս հանգամանքը պայմանավորել է վեպի երկպալան զարգացում՝ հեղինակի և հերոսի. վերջինիս մարդկային-կենսական տվյալանքները խորքում երբեմն զուտ գրողական-տեքստային են: Ի վերջո, հեղինակին կարծես թե հաջողվում է ոչ միայն լուր (ճիշտ է՝ ոչ ամբողջական), այլև լուրեր ստանալ, սակայն, դատելով դժգոհությունների անընդհատականությունից, նա այդ չի նկատում:

«Լուր չկա» վեպն իբրև ներժանրային կառույց երկխոսական բնույթ ունի: Խանջյանը չի պատմում, այլ, եթե կարելի է այդպես ասել, *գրուցում է* վեպը: Հենց առաջին էջերում *քննիչի* ու *հեռախոսի* հիշատակումները խորհրդանշային են այդ առումով և նախապատրաստում են պատումի որոշակի կերպի, քանզի դրանք հասկացություններ են, որ անմիջաբար զուգորդվում են հարցուպատասխանի և գրույցի հետ: Սկզբնական մասերում երկխոսականությունը դրսևորվում է նաև անցյալի հետ կապված հարցականների ճշտման և անցյալի հիշատակներից կարևոր կամ լուրի հավանականություն ունեցող մանրամասներ վերհանելու ճիգերում (դրանք միաժամանակ պատումի նոր կերպի փնտրտութենք են), որոնք պայմանավորում են համապատասխան տեքստային-նշանային արտահայտություններ՝ «Հարյուրավոր կիլոմետրեր մեքենայով անցել է, եկել... Կարո՞ւ... Չեմ կարծում...» (էջ 3), կամ՝ «Բայց Դանդը չկար ոնց որ... Հա, չկար: Ստացվում է՝ նրան դպրոցն ավարտելուց հետո չեմ տեսել... Բայց չէ, հանդիպել ենք, պատահաբար, փողոցում, վեց թե յոթ տարի առաջ էր, մտանք սրճարան, սուրճ խմեցինք, չէ, գարեջուր» (էջ 7-8): Ինքնասպան եղած Դանդ Արշոյի թողած մեղադրական նամակը ոչ միայն պայմանավորում է վեպի գործողությունների հետագա ընթացքը, այլև պատումի բնույթը: Նամակի ընթերցանությունն անմիջաբար սկզբնավորում է Սուրեն-Դանդ Արշո՝ ըստ էության այլևս չընդհատվող բնագրաստեղծ երկխոսությունը. «Դանդ, Դանդ, ես քո տիրոջ...» (էջ 12): Սուրենն իր յուրաքանչյուր արարքի համար կարծես հաշվետվություն է ներկայացնում Դանդին, երբեմն նույնիսկ ակամա՝ գործում նրա ցուցումներով: Եվ այդպես՝ վեպը ստացվել է իբրև Դանդի սցենարի ու նրան՝ Սուրենի տարօրինակ ու յուրօրինակ հաշվետվության համադրություն («Գիտե՞ս ինչ եմ մտածում. կարո՞ղ ա ինքը գուշակել էր, որ մեր մեջ մի բան ա լինելու, դրա համար էլ երկուսիս անունները գրել ա իրա նամակում»: «Իսկ ես կարծում եմ՝ ոչ թե գուշակել ա, այլ կազմակերպել», էջ 95): Արշոյի նամակն այս իմաստով վեպի ամենակարևոր լուրն է,

մանավանդ որ՝ պարագրկում է նաև *լուր չկա*-ի արտա-
քին հատույթը՝ *այնկողմի* գործունը: Թվում է, թե նրանց
գրույցը միակողմանի է, այնինչ Դանդը ևս գրուցում է
Սուրենի հետ, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ վերջինս խո-
սում-բանավիճում է ինքն իր հետ, քանզի դա տեղի է ու-
նենում Դանդի պայմանավորած իրականության մեջ՝
«Սուրեն, դու երբևէ փորձե՛լ ես ինքնասպան լինել: Ոչ,
Սուրեն: Բայց մտածել եմ: Ու մտածելով իմացար, որ
դժվա՛ր է» (էջ 73): Ընթացքում՝ Դանդի՝ հետզհետե իրեն
ավելի զգացնել տվող անտես ներկայության հետ մեկ-
տեղ, նրանց երկխոսությունները անուղղակիից վերած-
վում են ուղղակիի՝ «...բայց հատկապես դու ես խրվում
կյանքիս մեջ, քեզ բոլորից շատ ա՛ պետք, չեմ հասկա-
նում... Ինչ ասացի՞ր...» (էջ 132), իսկ վերջում արդեն վե-
րաճում մի յուրօրինակ նամակագրության՝ «Համարյա
մաքուր թուղթ էր, միայն վերում երկու տող կար՝ «Ոչինչ
չեմ հասկանում: Ոչինչ չհասկացա, Սուրեն... Հասկանու՛մ
ես, բան չհասկացա...»: Կատաղած՝ անմիջապես գրեցի
տակը՝ «Իսկ ո՞վ ա հասկացել, այ էջ»: Հետո էջը ջնջեցի,
գրեցի «ավանակ», ապա «ավանակ»-ն էլ ջնջեցի, գրեցի
«տղա»: Վերջում ամբողջը ջնջեցի ու գրեցի՝ «Քեզ թվում
ա, ե՛ս եմ հասկացել...», բայց քիչ թվաց ու ավելացրի՝ «Դե
սիկտիրի եղի. է՛» (էջ 157):

Վեպում ամենից հաճախակի շրջանառվում է ազա-
տության գաղափարը: Ազատությունը Սուրենի և՛ հաղ-
թաթուղթն է, և՛ մարդկային ողբերգության ակունքը
միաժամանակ: Այն պայմանավորում է ինքնօտարման,
ինքնուրացման միտում Սուրենի գործողություններում,
դա դրսևորվում է տարբեր հարթություններում՝ թե՛ մաս-
նագիտական, թե՛ մարդկային, և մատնում նրա՝ անցյա-
լից ամեն կերպ ազատվելու ճիգը, անկախ այն հանգա-
մանքից, որ անցյալի վերհուշերում շատ բան կա հենց
ազատության հետ կապվող: Այլ խոսքով՝ *ազատության*
գաղափարը հետզհետե Սուրենի ըմբռնումներում վե-
րածվում է *ազատվելու* գաղափարի: Եթե իրեն իբրև
նկարչի ուրացումը («Ես ի՛նչ նկարիչ, ես նկարիչ չեմ՝ այդ
բառի իսկական, ամբողջ իմաստով», էջ 21) կապված է

ազատության գաղափարի սեփական կերպընկալումների հետ («արվեստի մարդիկ ավելի անազատ են, քան մյուսները», էջ 21), ապա անվան փոփոխումները (Շավարշ, հետո՝ Կարեն), թեպետ մի տեղում ուղղակի վերաբերմունքին («*Ես իմ անունը չեմ սիրում*», էջ 109), պայմանավորված են ամեն կերպ Դանդից ու Նրա հետ կապված հիշողություններից ազատվելու խնդրով: Թեպետ այդպես էլ ամենայն հստակությամբ չի ասվում, ըստ էության՝ Դանդը Սուրենի կենսագրության ամենակարևոր հատվածն է. «Դանդն է մեղավոր, Նրա հետ կապված ամեն բան ինձ էտ է տանում, իսկ ես չեմ սիրում հիշողությունների բեռը, առհասարակ ժամանակի կալանք...» (էջ 45):

Հետաքրքիր է, որ Արշոն իրեն է տեսել Սուրենի ինքնադիմանկարում («նստած էի իմ սենյակում՝ ողորկ պատեր, մաքուր, ողորկ սեղան, մութ կոլորիտ, ես՝ միայնակ գալի պես, նիհար, շեշտված, ցցուն դիմագծերով, վայրի հայացքով, խորթացած...», էջ 20), որն ընդհանրապես վեպի ամենակարևոր մետաֆորներից է. «Արշոն սիրում էր, մի անգամ ասեց՝ Ես Սուրենն իբր իրան ա նկարել, բայց ավելի շատ ոնց որ ես ըլնեմ» (էջ 56): Այս պարագային, թվում է, իրավացի է Հայկ Համբարձումյանի այն դիտարկումը, թե «մահվանից առաջ գրված նամակում հիշատակվող Սուրենը, Փառանձեմը և Մամոն Արշոյի իղեալներն են»,¹ մանավանդ որ՝ առկա է հետաքրքիր մեկ այլ զուգադրություն՝ Արշոյի մոր նկարն էլ Փառանձեմին է նման. «Ձեզ է նման, գիտե՞ք,՝ նկատեցի: Արշոն էլ էր ասում...» (էջ 57): Իմ տպավորությամբ, սակայն, Դանդն ավելի շատ Սուրենի բարդույթների մարմնացումն է, բարդույթներ, որոնք երիտասարդ տարիներին ազատասիրության բողի տակ կոծկվել են շրջապատողների աչքից: Պատահական չէ, որ ծերացող, կեցվածքներից հոգնած, կյանքին արդեն այլ աչքերով նայող նախկին հիպպին գնալով ավելի ու ավելի է նմանվում երիտասարդ ժամանակ արված այդ ինքնադիմանկարին.

¹ *Շան կյանք՝ լուրերի շարունակական բացակայության պայմաններում*, «Գրական թերթ», 2006, թիվ 35:

«Աչքս ընկավ պատի հայելուն, թվաց, թե հայելու փոխարեն ինքնանկարս է կախված պատին» (էջ 154): Ինքնադիմանկարի այրումը Դանդից մնացած այլ իրերի ու գրառումների հետ, նույնպես դրա վկայությունն է: Ասել, թե Դանդը Սուրենի երկրորդ ես-ն է, գուցե ճիշտ չի լինի, բայց խոսուն է այն հանգամանքը, որ հրկիզումը կատարվում է ոչ թե Դանդի, այլ, ըստ էության, մեկ ուրիշի գերեզմանաթմբին. «Դանդը չի. Դանդը գուցե առհասարակ այս գերեզմանատանը չի թաղված» (էջ 162): Իսկ գուցե Դանդն ընդհանրապես չի էլ եղել...

Նույն կերպ՝ *ազատվելու* խնդիր ունի նաև վեպի հեղինակը, թեպետ ավելի ճիշտ կլիներ այս դեպքում խոսել՝ *հաղթահարելու* մասին: Վեպում հաճախակի հայտնվող բանավեճերը այլ տեքստերի հետ (Ֆրանց Կաֆկայի, Յերման Յեսսեի) դրա վկայությունն են: Բայց ամենակարևոր բանավեճը հատկապես իր՝ Գուրգեն Խանջյանի հետ է, քանզի հաղթահարումը ավելի շատ վերաբերում է սեփական նախընթաց տեքստերին, նկատի ունեմ դրանց թե՛ արտաքին-կառուցաբանական, և թե՛ ներքին-հղացական մակարդակները: Այս իմաստով՝ Արշոն նախընթացի խորհրդանիշն է նաև, իսկ նրա մեղադրական նամակը խորքում գրական տեքստ է, որոնցից ազատվելու և հաղթահարելու խնդիրները վեպում դառնում են առաջնային: Հաղթահարումը համակարգային ձևով ի հայտ կգա Խանջյանի հետագա ստեղծագործություններում, այնուհանդերձ, փաստեմ, որ «Լուր չկա» վեպում նոր որակներով է ներկայանում Խանջյանի լեզուն, արհեստականություններից, ոճային խճողումներից գրեթե ձերբազատված՝ միաժամանակ որդեգրած սկզբունքային կեցվածքներ: Այս իմաստով խոսուն են հեղինակային խոսքի այն հղումները, որոնք արդարացնում են ընտրված լեզուն՝ «կնճռակախ հետույք, չէ, ոռ» կամ «կրծքերից, չէ, ծծերից մեկը» (էջ 73). սրանք արդեն գեղեկաբանություններ չեն, այլ լեզվի ճիշտ ընտրության ցուցիչներ:

Երկպլան զարգացումը հանգում է «Մի տոպրակ շան կեր» ավարտին, որը հերոսի դեպքում մղում է

Էքզիստենցիալ խորհրդածության, այն է՝ *ազատվելու* համար պետք է մեռնել, ինչպես Արշոն (կերպը դու ընտրիր), իսկ հեղինակի առումով՝ տեքստային հաշտության ցուցիչ է. այդուհանդերձ, հնարավոր չէ ամբողջովին հրաժարվել նախընթաց տեքստերից: Լինչ անունով շունը, այս իմաստով, *այսկողմն* ու *այնկողմը* կամրջող տարածությունն է և նախընթաց տեքստերի անհրաժարելի մասը: Եվ, ընդհանրապես, այս խորքին պետք է դիտարկել վիպական տարածքում հաճախակի հանդիպող, այսպես ասած՝ «շնապատումները»:

Եվ, այնուամենայնիվ, որոշ առկախումներ կարծես թե մնում են: Այս դեպքում՝ մնում է համաձայնվել, որ՝ «ավարտել՝ բառի իսկական, անմնացորդ իմաստով, անհնարին է, առհասարակ» (Էջ 90):

Նորայր Ադալյան «Մրջնանոց»

«Ապոկալիպսիս» վիպակից սկսած՝ ժանրային առումով Նորայր Ադալյանի արձակը, զուտ հեղինակային տիրույթում որքան անսպասելի ու հետաքրքիր, նույնքան էլ միագիծ զարգացումներ է արձանագրում: Խոսքն այն մասին չէ, որ տիրապետում են վեպն ու վիպակը՝ Ադալյանի պարագային էլ ավելի անտարորոշելի սահմանաբաժանումներով, այլ ժանրային իրացման, թեմատիկ-գաղափարական հարցադրումների, կերպավորման ձևերի ու պատումի կառուցման սկզբունքների: Վախճանաբանական գրականություն՝ ընդհանուր առմամբ այսպես կարելի է տարագել Ադալյանի վերջին տարիների արձակը: «Ապոկալիպսիս» (1999), այնուհետև՝ «Համաճարակ» (2003), «Տեսիլք» (2004), հիմա էլ՝ «Մրջնանոց», վերնագրերից դատելով էլ՝ կարելի է ասել, որ դրանցում տիրապետող են վախճանաբանական տրամադրությունները, մարդու՝ իբրև բանական էակի անհետացման, աշխարհի մոտալուտ կործանման հոռետեսական գուշակությունները: Հեղինակի աշխարհատեսության քրիստոնեական կերպընկալումը, բնականաբար, այդ ամենը կապում է

մարդ արարածի այլասերվածության, բարոյական ու հոգևոր անսախաղեպ անկումների հետ:

«Մրջնանոցում» ևս Ադայանը շարունակում է կիրառել նախընթաց գործերում իր նախասիրած գրական հնարանքը՝ ժանրա-սեռային տարբեր ձևերի համադրման փորձը: «Ապոկալիպսիսի» ավարտը ցուցանում էր սեփական ստեղծագործության թատերային-դրամատիկական ընկալումը՝ «Եվ մի խոսք էլ վարագույրը փակելուց առաջ. Այս ամենը ես բեմադրեցի՝ նայելով ձեզ» (Էջ 77), իսկ «Համաճարակի» եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) նախաբանում Ադայանն արդեն բացատրում է իր ստեղծագործության ժանրային կերպը. «Այս պատմությունը մեր ժամանակի վիպական փոխաբերությունն է՝ դրամայի ու կատակերգության առնչություններով»: Բայց սա թերևս ցանկությունն է, քանզի ժանրային իրացումը երևակում է չներդաշնակվող, հաճախ՝ ինքնակա կառույցներ, և դրանով Ադայանը վեպի կառույցն ավելի շատ տարտղնում է, քան նորացնում, կամ՝ ինչպես սովորաբար ասում են՝ փորձը մնում է փորձարարության սահմաններում: «Մրջնանոցում» կիրառելով նույն հնարքները՝ Ադայանն, այնուամենայնիվ, փորձում է մի փոքր տարբերվել ինքն իրենից, թեպետ գրքի հանձնարարականում ժանրային սահմանումը կարծես թե կրկնաբանության տարրեր ունի. «Վեպը մտահղացված է իբրև ժամանակակից կյանքի մետաֆոր»: Փորձեմ ընդհանուր գծերով ներկայացնել այս նոր վեպում ինքն իրենից տարբերվելու Ադայանի ցուցիչները:

Դրամատիկական երկերին բնորոշ ռեմարկները «Մրջնանոց» վեպում ուղղակի տեքստ են դառնում՝ դրսևորվելով իբրև հեղինակային միջամտություններ: Սակայն ռեմարկի հուշող գործառույթը վիպական տարածքում ընդլայնում է իր պարագրկումը՝ դառնալով նաև բովանդակակիր. «Երկար պաուզա, որի ընթացքում նրա մեջ դանդաղ արթնացավ խանդը և սառեց աչքերում» (Էջ 50), կամ՝ «Պաուզա: Այդ պաուզան, որ ընդմիջում կամ դադար չէր, այլ հոսող դրամատիկ երաժշտության կանգառ, գուցե առավել դրամա, քան

բուն երաժշտությունը, լի էր շան ու կնոջ հանդեպ վրիժառու խանդի քարացած զգացումով» (էջ 51):

Նոր վեպում Ադայանն այլ կերպ է կիրառում ինտերտեքստը, մոտավորապես այնպես, ինչպես վարվում են միջնադարյան հայ պատմիչները Աստվածաշնչից օգտվելիս: Նա վեպ է ներբերում որևէ այլ տեքստից տող, միտք՝ առանց աղբյուրը նշելու, և դա ոչ թե թաքցնելու մտադրությամբ, այլ վստահ, որ ընթերցողին հայտնի է դա: Սա արդեն տրամագծորեն հակառակն է «Համաճարակ» վեպում համատարած այն հնարքի, երբ ներբերվող տեքստերը ծանոթագրվում-հղվում էին հանրագիտարանային բնույթի տվյալներով: «Հարցը կախված էր առաստաղից» (էջ 30) արտահայտությունն, օրինակ, Արթուր Մեսյանի երգերից մեկի «Ձայնը կախվեց առաստաղից» տողի համաբանությունն է, «Օգնի՛ր ինձ Մարիամ, Անադարտ մնամ» (էջ 70)՝ սա արդեն բառացիորեն ներբերված է Պարույր Սևակի հանրահայտ «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև» բանաստեղծությունից: Սրանք վեպում այլտեքստեր են, որոնք ներկայանում-գիտակցվում են իբրև անկախ միավորներ, բայց կան օրինակներ, երբ այլտեքստը ուղղակի ներծուլված է բուն տեքստին և միայն դրա հանրահայտությունն է մղում առանձնացման: Դրանք հիմնականում աստվածաշնչյան հղումներ են, ասենք՝ «Թող մեռածները թաղեն կենդանիներին» (էջ 52, սա հեղինակային կերպընկալմամբ է ներկայացված), կամ՝ «Դու ասացիր» (էջ 165): Ադայանը երբեմն հաջող խաղարկում է այլ տեքստերը՝ ուրույն մեկնաբանություններով՝ «Կնոջ մերկության մեջ թաթախված օձին ճոճքն անկողին էր թվում, աշխարհը՝ կապույտ բուրաստան: (Գրեթե ըստ Բակունցի)» (էջ 170):

Կառուցվածքային առումով «Մրջնանոցում» հետաքրքիր են երկխոսությունները, որոնք, անկեղծ ասած, Ադայանի արձակում չարաշահվելով՝ թերության են վերածվել: Անվերջ ու տարտամ դիալոգներով «տառապում» է հատկապես «Համաճարակ» վեպը: Այստեղ ևս դիալոգները շատ են, սակայն միևնույն ժամանակ

այն տպավորությունը կարելի է ստանալ, թե դրանք համարյա չկան: Պարզ, բայց նուրբ հնարանքներով Ադայանը հասնում է այն էֆեկտին, որ դիալոգը ուղղակի երկխոսությունից վերածվում է ներքին մենախոսության՝ հարցուպատասխանով, կինն ու տղամարդը նույնանում են նույնիսկ երկխոսելիս, Ադայանը «մոռանում» է դնել երկխոսությունը ցուցանող և խոսակիցներին առանձնացնող կետադրական նշանները՝ գծիկը (-) կամ չափերտները (« »): «Ինչո՞ւ ինձ մերկացրիր: Դա եղավ քո ցանկությամբ: Եվ քո: Դու գիտե՞իր, որ նա ինձ է նայում: Ո՞վ: Օձը: Նա չէր կարող չնայել, երբ սիրում ես, աչքիդ ոչինչ չի երևում, միայն նա, մոռանում ես նույնիսկ քեզ, քո անունը» (Էջ 111):

Վեպի հերոս Սահակը տարբերվում է Ադայանի մյուս հերոսներից և առանձնանում է նաև ընդհանրապես վերջին տարիների հայ արձակի հերոսների շարքում: Սահակն ընդգծված դրական կերպար է: Առանձնանալու, բնության գրկում մենակ մնալու նրա որոշումը օրեցօր քարացող մարդկանց հասարակության դեմ նրա բողոքն է ու պայքարի անիմաստության գիտակցումը: Սակայն անապատային իրականության մեջ մրջյունների առատությունը փաստում է ամենասարսափելին՝ աշխարհը սպառնում է վերածվել համատարած մրջյունոցի, այսինքն՝ մարդկային բարձր կեցությանը փոխարինելու է հոգևոր փոքրությունն ու ճղճիմությունը՝ ամենուր խցկվող, անընդհատ իր ներկայությունն զգացնել տվող, ապրելն անտանելի դարձնող... Ադայանի հերոսը չի տրվում ընդհանուր հոսանքին: Թեպետ «միակ հերոսի» նրա կարգավիճակը պայմանավորել է ավելի շատ կայական կեցվածք և հուշով ու խոհով ներկայանալու վիճակներ՝ դրսևորվելու հնարավորություն տալով առավելապես հեղինակին, չնայած՝ վերջինիս պնդմամբ՝ «իմ դերն այստեղ փոքր է, ընդամենը գրառողի դեր, միայն թե ճիշտ շարահյուսություն անեմ և տառասխալ թույլ չտամ» (Էջ 210), այդուհանդերձ, «շարքային մրջյուն, ամբոխացեղի մի անդամ ներկայացուցիչ» (Էջ 181) դառնալու տագնապը նրան մղում է

պայքարի նաև այստեղ: Ի վերջո, միջուններին այրելու համար նա այրում է նաև ինքն իրեն:

Ընդհանուր առմամբ՝ վեպի իրականությունը պայմանական-մետաֆորիկ է: Պայմանականությունը Ադայանի արձակում բնագրաստեղծ գերակայություն է: Թեպետ երբեմն այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե հեղինակն անպայման ուզում է ընդգծել պատկերվող իրականության պայմանական բնույթը, որպեսզի հնարավորություն ստանա ուզած բանի մասին գրել. սա որքան էլ հետաքրքիր դրսևորումներ է ունենում, այնուամենայնիվ, երբեմն պատումին հաղորդում է կեղծություն ու արհեստականություն: Մանավանդ որ՝ համատարած պայմանականությունների համապատկերին, հանկարծ հայտնվում են այնպիսի ռեալ մանրամասներ, ինչպիսին, ասենք, իր՝ Նորայր Ադայանի ծննդյան օրն է՝ առաջին հայացքից իբրև անկապ ու պատահական մի օր ներկայացված՝ «Այդ հուլիսի 30-ն էլ որևէ նշանակություն չուներ» (էջ 18): «Մրջնանոցում» Ադայանը չի չարաշահում պայմանականության հնարավորությունները: Մետաֆորներն իմաստավոր են և բովանդակակիր:

Ռուբեն Յովսեփյան **«Ծիրանի ծառերի տակ»**

Տաղանդավոր հեղինակի հերթական ստեղծագործության երևումը առթում է նախևառաջ վայելումի տրամադրություն, մանավանդ որ՝ նա վաղուց չի ստեղծել այդպիսի հնարավորություն, իսկ բուն ընթերցումը հաջորդում է դրան՝ երևանելով ստեղծագործության արժանիքներն ու թերությունները, տեսանելիորեն ցուցանում անհրաժեշտ ու անպայման պետքական հնի, ձանձրացնող կրկնության, զարմացնող նորի հարաբերակցությունը: Ռուբեն Յովսեփյանի «Ծիրանի ծառերի տակ» վեպն այս իմաստով մեծ անակնկալներ չի մատուցում: Գրողին հաջողվել է պահպանել իր գրի բարձր մակարդակը, որին գումարվել են ստեղծագործական ու

կենսական նոր փորձընկալումներ, որոնք էլ առավելապես պայմանավորել են նրա այս նոր ստեղծագործության յուրահատկությունները:

Իբրև ժանրային իրացում՝ վեպի կառուցվածքը բավականին տարտղնված է, և դա ոչ թե արդի հայ վիպագրությանը բնորոշ նորարարական, փորձարարական խաղարկումների պատճառով է, այլ պարզապես ասելիքի մատուցման կերպն է հանգեցրել դրան: Սյուժետային անկանոն հոսքերը հետագայում դժվարությամբ են ի մի բերվում, երբեմն՝ չեն հանգուցալուծվում, շատերն էլ՝ գրեթե չեն ներդաշնակվում բուն պատումին՝ թողնելով ինքնակա պատմությունների տպավորություն: Մի խոսքով՝ առկախումները շատ են, թեպետ զգալի է հեղինակի ջանքը՝ դրանք նվազագույնի հասցնելու: Ասենք՝ որոշ սյուժեների հաջորդում են բոլորովին այլ, բայց նախորդի հետ երբեմն մեկ արտահայտությամբ կապվող սյուժեներ: Օրինակ՝ Օվսաննայի՝ ամուսնուն ուղղված «խելառ, խանդոտ խելառ... Պապի տարիքին հասար՝ խանդդ չմեռավ...» (էջ 85) գեղումին ի բացատրություն՝ անմիջապես հաջորդ սյուժեն ներկայանում է իբրև Ավետիքի՝ Օվսաննայի հանդեպ խանդի առաջին դրսևորման պատմություն: Ֆաբուլային մտածողությունը, ընդհանուր առմամբ, հարազատ չէ Ռուբեն Յովսեփյանին: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները, հիմնականում՝ վիպակներ ու պատմվածքներ, նույնպես հատկանշվում են սյուժետային անկանոն հոսքերով, սակայն դրանցում կառույցները տրամաբանված են: Վեպի տարածությանը Յովսեփյանի անսովորությունն է գուցե խանգարել այս անգամ հասնել ցանկալի արդյունքի:

Վեպը լայն ընդգրկում ունի. Ավետիքի ընտանիքի պատմության համապատկերին Յովսեփյանը ներկայացնում է վերջին ժամանակների հայաստանյան սոցիալ-քաղաքական իրականությունը՝ Արցախյան շարժում ու պատերազմ, անկախության գործընթաց, ապա դրա արդյունքում իշխանության եկած ուժերի գործելակերպ... Երկպլան պատումն օգնում է ներկայացնել այդ իրականության տեսանելին ու անտեսանելին, այսինքն՝

հետևանքն ու պատճառը, վերևներում տեղի ունեցող խժոժություններն ու այդ ամենի ուղղակի ազդեցությունը մարդկային ճակատագրերի վրա: Որքան էլ վեպում տիրապետող է հրապարակախոսական շունչը, հերոսները որքան էլ ճանաչելի են, ու նրանց ուղղված քննադատական սլաքը որքան էլ թիրախին է, այնուամենայնիվ, Հովսեփյանը չի ձգտել «քաղաքական վեպ» ձևել, ինչպես կարծում է Վահրամ Դանիելյանը իր գրախոսությունում¹: Այստեղ մարդու հավիտենական երազանքներից մեկի՝ երկրային ներդաշնակ դրախտ ստեղծելու տվայտալից ընթացքի հոգեբանական վկայագրումն է, ընթացք, որ դատապարտված է ի սկզբանե և հենց *երկրային* պատճառներով՝ ցուցանելով, որ ամեն դեպքում՝ տենչանքները հավերժական են, հասնումները՝ դրվագային:

Մարտիրոս Սարյանի «Ծիրանի ծառերի տակ» կտավը ձեռք բերելու տվայտանքները խորհրդանշային արժեք ունեն և ցուցանում են Ավետիքի պատկերացումները երջանկության մասին: Այսինքն՝ նրա ուզածը ոչ թե բուն կտավն է, այլ կտավանմանությունը, եթե կարելի է այդպես ասել, որտեղ ինքը կունենար նաև հեղինակային իրավունք՝ ցանկացած ժամանակ նոր երանգներ ավելացնելու: Թեպետ ընթացքում նա գումար է հավաքում կտավը գնելու համար, բայց ուզածը դա չէ, նրա համար կարևորը վստահանալն է, որ եթե «ինքը չի կարողանում տիրանալ կտավին, ապա չի կարող տիրանալ և ոչ մեկը» (էջ 41): Այսինքն՝ վստահանալ, որ կերտվելիք երկրային դրախտը իրենն էր լինելու և չէր աղարտվելու դրսեկ միջամտություններով: Եվ եթե սկզբում երկրային դրախտն էր պակասություններ երևանում բուն կտավի հետ համեմատություններում («Առաջին օրերին կտավի ու բնության տարբերություններն էին աչքի զարնում, խաթարում ամբողջական վայելքը, հետո մի օր, հանկարծ, չհասկացավ՝ բնությունը հարմարվեց կտավին, թե՛ ինքը կտավի մեջ նշմարեց բնության գաղտնիքները՝ նմանությունը կատարյալ դարձավ», էջ 42), ապա

¹ Նոր վեպի առիթով. «Գրեթերթ», 2006, թիվ 3:

հետզհետե կտավն է սկսում զիջել երկրային դրախտին («Գոռը նոր մանրամասն էր մեծանուն նկարչի կտավում, բայց արի ու տես, որ ջահել, առողջ, առնական մարմնի գեղեցկությունը բոլորովին չէր խաթարում նախաստեղծ ներդաշնակությունը: Օտար մարմին չէր Գոռը: Կտավն ընդունել էր Գոռին», էջ 49): Ավետիքն արդեն հեղինակային իր իրավունքների պտուղն է քաղում: Խոսուն և իմաստավոր է Գոռի ու Անդրեյի զրույցը՝ «Մտա՛ր նկարի մեջ»,– հարցրել էր Գոռը: «Չկարողացա... Ձեռքիս դանակ կար, սրտումս՝ չարություն» (էջ 146): Սակայն հասարակական նոր հարաբերությունները ձևավորում են մարդու այնպիսի տեսակ, որին անկարող է դիմադրել անգամ կտավի դրախտային մաքրությունը: Կտավն աստիճանաբար կորցնում է իր մանրամասները, այն մանրամասները, որ Ավետիքն ինքն էր ավելացրել: Դրախտը վերածվում է սովորական այգու: Սա է ողբերգությունը: Վեպում գործող մի շարք ճանաչելի հերոսներ կոնկրետ հղումների տեղիք են տալիս (Մորուքավոր, տարբեր նախարարներ ու պաշտոնյաներ), սակայն վեպի գեղարվեստական իրականության մեջ նրանք ուղղակի ընդգծում են Ավետիքի ողբերգությունը արտաքին–իրականի և ներքին–տեսլականի հարաբերության մեջ: Գլխավորը Ավետիքի ողբերգությունն է՝ ներսի և դրսի, երազի և իրականության բախումից ծնվող, որի ցուցիչը սեփական այգու՝ երկրային դրախտի, Մարտիրոս Սարյանի կտավի վերացում–կազմաքանդումն է ժամանակից դուրս ժամանակներում, որտեղից էլ ծնվող տարտղնված տեքստի գեղարվեստական ժամանակում մարդը կորցնում է կատարելության ձգտումը...

