

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

«Գրականագիտական հանդեսը», ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը ի սրտե շնորհավորում է ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս

ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԻՆՅԱՆԻ

ծննդյան 80-ամյակը: Մաղթում ենք ակամավոր գրականագետին առողջություն և մորանոր գիտական-ստեղծագործական հաջողություններ:

ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԻՆՅԱՆ

ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԸՆԹԱՅԸ

Արդի հայոց գրականության ընդհանուր այս տեսությունը իր ժամանակն ունի և հարցադրումների իր շրջանակը: Այս իմաստով այն չի հավակնում տեսականորեն համակարգված պատմության, առավել ևս, այսպես կոչված, գրական դեմքերի ներկայությունը հաստատող համապատկերի: 2002 թվականի մայիսին տեղի ունեցավ հայ գրողների առաջին համաժողովը: Առաջին փորձի մի որոշ անկատարությամբ հանդերձ՝ այն կարելի է համարել պատմական՝ մույն հարթության վրա հայտնված հայրենիք և սփյուռք գրական հարցերի ընդհանուր տեսադաշտում: Իմ այս տեսությունը շարունակում է համաժողովին հաջորդած երկու տարիների Հայաստանյան գրականության ներքին տեղաշարժերի և զարգացման միտումների ու որոնումների քննական վերլուծությունը: Ժամանակահատվածը փոքր է, բայց նյութը անսահման, զրեթե անհամակարգելի, այնքան բազմազան գրքեր, մամուլի էջերում հայտնվող մորահայտ անուններ, գրական մի քանի սերունդների ստեղծագործական ներկայություն: Իսկ անհայտները շատ են, որոնումները խճճված, մորը հաճախ անհասկանալի և մեթոդաբանական սահմանումներն անբանաձևելի: Մենք սոցիալական հասարակությունից հայտնվել ենք բաց հասարակության մեջ, և մեր գիտակցությունը տակավին չի

կտրել իր կապերը հին ֆորմացիայի աշխարհայեցողությունից: Հեղափոխությունը նախ կատարվել է մեր մեջ՝ որպես գաղափար, իդեալ, որը սակայն տակավին չուներ սոցիալական իր ձևը: Այսինքն միտքն առաջ էր անցել սոցիալական կեցողությունից և հոգեբանորեն կառչած է մնում հին միտումներից: Բայց հեղափոխությունը կատարվել է նաև դրսում՝ կապիտալիզմի զարգացման երրորդ հետիմպերիալիստական ժամանակակից փուլը մշակավորելով բաց հասարակության ապասոցիալականացմամբ և աշխարհաքաղաքական կառուցվածքների փլուզմամբ՝ առիթ տալով մարդու հոգևոր կեցության բնափոխությանը:

Գիտակցում է արդյոք հայ գրականությունը ազգային ու համաշխարհային տեղաշարժերի մտավոր-հոգեբանական անդրադարձը: Այս է խնդիրը:

Գրականության դասական պատմագրությունը գրականությունը չէր անջատում ընդհանուր մատենագրությունից և ձգտում էր գրականությունն ու ժամանակը ներկայացնել հոգևոր փորձի ամբողջության մեջ: Մոտեցումն իր իմաստն ունի և պատահական չէ, որ Աբեդյանն ու Օշականը իրենց հիմնարար աշխատություններում պահպանեցին դասական պատմագրության ավանդույթը: Եվ իրոք, արդի գրականության գեղարվեստական փորձի իմացականության տեսակետից ուսանելի կլիներ հիշատակել Ալեքսան Կիրակոսյանի «Մայրամուտի շեմին» հուշագրությունը, ուր պետության գիտությունը ներհյուսված է հասարակության մի ամբողջ ֆորմացիայի սոցիալական, տնտեսական կառուցվածքի հմուտ վերլուծությամբ, Ջորի Բալայանի և Լևոն Անանյանի հրապարակախոսությունը՝ ազգության աշխարհաքաղաքական, էկոլոգիական, ազգային-ազատագրական շարժման համապարփակ ընդգրկումներով, Գրիգոր Գուրզադյանի կոսմոգոնիկ մտածումները պատմության, մշակույթի, գիտության առեղծվածների մասին, Ռազմիկ Դավոյանի «Կենսական էներգիայի ուսմունքը»՝ գոյաբանական համակարգի փորձագիտական դրվածքով, Վիգեն Իսահակյանի «Հայրս» հուշագրությունը՝ ազգային հանձարի կենսագրության անհայտ էջերի փայլուն մեկնությամբ, Կարպիս Սուրենյանի իմաստասիրական փորձագրությունները՝ գրականության, մշակույթի, արվեստի անպարագիծ ընդգրկումներով, Կիմ Բակչիի «Այս աշխարհը անիվի վրա», Աշոտ Աղաբաբյանի «Ռեգիոնետը» և այլն:

1

Ահա այս անցումով ես արդի գրականության մասին իմ տեսությունը սկսում եմ Հրանտ Մաթևոսյանի «Սպիտակ թղթի առջև» գրքի հայտնության փաստով: Այստեղ մտածող և գեղագետ Մաթևոսյանն է՝ տասնամյակների իր գրառումներով, ազգային հասարակական տեղաշարժերի, գրողի ու գրականության համակողմանի հարցադրումներով:

«Կյանք և գրականություն»՝ ահա այն առանցքը, որի վրա Մաթևոսյանը կառուցում է գեղարվեստի իր փիլիսոփայությունը՝ հասկացությունը դուրս բերելով վարժապետական ռեալիզմի ընկալումից և քննելով այն տիեզերական կեցության, մարդու բնույթի խորքային հղումների խոսքային նախաստեղծությամբ. «Եվ ուրեմն, - ասում է Մաթևոսյանը, - ի՞նչ գեղեցիկ են նրանք, ովքեր մարդու

համար գրում են իր խոսքը, մարդու մեջ բացում են իր լույսը, արծակում իր ծգտումը: Պիտի ցանկանայի միանալ նրանց և իմ անճանական ու ազգային թուլությունը չբացահայտել, քանի որ երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ» (29): Այստեղ է գրողի կոչման ամբողջ վեհությունը: Աշխարհը իր ուզածի պես չէ, և գրողի կոչումն է «աշխարհը բերել իր ուզածի տեսքին»: Իսկ սպիտակ թղթի առջև դա տառապանք է՝ «այս սիրելի-սարսափելի, խելացի-խելագար, հասկանալի-խճճված աշխարհում դաժան բան է մերկ լինել, լինել աշխարհի մերկացած մարդը՝ գրող» (31): Եթե գրականությունը աշխարհի ազնվամալու տառապագին ծիգն է, և դա նրա կոչումն է ի ծնե, ուրեմն գրողը թիապարտ է ճակատագրով: Քանզի հենց նա է, որ զգում է ժամանակը և նոր ժամանակի տագնապը: Քաղաքական, հասարակական աշխարհը, դրսի աշխարհը կփոխվի, իսկ ինչպիսին կլինի «բանի աշխարհը», այս հարցականն է, որ առաջադրում է Մաթևոսյանը նոր հազարամյակի նախօրեին. «Ինչքանո՞վ ըմբռնեցինք, ինչքանո՞վ ենք ժամանակի ընթացքի տերը և ինչքանո՞վ ենք նրա ենթական: Անդեմ ենթական: Էպոխան հեռացավ: Ժամանակաշրջան, մեծ մի ժամանակաշրջան հեռացավ, և էպոխա է գալիս: Եկել է... Ցավագին, դժվար տանելի ընթացք է սա... Մենք մեր ժամանակից դուրս ենք նետվել և ժամանակից դուրս ենք մնացել» (60): Հարցը պետք է ըմբռնել փիլիսոփայորեն և նույն փիլիսոփայությամբ որոնել էպոխաների անցումը և նրանց միացնող կապը: Եվ, այնուամենայնիվ, ասում է Մաթևոսյանը, մենք 21-րդ դար ենք մտնում ոչ դատարկածեռն, ծեռնուցայն, «այդուհանդերձ մի բան էստեղ ստեղծվել է» անխուսափելի ու բացարձակ մի ճշմարտությամբ, որ «ժամանակները և երկրները, ազգերը, լեզուները ունեն, ի սկզբանե ունեն, մի անօտարելի պատվախնդրություն, որ իրենք ամուլ չմնան, որ իրենք իրենց պատվան և կուլտուրայով, մշակույթով: Լեզուն պետք է չլռի, լեզուն պետք է գեղարվեստանա, մի բան դառնա, որպեսզի ուրիշ լեզուների մեջ կարողանա բլբլալ, խոսել, ասել, իմաստավորել» (63): Ամբողջ բարդությունը իրականությունն զգալու կարողության մեջ է: Ընդգրկել կյանքը իր ամբողջությամբ, իր խորությամբ, իր ընթացքի արագությամբ, իր հեղափոխականությամբ ավելին է, քան գրել այսինչ երևույթի կամ անձի մասին: «Մասինը գրականություն չէ», գրողը «դեպքեր շարադրող չէ, այլ աշխարհը յուրովի բացատրող կամ բացատրել փորձող», և գրողի ստեղծագործությունը «նրա աշխարհայացքի ու փիլիսոփայության իրացումն է»: Սա սահմանն է, ելակետը, որից սկսվում է գրականությունը, իրականության փոխանցումը գրականության: «Յուրաքանչյուր մարդ արդեն արստրակցիա է», - ասում է Մաթևոսյանը, և յուրաքանչյուր անձ, ամեն մի իր ունի իր բովանդակությունը, և գրողի կոչումն է կորզել, բացահայտել այդ բովանդակությունը: Ոչ թե պատկերը, այլ բովանդակությունը, ոչ թե իրական փաստը, այլ փաստի փիլիսոփայությունը: Այստեղ է իրականության փոխանցումը գրականություն: «Մենք, - գրում է Մաթևոսյանը, - հաճախ իրականությունն առանց բանաստեղծական քեռի ենք բերում գրականություն՝ իրականության և գրականության արանքից փախտորեն հանելով արվեստագետի կոչումը: Գրականությունը պոեզիայի քեռով, քևավորված, պոեզիայի մակար-

դակի բարձրացված իրականությունն է» (205): Մաթևոսյանը վերացարկում է «գեղարվեստական միտք» հասկացությունը, այն նույնացնում, համարժեք դարձնում հոգևոր կեցությանը, որպես թե գեղարվեստական միտք նշանակում է միտք առհասարակ, և գեղարվեստական մտքի բացակայությունը՝ մտքի բացակայություն ընդհանրապես: Գեղարվեստական մտքի բացարձակեցումը ինքնին արդեն միֆոլոգիա է, ինչին ձգտում է արդի գրականությունը, և որը բանալի է տալիս՝ վերստուգելու «գրականություն և կյանք», «գրականություն և իրականություն» կատեգորիաների տեսական դրվածքը: Ես անդրադառնում եմ այս հարցին, քանզի մեր քննադատության մեջ մի որոշ տեսակետ պնդում է, թե մեր գրականությունը կտրված է կյանքից ու իրականությունից, որ այնտեղ չկա գյուղը, քաղաքը, որ նրանում չկա ընտանիքը, գործարանը, հասարակական հիմնարկը, այն ամենը, ինչ կազմում է մարդու կեցության տոցիալական միջավայրը: Իրոք որ չկա: Բայց արդյո՞ք պետք է լինի: Կասեն, թե այդ պարագայում ի՞նչ արժեք ունի այդ գրականությունը: Ահա այստեղ է հարցի դրվածքը: Եվ խնդիրն այն է, որ մենք հոգեբանորեն չենք կարողանում անջատվել տեսական հին բանաձևերից, գրականության օգտակարության վերաբերյալ ռեալիստական գեղագիտության նորմատիվ սահմանումներից, գրականության և իրականության համարժեք պատկերացումներից և այն իրողությունից, որ գրականությունն ու իրականությունը հայտնվել են զուգահեռի վրա, և նրանց հատումը գիտակցելի է միայն մետաֆիզիկորեն, և որ այս իմաստով հակագրական ու հակագիտական է արժեքայնության չափանիշ ընդունել այն, թե արվեստի կամ գրականության ստեղծագործությունը ինչպես է հարաբերում իրականությանը: Մի անգամ ևս վկայակոչեմ Գասետի ասույթը, թե «միայն ծայրաստիճան տգեղ կարող է գալ այն հրեշավոր եզրակացության, թե իբր վեպի հոգեբանությունը նույնական է առօրեական հոգեբանության հետ», աղքատիկ մի ընթերցում, որ սովորաբար ռեալիզմ են կոչում («Մշակույթի փիլիսոփայությունը», 125): Ամբողջ դասական գրականությունը ընդհուպ սոցեալիզմը իրեն գիտակցել է որպես իրականությունն արտացոլող հայելի: Հայելին այժմ հայտնվել է գրականության և իրականության արանքում, բայց ցույց է տալիս ոչ թե իրականությունը, այլ սրա հակապատկերը: Պերժ Զեյթունցյանի հերոսը նայում է հայելուն, բայց նրա մեջ տեսնում է ուրիշ մարդու, և այս ուրիշն ասում է, թե իրականը ես եմ, դու ես կեղծը:

Մեր գրական միտքը կարիք ունի արդի գեղարվեստական փորձը վերլուծելու գեղագիտական այն անցումների տրամաբանությամբ, որ գեղարվեստական մտածողության մեջ բերեց մոդեռնիզմը, գոյապաշտությունը, աքսուրդը, առհասարակ արևտրակցիոմիզմը: Մեր զարգացումը որոշ իմաստով բնականոն ընթացք չունեցավ, եղան ընդհատումներ և, այնուամենայնիվ, ստեղծեց իր տրամաբանությունը, ազգային իր ոճը, հաղթահարեց անցումը դեպի ապաստոցիալական ու անգաղափար գրականություն: Առանց խորապես գիտակցելու այս երևույթի իմաստը՝ անկարելի է դատողություններ անել արդի գրականության մասին, բացահայտել նրա պոետիկայի կառուցվածքային ու փիլիսոփայական հղումները: Անգաղափարայնություն և ապաստոցիալականացում՝ այսպիսին է

արդի գեղարվեստական մտածողության ծգտումը, այսինքն սոցիալական կեցությունից դեպի տիեզերական կեցություն, դեպի ունիվերսում: Այս իմաստով, գեղարվեստական փորձի ընդհանրացում կարելի է համարել Լևոն Խեչոյանի բնորոշումը, թե «արվեստը ոչ թե սոցիալ-քաղաքական պայմանների ծնունդ է, այլ մտորող մետաֆիզիկական կեցության» («Գարուն», 2003, թիվ 4):

Իսկ մետաֆիզիկական կեցությունը մարդն է իրականի ու երևակայականի հատման կետում, ինքն իր հետ, անպատասխան ինչո՞ւների խճճված արահետներում:

Մեր արդի մտավոր-գրական կյանքում իր ներկայությամբ առանձնանում է Աղասի Այվազյանը թե՛ որպես մտածող և թե՛ որպես գեղագետ: Ներագգային տեղաշարժերի վերաբերյալ նրա վերլուծականները անբաժանելի են նրա գրական-գեղարվեստական հայացքների ամբողջությունից և հանգում են կեցության փիլիսոփայական ամհայտների բացահայտմանը: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Տոփի» ժողովածուն: Նախ՝ այն քննելի է ո՞րի ամհայտականության հետազոծի տեսակետից՝ անտիպ ջերիի մեջ բացահայտելով տաղանդի նախասիրությունը իրականության գեղագիտական ընկալման հանդեպ: Այստեղ Այվազյանը նորարար եղավ ժամանակակից արձակի ձևաբանությունը կազմավորելու գործում: Ժողովածուն բացվում է մի նախերգանքով, ուր զորող ազգի ինքնակենսագրության մեջ համատեղում է Ես-ի, Մենք-ի և Դայաստանի հավերժական սևեռումը. «Մեր մարմնականը թևերն է բացել՝ վերածվելու համար հզոր սևեռումի: Կորան շուններն, փոշիացան աքղաները, անհետացան եգիպտացիները, մենք կանք ու կլինենք... Բայց որպես հավերժական ճի՞գ, սևեռո՞ւմ... Մի՞թե հավերժական հոգեմաշ սևեռում...» (6): Այստեղ է տոփիլը՝ կամքը, ցանկասիրությունը, ծգտումը, կենսազգացողությունը, որ Այվազյանի սյուժեները փոխաձևում է ներգոյի փիլիսոփայությամբ: «Սակայն բունը դեռ կանգուն է՝ փրավոր ու փորձված և՛ կացին է տեսել, և՛ կայծակ, և՛ հողմ», բայց արմատները խորն են, «իմ մեջ դեռ շատ տերևներ կան աշխարհի համար, բայց իմացք, որ բունը այստեղ է, և երբեք քաշ-քաքամին չի հաղթահարի իմ կամքը, որ կամքն է՝ Անչափելիի»։ սա պապն է, պապի խորհրդանիշը, կամքի, գոյության և հավերժականի վկան: «Ես մեծ եմ, ես տերն եմ անհեթեթության և կազմակերպվածի, ոչինչը ամեն ինչ է, և ամեն ինչ ոչինչ է իմ ձեռքում», Տոփիի այս ծայրն է, որ արծազանքում է Արուսյակի զգացողություններում, հաղթահարում նրա ներգոյի դիմակայությունը և փորձում գայթակղության մղումը հասկանալ Աղասի Այվազյանի փորձառությամբ, որը նրան պիտի հուշեր, որ թերևս ամհմարին է դիմակայել, քանզի տոփիլը ցանկալի է:

Այվազյանի սյուժեներում հաճախ հատվում են իրական ու երևակայական, ուր «եղելության իրապաշտական մակատեքստը» հավաստի է դարձնում արտասովորի վերազանցական ճշմարտությունը: Մի հարց, մի հարցական մշտապես հետապնդում է նրան և փորձում է հասկանալ անիմանալին. «Որտեղի՞ց էր սկիզբ առնում մտքերի այն վայրիվերո դասավորությունը, որ մրակոլոլ խոռոչներն էր մտցնում իմ ներգոյը, ո՞ւմ ձեռքն էր շարժում այն ժանգոտ ատամներով սղոցը, որ մասնատում, փշրում-խառնշտկում էր իմ ներսի լույսը...» (69):

Ներգոյը միթոս է, նախաստեղծ ու անշրջանցելի, գրեթե ճակատագիր: Նրան

կարելի է ներգզայել, բայց ոչ գիտակցել, շոշափել, վերլուծել: Եվ այստեղ է, որ Այվազյանի երևակայությունը դեմ է առնում անիմանալիության միատիպական ամուլիքին: «Հարց», «Իմարմինն», «Աղբախուղը բուք», «Բեմնատարը» հոգեբանական էությունը գիտակցության և ենթագիտակցության խորշերում բնագոյներ են շարժում, որ դժվար է ընկալել բանականությամբ: Երազի ու իրականի, իրականի ու անիրականի էջերում ներգոյը առաջ է բերում «ամիսականալի մի կոժիվ, ամտրամաբան մի վիճաբանություն, որոնք պատճառ ու նպատակ չունեն, սակայն կասեցնել ոչ մի կերպ չէր հաջողվում»: Դա պայքար էր դրսի և ներգոյի միջև, երբ «դուրսը վտանգավոր է, ներսը անտանելի... Միջինը չկար»: Եթե միջինը չկար, ուրեմն չկա մաս փրկություն, և մնում է Աստծու լույսը ունայնության մասին, որ «կամուրջ է դրսի և ներսի միջև»:

Այս ընդհանրությունը, որ առկա է Աղասի Այվազյանի, Լևոն Խեչոյանի, Ռաֆայել Նահապետյանի և այլ գրողների ստեղծագործական փորձում, ի հայտ է բերում մի օրինաչափություն, որ թերևս արժանի է տեսականացման: Խնդիրն այն է, որ անհատի ապաստոցիալականացումը նրա և հասարակության հարաբերություններում պատմություն չի ստեղծում, ուստի և սյուժեի գործունեության տեսադաշտ: Անհատը ոչ մի ներգործություն չունի իրադարձությունների վրա և ժամանակային պահի հատվածում խորհում է տիեզերական իր սուբյեկտի գոյության առեղծվածը: Այդ է պատճառը, որ ժամանակակից վեպը գրեթե դուրս է մնացել գեղարվեստական փորձից: Այս տեսակետից վեպի վերածնունդը ենթադրելի է ինտելեկտուալ-հոգեբանական սյուժեի կառուցում՝ ժամանակի ու տարածության հետազոծի վրա, վերլուծական վեպ, որի մոտիվները նկատելի են արդի համաշխարհային արձակում:

Ինտելեկտուալ-հոգեբանական արձակի մեծ մի փորձ է Գուրգեն Խանջյանի «Նստիք Ա գնացքը» վեպը, որն առիթ տվեց բանավեճի՝ բարոյագետի ենպիրիկ ընկալումի մեջ մթագնելով բնագրի փիլիսոփայական իմաստը: Եվ առհասարակ մեր գրական հայացքներում առավել իշխում է առաջին տպավորության սահմանը, քան ենթաբնագրի կամ մույնիսկ բնագրի խորքը թափանցելու ձգտումը: Իսկ Խանջյանի վեպն ուշագրավ է ոչ միայն իբրև բնագիր, այլ ներարձակ է որպես ենթաբնագիր: Վեպում հատկապես նորույթ է հերոսի ընտրությունը: Իրականությունը նրա ներհայեցողական պատկերացումն է, ուր իրերն ու երևույթները սոսկ օբյեկտներ են, որոնց միջոցով նա վերլուծում է կյանքը, մեկնում է կեցության ու տիեզերական ժամանակի առեղծվածները: Գևորգը արդի գրականության հերոսն է, ապաստոցիալականացված մտավորականը, որը ձգտում է պահպանել տիեզերական իր հյուլեն փոշիացումից, փրկել իր էական գոյությունը անէական գոյությունից: Գնացքը իրականությունն է ժամանակի շարժման մեջ, որ բեկվում է հերոսի գիտակցության հոսքում՝ պատասխան որոնելու անորոշության իր դեգերումներին: Գնացքի անավարտ ընթացքը և ժամանակի վերադարձը կարծես առկախ են թողնում սյուժեի հոգեբանական լուծմունքը, և հենց այդ անավարտության մեջ է վեպի փիլիսոփայական հղումը: Անցյալն ընդամենը երեկ էր, բայց վերհուշերում հայտնվում է որպես վաղուց-

վաղուց անցած երազանք: Եվ նա փորձում է միացնել ժամանակների ընդհատումը և գտնել իր գոյի հենման կետը: Անցյալում ոչինչ չի ստացվել, բայց հոգեկան ներկա վիճակը «չէր ներդաշնակվում ստեղծված իրավիճակին»: Մտքերի քառսը տրվում է արքունի տրամաբանությանը, որը հասկանալի է դարձնում անկապակից իրերի ու մղծավանջային տեսիլների ներքին կապը, բայց չգտնված ճշմարտությունը խճճվում է պատկերացումների հակասական ու չմիացող գծերի զուգահեռներում: «Ժամանակակից զգացողությունը, - ասում է Ալբեր Բանյուն, - դասականից տարբերվում է նրանով, որ առաջինը սնվում է մետաֆիզիկական, երկրորդը բարոյական սկզբունքներով»: Մետաֆիզիկական զգացողությունների հողմապտույտ պատրանքում վեպի հերոսը տրվում է «ժամանակի մեջ ինքն իրեն զտնելու սարսափին» ուղեղային մորմոքներում նշմարելով խառնակ տեսարաններ, որոնք մռայլ նախապաշարունների մղծավանջում գծագրում են Վախի ուրվականը: Գևորգի բանականությունը գործում է իմ-տելեկտուալ բարձր լարումով, և նա փորձում է տարրալուծել «Գլխավոր Վախի» բաղադրությունը, նրա տիեզերական կազմույթը, որ մասնիկների շարժում է և կարելի է տրոհել անվերջ, ընդհանրական մի օրենքով, որ գործում է նաև հոգու աշխարհում, քանզի կարոտը, թախիծը, ուրախությունը, սերը, ատելությունը, պոեզիան, երաժշտությունը նույնպես մասնիկների շարժում են, ֆիզիկա: Ուրեմն գլխավոր վախը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հոգեկան վիճակի «մասնիկային դեպրեսիա», որը տիեզերական սկիզբ ունի և նման է ճակատագրի: Դարի հիվանդության այս սինդրոմն է, որ Գևորգը հայտնաբերում է տիեզերական արարածների բնագղներում, որոնց հավաքականությունից գոյանում է մարդը և նրա անեացունը ունիվերսումի միստիկական հեռուներում:

Ինչպես արդեն նշել են, հասարակական ֆորմացիայի փլուզումը որպես հետևանք ունեցավ անհատի ապաստոցիալականացումը: Այն, ինչ նախորդ կառուցվածքի պետականացված համակարգում անհատը գիտակցում էր սոցիալական իր վիճակը և գտնում կապը միջավայրի հետ, դրսևորում իր մտավոր ու ֆիզիկական ունակությունը, նոր հանգամանքներում միանգամից հայտնվում է փլուզման տագնապների առաջ, կորցնում անհատականությունը և ճակատագրի քմահաճ խաղը վերապրում անդարձության տխուր մորմոքներով: Ահա այս խեղճ մարդիկ է, որ տպավորիչ սյուժեներ են կազմավորում Սեթ Կուրազյանի «Խեղճ մարդիկ» գրքում: Այստեղ են գիտնականը, դերասանուհին, պետը, պարուհին, նախագահը, քաղաքապետը: Խեղճ են բոլորը, խեղճ են յուրովի թե՛ տերերը և թե՛ հպատակները, խեղճ թե՛ փոշիացած եսի ապարդյուն ճիգերում և թե՛ առաջնորդություն խաղացող այրերի զավեշտական արարքներում: Արդեն անկարող դիմադիր լինելու վերահաս չարիքին՝ մահանում է պահակ դարձած գիտնականը, որ դատական ատյանի փաստաթղթերում գրանցվել էր ընդամենը սարդոտսայնի «ճանճացուցակում»: Այդպես և դերասանուհի Աննան՝ «ես այժմ դերասանուհի չեմ, ես այժմ ոչ ոքի պետք չեմ», մեկուսի, մոռացության միայնակ կացությամբ և երկու աղավակներ պաղծիկների հարցումների հանդեպ անզոր «խեղճ մարդու» աղետը առ Աստված և նրանց հեռացումը դեպի անեություն: Այդպես և հավաքա-

րար դարձած պարուհին, որ միանգամայն անկեղծ հրավերով փորձում է ի ցույց դնել բջիջների մեջ արթնացած արվեստի հուշը՝ անգիտակ այն բանին, որ իր «բարոյազանց» արարքը պիտի դառնար մամուլի բամբասանքի առարկան: Այն-ինչ պարուհին պարել էր ոչ թե «Սեթ» կախարդուհի» բալետը, այլ Սեն Սանսի կոնցերտի հրապուրիչ մեղեդին: Եվ անկման, կորստի այդ ահավոր մղձավանջն է, որ «Սևազգեստ տիկնոջը» ներկայանում է որպես «գիրացած ուտիճ»:

Պիտի նշեմ, որ հատկապես պատմվածքներում Սեթ Կուրազյանը հասնում է խոսքի գեղարվեստական ձևության: Հերոսի ընտրության, հանգամանքի, հոգեբանական վիճակների սյուժետային կառույցները ոճավորելով հեքիաթի, տեսիլքի, կերպավորության այլաբանական հաղորդիչներով նա ստեղծում է իրականի փոխա-ծնության գրավիչ պատկերներ, որոնք արտացոլում են ժամանակի դիմագիծը:

Այս մարդիկ են, որ հայտնվում են Ռաֆայել Նահապետյանի «...Եվ ծագեց խավարը» գրքի գեղարվեստական աշխարհում՝ գիտակցելու իրենց ինչությունը և իրենց կապը աշխարհի ու տիեզերքի անսահմանության հետ: Գրողը ցույց է տալիս, որ այդ կապերը ծակերեսային են ու պայմանական, հարաբերական պլուս հարաբերական՝ կստացվի հարաբերականության բառակուսին: Ուրեմն մեր իմացությունն ինքնին հարաբերական է: «Այն դժվար տարիներից էր, որի ծնեռը ամենացուրտը դուրս եկավ, այնքան ցուրտ ու դժվար, որ մեծ աշխարհի քաղաքակիրթ շատ ու շատ երկրներ, իրենց լուրջ գործերը թողած, սկսեցին խոսել մեր սոսկալի ծնունդ, տնտեսական ծանր վիճակի, վառելիքի բացակայության ու այն մասին, որ հայերը հին, շատ հին ժողովուրդ են, այնպես որ ինչքանով ճիշտ կլինի, եթե ընդհանրապես վերանան»: Եվ նա փայլուն լուծում տվեց ճակատագրական հարցին, ու մենք չվերացանք: Իսկ այդ տարի խելագարների թիվը զգալի աճել էր, իսկ կիսախելագարներն այնպես էին ներդաշնակվել մյուսներին, որ հնարավոր չէր տարրալուծել: Ես կարծես գտնվում էի հայացքների էպիկենտրոնում և փորձում էի բացահայտել մեծագույն գաղտնիքը ու զգում էի, «որ կարևորագույն մի բան կորցնում եմ, կորչում է, կորուստ էի ապրում»: Ու հանկարծ ուղեղիս խորքում ծագում է աղոտ մի միտք, որ փորձում է գիտակցել, թե «ինչո՞ւ անպայման պետք է, որ մեծագույն գաղտնիքը բացահայտվի: Ու դրանով իսկ հասարակամա, կորցնի իր վեի խորհրդավորությունը, իր անմատչելիությունը, իր կատարյալ ազատությունը...»: Եվ մի՞թե երջանկություն չէ այն բանի գիտակցումը, որ «գոյություն ունեն մեծագույն գաղտնիքներ», որ միշտ էլ գաղտնիք են մնալու և գիտակցելով այդ՝ ապրելու ես այլ չափանիշներով, տիեզերական անսահմանության հետ քո անխզելի ներդաշնակությամբ, որ և իմաստավորելու է քո անիմաստ կյանքը: Հոգեբանական այս երկընտրանքը մշտապես ուղեկցում է Ռաֆայել Նահապետյանի հերոսներին: Այդպես եղավ և Մարուշի ճակատագիրը: Գեղեցիկ, ամուսնացած-բաժանված, ֆրանսերեն, ռուսերեն լեզուների գիտակ, գրական ընտիր հայերենով խոսող, որ կարող էր դատողություններ անել անգամ ճակատագրի, տիեզերքի, արարչի, տարածության ու ժամանակի մասին և այլն: Բայց սա ոչ միայն նրան չի կապում շրջապատի հետ, այլ ճիշտ հակառակը, մանավանդ երբ գուշակել էր այնպիսի ֆանտաստիկ բանի

մասին, ինչպիսին Գագարինի թռիչքը: Նրան մնում էր միայն տնօրինել իր ճակատագիրը: Ըստ էության, չստացված մի կյանք մախապես զուշակված սխալ ընտրությունք: Իսկ ես, հասկարծակի հիշելով պատանեկության տարիների կախարդական օրերը, իրականում ու հնարովին միացնելով, կստեղծեմ այս պատմությունը և հիասթափված մարդկանցից ու կյանքից կփորձեմ կազմել պայծառատեսության թեստ այս թվին կգումարեք այսքան, կհանեք այսքան, կբազմապատկեք այսքանով և արդյունքում կստանաք... «Դետաքթրի է, իսկ ինչո՞ւ պիտի անպայման որևէ բան ստանաք...» («...Եվ ծագեց խավարը» 26):

Իսկ ռոմանտիկական հասակի գույները պայծառ էին, և երջանկության հույզը այնքան մոտիկ: «Ոնց սիրահարվեցի ու ոնց էի սիրում... բայց նրա սքանչելի գոույցներից հետո ես տանիք էի բարձրանում, նայում անբիծ ու կապույտ երկընթին, իրենց անմեծ թռիչքով արբած աղավիններին ու փորձում հասկանալ, թե ինչու նրա ջերմ, մտերմիկ խոսքերում երեք-չորս բառեր ինձ խիստ կասկածելի թվացին, կամ ինչու այդ կատարյալ գեղեցիկ աղջկա դեմքով հիամալիս ես համկարծ չարագույժ մի բան տեսա այդտեղ, մութ մի բան», որ վերլուծման հիանալի նյութ կլիներ նեոֆրեյդիստներին:

Գրողական ի՞նչ նուրբ ու գրավիչ զգացողություն է, ի՞նչ բառեր էին դրանք, որ այդպես էլ մնացին կասկածելի ու անհասկանալիորեն չարագույժ: Սա արդեն ճակատագիր է: Երբ սերը վերածել էր ամենակուլ հրեշի, և իրական էր դարձել մեղքի ու քավության դրաման, արդեն բնական էր թվում գտնել այն, ինչ վրիպել էր ճակատագրով: «Ճակատագիրը մեր սպասելիքները չարդարացրեց, ու հիմա եկել է ճակատագրից մեզ հասանելիք երջանկությունը խլելու ժամանակը: ...Ու ապրում էինք: Երջանիկ: Երջանիկ, բայց տագնապով: Անորոշ, աղոտ: Տագնապի մշտական անորոշ ու ազատ նախազգացումով»: Գաղտնիքը հենց այն երեք-չորս կասկածելի բառերի մեջ է, որ զուշակում էին, թե անկարելի է խուսափել ճակատագրից: Իսկ ճակատագիրը կոպիտ, գռեհիկ իրականությունն է, որին բախվելով փշրվում էին երջանկության պատրանքները: Ու մնում է միայն հեռանալ, փախչել իրականությունից, մեկուսանալ, փորձել ազատվել մղձավանցից: Այդպես կարծազանքի մաս կատկերասրահի «Դեպի աքսոր» կտավի գունատ հարսնացուն, թե «ինչ աստիճանի տառապանք է ապրում սերը, երբ բախվում է դաժան իրականության հետ» (76):

«Վախ կա մեղք, ինչ ահավոր ցավ, ինչ ահավոր ամոթ... վախ-ցավ. ամոթի ինչ ահավոր ու խճճված կծիկ կա ներսումդ», - հեռավոր Վլադիմիրսոնովում հայտնված անծանոթին այսպես է զուշակում շամնուհին: Դուշերը հալածում են նրան, ու փորձում է ազատվել, անջատվել ինքն իրենից, իր կենսագրությունից: Իսկ հուշերը հետապնդող են, սարսափելի ու անփարատ: Փշրված երջանկություն, պղծված ու անարգված սեր, ճակատագրի դաժան հարված, որից փրկությունը միայն փախուստն է, հեռուն, անհայտությունը: Եվ լուսաբացի հետ ծագում է խավարը՝ գիտակցությանը հուշելով, որ աշխարհի կործանման մասին առասպելն արդեն վաղուց սկսվել է:

Նյութը իշխում է հոգու վրա, կորսվում են մարդկային արժեքները: Մի ժամա-

մակ Ծիծաղը կրկեսի ծաղրածուի շուրթերին կյանք էր արծազանքում և ուներ ուրուշակի արծեք: Հետո այն աստիճանաբար, անսպասելիորեն ծերացավ և հոգ-նեց մարդկանցից: Նրա վերջին տերը՝ «քաղաքական անմաքուր մի գործիչ», դարձրեց նրան քաղաքական շահարկումների առարկա և ապա իբրև հնոտի մետեց աղբանոց, ու ի վերջո անծանոթ մի մարդու սառած շուրթերից վերացավ երկինք: Իսկ մանեկենուհի Սքանչելին, որ գրավչություն էր տալիս տուրիստա-կան այցելուներին, կորցնում է հմայքը, ծաղրվում և, ի վերջո, մի օր սառնայից մետվում այրվող աղբահոր: Անկենդան այդ շինվածքի մեջ արթնանում է զգալու ունակությունը, ու նա ընթռնում է սարսափելին՝ «Եթե մարդիկ այդ աստիճանի անգույն են արհեստական-անկենդան գեղեցկության հետ, ապա ինչպե՞ս կվար-վեն իրենցից մեկի հետ, եթե նա կատարյալ լինի ու ճշմարիտ» (50):

Կա գոյության մի անորոշ վիճակ, որ պետք է ոչ թե գիտակցել, այլ հասկա-նալ, այսինքն՝ զգալ, և այս կետում է, որ Ռաֆայել Նահապետյանը դիմադիր է լի-նում անկման հոգեբանությանը: Նրա մարդիկ հայտնվում են անդունդի եզրին, բայց հիշողության մեջ երևույթի կրկնությունը ոչ թե խորացնում է ողբերգություն-ը, այլ ճիշտ հակառակը, այն աստիճանաբար վերածում է հնարավորության, անգամ դառնում «սովորական, առօրյա, կենցաղային աննշան մի դեպք»: «Չա-փը անցաք», - հանդիմանում է շամանուհին: «Ուզում եմ», - ասացի ես: «Տե՛ս, - ասում է կինը, - լույսը բացվում է: Արևը ծագում»: «Ի՛նձ ի՞նչ, - ասացի ես: Ու խմեցի»: Սա անկում չէ, թերևս մեղքի գիտակցում է, մոռացում, հաշտության ա-դապտացիա: Այլ ճանապարհի չկա:

Նահապետյանը հիմնալի է ընտրում հոգեբանական վիճակների արթնա-ցման պահը առօրեական, թվում է, թե սովորական, հասկանալի հանգամանքե-րում, որոնք կարծես չեն հուշում ներքին դրամայի տագնապը՝ «Գարնան մախա-չեմին՝ սառցակալած ուղեղով», «Թեստ՝ պայծառատեսության ընդունակությու-նը ստուգելու համար», «Շեքսպիրյան ընթերցումներ՝ անիմանալի ավարտով», «Մարգարինի տուփ՝ մարդկանց ու արծվի արանքում», «Մոռացված մի կտավ՝ զգեստապահարանի ետևում» և այլն:

Եվ վերստին ու մշտապես կյանք ու գրականություն հարաբերության հարցը, որ երբեմնի թվաբանական ճշմարտության ընթռնումից հայտնվել է հակադրու-թյան բանաձևի առաջ: Կրկնեն Լևոն Խեչոյանի ասույթը. «Սակայն արվեստը ոչ թե սոցիալ-քաղաքական պայմանների ծնունդ է, այլ մարդու մետաֆիզիկական կե-ցություն» («Գարուն», 2003, թիվ 4): Միանգամայն ինքնատիպ և խորապես փիլի-սոփայական սահմանում, որից արտածվում է փակագծային մի հետաքրքիր զե-ղում, թե «արվեստը թաքնվում է հեռու մի տեղ, խուսափում է պետության հետ հանդիպելուց, վազում է, որովհետև հետապնդվում է»: Հետապնդվում է ոչ թե ի-րավական դաշտում, այլ հոգեբանորեն, անկախության բացարձակ և աստվա-ծային շնորհի տրվածքով՝ ստեղծելու համար իր պետությունը՝ պետության ներ-սում և պետությունից անկախ: Այստեղ է արվեստի գոյաբանական իմաստը: «Մշակույթը ժողովրդի հոգու բովանդակությունն է, դարերի միջով մեռնել-հառ-

մեկով անցնելու ուսումնասիրության չտրվող բնավորությունը, անհատականությունը, որ ամենարեք է որևէ մեկից ընդօրինակել կամ մմանակել, այն ազգի խորքում է արարվում...»: Բայց կա մի այլ իրականություն, որ կոչվում է դարաշրջան, ուր «քաղաքակրթությունները իրենց ժամանակի փրփուրից ստեղծում են հասարակարգերի կառավարող միտքը»: Այս կառավարող միտքը չէ՝, որ ծագում է ազգերը միավորել մեկ մշակութային տարածության մեջ, աշխարհաքաղաքական մի անդրադարձ, որ կոչվում է գլոբալիզացիա: «Եվրոպան կարիճ է, - ասում է Խեչոյանը, - կարիճ՝ գլխի և պոչի թշմանական օրենքով ապրող ինքնաշնչացման համար ամբարած եռացող թույնի մշտական հակասություններով՝ կաթոլիկ, մահմեդական, առաքելական, բողոքական, հոմոսեքսուալիստական, հուդայական, դեմոկրատական, կոմունիստական, եհովայական, ֆեմինիստական, ֆաշիստական, ամերիկյան, ազգայնական, ինտերնացիոնալ հավատով ու դավանանքով, որոնք անընդհատ եղել են նրա համադրել մշակույթի և ինքնակրթման ասեղ պատերազմների հիմքը, հենց սրանք էլ թույլ չեն տալիս այնքան էլ միանշանակ ընկալել եվրոպական միասնական տան գաղափարախոսությունը» («Հունիսի հինգը և վեցը», 104): Ծակատագրականը, էականը մեր տեղի գիտակցումն է համաշխարհային քաղաքակրթության և մեր անցյալի հիշատակների ծայրահեղ, իրար հակասող ափերում և մեր մտքի զգոնությունը՝ պահպանելու մեր տեսակը համաշխարհային մեջ: Թերևս անհրաժեշտ է համադրել այն անջատումը, որ առկա է քաղաքակրթության և մշակույթի միջև՝ առավել ևս մեր պարագայում, երբ հարուստ մշակույթ ունենք, բայց չունենք քաղաքակրթություն:

Ես անդրադառնում եմ գրողի խոհագրումներին, քանզի դրանք փորձնական հղումներ են տալիս ոչ միայն իր, այլև առհասարակ արդի գրականության գեղարվեստական միտումների տեսանկյունից: Եվ որ ավելի ընդգծման է արժանի, դա ազգային չափանիշի գիտակցումն է: «Ոչ ոք, - ասում է Խեչոյանը, - ոչ մեկին ոչինչ չի սովորեցնում, ամեն մեկը գիտե այն, ինչը վերապահված է իրեն: Իմ ճանապարհը պիտի գնամ միայնակ իմ ունեցածով, այն, ինչը կա: Զգվելի և տխուր պայքար: Տիեզերագուրկ ունայնություն, թախիծ» (116): Սա «բանականի տառապանքն է», որ տալիս է Կայենի ու Աբելի մատուցած ընծան՝ երկրի հողը, ջուրը, երկինքը, տիեզերական տարրերը, որոնք կազմավորում են «մարդու մետաֆիզիկական կեցությունը» և այդ կեցության գեղարվեստական ձևույթը, որ Խեչոյանը սահմանում է այսպես. «Վեպը չպետք է վերապատմվի, պետք է դուրս գա սյուժետային միասնական գործողության օրենքներից՝ զգացական ներկայի խորքում որոնելով գոյին և նրա անիմաստին, ձևին և նրա անձևին, զգացականի իրադարձությունը...» (123):

Վեպը տրոհվում է, քայքայվում է նրա դասական կառույցը, ձև է ստանում պատմի «հատվածային» մի ժանր, որը ոչ նովել է, ոչ էսե, ոչ արձակ բանաստեղծություն: Անեանում է սյուժեն, և գրողի հայացքի մեջ բեկվում է եղելությունը՝ որպես վերհուշ: «Անձրեղ երկու օր առաջ եկել էր, առավոտյան արևը կուրացնող բռնկումներով դուրս եկավ, անտանելի լուսի հոսքը միանգամից վերցրեց հողի խոնավությունը: Հարևան Ներսիկը հարբած քնած էր, ինչքան էլ ծեն էին տալիս, չէր արթնանում: Նրա տրակտորը հանեցինք բակից ու առանց նրա գնացինք լճի մարգա-