[2007]



**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ - 2007.
ՎԱՅՐԻՎԵՐՈՒՄՆԵՐՈՎ ԱՌԱԶ.
2007 ԹՎԱԿԱՆԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ**

Ինչպես միշտ, գրական ընթացքի մեկ տարվա հատույթում արձակն իր հատկականությունները ցուցանում է հիմնականում պատմվածքի, երբեմն նաև վիպակի միջոցով: Վեպը, էսսեն, ակնարկը, մյուս ժանրերն ունեն հատվածական կամ երբեմն, այսպես ասեմ՝ հեղինակային ներկայություն: Վերջին առումով պետք է նշել Վարուժան Նալբանդյանին, ով շարունակում է աշխարհն ու երևույթները դիտարկել բացառապես էսսեի ժանրային հնարավորություններով: 2007-ին նա հրապարակել է մեկ տասնյակից ավելի էսսե, որոնք, սակայն, մատնում են գտնված տեքստային տարածության մեջ բովանդակային-ասելիքային կրկնաբանությունների տաղտուկը: Թեպետ հետաքրքիր ընդհանրացումներ ու դատողություններ, անշուշտ, առկա են:

Պատմվածքի այս յուրօրինակ կարգավիճակը թելադրում է առավել ուշադիր լինել ժանրի ներքին զարգացումներին ու տարտղումներին: 2007-ի գրական մամուլի պարագծում առկա է մոտ 130 պատմվածք՝ ստեղծված ամենատարբեր սերունդների հեղինակների կողմից: Այդպիսի առատությունն ու թվում է՝ բազմազանությունն, այնինչ, մատնում են ավելի շատ միապաղաղության ձանձրույթը, քան որոնումի տքնանքը: Այն տպավորությունն ունեմ, թե մեր արձակագիրներից շատերը շարունակում են գրել ուղղակի իներցիայով: Կրկնված ու

հարմարեցված սյուժեները, չիմնավորվող ընդհանրացումները, անորոշ ու տարտամ դիալոգները, մերկապարանոց դատողությունները, երբեմն նաև՝ տարրական ժանրազգացողության բացակայությունը որակ են կազմում: Ինչպես միշտ՝ մի քանի գրողների շնորհիվ է, որ հայ արձակը, թեպետ դանդաղ քայլերով, բայց, այնուամենայնիվ, գնում է առաջ, և քննադատական այսպիսի անդրադարձները չեն դառնում անիմաստ: Ուրախալիս այն է, որ տարվա մամուլը հատկանշվում է երիտասարդ, խոստումնալից նոր անուններով (Սարգիս Յովսեփյան, Նառա Վարդանյան, Արամ Պաչյան...), և արդեն իրենց խոստումնալիցությունը հաստատող երիտասարդ «հին» անուններով (Միեր Բեյլերյան, Յրաջա Սարիբեկյան, Յամբարձում Յամբարձումյան...):

Այնուամենայնիվ, եթե համեմատություն անցկացնենք ընթացային այս և նախորդ տարիների միջև պատմվածքի ժանրային դրսևորումների առումով, ապա ցավով պետք է նշեմ, որ որակական առումով այս տարին ավելի թույլ է: Սա իր հերթին ամրագրում է մեկ այլ օրինաչափություն, որ արդի հայ արձակը զարգանում է վայրիվերումներով (միտումն, ի դեպ, հաստատվում է ոչ միայն պատմվածքի, այլև վեպի դրսևորումների օրինակով): Ասենք, 2006-ին տպավորություն գործած արձակագիրները 2007-ին կրկնաբանությունների հրավառություն են սարքել, կամ՝ 2006-ին արձանագրած մակարդակը չեն կարողացաել պահպանել և այլն: Սպասենք և տեսնենք, թե գալիք տարին այդ առումով ինչեր է արձանագրելու:

Հինգ պատմվածք առանձնացնելիս առաջնորդվել ենք ոչ միայն տարվա մյուս պատմվածքներից ավելի հաջողված լինելու հանգամանքով, այլև դրանց հեղինակների ներստեղծաբանական զարգացումներից ու գրի մակարդակին համապատասխանումից ելնելով: Բացառապես դրանով պայմանավորված այս շարքում չեն ընդգրկվել, ասենք, Աղասի Այվազյանի «Հարցի ինքնադիմանկարը» («Գրական թերթ», թիվ 11), Գուրգեն Խանջյանի «Զալոյի վերջին կռիվը» («Նարցիս», թիվ 5),

Համբարձում Համբարձումյանի «Ութերորդիները» («Գրեթերթ», թիվ 1), և մի քանի այլ պատմվածքներ:

Այս տարվա պատմվածքների առանձնացումը թերևս բացառիկ է Նրանով, որ մեր «Գրականություն» նախագծի շրջանակներում սա առաջին դեպքն է, երբ առանձնացումն ընդգրկում է հայաստանյան գրական մամուլի գլխավոր անունները: Ինչպես կարելի է նկատել՝ յուրաքանչյուր պատմվածք ներկայացնում է մեկ գրական մամուլ:

Եվ այսպես, մեր կարծիքով, 2007 թվականի հինգ լավագույն պատմվածքները հետևյալներն են (ինչպես միշտ՝ *լավագույն* տարագումն ու ստեղծագործությունների նշված հերթականությունը պայմանական են).

Լևոն Խեչոյան «Ճանապարհորդը» («Գարուն», թիվ 1-2)

Լևոն Խեչոյանի ֆենոմենը թերևս ամենաառեղծվածայինն է արդի հայ գրականության մեջ: Նրա՝ գրվելիք վեպի արձագանքները ներգրական շրջանակների ամենասիրված թեմաներից է ու շատ կողմերով ազդում է նրա յուրաքանչյուր նոր ստեղծագործության ընկալման ու գնահատման վրա: Մանավանդ որ՝ դրա շուրջ առկա են նաև ներստեղծաբանական կարգի վկայություններ, ինչպիսին է, օրինակ, «Լրագրողը» պատմվածքը («Գարուն», 2005, թիվ 1), որում հերոսի տվայտանքների էպիկենտրոնը գրվող կամ գրվելիք ստեղծագործությունն է («Արդեն չորս-հինգ տարի էր՝ ամեն ինչ թողել, միայն մեծածավալ գրքի վրա էի աշխատում», էջ 9): Ամեն մի հաջողված նոր գործ ընկալվում է իբրև դեռ չավարտված վեպի շքեղ խոստում, իսկ որոշ պակասություններով որոշ պատմվածքները՝ ստեղծագործական ներքին տվայտանքների, այդ տվայտանքներից ազատվելու, վեպի տեքստ ու տարածությունից հանգստանալու, մի փոքր մեկուսանալու վկայություն: Սրանք զգացողություններ են, որ ներշնչված են Խեչոյանի արձակին ու

գրողի նրա տեսակին իրապես հաղորդակից ընթերցողին հենց իր՝ գրողի կողմից: Նկատի ունեմ, մասնավորապես, «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպի «Նամակ» հատված–ավարտաբանությունն ու «Չանգուլակներով՝ կույր անցորդը» հարցազրույցը («Գրական թերթ», 2004, թիվ 36), որոնք յուրօրինակ «ինքնադատության փորձ»–եր են: Ընդհանրապես՝ արդի հայ գրականության մեջ թերևս ոչ մի գրող այնքան «ինքնադատության փորձեր» չի կատարում, որքան խեչոյանը:

Նոր, դեռևս լույս չտեսած (գուցե նաև՝ չգրված) վեպ – նոր պատմվածքներ առնչությունների վերաբերյալ կռահումներն ու ընկալումները իմաստավորվում են նաև այն իմաստով, որ խեչոյանի ստեղծաբանական համակարգում վիպական տարածության մեջ ստեղծված պատմվածքների, կամ վիպական տարածություն փոխադրված պատմվածքների օրինակը նոր չէ ու եզակի չէ («Ուսուցիչը», «Հողի դողը», «Փոխանակություն», «Երկրավոր արատ» պատմվածքներն ու «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը):

Առանձնացված «ճանապարհորդը» պատմվածքը տարվա հատույթում խեչոյանի միակ գեղարվեստական հրապարակումն է: Մեծ իմաստով այն խեչոյանական արձակի հարազատ արտահայտությունն է և ապահովում է նրա գրին բնորոշ բարձր մակարդակ: Վերնագրային մակարդակում կրկին դրսևորվում է խեչոյանի վերջին պատմվածքներին բնորոշ, այսպես ասեմ՝ մասնագիտությունների հոգեվիճակային բացահայտումը, որով պեղվում են կեցության որոշակի ձևեր: «Լրագրողը», հիմա էլ՝ «ճանապարհորդը» և ուշարժանն այն է, որ նշված, պատմվածքների բուն զարգացումներում հերոսների մասնագիտությունները ներկայանում են անցյալ ժամանակի մեջ, իսկ պատմվածքների միջուկը ներկայացնում է կեցության այլակերպումը, մարդու օտարումը ինքն իրենից, իր էությունից ու կոչումից: Մյուս կողմից՝ դրանք գրողական ես–ի այլակերպումներ են, գրողական ողբերգության արտացոլումներ (գրողը՝ լրագրող, գրողը՝ ճանապարհորդ):

Հերթական անգամ Խեչոյանի արձակում ամբողջ սրությամբ արժարժվում է անհատի ու անդեմ ամբոխի բախման, մարդու մենության թեման, մարդու, որ շոշափելու չափ տեղյակ է տիեզերքի անսահմանությանը: Սրանք, ըստ ամենայնի, նոր վեպում ևս կենտրոնական տեղ են գրավելու:

Ինչպես միշտ, Խեչոյանի հերոսը ներկայանում է ծայր աստիճան սրված զգայարաններով ու կյանքը ընկալելու՝ միայն իրեն հատուկ տեսողությամբ: Պատմվածքի հերոս Դանիելն անհատականություն է, ճանապարհորդ, Չարենցի խոսքերով ասած՝ «անհայտ հորիզոնների զննիչ», որին հակադրված է ամբոխը՝ կազմավորված տարբեր մեծ ու փոքր պաշտոնյաներից՝ հետախուզության վարչության պետից մինչև հանդերձապահ, որոնք անանուն են և հիշատակվում են հենց իրենց պաշտոններով: Նրանք միադեմ են ու միակերպ, իսկ նրանց միացնում է նույն՝ կեցության արքայությունը, որը պատմվածքում արտացոլվում է Նախագահին անվերջ սպասելու խորունկ մետաֆորով, որն, անշուշտ, համաբանվում է մի կողմից՝ բեքետյան հայտնի արքայախնային վիճակին՝ Գոդոյին սպասելիս, մյուս կողմից՝ հենց իր՝ Խեչոյանի «Սպասում» պատմվածքի հոգեբանական զարգացումներին:

Դանիելը կարծես չի տեսնում ու չի շոշափում աշխարհը, նա պարզապես զգում է այն: Խեչոյանն իր հերոսի հոգեբանական զարգացումներն ապահովում է իրեն բնորոշ՝ խորհրդանշային, տեքստային, գունային, ձայնային, համուհոտային կրկնություններով և իմաստաբանական նուրբ խաղարկումներով: Պատմվածքը տազնապի վկայագրություն է, որն արդեն երևում է պատմվածքի սկսվածքի ոճական խաղարկման մեջ, երբ առօրեական «Կեսօրից հետո եկան, Դանիելին ասացին» հղումը փոխարինվում է «Սակայն վաղ առավոտյան զանգահարեցին, հայտնեցին» պաշտոնական ոճի հղմամբ, որը փոխում է հանդիսության հրավերի էությունը: Տազնապի զգացողության հաջորդ քայլը որդուն հետը տանելու որոշումն է, ինչը մենակությունը թոթափելու ճիգ է նաև,

չնայած որդու՝ Վասակի կերպարը երկրորդ ես-ի գործառույթ ունի պատմվածքում: Հետախուզության վարչության պետի հետ որդու բախումը պայմանավորում է պատմվածքի հետագա զարգացումների բնույթը: Պատկանյան դառնում է տագնապի մարմնավորումը, և Դանիելն աշխատում է ամեն կերպ վանել այն: Հետախուզության վարչության պետի կնոջ հետ հարաբերությունները դառնում են զգացողությունների ու որդու համար տագնապի ստուգման ցուցիչներ: Նախ՝ մոտեցող վտանգի ձայնը. «Միաժամանակ լսում էր՝ ինչպես է մանրահատակը հետախուզության վարչության պետի կնոջ ոտքերի տակ ճռճում»: Ապա՝ տագնապի խորացումն ու ետդարձի անհնարինությունը. հետախուզության վարչության պետի կինը հրաժարվում է խմել Դանիելի կենացը: Զիչ անց վերջինս փորձում է իրենից հեռացնել տագնապը՝ իր էությանը անհարիր գործողությամբ՝ «Դանիելը թռչնի մսի խոշոր մի կտոր դրեց վարչության պետի կնոջ ափսեում»: Սա կեցության այլակերպման սկիզբն է՝ որքան էլ այն պարտադրված բնույթ ունի: Ու պատահական չէ, որ Նախագահին սպասելու հոգեվիճակը զուգաբանվում է որդուն, այլ խոսքով՝ իր իրական էությունը որոնելու ընթացքին:

Խեչոյանն ի վերջո իր հերոսին օգնում է վերագտնել իր «փախստական էությունը»՝ հասարակությունից վերջնականապես օտարվելու գնով. «Հետո Դանիելը տղայի կողքին էր՝ անձրևի տակ»: Ու թերևս նոր վեպը ցույց կտա՝ Խեչոյանի հերոսն իրականում գտնո՞ւմ է, թե՞ կորցնում:

Միեր Բեյլերյան «Հրաժեշտ Մերինեին»

(«Գրեթերթ», թիվ 1)

Վերջին տարիներին հրատարակած տարաբնույթ ու տարաժանր ստեղծագործություններում Միեր Բեյլերյանը ցուցաբերել է հակիրճության ու սեղմության հանդեպ հակում: Սա, մեծ հաշվով, նշանակում է հակում

արձակի փոքր ձևերի ժանրային հատկականությունների հանդեպ: Նույնիսկ նրա «Սկյութների ստվերները» տաղանդավոր վիպակը, որն ամենածավալունն է Միե-րի առաջսօր հրապարակած ստեղծագործությունների շարքում, ըստ ամենայնի, փոքրիկ նորավեպերի ու պատմվածքների՝ երբեմն ընդգծված օրգանականությամբ կապվող շարունակական տեքստ է: Իմ տպավորությամբ՝ նշված ստեղծագործության մեջ, ինչպես նաև 2007-ին հրատարակված «Մեղքի հարյուր տարին» նույնպես շատ հետաքրքիր վիպակում («Նորք», թիվ 3) ներժանրային առումով՝ լայն տարածության մեջ Միերը փորձարկում-խաղարկում է պատմվածքի հնարավորությունները: Իսկ ահա նրա բուն պատմվածքներն արդեն արձանագրում են այդ փորձարկումների արդյունքները, որոնք երբեմն, իրոք, տպավորիչ են:

Այդպիսին է տարվա հատույթում առանձնացված «Հրաժեշտ Մերինեին» պատմվածքը, որը հատկական է իր համադրականությամբ՝ թե՛ ասելիքային, թե՛ բովանդակային, թե՛ լեզվաոճական, թե՛ կառուցվածքային մակարդակներում: Հատկանշական է, որ Միերն այստեղ համադրում է նաև պատումի տարբեր տեսակներ (քնարական, խոստովանական, էպիստոլյար, մենախոսական, հրապարակախոսական և այլն):

Համադրականությամբ հանդերձ, պատմվածքն իրականում մի երկար մենախոսություն է՝ ներքին երկխոսություններով: Պատմվածքի հենց սկիզբը պարզում է դրա բնույթը թեկուզև այն փաստով, որ վերնագրային «հրաժեշտ» հղումից հետո անմիջապես ողջույնի գործառույթ ունեցող տեքստ է ներխուժում պատում. «Բարի լույս, Մերինե: Թիթիզ Մերինե»: Այստեղ նաև քնարական ու առօրեական ոճերի զուգադիր կիրարկումն է առկա: Պատմվածքում, ըստ էության, քննվում են իրականի ու երևակայականի սահմանները: Հերոսն ինքն է ստեղծում-հորինում երկու իրականություն և ապրում այդ երկուսում էլ: Ինքը հորինում է Մերինեին ու ինքն էլ իր հերթին հորինվում Մերինեի կողմից. «Հետո՞, ի՞նչ անուն ես ինձ դրել: «Դմբո, ոնց չես կռահում: Մերինե, Միերինն է,

ուրեմն՝ անունդ Միեր է»»։ Ինքն է խոսում միշտ ու երկուսի փոխարեն, ինքն է զգում ու ապրում։

Այս հնարանքն ու հերոսի ներտեքստային կեցության կերպը նորություն չէ Միերի պատմվածքների պոետիկայում և արդեն հաջողված կերպով կիրառվել է նաև «Գիշեր, ձյուն, ցեխ...» («Գարուն», 2005, թիվ 2) հրաշալի պատմվածքում։

Միերը, կարծես, խաղում է ընթերցողի հետ, հաճույք է ստանում նրան այդքան լավ խաբելուց ու իր՝ այդքան համոզիչ պատմելուց։ Նախ՝ իրականությունը ներկայացվում է իբրև խաբկանք՝ «Մատը սահում է վզիդ վրայով՝ շոյում ուսդ։ Աչքերդ բացում ես ու տեսնում ճանճին, որ վզիդ վրայով իջել է ուսիդ»։ Բայց անմիջապես հաջորդ նախադասությունը խաբկանքն է վերածնում իրականության՝ «Փակիր աչքերդ և կաշվով կզգաս նրա շնչառությունը։ Մի կարծիր, թե քամին է փչում բաց պատուհանից»։ Զնարական այս նախադրությունից հետո երազանք-Մերինեի «գոյությունը» ներկայացվում է առօրյայի հոսքի մեջ, համապատասխան ոճով։ Ընդ որում՝ երազի հասարակացումը արտահայտվում է երազի անկատարության շեշտադրմամբ։ Միերն, ըստ էության, երկուստեք իդեալներ է ստեղծում՝ իդեալները պսակազերծող հատկանիշներով. «Ինձ մեղադրելն անիմաստ է, որովհետև դու ես իմ հեղինակը, Մերինե։ Ոչ անթերի եմ, ոչ էլ արատավոր, ուղղակի քո երազն եմ»։ Սա երկակի ասված խոսք է, ուր Մերինեն հեշտությամբ կարելի է փոխարինել Միերով։ Այլ խոսքով՝ նա որոնում է երազը իրականության մեջ, այնինչ՝ իրականության ճնշումը տեղ չի թողնում նույնիսկ պսակազերծված, հասարակացված երազի համար։ Պատմվածքի ասելիքային տարածքում այսպիսի հանգուցալուծումը, որին նախորդում է հերոսի ներքին տվյալանքները վերհանող սահուն անցումներով երկխոսական պատումը, ի վերջո հանգում է հրապարակախոսական զեղման. «Մնաս բարով, Մերինե, և բարի գալուստ ութժամյա աշխատանքային օր, ճանապարհատրանսպորտային օրենքներ, սոցիալ-տնտեսական հիմնահարցեր ու բարոյաբաղադրական

հիմնախնդիրներ, անթուն գիշերներ ու անարթուն առավոտներ, գների գերած ու ապրանքների սղած...»:

Այս կերպ՝ մնալով ապրումի ու ներաշխարհի քննության սահմաններում Միեր Բեյլերյանը կարողանում է նաև ներսից դուրս ընդհանրացումներ կատարել:

Հրաչ Բեգլարյան
«Եվ մենք գրավում ենք բլուրը»
(«Նարցիս», թիվ 3)

Հրաչ Բեգլարյանը արդի հայ արձակի, այսպես ասեմ՝ խաղաղ ներկայություններից է: Գրող, որ տարիների ընթացքում ստեղծել է բազմաթիվ հաջողված պատմվածքներ, բայց երբեք չի հավակնել իր գրով պայմանավորել գրական ընթացքի հատկականությունները: Բայց մյուս կողմից՝ նրա պատմվածքները համընթաց ու ներդաշնակ են այն բլուր միտումներին, որոնց ձգտում է արդի հայ պատմվածքը: Պարզապես, ի տարբերություն շատերի, Բեգլարյանը չի ճշում իր մասին, ավելին՝ երբեմն կարծես թե ձգտում է չերևալ: Նա արձակի հին ու հայտնի միջոցներով պատումներ է ստեղծում, այնուամենայնիվ, ունենալով ինքնատիպ դիտակետ աշխարհին ու երևույթներին, ինչն էլ Բեգլարյանի արձակին լուրջ ու պատասխանատվությամբ վերաբերվելու հիմք է տալիս:

Առանձնացված «Եվ մենք գրավում ենք բլուրը» պատմվածքը բանակային ծառայության առօրեական մի դրվագ է ներկայացնում, որն իր ձանձրալի և անիմաստ ձևերի ու ձևականությունների մեջ բացահայտում է տիպական մանրամասներ ու մարդկային ինքնատիպ բնավորություններ, գունեղ ու կենդանի կերպարներ, որոնք զարմանալիորեն ընդհանրացված են: Կապիտանը, որ «պարզունակ մտածողության տեր մարդ է և մի բան գիտի. ինքը կոչումով ավագ է, ուրեմն հրամայողն ինքն է»: Զյավառը, որ «կիսատ է թողել ուսումն ու եկել է բանակ: Զիմիայի դասախոսը չի ցանկացել նշանակել ու Զյավառը որոշել է բանակ գալ,

պարտքը տալ ու նոր գնալ քիմիայի դասախոսի «խետ հարցերը լուծել»»։ Պատմող հերոսը, որին բանակ են բերել՝ չնայած ունեցած առողջական լուրջ խնդիրներին։ Ինչպես նաև՝ առօրյան ամբողջացնող նորակոչիկ զինվորները, որոնցից ամեն մեկն իր պատկերացումներն ունի բանակային կյանքի մասին...

Բեգլարյանին հաջողվել է ինքնատիպ կառույցի միջոցով առօրեական դրվագը վերածել իմաստավոր իրադարձության։

Պայմանական հակառակորդի հետևից մոտակա բլրի գագաթը բարձրանալու՝ կապիտանի հրամանն ու բարձրանալու ընթացքը ձևում են իրականության ընկալման երկու զուգահեռ հոսքեր, որոնք զարգանում են կողք կողքի, ընդ որում՝ մեկը բարձրաձայնվում է, մյուսը՝ մտածվում։ Բեգլարյանը կարողացել է տեքստային համընկնումների միջոցով կապակցել այդ երկու հոսքերը և ստեղծել ասելիքային ընդհանուր տարածք։ Զյավառի՝ իրավիճակով թելադրված դժգոհությունը՝ «-Տենաս մարդ ընչի՞ գեներալ չէ», պատմող հերոսի հուշ-մտածմունքներում երևանում է երևույթի ու զգացողությունների նստվածքային շերտեր, ինչպես նաև ներքին սյուժեներ. «-Տեսնես մարդ ինչու՞ գեներալ չի ծնվել,- ինքնիրեն հարց էր տալիս ուսուցիչ հայրս և տնքում էր, աշխատելով հուզմունքը, թախիծը, տխրությունը ցույց չտալ»։ Մյուս դեպքում՝ այսպես կոչված ծայնի ու արձագանքի տեղերը փոխվում են՝ «Ու հայրս ասում է մորս.

- Տեսա՞ր ոնց ստուգեցին... Տեսա՞ր ինչ չճարվող դեղեր տվեցին ու տղայի սիրտը միանգամից առողջացավ։

...- Տեսա՞ր իմալ մեզի թալալը բցեց,- ասում է Զյավառը կապիտանի հասցեին»։

Կապիտանի հանդեպ դժգոհությունն աստիճանաբար ներառում է տարաբնույթ խորհրդածություններ, որտեղ ավանդական հասկացությունների հանդեպ վերաբերմունքը ներկայանում է ուրիշ կեցվածքի մեջ. «Բայց ախր հայրենիքի ծանրությունը շատ անհավասար է բաշխված ու եղ ծանրության համեմատ բոլորի օգուտը նույնը չէ...»։

Բլուրը հաղթահարելու ընթացքը պատմվածքի հերոսների համար դառնում է ինքնաճանաչման, սեփական կարողությունների ճշտման, երևույթների վերախմաստավորման ընթացք: Նույն նպատակի առկայությունը պայմանավորում է միասնականության զգացողություններ, վերանում է զինվորների միջև եղած անջրպետը, «իրար նկատմամբ փուշը», մի խոսքով՝ «զինվորական սանդուղքի» առթած հոգեբանական պատկերները:

Պատմվածքի իրականության մեջ, ինչպես ասում են՝ աչքիդ առաջ հասունանում, կայանում է անհատը, և Հրաչ Բեգլարյանին հաջողվել է դա ներկայացնել առանց ավելորդ ճիգերի, զուսպ ձևերի մեջ: Դա կարևոր արժանիք է: Մնում է, որ այսպիսի երևույթները արձակագիրը հաճախակի դարձնի և իր ստեղծագործության մասին ընդհանրական խոսք ասելու առիթ ընձեռի քննադատությանը:

Լևոն Ջավախյան «Սուրբ լիս» («Գրական թերթ», թիվ 20)

Վերջին տարիներին Լևոն Ջավախյանի արձակը ձեռք էր բերել այսպես կոչված՝ արտագրական մամուլային բնույթ՝ երևույթի բոլոր բացասական հետևանքներով: «Հաշտությունը» գրական մամուլի հետ վկայագրում է նաև Ջավախյանի իսկապես հետաքրքիր արձակի որակական վերադարձ, թեպետ որոշ երևույթներ բացասական առումով ամրագրվել-պահպանվել են և այլ կերպ լինել չէր կարող:

Այս գրողի ստեղծագործության մեջ, իմ տպավորությամբ, բացակայում է հորինումի տարրը, որը, կախված նրա պատմվածքների բովանդակությունից, կարող է և՛ դրական, և՛ բացասական գործոն հանդիսանալ: Ջավախյանի արձակը մշտապես եղել ու մնում է իրականփաստագրական, և ինքն էլ մշտապես տալիս է հակառակը չպնդելու առիթը (դրա լավագույն վկայությունը

«Ուզում եմ ասեմ աշխարհն իմանա» վիպակից հետո լույս տեսած շարունակություններն են, որոնք առավելապես միտված են համոզելու, որ վիպակում պատմված-ներկայացված իրադարձություններն իրական են)։

Քննվող պատմվածքն էլ հատկական է իրականի ու երևակայականի անտարրոշելի խառնուրդով։ Սեփական ծննդավայրի՝ Շնող, տոհմի՝ Ջվախանց տուն, և այս կարգի մյուս հիշատակումները, որոնք վավերական բնույթ ունեն, վավերականության դաշտ են տեղափոխում նաև պատմվածքի կազմաբանության մյուս բոլոր բաղկացուցիչները։ Այս դեպքում գրողին աներկբայորեն հավատալու միտումն է, որ «Սուրբ լիս» պատմվածքում ներկայացված իրականությանը յուրօրինակ երանգներ է տալիս և բացահայտում իրական ու ապրված զգացողություններ։

Այլ հեղինակի պարագային՝ պատմվածքը բացող բավականին անտաղանդ բանաստեղծությունը ավելորդաբանություն ու անլրջության վկայություն կարող էր հանդիսանալ, սակայն Ջավախյանի դեպքում՝ այն դառնում է ցավագին զգացողությունների ու չստացված կենսագրության ողբերգական ու անկեղծ արտացոլում, որը նոր կողմերով է գունավորում պատմվածքի բովանդակությունը։

Ընդհանրապես՝ Ջավախյանը սյուժեի հանդեպ ընդգծված հակում չունի և զարգացումները նրա պատմվածքներում ապահովվում կտրտված պատկերների «մոնտաժումով» ու պահերի սևեռում-խորհրդածություններով։ Վերհուշն այսպիսի դեպքերում դառնում է բնագրաստեղծ գերակայություն։ «Սուրբ լիսը» այդ առումով բացառություն չէ։ Հիշատակները, զգացողությունները անընդհատ հաջորդում են միմյանց՝ առթելով աշխարհի ու մարդու կեցության շուրջ տարաբնույթ խորհրդածություններ, ընդ որում՝ Ջավախյանի փիլիսոփայական սուզումները երբեմն մեր մեծերի հայտնի մտքերն են կրկնաբանում։

Սուրբ լիսը, որ «մի առօրեական սար էր՝ լուսապայծառ գլխով ու ժայռակոփ կրծքերով», պատմվածքում

աստիճանաբար վերածվում է նախ կորած եզերքի խորհրդանշի, ապա յուրօրինակ լակմուսյան թղթի, որով ստուգվում է մարդու նախաստեղծ եռությունը: Մեր ժամանակներում, երբ, ըստ Ջավախյանի, ամեն ինչ գլխիվայր է շրջված, Սուրբ լիսը դառնում է նպատակ, դեպի քեզ վերադառնալու, ինքդ քեզ գտնելու միաստիկ տարածություն: «Ես, որ միշտ դեպի մարդիկ էի գնացել, հիմա դեպի ինձ էի գալիս», – ահա այս կերպ նույնանում են հերոսն ու Սուրբ լիսը: Ու Ջավախյանի պատմվածքը վկայագրում է սեփական ես–ի վերագտնման տանջագին, բայց գեղեցիկ ու իմաստավոր ընթացքը:

Սուսաննա Չարությունյան
«Ժառանգաբար փոխանցվող գարուն»
(«Նորք», թիվ 2)

Սուսաննա Չարությունյանի ստեղծագործությունն իր ընդհանրականությունների մեջ վերջին տարիների հայ արձակի ուշարժան երևույթներից է, անկախ այն հանգամանքից, որ նրա գրիչը չի հատկանշվում կայունությամբ ու վայրիվերումները շատ են:

Արդեն կարծես թե օրինաչափության է վերածվել այն հանգամանքը, որ Սուսաննա Չարությունյանն իր նոր ստեղծագործությունները ներկայացնում է նախ «Նորք» հանդեսում, ապա առանձին ժողովածուով: 2007–ը այս իմաստով առանձնանում է նրանով, որ մամուլային ու գրքային հրապարակումները արձանագրվում են նույն տարվա հատույթում: Առանձնացված պատմվածքն արդեն հասցրել է նույնիսկ գրքի խորագիր դառնալ:

Պատմվածքի նախադրությունը ներկայացնում է հոգեբանական այն կացությունն ու իրադարձությունների պատկերը, որոնց համապատկերում Չարությունյանը հետազայում կառուցում է հերոսուհու տատանումների խոսուն ընթացքը: Բնության զարթոնքին զուգահեռվում է քեռու բաժին ընկած դժբախտությունը, և դա

փոխապայմանավորում է երևույթների ընկալումների բնույթը: Գարնան թաց հալոցքի թողած տպավորությունը ընդգծված զգացմունքայնություն է հաղորդում քեռու դժբախտությանը հերոսուհու վերաբերմունքին: Կարճ տարածության մեջ Հարությունյանը ստեղծում–պատկերում է չափազանց կյանքային ու դրամատիկ մի իրավիճակ:

Ընդհանրապես՝ Հարությունյանին հաջողվել է իր ստեղծագործություններում ստեղծել հերոսի մի տեսակ, որն իրենն է և կարող է ճանաչվել նաև անստորագիր տեքստից. խեղճ ու հպարտ, չար ու կարեկից, լաչառ ու ամաչկոտ–համեստ, խորամանկ ու ազնիվ, անտարբեր ու հոգատար... Անհամատեղելի ու միմյանց հակասող այսպիսի բազում հատկանիշների համատեղությունը նրա հերոսների մեջ չի զարմացնում և նույնիսկ բնական է, որովհետև նրանք կերտված են կենսական զգացողությունների հենքի վրա: Դժբախտությունը հումորի ու թեթևության այդպիսի համադրությամբ միայն Հարությունյանի հերոսները կարող են ընդունել ու ընկալել. «Մեռել էր քեռուս աջ կեսը՝ աջ ուղեղը, աջ աչքը, աջ ականջը, աջ ուսը, աջ թևը, աջ սիրտը... քեռիս դարձել էր ձախլիկ. աշխարհին ամեն ինչին հիմա նայում ու ընկալում էր ձախ կեսով: Բայց ամենաափսոսը աջ ձեռքն էր... չկար»:

Նախկինում իր այդ աջ ձեռքով Բրեժնևի ափսեում իշխան ձուկ դրած, սիրուհու համար փողերով խարույկ սարքած, իսկ այժմ լքված ու հիվանդ քեռուն հերոսուհու այցելությունը հոգեբանական փորձության պահ է, որը Հարությունյանը վերստեղծել է վարպետորեն, նկատի առնելով յուրաքանչյուր մանրուք: Դա վկայում է, որ արձակագիրը լավ է ճանաչում իր հերոսներին. ասածս վերաբերում է ոչ թե նախատիպին, այլ հենց հերոսին, որ ստեղծվել–ապրում է գրականության, գրի տարածության մեջ ու երբեմն կարող է խույս տալ և օտարվել:

Քեռին մի մեծ մատանի է նվիրում հերոսուհուն. «Քոնն է,– ասաց ու դրեց ափիս մեջ,– նեղ օրվա համար էի պահել: Պահել էի վերջին շնչում ինձ մի բաժակ ջուր

տվողին»: Հարությունյանը ի սկզբանե գիտի, որ իր հերոսուհին, մեկ է, վերցնելու է մատանին, բայց այն անընդհատ դեն շարտելու ու հետ վերցնելու «արարողությամբ», որն ուղեկցվում է ինքնահամոզման փաստարկներով ու խորհրդածություններով, գրողն իր հերոսին տանում է ինքնատիպ ինքնամաքման ու հոգեբանական հաշտեցման: Եվ այդ կերպ է ապահովվում նաև այն անհամատեղելի հատկանիշների համատեղումը, որոնց մասին խոսեցի վերևում: Այստեղ է Հարությունյանի արձակի արժեքը, մանավանդ որ՝ այդ կարգի ինքնահաշտեցումները մշտապես ուղեկցվում են Աստծու ներկայության գաղափարով. «Ապուշ, – ասացի ինքս ինձ, – Աստված ինքը տեսավ, որ քեռիս իր մեռած աջ կեսը մոռացած, անտերությունից պաղած ձախ ձեռքով իր ցավը, հալոցք ու ջրհեղեղը, մեռած աջ կեսը, լքվածությունը՝ ժառանգությունը, մատանու հետ դրեց բուռս ու մատները ծալեց վրան. «Քոնն է», – ասաց»:

[2008]



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ - 2008. ԲԱՆԱՍԵՂԾԱԿԱՆ ԵԱՐՔԵՐ

Անժխտելի փաստ է, որ արդի հայ պոեզիան հատկանշվում է տաղանդավոր անուններով, որոնց ստեղծագործական որոնումներն ու ձեռքբերումները քայլ առաջ են տարել հայոց բանաստեղծությունը, բայց և անժխտելի է այն պարագան, որ արդի հայ պոեզիան վերջին տարիներին, մեծ հաշվով, կրկնաբանությունների հրավառություն է, ուր *գնահատելին կրկնության գոնե բարձր մակարդակն է*: Մյուս կողմից՝ նկատելի է պոետական դաշտի՝ ինչ-որ առումով ամայացում: Առաջատար մի շարք բանաստեղծներից շատերի լուրջան ու նաև հատվածական երևումների պարագային թվում է՝ պոեզիայի ընթացքի պատասխանատվությունն ու բեռը իրենց վրա պետք է վերցնեին երիտասարդ բանաստեղծները, սակայն նրանց, իմ տպավորությամբ, այնուամենայնիվ, պակասում է համարձակությունը, խանգարում է սեփականը հաստատելու կաշկանդվածությունը: Արձակում, այդ առումով, պատկերն ավելի հուսադրող է: Երիտասարդ շնորհալի բանաստեղծները շատ են, սակայն նրանց ձեռագրային որոնումները և, ընդհանրապես, ինքնացման ընթացքը կարծես թե երկար է ձգձգվում: Մի քանի տարի առաջ մեծ հույսեր ներշնչող անունները (մասնավորապես ու ամենից առաջ՝ Յուսիկ Արան, նաև Գևորգ Թումանյանը, Յասմիկ Սիմոնյանը), վերը նշված կրկնության բարձր մակարդակից այն կողմ չեն կարողանում անցնել: Վերջին

շրջանում նոր բանաստեղծություններով գրեթե չի երևացել Վահե Արսենը:

Վերև ասվածի լավագույն վկայությունը 2008 թվականի գրական մամուլի պարագծում հրապարակված բանաստեղծական շարքերն են: Այս պայմաններում գնահատման, ընտրության, արժևորման մեկնակետը դառնում է որևէ մասնավորություն, որն ավելի շատ ներստեղծաբանական բնույթի է և գրեթե չի պարագրկում բանաստեղծության զարգացման ընդհանրական որևէ շանք:

Թերևս ավելորդ անգամ հիշեցնեմ, որ «Գրականություն» քննադատական նախագծի շրջանակներում *բանաստեղծական շարք* տարագումը հաճախ պայմանական է, և գրեթե հիմնականում դրա տակ նկատի են առնվում *միասին հրատարակված բանաստեղծությունները*, որոնք նույնպես հաճախ հատկանշվում են շարք այլին միասնականությամբ, սակայն հղացված չեն որպես այդպիսին:

Այսուհանդերձ, 2008 թվականին գրական մամուլի հատույթում, մեր կարծիքով, առանձնացնելի են հետևյալ բանաստեղծական շարքերը (հերթականությունն, ինչպես միշտ, պայմանական է).