գետիմը՝ խոտ հնձելու: Լճերից մեկը կարմիր էր, մյուսը՝ դեղին, էն մեկը՝ կապույտ»: Եվ կատարվեց անսպասելին, անակնկալը, ինչպես կայծակը երկնային շանթից: Երրորդ որդին՝ Սամվելը, որ «ծամոնը փուչիկ էր անում և քթի պայթեցնում», ամիզաբար, անփութ ազատությամբ «խցիկից դուրս ընկավ ու տրակտորի ետևի մեծ դողը վրայով անցավ»: Որքան անակնկալ էր դեպքը, նույնքան անձայն էր կատարված ողբերգությունը: «Մեկ ժամ, երկու ժամ նստել էինք ու չէինք խոսում: Հպանցիկ մկներ էին անցնում-դառնում: Մեզ մոտիկ արտույտն էլ կանչեց: Հետո հայրս ասաց. «Գնա գյուղ, մորդ կանչի թող գա»: Բայց ողբերգական էր ոչ միայն դեպքը, այլև հետևանքը. «Այսպիսի գործին միլիցիան չպիտի խառնվի: Նրանք հարևան Ներսիկին էլ կնստացնեն, ինձ ու քեզ էլ: Սա մեր գործն է: Մորդ ասա, թող կեսօրվա հացը բերի, և հարևաններին հարցրու՝ Սամվելին չե՞ն տեսել, եթե տեսնեն, թող երեք լճերի մարգագետինը ուղարկեն»: Գաղափարը տրված է, և հավանական է վարկածը, թե երրորդ որդին խեղդվել է լճերում, որոնցից «մեկը կարմիր էր, մյուսը՝ դեղին, էն մեկը՝ կապույտ», որոնց գույներից շաղկոտիկ թռչնակի ճչոցները հյուսում են կատարված ողբերգության էլեգիական մոտիվը:

Լևոն խեչոյանի մոլորակի վրա ծանրացած է «ծանր բզեզը», և մարդիկ փրկություն չունեն ճակատագրի հետապնդող հալածանքից:

Հաճախ դժվարանում են ընկալել խեչոյանի պատկեր-միավորների գործողությունը, գաղափարը, իրերի շարժումը: Այնքան նրանք ներակա են և մթազրնված տեսիլքի, ցնորքի, բորբոքված երևակայության անկապակից լուծումներին: Անջատումը համատարած է, չկա միացնող կապը, մարդկանց ուղեկցում է ինչ-որ չգրված կարոտ: «Երկար, անընդհատ օրվա արևը մայր մտնելուց հետոյի ժամանակն է՝ ոչ լույս, ոչ մութ: Միատարր, միապարտղ երանգով, լուսնային կապտաճերմակ գույնով: Պարզ կապույտ: Չայն՝ սկսվում է մոծակի բզզոցի տոնայնությունից: Միալար ծայն ամեն տեղ կա: Աճում է, չպարզված գվկվ է դառնում հողի մեջ, օդի, տարածության... դեռևս չհստակեցված, շատ հեռու քառատրոփ է» (33): Միմասին ասել են, որ իր բացակայության ամիսներին «բժիշկը նրանց տանը իր մահճակալին է քնում»: Հասնում է տուն, տեսնում է՝ «կինը տան կտուրին է, ծառից թթու խնձորներ է պոկել, ուտում է, աչքերի խորքում պեծկլտոց կա, այդ կայծերին հասնելը Միմասին անհմար է»: Ուրեմն պիտի ծնվի ապագա մանուկը: Եվ երևակայության հիվանդագին հուզավառումը մղձավանջային տեսարաններ է ուրվագծում՝ «լեռները, հողի դողը, դպրոցը, անդունդները, ցնցումը, փոշին», արջառների քառատրոփ նախիրը, ճանապարհի փոշու մեջ ընկած մանուկը՝ սպիտակ ցուլի ոտքերի արամքում, որպեսզի խելահեղ արջառները չճգմեն նրան: Ապա ցլի ճերմակ գույնի երկինք համբարձվելը՝ սպիտակ չղջիկների երամի տեսքով: Եվ լուսաբացին փարատվում է մղձավանջը. ամբողջ գիշեր բաց աչքերով առաստաղին է նայել և մարտնչել՝ մանուկը փրկելու համար, իսկ դրսում պղնձագույն աշունն է ու նրա կավագույնը:

Կրկնում են՝ դժվար է ընթերցել կեցության մետաֆիզիկան խեչոյանի քնագրում, որ թերևս իմացական իր հղումներով պատկանում է հոգեվերլուծության ոլորտին: Եթե, այնուամենայնիվ, փորձելու լինենք երևույթը դիտել սոցիալա-

կան հոգեբանության տեսակետից, ապա ներկայանում է անհատը ժամանակի անորոշության, անհեռանկար գոյության մղծավանջում: «Մեր աշխարհը, որտեղ ապրում ենք, խուփով ծածկված է, բնակվում ենք փակ համակարգի մեջ, ինքքան ուզում ես աղաղակիր, օգնության կանչիր, ոչ ոք չի լսի», – այսպես կասի Սուրենը ինքնուս համոզմունքով, թե առհասարակ աքսուրդ է «վերին գոյությունը», և «չկա բնությունը հավասարակշռող այդպիսի ուժ»: Ճնշող, ծանր մթնոլորտ է, օդը հեղծուցիչ, պատալոգ-անատոմը զամազան մածուկներով «սարքում էր դատավորի դեմքը», քանի որ «Ստեփան անունով կատուն պատուհանից ներս մտավ ու բոլորի աչքի առաջ խփեց մեռելին»: Պահը մռայլ խոհերի առիթ է տալիս Սուրենին՝ որքան կցկտուր, նույնքան առարկություն չհանդուրժող. «Անդունդի պես դատարկ է մեր շուրջբոլորը, և թող մարդը հույս չունենա որևէ տեղից... Նավը ձեզ օրինակ՝ մեր երկրագունդը օվկիանոսում կորած նավի նման է, միայն թե առանց դեկի ու շարժիչի սլանում է, ոչ մեկն էլ չգիտի, թե ուր... Ե՞րբ պիտի խելքի գանք ունայնության առաջ, դատարկություն, դատարկություն է» (36):

Այս դատարկության մեջ հայտնված մարդիկ կորցնում են կապը միջավայրի հետ, իրենց գտնում վերերկրային միստիկ իրականության մեջ, և նրանց բնագոյնում արթնանում է «երկրավոր արատի» նզովքը, որ կարծես տրված է միթոսային մախաստեղծ էությանը («Աղջիկը, բանաստեղծը», «Յեծանիվը», «Երկուսը մի դեմքով»): Եվ կորսված, անափ երազների և ունայնություն հուշող կարոտի պես պաղ քամու միալար երգն է հնչում ծովի վրա՝ միայնակ ճայերին ունկնդիր. «Սմքեցրել ես ինձ, քամի՛, նույն երգը լսեցնելով: Դա քո երգը չէ, այն խարտյաճ մազերով, կապուտաչա աղջկանն է, որ ինչ-որ մի հեռու տեղ հեկեկում է, դու գողացել ես նրա երգը: Եղել ես նրա մոտ՝ Արևածաղկի դաշտերում, քանի որ այնտեղ էր նա ինձ սպասելու, երբ ես վերադառնայի իմ թռիչքներից: Այնտեղ՝ Արևածաղկի դաշտերում, հերարծակ նա պարելու էր իր վերադարձի երգը: Դու թող միալարությունը, քամի, և լսիր, թե ինչ կպատմեմ. ճայերը կորցրել են ծովի անսահմանության կանչող կապույտը և ցնորամիտ խաբկանքով թռչում են գետերի վրայով: Ես այլևս ծովի թռչուն չեմ, դու նրան ասա, որ բավ է ինձ սպասի...»:

2

Խեչոյանի արծակը մի այլ օրինաչափություն ևս գծում է իրականի ու գեղարվեստականի միջև: Իրականը տակավին գեղարվեստական չէ, քանի դեռ չի անցել հիշողության կամրջով: Եվ կարելի է նկատել, որ արդի գրականության հայացքը անցյալի մեջ է, հուշերի երկրում և կենսագրության վաղ տպավորություններում: «Ասպետն ու զինակիրը» (2003) գրքում Զորայր Խալափյանը գետեղել է «Սերվանտեսյան ընթերցումների» մի ամբողջ շարք: Վերագրելով այն գրողի փորձագրական ժամանցի զբաղումներին՝ ես ուշադրություն եմ հատկացնում պատմվածքների շարքին, որոնց սյուժեներում հիշողության բեկորներից նա ստեղծում է նովելային ձևային գրույցներ՝ էապես պատրանքային, բայց խորապես փիլիսոփայական: «Մշտապես անմոռաց պիտի մնա հուշն այն օրվա, երբ

ես ու մայրս Միջաշենից գնում էինք Կաղանկուտայք, ես երևի տասը տարեկան էի, որսորդի բնագոյները զուլխ էին բարձրացրել մեջս, բայց հրացան չունեի, ինքնաշեն մի փշտով էր, փայտե խզակոթն ինքս էի հարմարեցրել, իսկ կրակելու համար պետք էր վառած լուցկին մոտեցնել կողի անցքին»: Թռչունները, կենդանիները զգում էին, որ իր զենքն արհեստական էր, անվտանգ, և ժպտում էին պատանի «որսորդին», ուղեկցում նրան: «Երկու տարի անց ոչ թե ինքնաշեն, այլ իսկական հրացան ունեցա, մոտակա թփերին թառած այն ծիտիկներին այլևս չտեսա, ամեն կենդանի արարած սոսկումով փախչում էր ինձանից, իմ բարին ու հաջողությունը ցանկացող չկար, ես չարն ու չարիքն էի բերում, և աշխարհը փոխվել էր իմ համոզեպ» («Այսքան բան»):

Աշխարհի հնագույն ժողովուրդներից մնացած մի բեկոր էին Ուղունք՝ գուցե Ուտիների սերնդից: Ունեին իրենց լեզուն, թեև կրում էին հայկական անուն, ինքնաբավ պահվածք ունեին և իմաստուն ապրելակերպ: Հայ-ադրբեջանական վերջին պատերազմի ժամանակ տարագրվեցին և այդպես էլ փոշիացան անվերադարձ: Ժամանակի հետ կաղոտանա հիշողությունը Ուղունց մասին, ու կանցնեն էլի տարիներ, ոմանք միայն «մեկին անհույս սպասելիս, իրենք իրենց մասին կասեն՝ «Աչքս դառավ Ուղունց շան աչք» ու չեն իմանա՝ ովքեր էին Ուղունք, և ինչ շան մասին է խոսքը: Բայց կենթադրեն, որ եղել է մի շուն, ինչ-որ պատճառով մնացել է անտեր և ինչ-որ տեղ պազած՝ երկար սպասել է մեկին, և այդ մեկը չի երևել, և այնքան թախծուտ աչքեր է ունեցել, որ դարձել է անհույս սպասումի խորհրդանիշ» («Ուղունց շունը»):

Բայց առավել տպավորիչը «Պտտահողմն» է ոչ միայն եղելության ֆանտաստիկ հիմքով, այլև նախապաշարմունքի տակավին գործող հավատալիքով. «Դումաշն ու Սուլթանը նման էին, ոնց երկվորյակ քույրեր, բայց մեկը մայրն էր, մյուսը՝ դուստրը: Դումաշը Սուլթանի մայրն էր և Սուլթանին բերելիս կույս էր, նրա ամուսնուն հարսանիքի օրն էին սպանել, ցանկապատի հետևից մեկ կրակոցով, երբ պսակից նվազով տուն էին բերում»: Խորհրդավոր կրակոց՝ աներևույթ անհայտով, որ վերագրվում է Կոկո քաջքին, որին տոհմի նահապետ մեծ Օհանը, ծիու մեջքին կուպր քսելով, բռնել էր և ակամջքորոց հագցնելով՝ դարձրել իրենց տան ծառան: Գիշտ և Գիշտ հսկվիլի դեռ Րաֆֆու «Սալբի» վեպում: Այսպես թե այնպես, հարազատները հավատացին կուսական հղիության՝ հնարի վարկածի միստիկական գաղտնիքի հավանականությանը՝ վերագրելով այն Քաջքաքամի-Պտտահողմնին, որ երկինք բարձրացրեց Բաբկենին ու Դումաշին, և սայլի տակ Բաբկենը ձեռքը տանում է աղջկա շքամեջը և շոշափում...: Իհարկե, բնագրից դուրս պատմվածքի սյուժեն կարող է աբսուրդ թվալ, բայց երևույթը բոլորովին այլ ենթիմաստ է հուշում գրողի վկայությամբ, թե «ես որ աչքս բացել եմ՝ մեր տատն էր պատմում, իսկ նրա տատի տատն էլ իր աչքով էր տեսել, լավ հիշում եմ, ասում էր, օրորոցն էր օրորում, հատակին ջուր էր շաղ տալիս, ամփոշի ավլում, տա՛ն ուրիշ գործերն էր անում: Որ պրծնում էր, մի պուճախ էր մտնում, աչքերը պլզած անցող դարձողին էր նայում»: Սյսպես, հիշողության ժամանակը ձգվում է մինչև սկիզբը, երբ միջը կեցություն էր, և ծուլված էր իրականությանը, և այդ միջի հուշն է, որ բնագրի

ծնով հերքում է գիտակցության սահմանը: Եվ պատմություն կա, և հոգեբանական անդրադարձ, և անդարձության փիլիսոփայություն:

Հիշողությունը մեծ խորհուրդ ունի արվեստում: «Զգացմունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը, - գրում է Մաթևոսյանը, - քանի որ հիշողությունների երեկվա հովիտը բնակեցված է ցանկալի կամ ատելի դեպքերով ու դեմքերով, որոնք են մեր հիշողությունների ոսկի նստվածքը, հենց որն էլ կարող է դառնալ գրականություն» («Սպիտակ թղթի առաջ», 38):

Կարծում եմ, որ հենց հիշողությունների այս նստվածքներում Վահրամ Թաթևյանը գտավ վերադարձի բանալին փորձելով միացնել ժամանակների ընդհատումը իր գրական կենսագրության մեջ: «Բանալին սարդոստայնում» գրքի «Ուլտրա» առաջաբանում նա գրույց է բացում իր և իր երիտասարդության միջև՝ բացահայտելու «արծակ ժանրում քսանութ տարվա (իր) թվացյալ լռության» գաղտնիքը: Երկխոսությունն ինքնին հետաքրքիր է և առավել հետաքրքիր իր ծնով՝ երկխոսություն իր և պատանեկան իր հեռապատկերի միջև: «Լսել եմ, որ ժողովածու ես պատրաստում տպագրության: Դո ինձ չե՞ս մոռացել», - հարցնում է պատանին: «Զեմ մոռացել», - պատասխանում է ինքը և միացնում կենսագրության կապը մի ցավագին խոստովանությամբ, թե «անչափ հետ եմ մնացել ժամանակից», բայց մի փիլիսոփայական հավատով, թե «ժամանակը ինչ-որ ժամանակ կլինի ինձ... Ու վճիռը կայացված է: Այժմ ես ներկայացնում եմ իմ և այդ պատանու համատեղ ժողովածուն, ինչպիսին էլ որ այն լինի»: Գրական հետազոտողներին կապ, իրոք, հայտնաբերում է՝ մի ընդհանուր մոտիվ 1966-ի «Կենսոլորտային խրոնիկակից» մինչև 2000-ի «Բանալին սարդոստայնում» պատմվածքը: Եվ, այնուամենայնիվ, ժամանակի ընդհատումն զգայելի է հոգեբանական բեկումների, հուշերի ու պատրանքի սարդոստայնում: Ասեմ, որ Վահրամի դիտակետը գրեթե նմանակը չունի: Նրա աշխարհը քաղաքն է, տեղանուններով որոշարկված Երևան քաղաքը՝ տրամվայ, բնություն, կաֆե, արվեստանոց, աղջիկներ, հանդիպումներ, սեր, կարոտ և վերհուշ, և այդ ամենը՝ դիտված արվեստագետի հայացքով: Ընդհանուր առմամբ նրա սյուժեները ներդաշնակ են, հանդիպումներն ու հարաբերությունները հակում ունեն դեպի գեղեցիկը, չկա անցատում և տրոհում, այլ ձգտում դեպի բարոյական արժեքների պահպանումը: Դա հատկապես բնորոշ է այն պատմվածքներին, որոնք գրվել են, այսպես ասած, «հին ֆորմացիայի» տարիներին և որոնք այժմ հնչում են որպես վերհուշի ռոմանտիկական արծազանքներ («Խցան», «Օրվա խոսքը», «Մահ», «Բարդին», «Ծիծեռնակի ժամ», «Անահիտ»): «Տրամվայն սկսեց ոլոր-մոլոր սահել քաղաքի միջով: Երկաթուղու այդ մասն այնքան զիզգազած էր, որ ոլորաններում տրամվայի կանչը հնչում էր զարմանալի մի տարածության մեջ: Տրամվայն ասես հին ու ավերված, բայց թանկ երգեհոն լիներ, լեցուն սեփական երաժշտությամբ, մարդկանց բազմերանգ ծայրարկումներով, որոնք այսօր քաղցր էին դարձել, ու անգամ փոքր-ինչ բարձր ծայրը հնչում էր որպես համընդհանուր ուրախության հրավիրող կանչ»։ սա մի պատկեր է քաղաքի բնակարից, որի հանգրվաններում իրական հեքիաթներ կան և ուրախ ու

տխուր ճակատագրեր, որոնք հեքիաթի են նման:

Եվ, այնուամենայնիվ, քաղաքի բնանկարը խտանում է մոր գույներով 90-ական թվականների պատկերներում: Ոճը, հայացքը կարծես նույնն են, բայց փոքր-ինչ այլ են մարդիկ, և այլ են բարքերը, ինչ-որ մտերիմ բան սուզվել է հիշողության մեջ և ներկայանում է որպես մոռացումի վերհուշ: «Ո՞ր պահից կորցրեցի նրան, պարզ չէր, այժմ ուրիշ շրջապատ է և ուրիշ դեմքեր էին...»: Անհետացող ուրվականների հուշը երանելի է թվում և գրողի տրամադրությունները ներկում թախծի զգացողություններով. «Եվ ես՝ ողջ կյանքումս նախնական Մեղքի մեջ մխրճված, շարունակ գլուխս էի երկինք բարձրացնում, տարուբերվում ցանկությունների մրրիկներին դեմ հանդիման, ճղակոտոր լինում ու թուլանում, որ մի օր էլ ողբալի ծռիմջով տապալվեմ հասակովս մեկ:

Իսկ մինչ այդ՝ իշխիր ինձ, ճանապարհ...» («Ծառը»):

Հոգեբանական դրաման առանձնահատուկ շեշտ է ստանում, երբ արժեքների կորստի ցավազին հուշերը բախվում են իրականության արտասովոր հեղաբեկմանը. «Ես մտածեցի, որ այս դժոխակ տարիներին, երբ մոտակայքում պատերազմ էր ընթանում ու այնքան գաղթականներ կային, որ տուն ու տեղ կորցրած խուժում էին քաղաք...»: Բայց ետադարձ սոցիալական հայացքը իդեալի պատրանք չէր հուշում, եթե հոգատարություն էլ կար, «դա մի վիթխարի գործարանի բարեխղճություն է իր արտադրանքի որակի հանդեպ», որ երկաթե վարագույրի ետևում գտնում էր իր բնական շարժման տրամաբանությունը: Եվ իրականությունը, որ ներկայանում է «Բանալին սարդոստայնում» այլաբանության մեջ, այնուամենայնիվ, հոռետեսական չէ, քանզի կա Ադելինայի պատկերասրահի փիլիսոփայական հուշը և որդու հայտնությունը, որը «ամպայման կբարձրանա Կիրիմանջարոն, Եվդրեստը, հաստատ նաև՝ Արարատը, ու Լոտենի, թե ինչքան գեղեցիկ է աշխարհը վերևից» («Բանալին սարդոստայնում»): Ենթադրում են, որ Վահրամ Թաթևկյանի վերադարձը կարգասավորվի փիլիսոփայական հղումների նախասիրած սյուժեներով:

Այդպես գեղեցիկ են նաև հուշերի երկրի առասպելները Ռուբեն Հովսեփյանի «Ես ձեր հիշողությունն եմ» գրքի (2003) «Պատմվածքներ» շարքում: Այն թաղը, ուր աղջիկները հաստանում են մեկ տարում, մեկ ամսում, մեկ օրում, իր ներքին օրենքներն ուներ, իր երազանքը և անգամ ժամանակը պահելու երազանքը. «Եթե պահվեր ժամանակը, ապա չէին մեռնի պապերը, ինչքան էլ ծերանային, չէին մեռնի հայերը՝ ինչքան էլ կրակեին նրանց վրա, և իրենք էլ չէին մեռնի՝ ինչքան էլ հիվանդանային...»: Բայց այդ թաղը իր յուրահատկությունն ուներ: Դա քաղաքամերձ թաղ է, և նրա, այսպես ասած, «սոցիալական ժամանակը» գործում էր քաղաքի և գյուղի արանքում, հանգամանք, որ ուրույն երանգներ էր տալիս նրա բարքերին, կենցաղավարությանը, աշխարհընկալումներին: Ոչ ծայրահեղ ազատամիտ, ոչ պահպանողական, և ինքնաբավ, և հաղորդակից, և միաժամանակ փիլիսոփայական: Հարևանություն կար, մտերմություն, այգին ջրելու կարգապահ սովորույթ և ժամերն զբաղեցնող երանավետ հուշեր:

«Օդում կնոջ հոտ կար: Ծիրանն էր հասնում: Առուն ափեափ լիքն էր ջրով, պայթում էր և լեցունությունից այնպես էր թվում, թե հոսք չկա», և դա հաճույք էր Առաքելի համար՝ զգալու բնության հրաշքը և իր ընդհատված կյանքի անշարունակ ափսոսանքը, առավել ևս, երբ նրա ականջին է հասնում հարևան Սահակի կնոջ ցանկասեր շշուկը: Վերհիշեց իր ընդհատված կյանքի ցավազին պահը. «Ամաչում ես գիտեմ, - խոսեց նա Մարիամի հետ, - որ չհանձնվեցիր այնօր... Էլի գիշեր էր, Ծիրանն էր հասնում, իսկ առավոտյան ես պիտի գնայի...»: Ու ամեն ինչ եղավ անվերադարձ, քանզի Մարիամն այլևս չկար: Իսկ ինքը ապրեց, և գուցե կապրի երկար այն մխիթարանքով, թե զինվորը մեռնում է այն ժամանակ, «երբ մեռնում է կենդանի արարածը... երբ կատարում է իր պարտքը, երբ սերունդ է թողնում»: Այդ է բնության օրենքը, ուրեմն ինքն իր գոյությամբ «խաբում է բնությանը», որն, անգիտակ իմ վիճակին, «սպասում է, որ ես կատարեմ իմ պարտքը» («Գիշերային ջուր»):

Թաղի հուշերում արձագանք էին գտնում աշխարհում կատարվող իրադարձությունները, և թաղը ապրում է լիարժեք կյանքով՝ կա և՛ սեր, և՛ բաժանում, գաղտնի հանդիպումներ, խռովք ու հաշտություն:

Պատմությունն սկիզբ առավ այն պահից, երբ թե՛նու վերից Ավետիքի աչքը «ընկավ որբևայրի Արուսի շրջագգեստի եզրին, որի տակ պահ մտած թրթռում էին փափլիկ ու ճերմակ զինդերը»: Դա անտես չմնաց կնոջ՝ Շամամի վրեժխնդրի խանդոտությունից: Հայտնվում է ճերմակ մորուքով ծերունու տեսիլքը՝ թե «ես ծեր հիշողությունն եմ», ու կպատմի սարյակների ու Պարսկաստանից եկող մորեխի առասպելը, իսկ ժամագործ Ստեփանը կփիլիսոփայի մարդու խեղճանալու պատճառների մասին: Մինչև Արուսի կտուրը ընդամենը քառասունվեց քայլ էր՝ կիսվալի Ավետիքը մտքում չնկատելով, թե ինչպես անհետացան Շամամն ու խորհրդավոր ծերունին: Իսկ երբ վերադարձին սահմանապահ բժիշկը կբացատրի, թե «այդ տարիքի կանանց մոտ հազվադեպ չեն նման խանգարումները», Ավետիքի մեջ ցանկություն կառաջանա «գիրկն առնել կնոջը, ճգմել այնպես», որ նրանից դուրս մղվեն դևերը, և ինքը, որ մինչ այդ կույր էր ու խուլ, կազատվեր երկնքի վարդագույն, սպիտակաթև սարյակների պատրանքից, ինչպես կույր ու խուլ էին բոլորը՝ հարևանները և հեկեկացող որբևայրի Արուսը: Ծերունին թաղի հիշողությունն է, և այդ հիշողության արթնացումը թախիժ է արծազանքում Ավետիքի, Շամամի, Արուսի զգացողություններում, քանզի այն, ինչ ցանկալի էր անցյալում, այլևս անվերադարձ է:

Դասականության հմայքը կա Ռուբեն Հովսեփյանի պատմվածքների հոգեբանական ատաղձում, երբ նա տարրալուծում է իր հերոսների ներաշխարհի բռնկումները: «Եվ այդ պահին նա տեսավ, թե ինչպես դիմացի տան ծխնելույզի ծուխը վերջնականապես սառչելով՝ անշարժացավ, մարդկային կերպարանք ստացավ: Անշարժությունը սակայն մի ակնթարթ էր, քիչ անց արդեն ոչ թե ծուխը, այլ այդ կերպարանքն էր երերում կտրանք: Ապշանքից շնչահեղձ լինելով՝ Մուշեղը նայում էր տեսիլքին այնպես, կարծես ինքը հենց նոր ծեփեց շարժուն այդ արծանը, որի ոչ թե դիմագծերն էին ծանոթ և կամ աչքերը, այլ տարիներ

հունցված կավը: Նա սպասում էր, որ թթենու ամտերև ճյուղի տակից փախած երկու զույգ աչքերի նման, այդ տեսիլքն էլ ահա-ահա կչքվի, և պատրանքներով հղի համատարած լուծյառն և անսահման ճերմակության մեջ ինքն էլի կմնա մեռակ, որպեսզի մինչև վերջին կաթիլը խմելով հազվադեպ այդ վիճակի գերզգայնությունը, կարողանա տեսնել բոլոր նրանց, ում կուզենար տեսնել, հորը՝ կքած գերանի մի ծայրին... պապին՝ ձեռքին գինու բաժակ, որի մեջ արցունք էր կաթում... մորը՝ զոգոցի մեջ ցնխոտ գետնախնձորներ, չինական սահմանի վրա սպանված ընկերոջը՝ Վադինակին, և ողջերին, որոնք ի տարբերություն մեռածների, կարող էին նամակ գրել ու չէին գրում: Բայց տեսիլքը, հետզհետե ազատվելով պատրանքային ծխից և հրաշք ակնթարթից, քայլ գցելով դեպի իրական ժամանակ, կերպարանափոխվել էր միս ու արյուն կնոջ, որը սև մուշտակ էր հագել, մորթե գլխարկ, ձեռքին թի ունեթ, և բերանից գլուրջի էր փախչում:

- Դու ե՞ս, էսթեր, - ճչաց Մուշեղը...»: Ես դիմում եմ ընդարձակ մեջքերումի, քանզի այստեղ խտացված է մի ամբողջ վեպ, դրամա, ողբերգություն, որ եղել է անցյալում, և թվում էր, թե գործողությունն ավարտված է վարագույրով: «Քիչ առաջ մայրս մեռավ», - կասի էսթերը, և Մուշեղը կընդառաջի անօգնական կնոջը՝ տան արահետները ծյուղից մաքրելու, բայց կարթնաման անցյալի դառն ու քստմենլի հուշերը, իրենց անջատման տհաճ միջադեպերը մղում են նրան մադձոտ հեռացումի, սակայն կենսաբանական զգացողություններում ծվարած մի բնագոյ կար, որ գերիմաստ էր ավելի. «Յետո, մինչև լուսաբաց իրար փնտրելով, նրանք ծնե այդ լաբիրինթոսում գտան բոլոր այն գանձերը, որ միայն իրենցն էր...» («Զնե լաբիրինթոս»):

Արժեք անդրադառնալ նաև այլ պատմվածքների, որոնցից յուրաքանչյուրը հոգեբանական մի գյուտ է և դիպվածների գրավիչ ընթերցում, բայց այսքան է հողվածիս տարածության սահմանը: Եվ սակայն իր սյուժեներում Ռուբեն Յովսեփյանը տողանցում է մի մոտիվ, որն ինքնին ուշագրավ է թաղամասի աշխարհայացքը բնութագրելու տեսակետից: Ինչ էլ լինի, աշխարհը ներխուժում է թաղամաս և տրոհում կյանքի բանահյուսության ավանդական պատկերացումները:

Ինչ-որ մի անփույթ շեղում անհանգիստ է անում Գարսևանի հոգու անդորրը և խզում ներքին աշխարհի ու արտաքին աշխարհի ներդաշնակությունը: Բայց «անփույթ շեղումը» սոսկ արտահայտության ձև է, կասկածը իր էության մեջ է, ենթագիտակցության անհայտ շերտերում: Զգացողությունների ինտուիտիվ բռնկումներից նա հյուսում է մի ամբողջ փիլիսոփայություն կյանքի, մահվան, անցավորի և ունայն վերջավորության մասին, միտքն զբաղեցնելով կցկտուր, անկապակից մտորումներով՝ վեճ բացում շրջապատի հետ. «Ո՛վ է անմահը: Աստված, թե կա: Հիմա էլ գիտես, մեռնելը ջուր խմելու նման բան է դարձել... Տեսնես ինչից է, որ այդպես հեշտացել է մեռնելը: Իսկ ագռավը, կնիկ, ապրում է երեք հարյուր տարի»։ «Քրիստոսից հետո քանի ագռավի կյանք է անցել: Վեց: Հիմա յոթերորդ ագռավն է ապրում: Մենք բոլորս յոթերորդ ագռավի ժամանակակիցներն ենք»։ «Կրկես է, կյանք չէ, գլուխ-գլխի, ուս-ուսի կանգնած ենք բոլորս, ու մի օր այս ծանրությանը հողը չի դիմանալու»։ «Գյուտեր, գյուտեր, աշ-

խարհում ինչքան գյուտեր են արել մաշտոցները: Գինու գյուտը, «Ա» տառը, Ա-նի մայրաքաղաքը, Անիի ծայները, անիվը, Մատենադարանը, Ձվարթնոցը... Չէ հիմա ուրիշ են ժամանակները: Փոքր ազգերին դիպելը հեշտ բան չէ... Փոքր ազգին դիպողը տրորելու է մեծ ազգի թաթը...»: Խառնվում են աստծո գործերին, «մարդկանց թիվն ու որակն էլ են պլանավորելու»: Իսկ երբ բարեկամ Ավետիսի անտարբեր ու անփույթ պահվածքով ներքին խռովքի դիպվածը համզում է աբսուրդի, գինովցած Գարսևանը թմբիրի մեջ նշմարում է ունայն աշխարհի խրտվիլակը. «Նրա կիսափակ աչքերի առջև տնկվել էր իր այգու խրտվիլակը, իսկ ականջներում խրտվիլակի աղեկտուր ճչոցն էր, որ ասես մեռած կամ քնած ցեղակիցներին ուղղված հոգեդարձի աղերս էր» («Ձայներ»):

Այս տազնապները ողբերգական սրությամբ է վերապրում Սարգիս պապը «Նոյ» պատմվածքում. «Եվ ծեղ էլ, բժիշկ, ոչինչ չէի պատմի, եթե ՆԱ անցած գիշեր չգար ու չասեր այն, ինչ ասացի... Ո՞նց անենք, բժիշկ, որ ՆՐԱ վերջին ընտրյալին հաջողվի փրկվել: Դա վերջին հնարավորությունն է: Տերը կախելու է իրեն, ինչ անենք...»: Իսկ առիթն ավելի քան բացահայտ է. թռան տեստում պապը տեսել էր տունկի պատկերը, որ բնավ էլ անտառի տունկը չէր, այլ աշխարհ կործանող ինչ-որ պայթյունիկ սարքի խորհրդանիշ, որի հանդես Աստվածն անգամ անգոր է: Եվ հայտնվում է ՆԱ՝ Փրկիչը, Նահապետը՝ գուժելու ահավոր աղետի մասին, որ վեր է իր կամքից. «Ես ջրհեղեղ չեմ ուղարկի երկիր, բայց մի պայթյուն կա, որի առաջ ես անուժ եմ»: «Աշխարհը պակասություններ ունի», կյանքում կատարվում է անբեկալայելի, մարդիկ դարձել են տարօրինակ, կարծես վերացել է խիղճը, և բարքերի այս այլափոխությունը հուշում է Փրկչի գուշակությունը աշխարհակործան աղետի մասին: Իսկ ինքը հրաշքի վկան է. «Երբ կուրությունս անցավ, տես, որ դիմացս կանգնած է ՆԱ: Մինչև հիմա էլ չի անցել զարմանքս, թե ոնց ճանաչեցի ՆՐԱՆ: Ե՞րբ էի տեսել, կամ ո՞վ է տեսել: Ճանաչեցի ու ծնկի եկա... Շմարիտ է, - ասում է, - ես ուխտ էի արել այլևս ջրհեղեղ չուղարկել երկիր, ու ես խոսքիս տերն եմ, ջրհեղեղ չի լինի... Մեծ պայթյուն է լինելու ու երկրի երեսից պիտի ջնջվի Սարդը, որ ստեղծեցի, անասունը, սողունը, երկնքի թռչունը...»: Մի վերջին անգամ ևս հայտնվում է Փրկիչը, սակայն այլափոխված, գրեթե անճանաչելի, խեղճացած: «Երբ մարդն է խեղճանում՝ ոչինչ, բայց երբ Աստվածն է խեղճանում... Սարսափելի է»: Նրան մնում է միայն մի վերջին փորձ՝ երկիր ուղարկել իր ընտրյալին, իսկ իրեն՝ առմիշտ հեռանալ երկրից: Եթե այդ փորձից հետո մարդկությունը դարձի չգա, ուրեմն «թող կործանվի, թող մոխրանա, թող ջնջվեն երկրի երեսից անասունները, մարդիկ», քանզի եթե մարդը սպանում է Ստեղծողին, ուրեմն կսպանի և իր ստեղծածը:

Այսպես է թաղամասի հիշողությունն արծազանքում դարի տազնապներին, և այստեղ, անշուշտ, տողանցվում է գրողի հոռետեսությունը արդի համաշխարհային ճգնաժամի հանդես: Ես չեմ դիմում փիլիսոփայական հղումների, քանզի Ռուբեն Դովսեփյանի գեղարվեստական բնախոսությունն ինքնին փիլիսոփայական է: Կրկնեմ Ռուբեն Դովսեփյանի արծակը վերադարձնում է դասական ոճի հմայքը, ընտիր և առողջ հայերենով մշակված լեզուն, բառի գեղագիտական համարժեքը, աշխարհն իր ամբողջության մեջ ընկալելու եպիկական ավարտվածությունը:

3

Կարելի է նկատել, որ իմ հոդվածում ես հաճախ եմ օգտագործում ապաստոցիալականացում հասկացությունը: Միտումը հասկացության գիտակցումն է իր ամբողջ նշանակությամբ ու հետևանքներով: Ընդունված է ասել, թե ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը, հռչակելով ազատություն, հավասարություն, եղբայրություն կոչերը, անհատին ազատագրում է դասային-ֆեոդալական կապերից և որպես քաղաքացի՝ իրավական կախման մեջ դնում պետության հանդեպ: Բայց պատմական զարգացումը բարդ ընթացք է, և անցյալի կապերի հաղթահարումը ուղեկցվում է տասնամյակների տառապագին փորձությամբ: Կարծում եմ, որ այսպես եղավ անհատի ճակատագիրը հեղափոխությանը հաջորդած երկու դարերում, և միայն արդի բաց հասարակությունն է, որ ձգտում է իրագործել անհատի բացարձակ ազատության իդեալը՝ սոցիալական կապերից ազատ և սոսկ իրավական կախման մեջ պետության հանդեպ:

Որ գրականությունից գրեթե անճանում է հերոսը, և ժամրային ձև է ստանում հատվածային անդեմ պատումը, ունի պատմական որոշակի հիմք: Նկատված է, որ արդի հասարակության մեջ անհատը՝ որպես այդպիսին, և նրա կենսագրությունն ու հոգեբանությունը կորցրել են նախնական իրենց կարևորությունը և անցել զավեշտի մակարդակի: Փոփոխությունը կատարվում է կերպար-առարկա հարաբերության մեջ, ուր կերպարն անճանում է առարկայի ստվերում: Տիեզերքը բաղկացած է պասսիվ դիտողից, որը ոչ մտադրություն ունի և ոչ էլ հնարավորություն՝ փոխելու այն և մարդկային դարձնելու: Ողբերգության ժամանակներն անցել են, քանզի բոլորն են մատնված կործանումի: «Դասական վեպում, - գրում է Ռոբ Գրիյեն,- առարկաները նախնական կարևորություն ունեն, բայց գոյություն ունեն այնքանով, որքանով հարաբերվում էին անհատների հետ» («Գաբուրուն», 2001, թիվ 10): Մարդիկ իշխում էին իրերի վրա, և ընդգծվում է հերոսը: Այժմ իրերն են իշխում մարդկանց վրա, և տեղի է ունենում գրականության ապահերոսացում: Իրերի այս ֆետիշիզմը նկատել է Պարույր Սևակը.

Իրերն ապրում են մի բոլորովին անձանոթ կյանքով,

Լոկ իրենց համար,

Միայն իրենց:

Միմչդեռ մեզ համար

Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում

Չենց որ, քանի դեռ նայում ենք նրանց:

Իսկ երբ չենք նայում,

Չենց որ չենք նայում

Նրանք հանում են դիմակներն իրենց

Եվ ծաղրում են մեզ՝ լեզու հանելով...

Անձի, անհատականության կամ եսի տրոհման մի յուրատեսակ միստերիա է ներկայացնում Ջեթունցյանն իր «Ծրար հայելու մեջ» վիպակում: «Այս պատմությունը իրական է, թե հասցեմ, թե հերոսը. քաղաք Երևան, փողոց աղյուսագործների, շենք թիվ 46, բնակարան 21, չորրորդ հարկ, մուտքը աջ կողմից,

բնակչի անուն ազգանունը Վիգեն Աստվածատրյան, իրական պատմություն է, այո, բայց միաժամանակ խիստ անհավատալի», այլապես ինչ հետաքրքրություն կարող է ունենալ սովորական պատմությունը: Վիպակի համար Ձեյթունցյանը բնաբան է ընտրել Դերման Դեսսեի «Տափաստանի գայլը» վեպից՝ մարդու մարմնի բազմաշերտ կառուցվածքի և այդ կառուցվածքի մեջ թաքցված ինքնախաբեությունը բացահայտելուն ուղղված բուդդայական յոգայի համակարգի մասին, ինքնախաբեություն, որ, հակառակ յոգայի, նրա հաստատման ու ամրապնդման համար ջանք է թափել Արևմուտքը: Ուրեմն երկու աշխարհի և երկու փիլիսոփայություն՝ միջուկոգիական Արևելքը և բանական Արևմուտքը: Այս համադրության մեջ Արևելքի «ինքնախաբեությունը» խորապես միթոսային մեկնության հակում ունի, իսկ Արևմուտքում բարոյականացված գաղափար, որ հանգում է մոլորության: Արդյո՞ք գործը փորձում է երևույթը դիտել երկուսի համադրության մեջ, թե՞՝ պարզապես վերլուծել այն որպես ինքնախաբեության անձնական մոլորություն: Ես հակված եմ վիպակն ընթերցելու ըստ փիլիսոփայական պլանի, որը երևույթի մեջ հայտնաբերում է սոցիալ-հոգեբանական իմաստ, առավել ևս, որ վիպակի հերոսին օտար է նարցիսսյան բարդույթի հոգեբանական խեղումը: Եվ այսպես, Վիգեն Աստվածատրյանը մի առավոտ մտավ լոգարան՝ սափրվելու, և հայելու մեջ տեսավ ոչ թե իրեն, այլ մի անծանոթ մարդու: Նույն այդ մարդը նրա առաջ հայտնվում է տան բոլոր հայելիներում, և տարօրինակ, ահավոր վիճակը հայլուցինացիայի, թե մի այլ բանի վերագրելու կասկածանքը փարատելու համար հեռախոսով եղելությունը պատմում է ընկերոջը՝ առաջ բերելով վերջինիս տարակուսանքը: Գուցե և անցքի մտապատրանքը, եթե հայելու անծանոթ երկվորյակը ամենուրեք չհետապնդեր նրան, և եթե հայելու մեջ չհայտնվեին երկրորդը, երրորդը և ավելի երկվորյակներ: Դիպվածը առիթ է տալիս պատճառի կամ առեղծվածի բացատրությանը՝ գուցե աղետը միայն իրեն չէր վերաբերում, այլ ամբողջ քաղաքին, գուցե նաև ամբողջ հանրապետությանն ու ողջ աշխարհին: Բայց ինքն իր ճակատագրի հետ է և մղձավանջը փարատելու տառապանքի հետ: «Ես կորել եմ, բժիշկ... Նայում եմ հայելուն և իմ փոխարեն տեսնում եմ ուրիշ մարդու»: Բժշկի բացատրությունը խորապես գիտական է. հիվանդությունը ոմանք անվանում են անձի բազմապատկում, թեև ավելի հավանական է անձի տրոհումը: Առաջին դեպքը գրանցվել է 1901 թվականին, այսինքն՝ դարը փոխվելու տարում: Այդ թվականին Լյուքսեմբուրգում Ռոնեն Դյուվալյեյ անունով մեկը նայել է հայելուն և տեսել է մի այլ մարդու: Այժմ 2001 թվականն է, ուրեմն կապ կա դարի, անգամ հազարամյակի փոփոխության հետ: Այստեղ է վիպակի գաղափարը: Ձեյթունցյանը հերոսի դեգերումները ուղեկցում է փաստի գիտակցման մտորումներով վերլուծելու կացությունը և գտնելու իր եսը: Ինքը 20-րդ դարի անհատ է, որ ուներ իր բարբերոն ու ըմբռնումները: Իսկ թե ինչ է այդ 21-րդ դար կոչվածը, ոչ ոք չգիտեր: «Իրականությունը իր կողքին էր, բայց նա նախընտրում էր պատրանքը... Նա ուզեց սահմանազատվել քսաներորդին հատուկ մենակության ու անհաղորդելիության բարդության, մենակություն, երբ շրջապատված ես մարդկանցով, երբ անպակաս են ուրախության սեղանները, ընկերները, սիրու-

հիմները, բայց միևնույն է՝ դու մենակ ես, և դա շատ ավելի ծանր է, քան ֆիզիկական մենակությունը» (85): Հոգեկան աշխարհի այս կեցության հետ այլ չարիք է գուշակում էկոլոգիական աղետը՝ «Սա վարակ է, բացիլ, սպիղի պես մի բան, այսօր անդուտ արտամենտումները, ազոտային շերտի նոսրացումը, այսօր անհուն ստերը, որ ամեն օր տոնմաներով երկրագնդից երկիր են բարձրանում ու կեղտոտում մթնոլորտը»: Վերլուծում է ինքն իրեն, իր օտարումը մտերիմներից, ընկերներից, ներքին փախուստն ինքն իրենից, որը թերևս ներքին կուտակումներից վերաճում է տագնապի, չբացահայտված եսի տագնապի: Իսկ երևույթի փիլիսոփայական բացատրությունը ավելի քան խոհամիտ է. «Մարդը մեծ մասամբ չի համընկնում ինքն իր հետ, դրա համար էլ տարրալուծվում է ու տրոհվում մասերի... ամեն մարդ անձ է, բայց ամեն անձ անհատ չէ: Մարդկության մեծամասնությունը, ես էլ ներառյալ, անձեր ենք, փոքր մասն է, որ անհատ կոչվելու իրավունք ունի»: Անձերը տրոհվում են, անհատներն է, որ պահպանում են իրենց ամբողջականությունը: Երկուսի հայացք ուղեկցում են միմյանց վիպակի իմտելելուալ հոսքում: Հեղինակը երկուսի արանքում է և հակադրությունները միացնում է՝ դասավորելով դրանք միմյանց շարունակության վրա, հանգամանք, որ առավել խորություն է տալիս մտադրության բացահայտմանը: Չարիքն այն է, որ մարդ արարածը չի համարձակվում նայել իր ներսի անդունդը, այսինքն ճանաչել իրեն: Վախենում է ճանաչել իր եսը, իր հոգու տրոհումը մասերի, և այդպես նա ամբողջ կյանքում ապրում է խաբկանքի մեջ:

Վիպակում իրականն ու ֆանտաստիկականը զուգորդում են միմյանց, գրողը միացնում է զուգահեռները և գրեթե ջնջում իրականի ու ֆանտաստիկականի սահմանը: Այս տեսակետից առաջին հայացքից անկապակից, բայց էապես նշանագրային իմաստ ունեն սյուժետային ընթացքի հաճախակի հատումները՝ մամուլից քաղված հաղորդագրական հուշիկներով: Դրանք իրականության ժամանակի խորհրդանիշներ են և կապում են միֆը իրականության հետ:

Ազատագրման, եսի փրկության միտերիան, ի վերջո, լուծվում է իր և հայելու բնակիչների հանդիպման վերջին տեսարանում, հայելուց դուրս. «Ի՞նչ հայելի», - կասի Վիգենը՝ առաջ բերելով նրանց զարմանքը. «Մենք ապրում ենք կյանքն այնտեղ, իսկ դու ընդօրինակում ես մեզ: Իրականը մենք ենք, իսկ դու՝ անիրականը»: Իրականը և պատրանքը նույնանում են, և նա հայտնվում է իրականի ու հայելու արանքում՝ կատարված արկածների ողբերգուի դերը կրելով որպես ճակատագիր, որին դիմադրելն իզուր է, և հաշտությունը պարտադիր, քանզի այստեղ է միակ փրկությունը՝ «խաբել իրեն» այն պարզ պատճառով, «որովհետև ուրիշ ելք չկա»: Եվ սակայն սա անձի ազատագրում էր, բայց ոչ եսի անկախություն: Այստեղ արդեն ազատ չէ իր կամքը: Ազատագրվելու իր ձգտումը բախվում է իրականության դաժան պարտադրանքին, ինքնության փորձերն արդեն անիմաստ են Ազգային անվտանգության ծառայության հետապնդումից: Ելքը միայն անվանափոխությունն է, բոլորին միացնող նույն անունը: Ջարդվում է հայելին, պատրանքը տեղի է տալիս իրականությանը՝ առկախ թողնելով չվերծանված մի ծրար և խորհրդավոր մի ուրվական. «Նորքի երրորդ զանգվածի լքված

կինոթատրոնի թիվ 4 շենքի մոտերքում ուշ երեկոներին անցորդներն ու բնակիչները հաճախ էին տեսնում միայնակ մի մարդու, որ անճանաչելի մնալու համար մուգ ակնոցներ դրած, բաճկոնի օծիքը բարձրացրած ետ ու առաջ էր քայլում... միայն երբեմն մի պահ կանգ էր առնում ու թախծոտ աչքերով նայում շենքի վառվող լույսերին: Հետո նորից ետ ու առաջ, նորից ետ ու առաջ...» (105):

Տեղին է նշել, որ վիպակի գաղափարն ավելի տպավորիչ է, քան ձևը: Ֆաբուլան ճնշում է սյուժեի իմացական հոսքին և սեղմում հերոսի կամ հեղինակի գիտակցության հոսքի սահմանը:

Գաղափարի ու ձևի նույնպիսի անջատում նկատելի է նաև Նորայր Աղայանի «Համաճարակ» (2002) վիպակում:

«Այս պատմությունը մեր ժամանակի փոխաբերությունն է, դրամայի և կատակերգության առնչություններով..., թատերգություն է, այլ պատմություն՝ հեքիաթից շատ հեռու և վեպին բավականաչափ մոտ», - այսպես է Նորայր Աղայանը բնորոշում իր «Համաճարակ» վիպակի «գեղարվեստական աճը»: Իսկ գաղափարը մի անհայտ բանաձևի լուծում է, որ կարելի է գիտակցել միայն փորձնական գիտության օրենքներով: «Կնոջ բնությունը, թեև ենթարկված է մի ընդհանուր, տիեզերական, աստվածային կարգ ու կանոնի», այնուամենայնիվ, յուրաքանչյուր կին ունի իր գաղտնագիրը, որ առեղծված է ինքնին, և «չկար որևէ կող, առավել ևս կողերի գիտական կամ թեկուզ և սովորական մի համակարգ», որ բացահայտեր կնոջը, նրա «մութ և գաղտնի անկյունները»: Եվ ահա, հետաքրքրությունը վիպակի հերոսին, որ գինեկոլոգ է, մղում է դեպի փորձնական գիտության, կենսաբանության ու հոգեվերլուծության ասպարեզը, կարդում է «Երեք հողված սեռական տենչանքի տեսության մասին», ապա նաև Բլեյեր-Յունզ-Ֆրոյդի «Հոգեվերլուծական և հոգեախտաբանական հետազոտությունների տարեգրքի» համարները՝ հետամտելով ոչ այնքան գլխի անատոմիայի, «սեքսուալ հեղափոխության», աշխարհի բացատրության ֆրոյդիստական տեսության իմացությանը, որքան ուսմունքի խորքային հոգեբանության շերտերի, անգիտակցականի, սոցիալական իմանենտի, մահվան հոգեբանության, մի խոսքով, «մարդու ներաշխարհի» տարրալուծման և այն առեղծվածին, թե «ինչո՞ւ ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է»: Փորձառական այս խճճված հանգամանքներում է սյուժեին ընթացք տալիս կինը՝ գեղեցիկ, հմայիչ, հավատարիմ, բայց բնությանը չհղիանալու անեծքով ճակատագրված Մարոն՝ ականա, անակնկալ, անգիտակից շեղումներով ու վերադարձի ցավագին ապրումներով: Սակայն գրողը ավելի լայն տեսադաշտի վրա է դիտում կենսաբանական բնագիտության արթնացումը մարդկանց ներաշխարհում՝ փորձելով «կառուցել անպարագիծ տարածությունում նրանց ու ժամանակի ընդհանրական պատկերների միացյալ շղթա»: Դա «համաճարակի շղթան է», համաճարակ, որով վարակված է հասարակությունը, և որ տակավին չունի ապաքինման հույս: Ահա հենց այստեղ է, որ տեղի է ունենում ինտելեկտուալ սյուժեի և ֆաբուլայի խզումը՝ ըստ էության ստվերելով ոճի գեղարվեստական համաչափությունը:

Ստացվեց այնպես, որ Ադալյանի վիպակին զուգահեռ ես կարդում էի ժամանակակից արգենտինացի գրող Ֆեդերիկո Անդախագիի "Mulocorpus" վեպը՝ արտաքուստ ֆանտաստիկական, բայց իրականում խորապես հավաստի և գիտականորեն հետազոտելի ամատոմիական մի պատմություն՝ սերմնահեղուկի ինտելեկտուալ հրաշքի տիեզերական զաղտնիքը: Վեպը և գիտությունը ներհյուսված են այնպես, որ կատարյալ է դարձնում ճանաչման հաճույքը ոճի գեղարվեստական ավարտվածության մեջ:

Ադալյանը ինքնատիպ ոճի արձակագիր է, տիրապետում է սյուժեների, կերպարների, հոգեբանական վիճակների ընտրության արվեստին և կյանքի արդիական փոխակերպություններին, սոցիալական ու ազգային տեղաշարժերի զգացողությանը: Այս տեսակետից «Դավայաթող», «Ապոկալիպսիս», «Թաղման թափոր» գրքերը վերջին տասնամյակի իրադարձությունները պատկերող սյուժեներ են՝ իրականության մոճավանքի հոգեբանական պոռթկումը սեքսուալ ու սեռաբանական աֆեկտի մեջ ներսուզելի այլաբանական լուծումներով: «Համաճարակը» նույն իրականության մի այլ այլաբանությունն է: Ես առիթ ունեցել եմ անդրադառնալու Ադալյանի սյուժեների վերլուծությանը և վերապահությամբ ընդունելու քննադատության բացասող մոտեցումները գրողի, այսպես ասած, «բարոյազանց» նկարագրությունների վերաբերյալ: Վիճարկումը հերքելի է նույնիսկ առանց համաշխարհային գրականության փորձի, առավել ևս ժամանակակից էքզիստենցիալիզմի կենսափիլիսոփայության հայեցակետից: Եվ սակայն մի հանգամանք ենթակա է ավելի ստույգ գիտակցման: Հաճախ որևէ անբնական, արտառոց, օտարոտի երևույթի վերաբերյալ քննադատի դիտողության առիթով գրողը վկայակոչում է համանման մի սյուժե օտար գրականությունից: Բայց տվյալ պարագայում չպետք է մոռանալ երևույթի հավանականությունը ազգային-էթնիկական միջոցի ու միֆոլոգիական պատկերացումներում: Այս խզումն է, որ ես մշմարում եմ «Համաճարակ» վիպակի բնագրում: Թագուհու հղիությունը, արատավոր ծննդաբերումը, ապա մահ թագավորի հղիությունը, բոլոր իրավունքներով իր ընտանիքը ներխուժած պետական խուզարկու Բորոյի արկածը, ընդդիմության արծազանքները, կինո-սցենարային ֆաբլի մակերեսային երկխոսությունները՝ որպես համաճարակի ֆոն, ըստ էության մթագնում են վիպակի մտահոգացման գիտահոգեբանական դրույթի բացահայտումը: Վիպակը ավարտվում է «տիեզերական թատերաբեմում» կատարվող երկու գործողությամբ տեսարանով: Մոխրագույն փոշի, կիսախավար աղջամուղջ, ընդերքի ցնցումներ, ահռելի վիհեր ու ճեղքվածքներ, կրակ ու բոց ժայթքող լեռներ, անձրև, հեղեղ, ամեն բան սուզվում է օվկիանոսի խորքը՝ արծակելով «տիեզերական ռեքվիեմի մահացու-ողբերգական հառաչանքը»: Վերջապես խաղաղվում է ամեն ինչ, նահանջում է օվկիանոսը, բացվում է լուռ, համատարած ամառի մի երկիր: Երազից հետո է միայն ծագում արևը, կամարվում է ծիածանը, և Արարատի զազաթից մի ծյունաճերմակ աղավմի թռչում է դեպի մարդկանց երկիրը: Գեղեցիկ միֆ է, և կարծում եմ, որ վերամշակված տարբերակով «Համաճարակը» կլիներ գիտահոգեբանական հետաքրքիր վիպակ:

«Նորք» համդեսի սույն թվականի համար 2-ում տպագրվել է Նորայր Աղալյանի «Տեսիլք» վիպակը: Դա հոգեբանական մի տպավորիչ սյուժե է և առավել տպավորիչ համգույցի անակնկալ լուծումով: Այն, ինչ կատարվում է դատավոր Մանեի և ֆիզիկոս Բենիամինի հետագա ճակատագրում, ըստ էության, նրանց ենթագիտակցության թաքուն ծալքերում ծկարած բնագրի բացահայտումն է՝ անկախ սիրո, հավատարմության, նվիրումի շռայլ զեղումներից: Կանացի անթարգմանելի զգացողություններում արթնանում է ծանծրայթը, և Մանեն հեռանում է ընտանիքից: Ամուսինը թախանձում է վերադառնալ, Մանեն մերժում է՝ խոստովանելով, որ ինքը հոգով դավաճանել է նրան՝ սիրելով Քրիստոսի կերպարանքով մարդասպանի: Երբ ներքին խռովքը տեղի է տալիս, Մանեն թախանձում է ամուսնուն ընդունել իր վերադարձը, և ամուսինը մերժում է: Անջատումն անվերադարձ է, քանզի կործանվել է միֆը: Արժե նշել, որ Նորայր Աղալյանի գրիչը ընդհատում չունի և դեռ ասելիքներ ունի գրական իր տաղանդի թաքույցներում:

4

Մի իրողություն, այնուամենայնիվ, նկատելի է ժամանակակից արձակում: Դա վեպի նահանջն է, հատկապես ժամանակակից վեպի: Ինչպես երևում է, անհատի հասարակական կապերի խզումը պատմություն չի ստեղծում, և տարածություն չի գտնում սյուժեին: Անհատն է, որ ձև է տալիս, այսպես ասած, մենագրական վեպի, վեպ խոստովանության: Վեպը որոշ իմաստով գիտականանում է, գործողությանը փոխարինում է և կցություններ հանդիսանում վերլուծությունը: Հավակնություն չունեն գիտակ լինելու արդի համաշխարհային վեպին, բայց մի ընդհանուր օրինաչափություն նկատում են ինձ հայտնի վեպերի գեղարվեստական կառուցվածքում. Պաոլու Կուելիայի «Տասնմեկ թուպ», «Վերոնիկան որոշում է մեռնել», Էմանուել Կարրերի «Բեղեր», Խավիար Մորիասի «Ենթակ սիրտ», «Մաքառման ժամին վաղը հիշիր իմ մասին», Խարուկի Մուրակամիի «Սահմանից դեպի հարավ և արևելք դեպի արևմուտք», Էնտոնի Բյորդեսի «Լարովի նարինջ», Պոլ Օստերի «Ապակե քաղաք», Ջեյմս Դեյվիդի «Առեղծված տիկնայք» և այլն:

Հիմա գործողությունը կամ վավերագրությունը վեպ չեն ստեղծում, առավել ևս գաղափարի սկեռումը նախապես գծագրված մտադրությամբ: Սրան պետք է վերագրել Աղասի Այվազյանի «Շուշանը» և Վահրամ Մարտիրոսյանի «Բվերը» վիպակների գեղարվեստական անկատարությունը: Կարծես ներգոյի փիլիսոփայական լուծումն է «Հայոց երջանկության» կոնցեպցիան, որ, ըստ Այվազյանի, միֆոլոգիական սկիզբ ունի և որպես լեյտմոտիվ՝ հնչում է վիպակի ամբողջ ընթացքում: Այդ միֆի կրողը Շուշանն է՝ հայ կինը, որ, փրկվելով եղեռնի արհաւիրքներից, ապրում է երկարատև մի կյանք՝ մինչև Գյումրիի երկրաշարժը և հետո: Կյանքն ապրում է փոփոխակի անցումներով, դիմադիր է լինում փորձություններին և վերադարձ տալիս Հայոց երջանկությանը՝ երրորդ գերդաստանով: Գաղափարը գեղեցիկ է, բայց պատումը վիպային չէ, թեև գաղափարն իսկ պատմաժողովրդական մտավածք չունի:

Վահրամ Մարտիրոսյանի «Բվերը» վիպակում ԽՄԿԿ Քաղբյուրոյի անդամները Բրեժնևի գլխավորությամբ «գիշերվա ժամը մեկ անց քսանին» հայտնվում

են երկաթուղային մեքենավար, կոմունիստ Պարույրի ընտանիքում՝ ստուգելու լրագրող Վահրամի՝ աղմուկ հանած թղթակցությունների իսկությունը: Ավարտելով վիպակը հեղինակը ծանոթագրում է, թե «վիպակում առկա բոլոր դիմում-բողոքները վավերական են՝ քաղված «Կրեմլի կամ Կոստան արխիվներից» ժողովածուից (1992, Երևան, «Գթություն»), որի հեղինակ Վարազդատ Ավագյանը 70-80-ական թվականներին աշխատել է ՍՍՀՄ Գերագույն խորհրդի նախագահությունում» («Գարուն», 2003, թիվ 4, էջ 67): Այս տեսակետից, իրոք, վիպակը միանգամայն ռեալիստական պատկեր է գծում՝ ժամանակի հասարակական կառուցվածքի և մարդու անհատականության փոշիացման արատավոր երևույթների քննադատությամբ: Անգամ քաղքյուրոյի անդամների մտավոր սահմանափակության, զառամախտի, պեղանտ մտածելակերպի գրոտեսկային գծագրումները ներկայացված են գեղարվեստական հավանականությամբ: Սակայն հանգամանքների ֆաբուլային կառուցվածքում, այնուամենայնիվ, առկա է ինչ-որ շինծու, մակերեսային հասարակացում: Առկա է գաղափարը, բայց չի գտնված ձևը: Իհարկե, կարելի է արդարացնել ամեն մի պայմանականություն, բայց գեղարվեստական պայմանականությունը հոգեբանական իր ձևույթն ունի, ուր իրական փաստը վերածում է արվեստի:

Բայց, ահա, այլ խնդիր է առաջադրում Վահրամ Մարտիրոսյանի «Եվրոպական պատմություն» վիպակը, որը լույս է տեսել «Բնագիր» գրական ընկերակցության հինգերորդ պրակով (2003): Գործողության վայրը պայմանականորեն ընդունենք Վիեննան կամ Վենետիկը, ուր հավաքվել էին աշխարհի ամենատարբեր երկրների լրագրողներ՝ մասնակցելու գեղարվեստական թարգմանիչների միջազգային կոնֆերանսին: Յեղինակը, որի ընկալմամբ պատմվում է վիպակը, որպես պատվիրակ հայտնվում է այլազգի լրագրողների միջավայրում և գրառում կենցաղավարության առօրյա ընթացքը՝ գտելով այն որևէ գաղափարից, գիտակցության հոսքից, անգամ կոնֆերանսի օրակարգին վերաբերող որևէ դատողությունից: Բանի էությունը, ինչպես ասում են, հենց այստեղ է: Պատումի եղանակը, ոճը պատկերացնելու համար բերեմ մի պարբերություն. «Չգիտեմ միգելու, թե շորերս փոխելու համար մտա մեր տնակ, ծայներ էին հասնում միջանցք բացօթյա մեծ պատշգամբից, որի լույսը վառ չէր, կարծեմ աղմուկ անելով նախ զուգարան մտա, հետո դուրս եկա պատշգամբ, որ մեր հյուրին (ծայներից մեկը կանացի էր) բարեհեմ, տեսնեմ Ֆրանչեսկան ու վիեննացի 56-ամյա Չաբան համարյա ծունկ-ծնկի, մթան մեջ փսփսում են: Ակնհայտորեն շփոթեցին, Ֆրանչեսկան թե՛ խոսակցության հետաքրքիր թեմա են գտել, ես չհավատացի. Չաբան կին գայթակեցնելուց բացի ուրիշ նյութի վրա չէր չարչարվի... Ինձ հրավիրեցին մրգօղի խմելու, քաղաքավարությունից դողված համաձայնեցի, բայց սառնարանը բացելով մոլորվեցի՝ հանքային ջրի մի քանի շիշ կար, որոնցից մեկում պետք է որ տնական օղի լիներ, մինչդեռ բոլորն էլ փակ էին...»: Եվ այսպես շարունակ, բոլոր օրերի, առօրյա հանդիպումների նկարագրությունը: Պետք չէ հապճեպ եզրակացություն անել և երևույթը վերագրել անհեթեթության, ինչպես հաճախ է լինում մեր քննադատության մեջ: Եականը սկզբունքի գիտակցումն է:

Մարտիրոսյանի վիպակում կա այսպիսի մի արտահայտություն, որը, ինչպես ինձ թվում է, ունի որոշակի գեղագիտական իմաստ. «Վեպերից, բանաստեղծություններից զատ, փորձենք այսուհանդերձ սովորել լիարժեքորեն, հարգանքով և սիրով ապրել գործնական կյանքը ևս... Կարծում եմ, որ կյանքը մեզ ցույց է տալիս ոչ այն, թե արժե... մեր մեծ էգոյի մեջ ապրել...»: Ես փորձում եմ այստեղ կռահել ոչ միայն Վահրամ Մարտիրոսյանի վիպակի, այլև առհասարակ «Բնագիր» գրական ընկերակցության գեղագիտական կոնցեպցիան: Կյանքը բնագիր է և ինքնին բնագիր է մաս արվեստի համար: Ներկայացնել այդ բնագիրը թերևս ավելի գերիմաստ է, քան գունագարդել այն ռացիոնալիստական էթիկայով կաղապարված սյուժեներում: Սա էլ հայացք է, որ ունի իր պոետիկական և ճանաչման տեսությունը:

Որ ժամանակակից վեպը ներհայեցողական է և հասարակական կապերը անգոր են բացահայտելու անհատի ներաշխարհի կենսահոգեբանական հղումները, հայտնի ճշմարտություն է: Թերևս այստեղ պետք է որոնել Վահան Սաղաթեյանի «Կարմիր մայրամուտ» վեպի գեղարվեստական անավարտությունը: Վեպը սկսվում է այլաբանական մի պատկերով՝ դեկտեմբերյան ցրտին երևանի երկընթուռն հայտնված արծիվ, որ երևի ճակատագիր է խորհրդանշում: Ապա հաջորդում են դեպքերը՝ ատոմակայան, համաժողովրդական ցույց Ազատության հրապարակում, ատոմակայանի փակման կոչեր, Սումգայիթ, Գյումրիի երկրաշարժը, արցախյան ազատամարտը և այս ամենի ֆոնի վրա լաբորատորիայի վարիչ Ահարոնը, որ ինչպես մտնում է վեպ, նույնպես և ավարտում է սյուժեն: Ժամանակը, դեպքերը, իրադարձությունները կան, բայց վեպը չկա, և ինքնին ուշագրավ է, որ վեպում ոչ մի կին չկա, բացի մի տատիկից, որի բնակարանը վարձակալում է Ահարոնը: Բայց ահա Վահան Սաղաթեյանի գրիչը բոլորովին այլ գույներ է հայտնաբերում, երբ դիմում է պատմվածքի ժանրին: Ոճի ռոմանտիկական ազատությունը, հոգեբանական վիճակների ընտրությունը կազմավորում են գեղարվեստական սյուժեներ, որոնք հոգեբանական համոզիչ լուծումներով ներդաշնակություն են տալիս ճանաչողական մեր զգայություններին: Չափազանցություն չի լինի ասել, որ Սաղաթեյանի շատ պատմվածքներ ձևի կատարելությամբ ու գեղարվեստական ավարտվածությամբ քրիստոնատիական արժեք ունեն:

Ժամանակակից վեպի համեմատ նկատելի առաջընթաց ունեցավ պատմական վեպը: «Յուլիոս Կեսար» և «Ալեքսանդր» որդի Ամմոնի» վեպերի առիթով քննադատությունը նշել է «հայ նոր պատմավեպի զարգացման միտումները» Արծրուն Պեպանյանի պատմավիպագրության մեջ: Այդ բնորոշման հաստատումը եղավ հեղինակի երրորդ՝ «Կալիգուլա» վեպը: Նրա ոճի առանձնահատկությունը պատմության ժամանակի բանաձևումն է, պատմության ժամանակագրության գիտակցումը: «Յուլիոս Կեսարի» առաջաբանում Արծրուն Պեպանյանը գրում է, թե նպատակ չի ունեցել ստեղծել պատմավեպ՝ «դասական չափումներով», և որ վեպի «գլխավոր հերոսը ժամանակն է», և կերպարները գործել են «ժամանակի մեջ»: Նույն բնութագիրը կարելի է վերագրել մաս իր երկրորդ՝ «Ա-

լեքսամորդ որդի Ամմոնի» պատմավեպին, իսկ «Կալիգուլա» երրորդ պատմավեպով Պեպանյանը հաստատեց իր ոճի ինքնատիպությունը՝ միանգամայն հաստատուն տեղ գրավելով ժանրի զարգացման պատմության մեջ։ Եվ ամենաուշագրավը պատմության ժամանակի փիլիսոփայական բանաձևումն է, որ պատմավեպից օտարում է տարածության ու գործողության ժամանակագրությունը։ Սա պատմավեպի գիտականացման նոր հայեցակետ է։ Մի ամբողջ բառարան կարելի է կազմել կենցաղի, բարքերի, պալատական ու պետական էթիկետի, հասարակական կառուցվածքի, հումա-հռոմեական դիցաբանության ու իմաստասիրության այն հասկացություններից, որոնք կազմավորում են պատմության պեյզաժը։ Բայց ժամանակ կատեգորիան Պեպանյանի մեկնությամբ դիտված է փիլիսոփայական ռեզոնանսի վրա, և պատմությունը երկուհազարամյա հեռավորությունից արձագանքում է մեր օրերի հարցումներին, և այնքան նույնաբեկ է ուղղահայաց հարցումներ, որ թվում է՝ պատմությունը գործում է մեր կողքին և մեզ զուգահեռ։ Գրավիչ է նաև ձևի ընտրությունը։ «Կալիգուլան» մեկ հերոս ունի, և ըստ էության ամբողջ վեպը պատմության այդ հերոսի մենախոսությունն է, որ գրողի հմուտ վիպականացմամբ պատմությունը դնում է շարժման մեջ՝ պահպանելով սյուժեի ներքին լարումներն ու հոգեբանական հանգույցների լուծումը։

Ներքին խռովքը սկիզբ է առնում Դրուսիլիայի հանկարծամահության անակնկալից, որ Կալիգուլայի ջուլյոն էր և միաժամանակ սիրուհին։ «Դու մենակ ես թողնում ինձ, տառապանքի իմ ընկեր և իմ սիրուհի, որ չունեիր քո նմանը լուսնի տակ։ Ես ինչպե՞ս եմ դիմանալու վշտին այս ժանտ, ինչպե՞ս եմ ապրելու այսուհետ առանց քեզ» (3)։ Միակ փրկությունը փախուստն էր պալատից, անհայտության մեջ տառապանքի մղձավանջը ցրելու ներսույզ դեգերումը մինչև վերադարձի օրը՝ իր հետ բերելով Նուրծ Բա անուռով ասիացի մի խորհրդավոր քրմապետի, որ կարծես պատմության հավերժական ուղեկիցը լինի և նրա գուշակը, որ «եկել էր անցյալից և գնում է ապագա»։ Բայց ներքին խռովքը աստիճանաբար խորանում էր մուկ ու անգիտակից կասկածներով, աշխարհը և մարդիկ այլ գույներով էին ներկայանում, «այլևս նախկին կենսունակ կեսարը չէր, դարձել էր ինքնամփոփ, ժամերով առանձնանում էր իր սենյակում ու կարդում Սիրակուզայից իր հետ բերած ինչ-որ գրքեր...»։

Մահվան վեներայի պանդոկում ստացած մագաղաթների գաղտնագրերը ապշահար են անում նրան։ Դավադիր, ստոր, զրպարտիչ մատնագրեր էին իր և կայսերական իր դինաստիայի ազնվազարմ նախնիների մասին և նրանց ձեռքով, ովքեր կոչվել են բարեկամ և շնորհվածությամբ ներկայացել հավատարմության իրենց ցույցերով։ Ուրեմն սուտ են աշխարհն ու մարդիկ, և անցյալը եղել է խաբկանք։ Դարվածը շեշտակի էր ու անդիմադրելի, և զրեթ դիվահար կեսարը կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը՝ արդեն անիմաստ համարելով կայսերական իր գոյությունը, ավելի, քան իմանալ ճշմարտությունը։ Կերպարի հոգեբանական անցումը հիշեցնում է շեքսպիրյան Տիմոնը՝ մարդու և մարդկության ստոր, այլանդակ և անուղղելի դեմքը բացահայտող անխնա մերկացումներով։ Թափանցելով Դոմոնի հասարակության ենթաշերտերը՝ Կալիգուլան

ականատես է լինում բարքերի անկման, անմաքուր կրքերի, աղտեղության մեջ թավալվող լյուծպենի, գարշահոտ նկուղների և ընչաքաղց ձգտումների աղտեղությամբ՝ ներքին ծայրով արծագանքելով սարսափելին՝ «Եվ ես սրանց կա՛յսրն եմ. օ՛, զզվանք»։ Նա տեսավ, որ ամենուրեք մարդիկ համակերպվել են անիմաստ ու աննպաստակ գոյության, ընչաքաղցության, քծմանքի, մարմնական կրքերի վատնումի՝ մտքի լարումներն ուղղելով անպատասխան հարցումին՝ ինչպես և երբ կատարվեց այս ահավոր անկումը, ինչպես «երեքմնի հզոր ազգը, նվաստացման վարժեցվելով, ոչխարային բազմության վերածվեց»։ Եվ նա իդանում է համոզված միտք՝ մաքրագործել հասարակությամբ, ոչնչացնել լյուծպենը, տականքը, այն խավը, ինչը ստոր բնազդներ ունի և անիմաստ գոյություն։ Բայց երբ զգաց, որ ապականությունը համատարած է, և մարդկության խեղձած հատվածը մի պարանոց չունի, որ կտրելով այն՝ ազատեի աշխարհն աղետից, զիտակցեց իր սխալը և զղջումի խոսքն ուղղեց Ռեմուս կապիկին. «Ամեն ինչ զուր է... և անիմաստ. արյունը, որ թափեցի, տառապանքը, որ կրեցի, ձգտումը, որ փայփայեցի...» (117)։ Վեպի ամենագրավիչ էջերից է Կալիգուլայի գրույցը կապիկի հետ՝ թրևա միակ ազնիվ, մաքուր, հավատարիմ արարածն աշխարհում. «Օ՛, Ռեմուս, դու չգիտես, թե որքան երջանիկ ես, որ մարդ չես ծնվել և ունակ չես ճանաչելու նրանց...»։ Աշխարհը կարգի բերելու ձգտումը տեղի է տալիս անուղղելի հոռետեսության, քանզի ապականությունը մարդու բնույթի մեջ է ի ծնե, և նրա միտքը համարձակ թռիչք է կատարում դեպի անհավանականը. «Գիտե՞ս ով է մեղավոր, որ մարդիկ այդպիսին են... Աստվածները... Որպես աստվածներն են եթերում, այդպիսին էլ մարդիկ են երկրի վրա...»։

Այստեղ է վեպի գաղափարը։ Հին աստվածները այլևս անկարող են կառավարել աշխարհը, այն, ինչ բնական էր նրանց նախաստեղծ ելույթի մեջ, վերասերվել է հակաբարոյական կրքի, և նրանց պանթեոնը ոչ թե միացնում է մարդկանց, այլ տրոհում է կրքերի պառակտող չարությամբ։ Այն, ինչ նրան երևացել էր տեսիլքում, անբացատրելի է, անըմբռնելի ու անշոշափելի... Անըմբռնելի մի ելություն, որ որոշում է աշխարհի ու մարդկանց ճակատագիրը։ «Նոր Աստված, որին տեսնել հնարավոր չէ, որը մարմին չէ ու տարածվում է եթերի մեջ, որում մաս մեմբ ենք։ Նա մեմակ է, մա միակն է ու չկա ոչինչ նրան հավասար» (122)։ Հայտնությունը կատարյալ էր և Կալիգուլան բազմության առաջ ջարդում է Ջևի արծանը, բայց ինքը ևս նախատակվում միջոլորդիական Հռոմի նախապաշարված ամբոխի հարվածներից։

Պեպանյանի արծակը մեծ հեռանկար ունի հայ պատմավեպի գեղարվեստական որոնումների տեսակետից։ Վիպասանական տաղանդի հետ նա ընդլայնում է ժանրի թեմատիկ շրջանակներն ու հայացքի պատմափիլիսոփայական մտահորիզոնը։

Արմեն Մարտիրոսյանի «Մազե կամուրջ» վեպի ամբողջական վերընթերցումից միայն հասկանալի դարձավ, թե ինչու այդքան սուղ եղան գրքի քննադատական արծագանքները։ Իրոք որ դժվար էր հաղթահարել այդքան բարդ բնագրի դիմադրությունը։ Բարդ ոչ միայն պատմափիլիսոփայական հղումներով, այլև

սյուժետային, կառուցվածքային ու կերպարային անսովոր զուգորդումներով: Պատումի եղանակով «Մազե կամուրջը» թերևս կարող է աղերսվել Վիգենի հեղույմայնի «Գիրք լինելության» վիպասանությանը: Բայց եթե հեղույմայնը պատմությունն ընկալում է վիրտուալ իրականությամբ, ապա Մարտիրոսյանը վերացարկում է մոգական իրականության, ուր թե՛ պատմական, թե՛ վիպական կերպարները գործում են պատրանքի, ֆանտաստիկայի ոլորտում, գրեթե պայմանական ժամանակից ու տարածությունից դուրս: Եվ անհամեմատելի ու անակնկալն այն է, որ մինչև վերջին հատվածը («Մազե կամուրջ») դժվար է կռահել վեպի գաղափարը, իրերի տրամաբանությունը և հենց վերնագրի իմաստը: Իսկ դեպքերը, իրադարձությունները, մարդիկ պատմություն են հյուսում, իսկ ավելի ստույգ, դեգերում են ճակատագրի անակնկալ դիպվածներում, քանզի պատմությունը անդեմ է իրապես, և կա տիեզերական մի ոգի, որ կառավարում է աշխարհը, և որը «մարդկային և աստվածային միջնորդությամբ անկախ ընթանում է անօրինաչափ օրինաչափությամբ», ճակատագիր, որ տնօրինում են հմայիլները, ուրվականները, թալիսմանը, զուշակներն ու երազային տեսիլները:

Ժամանակը Բագրատունիների թագավորության անկումն է, որ մահից հարյուր հիսուն տարի անց Կատրամիդե թագուհին անդրշիրիմյան ոգու հարուրքամբ փորձում է վերականգնել պատմության «կորուսյալ հիշողությունը»: Իսկ դարաշրջանը Ջուրջի պատկերացմամբ կատարյալ մոծավանք է. «Մարդկայինը չքացել է մարդու միջից և մնացել է կենդանի ու շարժուն խրտվիլակը՝ անդեմ, քինախնդիր, թունավոր, փոքրոգի, նախանձող, նյութապաշտ, իր նմանին ստորադասող, գետնաքարշ ու վախկոտ» (101): Որսորդ Ավետիքը, որ պատմության ուղեկիցն է, հավասարակշռում է չարի ու բարու հարաբերությունը և Ջուրջի հոռետեսությունն ուղղում ճակատամարտի հաղթության հավատին: Ստեղծվում է Սյունիքի թագավորությունը, Անին նորոգվում է Ջաքարե իշխանի հաղթությամբ, բայց սա ավարտ չէ, այլ սոսկ դիպված հայոց ճակատագրի մռայլ հուշերում: Կա «ի վերուստ սահմանված» մի հանելուկ, որի շղթայակապը մնում է անլուծելի. «Ինչի՞նչ է էսպես... Ասում են մենք Աստծո սիրելիներն ենք, ու նա բոլորից շատ է մեզ փորձում, որ ցավի միջով անցնելով մաքրվենք: Երևի չենք մաքրվում, որ էսքան տառապանք է բերում տառապանքի ետևից: Մի-ամբողջ ազգ է ջնջում, թե իբր փորձում է տառապանքի ամրությունը... Չէ՛՝ էստեղ մի սխալ կա, ոչ մեկս գլուխ չենք հանում, իսկ մեջտեղում ազգը ցրվում, հալվում-փոքրանում է»:

Վեպի հերոսները միայն կարող են սխալի սկիզբը որոնել պատմության հուշերում, բայց գրողի հայացքում դա գաղափարի վերջավորում չէ, այլ սոսկ զարմանքի գեղում: Նրա մտասկեռումը այլ եզերք է որոնում: Նա ամբողջ պատմությունը սուզում է հիշողության ոլորտը, վկայակոչում աստվածներ, միֆեր, իմաստասերներ, հոգևոր ու մարմնավոր առաջնորդներ, ազգային էպոսի հերոսներ, ընդհուպ էթնիկական ոգու էսխատոլոգիական ու գնոստիկական ակունքները՝ հաստատելու համար, որ պատմությունը սխալներ չունի, որ սխալը զուտ անհատական է, ու թերևս մարդկությունը կարիք ունի ինքնամաքրման, որ պիտի իրագործի Ահեղ Պատաստանը:

Ուղղակի ասեմ, որ ինձ զարմանք են պատճառում Մարտիրոսյանի մտքի ու երևակայության պեղումները, վեպի ամբողջ ընթացքը շերտավորող խոհերն ու մտածումները, սյուժեի անակնկալ հատումներն ու դիպվածների հեքիաթային լուծումները, որոնց հավաքականության մեջ պատմության միթուր կերտում է անսովոր, դաժան, անողոք ու անվիճելի կենսափիլիսոփայություն: Ոչ ոք այսպես չէր ընթերցել հայոց պատմությունը, որի միստիկական անուրջներում ներգգայելի է Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» և Ներսես Շնորհալու «Հիսուս որդի» աղոթքն ու ապաշխարանքը: «Ո՛չ ասպարեզ, ո՛չ հեքիաթ, ո՛չ մտապատրանք, այլ մերկ, չար ու չոր իրականություն էր, որի ականատեսը Արարատ լեռան լանջով իջնելուց ի վեր Նոյ Նահապետի Հաբեթ որդու զարմից սերված և այդ երկրում հաստատված առաջին հայերն էին եղել», այսպես է Աստված կարգավորել աշխարհը: Կարգավորեց ու ազատություն տվեց մարդուն, որ վայելեն Արքայությունը: Բայց Հիսուս որդին հրեշտակների խորհրդով ականատես եղավ, որ «Ադամի սերունդները կքել են մեղքի ու մեղսագործության բեռն տակ՝ անգթաբար սպանել են, զողացել, պղծվել պոռնկությամբ, խաբել ու սուտ վկայություն տվել, ապրել անհավատ ու արատավոր...» (III, 256): «Հավատով չեն ընթացել և արժանի են այս ճակատագրին», - կասի Աստված և փորձության նոր մարգարեություն ու հայտնության նոր ճանապարհ կնշի Ահեղ Դատաստանը, այն, ինչ չեն գուշակել հին մարգարեները:

Բայց մինչև աստվածաշնչյան առասպելը, Մարտիրոսյանը հայոց պատմության առեղծվածը քննում է աշխարհայացքի իմացական դաշտում՝ կրոնը, Ավետարանը, գիրը, դպրությունը, իմաստասիրությունը՝ գտնելու համար ճշմարտությունը «հայ մարդու հոգեկան կերտվածքի ու ծագումնաբանական առանձնահատկության վերաբերյալ»: ճշմարտությունը երևի Տեր Գլակի ականա հայտնագործությունն է, որ, խաչը բռնելով հակառակ ծայրից, ձեռքին ունեցավ սուրը: Պետք է ապավինել խաչին և երկրպագել սուրը: Քրիստոնեական վարդապետության այս իմաստությունն է, որ մոռացության է տրվել մեր պատմության հուշերում:

Ըստ էության, այստեղ ավարտվում է վեպը, և պատմության ընդհատումը այլաբանորեն արտահայտում է մի չարտասանված հոռետեսություն՝ Ջուրջի ինքնահեռացումի ապաշխարանքով: Իր տոհմին վիճակված էր ամժառանգության անձժըք, ինչպես Փոքր Մեերին, որ փակվեց Առաքյալական, ինչպես Գրիգոր Լուսավորչին՝ Մանյա-Այրքի ճգնաբանում և Գրիգոր Նարեկացուն՝ ողբերգության աղոթամատյանում: «Ասպետների դարաշրջանն ավարտվեց, Սյունիքի թագավորությունը թողնում են մանրացած մարդկանց: Որտե՞ղ են Առաքյալքար, դու ինձ չես լքի ոչ մի ժամանակ» (III, 299): Ուրիշ ելք չկա, թուրք-սելջուկի ավերումը լիներ թե չլիներ, միևնույն է, Հայկ նահապետից սերված Սիսական արքայատոհմը դատապարտված է կործանման: Ըստ էության, սա մեր պատմությունն է՝ արտացոլված մեր ազգային էպոսում, և չափազանց գրավիչ գյուտ է վեպի հերոսի նույնացումը Փոքր Մեերին, հայոց պատմության «ընդհատումը»՝ Բագրատունիների թագավորության անկման հետ: Իսկ շարունակությունը անցումն է մազե կամրջով, որ ինքը Ահեղ Դատաստանն է: Հիսուսն ասում է, թե դա միայն

մարդկանց ու ազգերի փորձություն չէ, այլ փորձություն է Հոր և Որդու համար, քանզի ամեն ինչ չէ, որ հնագույն մարգարեները վերծանել են: Արմեն Մարտիրոսյանը վեպի գաղափարն ուղղում է Ահել Դատաստանի փորձությանը՝ միանգամայն արդիական շեշտ տալով դրան: Ահել Դատաստանը իմն քաղաքակրթության անկումն է և փրկության համար Աստված «բոլորովին ուրիշ քաղաքակրթություն է նախատեսել»: Կանցնի՝ արդյոք հայը մագն կամրջով, որ բարակ լարով ձգվում է Սանդարամետի վրայով դեպի Ավետյաց երկիր: Դա Աստծո կամքն է դաժան փորձության. «Ես եմ սկիզբը և վերջը: Ես ծարավին ծրի կտամ կյանքի ջրի աղբյուրից: Ով որ հաղթի, ամենը կժառանգի: Եվ ես կլինեմ նրան Աստված, և նա ինձ Որդի կլինի: Իսկ վախկոտների, անհավատների և պիղծերի և մարդասպանների և պոռնիկների և կախարհների և կռապաշտների և ամեն ստպսոսների բաժինն այս կործան կլինի, որ կրակով ու ծծումքով վառվում է» (II, 253): Ինքնամաքրման փորձությունը դիմագրավում են հայոց պատմության ուղեկիցները՝ Ավետիքը, Տեր Գլակը, Վահրիճը, Մանուշակը, Արծվիկը, Փալիկը, և անցնելով մագն կամրջով՝ նրանք Արքայության եղջյուրների առատությունը կվատենն գուցե մեկ դար, երկու դար կամ հազարամյակներ, մինչև որերորդ եկող քաղաքակրթությունը «նախորդների նման անապատի կվերածեր, ծանծրացնելու չափ հնացած Արքայությունը»:

Այսպես է ավարտվում վեպը: Ոչ ոք այսքան դաժանորեն չի ընթերցել հայոց պատմությունը: Ավելի հոռեռեսություն կա այստեղ, քան լինելության վերջավորված գաղափար, և դա թերևս արդի կացության անորոշ վիճակի արձագանքն է աշխարհաքաղաքական բարդ ու անկռահելի անցուղիներում: Ես ներկայացրի միայն սյուժեի ուրվագիծը: Վեպի բազմաշերտ-պոլիֆոնիկ կառուցվածքում պատմության հիշողությունը առասպելներ է ստեղծագործում, որոնք ուսանելի են հայոց պատմությունը բացահայտելու տեսակետից:

«Պատմությունը պատմում են և ոչ թե բացատրում» (Ժ. Ամադու), պատմությունն այսպես է ընթերցում Վահրամ Մարտիրոսյանը «Հանուն խաչի ծալվածների» վեպում: Նա իրոք պատմում է պատմությունը՝ սյուժեի ատաղձ ունենալով Ուռիայեցու «Ժամանակագրությունը»: Ժամանակին են առիթ եմ ունեցել անդրադառնալու վեպի հանգամանակից վերլուծությանը, ասեմ միայն, որ Վահրամ Մարտիրոսյանը պատմությունն ընկալում է որպես մշակույթ, այսինքն՝ պատկերում է ոչ թե պատմության ֆիզիկան, այլ նրա փիլիսոփայությունը, անգամ պատմության գեղագիտությունը, ուր գրավիչ են ներկայանում հուշիկների մանրակերտ սյուժեները: Վեպի ժամանակը 12-րդ դարի Կիլիկիան է: Պատմությունը Մերձավոր Արևելքում էթնիկական տեղաշարժերի մի անօրինակ քարտեզ է գծագրում: Արևելքից ներխուժում էին թուրք-սելջուկյան ցեղախմբերը, Փրկչի գերեզմանը փրկելու առաքելությամբ դեպի Երուսաղեմ էին շարժվում խաչակիր ասպետները, իսկ զառամյալ Բյուզանդիան ճիգեր էր անում կանխելու կայսրության փլուզումը: Եվ ահա հայ հպնճարը միմյանց բացասող այս երեք ուժերի աշխարհաքաղաքական նկրտումների խճճված հանգույցներից դուրս է բերում

Կիլիկիայի հայոց թագավորությունը:

«Համուն խաչի ծպտվածները» բաղկացած է հարյուր հուշիկներից, որոնցից յուրաքանչյուրը կարծես բանահյուսական մի գրույց է: Հուշապատողը Ուռհայեցին է, և երբ ընդհատվում է ժամանակագրությունը, գրողը լրացնում է այն Գրիգոր Երեցի և Սմբատ սպարապետի հիշատակարաններից առնված երկու հատվածով, որոնք որպես վերջաբան ավարտում են «պատմության սյուժեն», ընդհուպ Լևոնի թագադրման արարողությունը:

Վեպի գլխավոր հերոսի հայացքով Վահրամ Մարտիրոսյանը մի գաղափար է արտահայտում, որ ինքնին ուշագրավ է պատմության գեղարվեստական ընկալման տեսակետից: Ըստ այդ հայացքի՝ ամեն դեպք ու իրադարձություն չէ, որ կարող է պատմություն կոչվել: Պատմությունն այն է, ինչ գրանցվում է ժամանակի հիշատակարանում: Գրողը յուրովի է լուծում եղելությունների պատմականությունը: Կան եղելություններ, որ պատմություն չեն, սակայն գունավորում են պատմության ենթաշերտերը, ուր մասնավոր անձինք բանահյուսում են աշխարհիկ զգացողությունների գրավիչ հեքիաթներ: Այս տեսակետից Մարտիրոսյանի կենցաղապատկերները նոր գույներ են բացահայտում պատմության բնանկարում: Միջնադարյան նովելի մի գեղեցիկ սյուժե է Մաթևոսի և Ստեփաննի սիրո արկածը՝ մեղքի և ապաշխարանքի մի արարողություն, որ վեր է ամեն կարգի տարաշխարհիկ նախապաշարմունքից:

Պատմության բնանկարը ոչ միայն աշխարհաքաղաքական ու կենցաղային գոյություն է, այլ նաև հոգևոր կենսություն՝ ծեսերի, հավատալիքների, հմայության, ճակատագրի միթոսային-միֆոլոգիական արարողություններում, որոնք ուրույն երանգ են տալիս երկրամասի քաղաքակրթությունների ներհյուսմանը:

Ուռհայեցու խոսքերը, թե ես «աստօտ հրամանով ձեռնարկեցի, գրի առա և ապագա սերունդներին հիշատակ թողեցի» այն, թե ինչպիսի հալածանքների են ենթարկվում քրիստոնյաները բարբարոս ցեղերի ասպատակություններից, հուշում են «Համուն խաչի ծպտվածները» վեպի արդիական հոլունը: Հիրավի, Կիլիկիայի հայոց պետականության կազմավորման ու ապագա ճակատագրի օրինակը ուսանելի զուգահեռ ունի արդի հայոց պետականության գոյության ու ապագայի տեսակետից:

5

Գրականության տարեկան տեսությունը համակարգման իր բարդությունն ունի, որքան խճճված է նրա տիրույթը սերունդների, ոճերի, թեմատիկ ոլորտների, հակադիր ու հակասական ուղղությունների ու անհատական նախասիրությունների անհամասեռ գոյակցությունը: Այս հարթության վրա արդեն տեսանելի են ոչ միայն «դասականները», այլ նաև մի նորահայտ անուն, մի պատմվածք, «մոռացված» մի առաջին փորձ, ուշագրավ մի հայտ: Հասկանալի է, որ բացառվում է նաև նյութի լիակատար ընդգրկումը, թերևս դիմելու միայն անունների ցուցակագրությամբ, որը, խոստովանում եմ, դուրս է իմ նախասիրություններից: Ես անդրադարձա հայելու այլաբանությամբ գեղարվեստական արձակի սյու-

Ժեներում: Արժե երևույթի վերլուծությունը լրացնել նաև Հրաչյա Սարիբեկյանի վիպակների գրքով, որ կրում է «Գուշակություններ հայելիներով» վերնագիրը: Նույնիսկ էական չէ ներկայանում այլաբանության գրական տարբերակի զուգահեռումը, այնքան ինքնատիպ ու անկրկնելի են գրողի աշխարհընկալման բանաձևերն ու արտության փիլիսոփայական իմաստավորումները: «Մտքովս հաճախ բաներ են անցնում, որ շատ նման է խելագարության»։ Պարույր Սևակն ակնարկում է այն սահմանը, որին կարծես ձգտում է ժամանակակից արվեստը: Բայց քչերին է վիճակված անցնելու այդ վտանգավոր սահմանը: Առաջին փորձերում Սարիբեկյանն արդեն սահմանագծի վրա է, և ես երկուդ ունեմ, թե մինչև ուր է տանելու նրան իր կախարդական հայելին: Գրքույկն ընդգրկում է «Գուշակություններ հայելիներով», «Կայենի արդարացումը» վիպակները և «Կեցությունը և Տոնո Տալյանը» պատմվածքը՝ հոգեբանական վիճակի տարբեր հատվածներ, բայց ընդհանուրը՝ հայելու մեջ բեկված երազային տեսիլքը: Իսկապես որ խիստ ճակատագրական ու անկռահելի է հայելիների աշխարհը: «Մարդու մահից առաջ կա մի ակնթարթ, երբ հայելին նրան թիկունքից է ցույց տալիս, ոչ թե դիմացից, ինչպես սովորաբար ցույց են տալիս հայելիները», և իզուր չէ, որ Սարիբեկյանը վիպակի բնագիրը միջնորդում է «մեկնությունների և խրատների» անցումներով, քանզի իրոք որ անկռահելի են երևակայության էկզալտացիայի (հուզավառում) ազատ ու համարձակ կերպարանափոխությունները: Քնի և արթնության արանքում բնազանցական մի անցում կա, որ հնարավոր է դարձնում «աչքը բացելուց հետո աշխարհի ձևը փոխված տեսնես»: Երևույթի մեկնությունը անմիանալի է առանց գրողի միջնորդության, թե դա աշխարհի ու հիշողության այն խզումն է, երբ տարածությունն առաջ է անցնում ժամանակից: Փիլիսոփայական այս մտահայեցության վրա է կառուցված «Կայենի արդարացումը» վիպակը: Սյուժեն պայմանական հասկացություն է Սարիբեկյանի գեղարվեստական պատկերներում, ուր հերոսն ու գործողությունը վերացարկված են հոգեբանական էքստազի ուրվապատկերում: Իրական Աբելին սպանել է հարևան գյուղի իր ընկերը, որ նույնպես Աբել է կոչվում: Այսպես է վկայում սիրած աղջիկը՝ Եվան. «Ապշեցի. Աբելի համար ճակատագրական էր դարձել իր անվան կրկնությունը», իսկ դա այդպես է, քանզի Աբելի մահվան մեջ մեղավորը «նրա անգիշտում բնավորությունն ու ներողամտության բացակայությունն է», որ չի հանդուրժում երկվորյակի գոյությունը: Խորը, չափազանց խորն է թաքնված մեղքի արթնացումը, գրեթե գիտակցությամբ անբացատրելի, և միայն դեպքին ականատես Եվայի բնազդներում է թաքնված գաղտնիքը: Եվ սպանության արդարացումը. «Զգիտեմ՝ ինչու չճչացի այդ պահին. գուցե իմ ճիշով հուշեի, որ սպանություն է լինելու: Չճչացի, գուցե իմ լռությամբ այդ սպանության համաձայնությունն են տվել. քանզի հաջորդ գոհը լինելու ահ չկար իմ ներսում» (55): Այստեղ է, որ ժամանակն առաջ է անցնում տարածությունից և հարցն ուղղում բիբլիական Աբելին. «Աբել... ո՞վ է քեզ սպանել. վաղը չէ մյուս օրը ո՞ւմ անունը տամ դատարանում»: «Դու չես հիշում նրան. հազարամյակներ առաջ իմ եղբայր Կայենն է ինձ սպանել. նա է ինձ անդունդը հրել: Վաղուց չեմ հանդիպել նրան: Կար ժամանակ, երբ ինձ անդուն-

դը հրեւուց հետո, գալիս կանգնում էր քարայրի գլխին, նայում ներքև, անդունդի ահ կար նրա հայացքում. բայց անդունդը չէր հասկանում, հայացքով փնտրում էր ինձ, անունը դատարանում չտաս, ես զգացել եմ, որ իմ մահին ընկալում է՝ որպէս իր անակնկալ մեծութիւնը: Տարեցտարի Կայենի հայացքն ավելի ու ավելի թախծոտ դարձավ, մի սովորական օր այլևս չհայտնվեց. գուցե զնացել է մնացած անհամար անդունդներում ինձ փնտրելու...» (58):

Վիպակի գաղափարն անշուշտ առնչվում է աստվածաշնչյան առասպելին, իսկ վերնագիրն ուղղակի հուշում է առասպելի նոր մեկնության միտումը: Եթե անգամ նման միտում առկա է, այնուամենայնիվ, ես հակված եմ հոգեբանական զուգահեռների արանքում որոնելու փիլիսոփայական այլ անդրադարձ: «Կայենը դուրս եկավ իր եղբայր Աբելի վրա և սպանեց նրան: Եվ Եհովան հարցրեց Կայենին. ո՞ր է քո եղբայր Աբելը: Եվ նա պատասխանեց. Զգիտեմ», բնաբանի այս խոսքերը առկաիս են թողնում սպանության վարկածը, սակայն վիպական Աբելի սպանությունը առիթ է տալիս մեղքի ու զղջման հոգեբանական հատկութների վերլուծության: Ուղղակիորեն վիպական Աբելի սպանության մեջ մեղավոր չէր ոչ ոք: Ավելին, ինքն էր փորձում վրեժխնդիր լինել իր երկվորյակից: Ակամա դեպքերի մեջ հայտնված Երրորդը կասի. «Աբելին ես չեմ սպանել»: «Ինչպես Կայենը, որ նույնպես սպանություն էր գործել, բայց թափառում ու զարմանում էր՝ ինչո՞ւ չի այլևս հանդիպում իր եղբորը», կպատասխանի ոստիկանը: Բայց նրան կդատեն, քանզի բոլոր հանցանշանները ուղղակի հղում են սպանության միտումներ: Բայց արդյո՞ք Աբելի սպանությունն ազատ է մեղսակցությունից, չէ՞ որ գաղափարը, թեկուզ բնագոյական հայեցողությունն, կախված էր մթնոլորտից և գործել է թե Եվայի (Աբելի սիրած աղջիկը), թե երկվորյակի և թե երրորդի զգացողություններում: Այլապես չէր լինի Կայենի զղջանքը՝ իրեն մեծակության դատապարտելու անծկության համար, չէր զղջա նաև Եվան, որի ճիշդ թերևս կարող էր փրկել Աբելին գահավիժումից: Այստեղ է, ահա, իմաստը նշանագրերի՝ «Զգոն եղբք այսօր, վաղվա օրն է», «Զգուշացեք, անդունդ է», և որոնց ետևում գործում է տիեզերական ամփոսափելին՝ ճակատագիրը. «Երբեք մի անտեսիր, ուշադիր կարդա ճանապարհային երթևեկության բոլոր նշանները, դրանք ճակատագրի զգուշացումներն են, ճակատագրի հիշեցումները»:

Եթե ազատությունը իրերի բնության ճանաչումն է, ապա Վարուժան Նալբանդյանն իրոք ճանաչելի է դարձնում աշխարհը, մեզ շրջապատող իրականությունը, առարկաների, երևույթների մեջ հայտնաբերում աննկատելի, անակնկալ, ընդլայնում մեր իմացական պատկերացումները՝ կարծես հաստատելու ճոյսի ասույթը, թե «Գիտակցության հնարավորություններն ավելի մեծ են, քան ենթագիտակցությանը»: Ասեմ, որ Վարուժան Նալբանդյանի գրական երևույթն ավելի նշանակալից է, քան նրա երևումը քննադատության տեսադաշտում: Իր էսսեներից մեկը Նալբանդյանն անվանել է «Պարականոն մարդագիտություն», որ, ըստ նրա տաղանդի նախասիրության, մարդագիտություն է՝ լինի այն նորմատիվ, թե պարականոն: Այս տեսակետից «Խայտաբղետ խոհագրություն» (2003) էսսեն-

րի նրա գիրքը, իրոք, մտքի իմաստասիրական բառարան կարող է կոչվել:

«Մարդն ավելի բարոյ է, քան թե նրա անասնականացրած պատկերացումը, որպիսին օպրոմենտ երիտասարդական եթիկան է այդպես բնորոշում: Իր գլոբալ մեծամասնությամբ դա ընդամենը երևույթն է ու ոչ խոսքը, քանի որ պատմակա-նորեն միշտ էլ ամբոխային մեծամասնությունն է, որ եղել է սխալական» («Նկա-տառումներ»):

«Բառերը միաբեղջ կենդանիներ են անհավատարիմ և մեծամասամբ երկա-րակյաց: Միտքն առանց փողկապի մերկապարանոց է: Միտքը փողկապով ծած-կոց է: Տրամաբանական շեշտը նախադասության արծակած նետի սայրն է» («Շեշտակի»):

«Բառը կոմիկոս է, գրողը ողնաշար: Շենքը բարձրանում է, զարդարվում է, խուճանում է, ճաքճքում է, փլուզվում է: Ավերակները դառնում են ուսումնասի-րության առարկա: Բարքերի չափանիշներն այնքան են այլակերպվել, որ զար-մանալի չի լինի, եթե այսօր «Օթելլոն» բեմադրվի որպես կատակերգություն, ո-րի միակ լրջմիտ հերոսը կլինի Յագոն» («Որմնաշարան»):

«Աշխարհ ենք մտնում միամիտ, ընթացքում դառնում ենք երկմիտ, ամմիտ, բազմամիտ, ծածկամիտ, չարամիտ, խելամիտ, ապա խաղի վերջում երբեմն նո-րից դառնում ենք միամիտ» («Մտամոլորակ»):

«Չորսը հեթանոսական թիվ է, երեքը՝ քրիստոնեական, երկուսը՝ մահմեդա-կան, մեկը՝ մեստորական, զրոն՝ աթեիստական, մինուս մեկը՝ սատանայական: Երկուսը նախնական հավատ է առ Աստված: Հույսը տենչալի հավատ է առ Աստված: Սերը բարձրագույն հավատ է առ Աստված» («Օրինաչափությունների լուսոլորտ»):

Այսպիսին է Վարուժան Նալբանդյանի էսսեների կառուցվածքը: Տրվում է նա-խադրույթը, և մտքի վերլուծական գործողությունը բացահայտում է իրերի բնույ-թը՝ լինեն դրանք անձնական, թե հասարակական, ամբիվալ, թե այլաբանական: Յուրաքանչյուր էսսե գեղարվեստորեն վերջավորված միավոր է, և ամենուրեք հաճույք են պատճառում մտքի ազատ բռնկումները, պատկերավոր ու երկի-մաստ այլաբանությունները, տարասացությունները, հակադարձություններն ու կալամբությունները: Նույն այդ պարականոն մարդագիտությամբ Վարուժանը ստեղծում է «հակահոգեբանական» սյուժեներ միանգամայն գիտակ այն ճշմար-տությանը, թե 21-րդ դարի արվեստի համար Ռուբիկոնն այլևս սահման չէ:

Իմ այս տեսությամբ ես փորձեցի ներկայացնել արդի հայ արձակի պատ-մության ուրվագիծը՝ ընդգրկելով նյութը հնարավորության սահմաններում: Ավե-լին ակնկալել պարզապես հնարավոր չէ: Իսկ որ արձակի գեղարվեստական համապատկերը գունավորում են նաև այլ էջեր, կարելի է դատել թուուցիկ հա-յացքի լուսանցանշումներից:

«Յոթերորդ օրը» մի ընդհանուր մոտիվ է գծում Կարինե Խողիկյանի արձակ սյուժեներում: Յոթերորդ օրը, որ իր օրը չէ, հուշերի էգոտերիկ զգացողություն-ներում կարոտի ու անկատար մնացած սիրո թախիծ է արձագանքում և չարտա-

սանված բառերի ափսոսանք, բառեր, «դրոնց մասին մտածեցի քսանմեկ տարի առաջ՝ բացօթյա սրճարանում նստած, անտարբեր հայացքս սև ակնոցի ետևում թաքցրած»։ Իսկ այժմ երբ թափվում են վարդի թերթիկները, և վերջինը կընկնի, երբ ես այլևս չեմ լինի, «փրկարար խավարից ընդամենը մեկ ակնթարթ առաջ հասկացա, որ ոչինչ չեմ ասի, անհիմաստ է։ Հեռացող մարդու վերջին բառերը այնքան անկարևոր են... Հատկապես, երբ մնում են չվերծանված»։

Իր հոգեկան թնջուկին այլ լուծում է տալիս Էսթերը, Մարիամ Ասրիյանի «Շանթարգել» վիպակում։ Ինչ-որ սխալից սկիզբ առած շեղումով տրվեց կյանքի տարերքին, սիրեց առանց զգացմունքի, հենց այնպես, կենսաբանական քմահաճ ընտրությամբ, և չհաղթահարեց վախը ամպրոպի պայթյունից։ Իսկ երբ արդեն հոգնել էր կյանքի անհիմաստ խաղից և բնազդով զգացել Էդիպյան բարդության հնարավոր անակնկալը, անորոշության է տալիս իր հասցեն և բացում իր կյանքի նոր էջի սկիզբը։ Վիպակում բավականաչափ տպավորիչ են գծագրված հոգեբանական բռնկումները, կտրուկ շրջադարձերը, ակամա համակերպումներն ու վերագտնումի բնազդը, որից այն կողմ արդեն անկումն է։

Հոգեբանական մի իսկական գյուտ է Սուսաննա Հարությունյանի «Նրանք աստված էին որոնում» պատմվածքի հերոսուհու հայտնությունը։ Աստծուն հասնելու ճամփաները շատ են, և տիեզերքն անսահման։ Ընտրի՛ր ուզածդ, գուցե ավելի երկարը, քանզի ինչքան երկար է ճամփան, նույնքան հեռու է վերջը։ Իսկ հողից երկինք ձգվող ճանապարհին անցնում է Աստծու և մեղքի միջով։ Երբ աղջիկը դուրս եկավ ձկնորսի խրճիթից, այնտեղ զոհաբերել էր անվերադարձ մի բան և մեղքի հետ գտել նաև իր աստծուն։

Հովհաննես Թեքզոյանի գեղարվեստական իրականությունը երազն է։ Եվ որովհետև երազում անցումները մակերեսային են, դեպքերը՝ կցկտուր, հանդիպումներն՝ անակնկալ և բառերը՝ մերկ, ուստի և արթնացումի հետ չքանում է պատրանքը՝ «Ի՞նչ մատանի», «Ի՞նչ բույրեր», թեև դրանք պատմություններ են հյուսել և նույնիսկ մղել ինքնասպանության։ Աշխարհը հետաքրքրություն չի հուշում՝ ո՛չ սպարտը, ո՛չ թղթախազը, ո՛չ սեքսը, ուղեղը փողոցային արտանետումներից ազատագրելու նպատակով փիլիսոփայություն է ուսումնասիրում, բայց լսում է գրքերի ու գրքային ինտելիգենտների նկատմամբ ընկերոջ հեզմանքը. «Սրանք չէի՞ն, որ ռոմանտիզմով ու կույսի կարգավիճակ ունեցող պոմերիկ սենտիմենտալությամբ էնպես շեղեցին ու խաբեցին մարդկությանը, որ մինչև հիմա խեղճի խելքը գլուխը չի գալիս» («Գարուն», 2003, թիվ 1)։ Գուցե հենց դա է իրականությունը՝ մակերեսային, անհետաքրքիր, կրկնված, անհիմաստ գոյության «մղձավանջային տեսիլքը»։

Այն կյանքը, որ պատկերում է Դիանա Համբարձումյանը «Այրված կամուրջների վրայով» վիպակում, իրական է, առանց այլաբանության։ Կամուրջները աշխարհներ են միացնում և շարկապում մարդկային ճակատագրեր։ Այդպես է և

Ողջեր կամուրջը, որը թեև այրված է, բայց եթե ունկնդիր լինես, առասպելներ կպատմի գավառական քաղաքի երեկվա անցուդարձերից հիշողության խորշերում պահելով դեպքեր, որոնք երանավետ են, ուստի առասպելներ կհյուսեն թամարը, Վարդի գիզին, իսկ Միքել դային միայն իրեն հայտնի ինքնասպանությանը վերջակետ կդնի նահապետական անցյալի անդարձությանը:

6

Բանաստեղծության մասին իմ խոսքը սկսելու եմ Երվանդ Պետրոսյանի տողերով՝ «Ամեն ինչ գրված է կարծես, Ամեն բան կարծես թե երգված».