Վառլեն Ալեքսանյան («Նարցիս», համար 1)

Պատմությունն ու օրինակները ցույց են տալիս, որ ստեղծագործությունների ընտրանի հրատարակելը գրեթե յուրաքանչյուր գրողի համար ունի շրջափուլային, ամփոփող-փակող գործառույթ: Այսինքն՝ ընտրանու հրատարակությունը ինչ-որ ավարտի գիտակցության վկայագրություն է ու ամրագրում: Հեռուն չգնալու համար հիշենք Հրանտ Մաթևոսյանի՝ 1985-ին հրատարակված «Երկերի» երկհատորյակը, որից հետո մեծ գրողը, ըստ ամենայնի, փակեց իր հաշիվները գրականության հետ: Ուշարժան է նաև Ադասի Այվազյանի օրինակը, ով

երկիցս «Ընտիր երկեր» վերտառությամբ հատոր հրատարակելով յուրաքանչյուր անգամ իր ստեղծագործության փակվող շրջափուլն ազդարարեց¹: Բանաստեղծական ընտրանիների առումով թերևս լավագույն օրինակը Ռազմիկ Դավոյանի «Ընտիր երկերն» է (Երևան, 1987), որից հետո տաղանդավոր բանաստեղծը թեպետ շարունակեց ստեղծագործել, բայց մեծ հաշվով այլևս *չգրեց*:

Մյուս կողմից՝ հետաքրքիրն այն է, որ նույնիսկ գրութենական գոյության պարագային գրողի այսպես ասած՝ հետընտրանիական ժամանակը զարգացում՝ առաջընթացի տեսքով, երբեք չի ամրագրում: Պարտադիր օրինաչափությամբ՝ *ընտրանի հրատարակելուց հետո գրողը ստեղծում է գոյավորված անհատական գեղարվեստական-ստեղծաբանական տարածությանը նրբագծեր հավելող գրականություն*: Այլ խոսքով՝ հետընտրանիական ստեղծագործական ժամանակը *հրաժեշտի* ժամանակ է, որը տարբեր գրողների մոտ տարբեր ձևերով կարող է արտահայտվել:

Երևույթը իբրև գիտակցված ու համակարգային դրսևորում տաղանդավոր կերպով արտահայտվել է Յենրիկ Էդոյանի ստեղծագործության մեջ: 2001-ին Յենրիկ Էդոյանը հրատարակեց «Յետգրություն» ժողովածուն, որը ներառում էր բանաստեղծի տարբեր տարիներին հրատարակված ժողովածուների լավագույն գործերը, այլ խոսքով՝ ժողովածուն իր բնույթով հատընտիր էր: Ստեղծաբանական և վերն ասվածի առումով չափազանց խոսուն ու հետաքրքիր է ժողովածուի վերնագիրը. *հետգրությունը* ոչ թե տվյալ գրքի պոետիկ տարածության ու համակարգի, այլ հետագայում գրվելիք բանաստեղծությունների ընդհանուր տարազումն է: Այս առումով՝ Էդոյանի հաջորդ գրքերի՝ «Երեք օր առանց ժամանակի» (2005), «Փողոցի բաժանվող մասում» (2007), խորագրերը ոչ թե *վերնագրեր* են, այլ՝ *ենթավերնագրեր*: Այսինքն՝ հետընտրանիական ժամանակի ցանկացած

¹ Այդ մասին մանրամասն տես իմ «Պարականոն Ավետարան ըստ Աղասու» հրապարակումը «Այվազյանական ընթերցումներ - 2008» գրքում, Երևան, 2008:

ժողովածու Էդոյանի պոետական համակարգում *հետգրության* արժեք ունի:

2006-ին հրատարակած «Գիշերահավասար» բանաստեղծությունների ընտրանիով նրբագծերի հավելման գրականություն ստեղծելու իր ժամանակն ազդարարեց նաև Հովհաննես Գրիգորյանը: Ժողովածուին հաջորդած բանաստեղծությունները (տե՛ս «Գրական թերթ», 2006, համար 32, և 2009, համար 3) դրա լավագույն վկայություններն են:

Այս բավականին երկար նախաբանը ներկա պարագային միտված է ցուցանել Վառլեն Ալեքսանյանի՝ առանձնացված բանաստեղծական շարքի արժևորման հիմնական մեկնակետը: 2007-ին Ալեքսանյանը հրատարակեց իր ընտրանին՝ «Մինչև վերջին անձրևը» խորագրով: Ալեքսանյանի դեպքում էլ այս վերնագիրը նույն գործառույթն ունի կամ կարող է ունենալ, ինչ «Հետգրությունը» Հենրիկ Էդոյանի պարագային, անշուշտ, գեղագիտական, ստեղծաբանական միանգամայն այլ մակարդակի իրացումներով: Ակնհայտորեն փակելով իր ստեղծագործական կյանքի կարևոր մեկ շրջան՝ Ալեքսանյանը շարունակելու է գրել «մինչև վերջին անձրևն» ընկած ժամանակահատվածը, ընդ որում՝ «վերջին անձրև» ասվածը կարելի է ընկալել և՛ իբրև կեցության ժամանակի հանգրվան, և՛ իբրև շարունակվող կեցության պայմաններում պոետական վերջին ներշնչանքի պահ, ժամանակ: Ասվածից ելնելով՝ միանգամայն տրամաբանական է, որ Ալեքսանյանը հետընտրանիական ժամանակահատվածում որդեգրել է ինքնապեղման, ինքնաքննադատության, ինքնավերլուծումի մարտավարություն՝ աշխարհի, մարդկանց, պոեզիայի հետ հաշիվները փակելու հանգույն: Սա մահվան, ինչպես ինքն է ասում՝ «հավանական թիրախը» լինելու զգացողության թելադրանք է: Պատահական չէ, որ Ալեքսանյանի պոեզիայում ոչ միայն շատացել, այլև առանձնահատուկ, իմաստային բեռ կրող արժեք են ձեռք բերել «հիմա, երբ դու դարձել ես», «հիմա, երբ արդեն», «քանի դեռ» և նմանատիպ արտահայտությունները: Առանձնացված

շարքի բանաստեղծությունների վերնագրերն իսկ՝ «Ներքին ձայնիս հետ», «Տիրոջ խոստովանությունը», «Երբ այլևս ժամանակ չկա», այդ առումով խոսուն են: Չասված խոսքերի ափսոսանքը, չապրած ու չվայելած պահերի տխուր թախիծը, նոր ժամանակներում հնացած լինելու չափազանց դրամատիկ զգացողությունը լիցքավորում են Ալեքսանյանի բանաստեղծական տողը, դառնում ասելիքային տարածության առանցքը.

*Դու, ժամանակավրեպ վերջին բանաստեղծ,
անցյալ դարավերջի կեցվածքով արարած,
մինչ գնդակը համառորեն գալիս է քո ետևից,
դու արդեն չես հիշում,
ավելի ճիշտ մոռանում ես,
թե հարազատներդ վերջին անգամ
խանդաղատանքով երբ հպվեցին կրծքիդ...*

Ալեքսանյանն իբրև պոետ և իբրև անհատականություն ակնհայտորեն սահմանագծային իրավիճակում է: Սա այնպիսի հոգեվիճակ է, որ սրում է զգացական դաշտը, դարձնում բաց ամեն ինչի առջև, դարձնում ձեռնմխելի, բայցև իմաստավորում յուրաքանչյուր ապրված վայրկյանը, ավելացնում պատասխանատվությունը ամեն մի հնարավոր արարքի հանդեպ ու հատկապես՝ պոետական խոսքի՝ «*ես պարտավոր եմ ավելի գեղեցիկ // ավելի ճշմարիտ // և ավելի համոզիչ խոսել*»: Մյուս կողմից՝ բանաստեղծական խոսքն է ձեռք բերում նոր գոյավիճակ, արարման այլ ընթացք, սեղմվում-խտանում է՝ ընդարձակելով պահի պարագրկումը.

*ես պարտավոր եմ ի մի հավաքել
քամիների հետ աշխարհի չորս կողմերը սլացող,
սառցադաշտերի ընդերքներում թաքնված,
ծովերի խորխորատներում կորալների տակ
և լեռների վիհերում հալածյալ ու ահից
ծվարած
ճշմարիտ բառերն ու հնչյունները՝*

*ընդամենը մի բանի կարևոր տող խզմզելու
համար...*

Հրաժեշտի ահա այսպիսի համատեքստում վերափ-
մաստավորվում են նաև բանաստեղծական խոսքի զուտ
պոետիկական որոշ հնարքներ: Այդպես՝ հեգևանքը, որ
միշտ բնորոշ է եղել Ալեքսանյանի պոեզիային, նոր բանա-
ստեղծություններում թեպետ առկա է, սակայն վերածվել
է նոստալգիկ թախծի, որ երևանում է նույնիսկ հեգևվող
երևույթների հանդեպ անթաքույց ու անկեղծ սեր ու կա-
րոտ: «Հանգավոր սեր» բանաստեղծության մեջ ինքնա-
հեգևանքի զրնգուն տողերով իր այսպես ասած՝
«հանգավոր կեցության» նրբերանգներն է ի ցույց դնում
բանաստեղծը, երբ նույնիսկ՝ «հանգավոր էր փաթ ընկ-
նում լեզուս հարկավոր պահին»: Բանաստեղծության
ավարտաբանության մեջ, թվում է, հեգևանքը շարունակ-
վում է, մասնավորապես՝ խոսքի՝ մասնավորեցվող հասցեա-
տիրոջը ցուցանող դիմումնային ձևն այդ տարերքի մեջ է՝

*Հանգավոր իմ սեր,
հիմա իմ լեզվի կապերն արձակ են,
քաղաքային այս թոհուրոհի մեջ
ես վարժվեցի անհանգ խոսելու այդ բարդ
արվեստին,
ու դրանից էլ հիմա ուրիշ է երթը ամպերի,
հիմա ջրերը ազատ են իջնում լեռնալանջերից,
երամակները վաղուց արձակ են կանաչ
դաշտերում,
և տարերքներն են անարգել գալիս, ազատ
հեռանում...*

սակայն ասելիքի հոգեբանական ծանրությունն իր վրա
կրող վերջին տողը վերհանում է թաքնված դրաման. ամեն
դեպքում մի բան չի հերիքում երջանկության համար.

*բայց հոգուս խորքում դեռ խլրտում է
հանգավոր մի հուշ...*

Սամվել Կոսյան («Նարցիս», համար 3)

Ընդհանրապես՝ 2008 թվականի հայոց բանաստեղծության ամենատարածված ու շրջանառվող միտքը չտրվող բանաստեղծությանը, չգրվող բառին, կյանքի ու պոեզիայի նույնականությանն է վերաբերում: Սա ծերացող պոեզիայի ցուցիչ է, որը մղում է փոքր-ինչ, բայց հիմնավոր անհանգստանալ արդի հայ պոեզիայի կացությանը, որքան էլ այդ համատեքստում ծնվեն լավ բանաստեղծություններ:

*Բանաստեղծությունն էլ
չի բացում դուռը իմ առջև...,-*

ահա այսպես անմիջապես ազդարարում է Սամվել Կոսյանը՝ ապահովելով կեցության հոգեվիճակի ու ստեղծագործական պահի պարադոքս, երբ չտրվող բանաստեղծության վերաբերյալ պոետական տվայտանքները վերածվում են լավ բանաստեղծության: Տողի երկիմաստ ընկալում առաջարկելով (ինչերանգային փոքրիկ փոփոխությամբ կարելի է տողի ասելիքը վերաիմաստավորել՝ «բանաստեղծությունն էլ...», «բանաստեղծությունն էլ...») Կոսյանը փորձում է ընդարձակել իր ասելիքի ընդգրկումը, այն չդարձնել ներփակ՝ իբրև սոսկ գրողական ճգնաժամի վկայագրություն: Բանաստեղծություն ասվածն այստեղ ոչ միայն տրվող կամ չտրվող տեքստ ու տարածությունն է, այլև ցանկալի իրականություն երևակայելու շնորհ, որի օգնությամբ հեշտ կլիներ ապրելը: Այլ խոսքով՝ այստեղ ոչ միայն բանաստեղծության՝ իբրև վերջնական արդյունքի՝ տեքստի տագնապ է, այլև՝ բանաստեղծության՝ իբրև հոգեվիճակի տագնապ, որին Կոսյանը տալիս է «հոգևոր միջավայր» պարզ բնորոշումը:

Սամվել Կոսյանը հատընտիր չի հրատարակել, սակայն տրամադրությունների բանաստեղծականացման խորքային մակարդակներում բավականին համերաշխ է

Վառլեն Ալեքսանյանի հետընտրանիական պոետական սուզումներին: Կոսյանի մոտ էլ մահվան անընդհատական ներկայության զգացողություն կա՝ «մահը... հայտնվել է աչքերիս մեջ»: Եվ հատկանշական է, որ երկու բանաստեղծներն էլ հաշտ են մահվան հետ: Բայց եթե Ալեքսանյանին դրան մղել է մահվան մոտիկության ու անխուսափելիության սահմանագծային զգացողությունը, ապա Կոսյանի հաշտությունը վերհանում է մեր անբանաստեղծական, պրոզայիկ օրերի դրաման ու տխուր պատկերը.

*...հոգևոր մի միջավայր,
որ հեշտ լիներ երևակայելը,
իբր դեռ չեմ մեռել...
...իբր մահը, որ հայտնվել է աչքերիս մեջ,
ուրիշին է, ուրիշ մի բանաստեղծի...*

Բանաստեղծական հոգեվիճակի բացակայությունն ու մահվան զուգադրումը մեկ այլ տագնապալի իրավիճակ է երևանում Կոսյանի պոեզիայում, քանզի, ինչպես մեկ այլ բանաստեղծության մեջ է ազդարարվում՝

Մեռնելն արվեստ է, ինչպես որ ամեն բան...

Դժվար չէ Կոսյանի այս ձևակերպումն անմիջապես համաբանել Սիլվիա Պլատի տպավորիչ սուզմանը.

*Մահը, ինչպես ամեն բան, արվեստ է,
հնձ մոտ դա ուղղակի հոյակապ է ստացվում...*

Սակայն, եթե Պլատի մոտ մահը կեցութաձև է, ապա Կոսյանը ստեղծում է այնպիսի համատեքստ, որտեղ «հոգևոր միջավայրի» բացակայության պայմաններում մահն իսկապես վերածվում է սովորական արարողության՝ գերծ զգացմունքային լիցքերից: Այս թելադրանքով էլ՝ արժեզրկվում է մահը, հետևաբար՝ մարդն ու նրա կորուստը: Արվեստը փրկելու համար Կոսյանը

մահը վերածում է ներքին արարողության՝ ներսի ու դրսի ընդգծված հակադրությամբ.

*Մեռնելն էլ արվեստ է,
եթե քո ներսում ես մեռնում,
դրսում մարմինն է,
որ հաճոյանում է հուղարկավորներին...*

Ժամանակի այսպիսի ցուցիչներն ու դրանց հանդեպ ընդդիմադիր կեցվածքը բանաստեղծին մղում է հրաժարվել այդ ժամանակից.

*Ես այս ժամանակի հարազատը չեմ,
այս ժամանակը
ինձ որդեգրել է՝ խլելով ապագայից...*

Թերևս կարևոր է, որ կա ապագայի հեռանկարը, որը Կոսյանի պոեզիան զերծում է հոռետեսության գերակայությունից՝ ինչ-որ առումով փրկելով այն:

Կարեն Անտաշյան («Գրեթերթ», համար 3)

Մեր նախագծի շրջանակներում, երբեմն ակամա, բազմաթիվ օրինաչափություններ են արձանագրվել, որոնք ուշարժան են ինքնին: Դրանցից մեկն էլ այն էր, որ ոչ մի անգամ երիտասարդ բանաստեղծի շարք չէր ընդգրկվել մեր առանձնացումներում, ի տարբերություն պատմվածքի, որտեղ երիտասարդները մշտական ու կարևոր ներկայություն են: Եվ ահա, 2008 թվականի բանաստեղծական ամփոփումը վերջապես ժխտեց այդ օրինաչափությունը. Կարեն Անտաշյանի բանաստեղծությունները, որոնք տպագրվել են «Գրեթերթում» և, ի դեպ, արժանացել թերթի պոեզիայի մրցանակին, մեր ուշադրության կիզակետում են: Առաջին հայացքից սա դրական միտում ենթադրող, առաջընթաց վկայագրող քայլ է:

Այնինչ՝ առաջընթաց ասվածը վերաբերում է սոսկ Կարենի ներստեղծագործական աճին. ընդհանրական ջանքին միտված իրացումներ, ճիշտ է, կան, սակայն դեռևս համակարգային չեն:

«Վերջից հետո, սկզբից առաջ» (2004) առաջին ժողովածուից հետո Կարենը որոշակի դադար վերցրեց, որը կարելի է բնութագրել ոչ թե ստեղծագործական ճգնաժամ, այլ՝ Նոր փուլի կազմավորման շրջան: Դատելով Նոր բանաստեղծություններից՝ այդ շրջանն օգտակար է եղել երիտասարդ բանաստեղծի համար: Նոր փուլին իբրև բնաբան կարելի է ընկալել Կարենի հետևյալ տողերը.

*Երբ իմաստներն ընկալված են
զգացված ու ապրված են
բառերն աղմուկ են միայն,
աղմուկը կիսատությունն է...*

Ուստի՝ կառուցվածքային ու հատկապես իմաստային խաղարկումները Կարենի Նոր բանաստեղծությունների հայտանիշներից են.

*մի հանվիր...
գոնե ժպիտդ թող,
ես հագիդ անչափ սազում եմ նրա հետ...*

Առաջին ժողովածուի մանրիկ բառատողերն ու ընդգծված բանաստեղծական պատկերները (ասենք՝ «Ես հիշում եմ մեռնող մայրեզրերի հևքը, // որ չգիտես թե ում ոտնաձայնն են հիշել») Նոր բանաստեղծություններում փոխարինվել են չափ ու կշռույթին ընդդիմացող, առաջին հայացքից՝ անբանաստեղծական պատկերներով հագեցած տողերով, որոնք վկայագրում են կեցության արսուրդի նրբերանգները.

*...այստեղ յուրաքանչյուրն ունի
ձանձրության մեռնելու իրավունք,*

*Ու թեպետ իր շնորհիվ աշխարհն
Ավելի անթրաշ էր դառնում,
Բայց ոչ անպայման ավելի երջանիկ...*

Ընդհանուր առմամբ՝ Կարենն իր բանաստեղծություններում ստեղծում է այնպիսի համատեքստ, որտեղ երևույթները ներկայանում-դրսևորվում են իջեցված, պարողիկ շերտերով համեմված ոճի մեջ: Դա առաջին հայացքից անլուրջ վերաբերմունքի տպավորություն կարող է թողնել, եթե Կարենն ամեն անգամ ու ամենաճիշտ պահերին տեքստ չներբերի անչափ բանաստեղծական սուզումներ, որոնք իջեցված ոճի համատեքստում նորովի են իմաստավորվում, ավելի են ընդարձակում իրենց բանաստեղծական ընդգրկումը:

*Ախ, գոնե այդքան գեղեցիկ չլինեիր այդ օրը,
Եվ չբուրեիր, ինչպես (երևի)
Ծովը խաղաղ կեսգիշերին...*

Առանձնացված շարքում Կարենն հաճախակի է օգտվում կոնկրետ հղումների աղբյուր ունեցող վերնագրային իջեցումներից, ասենք՝ «խորհրդավոր նախաճաշ», «Շննդոց», «Իմ (առայթմ) ցավը կամ մի շնանար», որոնք թիրախային են և ծառայում են որպես խայծ: Ի պատիվ Կարենի՝ պետք է նշել, որ այդ վերնագրերի ուղղահայաց զարգացումները իրավացիորեն հեռանում են Աստվածաշնչի զուտ բովանդակային արծարծումներից, որոնք անպայման էժանագին խաղարկումներ էին լինելու: Այս դեպքում Կարենի որդեգրած հեռադրության մարտավարությունը բանաստեղծության մեջ պահպանում է ներքին իմաստների գայթակղիչ խաղը:

Կարենի բանաստեղծության խայծերից է նաև հմտորեն կիրառվող լեզվանյութը: Երիտասարդ բանաստեղծին մեծ մասամբ հաջողվում է կատարել այնպիսի բառընտրություն, որի շնորհիվ ասելիքը հնչում է թեև իջեցված, բայց անբռնազբոս տարերքի մեջ:

Ես քեզ ժպտացի վերջին անգամ
 Ձևացնելով, որ կարող եմ լինել
 Մեծ և սուրբ... (բայց կուտը չկերար):

Կամ՝

...սեթևեթ ժպտացիր և աչքի ծայրով
 նայեցիր ժամացույցին. հասկացա.
 հնաոճ եմ
 և վրայիցս շան հոտ է գալիս
 (լանվ իմաստով)...

Եվ, ընդհանրապես, առանձնացված բանաստեղծությունները վկայում են, որ Կարենը, իր խոսքերով ասած՝ «խիստ հերթական դեմք» չի լինելու մեր պոեզիայում, բայց այդ ճանապարհին կարևոր է նաև, որ երիտասարդ բանաստեղծի, էլի իր խոսքերով ասած՝ շունչը չկտրվի միակության մտքից...

[2009]



ՊԱՏՈՂ, ՊԱՏՈՒԹՅՈՒՆ, ՊԱՏՎԱԾՔ

{«Նարցիսի» 2009 թվականի պատմվածքը}

Երբ 2006 թվականին «Նարցիս» հանդեսն իր անդրանիկ համարը բացեց Ադասի Այվազյանի՝ թեկուզև ոչ այնքան հաջողված պատմվածքով, ու նույն համարում էլ զետեղեց գրական մամուլում հազվադեպ երևացող Լևոն Խեչոյանի «Շաբաթ, կիրակի» պատմվածքը, բխող եզրակացությունն այն էր, որ գոնե արձակի համար նորաստեղծ հանդեսը բարձր չափանիշ է սահմանել: Հետագա համարներում հեղինակություն վայելող մյուս արձակագիրների՝ Գուրգեն Խանջյանի, Վարուժան Այվազյանի երևույթները պատմվածքի ժանրում այն դեպքում, երբ երկու գրողներն էլ վաղուց վեպի տարածության մեջ էին ստեղծագործում, ամրապնդում էին այդ կարծիքը, մանավանդ որ՝ թե՛ Խանջյանի «Նավեր, գնացքներ», թե՛ Այվազյանի «Քամու բերանն ընկած սյուրի սման» պատմվածքները ժանրի բարձր մակարդակ ապահովող իրացումներ էին: Այս ամենին գումարվում էր նաև շնորհալի երիտասարդ արձակագիրների՝ Միեր Բեյլերյանի, Արամ Պաչյանի, Համբարձում Համբարձումյանի, Սևադա Գրիգորյանի պարբերական երևույթները, որոնք ապահովում էին արդի հայ արձակի հնարավոր ամբողջական համապատկեր հանդեսի էջերում: Նկատելի էր, որ «Նարցիսը» ձգտում է համախմբել-համատեղել արդի հայ արձակի բոլոր

ներկայացուցիչներին՝ թե՛ սերնդային, թե՛ ոճական տիրույթների առումով:

Սկզբնական շրջանում անծանոթ հեղինակների թույլ պատմվածքների տպագրումը չէր աղարտում ընդհանուր պատկերն այն իմաստով, որ գուցե նորաստեղծ հանդեսն այդ կերպ փորձում էր ապահովել արձակագիրների «նարցիսյան» փաղանգի գոյությունը և այսպես ասած՝ փորձարկումների մեջ էր: Այլ հարց է, որ, ցավոք, հետագայում սրանցից մի քանիսը (Արմենուհի Սիսյանը հատկապես) շարունակում էին համառորեն երևալ հանդեսի էջերում՝ «Նարցիսից» ստացած բարձր չափանիշի գործադրման ընկալումը փոքր-ինչ տարտղնելով:

Նախընթաց տարիների ձեռքբերումների ու թերացումների համադրությամբ է ներկայանում «Նարցիսի» 2009 թվականի պատմվածքը, թեպետ որոշ համամասնություններ, այնուամենայնիվ, խառնվել են: Հիմնականում միջին և երիտասարդ սերնդի 23 հեղինակի 26 պատմվածք է (ժանրանվանումը իբրև ընդհանրականություն առայժմ կիրառվում է պայմանականորեն) հրապարակվել հանդեսում: Այս անգամ հանդեսից բացակայում են Լևոն Խեչոյանի, Գուրգեն Խանջյանի, Վարուժան Այվազյանի նման հեղինակները: Այս հանգամանքը ընթացային օրինաչափություն է և միայն «Նարցիսին» չէ, որ բնորոշ է: Հաշվի առնելով այդ արձակագիրների վիպագրական հակումները, կարելի է ասել, որ «Նարցիսը» իր լավագույն մասով ներկայանում է *պատմվածքագիրների* պատմվածքով:

Ընդհանրության մեջ՝ «Նարցիսի» 2009 թվականի համարներում տպագրված պատմվածքներն ունեն այն առավելություններն ու թերությունները, որոնք հատկական են արդի հայ պատմվածքին ընդհանրապես: Այն է՝ ինքնատիպ հղացումների, ժանրի արդի հատկականությունները թարմացնելուն միտված կառուցումների կողքին նկատելի են ինքնաբավ պատումներն ու խաղարկումները, ոչինչ չասող տեքստերը, օրիգինալության մարմաջները, աննպատակ փորձարարությունները:

Ժանրի բարձր մակարդակը, արդի միտումները հանդեսի 2009 թվականի հատույթում, ընդհանուր առմամբ, ապահովում են երեք հեղինակ՝ Վրեժ Իսրայելյանը, Արամ Պաչյանը և Հրաչյա Սարիբեկյանը: Պատահական չէ, որ արձակագիրներին տարվա հատույթում մեկական երևում ապահոված «Նարցիսը» բացառություն է արել հենց Արամ Պաչյանի ու Վրեժ Իսրայելյանի համար, ովքեր երկուական երևում ունեն: Այսպիսի մոտեցումը միանգամայն ողջունելի է. հանդեսը, այնուամենայնիվ, գնահատում է որակը և այդ առումով չի խուսափում հեղինակային կրկնություններից:

Ընդհանուր առմամբ՝ «Նարցիսում» տպագրված հաջողված պատմվածքները հատկանշվում են կամ *լավ պատմելու*, կամ *լավ պատմության* մասնավորություններով: Վրեժ Իսրայելյանը, Արամ Պաչյանն ու Հրաչյա Սարիբեկյանը հիանալիորեն համադրում են այդ մասնավորությունները ինքնատիպ կառույցների միջոցով:

Վրեժ Իսրայելյանն իր պատմվածքներից առաջինը վերնագրել է «Հայ-թուրքական հիմնավորց խաղ» (3), և պատմվածքն էլ կառուցել է իբրև խաղ: Սա ոչ թե տեքստի, այլ գրողական խաղ է՝ իր ու նաև ընթերցողի հետ, որտեղ պահպանված է և՛ ժանրի՝ ավանդական մասնավորությունների հիշողությունը, և՛ ժանրն ինքը, և որ կարևոր է ընթացային զարգացումների համար՝ ժանրի փոխակերպումը: Երևակայություն-իրականություն հեղինակային խառնաշփոթը Իսրայելյանը դիտմամբ է ստեղծում: «...այսպիսի դեպք չի եղել, այն գրողի երևակայության արդյունք է», - պատմվածքի պատմությունը այսպես է մեկնաբանում Իսրայելյանը: Բայց պատմվածքն իր ժանրային օրենքներն ունի, որին գրողը պարտավոր է ենթարկվել. «Եղել է, թե չի եղել՝ այն իր տրամաբանական ավարտը պիտի ունենա», - սա էլ ժանրի հիշողությունն է: Եվ գրողի երևակայության արդյունք պատմությունն իր տրամաբանական ավարտն ստանում է իրական փաստով, որտեղ երևակայական պատմության հերոսուհու ճակատագրի իրական շարունակությունն է վկայագրվում. «Երդվում եմ, սա... գրողի երևակայության

արդյունքը չէ»: Եվ, թվում է, որ, իրոք, ինչպես հեղինակն է հուշում՝ «Ամեն ինչ խառնվեց իրար»: Այնինչ՝ դա կրկին խաղ է՝ ընթերցողին պատմվածք ներքաշող, որի շնորհիվ Իսրայելյանը ձգտում է ընթերցողին հասցնել պատմության իր փորձը նկատման առանձնահատկությունները: «Հայ-թուրքական հինավուրց խաղը» տրամաբանության, պատմության փորձի խտացման պատմվածք է, հինավուրց, իր կայուն օրենքներն ունեցող խաղի պատմվածք, որտեղ չի կարող ոչինչ խառնվել, քանզի միևնույն է՝ իրականությունից ես սկսել ու գնում ես երևակայություն, հակառակը, թե՞ ոչ մեկն էլ, պատմությունն հենց այդպես է պարտավոր զարգանալ: Ըստ էության՝ փորձելով պատմել պատմվածքի օրենքներով, Իսրայելյանն իրականում պատմում է «հայ-թուրքական հինավուրց խաղի» օրենքներով:

Խաղը նույն դրսևորումներով առկա է նաև «Երեք օր առանց նախարարի» (5) պատմվածքում, որը, ըստ հեղինակի, «դուռը 15 տարի առաջ» կողպած պատմվածքի նորագոյացությունն է: Ընդհանրապես՝ Իսրայելյանի՝ պատմվածք գրելու ընթացքը պատմելու այս մոտեցումը շատ ինքնատիպ է և սկզբունքորեն տարբերվում է վերջին տասնամյակներում մեզանում շատ տարածված չգրվող գրի, չստեղծվող տեքստի շուրջ խորհրդածելով գիր ու տեքստ ստեղծելու ստեղծագործական մոտեցումից: Իսրայելյանն իրականության ճնշումը ներկայացնում է իբրև տեքստի գոյավորման ընթացքի մեջ առկա միջամտություն և ոչ թե իրականությունն իբրև տեքստի գոյավորման արգելակ:

Արամ Պաչյանի «Շախմատային նովել» (2), «Երկու պատմություն սիրո մասին» (6) պատմվածքները ժանրի արդի երևույթների մեջ ընդհանրապես առանձնացող գործեր են: Արամը սիրում է կոնկրետ պատմություններ, և նրա պատմվածքների վերնագրերում առկա նովել և պատմություն մասնավորությունները դրա վկայությունն են: Չերևացող, փակ աշխարհների հանդեպ նրա գրողական նախասիրությունը «Շախմատային նովելում» դրսևորվում է իբրև ներքին բնավորության

պեղում՝ նուրբ դիտարկումներով, զգացական ցնցող սևեռումներով, որոնցից յուրաքանչյուրը նոր մի հարաբերություն է պայմանավորում պատմվածքում, որոնք էլ իրենց հերթին դառնում են առանձին սյուժեներ՝ վերջում միավորվելու գրողական ներքին պայմանով: «Երկու պատմություն սիրո մասին» պատմվածքի պատմություններում Պաշյանն ընտրել է փակության խորհրդանիշ երկու մասնավորություններ՝ ճամպրուկ և տուփ, որոնք այս դեպքում մարդկային ներփակության գաղտնիք են բացապարզում: Արամը լավ պատմող է, չափի զգացումով, ուստի թե՛ ճամպրուկի, թե՛ տուփի գաղտնագերծման պարագային երկար-բարակ սենտիմենտալությունների հետևից չի ընկնում, թեպետ նրա պատմությունները այդ հնարավորությունը լիովին ընձեռում են:

Նույնիսկ ռեալ իրականության մեջ այնկողմնայինի ներկայությունն իբրև բուն իրականություն՝ Յրաչյա Սարիբեկյանի գրողական ձեռագրի էստարրերից է: Յրաչի սահմաններ չճանաչող ու կարելի է նույնիսկ ասել՝ չհանդուրժող երևակայությունը իրականում իրականության՝ սովորական մահկանացուներիս անմերձեմալի իրողություններ է ի ցույց դնում: Յրաչն իբրև պատմող՝ մտածող ու փիլիսոփա է, երևույթները նրան ներկայանում են իբրև նշաններ: «Կույրինը կույրին» (3) հրաշալի պատմվածքը ժանրի արդիական գոյավորում է: Ինտելեկտուալ հղումների՝ իբրև կենսական փաստի ներկայությունը ուղղորդում է նրա պատմության ընթացքը դեպի մտածական ոլորտ: Յրաչը չի պատմում սոսկ պատմելու համար, պատմելիս ինքը խորհում է ու խորհել տալիս: Այդ իսկ պատճառով նրա՝ նույնիսկ միստիկ պատմություններն ու սարսափ սյուժեները երբեք չեն դառնում ինքնաբավ: Ավելին՝ Յրաչի այնկողմնային սևեռումները հենց այսկողմը ճանաչելու եզակի հնարավորություն են ընձեռում ու դրան են միտված:

Կյանք-մահ հարաբերությունն ու ֆանտասմագորիկ փոխակերպությունները, ճիշտ է, ոչ ընդգծված, առկա են նաև Յրաչ Բեգլարյանի «Կատուն» (6) պատմվածքում՝ «Նարցիս» հանդեսի 2009 թվականի պարագծում

դառնալով, փաստորեն, *հրաչական* նախասիրություն: Անշուշտ, երևույթի կերպընկալումները չափազանց տարբեր են: Ավանդական պատումին բնորոշ պատմողի կեցվածքը Հրաչ Բեգլարյանի պատմությանը այլ ուղորդումներ է տալիս, որտեղ էականը ոչ թե փիլիսոփայական խոհն է, այլ բարոյախոսական եզրահանգումը:

Արարատ Գյուլբանգյանի «Հղիության կանխավարկած» (6) պատմվածքում պատմությունը հետաքրքիր դրսևորում ունի: Ընդհանրապես՝ այս արձակագիրը սիրում է կառուցվածքային տարաբնույթ խաղարկումներ անել և այս դեպքում՝ կարելի է ասել՝ նրա պատմվածքը ստացվել է իբրև պատմության հետաքննություն: Այսինքն՝ պատմությունը ոչ թե ներկայացվում է, այլ բացահայտվում:

Եթե նշված պատմվածքներում պատմությունը պատմվածքի ատաղձ ու հենք է, ժանրային իրացման թեկուզև պարտադիր, բայց ոչ միակ մասնավորություն, ապա Կարինե Խոդիկյանի «Հինգ մեքենա՝ ճամփեզրից այն կողմ» (1) պատմվածքի հիմքում սոսկ պատմություններ են: Ըստ էության՝ պատմվածքի վերնագրի *մեքենա* բառը կարելի է փոխարինել *պատմություն* բառով: *Պատմություն* է նաև *ճամփեզր*-ը, քանզի այդ կողմի իրողություն-պատկերի հենքի վրա են ծավալվում մյուս պատմությունները: Ընդ որում՝ դրանք բոլորն էլ զարգանում են միմյանցից անկախ, առանց շաղկապվելու, իսկ դրանց միավորում է այն, որ յուրաքանչյուրն էլ սյուժետային զարգացման որոշակի փուլում ներառում է «ճամփեզրից այն կողմը»: Ընդհանուր առմամբ՝ սա հետաքրքիր հղացումով պատմվածք է, որտեղ պատմողը, սակայն, փոքր-ինչ չարաշահում է սենտիմենտը, քանզի ամեն կերպ աշխատում է բարոյախոսական եզրահանգումների գալ: Կարելի է ասել, որ իր բնույթով Խոդիկյանի պատմվածքը խաղ է, երևույթ, որը ինչ-որ տեղ ընդհանրական է «Նարցիսի» 2009 թվականի պատմվածքի համար:

Հովհաննես Թեքլոյանն իբրև պատմող չափազանց զգացական խառնվածք է և դա պայմանավորում է

Նրա պատմությունների բնույթը: Այլաբանական, ներխուհական պատումը Թեբայոզյանի արձակի գլխավոր նշանն է և նրա պատմվածքները կայանում են այդ էատարրի շնորհիվ: «Տարականի մումիա» (1) պատմվածքն այդ առումով բացառությունն է: Որքան էլ Թեբայոզյանը ձգտում է հետաքրքիր պատմություն պատմել, այնուամենայնիվ, զգացական-խոհական պատումն ու այլաբանության հմայքն է նրա պատմվածքի հաջողության գաղտնիքը, հակառակ պարագային՝ «Տարականի մումիան» սոսկ պարզունակ դեդեկտիվ կլիներ կամ նման մի բան:

Ընդհանրապես, եթե հաշվի առնենք այն տարածված այն տեսակետը, որ համաշխարհային գրականությունը սպառել է հնարավոր բոլոր սյուժեներն ու հավանական պատմությունները, ուրեմն՝ գնալով առավել է կարևորվում պատմողի գործառնությունը պատմվածքի ժանրային իրացումներում: Սուսաննա Հարությունյանը, ով իր անշփոթելի ձեռագիրն ունեցող գրողներից է մեզանում, հիմնականում ապավինում է հրաշալի պատմողի իր անուրանալի տաղանդին: Հյուսիսում ու կենդանի ոճն ու լեզուն առանձնահատուկ հմայք են հաղորդում նրա՝ նույնիսկ ամենամանկեցիկ պատմություններին: Ցավոք, այս արձակագրին երբեմն խանգարում է չափի զգացման պակասը: «Ես փոխում եմ տերս» (3) պատմվածքը, ընդհանուր առմամբ, Հարությունյանի արձակին բնորոշ հատկականություններով է ներկայանում, սակայն գրեթե նույնանման ու նույն եզրակացությանը տանող երկխոսական վիճակների չարաշահումը, խանգարել են պատմվածքի հավաքականն ու ասելիքի թիրախայնությանը:

Այն, որ պատմելը կարևոր հատկանիշ է, լավագույնս հաստատվում է Կարո Վարդանյանի «Մի կտոր երկինք» (1) պատմվածքով, որն իբրև պատմություն, ըստ ամենայնի, հուշապատում է: Լավ պատմելու անուրանալի ձիրքը մեծապես նպաստել է պատմվածքի գործողությունների համաչափ ու ավելորդություններից զերծ ընթացքին: Հենց այդ հատկանիշն է պակասում Նարինե Կոչյանին, ով «Նարցիսում» ներկայանում է երկրորդ անգամ: «*Rattus sapiens*» (5) ընդարձակ, ավելի

ստույգ՝ երկարաբան պատմվածքը չի հաջողվել վատ պատմելու պատճառով:

Իսկ ահա Ալեքսանդր Թովիցյանն իր «Տաղանդավոր հայ ազգի կենացը» (1) պատմվածքում գերծ է մնացել պատմողի գործառույթից՝ պատմությունը ձևաբանելով իբրև երկխոսական վիճակ՝ ստեղծելով բավականին կենսական ու հյութեղ իրավիճակ:

«Նարցիսի» 2009 թվականի պատմվածքը հատկանշվում է երիտասարդ անունների առատությամբ, թեպետ նրանց տպագրելիս միշտ չէ, որ խմբագրությունը առաջնորդվել է բարձր չափանիշներով: Այստեղ են Գայանե Յովհաննիսյանը, ում «Ժամանակավրեպը» (5) պատմվածքի պատմության առանձնահատկությունը ընդգծված ու հոգեբանական դիտարկումներով հատկանշվող զգացականությունն է: Չգացականությունը բնորոշ է մեկ այլ երիտասարդ արձակագրի՝ Անուշ Ասլիբեկյանին նույնպես, բայց նրան իր հերթին ընդհանրապես հատուկ չեն պատմությունները: Ինչպես միշտ՝ «Կարմիր կոշիկները կամ պարզապես... ընդհանրապես Ալիս» (5) պատմվածքում նույնպես Անուշը նախընտրում է հոգեվիճակը, իրադրությունը, պահը, և դրանց վրա է կառուցում տեքստը: Իսկ ահա Սաթենիկ Խաչատրյանը հերթական անգամ ներկայանում է եթե կարելի է այդպես ասել՝ սենտիմենտալ-անձնական խոհ-պատմություններով, որոնք չեն դառնում պատմվածք («Ուրիշը...», 5): Իր ինքնատիպ ձեռագրով արդեն առանձնանում է Լիլիթ Կարապետյանը, ով ներկայացել է «Կամուրջ ճահճի վրա» (6) պատմվածքով: Լիլիթը սիրում է մի տեսակ խորհրդավոր ու անտրամաբանականորեն զարգացող պատմություններ և, որ կարևոր է, դրանք ներկայացնում է ներդաշնակ պատմելաոճով: Այս առումով կարելի է ասել, որ իմաստային անսպասելիությունը Լիլիթի պատումի նկատելի առանձնահատկություններից է. «-Հանվիր: Կինը չարթնացավ: Ապտակեց: Կինը քնած էր: Ջուր լցրեց վրան: Կինը մեռած չէր»:

Արմինեն նոր անուն է, գրական մամուլում մի քանի երևումներ է ունեցել, որոնք ընդհանուր առմամբ՝ վատ

թաքցրած անձնական բարոյությունների գեղարվեստականացման փորձեր էին: «Պատռված զուգագուլպա» (3) պատմվածքը վկայությունն է այն բանի, որ Արմինեն աստիճանաբար հաղթահարում է գրական տեքստի դժվարությունները, և այս առումով «Նարցիս» հանդեսի՝ հեղինակին առաջին թույլ երևումից հետո երկրորդ անգամ տպագրելն արդարացված է միանգամայն:

Փոխարենը «Նարցիսը» պետք է խուսափի այնպիսի թյուրիմացություններ տպագրելուց, ինչպիսին Հայկ Կյուրեղյանի իբր ինքնատիպ՝ «Երբ մի օր կկորցնես հիշողությունդ, կամ էլ կտեսնես քեզ հանկարծ, կամ կզգաս նորովի, կամ էլ նմանատիպ շատ վերնագրեր, գուցե և դու ինքդ դնես քո վերնագիրը» (2) վերնագրով գործն է, որը խուսափում են պատմվածք համարել: Ակնհայտ գրամոլի գրվածք է, որը տառապում է ժանրագիտակցության անգոսնումով: Ինչ-որ բան պատմելը դեռևս պատմողի՝ իբրև գրական իրողության փաստարկում չէ, էլ չեն ասում պատմության ու առավել ևս՝ պատմվածքի ժանրային գոյացության մասին: Նույնը կարելի է ասել Անահիտ Կորյունի «Ֆրեյդի զավակները» (3) գործի մասին: Միջակ ժանրային խառնաշփոթության զավեշտը խտանում է դեռ գրականություն չհամտեսած գրամոլի՝ գրական անունով ներկայանալու հանգամանքով:

Եթե այսպիսի դեպքերում հանդեսի խմբագրությունը ենթարկվել է նոր հեղինակ ներկայացնելու գայթակղությանը, ապա դժվար է որևէ կերպ պատճառաբանել Կառլոս Եղիազարյանի «Ձախորդություն», «Տղամարդու ազնիվ խոսք», «Հնար» (2) գործերի տպագրումը: Իրավիճակը չի փրկում նաև դրանց «Երգիծական պատմվածք» [երևի] խմբագրական տարազումը, քանզի երգիծելու ակնհայտ անհաջող ճիգը դեռևս երգիծական պատմվածքի հայտանիշ չէ: Այս առումով փոքր-ինչ երգիծանք կա Վլադիմիր Հայրապետյանի «Կիկոսի մահը» (4) պատումում, թեպետ այստեղ էլ հեղինակը չի կարողացել խուսափել պարզունակ, իրենց դարն ապրած երգիծական հնարքներից:

Մնում է մտածել, որ թե՛ այս և թե՛ Մաքսիմ Զովհան-
նիսյանի «Պտուղ» (4), Արամ Մայիլյանի «Ձին» (4)
պատմվածքների տպագրությունն իրականացնելու
դեպքում խմբագրությունն առաջնորդվել է հեղինակնե-
րի «տարիքը հարգելու», մերժելով նրանց չվիրավորելու
միտումով:

Հատկապես վերջին տասնամյակում գրականագի-
տական տարբեր անդրադարձներում շատ է խոսվում
հայաստանյան և սփյուռքահայ գրականությունները
միասնական գրաբանական դաշտում դիտարկելու
խնդրի մասին: Դա դժվար և ժամանակ պահանջող աշ-
խատանք է, և դրա համար առաջին հերթին անհրա-
ժեշտ է գրական մամուլի պարագծում հրապարակում-
ների միասնականության ապահովումը՝ առանց տա-
րաբնույթ տարագումների, ասենք՝ Սփյուռք: «Նարցիս»
հանդեսն այդ առումով որոշակի քայլեր նախաձեռնում
է: Պերճուհի Ավետյանի «Հալալ կաթ» (4) պատմվածքը
թեպետ ներկայացված է «Սփյուռք» խորագրի տակ, այ-
նուամենայնիվ, ուշարժան քայլ է: Եվ հետաքրքիր է, որ
Պերճուհի Ավետյանի պատմվածքը վկայագրում է հա-
յաստանյան իրողություններ:

Ահա այսպես է ինձ ներկայանում «Նարցիսի» 2009
թվականի պատմվածքի պատկերը:

[2010]



ԿԵՑՈՒԹՅՈՒՆ, ԴՈԳԵՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

{Չայասանի անկախության 20 տարին
և հայ գրականությունը}

Չայաստանի անկախացումից հետո հայ գրականության ընթացային որոշ զարգացումներ տարիների հեռվից որոշակի առումներով չափազանց ուշագրավ են, և ցույց են տալիս, որ ցանկացած խնդրադրության ու համատեքստի պարագային անհեթեթ է այն՝ երբեմն պնդման միտվող հարցադրումը, թե արդի հայ գրականությունն անտարբեր էր ընթացիկ իրականության մեջ տեղի ունեցող երևույթների նկատմամբ և փակ էր շատ առումներով: Իրողությունն այն է, սակայն, որ անկախության շրջանի հայ գրողներն ու նրանց ստեղծած գրականությունը ամբողջովին իրականության պարտադրած կեցութեաների ու կեցության, դրանց առթած հոգեբանության գրականություն է:

Անկախության շրջանի հայ գրականության, առավել ևս պոեզիայի ամենամեծ առեղծվածներից մեկն էլ գուցե այն է, որ 1991-ին կայացած պատմական բացառիկ իրադարձությունը՝ Չայաստանի անկախացումը, որի տեսլականը նախընթաց շրջանի հայ գրականության համար բնագրաստեղծ գործոն է եղել շատ հաճախ, *չներբողվեց բացարձակապես և ոչ մի բանաստեղծությամբ*: Ավելին՝ արդեն 1992-ին «Չրեշտակներ մանկության երկնքից» ժողովածուն Յովհաննես Գրիգորյանը բացեց «Աղոթք»

բանաստեղծությամբ, որտեղ ողբերգականորեն սթափ ձևակերպեց.

Չորս քայլ վեր... սահման է:

Չորս քայլ վար... սահման:

...Աստված իմ, մոլորվել, կանգնել եմ,

Ասա ինձ, ի՞նչ անեմ, ո՞ւր գնամ –

Չորս քայլ վեր՝ ավեր է ու մահ է,

Չորս քայլ վար՝ ավար ու թալան...

Այս և նմանատիպ բազմաթիվ բանաստեղծական զգացողությունները կեցության վերարտադրումը լինելով հանդերձ, ունեին նաև իրենց ստեղծաբանական-հոգեբանական բացատրությունը, որը թերևս գալիս է պատասխանելու հարցին, թե, այնուամենայնիվ, ինչո՞ւ չգրվեց անկախության փաստը ներբողող որևէ բանաստեղծություն:

Հայ գրական տեքստը, համենայն դեպս՝ հայ գրականության գրեթե բոլոր արժեքավոր գործերը ողբերգական իրավիճակների ու կեցության ծնունդ են: Պատմական բացառիկ ձեռքբերումն այդ առումով հոգեբանական պատնեշի առջև կանգնեցրին հայ գրողներին: *Նրանք պարզապես չգիտեին, նրանց ծանոթ չէր ազգային ճակատագրի լուսավոր կետերով իսկապես ուրախանալու ստեղծագործական երջանկությունը:* Սկսվեց մի լռություն, որը բնորոշվեց որպես «անկախ Հայաստանի գրական հոգեվարք»: Եվ, իսկապես, վիճակը շատ մոտ էր հոգեվարքայինին, թեպետ գրականություն, ամեն դեպքում ստեղծվում էր:

Մյուս կողմից՝ անկախ պետականության գոյությունը վերջապես հայ գրողին ու հայ գրականությանը հնարավորություն էին տալիս ազատագրվելու բազմաթիվ գաղափարական բեռներից և դրսևորվել այսպես ասած՝ մաքուր գեղագիտության տիրույթում: Իրոք, ժամանակն էր, վերջապես, «Մարդ էակին գիրքը» (Վարուժան) գրելու, մանավանդ որ՝ համաշխարհային գրականությունն էլ ավելի ու ավելի էր միտվում դեպի մարդու

ներաշխարհային դրևորության հոգեբանական, ներփակ քննությունը:

Բայց ազատագրումը բերում էր նոր բարդություն, որոնցից մեկն էլ, այս պարագային, ներքողագրության երևույթի ամբողջապես բացասական ընկալումն էր: Դա հոգեբանորեն բացատրելի է բանաստեղծական այն սերնդի ներկայացուցիչների համար (Յովհաննես Գրիգորյան, Յենրիկ Էդոյան, Դավիթ Յովհաննես և ուրիշներ), որոնց գրքերը, տարիներ շարունակ, ինչ-որ տեղ պարտադրել են բացել հայրենիքին, կուսակցությանը, խորհրդային կարգերի հաստատման հոբելյաններին նվիրված բանաստեղծություններով, թեպետ էժանազին ծեծծեթումներից նրանցից մի քանիսին հաջողվեց խուսանալել՝ հայրենեցության ինքնատիպ խաղարկումներով:

Խորհրդային Հայաստանի պոեզիայի առաջատար անունները՝ Գևորգ Էմինը, Յամո Սահյանը, Վահագն Դավթյանը, Սիլվա Կապուտիկյանը, Յրաչյա Յովհաննիսյանը այս առումով ստեղծագործական որոշակի շփոթի մեջ էին, և նրանց անկախության շրջանի բանաստեղծություններն ու ժողովածուները (Գևորգ Էմին «Ես հայ եմ», 1997, Յամո Սահյան «Ինձ բացակա չդնեք», 1998, Վահագն Դավթյան «Յողմաշունչ գիշերներ», 1995, Սիլվա Կապուտիկյան «Տագնապ», 1994, Յրաչյա Յովհաննիսյան «Մենության օրեր», 1996 և այլն) տագնապի, հուսալքումի, մենության ու անորոշության տրամադրություններով են լույս պարուրված:

Իսկ ահա խորհրդային վերջին տարիներին ասպարեզ մտած բանաստեղծների դեպքում (Արմեն Դավթյան, Վահագն Աթաբեկյան, Ներսես Աթաբեկյան, Աղվան Վարդանյան, Աշոտ Խաչատրյան և ուրիշներ) հոգեբանական տեսանկյունից ավելի բարդ վիճակ էր: Նոր արժեքային համակարգը, գաղափարական նոր մոտեցումները, ազատությունը, որոնց համար պայքարում էին նրանք իրենց պոետական գեղագիտությամբ, եթե կարելի է այսպես ձևակերպել՝ *սպասվածից արագ տվեց իր արդյունքները*: Նոր պայմաններում նրանցից շատերը, իբրև արդի հայ

բանաստեղծության նոր գեղագիտության կառուցման նախանձախնդիրներ, լռեցին (այս դեպքում լռությունը վերաբերում է ոչ այնքան բանաստեղծությունների, գրքերի տեսքով երևումներին, որքան սեփական գեղագիտության ընդարձակման-տարածման փորձերին)՝ չգտնելով պայքարի ասպարեզ: Այն, ինչ իրենք խիզախում էին անել հայ բանաստեղծության պարագծում, այլևս խիզախում չէր ընկալվում, քանզի արգելանք չկար, ըստ էության: Որ հոգեբանական հարվածն այս սերնդին ամենածանրն էր, վկայում է թեկուզ և այն փաստը, որ նշված անուններից միայն Ներսես Աթաբեկյանն է, ըստ էության, շարունակում գրել՝ իր ինքնատիպ պոեզիայով հարստացնելով արդի պոետական դաշտը: Ընդ որում՝ Ներսես Աթաբեկյանի ինքնատիպ բանաստեղծական ներկայությունը նաև առարկայական ափսոսանք է առաջ բերում իր սերնդակիցների չդրսևորված պոետական ներուժի հանդեպ:

Այս ամենով հանդերձ, անշուշտ, Հայաստանի անկախացման փաստը չներբողելու հոգեբանական ազդակներում չպետք է բացառել կանխագագցումի գործոնը՝ կարճ ժամանակ անց սպասվելիք հիասթափությունների առումով:

Հայ գրականության 1990-ականների սկզբի «լռություն» ահա, կարծում եմ, պայմանավորված էր Հայաստանի անկախ պետականության ու նոր իրականության հանդեպ հայ գրողների հստակ վերաբերմունքի բացակայությամբ: Նրանք վախենում էին սխալվելուց, նրանք խուսափում էին «օրհնելու էդ սիսաթը»՝ հետագայում գաղափարական նեղմիտների կողմից Աբովյանի պես պարսավանքի չենթարկվելու համար:

Այդ առումով՝ պատահական չէ, որ այդ լռությունը տևեց այնքան, մինչև անկախության, պետականության կայացման գործընթացում երևան եկան ողբերգական իրողություններ, իդեալի ու իրականության ընդգծված անհամապատասխանություններ ու խոր հակասություններ, իրականությունը շատ արագ երևան բերեց նաև անկախության այսպես ասած՝ թերությունները:

Հայաստանի անկախության շրջանի հրատարակված բանաստեղծական ժողովածուների մատենագիտությունն էլ այս առումով որոշակի ընդհարացումներ կատարելու հնարավորություն է տալիս: Պատկերը հետևյալն է. երեք-չորս երևում չհաշված՝ գրական դաշտում քիչ թե շատ նշանակալի ներկայություն ունեցող անունները նոր բանաստեղծական ժողովածուներ, զարմանալի համերաշխությամբ, հրատարակեցին 1996 թվականին, մի քանիսն էլ 1997-ին՝ Հովհաննես Գրիգորյան «Երկու ջրհեղեղի արանքում», Հենրիկ Էդոյան «Զայլեր և ստվերներ», Արտեմ Հարությունյան «Նամակ Նոյին», Ղուկաս Սիրունյան «Տապանի վրա», Հրաչյա Թամրազյան «Լռության ծես», Դավիթ Հովհաննես «Զրոնիկոն», Արմեն Մարտիրոսյան «Շարակնոց», Էդվարդ Միլիտոնյան «Նոր թվարկություն» և այլն, և այլն: Ընդ որում՝ այդ գրքերում արդեն առկա է պոետական ընդդիմությունը նոր իրականության, քննադատական վերաբերմունքը անկախ պետականության դատապարտելի երևույթների հանդեպ: Տիրապետող վախճանաբանական տրամադրությունները առանձնահատուկ շեշտադրվում են նաև նրանց ժողովածուների վերնագրերի համադրության մեջ:

Անկախության առաջին տարիների արձակում իրավիճակը ստեղծաբանական դրսևորման տեսանկյունից մի փոքր այլ կերպ է ներկայանում, թեպետ ընդհանրության մեջ կեցության և հոգեբանության նույն համադրությունը, մեծ հաշվով, նույնն է: Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի փիլիսոփայական շերտերի, հայ ազգային գաղափարաբանության նրա ինքնատիպ արժարժումների շնորհիվ, որոնցից շատերը միայն վերջերս են սկսել ինչպես հարկն է վերծանվել, նշված «բեռնաթափման» ու վերաբերմունքի գործոնը արձակում մի փոքր ավելի վաղ էր դրսևորվել, ուստի իրականության «արձակային արձագանքը» ավելի շուտ եղավ: Անկախության տարիներին Հրանտ Մաթևոսյանն իր հարցազրույցներով ու ելույթներով շարունակում էր մնում հայ ամենաստեղծագործող արձակագիրը, նույն ընթացքում Աղասի

Այվագյանը խորհրդային իրականության հոգեբանական-բարոյական իր պեղումներն էր հրապարակում «Երկրի վրայի զբաղմունքը» (1993) գրքում, նորերի ներուժն ուղղորդելով դեպի նոր իրականությունը:

Եթե դարձյալ դիմելու լինենք մատենագիտությանը, ապա անկախության շրջանի արձակի պարագային պատկերը հետևյալն է. կրկին զարմանալի համերաշխությամբ նոր գրքերը լույս տեսան 1994-1995 թվականներին՝ Գուրգեն Խանջյան «Շարժասանդուղք», «Հիվանդանոց», Լևոն Խեչոյան «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի», Պերճ Չեյթունցյան «Գողացված ձյունը», Չորայր Խալափյան «Վասիլ Մեծ, հայ կայսր Բյուզանդիայի կամ կճուճների թագավորը» և այլն:

Արձակում՝ իրականությանը համահունչ մեծացավ էքզիստենցիալիզմի ու արքուրդի գրականության ազդեցությունը, որը գրական բաց տարածությունները լրացնելուց զատ, բխում էր ժամանակի ու իրականության առթած կեցությունից ու հոգեբանությունից: Բայց առավել ուշագրավն այն էր, որ միանգամից լույս տեսան մի քանի արժեքավոր վեպեր: Ժամանակին տեսակետ հնչեց, թե վեպը պետականության ժանր է, և վիպագրության ակտիվությունը բացատրվեց պետականության գոյությամբ, միևնույն ժամանակ՝ լույս տեսած վեպերում եղած թերությունները բացատրվեցին պետականության կառուցման բարդություններով, այդ ընթացքի դժվարություններով ու հիասթափություններով: Մյուս կողմից՝ Լևոն Խեչոյանի, Չորայր Խալափյանի, Պերճ Չեյթունցյանի նույն՝ 1995-ին հրատարակած պատմավեպերի փաստն էլ՝ կեցության և հոգեբանության ստեղծաբանական դրսևորումի տեսանկյունից Հայաստանյան կյանքի ընդհանուր մթնոլորտի արձագանքն էր: Պատմավեպն, ընդհանրապես, այսպես ասեմ՝ ընթացիկ իրականության մասին ակնարկներով խոսելու ժանր է, ուստի՝ պատմավեպի ակտիվացումը, իմ խորին համոզմամբ, իր գաղափարական, պատմափիլիսոփայական, ներկա-պատմություն զուգահեռների բոլոր նպատակադրություններով հանդերձ, երկրում առկա

անազատության հոգեբանական գուցեն ինտուիտիվ ընկալման ու գիտակցության արդյունք էր: Հայ գրողը կրկին ստիպված էր դիմել այլասացության լեզվին, նրա մեջ արթնացել էր ներքին խմբագիրը:

Այլ խոսքով՝ հայ գրականությունը լիարժեքորեն կրում էր պետականության կայացման ընթացքի դժվարությունները, երբեմն՝ ուղիղ արտացոլումներ չտալով, այնուամենայնիվ, իր բնույթով հրաշալիորեն պատկերում էր Նորանկախ Հայաստանի իրականությունը, հատկապես՝ հոգևոր-բարոյական կացության, իդեալների ու արժեքների ոտնահարման մտայնության առումով:

Կեցության, հոգեբանության ու դրա արդյունքում ստեղծվող գրականության առումով չափազանց հետաքրքիր է այն գրողների ստեղծագործական ընթացքի նկարագիրը, որոնք ասպարեզ մտան հենց անկախության տարիներին: Նախ՝ հատկանշական է, որ ասպարեզ մտնող երիտասարդ գրողները հիմնականում պոետներ էին (Հուսիկ Արա, Նարինե Ավետյան, Գայանե Բաբայան, Արփի Ոսկանյան, Մհեր Արշակյան և ուրիշներ): Սա առաջին հայացքից գուցե զարմանալի փաստ է, բայց 2001-ից հետո եղած գրական մուտքերի համապատկերի մեջ, նույնպես հետաքրքիր է: Այժմ արդեն լավագույն կամ շարունակություն ստացած գրական մուտքերը հիմնականում արձակի ասպարեզում են:

1990-ականներին գրականություն մտնող գրողը չափազանց երկատված հոգեվիճակում էր՝ չունեի ապագայի զգացողություն ու ապագայի հանդեպ հավատ և խուսափում էր անցյալից: Անցյալը սովետական էր, որից Նորարար երևալ փորձող երիտասարդ գրողը խորշում էր: Նա չէր հավատում ապագային, որովհետև իրականությունը դրա համար հույս չէր տալիս: Մյուս կողմից՝ սրան գումարվելու էին գալիս համաշխարհային գրականության ու մարդկային կեցության մեջ իշխող վախճանաբանական տրամադրությունները, որոնք չափազանց սրվել էին դարավերջին՝ Նոր հազարամյակին թևակոխման շեմին: Կարծում եմ՝ դրանից է գալիս պոեզիայի հանդեպ հակվածությունը: Բանաստեղծությունը

լինելով կարճ տարածության վրա իրացվող տեքստ, հարմար էր երիտասարդ գրողին, նա այդ կերպ կարող էր վստահ լինել, որ իր ասելիքը կիսատ չի մնա: Արձակը ժամանակ էր պահանջելու՝ ապագա, որին երիտասարդ գրողը վստահ չէր:

Այն, որ ժանրասեռային այդ նախապատվությունը պատահական չէր, և իրականության ազդակներով էր պայմանավորված՝ շատ արագ ապացուցվեց 2001 թվականից հետո երևան եկած գրական իրողություններով ու գրական մուտքերի բնույթով: Տաղանդավոր բանաստեղծների հետ (Գևորգ Թումանյան, Վահե Արսեն, Կարեն Անտաշյան, Հասմիկ Սիմոյան, Աշոտ Գաբրիելյան, Էդուարդ Հարենց, Աննա Դավթյան և ուրիշներ), իրենց պինդ ու ապագա ունեցող արձակով ասպարեզ մտան Միեր Բեյլերյանը, Հրաչյա Սարիբեկյանը, Հարութ Կրեյանը, Համբարձում Համբարձումյանը, Հովհաննես Թեքդոյանը, Արամ Պաչյանը, Սարգիս Հովսեփյանը, Էլի շատերը: Ավելին, այդ արձակագիրներից ոմանք արդեն վեպեր են հեղինակում:

Բարեփոխվող իրականությունը մեծ չափով պայմանավորել է այս անունների բազմազանությունը, նրանց համարձակ փորձարարությունների, ժանրային փորձարկումների բնույթը: Ապագայի և սեփական ուժերի հանդեպ այսօր նկատելի վստահություն կա, նաև՝ պետության ներսում կատարվող հասարակական, քաղաքական իրադարձությունների, հոգևոր-բարոյական մթնոլորտի հանդեպ վերաբերմունք: Եվ որ շատ կարևոր է՝ դա ազատորեն դրսևորվում է նրանց ստեղծագործություններում:

Հայոց պետականությունը շարունակում է իր կայացման ընթացքը և այդ փաստը շարունակական կայացում է ապահովում արդի հայ գրականության համար: Եվ ուշագրավ է, որ մոտ 15 տարի մեր գրականության մեջ լուրջ պատմավեպ չի ստեղծվել:



ԱՐԴԻ ԴԱՅ ԱՐՁԱԿԸ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱԴԱՏՄԱՄԸ

Անկախության առաջին տարիներին, երբ ընդհանուր գրական դաշտում մի տեսակ բառսայնություն էր տիրում, թերևս ամենաանպաստ վիճակում քննադատությունն էր: Մի կողմից՝ գրականությունն ինքն էր տարուբերումների, ինչ-ինչ ճշգրտումների, գաղափարական ու գեղագիտական դիրքավորումների մեջ, մյուս կողմից՝ քննադատությունը, փորձելով որսալ այդ ամենի հանգրվանն ու զարգացումների ուղղությունը, ինքն էլ իր հերթին վերադիրքավորումների կարիք ուներ: Նախկինում ձևավորված մոտեցումները, որոնցով վերլուծվում էին գրական երկերը, թարմացումների կարիք ունեին, բայց գրական ընթացքը զարգանում էր հաճախ այնպիսի անկանխատեսելի վայրիվերումներով, որ դժվար էր շատ արագ ինչ-ինչ հստակ կողմնորոշումներ ամրագրել:

Խնդիրն առավել բարդ էր արձակի պարագծում, որովհետև այստեղ, այսպես կոչված՝ զարտուղություններն ավելի ակնառու էին: Ու ստացվեց այնպես, որ անկախության հատկապես առաջին տարիներին ստեղծված հայ արձակի գնահատումը յուրօրինակ փորձաքար էր քննադատության համար: Լույս տեսած տարաբնույթ հոդվածները, գրախոսությունները, իրենց արժանիքներով հանդերձ, երևանեցին մեր քննադատության հատկապես տեսական զինանոցի աղքատությունը, անտեղյակությունն ու անգիտությունը համաշխարհային

գրականագիտական մտքի նվաճումներին, ինչը թույլ չէր տալիս դուրս գալ պարտադրված կաղապարներից և գրականությունն ու գրական ընթացքը դիտարկել նոր չափանիշներով: Գրականության վերափոխված, հաճախ հակագեղագիտական իդեալները, թեմատիկ-գաղափարական նոր հարցադրումները, ժանրային յուրօրինակ զարգացումները, գրական հերոսի՝ ավանդականին չհամապատասխանող, հաճախ հակադրվող ըմբռնումները ենթադրում էին համապատասխան վերափոխումներ նաև քննադատական չափանիշներում, տեսական-մեթոդաբանական մոտեցումներում, ինչը, սակայն, տեղի չունեցավ՝ չհաշված սակավ բացառությունները: Գիտակցելով հանդերձ, որ «Քննադատությունը չի կարող ապավինել գեղագիտական հավիտենական կատեգորիաներին, որովհետև այդ կատեգորիաները վերամաստավորվում են ժամանակի իդեալներին համապատասխան, և քննադատությունը ևս ենթակա է «բարոյական ջերմաստիճանի» տատանումներին»¹, այնուամենայնիվ, քննադատները շարունակում էին ստեղծվող գրականությանը կամ չանդրադառնալ, կամ անդրադառնալ տեսական հին ու արդեն ժամանակավրեպ կաղապարներով՝ հաճախ սեփական թերացումների պատճառները որոնելով գրականության ներսում: Եվ եթե Ժենյա Զալանթարյանը կարևորում էր «գրականության ընդհանուր մակերևույթից բարձրացող լիարժեք երկերի» երևան գալը, որի դեպքում միայն քննադատությունը կկարողանար «լուրջ ու արժեքավոր խոսք ասել»², ապա Չավեն Ավետիսյանը առաջնահերթ էր համարում «գաղափարական մարտավարության ուղեցույց հանդիսացող համընդհանուր իդեալի ճշտումը».

«Այսօր ունենք այդ իդեալը գեղարվեստական ազդու պատկերի մեջ դնող գրականություն, որ ոգի, ճաշակ ու գաղափար է տալիս բազմահազար ընթերցողների:

¹ Տե՛ս Ժենյա Զալանթարյան, *Հայացք ներսից, «Գրական թերթ»*, 1996, թիվ 5:

² Նույն տեղում:

Առայժմ չունենք, բնականաբար չունենք և համարժեք քննադատություն»¹:

Ինչպես ընթացային հետագա զարգացումները ցույց տվեցին, գրականությունը բնավ հակված չէր ստեղծելու նշված իդեալը, իսկ ահա ընդհանուր մակերևույթից բարձրացող երկեր հրապարակի վրա կային նույնիսկ դրանց չլինելու մասին կարծիքներ հայտնվելուց առաջ և ստեղծվեցին նաև հետո: Պարզապես դրանք չէին համապատասխանում քննադատության՝ ավանդական բարձրարժեք գրականության չափանիշներին, և դրանց արժեքը քննադատները հետո էին գիտակցելու: Մեր գրականության նորոթյա դրսևորումներում ոչ ավանդական գրական բազմաթիվ մեթոդների, ուղղությունների, հոսանքների գերակշռությունը շփոթեցրին քննադատներին, երևանեցին նրանց իմացությունների սահմանափակությունը, և քննադատության գերիխնդիրը դարձավ գրականության տեսական առաջընթացին հասնելը: Սակայն բաց տարածություններն այստեղ այնքան շատ էին, որ դրա շուտափույթ իրականացումը պարզապես անհնար էր: Արդյունքում՝ տեսական-մեթոդաբանական հապճեպ ու մակերեսային յուրացումներ և նույն մակարդակի գործադրումներ գրականության գնահատումներում: Այս իրավիճակում սպասելի էր, որ ընթացիկ գրականության մեջ երևան եկած սեռաբանական, ախտաբանական շերտերը քննադատությունը կբացատրի ոչ թե գեղագիտության, այլ՝ բարոյականության չափանիշներով:

Եվ ստացվեց այնպես, որ այդ շրջանում արձակի արժևորում-գնահատումը քննադատության կողմից՝ յուրովի արժևորում-գնահատում էր նաև հենց քննադատության մակարդակը: Մյուս կողմից՝ այն փաստը, որ նույնիսկ այս պայմաններում անկախության առաջին տարիների հայ արձակի դիմագիծը բնորոշող գրքերը՝ Աղասի Այվազյանի «Երկրի վրայի զբաղմունքը» (1993), Գուրգեն Խանջյանի «Շարժասանդուղք» (1994),

¹ Չավեն Ավետիսյան, *Գրական պրոցեսի աջն ու ահյակը*, «Գրական թերթ», 1996, թիվ 30:

«Հիվանդանոց» (1995), Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա, Դրաստամատ Ներքինի» (1995) և այլն, այնուամենայնիվ, գնահատվեցին ու վերլուծվեցին ոչ ավանդական կադապարներով¹, գալիս է ի ցույց դնելու, որ արձակում էլ, Ներքին զարգացումների տեսանկյունից, իսկապես ինչ-որ բան այն չէր: Այլ խոսքով՝ 1990-ականների սկիզբը գրական ընթացքի, մասնավորապես՝ արձակի զարգացումների պարագծում, կարելի է որակել որպես կողմնորոշումների շրջան: Սա, տարիների հեռվից, բերում է փոքր-ինչ պարադոքսալ եզրահանգման: Մի կողմից՝ կարելի է ասել, որ գրաքննադատությունը, այնուամենայնիվ, թերացավ, և գրականության ընդերքի, գեղագիտական նոր դրսևորումների, ժանրային զարգացումների և բազմաթիվ այլ առումներով արդի հայ գրականությունը մնաց չընթերցված կամ լրիվ չընթերցված: Բայց և մյուս կողմից էլ՝ պետք չէ զանց առնել այն իրողությունը, որ թեկուզև խարխափումներով, տեսական ցածր մակարդակի գերակայությամբ, հաճախ հնացած չափանիշների գործադրմամբ, այնուամենայնիվ, գրաքննադատությունն իր առաջնահերթ գործառնությունը՝ լավագույն արձակագիրների ու նրանց ստեղծած արժեքավոր գործերի առանձնացումը, կատարեց, և գրական-ստեղծաբանական դաշտում գրեթե ոչ մի էական ստեղծանում անուշադրության չմատնվեց:

Հետագայում քննադատության ջանքերը, եթե նկատի առնենք արտահայտման հաջողված, ոչ մակերեսային դրսևորումները, միտված էին գրականության փիլիսոփայական ակունքների բացահայտման, մշակութաբանական, համեմատական քննության խնդիրներին, առկա են տեսական թարմ դրույթների գործադրման

¹ Տե՛ս Սեյրան Գրիգորյանի «Ոճիրի իմաստասիրական մանրամասները» («Գրական թերթ», 1994, թիվ 4), «Ո՛ւր է թագավորը...» («Նորք», 1996, թիվ 1, էջ 143-152), Գրիգոր Հակոբյանի «Անտիուտոպիայից մինչև ոչնչապատում» («Գրական թերթ», 1995, թիվ 9), Ազատ Եղիազարյանի «Շարժասանդուղքը տանում է դեպի դատարկություն» («Գարուն», 1995, թիվ 9, էջ 51), Չավեն Ավետիսյանի «Հայոց պատմության ուղղահայացում» («Գրական թերթ», 1999, թիվ 3) և այլ հոդվածներ:

հաջող օրինակներ ինչպես գրական երկի լեզվական, արտաքին բովանդակության, այնպես էլ ներքին կառուցվածքների, ենթատեքստային բովանդակության մակարդակներում, ընդհանրացնող-որոնող դիտարկումներ գրական արդի ընթացքում դրսևորվող ժանրային զարգացումների, թեմատիկ-գաղափարական հարցադրումների, գրական հերոսի ըմբռնումների վերաբերյալ:

Մասնավորապես՝ նման մոտեցումներով են հատկանշվում Սուրեն Աբրահամյանի հրապարակումները: Օրինակ՝ 2002 թվականին նրա հրապարակած գրական-քննադատական դիմանկարների շարքը՝ «Գուրգեն Խանջյան. վիպական փիլիսոփայություն-լինելիության անդրանցում»¹, «Վահան Թամարյան. ժառանգակրության և լինելիության շրջանագծում»², «Ռաֆայել Նահապետյան. ժամանակի միասնության և լինելության պարագծում»³, միասնության մեջ ընկալվում է որպես մենագրական հետազոտություն, որտեղ ընդհանրացնելով նշված հեղինակների ստեղծագործական փորձը, քննադատը նաև անուղղակի կերպով փորձում է առանձնացնել և ցուցանել դարավերջի հայ արձակի գեղագիտության առանձնահատկությունները: Ճիշտ է, Աբրահամյանի հրապարակումները հաճախ ցանկալի զարգացումներ չեն ունենում ընդհանուր քննադատության պարագծում, երկխոսության չեն մղում նրա քննադատական ձեռագրին բնորոշ ասելիքի որոշ «մթամածության» ու խրթիկության պատճառով, այնուամենայնիվ, նշված դիմանկարային եռագրությունը, ինչպես նաև արդի հայ արձակին նվիրված մի շարք հոդվածներ⁴, գալիս էին լրացնելու մեր քննադատության շատ բացեր, հատկապես ընթերցման ընդերքի առումով:

Մշակութաբանական խորքերի բացահայտման տեսանկյունից ուշագրավ են Վաչե Եփրեմյանի

¹ «Նոր-Ղար», 2002, թիվ 2-3:

² Նույն տեղում:

³ «Գարուն», 2002, թիվ 11:

⁴ Տե՛ս Սուրեն Աբրահամյան, *Տեքստ և քնագիր, Երևան, 2010, հատկապես՝ «Դարավերջի հայ արձակը» բաժինը:*

հրապարակումները, որոնք, ի վերջո, ամբողջացվեցին նրա «20-րդ դարի հայ գրականություն. մշակութաբանական ենթատեքստեր» (Երևան, 2007), ապա նաև՝ «Բնագիր և մեկնություն» (Երևան, 2013) մենագրություններում:

Զննադատությունը արդյունավետ խոսակցություն ծավալվեց գրական հերոսի նորոթյա ըմբռումների շուրջ: Մի կողմ թողնելով տարբեր խնդիրների համապատկերում այդ հասկացության հերթապահ արժարժումները, համակարգված մոտեցումների տեսանկյունից առանձնացնելով Ժենյա Զալանթարյանի «Մտորումներ գրական հերոսի մասին» հոդվածը¹ և Ալվարո Սեմիոյան-Բեքմեյանի «Հայ արձակը 2001 թվականի գրական մամուլում» տարեկան տեսության «Գրական հերոսի վարքագիծը» բաժինը²: Թերևս խոսակցության և ընդհանրացումներ անելու առիթ տվեց Դավիթ Գասպարյանի՝ «գրական հերոս» ըմբռման հնացածության վերաբերյալ տեսակետը. «Այդ քնարական հերոս արտահայտությունն արդեն իսկ շատ է հնացել և ժամանակն է, որ այն (կամ նրան) արդեն թողնենք անցած դարի տեսական ձեռնարկների ու գրապատմական հատորների մեջ»³: Իրավացիորեն վիճարկելով այս տեսակետը՝ Ժենյա Զալանթարյանը կարևորում է «գրական հերոս» հասկացության ըմբռման նոր ելակետը՝ ցուցանելով, որ հնացած է ոչ թե հասկացությունը, այլ հասկացության ըմբռումը. ««Գրական հերոս» հասկացության տակ մենք ուզում ենք առանձնացնել այնպիսի ընդհանրական անհատ-կերպար, որն իր վրա կրում է ժամանակի կնիքը և որակական հատկանիշների այն հանրագումարը, որով նա տարբերվում է նախորդ շրջանի գրական հերոսից»: Սակայն, գրական հերոսի իր ըմբռումները Զալանթարյանը բխեցնում է «ժամանակակից գրականությունը (հետևաբար՝ նաև գրական հերոսը – Ա.Ն.) բխում է կյանքից» ելակետային դրույթից, ինչը հանգեցնում է

¹ «Գրական թերթ», 2002, թիվ 5:

² «Նորք», 2002, թիվ 3:

³ Դավիթ Գասպարյան, *Արագություն, զուգորդություն և հայտնություն*, «Գրական թերթ», 2002, թիվ 1:

մեթոդաբանական տարտղնումների, և, ըստ էության, բացառում, որ ժամանակակից գրական հերոսի կերպը նաև տիրապետող բազմաթիվ մշակութաբանական-փիլիսոփայական ուղղությունների ազդեցության դաշտի ընդլայնման և դրանց յուրացման, ինչպես նաև ժանրային փոփոխությունների, թեմատիկ-գաղափարական ոչ ավանդական հարցադրումների արդյունք է, թեպետ, շեշտելով, որ «Գրական հերոսի որակական փոփոխությունը հենց իրական կյանքի այդ ընթացքի հետևանք է», քննադատն ավելացնում է, որ «Դա հետևանք է նաև եվրոպական գրականության ազդեցության, մասնավորապես՝ էբզիստենցիալիզմի»: Ակնհայտ է, որ Զալանթարյանն ավանդականորեն կարևորում է ռեալիզմի չափաբաժինը գրականության (հետևաբար՝ նաև գրական հերոսին ըմբռնման) մեթոդաբանական հիմքում, և այդ պատճառով էլ թերևս գրական հերոսի ըմբռնումներում նա առաջնային է դիտում «ամենաիրականն ու ամենահամոզիչը» լինելու հանգամանքը: Եվ թեպետ սա չի խանգարել քննադատին հիմնական գծերով ներկայացնելու դարավերջ-դարամուտի գրական հերոսին, ընդգծելու էական տարբերակիչ հատկանիշները նախորդ շրջանի գրական հերոսից, սակայն նյութին մոտենալու մեթոդաբանական դրվածքը խոչընդոտել է իր իսկ առաջադրած «ընդհանրական անհատ-կերպարի» ցուցանմանը, և բերել առաջադրույթը հետդրույթով, եթե չասեմ՝ ժխտմանը, ապա գոնե կասկածելուն. «Ճշմարիտն այն է, որ գրական հերոսի խնդիրը չի կարելի քննել գրականության ընթացքի վերլուծությունից կտրված, որովհետև այն սերտորեն կապված է գեղարվեստական մեթոդի (մեթոդների), կառուցվածքի և ընդհանրապես ողջ պոետիկայի հետ: Վերջապես, տարբեր սերունդների և ուղղությունների տեր գրողների համատեղ ջանքերով ստեղծվող տարասեռ և տարարժեք գրականության մեջ գրեթե անհնար է գտնել շատ թե քիչ կայուն ու միասնական հերոս և տալ նրա բնութագիրը»:

Իմ կարծիքով, քննադատությունը երևույթները (նաև՝ գրական հերոսի վարքագիծը) նախ պետք է

դիտարկի զուտ ստեղծաբանական փակ համակարգում, այդ տարածքում ճշտի օրինաչափությունները և ապա միայն անցնի իրականության հետ համապատասխանության, այդ երևույթների վրա կյանքում տեղի ունեցող իրադարձությունների ունեցած ազդեցությունների պատճառահետևանքային կապերի քննությանը: Նման փորձ կատարում է Ալվարո Բեքմեզյան-Սեմիրջյանը՝ գրական հերոսի կերպափոխության հիմքում դնելով գեղարվեստական մեթոդի խնդիրը: Գիտակցելով արդիի հայ գրականության մեթոդի եթե ոչ սպառնիչ, գոնե նույնիսկ մոտավոր սահմանման անհնարինությունը, Բեքմեզյան-Սեմիրջյանն այդ հարցում առաջնորդվում է գերիշխող միտումների ճշտման ելակետով:

Գրական հերոսի տիպաբանության մեջ բավականին ու եռթային փոփոխություններ տեղի ունեցած 2000-ականների վերջերին ստեղծվող արձակում: Մասնավորապես՝ անընդհատական ներփակությունից, անդեմությունից գրական հերոսն աստիճանաբար սկսեց ազատագրվել, և այլև: Սակայն քննադատությունն այդ առումով դեռ համակարգային գնահատականներ չի տալիս ու օրինաչափություններ չի մատնանշում, և սկսված արգասավոր խոսակցությունը դարասկզբին դեռևս ցանկալի շարունակություն չի ստանում, թեպետ առանձին գրախոսություններում այդ մասին ակնարկներ կան:

2001-ին Չավեն Ավետիսյանի «Արդիի հայ արձակի համապատկերը»¹, 2002-ին Ժենյա Զալանթարյանի «Արդիի հայ գրականության զարգացման միտումները»² հոդվածներով, ինչպես նաև Գրիգոր Հակոբյանի՝ 2001-ին ԱՄՆ-ում կարդացած «Արդիի հայ արձակի համապատկերը» (1990–2000 թվականներ. ակնարկ ուրվագիր)³ ուսումնասիրությամբ կարելի է ասել՝ հիմք դրվեց արձակի, այսպես ասած՝ ընդհանրացնող վերլուծություններին: Սա անհրաժեշտ ու օրախնդիր էր այն առումով, որ

¹ Տե՛ս «Գրական թերթ», 2001, թիվ 9–10:

² Տե՛ս «Գրական թերթ», 2002, թիվ 40:

³ Հոդվածը տպագրվեց 2005-ին, Գրիգոր Հակոբյանի մահից հետո: Տե՛ս «Գարուն», 2005, թիվ 5, էջ 29–37:

գրական ընթացքի պարագծում ամբողջանում էր այսպես կոչված՝ դարավերջյան արձակն իբրև շրջափոխային իրողություն: Չավեն Ավետիսյանի հողվածում, սակայն, գրականագետը կատարելով ուշագրավ ընդհանրացումներ, այնուամենայնիվ, արդի հայ արձակը քննում էր առանձին հեղինակների ոճական ու ասելիքային նախասիրությունների պարագծում: Ժենյա Զալանթարյանին, իր հերթին, հողվածի նյութի առատությունն ու ընդգրկումների լայնությունը խոչընդոտել էին ընթացային խմորումներն ու զարգացման միտումները սպառնիչ ներկայացնելու համար: Այնուամենայնիվ, Զալանթարյանը հստակ ներկայացնում է դարավերջի հայ գրականության հիմնական օրինաչափությունները, գրական հերոսի վարքագիծը, գրականության մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունների հասարակական-քաղաքական, սոցիալական, գրական-մշակութաբանական հիմքերը: Թերևս հողվածի չափազանց լայն ընդգրկումը քննադատին թույլ չէր տվել առավել հստակ կողմնորոշվելու, որի հետևանքով հողվածում առկա են ակամա համահարթեցման փորձեր, իրարամերժ ձևակերպումներ, մեթոդաբանական տարտղումներ, և այլն: Պատահական չէ, որ 2006-ին լույս տեսած «Ուրվագծեր արդի հայ գրականության» մենագրության մեջ, որն, ի դեպ, առաջին մենագրական անդրադարձն էր անկախության շրջանի հայ գրականությանը, նշված թերություններն արդեն նվազագույնի են հասնում:

Գրիգոր Յակոբյանի ուսումնասիրությունն առավել համակողմանի էր, և ներառում էր արդի արձակի գրեթե բոլոր հատկականությունները՝ սկսած ժամանակագրական ընդգրկման հարցերից մինչև ժանրահղացքային, մշակութաբանական, քննադատական հակազդեցությունների խնդիրներ ու վեպի ժանրի տեսություն:

Սերգեյ Սարինյանի ծավալուն անդրադարձը¹ քննադատության սևեռումը արդի հայ արձակին ավելի առարկայական են դարձնում, մյուս կողմից էլ՝ ապահովում մշտական ուշադրության գործոնը:

¹ Տե՛ս Սերգեյ Սարինյան, «Ժամանակը և գրականության ընթացք», «Գրականագիտական հանդես», Բ, 2004:

Ժենյա Զալանթարյանի, ինչպես նաև Ալվարո Սեմիրջյան-Բեքմեզյանի ուսումնասիրությունների ու հոդվածների շրջանակում համակարգային ձևով քննարկվեցին նաև միֆակիրառության բնույթին վերաբերող հարցերը արդի հայ արձակում¹: Դրանից առաջ Զրիստինե Հովհաննիսյանը հանդես էր եկել «Տան բացակայության փոխաբերությունը ժամանակակից արձակում» հոդվածով², որտեղ վերլուծելով բուն խնդրադրությունը, գրականագետն անդրադառնում է նաև միֆի, արքետիպի խնդիրներին: Միֆակիրառության հետ կապված խնդրադրությունների ուսումնասիրությունը չափազանց անհրաժեշտ էր այն առումով, որ արդի արձակն ուղղակի անհնար է պատկերացնել առանց միֆերի, արքետիպերի, խորհրդանիշների կիրառության:

Ժանրային տեղաշարժերն ու փոխակերպումները նույնպես մշտապես քննադատության վերլուծումների կիզակետում են եղել: Սկզբնական շրջանում զարմանք, հաճախ՝ տարակուսանք առաջացնող այդ փոփոխությունները քննադատության հետագա անդրադարձներում վերլուծվում են ըստ հարկի՝ ամրագրելով ժանրային զարգացումների գեղագիտական, մշակութաբանական հիմքերը:

Առաջին համակարգային վերլուծությունը թերևս Ալվարո Բեքմեզյան-Սեմիրջյանինն է³: Ճիշտ է, նրա անդրադարձն ավելի շատ սահմանափակվում էր պատմվածքի ժանրային տիրույթում, այնուամենայնիվ, մատնանշված բազմաթիվ օրինաչափություններ հատկական էին նաև այդ շրջանի արձակ մյուս ժանրերի համար:

Վեպի ժանրին վերաբերող հարցերը ի սկզբանե քննադատության առանձնահատուկ ուշադրության կենտրոնում էին, քանզի վեպն ընկալվում էր որպես

¹ Տե՛ս Ժենյա Զալանթարյան, *Միֆի գեղագիտական դերը արդի հայ գրականության մեջ*, «Նորք», 2004, թիվ 2, Ալվարո Բեքմեզյան, *Միֆակիրառության բնույթը արդի հայ արձակում*, Երևան, 2007:

² Տե՛ս «Գրականագիտական հանդես», Ա, 2004:

³ Տե՛ս Ալվարո Բեքմեզյան, *Հայ արձակը 2001 թվականի գրական մամուլում (ժանրը, հերոսը)*, «Նորք», 2002, թիվ 3:

«պետականության ժանր»¹ և անկախ պետականության պայմաններում սպասելի էին ժանրի առանձնահատուկ զարգացում և փոփոխություններ: Տասնյակ գրախոսություններում ու հոդվածներում², թե ընդհանուր տեսությունների, թե գրողների անհատական ոճի ու ստեղծաբանական ընթացքի սահմաններում, վեպի ժանրային զարգացումներին վերաբերող խնդիրներ են քննվել, առանձնացվել են ներքին ժանրաձևեր, պոետիկական համակարգեր, թեմատիկ-բովանդակային, գաղափարական մարտավարություններին վերաբերող հարցադրումներ, որոնց մանրամասն քննարկումն այլ հարթության հարց է:

Արդի հայ գրականության, մասնավորապես՝ արձակի, այսպես ասեմ՝ օպերատիվ գնահատման տեսանկյունից բոլորովին նոր ձևաչափ էր Արմեն Ավանեսյանի, Վահրամ Դանիելյանի, Հայկ Համբարձումյանի և տողերիս հեղինակի նախաձեռնած «Գրականություն» գրաքննադատական նախագիծը, որ իրականացվեց 4 անգամ³: Նախագծի շրջանակում առանձնացվում էին տարվա ընթացքում, քննադատների կարծիքով, 5 լավագույն պատմվածքները, բանաստեղծական շարքերը և 3 լավագույն վեպերն ու պիեսները, և վերլուծվում, արժևորվում ըստ հարկի: Բնականաբար, քանի որ

¹ Տե՛ս «Ճամփաբաժանի գրականություն», «Գրական թերթ», 1997, թիվ 9:

² Տե՛ս Գրիգոր Հակոբյան, «Արդի հայ արձակի համապատկեր» (1990–2000 թվականներ. ակնարկ ուրվագիր), «Գարուն», 2005, թիվ 5, Վահրամ Դանիելյան, Չստացվող վեպի ձեռագրերը, «Գրականագիտական հանդես», Ա-Բ, 2009–2009, Վեպը երազ է, որի համար ամաչում ես Լև Տոլստոյից, «Գրեթերթ», 2009, թիվ 3, Սուրեն Աբրահամյան, Հերմենևտիկական շրջանակ կամ սեմանտիկական ապակառուցում, «Գրականագիտական հանդես», Ա-Բ, 2008–2009, Ժենյա Զալանթարյան, Մի քանի դիտարկումներ արդի հայ վեպի ներժանրային զարգացումների մասին, «Գրական թերթ», 2008, թիվ 5, 6, Հայկ Համբարձումյան, Հայ վեպի մեկ տարին, «Գարուն», 2006, թիվ 1–2 և այլն:

³ Տե՛ս «Գրականություն – 2005», «Գարուն», 2006, թիվ 1–2, «Գրականություն – 2006», «Գարուն», 2007, թիվ 1–2, «Գրականություն – 2007», «Գրեթերթ», 2008, 11 մարտի, թիվ 1 (տե՛ս «Հավելվածը»), «Գրականություն – 2008», «Գրեթերթ», 2009, թիվ 1 (տե՛ս «Հավելվածը»):

առանձնացումները ժանրային էին, քննադատներն հընթացս արժևորում-գնահատում էին նաև տվյալ ժանրի զարգացման տարբեր միտումներ:

Այս և այլ բազմաթիվ հրապարակումների, հարցադրումների ամբողջությունը, թեկուզև մոտավորապես ի մի բերելով, կարող ենք ասել, որ արդի հայ արձակը իր լավագույն մասով արժևորվել է քննադատության կողմից և պարբերաբար հնչող դժգոհությունները հատկապես գրողների կողմից՝ այնքան էլ հիմնավոր չեն: Մանավանդ որ՝ գիտական ընթերցումները շարունակվում են ըստ ամենայնի, և ավագ ու երիտասարդ սերնդի գրաքննադատները՝ Սերգեյ Սարիսյանը, Ժենյա Զալանթարյանը, Վազգեն Գաբրիելյանը, Սուրեն Աբրահամյանը, Ալվարդ Սեմիրջյան-Բեքմեզյանը, Վահրամ Դանիելյանը, Հայկ Համբարձումյանը, Արմեն Ավանեսյանը, Սաթենիկ Ավետիսյանը և շատուշատ ուրիշներ, պարբերաբար ներկայացնում են ուշագրավ վերլուծություններ ու հոդվածներ:

Մնում է, որ իսկապես կայանա քննադատության սկսած այսպես ասած՝ դիալոգը, և բազմաթիվ հարցեր ու հարցադրումներ դրվեն ճիշտ հենքի վրա:

[2013]

ԲԱՆԱՎԵՃԻ
ՏՄՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ



ԻԱԿԱԿԱՆ ԱՃՊԱՐԱՐԻ ՈՒ ԱՃՊԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Անկեղծ ասած՝ չէի ուզենա Հովիկ Մուսայելյանի «Ձախողված աճպարարություն» (ԳԹ, թիվ 24) հրապարակմանն իմ այս անդրադարձը կառուցել «փակագծեր բացելու» տրամաբանությամբ, սակայն ստիպված եմ երկու պատճառով: Նախ, որ Մուսայելյանն իր հոդվածում, որը գրված է ի պատասխան Սուրեն Աբրահամյանի «Վրիպած գիրք» (ԳԹ, թիվ 21) հոդվածի, ինքն է նախաձեռնում «բացել որոշ փակագծեր»: Մյուս կողմից՝ եթե չլիներ այդ, կրկին Մուսայելյանից օգտվեմ՝ «տխրահոջակ նախապատմությունը», հաստատապես կարելի էր լռությամբ շրջանցել նրա «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» (Ստեփանակերտ, 2010) մենագրության գոյությունն իսկ, առավել ևս՝ այդ գրքի բերած նպաստը արդի հայ գրականության տեսական համակարգման հարցում: Սակայն հայաստանյան գիտական կյանքի «ներքին տարածության» մի իրադարձություն փոքր-ինչ փոխում է իրերի դրությունը, ստիպում խոսել այդ գրքի մասին ու մղում ներկայացնել «տխրահոջակ նախապատմության» որոշ մանրամասներ:

Բանն այն է, որ վերջերս «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» մենագրության այսպես ասած՝ «բարեփոխված» տարբերակը Հովիկ Մուսայելյանը պաշտպանեց նաև որպես դոկտորական ատենախոսություն: Իբրև ականատես՝ կարող եմ ասել, որ գիտխորհուրդը բավարարեց Մուսայելյանի

հայցած բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանն այն դեպքում, երբ առաջատար կազմակերպությունը բացասական կարծիք էր ուղարկել, իսկ բոլոր երեք ընդդիմախոսների խոսքում էլ գերակշռում էր քննադատությունն ու թերությունների մատնանշումը: Բացի այդ՝ աշխատանքը նախօրոք քննարկվել էր ԵՊՀ Հայ նորագույն գրականության ամբիոնում, որի կարծիքը նույնպես ուղղակի լեցուն էր դիտողություններով ու քննադատություններով:

Զգիտեմ, գիտխորհրդի իրոք պատկառելի անդամների բարեհոգությամբ դրդմամբ, թե՛ Մուսայելյանի ինչ-ինչ աճաբարությունների հետևանքով, սակայն, փաստ է, որ կատարվեց (ոչ առաջին անգամ, իհարկե) աղաղակող անարդարություն: Վստահաբար, այդ հանգամանքն է դրդել Սուրեն Աբրահամյանին հանդես գալ գրախոսությամբ («Վրիպած գիրք», ԳԹ, թիվ 21): Այո, այդ գրախոսությունը հիմնական մասով համընկնում է առաջատար կազմակերպության կարծիքին: Դա նույնիսկ եթե եթիկայի խախտում է, ապա այս դեպքում արդարացված խախտում այն պատճառով, որ պաշտպանության ժամանակ Մուսայելյանը առաջատար կազմակերպության կարծիքին պատասխանեց չափազանց անձնավորված ենթատեքստով՝ նկատի ունենալով հենց Սուրեն Աբրահամյանին: Եվ չեմ բացառում, որ դա մտածված աճաբարություն էր՝ գիտխորհրդի որոշ անդամների համակրությունը շահելու և մղելու, որ նրանք կարևորություն չտան ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի պաշտոնական կարծիքին: Ու եթե Մուսայելյանը պնդում է, թե Աբրահամյանը «միևնույն աճաբարությունը» փորձում է «իրացնել երկրորդ հնարավորությամբ», ապա կարող եմ վկայել, որ մեծ հաշվով՝ ինքն էլ իր իրոք աճաբարությունն է իրացնում երկրորդ հնարավորությամբ, անշուշտ, տպագրության հանձնելուց առաջ փոքր-ինչ վերանայելով այն (հանգամանք, որն ըստ Մուսայելյանի, աչքաթող էր արել Սուրեն Աբրահամյանն իր հոդվածը հրատարակելիս): Ու որն է զավեշտալին, կամ՝ Մուսայելյանի սիրած արտահայտությամբ՝

աճաբարությունը. պաշտպանության ժամանակ նա արդարանում էր, թե բերված հատվածները չկան ատենախոսության մեջ, մենագրությունից են, հիմա էլ դժգոհում է, թե ««քննադատության» թիրախ հանդիսացած բազմաթիվ հասկացություններ ու առանձին «մեջբերումներ»... տառացիորեն բացակայում են խնդրո առարկա մենագրությունից»: Դիցուք, թե «Աբրահամյանը... իրար է խառնել ատենախոսությունն ու մենագրությունը, որոնք միշտ չէ, որ նույնական են», բայց դա այս դեպքում միթե փրկում է Մուսայելյանին: Թե՞ դրանք իրականում տարբեր մարդիկ են գրել...

Ուշագրավ է, որ պաշտպանության ժամանակ հնչեցված բազմաթիվ դիտողություններ համընկնում էին առաջատար կազմակերպության կարծիքում մատնանշվածների հետ: Բայց եթե առաջինների դեպքում Մուսայելյանը համաձայնում էր կամ պատասխանելու թույլ փորձեր անում, ապա երկրորդ դեպքում՝ կտրականապես ժխտողական կեցվածք էր ընդունել: Որտե՞ղ է ապա տրամաբանությունը, մտավոր կարգապահությունը, որի մասին նույնպես շատ է սիրում խոսել Մուսայելյանը:

Շատ կուզեի, որ նույն այդ կրթով ու համոզվածությամբ Մուսայելյանը պատասխաներ պաշտպանության ժամանակ իր ատենախոսության մասին հնչեցված բոլոր քննադատություններին, և ոչ թե հիմնական մասով բավարարվեր՝ «մատնանշված թերություններն ու դիտողությունները հաշվի կառնվեն մեր հետագա աշխատանքների ժամանակ» շաբլոն պատասխանով: Անկեղծորեն, վախենում եմ, որ այլևս չգրվեն նոր աշխատանքներ, բանգի հայրենի բանաստեղծությանը Մուսայելյանի անդրադարձերը բացառապես գիտական կոչումներ ստանալուն են միտված եղել, մամուլում երևացած նրա հազվադեպ հոդվածներն իրականում ատենախոսությունն պաշտպանելու համար պարտադիր տպագրված հատվածների քանակն են ապահովել: Այսինքն՝ բացակայում է նվիրյալ ու անկաշառ հավատավորի ջանքը, որն այսօր այնքան անհրաժեշտ է մեր գրականությանը: Ու այս համատեքստում ուղղակի զավեշտալի է հնչում

Մուսայելյանի այն հավաստիացումը, թե Աբրահամյանի հողվածին պատասխանելը, իբր, առիթ է «ևս մեկ անգամ անդրադառնալու արդի հայ պոեզիայի խնդիրներին և այդ համատեքստում հաստատագրելու իմ տեսակետները դրանց առնչությամբ»: Ինչի՞ մասին է խոսքը, երբ Մուսայելյանը հստակ չի պատկերացնում արդի հայ պոեզիայի խնդիրներն ու ամբողջապես չի տիրապետում նյութին: Միշտ կոնկրետ օրինակներ պահանջող Մուսայելյանի հավանական վրդովմունքը կանխելով՝ մեկերկու հարցադրում-դիտարկում կատարեմ (դրանց մուսայելյանական հավանական մեկնաբանությունները, իբրև խոսելու նոր առիթ, բնականաբար, չեմ ակնկալում):

Այն, որ արդի հայ բանաստեղծությունը վաղուց արդեն տեսական համակարգման կարիք ունի, թերևս ոչ մեկը չի վիճարկի, բայց մյուս կողմից էլ ակնհայտ են այն բարդությունները, որոնք կարող են հանդիպել այդ խնդրի *բարձր մակարդակով* իրականացման ճանապարհին: Իմ խորին համոզմամբ՝ բարդություններից ամենակարևորը կապված է վերջին 40-50 տարիների հայ գրականության շրջափուլային իրողությունների չհամակարգվածության հետ: Պատմական, հասարակական-քաղաքական, հոգեբանական, գրական-մշակութային տարբեր իրողությունների ու վայրիվերումների պատճառով ու ճնշմամբ հայ գրականության զարգացման ընթացքը հատկանշվեց այնքան խայտաբղետ և նույնիսկ հակասական օրինաչափություններով, որ շատ հաճախ շրջափուլային իրողությունները ոչ թե շղթայական շարունակականություն, այլ զիգզագաձև փոխկապակցվածություն են երևան բերում: Այդ պատճառով է, որ մեզանում այդքան խոցելի են գրեթե բոլոր այն սահմանումները, որոնք միտված են պարագրկել որևէ համակարգային իրողություն: Ու նույն պատճառով է, որ, ասենք, մի գրականագետի համար «60-ականների պոեզիա» ասվածի տակ ընկալվում ու ներառվում են Պարույր Սևակը, Համո Սահյանը, Վահագն Դավթյանը, Սիլվա Կապուտիկյանը, Հրաչյա Հովհաննիսյանը, Մարո Մարգարյանը և այլն, մյուսի համար՝ Ռազմիկ Դավոյանը, Հովհաննես Գրիգորյանը, Հենրիկ

Էդոյանը, Արտեմ Հարությունյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Արմեն Մարտիրոսյանը, և այլն, իսկ մեկ ուրիշի համար էլ՝ այդ բոլորը, գումարած Հովհաննես Շիրազն ու Գեղամ Սարյանը:

Արդի հայ բանաստեղծությունը տեսական համակարգման ենթարկելու Հովիկ Մուսայեյանի փորձը, որ արտացոլված է նրա «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» մենագրության մեջ, անմիջապես տարակուսանք է առաջացնում, այն առումով, որ արդի հայ բանաստեղծության *ոչ թե մեկ, այլ մի քանի շրջափուլեր ներառող* բոլոր ձևաչափերի տեսական աշխատությունները, որոնք այդ լայն ընդգրկումով պայմանավորված՝ ավելի ստույգ ու խորքային համակարգումներ են ենթադրում, այսօրվա դրությամբ, իմ համոզմամբ, դատապարտված են ձախողման, որովհետև, դժբախտաբար, հրապարակում դեռևս հստակորեն չկա նույն ժամանակահատվածի գրականության *պատմության* փաստը, որի հենքով պետք է կառուցվի տեսությունը: Մնում էր հուսալ, որ իր աշխատության բուն խնդրադրությանը զուգահեռ Մուսայեյանն անդրադարձել է *պատմության* ձևաչափերին առնչվող հարցերին և ըստ հարկի մեկնաբանել դրանք:

Ցավոք, հպանցիկ ծանոթությունն իսկ մենագրությանը պարզում է, որ բացակայում է այդ հենքը, ուստի՝ ստացվել է «երգեր առանց երաժշտության» պես մի բան, և մնացյալ վերլուծությունները, որոնք տեղ-տեղ իրոք արժեքավոր են, կատարվում են, այսպես ասած, օդի մեջ: Արդ՝ Մուսայեյանի աշխատության հիմնարար թերությունը շրջափուլային իրողությունների անգոսնումն է: Դա երևում է հատկապես 1960-ականների ասպարեզ մտած բանաստեղծական սերնդի ստեղծագործության վերլուծության մեջ, որը ամենաընդարձակն է գրքում: Այդ գլխի վերնագիրն իսկ՝ «1960-ական թվականների հայ բանաստեղծության գրապատմական ակունքները», արդեն շփոթ է ստեղծում, որովհետև նախանշվում է ընդհանրապես 1960-ական թթ. հայ բանաստեղծությունը, և ոչ թե *60-ականներին ասպարեզ իջած պոետական սերնդի ստեղծագործությունը*, որը

միանգամայն ճիշտ է արտացոլում խնդրի դրվածքը: Հանուն արդարության նշենք, որ մի տեղ՝ մենագրության առաջաբանում, Մուսայեյանն օգտագործում է հենց այդ ձևակերպումը (տես էջ 4): Բայց սա էլ իր հերթին է նոր շփոթ առաջ բերում, քանզի եթե Մուսայեյանն ընդգծում է սերնդի ստեղծագործությունը, ապա զարմանալի է նրանց շարքում Ռազմիկ Դավոյանի ընդգրկումը, քանզի այս բանաստեղծն իր ստեղծագործական նկարագրով նույնիսկ ինչ-որ տեղ հակադրվում է այն ընդհանրական միտումներին, որոնք դավանում էին սերնդի պոետական դիմագիծը որոշարկող բանաստեղծները, առաջին հերթին՝ Յովհաննես Գրիգորյանը, Հենրիկ Էդոյանը, ապա նաև՝ Դավիթ Յովհաննեսը, Արտեմ Հարությունյանն ու Արմեն Մարտիրոսյանը: Մասնավորապես՝ մենագրության մեջ հատուկ առանձնացված «Պոեզիայի ներքին տարածությունը. վերլիբը» մասնավորությանը, որն ըստ Մուսայեյանի վերլուծության տրամաբանության՝ սերնդի բանաստեղծության ամենադիմորոշ հատկանիշն է, Դավոյանն ընդհանրապես չի առնչվում: (Իմիջիայլոց, երբեմն իսկապես աճաբարության են հասնում վերլիբրի՝ մուսայեյանական մեկնությունները):

Մյուս շփոթը. առնվազն տարօրինակ է 60-ականների այս սերնդին անդրադառնալիս տեքստային վերլուծություններն ու ընդհանրացումները նրանց շատ ավելի ուշ շրջանի գործերի օրինակով կատարելը: Դա, մեծ հաշվով, նույնն է, թե խոսել Եղիշե Չարենցի 1910-ական թթ. պոեզիայի մասին, և օրինակները վերլուծել, ասենք, «Գիրք ճանապարհիից» քաղաբերումներով: Հարցը միայն այն չէ, որ «Գիրք ճանապարհիին» 1910-ական թթ. չի գրվել: Հատկանշական է, որ Հենրիկ Էդոյանը, ում տեսական բանաձևումներն առատորեն վկայակոչում է Մուսայեյանը, իր «Եղիշե Չարենցի պոետիկան» աշխատության մեջ, գիտակցաբար խուսափել է ուշ շրջանի Չարենցի ստեղծագործությունը վերլուծելուց, քանզի թե՛ ընդհանուր գրական, թե՛ ներքին ստեղծաբանական շրջափոխերի փոփոխության հետ կապված՝ փոփոխվել են նաև Չարենցի պոետիկայի հատկանիշները:

Եթե 60-ականների վերջին ու 70-ականների սկզբին շատ բան կար այդ սերնդի բանաստեղծներին կապող, ապա դրանից հետո ավելի շատ բան երևանվեց նրանց տարանջատող: Իսկ ընդհանրապես, իմ կարծիքով՝ լինելով պոետական սերունդ, 60-ականներին ասալարեզ մտած բանաստեղծները ներքին ստեղծաբանական առումով ի սկզբանե էլ ընդհանուր քիչ բան ունեին, ավելին՝ չափազանց տարբեր էին, և նրանց միացնողը թերևս այն ընդհանուր արձագանքն էր, որ թողեց նրանց պոեզիան: Հետագայում նրանցից յուրաքանչյուրի թողած պոետական հետագիծը դրա լավագույն վկայությունն է: Ուստի՝ 60-70-ականներին նրանց ստեղծածի ներփակ քննության պարագային գուցե սերնդային միասնականության հնարավոր որոշակի նկարագիր Մուսայելյանը կարողանար ապահովել: Այլապես զավեշտալի և բռնագրոսիկ պատկեր է ստացվում: Այս պարագայում, բնականաբար, ուղղորդող կարող էր լինել այդ շրջանի գրական մամուլը, որն ըստ ամենայնի, չի ուսումնասիրվել Մուսայելյանի կողմից: Սա այն դեպքում, երբ 60-ականների սերունդը, հայտնի պատճառներով, ձևավորվեց ու կայացավ հենց գրական մամուլում: Ի դեպ, գրական մամուլից Մուսայելյանի «տեղյակության» լավագույն ապացույցը մենագրության «Ճանոթագրություններ» բաժնի «Պարբերականներ» ենթաբաժինն է: Ավելորդ եմ համարում մեկնաբանել, տեսնել է պետք:

Արդ՝ ինչ կապ ունի, օրինակ, 60-70-ականների Արտեմ Հարությունյանն իր «Նշանների երկիր» ժողովածուի կամերային տիրույթներով, 1990-ականների Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծական բաց ու շոնդալից տարերքի հետ: Նրա «Նամակ Նոյին», «Հուդայի արձակուրդը» ժողովածուներն իրենց թե՛ արտաքին, թե՛ ներքին տարածությամբ հետանկախության շրջանի տարաբնույթ իրողությունների արգասիք են: Նույնը պետք է ասել նաև Դավիթ Հովհաննեսի հատկապես «Նոր քրոնիկոն» ժողովածուի մասին: Միթե այդ գրքում 60-ականների հայ բանաստեղծության հատկականություններն են առկա: Իսկ ինչ վերաբերում է Հովհաննես

Գրիգորյանին, ապա այստեղ խնդիրն ավելի քան խոր-
քային է: Նա սերնդի այն բացառիկ բանաստեղծն է, որի
ստեղծագործությունը ընդհանուր շրջափուլային փոփո-
խություններից բացի, ունեցավ նաև ներքին ստեղծա-
բանական, կարելի է նույնիսկ ասել՝ անձնական դրոշ-
միքներով պայմանավորված փոփոխություններ, որոնց
հետքն անգամ չկա նրա 60-ականների բանաստեղծու-
թյուններում, և որոնք բոլորովին նոր որակներն են հա-
ղորդում նրա պոեզիային հենց «ներքին տարածության»
առումով: Ի դեպ, այդ շրջափուլային իրողությունների,
բանաստեղծների ներստեղծաբանական փոփոխու-
թյունների մասին մեր քննադատության մեջ մեկ անգամ
չէ, որ խոսվել է: Եվ այստեղ տեղին է ասել, որ Մուսայե-
լյանը շատ քմահաճ է 60-ականների սերնդի պոեզիայի
նախընթաց ընթերցումների նկատմամբ, և ընդհանրա-
պես՝ քննադատության նկատմամբ: Կամ էլ՝ գուցե ոչ թե
քմահաճ է, այլ անտեղյակ: Եվ եթե Սուրեն Աբրահա-
մյանն իր հոդվածում նշում է, որ «Հեղինակը նշված
գրքում ուղղակի ժխտում է քննադատության նախորդ
շրջանի ավանդը» (ԳԹ, թիվ 21), նկատի ունի հենց այդ
պարագան, այնինչ՝ Մուսայելյանը ծիծաղելիորեն դա
հանգեցնում է «որոշ անհամաձայնություններ» հայտնել
կամ չհայտնելու խնդրին (տե՛ս ԳԹ, թիվ 24, էջ 6, 3-րդ
սյունակ, տող 12-16. այս մանրամասնությունը հատուկ
Մուսայելյանի համար է, հակառակ դեպքում՝ գուցե
կրկին հրաժարվի իր իսկ գրածից):

60-ականների սերնդի բանաստեղծությունն իր
բնույթով նախևառաջ ընդդիմություն էր նախընթաց
շրջանի պոեզիայի հանդեպ, և դա արտացոլվեց ոչ միայն
զուտ բանաստեղծական իրացումներով, այլև տեսական
հանգանակներով: Այս առումով շրջանցել մանիֆեստի
արժեք ունեցող այնպիսի հրապարակում, ինչպիսին
Հովհ. Գրիգորյանի «Թե ինչպես «անհետացավ» բանա-
ստեղծությունը» հոդվածն է և հետո էլ արդարանալ, թե
նրանում «արծարծված խնդիրները վաղուց կորցրել են
իրենց այժմեականությունը» (ԳԹ, թիվ 24), ուղղակի խու-
սանավում է խնդրից, քանզի Գրիգորյանի այդ հոդվածի

բազմաթիվ դրույթներ ոչ միայն սահմանում էին սերնդի բանաստեղծության էությունն ու հիմնական հատկականությունները, այլև հետագայում ուղեկցային արժեք ունեցան:

(Ընդհանրապես, ես այն տպավորությունն ունեմ, որ Մուսայեյանն իր մենագրությունը գրել է առաջնորդվելով գրանյութի ընտրության պատահականության կամ որ ավելի ճիշտ է՝ ձեռքն ընկածի տրամաբանության սկզբունքով: Ընդ որում՝ դա վերաբերում է թե՛ պոետական բնագրերին, թե՛ քննադատական անդրադարձներին: Չգիտեմ՝ ում ոնց, բայց ինձ զարմացում է, թե գիտական բարեխղճության ինչ պոռթկման պահի է Մուսայեյանը գրական մամուլի պահոցներից պեղել պոեզիային հազվադեպ անդրադարձած Նորայր Ադալյանի «Ժամանակը և բանաստեղծությունը» հոդվածը, և արհամարհանքով շրջանցել տասնյակ արժեքավոր, իրեն իսկապես անհրաժեշտ հրապարակումներ: Կամ՝ ինչո՞ւ է, ասենք, Հրաչյա Թամրազյանից ընտրել նրա հենց ամենաբարակ ու այնքան էլ չհաջողված գրքերից մեկը՝ «Աղեղնավորը»: Չգիտեմ՝ ով ոնց, իմ կարծիքով, դա ոչ թե գեղագիտական որևէ հարթությամբ պայմանավորված ընտրություն է, այլ պարզապես դա է ձեռքն ընկել: Եվ դա մենագրության մեջ որոշակի միտում է թելադրում):

Սերնդի թերևս միակ բանաստեղծը, ում պոեզիան, մեծ հաշվով, ներքին ու արտաքին տարուբերումների չի ենթարկվել, Հենրիկ Էդոյանն է: Եվ Մուսայեյանն էլ, քանի որ, ըստ ամենայնի, ավելի լավ գիտի հենց նրա ստեղծագործությունը, Էդոյանական բանաստեղծության օրինաչափությունները տարածել է բոլորի վրա: Մյուս կողմից՝ Էդոյանի բանաստեղծության վերլուծության տրամաբանությունը, երբեմն շատ ինքնատիպ, երբեմն ուղղակի թելադրված Էդոյանի տեսական աշխատությունների ասելիքից ու ոգուց, Մուսայեյանն իրացնում է գրեթե բոլորի դեպքում, մենագրության ամբողջ տարածքում, երբեմն հասնելով իրոք աճապարական էֆեկտների: Այս հանգամանքը, ի դեպ, վնասում է նաև Էդոյանի իրոք բարձրարժեք պոեզիայի ճիշտ ընկալմանը:

Նույնն է իրավիճակը նաև 70-ականների, ապա՝ 80-ականների հայ բանաստեղծության քննության պարագային: Դիպուկ ընտրված հեղինակների, հաջողված վերլուծությունների կողքին, հանկարծ կրկին բախվում են անունների պատահական ու բմահաճ ընտրության հետ: Կրկին ոչ այդ շրջանի իրողությունն ներկայացվում է այդ համատեքստում: Ես չգիտեմ՝ Զովիկ Մուսայեյանն ինչ տրամաբանությամբ է շարժվել: Եթե գեղագիտական միասնության՝ չի ապացուցում, քանզի, ասենք, Վարդան Զակոբյանից, Զրաչյա Թամրազյանից բերած օրինակները 70-ականներից չեն, ու մանավանդ՝ Վարդան Զակոբյանի պոեզիան դրանից հետո այնպիսի բարեշրջություն է ապրել, որ բոլորովին այլ իրողություններ է երևանում: Իսկ ահա Արմեն Շեկոյանի «Անտիպոեզիան» 80-ականների համատեքստում քննելն ուղղակի զավեշտ է: Եթե Մուսայեյանը շարժվել է բանաստեղծների՝ գրական ասպարեզ մտնելու փաստով, ապա՝ վրիպել է, քանզի նույն Վարդան Զակոբյանն ու Էդվարդ Միլիտոնյանն այդ դեպքում պետք է քննվեին 60-ականների հետ, և այսպես շարունակ:

Շրջափուլային իրողությունների անգոսնումն այստեղ թելադրված է 60-ականների պոետական հետազոծի սխալ ընկալմամբ: Այո, 70-ականների հայ բանաստեղծությունը չունեցավ «սեփական ժամանակը», և դա այն պարզ պատճառով, որ այդ շրջանը ստացվեց 60-ականների կայացման ու պոետական դաշտում հաստատագրման ժամանակ, և նույն կերպ էլ՝ 90-ականների հայ բանաստեղծությունը չունեցավ «սեփական ժամանակ», քանզի այդ շրջանն էլ ստացվեց նույն 60-ականների այսպես ասած՝ երկրորդ երիտասարդության ժամանակ: Այլ խոսքով՝ պոեզիայի տարբեր շրջափուլերում 60-ականների պոետները ունեցել են իրենց ներդրումը, ընդ որում՝ ամեն անգամ նոր օրինաչափություններ ամրագրելով, ուստի՝ խոսել այս կամ այն շրջափուլի իրողությունների մասին, միշտ պետք է խոսել նաև 60-ականների մասին: Բայց, շեշտեմ, առանձին-առանձին: Ահա սա է խնդրի բարդությունը: Ահա այս կարգի իրողությունների

համակարգումն է բերում «ներքին տարածության» իրական բացահայտման: Թե չէ անընդհատ ինչ-ինչ արտաքին ու ներքին պլաններ, տարբեր ինֆորմացիաներ, հորինովի հարաբերություններ վերլուծելով, գծապատկերներ նկարելով խնդիրը չի լուծվում:

Հայրենի բանաստեղծության վերաբերյալ խառնիճաղանջ պատկերացումների զավեշտն էլ ավելի է խտանում Սփյուռքահայ բանաստեղծությանը Մուսայելյանի հպանցիկ նետած հայացքի ու մակերեսային վերլուծությունների առկայության պարագայում:

Ավարտելուց առաջ, վերջին անգամ անդրադառնամ «տխրահոռչակ նախապատմության» մի դրվագի: Մուսայելյանի ատենախոսության ընդդիմախոսներից մեկի խոսքում, գուցե ակամա, այսպիսի արտահայտություն եղավ (մոտավորապես)՝ «ասպարեզ է մտնում խոստումնալից մի գրականագետ»... Ավելի դիպուկ չես ծաղրի նորընծա դոկտորին:

[2011]

ԿԱՌԱՐԱՆԱԿՈՒՄ
ՏՄԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ



ԹԻԿՈՒՆՔԻՑ ԾՉՈՐ ԱՄՈՆՈՒԹՅՈՒՆ

*Եվ հիմա նույնիսկ թերթ կարդալիս ես
ապահով եմ՝ ոչ ոք չի խոցի ինձ թիկունքից...*

Հովհ. Գրիգորյան

Արածիդ անհեթեթության նողկալի զգացողություն-
նը, համակարգչի կամ սպիտակ թղթի առջև նստել
չկարողանալու լացացնող անզորությունը, գործա-
դրած ջանքերիդ անիմաստության խեղդող
տրտմությունը եղել են, եղել են, եղել են, բայց չեն
սպանել, տղերք, որովհետև այդպիսի պահերին թի-
կունքներիդ փչող սառնությունը ուրիշ տեղերից է
փչել, որովհետև դրան զուգահեռ տաք շնչի ներկա-
յությունն էք զգացել, որից գուցե չեք տաքացել,
բայց վերջնականապես չեք էլ սառել, տղերք:

Մեր դարձդարձիկ ժամանակների՝ ձեզնով չմեռ-
նող այս հույսը, մեր դժվար ջանքերի՝ ձեզնով խիզա-
խումի վերածվող այս «Գրեթերթը», մեր լույսի ու
լավի համար մաքառումների այս դուք՝ տղերք, որ
ջահել եք, տաղանդով ու ավյունով լեցուն, որ եթե
նույնիսկ կողք կողքի էլ չեք քայլում, ապա գոնե իրար
հետևից գնում եք և իրարից առաջ անցնելու գեղե-
ցիկ ու ուրախացնող ձգտումն ունեք, թիկունքից
փչող սառնության վտանգն ունեն: Մի՛ թուլացեք,
տղերք: Հղիացած վերևների անտարբերությունը չի
սա, իրենց մտավոր խեղճությունը արհամարհանք
դարձրած ընթերցողների՝ գրականությունից երես

թեթելը չի սա, ձեր մեջ, ձեր կողքին, ձեզնից մեկ քայլ հետ, կամ մեկ քայլ առաջ մեռյալներ կան, իսկ սառը շունչն ավելի սպանիչ է, երբ մեռյալներից է փչում: Ազատվե՛ք մեռյալներից, տղերք, նույնիսկ եթե նրանք թանկ են ձեզ համար: Ու ձեզ ապահով մի զգացեք, երբ ձեր կողքին կամ հետևիկն թիկունքն ավելի մերձ է մեռյալին, նրա ընկնելով՝ ձեր հերթն է գալու, տա՛ք շնչեք, տղերք:

Եկել ենք, պինդ ենք եկել, բայց ի՞նչ ենք ուզում, տղերք: Ուզելու մեր իրավունքը կարծես ապահովել, հաճախ նաև՝ պարտադրել ենք, ու եկեք երբեք չմտածենք, որ մեր ուզելը հենց այդ ուզելու իրավունքը նվաճելն էր, ու հանկարծ մտքներովս չանցնի, թե հաջորդ քայլն անպայման հաջորդներին պետք է թողնել: ՉԷ՞ որ հատկապես գրականության մեջ մեռյալները երբեմն հարություն առնելու սովորություն ունեն, կամ եթե նույնիսկ չունեն, նրանց գոռով հարություն տվողներ կան՝ ինքնասիրահարվածի իրենց կրթերին ի հագուրդ: Այդ սուտ քրիստոսներին սեփական աչքերով էլ տեսնեք՝ չհավատաք նրանց հարությանը, տղերք:

Ու այդ ինքնասիրահարվածների՝ այլևս չգրողին կրկին գրող հռչակելով իրենց Աստված զգալու այդ խեղճ ջանքը, այդ մրցանակաբաշխություն կոչվածը, որ իրենց ուղղված աղոթք փախցնելու թաքուն փափագն ունի, կամ արդեն աղոթածներին վերևներից «շնորհակալություն» նետելու բացահայտ անպատկառությունը, այնքան բացահայտ, որ մեկ-մեկ զարմանում ես «աղանդավորների» ներկայությունից: Ու մանավանդ՝ այդ իբր անտեսումն ու արհամարհումը նրանց, ում աղոթքի չէ, կեսբերան նետված գովասանքի համար իրենք են պատրաստ աղոթել ու ավելի մոլեռանդ:

Մրցանակները չէ, որ արժևորում են գրողին, գրողն է, որ արժևորում է մրցանակները: Մի Արամ Պաչյան, մի Հրաչյա Սարիբեկյան շատ ավելին են արել հենց այդ մրցանակաբաշխության համար, քան մրցանակաբաշխությունը նրանց, քանզի, վստահ եղեք, երիտասարդ գրողի պինդ գիր ու ապագայի լուսավոր հեռանկար պարագրկող մի պատմվածքն ավելին արժե, քան ուզածդ

դասականի հանկարծ հայտնաբերված միջին մակարդակի անտիպների մի հատորը: Ու մի Յրաջյա Սարիբեկյան ավելին արեց նույն մրցանակաբաշխության արժևորման համար, քան իր գրող լինելն հիշած մի գրող, որին շողոթորթաբար խնկարկելով մի կիսատ-պռատ ռեպորտաժ պոկեցին «Հայլուրում»՝ իբրև գովազդ: Այսօր ոչ ոք չի հիշում, ասենք, տասը տարի առաջ որ հերթականին խնկարկելու արդյունքում ինչ էր գովազդվում, բայց բոլորը գիտեն, որ մեծն Յրանտը կոնյակ էր խմում ու սիրում էր հոլանդական բարակ սիգար:

Սառը շունչն ավելի սպանիչ է, երբ կենդանի մեռյալներից է փչում, տղերք:

Ու իմ արածի անհեթեթության նողկալի զգացողությունը, համակարգչի կամ սպիտակ թղթի առջև նստել չկարողանալու իմ լացացնող անգորությունը, իմ գործադրած ջանքերի անիմաստության խեղդող տրտմությունը կենդանի մեռյալներին ես երբեք չեմ ներելու, իմ թիկունքին փչող այս սառնությունը ես երբեք չեմ ներելու կենդանի մեռյալներին, թեպետ վստահ եմ, որ այդ ամենը ժամանակավոր է, քանզի վստահ եմ, որ ազատվելու ենք մեռյալներից, ու վստահ եմ, որ ձեր տաք շունչ է լինելու իմ թիկունքին, ու բոլորիս տաք շունչն է լինելու բոլորիս թիկունքին, տղերք:

...ԵՒ ԵՂԵՒ «ԳՐԵԹԵՐԻԹ»

{ալպանատի վկայություններ}

Հինգ տարի առաջ, «Գրեթերթից» առաջ, «Գրեթերթ» չկար, երիտասարդ գրողներ կային, ծաղկածորյան խորհրդածողովները կային, շատ բան կար, կյանքը շարունակվում էր, ու երիտասարդ գրողները ծերանում էին, ու ծերացած երիտասարդ գրողները տպագրվում էին «Մուտք» մատենաշարով, ու ծերացած երիտասարդ գրողներին առաջին անգամ մամուլում տպագրում էին իբրև նոր անուն, ու ամեն անգամ նրանք անսպառելի համբերությամբ սպասում էին իրենց հատկացված փոքրիկ անկյուններին՝ որտեղ սողոսկում էին իրենց իսկ կողմից արդեն մոռացված ստեղծագործությունները...

...փակ գրական տարածություններ կային, երբ մի քանի տողով, ճզմված մի տեղ նվաճելը հերոսություն էր, գոռոզանալու առիթ, կար երիտասարդ գրողների վախճվուկ կեցվածքը ամեն մի գրողի մոտ, ու գրողների մեծամասնության քամահրանքը կար ջահելների հանդեպ, ու ջահելների պատկառանքը կար բոլորի նկատմամբ...

«Գրեթերթն» եկավ ու ասաց՝ ջահելներ, սա է տարածությունը ձեր, ինչ ուզում եք արեք, պայմանով միայն՝ որ ձեր արածը գրականություն լինի...

Ու հինգ տարի, ու «Գրեթերթի» հինգ տարի՝ մոտ 130 երիտասարդ հեղինակ է գրականություն արել այդ տարածության վրա. տաղանդավոր ու ոչ

այնքան, լավ ու ոչ այնքան, նաև՝ վատ, բայց գրականություն է արել: Վկան՝ այդ վատի ու խարխափումների տառապագին ընթացքին հաջորդած լույսը՝ լավ պատմվածքի, լավ բանաստեղծության, լավ հոդվածի տեսքով: «Գրեթերթը» գրականության յուրօրինակ ֆոտոալբոմ է, որտեղ պահպանված են մեկի՝ ծնունդից մինչև հասունացում, մյուսի՝ մանկապարտեզից համալսարան, երրորդի՝ դպրոցից համալսարան ճանապարհի ճշգրիտ վկայությունները: «Գրեթերթում» մեծացել են, «Գրեթերթը» կենսագրության այն հատվածն է, որը հնարավոր չէ ջնջել, ինչպես շատերն են փորձում ջնջել իրենց անցումային տարիքում ունեցած բարդույթներն ու դրանց մասին հիշողությունները...

Հինգ տարի առաջ, «Գրեթերթից» առաջ, «Գրեթերթ» չկար, բայց այն ժամանակ էլ ըմբոստ ջահելներ կային, որ գրելուց զատ, ասում-խոսում ու պահանջում էին՝ երիտասարդներին տեղ տալ, երիտասարդների համար սա անել, նա անել, ու երբ որ արվում էր մի բան որևէ երիտասարդի և ոչ կոնկրետ իրենց համար, էլի՝ ասում-խոսում պահանջում էին, ավելին՝ խանդում-ընդդիմանում էին արդեն այդ երիտասարդին ու նրա դեմ, ու այդ երիտասարդը մենակ էր մնում, ու երիտասարդները կորում էին ընդհանուր հոսքի մեջ...

«Գրեթերթն» եկավ ու ասաց՝ դուք ուժեղ ու ներկայանալի եք, երբ միասին եք, որովհետև ձեր հավակնություններից անկախ, բոլորդ էլ նույն թիրախն ունեք ու նույն մտահոգությամբ եք ապրում ի վերջո: Ու այդ գիտակցությունն էր մղողն այն գեղեցիկ ու իմաստավոր արարքի, երբ թերթի նյութերը հավաքում, ընտրում, խմբագրում, սրբագրում, էջերը ձևավորում, լուսանկարներն անում, տպարան տանում, տպարանից բերում, վաճառում էին բոլորն անխտիր՝ այդքան մարդիկ, միանգամից այդքան երիտասարդներ՝ առանց հոնորարի, առանց հետին ակնկալիքների: Այդպիսին է «Գրեթերթը»: Այնտեղ բոլորը տեր են ու ծառա են բոլորը:

Հինգ տարի առաջ, «Գրեթերթից» առաջ, «Գրեթերթ» չկար...

...ու տեքստը, որքան էլ տաղանդավոր, չէր դառնում գիր, քանզի, մեկ է, թոթովանք էր դիտվում, ու երիտասարդ գրողը, որքան էլ մեծանում՝ չէր դառնում պարզապես գրող, քանզի նրա ներկայությունը չէր նկատվում ու գիտակցվում, նա երիտասարդ կոչվելու իր ծանր խաչն էր տանում, նա գրում էր հրաշալի պատմվածք, բայց մամուլում, համագումարներում ու քննարկումներում մեկ է՝ գոռում էին՝ «Բարաբբային», նա գրում էր հրաշալի բանաստեղծություններ, բայց պիղատոսները լվանում էին իրենց ձեռքերը...

«Գրեթերթն» եկավ ու ասաց՝ դուք եք հայ գրականության աղը, տղերք, աղջիկներ փափկասուն, և ձեր ձեռքերում է գրականության ապագան... Ու հավատացին: Ու հավատացրին: Եվ այսօր, եթե մեկը խոսի արդի հայ գրականության տարաբնույթ հատկականությունների մասին, ու փորձի յուրաքանչյուր առանց երիտասարդ գրողների ստեղծածի, ապա ձախողված ու կեղծարար է ի սկզբանե, քանզի «Բարաբբային» գոռալն այլևս նույնիսկ Բարաբբան է հեզնանքով ընդունում, իսկ պիղատոսաբար լվացվելն այլևս ծիծաղելի մաքրամոլություն է...

Հինգ տարի առաջ, «Գրեթերթից» առաջ, «Գրեթերթ» չկար, բայց կար ամեն ինչ, որ «Գրեթերթ» լինի...

...կար «Սատիրիկոնը», որ երգիծաթերթ էր, ու «Սատիրիկոնի» խմբագրությունը միշտ լի էր երիտասարդներով, ու շահեկներն էլ երգիծանքի հետ սեր չունեին, ու տարիքովների հումորները ձանձրալի էին, ու Գուրգեն Խանջյանը ձանձրանում էր, ու Գուրգեն Խանջյանը հասկանում էր, որ իր դեմքի ժպիտը այդ շահեկների ներկայությունն է բերում, ու Գուրգեն Խանջյանը գիտակցում էր, որ առանց հումորի ու երգիծանքի ժպիտն ու ծիծաղը գերադասելի են առանց ժպիտի ու ծիծաղի հումորից ու երգիծանքից...

...ուրեմն՝ սկզբում Խանջյանն էր Գուրգեն, որ ասում էր՝ շահեկներին թերթ է պետք, ու Հուսիկ Արան ու

Ոսկանյան Արփին, Սարիբեկյան Հրաչն ու Թեքզյոզյան
Հովհաննեսը, Արշակյան Միհերը ու Բեյլերյան Միհերը,
Թումանյան Գևորգն ու Վահե Արսենը կային, որ լուրջ
հիմքեր էին ստեղծել, ինչքան կարողացել, կամ ինչքան
նրանց թույլ էին տվել՝ ճանապարհ էին բացել...

...և եղել «Գրեթերթ»...

...որ կարճ ժամանակահատվածում համախմբեց
գրեթե բոլոր երիտասարդ հեղինակներին՝ արձակագիր-
ներ, բանաստեղծներ, գրաքննադատներ, թարգմանիչ-
ներ, և յուրաքանչյուր նոր համարի հետ ավելանում էին
ու ավելանում են նրանք, և այսօր նրանցից շատերը
եղանակ են ստեղծում գրական դաշտում, և այսօր
առանց նրանցից շատերի անհնար է պատկերացնել ար-
դի հայ գրական դաշտը...

Հինգ տարի առաջ, «Գրեթերթինգ» առաջ, այսօրվա
մեր ունեցածի մասին պատկերացնելն անգամ նման
կլիներ երևակայության ճարպիկ խաղի, ու այս «Գրե-
թերթը», որ հինգ տարեկան է, այս 20 համարները, որ
դարսվել են կողք կողքի, այս տղաներն ու աղջիկները՝
տաղանդավոր ու ոչ այնքան, այս «Գրեթերթի» հայտնի
պատը՝ լուսանկարներով մի կենսագրություն, այս ամե-
նը, տղերք, մեր անհույս երազանքն էր, որ իրականու-
թյուն է այլևս:

Պիևդ պահենք, տղերք:

ԱԾԱՌԱ ԳՐԱՔՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հարաբերության տեսակներ ու ձևեր կան, որ այդպես էլ իրար չեն հանդուրժում, թեպետ ամենից շատ հենց դրանց պարագայում է *հարաբերում* ասվածը կայանում: Գրողն այդպես էլ չի հանդուրժում կյանքը, իրականությունը, անընդհատ ձգտում է յուրովի տեսնել այն, ձևափոխել է ուզում, ու երևի այդ պատճառով է կյանքը չի սիրում գրողին:

Գրաքննադատն այդպես էլ չի հանդուրժում գրողին, նա կարծես թե ի սկզբանե տեսել է կատարյալը, ու երևի ճիշտ է հայտնի ասույթը՝ յուրաքանչյուր քննադատ չկայացած գրող է՝ բայց ոչ հեգնական, այլ կատարյալը տեսածի իմաստով, ու նա՝ քննադատը անընդհատ ձգտում է ուղղորդել գրականությունը դեպի այն վայրերն, ուր ինքը եղել է, ու երևի այդ պատճառով է, որ գրողը չի սիրում գրաքննադատին:

Ու այդպես՝ գրողը չի ներում քննադատին իրեն մեկնաբանելու համար, ճիշտ այնպես՝ ինչպես կյանքը չի ներում գրողին իր մեկնաբանությունը: Ու այդպես՝ նրանք միշտ իրար չհանդուրժելով ու չսիրելով մշտապես հարաբերվում են, առանց իրար ուղղակի գոյություն չունեն, ինչպես չարն ու բարին, երկինքն ու երկիրը, դժոխքն ու դրախտը...

Ու այս հարաբերումի մեջ ամենից հետաքրքիրն այն է, որ ժամանակի հոլովությամբ մոռացվում է կյանքը՝ հիշվելով միայն ըստ գրականության պատկերվածի, ու ժամանակի հոլովությամբ մոռացվում է գրաքննադատը՝ հիշվելով միայն այս կամ այն գրողի ու ստեղծագործության առիթով...

Հայ իրականության մեջ գրողի ու քննադատի հանդիպադրման գեղագիտական-ստեղծաբանական-մշակութաբանական պարագրիումներով ըստ պատշաճի վերլուծումներ բացառիկ քիչ կան, ու այդ բացառիկ քիչությունն էլ բերել է հատկապես գրաքննադատի դերի ու *արարքի* ընկալումի, վերաբերմունքի, գնահատումի թյուր ու զավեշտալի ընկալումների: Խորհրդային տարիներին «ռեժիմ» կոչվածը ինչ-որ կերպ ապահովում էր նորմալ հարաբերումի պատրանք: Բայց հատկապես անկախության շրջանում գրող-քննադատ հարաբերումի մակարդակը վերածվեց շուկայականի, ու Հրանտ Մաթևոսյանի՝ 1990-ականների սկզբին արտահայտած տագնապը գնալով ահագնանում է՝ «Երեկվա պետականության պայմաններում առաջացած պրոֆեսիոնալ գրաքննադատության իշխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «շկոլա» ենք կորցնում, գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ: Ուժեղները գրականություն ստեղծում են և իրենց ճանապարհն էլ կբացեն ու հրապարակ կգան: Ափսոս գրաքննադատությունը: Գրաքննադատությունը պետք է վարձատրվի, պետք է պետականորեն խրախուսվի»:

Հստակ արժեհամակարգի բացակայությունը արժեզրկեց քննադատի խոսքը, հայաստանյան գրական տարածության մեջ գրաքննադատությունը, ինչքան էլ իրեն դրսևորեց, ինչքան էլ իր գործն արեց, այնուամենայնիվ, չընկալվեց այն առաքելությամբ, որ իրենն էր, ու գրաքննադատն էլ չընկալվեց այն ճիգ ու ջանքով, որ իրենն էր, այլ մնաց որպես կարծիք հայտնող, գովեստ հնչեցնող կամ պարսավանք թափող մեկը, որն այդ կերպ իր բարեկամներին, ընկերներին, թայֆակիցներին, թշնամիներին, չուզողներին է ի ցույց դնում: Ու գրողը լավ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին գրում էր, ու վատ քննադատ հորջորջեց նրան, ով իր մասին չէր գրում, ավելին՝ ով իր թշնամու մասին էր գրում...

Անձնական հարաբերությունների պարզման, անառողջ մթնոլորտի, հավակնոտ միջակությունների առաջամարտիկության դժվար պայմաններում Գրիգոր Հակոբյանի ու Սեյրան Գրիգորյանի պես տաղանդավոր

մարդիկ հեռացան գրաքննադատությունից՝ քանի՞սը տեսան նրանց հեռանալը, քանի՞սը լսեցին նրանց լռությունը, քանի՞սը ափսոսացին...

Ու հակառակ բոլորի մռայլ կանխատեսումների՝ երիտասարդ ու տաղանդավոր գրաքննադատներ ապարեզ եկան, հավատավորի ջանքով, գրականության սիրով. քանի՞սը ուրախացան, քանի՞սը քաջալերեցին, ընդհակառակը՝ իբր չնկատեցին, իբր արհամարհեցին, դեռ շուտ է ասացին... Ու երկու դեպքում էլ իրենց մասին նրանց խոսքի թաթուկ ու ջերմեռանդ սպասումով...

Ու տնաբույծ և ձեռնասուն «գրաքննադատներ» ապարեզ եկան, որ է՛լ ավելի արժեզրկեցին քննադատի խոսքը, մղեցին Լևոն Խեչոյանին «Գրաքննադատի կարծիքն ավելի շատ հեռու է ինձնից, քան մոտիկ, ավելի շատ նա իր ուղեղում թափառող մտքերի հետևից է գնում, քան՝ իմ մտահղացման» արդեն, ցավոք, թևավոր դարձող միտքն հնչեցնել։ Ու միջակ գրողին, ավաղ, ձեռնասուն է այս ամենաթող վիճակը, արժեզրկված խոսքի պայմաններում յուրաքանչյուրի խոսքն է արժեքավոր...

Պաշտոն ու ազդեցություն ունեցող որոշ գրողներ երբեմն նաև ազնիվներին գայթակղեցին, փող ունեցողները մրցանակների անվան տակ քննադատներին կաշառեցին, ու, ավաղ, ավաղ, ավաղ, իրենց ու մյուսների գրականությունը դրանով չափանշեցին, հավատացին ու հավատացրին, ավաղ...

Ափսոս գրաքննադատությունը...

Ու գրողը քննադատի հետ բանավիճելը անիմաստ համարեց, նրան արհամարհեց, գրածն արհամարհեց, ու ավելի զարհուրելի է այն, որ այդ արհամարհանքը չտեսնելով՝ գրաքննադատներն են իրար արհամարհել սկսել, իրենց գովերգած գրողների՝ իրենց հասցեին ուղղված գովեստներից ոգևորված...

...ու եթե 19-րդ դարում Վիկտոր Զյուգոն տագնապելով տագնապում էր, թե տպագրության գյուտը կսպանի ճարտարապետությունը, այդպիսի տագնապ այսօր իմ մեջ է ու օրեցօր ավելի է ահագնանում, ու թեև Զրանտին պիտի կրկնեմ՝ «Ափսոս գրաքննադատությունը»,

բայց նրա պես այդ ավիստությունը չպիտի կապեմ համակարգի փլուզման հետ, չպիտի ավաղեմ, որ «գրաքննադատությունը պիտի վարձատրվի, պետականորեն պետք է խրախուսվի», պիտի ցավով ասեմ, որ դա էլ չի փրկի, որովհետև ավելի մեծ վտանգ եմ տեսնում, գրաքննադատության՝ իր բուն իմաստով, անպետքությունն եմ այսօր զգում...

...որովհետև Ֆեյսբուքն ու մյուս սոցիալական տարածությունները, «քոմենթելու» սանձարձակությունը կսպանի գրաքննադատությունը, եթե արդեն իսկ չի սպանել:

Քննադատի մեծ դիպուկն այդպես էլ չի կայանում, ու այսուհետ երևի չի էլ կայանա: Որովհետև ինչ էր գրողի ուզածը. են գովեստի խոսքը, որ հնչեցնում ես իր մասին բանավոր, անպայման գրավոր հնչեցնես, որ նախ՝ ասածիցդ ետ չկանգնես հանկարծ, և ապա՝ որ այդ մասին աշխարհն իմանա: Ֆեյսբուքում ու այլուր քոմենթները եկել են փոխարինելու այդ ամենին: Գրավոր, փաստացի խոսք է՝ աշխարհն է տեսնում:

Ու, ավաղ, նույն Ֆեյսբուքում գրաքննադատի ու «պաղյեզոցի» տղայի, աղջկա, հարևանի քոմենթ ու լայք կոչվածը գրողի համար արդեն նույնն են ու նույնարժեք են, կարևորը քանակն է, ու քանակը պարծենալու առիթ է...

Ու, ցավոք, շատ քչերի մեջ այն գիտակցությունը կա, որ դա ընդամենը մրցակցություն է, որտեղ ոչ միայն գրաքննադատն է անտեսված, այլև իրենց իսկ գրածը...

Ու ես, այնուամենայնիվ, մի փոքրիկ լավատեսությամբ ուզում եմ հուսալ, որ այդ շատ քչերի գիտակցությունը վաղվա մեր ընդհանուր գրական դաշտի գիտակցությունն է լինելու, ու ճահճից դուրս գալու ջանքն ու ճիգը պայմանավորողը...

Մյուսները թող շարունակեն մրցակցել, գրողը տանի...

Բայց, այնուամենայնիվ, ավիստ գրաքննադատությունը...

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐԵՎԱՆԸ

Հիմնումը

Արգիշտի թագավորի սեպագիր արձանագրությունը, որի հենքով վստահաբար, ու հպարտորեն, ու պարծանքով՝ մեր մայրաքաղաքի հիմնադրման 2795-ամյակն ենք նշում այս տարի, այնուամենայնիվ, գրականություն չէ: Հանդիսավոր է, պատկերավոր է, մետաֆորիկ է, լավ տեքստ է, իրոք քառաբանդակ տեքստ է, ու այնուամենայնիվ, գրականություն չէ: Ու ստացվում է, որ մեր՝ գրով հիշատակված թերևս ամենահին քաղաքը հայ գրի ու գրականության տարածություն չատ հետո է մտել: Խոսքը, բնականաբար, սոսկ հիշատակվելու մասին չէ՝ գոնե մեր պատմիչների գրքերում տասնյակ հիշատակումներ ու վկայագրումներ կան Երևանի մասին: Խոսքը, բնականաբար, նաև մեր միջնադարյան տաղերգությանը բնորոշ կամ ներբողվել-գովերգվելու, կամ սգալ-ողբերգվելու մասին էլ չէ. էլի բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել: Ու խոսքը, անգամ, իրենց ճամփորդությունների ընթացքում Երևանում եղած ճանապարհորդների, վաճառականների գրած ուղեգրություններում առկա փաստական-վավերագրական նյութերի մասին էլ չէ. օրինակներ էլի շատ կան...

Խոսքը գրականության Երևանի մասին է, գրական կերպար ու գրական կերպարների գործունեության ու դրսևորման վայր Երևանի, նրանց պատմությունների տեղանք Երևանի մասին է, ու գրականության Երևանը իր բուն պատմության հետ

համեմատած՝ երիտասարդ է շատ: Ավելի ստույգ՝ 172 տարեկան է, էլ ավել ստույգ՝ 155 տարեկան: 1841-ին գրված, 1858-ին տպագրված Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Յայաստանի» վեպը գրականության Երևանի հիմնարկեք-հիմնադրման արձանագրությունն է:

Ուստի՝ Երևանն իրականում երկու հիմնադիր ունի. Արգիշտի թագավորը և Խաչատուր Աբովյանը: Ու պատահական չէ բնավ, որ հետագայում գրականության Երևանն ամենաշատը ծավալվում է Աբովյանի անունը կրող փողոցի, կարելի է նույնիսկ ասել՝ միֆական-մետաֆորիկ տարածության մեջ:

Ուրեմն՝ ի սկզբանե Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Յայաստանի» վեպն էր, էլ ավելի ստույգ՝ Երևանի բերդի հայտնի նկարագրությամբ: «Երևանու բերդն, Երևանու բերդն, անի, որ առավուող բացվելիս նրա էն լաչար գլուխը մարդի աչքով չէր ընկնում, հենց իմանաս, թե դժոխքն ա իր բերանը բաց անում, ատամները դրճուացնում ու իր ապականյալ, թունավոր, դառը շունչը չորս կողմը փրփրալով փչում, ցրվում, փռնչացնում, որ կարենա իր հոտած աղբների կերած, լափած արդար ջանը մարսի, էլի չանգերը դուբարա քցի, էլի հազար անմեղ, արդար հոգի անծամ կուլ տա, իր անկուշտ փորին մատաղ անի: Արեգակը մտնելիս հո, հենց իմանաս, թե Սադայելի որդիքն ու զավակները, նրա զորքն ու զորապետներն ըլին իրանց դիվական խաղը խաղում, իրանց դժոխային քեֆն անում, ու բրջերի գլխին մեկ կտրած գլուխ էստեղ էին ոտի տակ տալիս, մեկ անգլուխ լաշ էստեղ էին կտոր-կտոր անում, վրեն թթում, ծափ տալիս, ծիծաղում, հրիռում, քրքռում ու թրով, մզրախով յա փետով մեկ մեռած մարմին էս կողմն, էն կողմն գլորում, քացի տալիս ու ներքև քցում»:

Գրականության Երևանն այսպես սկսվեց. մի քիչ անհարազատ, մի քիչ չսիրված, մի տեսակ՝ ուրիշի՝ Երևան, վախեցնող Երևան. «...աջու կողմն՝ Երևանու զարհուրելի բերդն ու թուրքի գյոռխանեքը (գերեզմանատուն), ձախու կողմն՝ գնդերը, ջաղացները, որ չեն ձորումը թխթխկացնում, չխչխկացնում, ու փոքր ինչ

հեռու չանգը կոխած, կամարակապ համամները ու տխուր Ձորագեղը՝ փոսումն ընկած, ձենըները փորըները բցած, առաջին՝ Երևանու Շհարը, տրտում, դառնավարամ սգի բողն երեսին փռած»:

Վերածնունդը

Բայց հայ գրողները ապրում ու ստեղծագործում էին Երևանից դուրս, ուրիշ քաղաքներում՝ Կ. Պոլիս, Բաքու, Պետերբուրգ, ու Թիֆլիս, ամենաշատը՝ Թիֆլիս, ու գրականացնում էին այն քաղաքները, որոնք լավ գիտեին, ճանաչում էին, ու այդ պատճառով է, որ հատկապես՝ 19-րդ դարի հայ գրականության այսպես կոչված՝ քաղաքային աուրան հիմնականում թիֆլիսյան կամ պոլսական է: Երևանը չկա: Ու Չանգվի փոխարեն՝ Զոփ խշռոցն է, ու Երևանի աղջիկների փոխարեն՝ Գյուրջստանա գոգալները... Ու 19-րդ դարի հայ գրականության մեջ Թիֆլիսը, Պոլիսը՝ հաճախ՝ նկարեն մանրամասներով վկայագրված են: Երևանը՝ չկա: Ու դրանում Երևանի մեղքն էլ կա: Փոքրիկ, գավառական, անշուք քաղաք էր, գրականության բան չէր երևի՝ ինչպես ասում են...

Եղիշե Չարենցը, որ կարսեցի էր, ու «Երկիր Նաիրի» վեպում մանրամասն նկարագրեց իր հայրենի քաղաքը, գրականության Երևանի վերածնողը եղավ նաև: «Ամենապոեմում» առկա փոքրիկ նշմար-հիշատակումներից հետո նա գրեց «Երևան» պոեմը: Ու Չարենցի՝ Երևանի տված բնութագրումները, մետաֆորիկ պատկերները գալիս են ինչ-որ տեղ արդարացնելու, թե ինչու գրականությունն այդպես էլ չէր «մոտենում» Երևանին, չնայած, որ եղել են մարդիկ, որ սիրել են Երևանը նույնսիկ այդտեսակ գորշության մեջ.

Գրաստի նման անլեզու

Քնել է Երևանն ահա:

Գլուխը դրած Զանաթեռ

Ուտքերը Մասիս է երկարել:

Երևան, ես սիրում եմ քեզ,
 Գորշավազ շենքերդ քարե:
 Սիրում եմ տեսքդ գրաստ,
 Ինչպես ճորտը սիրում է խանին,
 Ինչպես սեզ պարսիկը բարեպաշտ,
 Սիրում է մտնել բաղանիք...

Ու իր՝ Երևանի՝ մեծ քաղաք, գեղեցիկ քաղաք, ըստ
 էության՝ գրականության քաղաք դառնալու երազանք-
 տեսիլքը, խանդը նույնիսկ ուրիշ քաղաքների հանդեպ,
 որ բերում է Չարենցը նույն պոեմում, դարձավ հետագա-
 յում ստեղծված բանաստեղծությունների, պոեմների,
 պատմվածքների ու վեպերի, այսպես ասած՝ ուղենիշը.

Հայացքը մշուշին գամած,
 Կախվում է ուղեղիս թելից
 Երևանը որպես խեղդամահ:
 Կախվում է:
 Կախվել է ուզում:
 Ձանձրացել եմ, ասում է, կյանքից:
 Դու գիտե՞ս, ասում է, – բազում
 Քաղաքներ կան՝ եռուն, անհանգիստ...
 Փայլում են, կոշիկի պես սրբած,
 Նրանք լամպերի լուսից
 Ավտո՛ր է այնտեղ արաբան,
 Փողոցի լապտերը՝ լուսին:
 Շարել են իրենց գիստերին
 Կամուրջները, որպես օղեր...
 Ախ, նրանք – պայծառ, ոսկերիզ,
 Իսկ ես – գաղթական Շողեր...
 Հասկանո՞ւմ ես, ասում է, Չարենց,
 Ես ուզում եմ նրանց պես լինեմ...
 Եթե դու պետքական ես, պոետ,
 Երգերի տեղ երկրներ շինե՛:
 Տողերդ կամուրջներ թող լինեն,
 Օղակեն գետերը զնգուն,
 Որ անցնեն հազար տարիներ

*Եվ հազարն էլ թափվեն Չանգուն:
Թե կարող ես – այնպէս արա դու,
Որ այստեղ... Նոր քաղաք բուսնի...*

Ու «բուսնած» նոր քաղաք Երևանը, փոքրիկ բացառություններով, այս տեսիլքի իրացումն է: Ու դժվար է ասել՝ գրականությունը ստեղծեց այդ Երևանը, թե՞ Երևանով ստեղծվեց այդ գրականությունը...

Այս իմաստով՝ Ակսել Բակունցի, որ հոյակապորեն ու մանրամասնորեն վկայագրեց իր հայրենի Գորիսը, անավարտ «Խաչատուր Աբովյան» վեպի գլուխներից մեկում 1840-ական թվականների Երևանի մանրամասն նկարագրությունը հետադարձ տուրք էր, որի առիթը, ոչ պատահականորեն ու խորհրդանշական կերպով, գրականության Երևանի հիմնադիրն էր: Ըստ էության՝ Բակունցը այդ կերպ փորձում էր լրացնել այն բացը, որ ստեղծվել էր Աբովյանից հետո: Ու դա բնավ ուշացած չէր, ու լրացնելու բան էլ, առանձնապես, կարծես թե չկար: Բակունցի նկարագրած 1840-ականների ու Չարենցի վկայագրած 20-րդ դարասկզբի Երևանների մեջ մեծ տարբերություն չկա, թեկուզ միայն՝ արտաքին իմաստով. «Նա բայլում էր նեղ փողոցներով, որոնց երկու կողմը կավե ցածր և կիսախարխուլ պատեր էին, կիսով չափ գետնի մեջ ցածր դռնակներով: ...Տասնհինգ տարի էր ռուսները գրավել էին Երևանը և միայն Ծհարի մահլայում էին կառուցել քարաշեն երկու տուն և մի գորանոց՝ ոչ հեռու սարդարի ջավահիր ամարաթից: ...Փողոցների կեղտոտ լճակներից բարձրանում էր գարշահոտություն: ...Դեպի Կոնդը Գյուրջի քարվանսարան էր, գդակ կարողների և մաշակարների փոքր ու միանման կրպակներով: Դեպի հարավ՝ բերդի կողմը, խուրդավաթ վաճառողների մրջնոցն էր: Այդտեղ էին նաև պղնձագործները, դարբիններն ու պայտարները, որոնց մուրճերի աղմուկը, քուրաների բոցը, պողպատի ու պղնձի սուր զրինգը խլացնում էր Չարսուի բազմաձայն ժխորը: Առանձին թաղ էին կազմում ներկարարները, համետ կարողները, բրուտները և կաշեգործները: Երբ իջնում էր

մառախուղը, դարբինների և պղնձագործների կրակները մառախուղների մեջ առանձին խորհրդավորություն էին տալիս մրից սևացած մարդկանց, որոնք ծանր մուրճերով կարծես գետնին էին զարկում, և գվկում էր գետինը, կայծերի շատրվանով լուսավորում մառախուղը: Արհեստանոցների մյուս թաղերն ընկղմում էին մառախուղի մեջ»:

Տեսիլը

Բայց այս ամենով հանդերձ, կարգավիճակ էր փոխվել: Երևանը նախ հռչակվել էր Հայաստանի առաջին հանրապետության, ապա նաև՝ խորհրդային Հայաստանի մայրաքաղաքը: Այլևս «գաղթական Շողեր» չէր: Ու Երևանի կարգավիճակի փոփոխությունը իր հերթին փոխեց հայ գրականության քաղաքային աուրան: Ասպարեզ իջան արդեն երևանցի գրողներ: Ու սկիզբ առավ գրականության Երևանի նոր տարեգրությունը: Բայց և այդ տարեգրության հիմքն էլ հանճարեղորեն Չարենցը դրեց՝ բանաստեղծականացնելով Թամանյանի լուսեղեն տեսիլը.

...Նա տեսել է Երևի արևային մի քաղաք...

Ինչպես մաքուր մարմարի կապույտ կողին

նկարած

Արևային ժամացույց՝ քարտեզն ահա քաղաքի,-

Պողոտաներ, փողոցներ՝ բոլորածիզ երկարած,

Իսկ կենտրոնում երկնահաս, գրանիտյա

մի բազին:

Ակնթարթում մի վսեմ, որ երկարում է դարեր,

Փողփողում են ուղեղում - սիրտ պայթելու չափ

պայծառ -

Սյունաշարքեր, տերրասներ, աստիճաններ

մարմարե,

Եվ պարտեզներ ոսկեզօծ, շատրվաններ

երգածայն...

Աշտարակներ երկնահաս և կամարներ
 կորանիստ,
 Զանդակազոծ կարնիզներ, պատուհաններ
 նուրբ հատած.
 Եվ մարմարիոն մարմնագույն, և գանգրահեր
 գրանիտ
 Եվ վարդաբույր տուֆաքար, և բիլ բազալտ
 սրբատաշ...

Երևանը՝ Մոսկվայում

...Ու այնուամենայնիվ, Չարենցի՝ Թամանյանով միջնորդավորված երազանքը դեռ երկար ժամանակ մնալու էր տեսիլ, թեպետ գավառներում ու գյուղերում ապրողների համար «Րևան»-ը պատկերանում էր իբրև զարմանալի զարմանք ու քաղաքակրթության կենտրոն, ու Բակունցի հերոսներից Տիտոսը «Րևան, Րևան» ակնարկից այնտեղ հասնել էր ուզում, ինչպես մահմեդական հավատացյալները՝ Մեքքա, ու նրա «Րևան, Րևան» կանչը իբրև չիրականացած երազանքի համընդհանուր ճիշ շարունակելու էր թևածել լեռներում ու ծմակներում...

Ու այնուամենայնիվ, Չարենցի՝ Թամանյանով միջնորդավորված երազանքը դեռ երկար ժամանակ մնալու էր տեսիլ, թեպետ 1931 թվականին արդեն Երևանը դարձել էր նաև վեպի վերնագիր, վեպ, որում հին Երևանի՝ նոր Երևանին աստիճանաբար հանձնվելու ինչ-որ տեղ ողբերգական ընթացքն է մեկնաբանվում։ Ի դեպ, մոտավորապես նույն ընթացքն է, ինչ այսօր, բայց այսօր նոր «Երևան» վեպ չի գրվում, կամ գուցե գրվում է...

1931 թվականին Մկրտիչ Արմենը գրեց այդ վեպը։ Նրա «Երևանը», սակայն, լույս տեսավ... Մոսկվայում։ Սա անհետացող Երևանի ու միևնույն ժամանակ՝ նորովի հառնող Երևանի գեղարվեստական պատկերումն է։ Ժամանակին քննադատությունը վեպը որակեց իբրև «մոդեռնիստական», և դա բավական էր, որ այն

անտեսվի, մոռացվի ոչ միայն ընթերցողների, այլև հենց իր՝ Մկրտիչ Արմենի կողմից: Ամեն դեպքում, գրողն այն հետագայում չընդգրկեց իր երկերի հիմնգիատորյակում:

Վեպում նույնիսկ մեր օրերի համար ծանոթ սյուժե է: Երկու ճարտարապետ՝ Արշակ Բուդաղյանն ու Գուրգեն Փարսադանյանն իրենց լուծումներն են առաջարկում մայրաքաղաքի նոր կառույցներին: Նրանցից առաջինի նախագիծը կոչվում է «Արևելք», որում փորձում է պահել քաղաքի կուլորիտը, հին շենքերն ու շինությունները: Երկրորդը կոչվում է «Հաղթանակ» և հնի իսպառ վերացումն է ենթադրում: Մկրտիչ Արմենը վեպում բերում է պատկերներ, առարկայական ու հավաստի նկարագրություններ, որոնք մի կողմից՝ մղում են ափսոսանքի կորսվող հնի համար, մյուս կողմից՝ փոխանցում են նորի հրճվանքը: Ահա, օրինակ, հնի ու նորի հակադրության մի պատկեր, որին, իբրև սահմանաբաժանի խորհրդանիշ, տրամվայի չգոյությունն ու գոյությունն է: Տրամվայի, որն այսօր անհետացել է մեր քաղաքից, և գուցե այդ փաստն իրո՞ք գալիս է ապացուցելու, որ մենք հետքայլ ենք անում: «Նրա դիմաց ելնում էր նոր Երևանը: ...Քաղաքը մեծ ու փողոցները՝ ձգված են բազմաթիվ ուղղություններով: Տեղ-տեղ՝ պլոշչադները և ամենուր պրոսպեկտներն ու փողոցները: Մեծ ու փոքր փողոցներ, մեծ ու փոքր շենքեր: Նաև լայնարձակ պլոշչադները, նաև երկար փողոցները... Եվ այդ բոլորին իրար հետ կապել է արագընթաց տրամվայը: Նա փոխել է հեռվի ու մոտի գաղափարը, հեռուն մոտ է թվում ու մոտը՝ հեռու: Մոտ է ծայրամասում գտնվող շենքը, որովհետև նրա կողքից, յուրաքանչյուր բոպեն մի անգամ տրամվայն է անցնում, իսկ մոտակայքում գտնվող փողոցներից մեկն ավելի հեռու է, քանի որ նրա միջով առայժմ երկաթե գծեր չեն անցնում և տրամվայ չի անցնում... ...Հին Երևանում, ուր տրամվայ չկար, քաղաքն ուներ կենտրոնական մաս՝ լավ փողոցներով ու ծայրամասեր ուներ՝ վատ փողոցներով: Տարբերությունը մեծ էր նրանց միջև ու տարբերությունը շատ էր: Մի տեղում լույսն էր և մութն էր մյուս տեղում: Մի տեղում լայն էր և նեղ էր

մյուս տեղում: Շենքերի տարբերություն կար, բնակիչների տարբերություն և դեռ շատ: Տրամվայն այդ բոլորը ջնջել է: Լայն փողոցներն ձգվում են մինչև քաղաքի ծայրերը, լույսերը չեն նվազում այն ծայրերում, չկա շենքի տարբերություն ու բնակիչների տարբերություն»:

Այնուամենայնիվ, «Երևան» վեպում գրողի տրամադրություններում գերիշխողը ոչ թե ուրախությունն է այդ նորի հանդեպ, այլ ցավն ու ափսոսանքը հին, անհետացողի նկատմամբ: Վեպում պարբերաբար շրջանառվող «Մեռնում է հին, դարավոր Երևանը» արտահայտությունը նաև դրա վկայությունն է: Եվ գուցե դրա պատճառով քննադատները ժամանակին վեպում նաև «անցյալն իդեալացնելու» հակասովետական միտում տեսան... Գիտակցելով, որ հինն անհետանում է հավետ ու անհետ՝ վեպում Արմենն ավելի մանրամասն է նկարագրում հենց այդպիսի տեղանքները: «Հին քարվանսարան չկա: Մի քանի խարխուլ բեկորներ, մնացած ամբողջ շենքից, հիշեցնում են նրա անցյալ օրերի մասին: Շենք անհետացել է երկրի երեսից, որովհետև հեռվից, իր ուրույն ընթացքով ծավալվող ու մոտեցող նոր փողոցը քանդել է նրան, իր ճանապարհը բաց անելու համար: ... Կապույտ Մզկիթը, որն առաջ այնքան հաղթ էր երևում համեմատած իր գորշ շրջապատի հետ, այժմ այդ քարե շենքերի կողքին թվում է թանգարանային գույնզգույն մի առարկա»:

Ճանոթ պատկեր է, անտարակույս, մեր օրերում էլ այսպես է: Բայց ավելորդ չէ հիշել, որ մենք այսօր մեր հերթին պայքարում ու ափսոսում ենք այն շենքերի ու շինությունների համար, որոնց կառուցումով ժամանակին մեկ այլ Երևան էր մոռացության փոշով պատվում:

«Հաղթանակ» ճարտարապետական նախագիծն է հաղթում «Երևան» վեպում: Գրողն արձանագրում է՝ «Մեռնում է հին, դարավոր Երևանը»: Երևանցին ասում «Գնաս բարով, Երևան»:

Պրովինցիայի մայրամուտը

...Ու Ակսել Բակունցն, այնուամենայնիվ, խաչատուր Աբովյանի ապրած ժամանակների Երևանի պատկերումով չսահմանափակվեց: «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում նա տվեց նաև 20-րդ դարի 20-30ական թվականների Երևանի պատկերը՝ շեշտը դնելով այս անգամ... Աբովյան փողոցի վրա: Ասենք՝ էլի չհեռացավ մեծ քանաքեռցուց, թեպետ պատմվածքում անընդհատ փողոցի հին՝ Աստաֆյան անունն է շրջանառվում: Շրջանառվում, շրջանառվում ու մի տեսակ՝ միֆի է վերածվում Աստաֆյան փողոցը՝ իր ուրույն կոլորիտով ու մարդկանցով. «Ճշմարտության դեմ կմեղանչենք, եթե այս տարածությունը, որ կոչվում է Աստաֆյան, անվանենք փողոց, որովհետև մեր քաղաքում այս փողոցը հռչակված է նաև իբրև ժամադրապայր, նավահանգիստ այն հին մակույկների համար, որոնք հանդարտ օրորվում են վերից վար, այսինքն՝ «անցնում են և բարձրանում»: Նա և պատկերասրահ է, այն տարբերությամբ, որ պատկերները զբոսնում են, և մի օրվա ընթացքում հետաքրքրասեր մեկը կարող է տեսնել նաիրյան հոգևոր կուլտուրայի բազմաթիվ ներկայացուցիչների: Այս փողոցն ունի նաև վատ համբավ. եթե մեկը կամենում է ցույց տալ իր բացասական վերաբերմունքը մի տեղեկության կամ կարծիքի մասին, ասում է՝ «Աստաֆյան փողոցի գրույց է»: Վերջապես կարելի է մեջտեղ բերել մի այլ ապացույց, որով աներկբա կդառնա այն, որ այս տարածությունը սովորական առումով փողոց չէ, այլ ունի այնպիսի հատկանիշներ, որոնցից զուրկ են քաղաքի մյուս փողոցները: Նկատված է, որ այստեղ երկար տարիներ ժամադրվողներին, հանգստացողներին, փողոցում վիճաբանողներին և առհասարակ այս տարածության սիրահարներին հատուկ է մի առանձին քայլվածք՝ մի տեսակ հոգևոր երթ, երբ մարդը թեքում է վիզը, գնում է իրանը օրորելով, աչքերի առաջ մեռած մառախուղ և մառախուղի մեջ անիրական մի աշխարհ»:

Նույնքան թանկ են բակունցյան այն վկայագրությունները, որոնք վերաբերում են Երևանի մյուս փողոցներին, վկայագրություններ, որոնք, սակայն, միտված են Աստաֆյանի առավելություններն ու յուրահատկությունը ընդգծելու. «Քաղաքն ունի Կույր փողոց, որ վերջանում է այգիների ճանապարհով. Տպագրիչների փողոց, որտեղ մեծ մասամբ ապրում են պղնձագործ արհեստավորներ. Բաղնիքի փողոց, ուր երկու ատամնաբույժ կա, և պարսկական հին բաղնիսից մնացել է միայն մի խոր գուբ, որ հետզհետե լցվում է բակերի աղբով: Կան փողոցներ, որոնց բնակիչները տառապում են հարատև հարբուխով, լռակյաց և տխուր մարդիկ են, ինչպես գերեզմանափորները և ժամագործները: Կան զարմանալի փողոցներ, որոնք ունեն ցածր դռնակներով պատեր և երգող ջրեր. կանուխ է իջնում մուրթն այդ փողոցներում, և խավարն ավելի թանձր է, քան հարևան փողոցում, որտեղ գիշերային ժամերին կարելի է տեսնել արթուն և զվարճացող բնակիչների: Պատահել է մեզ տեսնել հին փողոցներ, որտեղ ամեն քայլափոխի մի բան գրավել է մեր անգբաղ ուշադրությունը: Մի տափակ կտուրով տան ամբողջ ճակատը զարդարված է գունագեղ աղյուսներով, որոնց համակարգության մեջ կա թաքնված իմաստ. մի ուրիշ տուն ունի երազային պատշգամբ, կապույտ ճաղերով, և թվում է, թե ահա ցածր դռնակը կբացվի և նշածն աչքերով մի աղջիկ դուրս կգա պատշգամբ և, ինչպես երազ, նորից կանհետանա: ...Ահա մի ուրիշ փողոց, որի միջով գնում է բարակ գետը: Տները գետափին են, և շատ պատշգամբներ կախված են ջրերի վրա: Տնից տուն կամրջակներ են, որ զարնան հեղեղին բարձրանում են վեր: Ինչ քաղցր է զով գիշերը քնել ջրերի վրա կախված պատշգամբում, լսել ջրի ձայնը և զգալ գետի հունով սարերից իջնող հովը: Իսկ եթե պատշգամբի վրա շողք է գցել դեղձենին, և նրա ստվերի միջով ջրերի մեջ լողանում են աստղերը, իսկ եթե գետի մյուս ափին, կավե պատի հետևը, քնել է մի աղջիկ, ինչպես եղևիկը անտառի խազալի վրա...»:

Սա է հին Երևանը, որի մասին անընդհատ հիշում ու որին կարոտում են երևանցիները...

Բայց Բակունցի խոսքերով ասած՝ «անեղծ չմնաց այս պրովինցիան»: Տրամվայը, որ իբրև խորհրդանիշ Արմենի վեպում էլ կար, տրամվայը, որի բացակայության համար այսօր այնքան ափսոսում ենք՝ ինքն էր ժամանակին բացակայություններ պարտադրում. «Բահերով և բրիչներով զինված մի բազմության գրոհի դիմեց: Փորեցին գետինը, և արևի տակ շողաց այն հողը, որ երբեք արևի երես չէր տեսել: Հող լցվեց մայրերի վրա, առաջացան խրամատներ և գուբեր, խճաքների կույտեր, որոնք վերք տվին այս փողոցի սիրահարների հոգևոր երթին: Փողոցը դարձավ եռացող աշխատանքի կաթսա, և նրանք, որոնց ուրախացնում էր այդ դժվար աշխատանքը, ապրում էին գործի հաջողությամբ, պայքարում էին հաղթանակի համար: Զաղաքից դուրս արդեն հաստատ քայլերով, մետր առ մետր, քաղաքին և նրա փողոցներին էին մոտենում պողպատյա գծերը: Հողաթումբերը և խրամատները ուղեկիշեր էին, և որքան բարձրանում էին նրանք, մինչև վեր, մինչև քաղաքի վերջը, այնքան լեռնանում էր ուրախությունը:

Եկավ և այն օրը, երբ առաջին վագոնը սուրաց այս փողոցով...»:

Էհ, էհ, էհ... Մի ժամանակ նորի խորհրդանիշ, հետո՝ հնի խորհրդանիշ տրամվայ...

Ձո մասին են իմ բոլոր երգերը

Ու եկան նոր ժամանակներ, երբ գրականության մեջ Երևանն արդեն մշտական ներկայություն էր: Ամենուր Երևանն էր, ու Երևանն ամենուր էր, որովհետև քաղաքային միջավայր կոչվածը հիմնականում հենց մայրաքաղաքային էր: 1960-ականներին նույնիսկ գրականության մեջ բանավեճ ծագեց՝ գյուղագրություն, թե՞ քաղաքագրություն, թեպետ ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ գյուղագրություն, թե՞ երևանագրություն: Երևանի առանձին

փողոցներ ու տեղանքներ մանրամասն նկարագրելու կարիք կարծես թե չկար: Ընդհակառակը, գրողները, հատկապես պոեզիայում, կենտրոնացան փոքրիկ մանրամասները մանրամասնելու վրա: Գովերգեցին Երևանի քարը, ջուրը, աշունը, գարունը, ամառը, ձմեռը, ծառը, կանաչը, ծաղիկը, այգիները, օդը, աղջիկներին, բանվորներին, բժիշկներին, գիտնականներին... Ոգևորությունը մեծ էր այն սփյուռքահայ բանաստեղծների մոտ, ովքեր առաջին անգամ էին լինում Երևանում: Այդ ոգևորությունը վերածվում էր բանաստեղծության: Լավ, վատ...

Ահա մի հատված Պարույր Սևակի «Երևանին» բանաստեղծությունից.

*Սա պատմելու բան չէ,
Սա զգալու բան է...
Ախ, ինչքան է տանջել
Ինձ իմ Երևանը:*

*Շենքերին ես նայում,
Պալատներին վսեմ
Եվ ուզում ես անվերջ
Խոսել, խոսել, խոսել:*

*Եվ ուզում ես խոսել
Ինչ-որ ուրիշ ոճով,
Բայց կորչում է ասես
Հայերենը քո ճոխ:*

*Մի «չքնադ» է մնում,
Մի «հոյակապ», մի «պերճ»,
Մի մեծ «չնաշխարհիկ»,
Մի «վեհ» փոքրիկ և՛ վերջ:*

*Ու ծով հիացումը
Քարանում է, լռում:
Քարանում է այնպես,
Ինչպես հեքիաթներում:*

*Լեզուդ համրանում է,
Լոկ հայացքդ է խոսում,
Կարծես մոռանում ես
Քո մայրենի լեզուն...*

*Սա պատմելու բան չէ,
Սա զգալու բան է:
Դրա համար պիտի
Տեսնել Երևանը:*

Արձակում պատկերը մի փոքր այլ էր: Արձակագիրները սկսեցին այսպես ասած՝ տեղայնաձև իրենց թաղերի ու փողոցների նկարագրության վրա: Այդպես գրվեցին Էդվարդ Ավագյանի «Մենք ապրում ենք Կոնդում», Վահագն Գրիգորյանի «5-րդ փողոցը», Արմեն Շեկոյանի «Մետաքսի ճանապարհը» գրքերը...

Այդ և շատ ուրիշ գրքեր պահել-պահպանել են բաներ, որոնք այսօր չկան...

Երևան, բոգի աղջիկ

Մեր օրերում պոետները շարունակում են բանաստեղծություններ գրել Երևանի մասին: Դրանք մի փոքր ուրիշ են, ինչպես մեր ժամանակներն են ուրիշ, ինչպես Երևանն է հիմա ուրիշ: Պոետները չեն նստում ու փառաբանում-գովերգում Երևանը, նրանք խոսում-գրուցում-կիսվում են Երևանի հետ, գրեթե այնպես, ինչպես ժամանակին Չարենցն էր անում: Նրանք այդպես են սիրում Երևանը, նաև՝ քննադատելով, նաև՝ հայիոյելով: Այդպես են սիրում: Ու նրանց այդպիսի սերն ավելի անկեղծ է, քան հազարավոր ներբողները, որ ձոնվել են Երևանի ցայտաղբյուրների, քարերին... և այլն, չկրկնվեմ: Որովհետև նրանց տողերում ցավ կա, տազնապ կա, կարոտ կա, որ քեզ էլ է փոխանցվում ականա: Ցավոտ զգացողություններ, որ ճառերով ու գեղեցիկ բառերով չես ծածկի՝ «*Ինչ դանդաղ ես մեռնում ու տգեղ, աղջիկս, Երևան*» (Աշոտ

խաչատրյան): Ու նեղացածություն երբեմն, որ մեր ժամանակների սոցիալական վայրիվերումներն է ի ցույց դնում, ու նաև՝ անհարազատանալու չափ փոխվող Երևանի համար տագնաալը՝ «Ո՞վ դարձրեց քեզ վայրի էգ, մեր թևերի վստահությամբ մեծացած աղջիկ» (Յուսիկ Արա):

Այդտեսակ զգացողություններն է, որ ընդհանրացրել է Յուսիկ Արան իր «Էգ քաղաք» բանաստեղծության մեջ.

*Քո անինքնասեր քրոջ՝ Բաբելոնի արծազանքն
ես, էգ քաղաք,
և մենք իրար հասկանում ենք գիշերային
անբառ լեզվով.
լուսաբացին մոտ քո միակ ու աղոտ հույսը ես
եմ մնում,
երբ հեկեկում ես պոետի վտիտ թևերի մեջ՝
մարմնիդ վերջին փշրանքը վստահելով հենց
նրա խղճին,
իսկ առավոտվա քո աստծուց անգամ հետք չի
մնացել
արցունքիդ դառը կաթիլի մեջ:*

...Ու այնուամենայնիվ, Երևանի մասին շարունակում են գրել, իսկապես նրա մասին են բոլոր երգերը, Երևանը չի նահանջում, Երևանը չի լքում գրականությունը, գրականությունը չի լքում Երևանին, որովհետև, անկախ ամեն ինչից, Երևանը նաև հոգևոր տարածություն է.

*Մենք քո պոետն ենք, դու ներշնչանքը մեր,
և Բաբելոնի սիրահարված զինվորի նման
ինչպես հազար ու էլի շատ տարի առաջ,
մեր խռովքն ենք բանաստեղծորեն գրում քո
պատին,
որ ընթերցեն խոստովանությունն այդ
մյուս ու բոլոր հազար տարիներին.
«Երևանը մեծ քաղաք է,
բայց մենակ եմ ես, որովհետև դու՛ն ինձ հետ չես»:*

[2013]

**ԲԱՐՁՈՒՆՔԸ ՄԵՐՆ Է,
ՏՂԵՐՔԸ ՉԿԱՆ...**

1992 թվականի մայիսի 9-ին Շուշիի պատմական ազատագրումը հիրավի փոխեց Արցախյան պատերազմի ընթացքն ու հաստատապես կանխորոշեց նորանկախ Հայաստանի հետագա ճակատագիրը: Իրադարձություն, որն, ըստ շատերի, պետք է անմիջապես փառաբանման արժանանար խորհրդային ժամանակների կարևոր ու անկարևոր գրեթե բոլոր տոնական օրերն ու ամենատարբեր «ֆրոնտներում» գրանցվող ամենաչնչին «հաղթանակները» ներբողելու սովոր ու պատմական հաղթանակների կարոտ հայ գրողների ու հայ գրականության համար: Սակայն, սպասվածի պես փառաբանություններ չձուլեցին Շուշիի ազատագրմանը: Ճիշտ այնպես, ինչպես գրեթե ոչ մի բանաստեղծությամբ չներբողվեց Հայաստանի անկախացման փաստը: Հանգամանք, որ հետագայում բազմաթիվ խոսակցությունների ու անլուրջ քննարկումների առիթ տվեց:

Հակափաստարկներն էլ չուշացան: Բերվեց հայրենական պատերազմի օրինակն ու նշվեց, որ մոտ երկու տասնամյակ անց միայն ստեղծվեցին իսկապես լուրջ ու բարձրարժեք գրական երկեր այդ թեմայով: Պատճառաբանվեց, թե Շուշիի ազատագրումն, ու, ընդհանրապես, Արցախյան պատերազմը որոշակի հեռավորությունից սթափ դիտարկելու, այլ խոսքով՝ նյութը մարսելու խնդիր կա:

Ժամանակն անցավ, Շուշիի ազատագրման 20-ամյակը նշել ենք, բայց սպասված մեծ գործերը

կարծես թե չկան: Միանգամից ասեմ, այն տեսքով, որ սպասում ենք այդ գործերին, դրանք երբեք չեն ել լինի: Ավելին՝ գուցե պարադոքսալ թվա, բայց պետք է ասեմ, որ այդ գործերն արդեն իսկ ստեղծվել են, պարզապես՝ ոչ մեր սպասածի պես: Փոխվել էին ժամանակները, փոխվել էին գրականության ընկալումները... Շատ բան էր փոխվել: Մենք բոլոր փոփոխություններին համակերպվեցինք, ընդունեցինք, շատերը՝ զարգացրեցինք, բայց որ գրողի դերի ու գրականության ընկալման մեջ էլ կարող են փոփոխություններ լինել, այդպես էլ չկարողացանք ընկալել:

Ուրիշ առիթով էլ եմ գրել, որ հայ գրական տեքստը, համենայն դեպս՝ հայ գրականության գրեթե բոլոր արժեքավոր գործերը ողբերգական իրավիճակների ու կեցության ծնունդ են: Պատմական այնպիսի բացառիկ ձեռքբերում, ինչպիսին Հայաստանի անկախացումն էր, պատմական այնպիսի հաղթանակ, ինչպիսին Շուշիի ազատագրումն էր, այդ առումով հոգեբանական պատկերացումներն առջև կանգնեցրին հայ գրողներին: Նրանք պարզապես չգիտեին, նրանց ծանոթ չէր ազգային ճակատագրի լուսավոր կետերով իսկապես ուրախանալու ստեղծագործական երջանկությունը: Մյուս կողմից՝ հայ գրականությունը լիարժեքորեն կրում էր պետականության կայացման ընթացքի դժվարությունները, երբեմն՝ ուղիղ արտացոլումներ չտալով, այնուամենայնիվ, իր բնույթով հրաշալիորեն պատկերում էր նորանկախ Հայաստանի իրականությունը, հատկապես՝ հոգևոր-բարոյական կացության, իդեալների ու արժեքների ոտնահարման մտայնության առումով:

Զմոռանալ, որ Շուշիի ազատագրմանը հաջորդեցին, բոլորի պես չասեմ՝ ցուրտ ու մութ, բայց դժվար տարիներ, բարոյալքումի, խեղված արժեհամակարգի տարիներ, երբ նույն Շուշին ազատագրած ազատամարտիկը ապրում էր մոռացության ու աղքատության մեջ, իսկ այդ նույն օրերին սաունաներում ու ռեստորաններում զվարճացողները իշխանական բուրգերում էին...

Ու հայ գրողը որդեգրեց ոչ թե պատերազմը, թեկուզ հաղթական, փառաբանելու, այլ պատերազմներին ՈՉ

ասելու քաղաքականությունը, ոչ թե զինվոր-ազատամարտիկի հաղթանակները ներքողելու, այլ՝ նրա՝ հաղթանակից հետո իր իսկ երկրում որպես լուսանցքի մարդ ապրելը պատկերելու քաղաքականությունը: Ու հայ գրողը պատկերեց ոչ թե բերկրանքը, այլ ցավը, ոչ թե նվաճումը տարածքների, այլ կորուստը հազարավոր հրաշալի հայորդիների...

Արցախյան պատերազմը այդտեսակ ընկալումներով հոյակապ դրսևորումներ ունեցավ Լևոն Խեչոյանի արձակում. «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը, տասնյակ պատմվածքներ, որոնցից «Փոխանակություն», «Հողի դողը», «Ուսուցիչը», «Ճանապարհորդը», «Երկրավոր արատ» և այլն, ոչ միայն պատերազմի հակամարդկային էությունն են բացահայտում, այլև պատկերում են այն մեծ ողբերգությունը, որ ապրեցին մարդիկ պատերազմից հետո, խաղաղության պայմաններում:

Արա Նազարեթյանի «Ռազմավար պատմվածքներ» ժողովածուն ամբողջովին պատերազմական թեմայի վրա է խարսխված և բացահայտում է բազմաթիվ հոգեբանական նրբերանգներ: Հրաչ Բեգլարյանի «Գեներալին սպասելիս» հոյակապ պատմվածքը, որ պատկերում է պատերազմից հետո տարբեր պաշտոն ու դիրք զբաղեցնող նախկին ազատամարտիկների միջև առաջացած հոգեբանական մեծ «խրամատը»: Շատ կարելի է շարունակել, բայց հիշատակեմ նաև Վրեժ Իսրայելյանի «Տոնապետ» ժողովածուի մի շարք պատմվածքներ, Հովհաննես Երանյանի «Էտյուդ» պատմվածքն ու «Չինադադար» վիպակը և այլ գործեր, Հովիկ Վարդումյանի վեպերն ու պատմվածքները, Սուսաննա Հարությունյանի պատմվածքներն ու «Քարտեզ առանց ցամաքի ու ջրերի» վիպակը, արցախցի գրողներ Նորել Գասպարյանի, Համլետ Մարտիրոսյանի և այլոց գործերը, պոեզիայում՝ Հուսիկ Արայի «Մարդու որդիները», «Լուսանցքի մարդիկ» ժողովածուները, Վարդան Հակոբյանի, Խաչիկ Մանուկյանի բանաստեղծությունները, ու Էլի, Էլի...

Ու բոլոր այդ գործերի մեջ հիասթափությունն ավելի շատ է, որովհետև, ինչպես Հուսիկ Արան է գրում՝

Զո երակներում խշացող տղերքը,
 որ անպայմանական՝
 քեզ սիրում էին ճիշտ ու իսկական,
 մի օր վեր կացան
 այգուց,
 փողոցից
 ու սրճարանից
 և գեներ առած՝
 քայլեցին ուղիղ պատերազմի դաշտ,
 բայց նրանք չկան քո պղինձ ու քար ոչ մի
 արձանում...

Ու մշտական հիշեցումը կա, թե ինչ ծանր գնով ենք
 ձեռք բերել հաղթանակը մեզ պարտադրված պատե-
 րազմում: Խաչիկ Մանուկյանի հոյակապ բանաստեղծու-
 թյունը ընդհանրացնող արժեք կարող է ունենալ այդ
 բոլոր զգացողությունների համար, ուստի մեջքերում եմ
 ամբողջությամբ.

Բարձունքը մերն է, տղերքը չկան,
 Տղերքն ավելի բարձրում մնացին:
 Դիպան աստղերին՝ աստղերը հանգան
 Ու լեղի քսվեց մեր ցամաք հացին...
 Շահեցի՞ր երկիր, թե՞ կորցրեցիր.
 Բարձունքը մերն է, տղերքը չկան...

[2012]

ՌՈՒՔԵՆ ԴՈՎԱԵԾՅԱՆԻ ՄԱՐԿԵԱՐ

Վերջին տարիներին հայաստանյան հրատարակիչները ավելի ու ավելի են հակվում այն մտքին, որ համաշխարհային գրականության նշանավոր ու անկյունաքարային ստեղծագործությունները անպայման պետք է թարգմանել բնագրից: Սա միանգամայն ճիշտ մոտեցում է, մանավանդ՝ շատ շատերի վկայությամբ՝ ռուսերեն թարգմանությունների (ռուսերենը, ինչպես հայտնի է, հիմնական միջնորդ լեզուն է հայ թարգմանիչների համար) մի զգալի մասը մեղմ ասած՝ վերապատմում-վերաշարադրումներ են, երբեմն՝ նույնիսկ որոշ հատվածների ու նախադասությունների զեղչմամբ: Հիշում եմ՝ Հովհաննես Գրիգորյանը, որ իսպաներենից թարգմանել է Խուլիո Կորտասարի «Վիճակախաղ» վեպը, պատմում էր, թե ինչպես թարգմանության ընթացքում մի դժվար հատված հաղթահարելու համար դիմել է ռուսերեն տարբերակի օգնությանը և զարմանքով հայտնաբերել, որ այն բացակայում է...

Բնագրից կատարված թարգմանություններին նախապատվություն տալը, սակայն, երբեմն հանգեցնում է որոշ ծայրահեղությունների՝ կտրականապես մերժվում են այն բոլոր թարգմանությունները, որոնք կատարվել են նախկինում և ռուսերենից: Այնինչ, դրանց շարքում կան գործեր, որոնց դեպքում անհրաժեշտ է բացառություն անել:

Խոսքս նախևառաջ վերաբերում է Ռուբեն Հովսեփյանի՝ Գաբրիել Գաբսիա Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենություն» և «Նահապետի աշունը»

վեպերի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանություններին, որոնք վերջերս հրատարակվեցին մեկ գրքով: Այս թարգմանությունների համար բացառություն անելու մի շարք պատճառներ կան:

Սկսեմ թերևս ամենապարզից: Ես ինքս բազմիցս եմ լսել, որ մեր ժամանակներում չի կարելի Մարկեսին հայերեն հրատարակել միջնորդ լեզվից թարգմանությամբ, բայց դեռ չգիտեմ որևէ մեկին, որ փորձել է Յովսեփյանի թարգմանությունները համեմատել իսպաներենի հետ և թերություններ մատնանշել կամ բնագրից շեղումներ:

Մյուս կողմից՝ գուցե զարմանալի է, բայց փաստ. Մարկեսից կատարված այն թարգմանությունները, որոնք կատարվել են իսպաներենից (օրինակ՝ «Սերը ժանտախտի ժամանակ» վեպը) չեն հաջողվել, համեմալս այն դեպս՝ դրանց վերաբերյալ դժգոհություններն ավելի շատ են: Ընդ որում՝ մեծամասնությունը նշում է, որ հարազատորեն չի վերարտադրվել Մարկեսի ոճը: Ռուբեն Յովսեփյանի թարգմանություններում ոճական միասնությունը չափազանց ներդաշնակ է, նրանցում պատկերված իրականությունը՝ իսկապես «մոգական»: Սա նշանակում է բնագրի լեզուն իմանալուց առաջ կամ զատ՝ տիրապետել թարգմանական արվեստի նրբություններին, բնագրի լեզվից լավ (գուցե ծիծաղելի է հնչում) տիրապետել հայերենին, ունենալ հեղինակի ոճի զգացողություն... Յովսեփյանի թարգմանության շքեղ ու միևնույն ժամանակ՝ թեթև ու ճկուն հայերենն ինչ ասես արժի: Ես վստահ եմ, որ շատերը ցանկացած պահի կարող են անգիր ասել, ասենք, հենց վեպի առաջին նախադասությունները՝ «Կանցնեն շատ տարիներ, և Արկադիո Բուենոֆան, գնդակահարության պատի տակ կանգնած, կիիշի այն հեռավոր իրիկունը, երբ հայրը իրեն սառույց տեսնելու տարավ» (հավատացե՛ք, հիշողությամբ եմ գրում, իսկ գիրքն այնքան խորն եմ թաքցրել, որ գտնել չի լինի, տեսնելուն պես՝ չեմ կարողանում զսպել կրկին (կլինի 14-րդը) կարդալու գայթակղությունը):

Եվ ամենակարևորը, որը, թեպետ, հատուկ չի բարձրաձայնվել, բայց մշակութաբանական փաստ է: Այն, որ 1980-ական թվականներից մեր գրականությունը, մասնավորապես՝ արձակը «հանկարծ մարկեսացավ» (բնորոշումը գրականագետ Թադևոս Խաչատրյանինն է), իմ և շատերի խորին համոզմամբ՝ պայմանավորված է մեր իրականության մեջ Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենություն» վեպի՝ Ռուբեն Յովսեփյանի թարգմանության գոյությամբ: Ավելին՝ մեր արձակի լեզուն մեծապես զարգացավ հենց այդ թարգմանության լեզվի հենքի վրա...

Այլ խոսքով՝ Ռուբեն Յովսեփյանի՝ Մարկեսից կատարած թարգմանությունները պետք է գնահատել ու արժևորել նախևառաջ՝ մշակութաբանական տեսանկյունից: Ես վստահ եմ, որ Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենություն» և «Նահապետի աշունը» վեպերի բնագրից կատարված թարգմանություններ, և լավ թարգմանություններ մենք դեռ կունենանք, ընդ որում՝ վստահ եմ, որ դրանցում Ռուբեն Յովսեփյանի կատարած թարգմանությունների փորձն անհնար կլինի շրջանցել: Իսկ մինչ այդ՝ վայելենք այդ վեպերի միացյալ նոր հրատարակությունը, ընկղմվենք մարկեսյան «մոզական» իրականության մեջ՝ Բուենոսայրեսի, Ուրսուլայի, Ռեմեդիոս Գեդեցիկի, ամենատարբեր, բայց միշտ մենության թախիժով պարուրված Աուրելիանոների, դաժան, բայց հրաշալի կերտված Նահապետի, Բենդիսիոն Ալվարադոյի, Մանուելա Սանչեսի, ու Էլի շատ-շատերի անմոռանալի միջավայրում...

[2013]



ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԴՈՒՇԵՐ՝ ԱՒ ԳՐՔԻ ԱՌԻԹՈՎ

{Ռաֆայել Իշխանյան
«Պատկերազարդ Պատմություն Հայոց»}

Բոլոր սրանք, ովքեր 1980-ականներին են դպրոց գնացել, ու հատկապես սրանք, ովքեր՝ պիոներ են եղել ու բաժանորդագրվել են «Պիոներ» ամսագիրը, անկասկած, կհիշեն ամսագրի յուրաքանչյուր համարում տպագրվող «Զրույցներ հայ ժողովրդի պատմությունից» շարքը՝ Ռաֆայել Իշխանյանի հեղինակությամբ։ Վստահ եմ, որ շատ շատերը, ինձ պես, անհամբերությամբ են սպասել «Պիոների» նոր համարին՝ Իշխանյանի հերթական՝ արտաքուստ շատ պարզ ու մատչելի, բայց իրականում փաստառատ ու հայոց պատմության գրեթե բոլոր կարևոր իրադարձություններն ընդգրկող, բացատրող, վերլուծող, նոր մոտեցումներ առաջադրող գրույցը կարդալու համար։

Այն ժամանակ, հատկապես՝ դպրոցականներիս համար, այդ գրույցները դասագրքի կաղապարներից դուրս գալու, այսպես ասեմ՝ մի փոքր ուրիշ հայոց պատմություն իմանալու գրեթե միակ այլընտրանքն էին, մեր ուսուցիչներին մեր ոչ դասագրքային գիտելիքներով զարմացնելու գրեթե միակ հնարավորությունը։ Ու Կորյուն, Ագաթանգեղոս, Խորենացի, Բուզանդ, Եղիշե ու Փարպեցի կարդալուց շատ առաջ Իշխանյանի գրույցների շնորհիվ արդեն գիտեինք, թե մեր պատմության որ դրվագներն են հենց սրանք վկայագրել։

Հիշում եմ, թե ինչպես մի օր ես՝ 4-րդ դասարանցի երեխաս, ուղղակի ապշեցրի մեր շրջկենտրոնում Հայոց պատմությունն առարկան մասնավոր պարապող ու բուհ ընդունվել պատրաստվող մի 10-րդ դասարանցու: Ու երբ նա իմացավ, թե որտեղից ինձ այդ գիտելիքները, ինդրեց ու ես նրան տվեցի «Պիոների» համարների հավաքածուն: Հետո նա ընդունվեց համալսարան, կարծեմ՝ ժուռնալիստիկայի ֆակուլտետ, ու իմ հավաքածուն տարավ իր հետ, հետո կորցրեց իբր, ու ես գրեթե հուսահատության մեջ էի, որովհետև Իշխանյանի գրույցներից զատ ինձ համար թանկ ու կարևոր էին այն նկարները, որոնք տպագրվում էին այդ գրույցների հետ մեկտեղ, ու որոնց շնորհիվ ես, այսպես ասեմ՝ դեմքով գիտեի Տրդատ Մեծին ու Գրիգոր Լուսավորիչին, Պապ թագավորին ու Փառանձեմ թագուհուն, Արշակ Երկրորդին ու Վռամշապուհին, գիտեի, թե հատկապես ինչ իրադրության մեջ են ձերբակալում Մուշեղ Մամիկոնյան սպարապետին կամ ինչպիսի շարժումով է Դրաստամատը դանակն իր սիրտը մտցնում...

Ու հանկարծ՝ գրախանութում տեսնում եմ Ռաֆայել Իշխանյանի «Պատկերազարդ պատմություն հայոց» գրքի առաջին հատորը, որը եկավ մասամբ վերականգնելու կորուստս: Ասում եմ՝ մասամբ, որովհետև իմ սիրած նկարներով գրույցներն այդ հատորում չկային... Այդ ընթացքում Իշխանյանը ամսագրում հրատարակում էր նորանոր գրույցներ, և շարունակեց արդեն անկախությունից հետո, երբ «Պիոները» «Աղբյուր» էր դարձել: Բայց մի հերթական համարում էլ հանկարծ հայտարարեց, որ դադարեցնում է գրույցները, հիշում եմ՝ Գրեթի գյուտին նվիրված գրույցի վերջում, ու երևի այդ պատճառով է, որ ես ինքս հայոց պատմությունը մինչև 5-րդ դար շատ ավելի լավ գիտեմ, քան 5-րդ դարից հետո...

Արդեն ուսանող էի, երբ լույս տեսավ «Պատկերազարդ պատմություն հայոց»-ի երկրորդը հատորը՝ առաջինից մոտ 7 տարի հետո, իմ սիրած նկարներով: Իսկ այն, որ ամսագրում դադարեցնելով իր գրույցների հրապարակումը, Իշխանյանը շարունակել է գրել դրանք ու

հասցրել Բագրատունյաց թագավորության անկում, ինձ համար մեծ անակնկալ էր: Երկրորդից ևս 7 տարի հետո լույս տեսած երրորդ հատորը, սակայն, նախկինների պես լայն տարածում չունեցավ, վստահ եմ, որ մինչև հիմա էլ քչերը գիտեն դրա մասին: Ուրիշ ժամանակներ էին, ուրիշ հետաքրքրություններով դպրոցականներ, հայոց պատմության՝ գեղեցիկ նկարներով դասագրքեր կան... Իր՝ Ռաֆայել Իշխանյանի՝ միջնադարյան մեր գրիչների ոգով ու ոճով գրված հիշատակարանը, որ բերված է երրորդ հատորի վերջում նույնպես ցավազին, նույնիսկ՝ ողբերգական զգացողությունների ծնունդ է. «Տառապանքով ավարտին հասցրի Պատկերազարդ հայոց պատմության երրորդ գիրքը: Դժվար ժամանակներ էին, Հայաստանը քաղցած է, ես էլ՝ ծանր հիվանդ: Աստծու օգնությամբ ավարտեցի այս երրորդ գիրքը 1991 թ. հուլիսի 18-ին: Հաջորդ երեք գրքերն այլևս չեմ գրի: Հայ խոսքի ու ձեր ծառա Ռաֆայել Իշխանյանս ներողություն եմ խնդրում, եթե գրածներիս մեջ սխալներ նկատեք: Ջանացել եմ անսխալ գրել, բայց մարդու ձեռքով ստեղծված որևէ բան անսխալ չէ: Մի աղոթքով հիշեք անկատարիս»:

Եվ ահա լույս է տեսել «Պատկերազարդ պատմություն հայոց» գիրքը՝ 3 հատորները միատեղող, գոնե իմ՝ պատանեկան երազանքներից մեկը, մանավանդ որ՝ նկարները շատ ավելի որակյալ ու գունեղ են...

Թող որ հայոց պատմության բազմաթիվ փաստեր պատմաբաններն այսօր ուրիշ կերպ են մեկնաբանում, թող որ պատմական շատուշատ փաստերի մեկնաբանություններ Իշխանյանի սուբյեկտիվ հայացքների ու պատմության ընթացքի նրա ընկալման դրոշմն են կրում, այս գիրքը, այս հրաշալի «Պատկերազարդ պատմություն հայոցը» այսօր էլ մնում է բացառիկ ու օգտակար բոլորիս համար, իսկ հատկապես՝ մեր դպրոցականների համար մի փոքր ուրիշ հայոց պատմություն իմանալու հրաշալի այլընտրանք է:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

{Դասական սարաժույթուն}

Գրքի ֆենոմենն իբրև շրջափուլաստեղծ գործոն Եղիշե Զարենցի պոեզիայում	7
Հակոբ Օշականի ֆենոմենը	23
Անտիպ հասակյանը	29
Ռուբեն Սևակի «անտիպ» բանաստեղծությունների առիթով	40

{Դիմանկարի սարաժույթուն}

Պարականոն ավետարան ըստ Աղասու	49
Հովհաննես Գրիգորյանի պոեզիան	54
Ասացող երկրի Ars Poetika-ն	71
Լևոն Խեչոյանի ֆենոմենը	85
Ուղու շրջանցում՝ հանուն ճանապարհի	92
Հրաժեշտ... վերադարձ և հայտնաբերում	97

{Գրախոսության սարաժույթուն}

Բանաստեղծության ընդդիմությունը	101
Ոչնչի կամ ինքն իր նման	113
Պոետ, որ չէր սիրում հաստափոր գրքեր	121

Ղուկաս Սիրունյանի թվերը	124
Խոսքի տարածություն, որ չի վերջակետվում	126
Այդ նա է՝ Վահե Արսենը	133
Ձախ ձեռքի ձեռագիր	140
Նամակներ՝ գրողական փորձառության հեռադրությունից	145
Թանկ ու հավաստի վկայություններ	149
Այսօր մեզ այնքան պակասող Թումանյանը	152
Արդի հայ դրամատուրգիան՝ գիտաքննական լույսի տակ	156
Գիտական կենսագրություն՝ լուսանկարներով կամ պատկերագարող պատմություն Կոմիտասի	163
Աշոտ Աբգարյան «Ինչո՞ւ ցեղասպանություն»	167
{Տարեկան Տեսության տարածություն}	
Գրականություն – 2005. Բանաստեղծական շարքեր	173
Գրականություն – 2006. Երեք վեպ	182
Գրականություն – 2007. Վայրիվերումներով առաջ. 2007 թվականի պատմվածքը	197

Գրականություն – 2008.	
Բանաստեղծական շարքեր	212

Պատմող, պատմություն, պատմվածք	224
--	-----

Կեցություն, հոգեբանություն, գրականություն	234
--	-----

Արդի հայ արձակը քննադատության գնահատմամբ	242
---	-----

{Բանավեճի տարածություն}

Իսկական աճպարարի ու աճպարարության մասին	257
--	-----

{Խառնիխուռն տարածություն}

Թիկունքից փչող սառնություն	271
...Եւ եղել «Գրեթերթ»	274
Ափսոս գրաքննադատությունը	278
Գրականության Երևանը	282
Բարձունքը մերն է, տղերքը չկան...	297
Ռուբեն Հովսեփյանի Մարկեսը.	301
Պատանեկան հուշեր՝ մի գրքի առիթով	304



ԱՐՔՄԵՆԻԿ
ՆԻԿՈՂՈՍՅԱՆ

Ձևավորումը՝ Վիտալի Ասրիկի

Տեխն. խմբագիր՝ Արարատ Թովմասյան

[Վերնագրային տառաճեսակները՝ Մկրտիչ Մաթևոսյանի]



ԱՆՏԱՐԵՍ

«ԱՆՏԱՐԵՍ» հրատարակչատուն
Երևան 0009, Մաշտոցի 50ա/1
Հեռ.՝ +(374) 58 10 59, 56 15 26
Հեռ./ֆաքս՝ +(374) 58 76 69
antares@antares.am, www.antares.am



40007

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0404034