Ճշմարտություններ ասված հազար անգամ,

Կրկնվելուց արդեն չե՞ք ծանձրացել,

Որ հիմա էլ, ահա, ինձ խոսափող դարձրած,

Ուզում եք սրտներդ նորից բացել:

Հարցականը, հիարել, չի հղում բացասման, բայց գաղափար է հուշում, թե ինչ է կատարվում բանաստեղծության հետ: Իսկ որ բանաստեղծության հետ ինչ-որ բան կատարվում է, տեսանելի է ինքնին: Վերհիշենք ֆիզիկների ու լիրիկների տեվական բանավեճը՝ փոփոխակի հաղթանակով ու պարտությամբ, բանավեճ, որ կարծես պիտի ավարտեր կիբեռնետիկան՝ ֆիզիկների կատարյալ հաղթանակով: Բայց ոգին ավելի հզոր է, քան նյութը, և 20-րդ դարի երկրորդ կեսը նշանավորվեց բանաստեղծության փայլուն հաղթանակով: Այժմ բանաստեղծությունը համատարած է, ազգանունները հայտնվում են գրեթե ամեն օր, ամեն ժամ, ամեն տարիքի ու մասնագիտության: Բանաստեղծ է գիտնականը, փիլիսոփան, մկարիչը, քաղաքագետը, վարորդը, տնային տնտեսուհին, գործարարը և ամեն ոք, կարծես հաստատվում է այն ճշմարտությունը, որ այժմ բանաստեղծ ոչ թե ծնվում են, այլ դառնում են: Ստեղծվել է գերարտադրության մի յուրօրինակ ճգնաժամ, որը հակադարձ նշանակությամբ ընկալվում է որպես ժանրի անկում: Անգլիախոս երկրների բանաստեղծների ընկերությունը 10 տարի առաջ համալրում էր մեկ միլիոն յոթ հարյուր հազար անգամ: Այժմ երևի կրկնապատկվել կամ եռապատկվել է թիվը: Հետաքրքիր կլիներ սոցիոլոգիական հաշվարկը, թե ինչ թիվ են կազմում հայագիր բանաստեղծները: Այսպես թե այնպես, համատարած ասպարեզ է գտել մի ագրեսիվ գրամոլություն, որի հանդեպ տագնապ է արտահայտում քննադատ Դավիթ Գասպարյանը՝ պատճառը վերագրելով «ավերվող, անկայուն, անասպառիկ, քաղաքական խաղերի ու խարդավանքների մեջ ներքաշված» երկրի կացությանը: «Ժամանակակից հայ գրականությունը, - գրում է քննադատը, - մասնավորապես պոեզիան, գրկված է գեղագիտական որևէ ծրագրից... հեռու է գեղագիտական ուղղվածությունից, ուստի և գրական միտք կամ մշակութային ճաշակ այլևս չի առաջադրում»: Բացասման նախադրյալը կարծես անառարկելի է, քանզի իրոք արդի բանաստեղծությունը չունի ոչ գաղափարական և ոչ էլ գեղագիտական ծրագիր: Բայց հարցն այս է՝ արդյո՞ք պետք է ունենա: Սա սկզբունքային հարցադրում է: Կլասիցիզմը ստեղծեց «Արվեստ քերթությունը», այսինքն՝ բանաստեղծության գիտությունը, որ նաև ուսուցման առարկա էր: Ռոմանտիզմը մերժեց առիաստարակ ա-

մեն մի «Արվեստ քերթության» և հուզական ստեղծագործական ազատության իրավունքը: Արդիապաշտ ուղղությունները՝ սիմվոլիզմը, իմպրեսիոնիզմը, ֆուտուրիզմը և նման իզմերը, փորձեցին գիտականացնել բանաստեղծության արվեստը և կազմավորեցին գեղագիտական ու փիլիսոփայական ուրույն համակարգեր: Բայց ժամանակը համահարթեց այդ, և հաջորդած բոլոր իզմերը՝ սյուրռեալիզմ, իմաժիզմ, սոցռեալիզմ, մոզական ռեալիզմ, անալի ռեալիզմ, ավանգարդիզմ և այլն, որոնք ըստ էության դասական «շկոլայի» կցորդներ են, ավելի պայմանական, քան տեսականորեն համակարգված ուղղություններ են: Սա օրյեկտիվ-պատմական օրինաչափություն է, և պետք է ընտելանալ իրական կացությանը: Փոխվել է բանաստեղծության էկոլոգիան, սոցիալական ֆունկցիան, ուստի և գեղագիտական ու գաղափարական նորմատիվը և վերաճել անձնական գործի: Միջակությունը հասարակական սուբյեկտ է, ունի իր եղ, իր փառասիրությունը: Պետք է ճանաչել դրա զենետիկան: Ի վերջո ճաշակի ընտրության հարցում վճռական դեր է ստանում նաև գրական շուկան, ազատ մրցակցությունը, որ նույնքան գործող անհրաժեշտություն է, որքան գրականության անձնականացումը: Եվ ինքնին բնութագրական է, որ գրական ընկերություններն ու միությունները այժմ ձևավորվում են անհատական ընտրության սկզբունքով՝ առանց գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի: Եվ դարձյալ ու կրկին նախապատճառը բանաստեղծության ապագաղափարայնացումն է: Ռուս քննադատներից մեկը ժամանակակից բանաստեղծությունն անվանել է «անգաղափարայնության տիեզերք»: Նույն այդ տիեզերքում է գործում նաև հայոց բանաստեղծությունը: Այս վարար, անկասելի հոսքն է, ահա, որ անհանգիստ է անում Հովհաննես Գրիգորյանի և Վարդան Հակոբյանի գրական արժանապատվությունը՝ միջակության և հարթագրության մոլախտոտի մեջ նշարելով տաղանդի փոշիացումը: Այդ տաղանդին արժանացնում է նաև Վահե Գոդելը. «Այսօր զանգվածային մշակույթը ագրեսիվ է շատ, հոսանքի պես քշում տաճում է ամեն ինչ: Դրան հակառակ ես անցնում եմ ընդհատակ, ծպտվում եմ ձևով մը, գտնում եմ իմ թաքուն կղզին» («Գրական թերթ», 2001, թիվ 29):

Ուղղակի ասեմ, որ հարցի նման դրվածքը այժմ տեսական որևէ արժեք չի ներկայացնում: Հովհաննես Գրիգորյանի «Գովք միջակության» հոդվածն ավելին չէ, քան պարզ ու հասկանալի սիլլոգիզմ: «Այն, - գրում է բանաստեղծը, - որ խորհրդային տարիներին գրականության և արվեստի, ինչու չէ, նաև գիտության բնագավառում իշխող գույնը գորշն էր, իշխող խավը՝ գորշությունը, և լայնորեն դնենք բացված էին միջակության առաջ, շատ է գրվել...»: Եվ ինչ խոսք հասարակական կացութաձևն այս հարցում կարևոր դեր է խաղում, բայց պակաս վճռորոշ չեն նաև արձատները, որ ձգվում են դեպի դարերի խորքը՝ գորշության, միջակության նկատմամբ մեր համագգային սիրո հետ զուցե ավելի ատելությունն ու անհանդուրժողականությունը, որ հազարամյա անտերության հետևանքով դարձել են ազգային նկարագրի բնորոշ գիծ և անգամ պատճառ դարձել երկրի ու պետության կորստին («Գրական թերթ», 2004, թիվ 16): Հիմա տեղին է հարց տալ՝ բանաստեղծին՝ այս մոլորակի վրա կա՞, եղե՞լ է մի երկիր և մի ժամանակ, մի ազգություն կամ հասարակական կացութաձև, որ իսպառ ազատ լի-

ներ միջակությունից, որ առհասարակ բացառեր միջակությունը: Եվ մի՞թե դա հնարավոր է, չէ՞ որ երևույթը բնախոսական սկիզբ ունի, որի դրսևորման համար անդիմադիր է հասարակական կարծիքը: Հասարակական կարծիքն անդիմադիր է, քանի որ հասարակությունից օտարված անհատի ներառվածը զգացողությունների անգիտակցական աղապտացիան լիապես վայելում է ազատության հաճույթը՝ ես եմ՝ իմ կամքը, գրում եմ, ինքս էի հրատարակում եմ, տաղանդ եմ, թե միջակություն, կընթերցեն ինձ, թե ոչ, ինձ բնավ չի մտահոգում: Ոչ ոք չի կարող բռնանալ իմ կամքի վրա, ես անում եմ իմ գործը, ես կարիք ունեմ ինքնաբացահայտման, և դա իմ գոյության կենսածն է:

«Հկա հետևանք առանց պատճառի, պատճառը պատճառ է հետևանքի մեջ»,- ասում է փիլիսոփան: Այդ նշանակում է երևույթը քննել պատճառի ու հետևանքի միասնության մեջ: Միջակության մասին այժմ չի կարելի դատել երեկվա չափանիշներով: Միջակությունն այժմ մակարդակ է, ըստ հասարակության գրագիտացման արդի չափանիշների, և բանաստեղծությունն այլևս մի՞չ չէ, այլ բանահյուսություն, մտքի քերականություն և զգացմունքի թվաբանություն: Ո՛ր է սահմանը: Կարդացեք վերջին տարիներին լույս տեսած նորանուն գրքերի հանձնարարականները: Բոլորն անխտիր պատկանում են մեր առաջատար գրողների գրչին: Բայց այստեղ սկզբունքի որևէ շեղում չկա, պարզապես միջակության կատեգորիան է փոխել իր որակը, ուստի և անիմաստ է նրա տեսականացումն ու բացասումը:

Ինձ հայտնի է, թե Հովհաննեսը և այլերը ինչ կառարկեն իմ հարցադրմանը: Այն, ինչ նրանք են մտածում, ինձ շատ վաղուց հայտնի է: Բայց ես առաջադրում եմ բոլորովին նոր հայացք, որ ստեղծագործությունը մասնավոր գործ է, և ես պես փոխվել է հոգևոր արդյունաբերության արտադրանքի շուկան ու արժույթը: Դաժան իրողություն է, բայց ճշմարտություն է:

Իսկ տաղա՞նդը՝ կհարցնի Հովհաննես Գրիգորյանը: Տաղանդի ասպարեզը ներարծակ է: Եթե իր կարծիքով միջակությունն ագրեսիվ է, ապա դա հենց քննություն է տաղանդի համար և նույնիսկ որոշ իմաստով կենսական միջավայր: Իսկ որ հայոց արդի բանաստեղծության զարգացումը համընթաց է համաշխարհային պոեզիայի ռիթմին, իմ խորին համոզմունքն է: Դիտեցեք «Վերնիսաժը» հարյուրավոր նկարիչներ, ամենատարբեր ոճեր, որոնումներ, ընդորինակում, առանձնացվող տաղանդներ: Արժեքային համակարգում իր հերթին, բայց անվիճելի է, որ իր ընդհանրության մեջ նա ցուցադրում է մի որոշ մակարդակ, որ չես հատկացնի անկմանը: Ուրեմն փոխվել է նաև «մասսայական կուլտուրայի» թվաբանական ցուցանիշը: Նույնը նաև բանաստեղծության մեջ: Ահա պատահական ընտրությամբ կատարված հատվածներ.

*Ես գիտեմ, որ իմն է
տիղմածուծ ճահիճն այս,
ճիշտ այնքան, որքան*

*այն լիճը պարզկա ու խայտաճր խուլ
իմն էին անմեղ անվարանությամբ...
Լուսնի փշուրներ, ոսկեխալ ձկներ*

ու խեցիների խորքերում պահված
անգին մասունքներ կային հատակում:
ճահիճ ու ճահիճ անօդ, ժամտահոտ,
ամխնա, թունոտ,
լիճը դատարկված...
ու հեռու ու մոտ:

(Աստղիկ Սիմոնյան)

Տխրության պահին
Շուրքերտ եմ լսում
Այս տերևների խենթ
վալսի ներքո
Լույսի ու մութի փաղաքշանքն ասես
Արև է ծնում
իմ հոգու քնքուշ
ծերպերի վրա
Եվ երազներիս լրիվության մեջ
Սենտիմենտալ եմ
ես հաճախ դառնում

(Նաիրա Դարությունյան)

Երբ կարոտում ես, աչքերդ փակիր
լսիր անձրևի սեթևեթանքը
աղմուկների մեջ լռություն
փնտրիր
և լռությունը լցրու
բառերով:
Իսկ երբ կարոտից հանկարծ խենթանաս
փորձիր անձրևը լցնել աղմուկով
և քայլիր
մինչև արևը փայլի

(Տաթևիկ Սողոմոնյան)

Այն տղաս,
Մենք ախր պառկել էինք ուրուրի նման,
Մեր մարմինները դուրս էինք նետել,
Ավելի շուտ տվել էինք աղավնիներին,
Եվ ամոթ էր հույզի այդ գիշերը մարմինդ ետ ուզելը,
Հոգուդ շուրթերը բավ էին
Ցնդելու համար լացի միջից,
Այն տղաս...

(Գայանե Բաբայան)

Գիշեր է զով, խաղաղ գիշեր, փափուկ անդորր...
 Լուսինը պաղ լող է տալիս երկնի ծոցում...
 Նիրհ են մտել դաշտ ու անտառ, արտեր ու ձոր,
 Ինձ գիշերվա հավքալեզու երգն է թովում...
 Գիշեր է, բայց արծաթաշող աստղալույսում,
 Կարկաչում է գարնանային զվարթ մի երգ.
 Հեռվում պայծառ առավոտ է օրը հյուսում,
 Որ արթնանա երազներից մի սուրբ եզերք...

(Լուսինե Ավետիսյան)

Տաղանդ են թե միջակություն, կոչված են բանաստեղծ լինելու, թե սոսկ ինքնա-արտահայտվելու բանաստեղծությամբ, դժվար է գուշակել, բայց որ նշումներս բանաստեղծություններ են և ձևաբանված են զրագետ տաղաչափությամբ, ակնհայտ է:

Ընդհանուր այս ներածականը ակնարկում է ժանրի ամբողջական տիրույթն ընդգրկելու և տեսական հետևություններ անելու դժվարությունը: Նույնիսկ անհնարինությունը: Դրա համար անհրաժեշտ հետազոտական նախադրյալներ են պետք: Այլ կերպ ասած՝ արդի հայ պոեզիան պետք է ուսումնասիրվի, և այս պարագայում վերաձևումներ են պարտադրվելու թե նյութի համակարգման և թե արժեքայնության շրջանակների ընդունված կառուցվածքին: Իսկ այդ կառուցվածքին քննադատությունն արդեն ընտելացել է շուրջ երկու տասնամյակ: Անցյալ դարի 50-70-ական թվականներին քննադատությունը, ըստ պատմական ժամանակի, բանաստեղծության տեսություն էր կառուցում Հովհաննես Շիրազի, Համո Սահյանի, Պարույր Սևակի, Վահագն Դավթյանի, Հրաչյա Հովհաննիսյանի, Գևորգ Էմինի ստեղծագործական փորձի վրա: Հաջորդ տասնամյակներին, նորից ըստ պատմական ժամանակի, ասպարեզ է գալիս մոր սերունդը՝ Ռազմիկ Դավոյան, Հենրիկ Էդոյան, Հովհաննես Գրիգորյան, Դավիթ Հովհաննես, Վարդան Հակոբյան, Արևշատ Ավագյան, Արտեմ Հարությունյան, Էդվարդ Միլիտոնյան, Հրաչյա Սարուխան: Կարծես թե մի որոշ տրամաբանություն կա ման դասակարգման մեջ: Բայց այս դասակարգումն արդեն սպառել է իրեն և կարիք է զգում էական լրացումների: Այդ է թելադրում բանաստեղծության մեջ կատարվող արդի հեղափոխությունը: Այսպես թե այնպես, տեսական միտքը ստեղծել է մի որոշ նախադրյալ, որի հիման վրա կարելի է բնութագրել առաջին զծի վրա դիտված բանաստեղծների ներկայությունը:

Բրիտանական ազդեցիկ «Մակմիլան» հրատարակությունը բացառիկ ընտրությամբ լույս է ընծայել Ռազմիկ Դավոյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, որը կարելի է համարել բանաստեղծի հայտը եվրոպական ճանաչման. քննադատի բնորոշմամբ «լույսն և խոսքի բանաստեղծ» Հենրիկ Էդոյանը մոր շարքերում փակ բնագրի փիլիսոփայական խոհը փոխաձևում է իմաստությամբ

վերադարձված մեկնության. անհանգիստ, փոքր-ինչ դաժան, ներքին խռովքի բանաստեղծ Դավիթ Յովհաննեսը փնտրում է իր բառը՝ կարծր, ինչպես կացին, քանզի այս դժոխքում շշուկը, շրշումը, ականջին ծաղր են հնչում և ոչ թե բառ. պոեզիայի տաղաչափության բոլոր ձևերը փորձած Արևշատ Ավագյանը իր «խտացումների» հանգով վանկարկում է «քառյակների իմաստությունը». նեոավանգարդիզմի համարձակ տողանցումներով Արտեմ Յարությունյանը «քաղաքական պոեզիայի» ապոստոլիկ միստերիաներով ոգու արթնացման թարմություն է հաղորդում արդի բանաստեղծությանը. Վարդան Յակոբյանը միստիկ բնագանցությամբ սահմանագծում է բանաստեղծության մոր տաղաչափություն. մոզական իր Ես-ի մեջ պահի տիեզերական խորհուրդներն է ընթերցում Էդվարդ Միլիտոյանը. աշխարհը և մեր գոյության անհայտով հավասարումները բանաստեղծությամբ է թարգմանում Յովհաննես Գրիգորյանը. հայացքը երկինք հառած՝ անավարտ հուշերի էլեգիական աղոթքն է մեմախոսում Յրաչյա Սարուխանը. վերջապես մահ Արմեն Շեկոյանի երևույթը անտիպոեզիայի շրջադարձում:

Այս բնութագրումների և անունների այս ընտրության մեջ առկա են արդի հայ բանաստեղծության որոնումների ուղղությունն ու դիմաձիկան: Եվ այստեղ ընդհանրացված է ոչ միայն իմ անհատական ընկալումը, այլ՝ քննադատական մտքի հետազոտական փորձը: Այնուամենայնիվ, այն թերի է ժանրի գեղարվեստական ընդհանուր համարժեքը ճանաչելու տեսակետից, թերի է որպես պատմության ամբողջական տեսականացում: Պարզեմ միտքս: Տաղանդավոր, թե «միջակ» բանաստեղծներին գրեթե առանց բացառության անդրադարձել է քննադատությունը ընթացիկ գրախոսականներում և գրեթե հիմնականում՝ դրական գնահատականներով, նույնիսկ չափազանցված վերադիրներով: Բայց դրանք դիտվել են անհատական ոճի սահմաններում և ոչ թե տեսականացված ընդհանուրի մակարդակով: Մինչդեռ, օրինակ, տեղին կլիներ, եթե Լյուդվիգ Դուրյանի արևանձրևային աշխարհի «անառարկա կռահումների» (Աղաբաբյանի բնորոշումն է) խորհրդանշանային փոխաբերությունը, Թաթուլ Բուրջյանի բնապաշտությունը, Յրաչյա Թամրազյանի խոհափիլիսոփայական ռացիոնալիզմը, հաչիկ Մանուկյանի բիրկական պատումները, Վառլեն Ալեքսանյանի վերհայեցական դրամատիզմը, Ռոմիկ Սարգսյանի թախծերգությունը, Վիդեա Գրիգորյանի գոյապաշտությունը մասնավոր արժեքի նշումից զատ, իմաստավորվեին բանաստեղծության տեսականացված պատմության ընդհանուր տիրույթում: Սա արդեն արդի հայոց բանաստեղծության գիտությունն ստեղծելու մոր հայացք է, ուրիշ պետք է գործնական իրացում տա գրական քննադատությունը: