

ՆՈՐ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ¹

Արդի գրական ընթացքը մեկնաբանելու ուղին հնարավոր է տեսական համակարգման, սահմանելու, ներքին պարբերացման միջոցով: Վերջին տասնամյակի քննադատությունը այսպիսի նախափորձեր արել է, բայց խնդիրը հեշտ տրվողներից է... Ինչո՞ւ: Որովհետև գրական ընթացքի պատմականության ընկալման հարցը բարդ է հետևյալ առումով. այն է՝ հիմնական օրինաչափությունը, որ սահմանում է գրապատմական արդի փուլը, ժխտման և էվոլուցիայի տեսությունն է, ինչը սահմանում է թե՛ շարժումը և թե՛ շարժման ընթացքի պատմականությունը որպես գրական միասնության արտահայտություն:

Բայց, որպեսզի այս միտքը ճշգրիտ և հստակ ընկալվի, բացատրեն. ժխտումը, կարելի է ասել, հաստատական միավոր է, որ սահմանում է պատմականության հիմունքը, ուստի յուրաքանչյուր գրական պարբերաշրջան, էվոլուցիայի և շարժման ընթացքով, ձևավորում է գրական նոր շրջափուլ, որ ժխտում է նախորդին, ձևավորում նոր պատմական համակարգ: Հետևաբար, գրականության ընթացքը միասնական է համակարգի ներսում իբրև պատմական ամբողջության արտահայտություն, բայց, միաժամանակ, ձգնաժամային՝ իբրև շարժման պրոցես: Օրինակները ակնհայտ են և բազմաթիվ, որոնց թվարկումը էջեր կլրացնի: Բայց երկու օրինակների «միջնորդությամբ» քննարկենք երևույթը: Նախորդ դարի 60-ական թվականներին հայ պոեզիայում Պ. Սևակը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում, մերժելով նախորդ շրջանի պատմողական-նկարագրական, հեքիաթանաղաբանական պոեզիան, առաջ է քաշում բազմաձայնության (սիմֆոնիզմի) գաղափարը, բանաստեղծությունը անվանում «հոգևոր ասմունք», որ հուշարարական-թելադրական բնույթ ունի: Սևակի ներթափանցումները, որոնք, ինչպես բանաստեղծն է սահմանում, դարի պահանջն էին, ուղղված էին հին արձագանքի՝ թոնրատմային, ջանգյուլումների գրականության դեմ: Բանաստեղծը, ուստի, շարժման և պատմականության հունով, առաջադրեց «բանաստեղծական անբանաստեղծության», «գիտական անգիտության», մի խոսքով՝ «զվարթ գիտության» տեսությունը, որը պատկերում է ժամանակա-

1 Հոդվածի հիմքում ընկած են Գրողների համահայկական 5-րդ համաժողովում կարդացած զեկույցի դրույթները:

կից մարդու «հոգեկան ներանձնավային լաբիրինթոսները»: Պ.Սևակի ինչպես այս, այնպես էլ «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հողվածում, քննադատելով թե՛ հինը և թե՛ նորը, ձևավորեց մի շարժում, որի ընթացքը արդեն կեսդարյա պատմություն ունի և կարելի է ամվանել հետսևակյան շրջան, որը արդի հայ պոեզիայի կազմավորման նախահիմքն է նաև: Նույն ժխտման հունով, շարունակելով Պ. Սևակի «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հողվածի պոլեմիկական բնույթը, 70-ականներին գրվեցին Հ.Էդոյանի «Բառի որոնումը» («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1) և Հովհ. Գրիգորյանի «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» («Գրական թերթ», 1974) հողվածները, որոնք գրական մանիֆեստի արժեք ունեն և սահմանում են հետսևակյան շրջանի նոր պոեզիան, նրա նոր ուղղությունները, որոնք, Ալ. Թոփչյանի սահմանմամբ, երկուսն էին: «Բառի սահմանները» (1974) հողվածում քննադատող նրանց անվանում է պոլեմիստներ և մետաֆորիստներ:

Նոր արձակի ձևավորումը, ի տարբերություն նոր պոեզիայի, ավելի ուշ շրջանից է սկսվում՝ 1980-ական թվականների վերջերից... Նախորդ՝ 60-80-ական թվականների շրջանը, ինչպես և նորագույն փուլը, բարդ պատմաշրջան է, որի տեսական հիմքերը ձևավորվեցին 1960-ական թվականների գրական բանավեճերում, որը հայտնի է իբրև «քաղաքագիրների» և «գյուղագիրների» միջև ծագած բանավեճ: Եվ թեև բանավեճը պատմական հիմքով ուներ տեսական և գաղափարական բնույթ, բայց գրապատմական նշանակություն ուներ նոր գրական կերպարի որոնման խնդիրը, որը չափազանց կարևոր է երկու ուղղությունների տեսակետը ըմբռնելու առումով: «Քաղաքագիրների» տեսաբանը՝ Վ. Պետրոսյանը, «Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով» հողվածում առաջադրում է «միջին ազգային կերպարի» տեսությունը, որն, իհարկե, ուներ գաղափարական հիմք, հետևաբար և՛ գրական կերպարի պատմական էության նեղ ըմբռնում: Պահանջելով գրողից, որ նա լինի արդիական և յուրացնի արդիականությունը, Վ. Պետրոսյանը առաջադրում էր քաղաքային միջավայրի, քաղաքային կենցաղի պատկերման գաղափարը: Արդյունաբերության և ինդուստրիայի զարգացումը, քաղաքային շինարարության վերելքը, քաղաքների մեծացումը նոր հարաբերություններ էին ստեղծում մարդու և հասարակության միջև, պարտադրում աշխարհընկալման նոր տեսանկյուն: Նոր կերպարը նոր քաղաքակրթության կրողը պետք է լիներ Պետրոսյանի կարծիքով, որը նաև ժամանակի մտավոր, ինտելեկտուալ, քաղաքային մտավորականի կերպարն է: Այս առումով նույնիսկ կարևոր չէ կերպարի զուտ նեղ-գաղափարական ըմբռնումը, միակողմանիությունը, այլ «միջին-ազգային» գաղափարի պետրոսյանական ըմբռնումը, որն ունի բացառապես ժխտող հայեցողություն և ոչ՝ պատմական, ոչ՝ գրական տեսանկյունից քննադատության չի դիմանում: Վ. Պետրոսյանի կարծիքով գրական կերպարը արդիակա-

նության յուրատեսակ հանրագումարն է, որ ազգային է «շապիկով», բայց ոչ՝ էությանը: Գրողի հարցադրման մեջ գաղափարն արտահայտվում է ուղղակի, ուստի՝ չ. Մաթևոսյանը «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» («Գրական թերթ», 1968) հոդվածում նույն հարցադրումը, մեկնաբանելով գրական կերպարի միասնության գաղափարի տեսանկյունից, քննադատում է Վ. Պետրոսյանի առաջադրած «միջին ազգային կերպարի» տեսությունը: «Մարդը ձևավորվում է աշխարհի իրադարձությունների քառսում», - այսպես է բացատրում չ. Մաթևոսյանը ժամանակակից մարդուն: Ուստի, գրողի կարծիքով, կարիք չկա, ինչպես Վ. Պետրոսյանն էր կարծում, գումարել ֆիզիկոս Ալիխանյանին, գյուղացի Աթանես պապին, գրող Պերժնյոնցյանին, որ «քանորդում ստացվի այսօրվա հայի միջին ազգային կերպար»: Ինչո՞ւ: Որովհետև «Ալիխանյանի մեջ կա արդեն Աթանես պապ, Պերժնյոնցյան, Առնո Բաբաջանյան... նրանք արդեն գումարված են և բաժանված են մի փորձակայանում, որ կոչվում է գրող» (Չ.Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 35-36):

Մաթևոսյանի պատասխանները ևս ուղղված էին «ի հակակշիռ հնաբույր գրականության», և զուցե պետք է ասել նաև՝ գաղափարական գրականության դավանողների դեմ, որոնք հանդես էին գալիս ուրբանիզմի (քաղաքագրության) անվան տակ: Ամեն դեպքում, գրական ճգնաժամը, որին ուղղված է Մաթևոսյանի խոսքը, առաջադրում է գրողի անհատականության, կենսափորձի և աշխարհընկալման հարցը, որը տարբերվում է ընդունված ընդհանուրի հայացքից: Գրողի կարոտը, ինչպես ինքն է ասում, «գրականության կարոտ է, ապագայի կարոտ, ազատության կարոտ, անհմարինի կարոտ... Գրակա-նությունը,- Մաթևոսյանի կարծիքով,- փնտրում է չաղավաղված մարդուն, չաղավաղված հարաբերությունները»: Ուստի հավելում է՝ «դժգոհության նույն արմատից են սնվել Կաֆկայի «Դատավարությունը» և չ.Սահյանի «Պապը»» (էջ 42-44): Չ.Մաթևոսյանը, հետևապես, խոսում է նորի, առաջադիմականի ամունից, ինչպես Պ. Սևակն էր ազդարարում՝ «քվանտային տեսության աղը ծանծա», «դանեմարթայացուց ավելի բարդ» մարդու ամունից: Ահա այս հիմքերի վրա են ձևավորվում արդեն հետսևակյան շրջանի նոր պոեզիան, հետմաթևոսյանական շրջանի նոր արձակը: Գրական նոր ընթացքը, հետևաբար, մինչև 80-ական թվականների վերջը թե՛ պոեզիայում և թե՛ արձակում ճգնաժամային է և, դասական շրջանի անկմանը զուգահեռ, որը տևում է մինչև 80-ականների վերջը, ձևավորվում է նոր (արդի) գրականությունը, որը, 90-ականների երկրորդ կեսից սկսած, ամբողջանում է իբրև համակարգ թե՛ արձակում և թե՛ պոեզիայում: Ուստի մեր խնդիրն է՝ մեկնաբանել գրականության արդի շրջանը համակարգի ներսում, շարժման և պատմական ընթացքի մեջ՝ շրջանցելով մանրամասները, գրական արտադրանքի վիթխարի ծավալը, որն այլ խոսակցության նյութ է...

Քանի որ խոսեցիք արդեն համակարգի ձևավորման մասին, հավելենք նաև, որ համակարգի պատմականության խնդիրը ելակետային նշանակություն ունի: Պատմությունը միակ «ռեալիան» է, որ պահպանում է միասնության գաղափարը որպես հակադրությունների ոլորտ, ուստի հնարավոր է այն վերապրել: Մեկնաբանության ելակետը, իհարկե, նման դեպքում ենթադրում է հերմենևտիկական շրջանակի գծում և ինքնագիտակցում, որի «ներսում» պատկերվում է ընթացքը և շարժումը: Հետևապես յուրաքանչյուր շրջանակ (կարևոր չէ՝ մեծ կամ փոքր) պատմական (կարելի է ասել՝ ավարտուն) մի շրջափուլ է, որը հնարավոր է ծանաչել իբրև համակարգ: Ուստի, անդրադառնալ դրան, նշանակում է՝ վերլուծել պրոցեսի միասնությունը: Խնդիրը ամենևին էլ հեշտ տրվողներից չէ թե՛ պոեզիայի և թե՛ արձակի մեկնաբանության առումով, քանի որ հարցը առաջին հերթին կարծիքների բազմազանության մեջ է: Քննադատությունը հաժախ է շրջանցում փաստը, երբ խոսքը վերաբերում է արդի պոեզիայի ներքին ուղղությունների սահմանմանը, արձակի պատմական շերտավորվածությանը: Բարդությունը, իհարկե, նրանում է, որ ուղղության սահմանումը, ունենալով պատմական հիմք, ոչ միայն ժխտում է, հանդես գալիս իբրև սահմանագիծ, այլև հաստատում է նորի և հնի միասնությունը: Այսինքն՝ հնի և նորի միջև անդունդ չկա, հիմը նորի մեջ է, նորը՝ հնի, - կա նորի և հնի համադրություն միայն: Ուստի խոսել արդի պոեզիայի համակարգի ձևավորման մասին, նշանակում է անդրադառնալ 60-ականների վերջին, 60-70-ականների սկզբին նախորդ տասնամյակների ընթացքը մինչև արդի փուլը՝ 90-ականները, 21-րդ դարասկիզբը, որն, իհարկե, միասնական է որպես պատմական ընթացք, բայց տարբեր (եթե չասենք՝ հակադիր) որպես ուղղություն համակարգի ներսում: Բայց եթե մինչև 90-ական թվականները պոետական այս սերունդը, ժխտելու և պոլեմիկայի միջոցով, հանդես էին գալիս որպես «զեղազիտական այլախոհներ», ապա նոր շրջանում, սկսած 90-ականներից, երբ նրանցով է պայմանավորված արդի հայ պոեզիայի ընթացքը, ձևավորում են համակարգի ավարտուն (ամբողջական) փուլը, հիմնում տարբեր ուղղություններ և հոսանքներ, ինչի մեկնաբանությունը պատասխանում է նաև պոեզիայի գալիքի հարցադրումներին: Այսպես. գրախոսներից մեկը՝ Ն. Ղազարյանը, «Արդի հայ բանաստեղծության ուղղությունները-հոսանքները» հոդվածում («Գրական թերթ», 19 մարտի, 2010թ.), սահմանելով արդի հայ պոեզիայի ուղղությունները և հոսանքները, նախորդ տասնամյակների ընկալման կարծրատիպերին համապատասխան, անվանում է երկուսը՝ դասական և մոդեռն: Բայց առանձնացնելով և վերլուծելով մոդեռն բանաստեղծությունը (թեև, ինչպես հուշում է հոդվածի վերնագիրը, հեղինակը սահման չի դրում ուղղության և հոսանքի միջև,

կամ՝ ավելի ծիշտ՝ չի տարբերում միմյանցից), այնուամենայնիվ, ուղղության ներսում նկարագրում է հետևյալ հոսանքները՝ գեղագիտական, փիլիսոփայական, հոգևոր, հարասական, հումորի և պարողիայի, քաղաքացիական և միջի: Զննադատի մեկնաբանության սահմանում անհնար է որոշել նշված հոսանքների միջև եղած տարբերությունը, ուստի կարելի է եզրակացնել, որ այս «սխեման» հորինված է, որպեսզի նրանում «լցվի» ամեն ինչ: Հետևապես անհասկանալի է դառնում ոչ միայն հոսանքի ինքնության հարցը, այլև անհնար է թվում սահմանելը, թե ուր է տանում ընթացքը: Օրինակ, քննադատը, ելնելով մոդեռնիզմի սահմանումից («ամեն նոր բովանդակություն... հանդես է գալիս որպես ձև»), արդի հայ պոեզիայում «ձևի ասպարեզում» ամենախոշոր նորարարներ է հայտարարում Հ.Էդոյանին և Հովհ. Գրիգորյանին (վերջինիս՝ պատումային, զննական բանաստեղծությունների, իսկ Հ. Էդոյանին՝ պատումային և քնարականի համադրության համար): Տեսակետը ասվում է՝ ելնելով մոդեռնիզմի առանձնահատկություններից, թեև անհասկանալի է՝ ինչու չի թվարկում, օրինակ, Արտ. Հարությունյանի կամ Դ. Հովհաննեսի, Ա.Սարտիրոսյանի, Հ.Սարուխանի կամ Է.Միլիտոնյանի պոեզիայի հատկանիշները, որոնք ևս կարող էին հայտարարվել (իհարկե, հեղինակի վերլուծության «տրամաբանությանը համապատասխան») ձևի «ամենախոշոր» նորարարներ: Վերլուծողը բարեբախտաբար հասկանում է, որ արդի փուլը ոչ թե մոդեռնիզմի, այլ հետմոդեռնիզմի շրջանն է, ուստի այս փուլին յուրահատուկ չեն ժխտելու և հակադրության ոգին, մշակույթը թեև միասնական չէ... Ուրեմն՝ նշանակություն չունի միտքը այն մասին, թե «ձևի խոշոր նորարարները» Հ. Էդոյանն է, Հովհ. Գրիգորյանը, Արտ. Հարությունյանը, Դ. Հովհաննեսը, թե՛ Էդ. Միլիտոնյանը... Առաձգական են Ն.Ղազարյանի սխեման և սահմանումները, մասնավորապես որ գեղագիտական, փիլիսոփայական և միջակա հոսանքների միջև ընդհանրություններն ավելի շատ են (և հեղինակն էլ դրանք միմյանցից չի տարբերում կամ բնութագրում է կամայական), ուստի, կարելի է ասել, ուղղությունն է **միասնական**, թեև տարբեր են նշված հեղինակների անհատականությունը, աշխարհին ուղղված հայացքը, կենսափորձի ընկալումը, ուստի՝ անցած ճանապարհը, առհասարակ՝ գեղարվեստական համակարգը: Եվ որպեսզի ասվածը օրինակալի հնչի, ապա այս ճանապարհով էլ մեկնաբանենք հարցը, որպեսզի հասկանալի լինի, թե ինչ ուղղությամբ է ընթանում հայ պոեզիան, ինչպիսին է համակարգը, պոեզիայի արդի ընթացքը:

Հարցումը, որը մեզ կարող է ուղղորդել, այն է, թե ի՞նչ է պոեզիան: Հովհ. Գրիգորյանը «Թե ինչպես «անհետացավ» բանաստեղծությունը» («Գրական թերթ», 1970) հոդվածում ասում է՝ «պոեզիան խոսել է նշանակում (առաջ՝ երգել)»: Բայց «խոսել» չի նշանակում՝ «նկարագրել»: Բանաստեղծի կարծիքով՝ «նկարագրական գործողությունը փոխարինվել է գործող պատկե-

րով»: Բանաստեղծն իջել է Պեգասից, մտել է փողոց, մարդկանց մեջ իրեն ապահով է զգում, ուր հարափոխ կյանքն է: «Պատկերների աշխարհը» սակայն բանաստեղծին չի կտրում պոեզիայի «պայմանական» աշխարհից: Բանաստեղծականը ներհյուսված է իրականին, ժամանակն՝ անսահմանությամբ, պատկերը՝ գաղափարի իռացիոնալ էությանը: Ուստի պոեզիան հնարավոր է ոչ միայն պատկերի, բանաստեղծի և իրային աշխարհի հարաբերության կապում, այլ՝ պատկերի ամբողջության ընկալման մեջ, պատումի և գործողության ենթատեքստում, ուր տեղի է ունենում անցումը և շարժումը պատկերից դեպի մետաֆորը: Ձևի քայքայումն ուստի ակնհայտ է Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայում: Այն արտահայտվում է ոճի ինքնության պսևդոպարոդիկ, պսևդոտրագիկ ընկալումներում, ուր հասու է դառնում խոսքի ներքին ռիթմը, շեշտադրությունը, որ ունի քնարական, դրամատիկ, ողբերգական երանգներ: Պոեզիան, հետևաբար, երևան է գալիս ոճի և ռիթմի միասնության մեջ, պոետը՝ ժամանակի: Ուրեմն՝ պատմության ենթատեքստը, որն արտահայտում է ժամանակը իբրև մետաֆոր, իր էության մեջ պահպանում է պոետականի իմաստը, թեև ինքը՝ ժամանակը՝ նաև կերպավորում է բանաստեղծին և նրա աշխարհը: Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիան «Երգեր առանց երաժշտության» (1975), «Բոլորովին ուրիշ աշուն» (1975), «Դանդաղ ժամեր»-ից (1986) մինչև «Կես ժամանակ» (2002) ժողովածուները, որպես մի ամբողջական համակարգ, փոխլրացնում են միմյանց, որ ամփոփված է «Գիշերահավասար» հատընտիրում: Իսկ նոր հրապարակված «Երբեք չմեռնես-ահա թե ինչ կասեմ քեզ» (2010) ժողովածուն ևս, բանաստեղծի աշխարհը, աշխարհը՝ իբրև հերմենևտիկական շրջանակ, արտահայտում է նույն կապերով, որը, որպես պոետական աշխարհ՝ ամբողջացել էր «Կես ժամանակ» ժողովածուում: Ուստի եղածին հավելենք՝ Հովհ. Գրիգորյանը ստեղծել է կեցության և ժամանակի իր աշխարհը, ուր ժամանակ-հող-հայրություն արտահայտությունները իմաստի ներքին միասնություն ունեն, իսկ պոեզիան, վերջին հաշվով, ընկալվում է իբրև նամակ (որպես գիր և տեքստ), որ թվում է անհայտ (չընթերցված) էր մնացել հորից ժառանգված դեղնած թերթիկի վրա, ինչն ասվում է «Նամակը» բանաստեղծության մեջ: Նրա վրա գրված էր նույն խորհուրդը՝ երբեք չմեռնես... թեև մահվան պահի «շարունակության» մեջ, մահվան հարևանությամբ ցնծում է կյանքը: Հետևապես ժամանակը երկու դեմք ունի՝ կյանքի և մահվան, ուստի նույն հոգսը, դրաման, ողբերգությունը ապրում են նույն ժամանակի և նույն խորհրդի մեջ («Երբեք չմեռնես»):

Ժամանակի ընկալման իրենց տեսադաշտն ունեն արդի հայ պոեզիայում Արտ. Հարությունյանը, Դավիթ Հովհաննեսը: Մենք գործ ունենք պոետական երկու ինքնատիպ, ամբողջական համակարգերի հետ, որոնց ազդեցությունը չափազանց մեծ է և կարևոր՝ ժամանակը և ընթացքը ընկալելու առումով:

Արտ. Հարությունյանը պոեզիան սահմանում է այսպես. «Պոեզիան ինքնա-
ծին ժայթքում է, ներաշխարհի կտրուկ տեղաշարժ, բայց այն ներկա է դարձ-
նում տեսիլքը, որն իմաստավորում և կառուցում է իրականի հետ շաղախված
իր պատումը: Այսպես կոչված «լիրիկան» սխալ է հասկացված շատերի կող-
մից: Այն հռչակվել է հայ պոեզիայում որպես միակ «զեղումնալից» և «ցնցող»
միջոց... Պոեզիան ընդգրկում է ամեն ինչ, չունի ոչ սահման, ոչ էլ օրենքներ»¹:
Ինչպես տեսնում ենք, Արտ. Հարությունյանը «զաղտնագերծում» է՝ հանձնե-
լով մեզ իր աշխարհը մտնելու բանալին: Այն է՝ ժխտողը և հաստատողը նույն
բանաստեղծն է: «Նշանների երկրից» (1973) անցումը մինչև «Հրեհը հինա-
վուրց հողի» (1993), «Նամակ Նոյին» (1997), «Հուլայի արձակուրդը» (2003),
«Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից»
(2010) գրքերը, բանաստեղծի «տեսիլքի ներկայության» վերապրումներն են,
բայց միաժամանակ, շարժման հունով, ներքին ժխտումներ, որ ժողովածուից
ժողովածու, այդքան արտիստիկ և հախուռն, մեզ է մատուցում Արտ. Հարու-
յունյանը: Ի՞նչ է պոեզիան, օրենքը և օրինաչափությունը, եթե նախասահման-
ված է՝ «ոչ մի օրենք, ոչ մի սահման»: «Բաբելոն հյուրանոցի տեսիլքում»
աշխարհը և պատկերները սահում էին բանաստեղծի մտապատկերում, ուր
«ավարտված, կորած ժամանակը հոսում էր// առանց նահատակների և հե-
րոսների», «վերևից՝ 17-րդ հարկից բացվ(ում) է քաղաքի տեսարանը», իսկ
«ավելի ներքև՝ մարդկային մրջնանոց, որ կորցրել է մայր-մրջյուն բնությունը»
և «քարշ էր տալիս դեպի ներաշխարհը անհեթեթ ու կեղծ նյութը...մոլորակի
նորությունների շարանը»//, ուստի «մարդը ձակատագրի առաջ մեն-մենակ
է», իսկ բանաստեղծն ազդարարում է՝ «ասելով՝ «ես տեսնում եմ քեզ՝ հանցա-
գործ փողոցի ոռոց», որ «չի ծանաչում ոչ մի քնքշանք»: Աշխարհը և քաղա-
քը, ազգերի, մարդկանց ձակատագիրը բանաստեղծի համար «ներկայու-
յան խոսքեր են», իսկ նրա պատկերած աշխարհը՝ ոչ թե «նշանների երկիր»,
այլ, ինչպես Գևորգ Էմինն էր ասում՝ «երկրի նշանները»: Բայց, մինչ այդ,
աշխարհը և քաղաքը «Բաբելոն հյուրանոցի» տեսիլքն է, ուր մարդը «կորց-
րել է իսկական երազին հավելու կարողությունը», մարդը միայնակ է, ժամա-
նակը՝ անպտուղ, հյուրանոցի պատուհանից՝ հեռվում, երևում է «հեռավոր
թաղամասերի չար գուշակությունը, // թռչնառելի ինստիտուտների հպարտ
կեցվածք(ը)» և ուր՝ «ոտից գլուխ զինված պարանոյան// դուրս է գալիս որ-
սի»: Գիշերային ժամերին «երջանիկ են... մեքենաների սև իրանները», որոնք
շարված են մայրերի երկու կողմերում, «որո՞նք են օրվա քառուք», սպասում
հյուրանոցների սենյակներում բոժոժի նման սմբած իրենց տերերին, որոնք
նման են շերամաորդերի և՝

1 Արդի հայ քնարերգություն, Ե., 2008 թ., էջ 7:

*Հնչում է զանգը «Բաբելոն հյուրանոցի»
(հյուրանոցը օտարացումն է աշխարհի)
և ժամանողն էլ անցյալ չունի...*

Սակայն՝

*Անլացած հոգին ուղի է տենչում,
սա պատժի կեսն է՝ քավարանի մեջ, Լոնդոն-ընդերքում...*

«Անկումի սարսափից» (ինչպես Չարենցը կասեր), վերապրելով «սոսկանքը աշխարհի», որ երևում է հեռուստացույցի էկրանին՝ ինչպես է սունկի միջուկը հողից դուրս գալիս, նրա պայթյունը հօդս է ցնդեցնում մի աշխարհ, բայց... «մարդը կրկին դուրս է գալիս որսի՝ իր իսկական պատկերի հետևից...»: Բանաստեղծի դեգերումները ցավի խորքում, ինչպես ինքը կասեր, ընդվզում-բախում է, որ, նույնամուն բանաստեղծության մեջ ունի ինքնակենսագրական-խոստովանական արտահայտում: Արտ. Հարությունյանը պոեզիայի այստիպի ընկալումը անվանում է «նոր լիրիկա», որը Ապոլիների մշած «նոր լիրիզմն է»: Բանաստեղծը, սկսած 90-ականներից, թափանցիկ պատուհանի, խլացնող ապակու ներսից չէ, որ լսում է աշխարհի աղմուկը, այլ ներխուժում է քաղաքը-աշխարհը, վերապրում իր ժամանակը... Ինչպե՞ս, վերապրելով իրերը, իրերի աշխարհը: Աշխարհը մի քաղաք է, որ ստեղծել է իր դարավոր էպոսը, և Արտ. Հարությունյանը «շրջում» է համաշխարհային քաղաք-երկրում, երկնաքերների ստվերում, խառնիճաղանջ սուպերմարկետում և փորձում է փրկել մարդկային տեսակը: Նրա ծայրը գալիս է Մռավի լանջերից, ուր բռնկվել է հրդեհը հինավուրց հողի՝ մաքրագործելու մարդուն: Բանաստեղծը դարձի արահետ է որոնում, որոնում է սկիզբը, որ «եւքն է եգիպտոսից», թեև ասում է՝

*Ես դեռ չեմ վերադարձել երկիրս,
թափառում եմ արյանս բաց երակներով:*

«Չոհն աղմկում է մեր ներսում», բայց խուլ է աշխարհը, թեև միակ փրկությունը Նոյի տապանն է, որ դարաբաղյան ամուր ուսերով հիում է բանաստեղծը «դեպի Ջրհեղեղը Նոր Սիրո»: Ողբերգական և անկատար է սակայն աշխարհը: Բանաստեղծը հայտնվում է դժոխային մի ափում, ուր իշխում է Հուդան: Բանաստեղծը, ինչպես Ա. Թոփչյանն է ասում. սեյսմոգրաֆ է այս դեպքում, դուրս է եկել բառի բունկերից և հաշիվ ունի ժամանակի հետ («Գրակ. թերթ», 22 հոկտ. 2009թ.): Արտ. Հարությունյանը չի ժխտում դա և, մեկնաբանելով ժողովածուն, ասում է. «Գիրքն ունի ընդգծված քաղաքական-լիրիկական ուղղվածություն», որը «փորձ է դուրս գալ սովետական շրջանի հայ պոեզիայի

գաղափարական պատյանից... և գրականություն բերել 21-րդ դար մտնող ժամանակակից մարդուն... խոսակցական լեզվի բնական ուժի շնորհիվ խուսափել պոեզիայում տասնամյակներ իշխող կեղծ-դասական փքունաբանությունից ու անձաշակ-ձոռոմ ծեծծեքումներից...» («Գրակ. թերթ», 2003): «Հուլայի արձակուրդը», «Հայաստան» պոեմներում Արտ. Հարությունյանը, ժխտելով պոեզիան՝ իբրև ծեծծեքում լիրիկա, գրականությունը՝ իբրև գաղափար, առհասարակ՝ վերջին տասնամյակների «գյուղագրությունը» արձակում, հանձն է առնում քաղաքական (ավելի ծիշտ՝ երկրային) պոեզիան: Բայց այն պոեզիան, որ առնչվում է ներկային և գալիքին, ուստի հարց է տալիս՝

*Պոեզիայի արվարձաններում
(ունենալով կենտրոնում բարձր Հոգու Տուն),
դեպի իրականը ձգտող փողոցում
ես «հակապոեզիա» եմ ստեղծում:
...Արդյո՞ք պոեզիան հականշակույթ է,
երբ խոսում է ցավից, բռնիչներից,
արդյո՞ք այն սոխակի տաք բույնն է,
ուր սոխակը չքվել է վաղուց:
Բայց պոեզիան սոսկ վարդաջուր չէ,
այլ ցուրտ հոսպիտալի գեղծ-էպոս:*

Քառուր, կյանքի հեղեղը ներխուժում են բանաստեղծի պատկերների մեջ... իբրև հարահոս կոլաժներ, որոնք բանաստեղծը պատկերում է՝ ժամանակի ամբողջությունը ընկալելու ... պոետական մի «շրջադարձով», որի բանաստեղծական «չափերը» աննկարագրելի են, հասնում են էկզալտացիայի (շիկացման) բարձրագույն աստիճանին: Պոեզիան, ուրեմն, կայանում է պատկերների ներքին միասնության, նրանց հոսքի մեջ, որի ենթատեքստը՝ ճուլված իրերի բնական էությանը, վերստեղծում է պոեզիան... Ժողովածուից ժողովածու այս ընթացքը, ինչպես Արտ. Հարությունյանն է վերապրում, բանաստեղծական դրամա-մենախոսություն է, ինչը կրկնվում է «Տխուր անցում» բանաստեղծության «տուն-դարձի» կարոտում, ուր Տուն-ը սկզբի և վերջի միասնությունն է, և ուր բանաստեղծը «թափառել է աստծուց մինչև հող...», ապրել կյանքի չարն ու բարին: Վերջին՝ «Հեռուստապոեմներ «Շուշի» և «Բաբելոն» հյուրանոցների աշտարակից» (2010) գրքում ևս, բանաստեղծը, ձգտելով ամբողջացնել համակարգը, «քարտեզագրում է» մեր ապրած կյանքը հեռուստաէկրանին սահող պատկերների երևակայության մեջ, ուր, բանաստեղծի բնութագրությամբ, «ուրիշմենյան պաթոսի ձգտում կա, չնայած սյուրռեալն ավելի շատ է»: Նույնն են թեմաները՝ «ջիպածին տղերքը համբարձվում են

պոլիտիկա...», «Միաջբանի կենտավորոսը լուռ հսկում է քաղաքական իր տեղանքը, իր դոյակը բարձր է, հեռու», Շուշիի ավերակները լույս են արձակում, շարունակվում է քաղաքական պոռնիկների շքերթը, թուրքը հազար ուղղությամբ փորձում է թրատել Արցախ երկիրը, արմատհոսում է, չի վիրակապվել ցեղասպանության վերջը, իսկ աշխարհը հաշվում է նավթի բանկային իր տոկոսները... Արտ. Հարությունյանը «աշտարակի» գաղափարը բացատրում է այս իմաստով՝ «ժամանակակից խառնակ, դժնի լուրեր, չարիք սփռող հրեշ, և որտեղ մարդը գնում է բարձր դուռ»: Բայց «անցումը» դեպի «բարձր դուռ», շարժում է դեպի այն սկիզբը, որից սկսվում է Հարությունյանի պոետական ժամփորդությունը՝ ժամանակը ծանաչելու և արտահայտելու իբրև «ներկայության խոսք», իբրև «նամակ»... հասցեագրված թե՛ իրեն՝ բանաստեղծին, թե՛ աշխարհին...

Դավիթ Հովհաննեսը, արդի հայ պոեզիայի ամենահետաքրքրական դեմքերից մեկը, սահմանելով պոեզիան, «Նոր քրոնիկոնում» (2007) ասում է՝ «քաղաքականություն ասվածը ուզածդ վավերական բանաստեղծության աղմ է»՝ սկսած Դանթեից մինչև Հայնե ու Զարեմ: Բանաստեղծը «նուրբ, քնարական պոեզիան» բառային «զեղումներ» է անվանում, որը, բանաստեղծի կարծիքով, մեր օրերի քաոսում «թյուրիմացաբար է պոեզիա կոչվում», որովհետև՝ «դա պոեզիա չէ, այլ՝ գիշություն»¹: Բայց պարադոքսը ոչ թե պոետական նախասկզբի մերժումն է, այլ, մերժման հունով, ինչպես Օշականը կասեր՝ «իրավ» պոեզիայի բնութագրումը: «Տագնապներ» XII շարքում Դավիթ Հովհաննեսն ասում է.

Man, be my metaphore!

-Այսինքն՝ բանաստեղծություն:

Դիլըն Թոմասի տողը Դավիթ Հովհաննեսը մեկնաբանում է յուրովի՝ նույնացնելով մետաֆորը և բանաստեղծությունը, բայց՝ անողորմ ու անեղ բանաստեղծությունը: Այստեղից բխում է նաև Դավիթ Հովհաննեսի սահմանումը՝ «Պոեզիան այն է, ինչ պոեզիա չէ...»², որը ծառայում է իբրև բանաբան «Նոր քրոնիկոն» (2007) գրքի «Բանաստեղծություններ ոչ տպագրության համար» շարքին: «Անբանաստեղծական» իրականությունը ներխուժում է բանաստեղծի ժամանակի, բանաստեղծի ձավատագրի մեջ: Գրողը վերապրում է իրականության քաոսը, անցնում նրա քավարանի և դժոխքի միջով... Մանրամասները չեն վրիպում նրա աչքից... Բայց ամենից էականը, որ Դավիթ Հովհաննեսի

1 Դավիթ Հովհաննես, Երևան, 2007թ., էջ 457:

2 Նույնը, էջ 456:

բանաստեղծությունը դարձնում է նշանակալից, այն է, որ քրոնիկագիրը և բանաստեղծը բանի ոլորտում հանդես են գալիս միասնական: Ուստի պոեզիան կայանում է պատմության ենթատեքստում, «բառերի միջև», որովհետև միջև-ը մի եզրագիծ է, ուր «իշխում» է բանաստեղծը, այսինքն՝ ենթակա է բանաստեղծի աշխարհայեցությամբ: Բայց նաև՝ բանաստեղծը մերժում է բանի իշխանությունը (նույնը կարծում է նաև Արտ. Հարությունյանը՝ պոեզիան անվանելով սոխակի տաք բույն): Դավիթ Հովհաննեսը բանավիճում է այն բանաստեղծի հետ, ում մոսսան բանն է, և կարծում է՝ աստված և բանը հոմանիշներ են: Կարո՞ղ է սակայն, հարցնում է բանաստեղծը, բանը «ծառայել ցածին», լինել «զենք՝ ձեռքում աղետալի»: Մի՞թե հարցի իմաստն այս է.

*Թե՞ մեր աշխարհում պոռնկածին՝
տալիս են նրան, ով շատ է տալիս...*

Բանը փակուղի՞ է տանում պոեզիան, թե՞ սա նոր ուղղության հարց է: Հ. Էդոյանը «Բառի որոնումը» («Սով. գրակ.», 1971, թ. 1) հոդվածում, սահմանելով «պոետական պահը», ասում է, թե այն իր մեջ միաձուլում է «անցյալը և ներկան, ներքինը և արտաքինը, որ ձեռք է բերում մի ողջ կյանքի արժեք»: Բայց «պոետական պահը» ավարտում միավոր է: Հետևաբար, հեղինակի կարծիքով, պահերի միջև կամուրջներ չկան, և ամեն մեկը ունի իր ինքնությունը, իր կենսագրությունը: Եզակի պահի մեջ է բանաստեղծը հասնում հոգեկան ամբողջության, անհատական գոյության: Սակայն Էդոյանը չի մերժում նաև «իրականության հետ հարաբերությունը», կապը իրականության հետ, որի ժամանակակից պատկերը քաղաքն է... Բայց և՛ եթե աշխարհը միասնական է, հակասությունները ներսում են: Հակասությունների ընթացքը և շարժումը ծուլվում է բանի ակունքին, ծագում է նրանից, հանգում կրկին սկզբնաղբյուրին, ուստի ձևավորվում է հերմետիկ միջավայր, ուր հերմետիկական շրջանակը և մետաֆորը համընկնում են: Էդոյանի բանաստեղծության մեջ, հետևաբար, «պահը» ծուլված է հավերժին: Հետևապես այն, ինչ տեղի է ունենում, տեղի է ունենում «այժմ և միշտ»: «Անդրադարձումներ» (1977) ժողովածուից մինչև «Երեք օր առանց ժամանակի» (2005), վերջին՝ «Փողոցի բաժանվող մասում» (2006) ժողովածուների համակարգում ժամանակը ձգտում է միասնության: Դրաման նրանում է սակայն, որ ժամանակը ունի փլվածքներ: Խախտվել է տոպոսը, հետևաբար և՛ խաթարվել է ժամանակը: Առանց տիրոջ, ասել է և՛ «խոսքն առանց իմաստի», «առանց կեցության» («Հայացք օրվա մեջ»): Ուստի և՛ առանց մեղքի գիտակցության, երեք օր առանց տիրոջ, մարդը և ժամանակը հայտնվել են ոչնչի ու խավարի մեջ: Ուրեմն՝ միասնական ժամանակը եթե հակադրության եզրով չի արտահայտվում, անհնար

է աշխարհաճանաչողությունը: Ստեղծագործության աղբյուրը մթագնվել է, իբրև փակ շրջան՝ տարածությունը տեսանելի չէ, ուրեմն և՛ հոգևոր փորձը՝ անհնար... Էդոյանի ճնարական կերպարը, ի վերջո, այս ամենը ասում է՝ Ելնելով արդիականության կենսափորձից: Հարցն այն է սակայն, որ, իրականությունը արտահայտելով մետաֆորի էության մեջ, իրականն արտահայտում է իբրև պոետականացված պատկեր, պոետական միջ: Ասել է, ինչպես բանաստեղծն է բացատրում՝ «մետաֆորն աշխարհի գաղտնիքն է բանաստեղծի հոգեկան տեսիլքի մեջ», հետևաբար՝ «բանաստեղծը չի փնտրում գաղտնիքը, այլ գաղտնիքն ինքն է ներկայանում բանաստեղծին»:

Քննադատության մեջ միտում կա որպես պոետական միստերիա ընկալել Էդոյանի պոեզիան: Որոշ վերլուծություններ դրան են հանգում, ինչպես, օրինակ, Հակոբ Մովսեսի «Վերևը ներքևում» հոդվածը («Գրական թերթ», 2 հոկտ., 2005 թ.): Մեկնաբանողի կարծիքով տարանջատում չկա վերևի և ներքևի միջև, ուստի, ուղղակի ասենք, աշխարհը միասնական է Մովսեսի մեկնաբանությամբ: Հետևապես հակասությունների դրաման ճանաչողության պահերը միմյանցով արտահայտելու մեջ է, ուր պահը՝ հավերժականի, հավերժականը՝ պահի, առհասարակ՝ դրանց համադրության գաղափարի արտահայտման մեջ է: Էդոյանի «Էլեգիան» դա կարող է արտահայտել.

*Գալիս եմ փողոցից, գիշերից, պատի տակից,
ուր ոչինչ չեմ թողել: Անցյալիս գանձարանը դատարկ է ամբողջովին:
Աղքատ՝ ոտքից գլուխ, մերկ ձեռքերով, անհասցե
և ոտաբորիկ:*

Այսպես՝ յուրաքանչյուր պահ, պոետական վիճակ ստեղծվում է բացակայի, անհայտի, ոչնչի ոլորտից, ուր ծուլված են սկիզբը և վերջը: Այդ առումով ճանաչողության ընթացքը նշանակում է հերմենևտիկական շրջանակի գծում, ուր պատմությունը և ժամանակը ընկալվում են իբրև միջ, որ նաև մետաֆորի էությունն է բացահայտում...

Իհարկե, այն, ինչ ասում է Հ.Մովսեսը Էդոյանի պոեզիան վերլուծելիս, կարելի է վերագրել նաև իրեն, մանավանդ «Լույս զվարթ» (2009) ժողովածուի մեկնաբանությամբ: Լույսի, արարչության, բանի մուսնետիկ է Հակոբ Մովսեսը: Բայց պատմությունը, որ հակասությունների ոլորտն է, արարչության դրվագն է նրա պոեզիայում, որ, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, բանի սահմանների «ներսում» է հնարավոր ծանաչել... Կարելի է այսպես ասել՝ «բանի-ստեղծումը» (կամ՝ բան-ա-ստեղծությունը) Հ. Մովսեսի կարծիքով, այսօր և երեկ, «գյուտարարություն» է, ոչ թե «նորարարություն»: Մինչդեռ «խաղամուլը»-«ձիվաղը»՝ ֆուտուրիստը, դադաիստը, իմաժիմիստը, իրապաշտը... խախտել են

«բանաստեղծության և նրա խաղի էկոլոգիան»: «Աղետը», որ սկսվում է գրական հոսանքների միմյանց ժխտելուց, ոչ թե ի հայտ է բերում պատմությունն ու ժամանակը, ծշմարտությունը, այլ ընդհակառակը՝ արտահայտում է միայն բանաստեղծության ձգնաժամը, որ, Մովսեսի արտահայտությամբ, նախառաջ «լեզվի լծացում է» (գաղափարականացման կամ առարկայացման միջոցով), այնուհետև նոր՝ աշխարհայացքի: Բայց, որպես ելակետ, Մովսեսն ասում է՝ «լեզուները դեմիուրգներ են»: Լեզվի նախաստեղծ տարրերին, ուստի, մենք կարող ենք հաղորդվել միայն բանաստեղծության միջոցով՝ վերապրելով այն: Բայց և՛ հավելում է բանաստեղծը՝ «լեզուն իր վաղնջենականությունը կարող է ձեռք բերել և պահել միայն գրով» («Գարուն», թիվ 7-8, 2006, էջ 19): Հետևաբար՝ «բանաստեղծությունը իր սեփական պատմությունն է կերտում, որն էլ բուն համատիեզերական պատմությունն է. դա կարող ենք անվանել Սուրբ Հոգու պատմություն, որտեղ գուցե և ճնծաղիկների երթը լանջերն ի վար պակաս կարևոր չէ, քան սուվորովյան բանակի երթը Ալպերով» (նույնը՝ էջ 15):

«Բուն գոյության բուն պատմությունը» ստեղծողը (ստեղծարարը), հետևապես, **Պոեզիան է** Հ. Մովսեսի մեկնաբանությամբ: Մինչդեռ Հիստորիան (ինչպես հույներն էին ասում) և եղելությունը-տարեգրությունը սպանում են պոեզիան: Ուստի պոեզիան, Մովսեսի մեկնաբանությամբ, ոչ թե իրականության «քարտեզագրումն» է (ինչպես Ուիթմենի պարագայում), այլ, ինչպես Խորխե Լուիս Բորխեսն է ասում՝ «պոեզիան Իթաքեն է» (էջ 16), որի «ազգաբանությունը հասնում է Լեզվին» (էջ 17): Իսկ Վ. Ֆոն Հունբուրգտն ասում է՝ «Լեզուն այն տաճարն է, ուր բնակվում է ազգի հոգին»: Ուստի այս ոլորտում պետք է որոնել Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի հայտնության ոգին, ժամանակը, փիլիսոփայությունը:

Իհարկե, հակադրության ոգին իշխում է Մովսեսի պոեզիայում և, բարեբախտաբար, բանավեժը, որ մղվում է արդեն երկու տասնամյակից ավելի, զուտ գրական պայքար է երկու ուղղությունների միջև, որի արդյունավետության պտուղները քաղում ենք այժմ և կարող ենք խոսել արդեն... գրական գալիքի, վաղվա գրական անդաստանի մասին... Մինչ այդ Հ. Մովսեսը «տողեր ու մեջբերումներ է (քաղում) իր լույսի գրքից», ասում՝ «Տեսնք, սուրբ ձեռքով ինչ գրություններ գրված հասան ձեզ» («Լույս զվարթ», Ե., 2009, էջ 126, 127): Ու մաքուր են այսպես... պոետի ձեռքերը... իսկ պատմության բնագիրը մնում է... չգրված էջ, ասես՝ «մաքուր տախտակ», ուր, իբրև հարություն, հայտնվում են սրբազան խոսքերը, Լույսի մունետիկը մեզ է ընծայում յոթնեղանակ երգի մեղեդին-ընծան, խորհուրդն ու ուղերձները... Մինչդեռ պատմության շրջապտույտը մնում է անարձագանք մի հավելում, որ Հակոբ Մովսեսի պոեզիայում դեռևս չարտասանված հնչյուն է...

Պատմությունն ու միջը միասնական են եղ. Միլիտոնյանի պոեզիայում, ինչը բնորոշ է նաև հեղինակի վերջին՝ «Այս պահին» ժողովածուին: Խոսքի արարչական էությունն է դրոմում նաև Արևշատ Ավագյանը «Խոսք և գույն» (2007), Հրաչյա Սարուխանը «Վկայություններ», Հրաչյա Թամրազյանը «Art poetika» ժողովածուներում, Մուսը և՛ Մանասեն «Ալեգորիաներում», Հ. Բեյլերյանը ...

Արմեն Մարիտիրոսյանի վերջին՝ «Ներաշխարհի լուծությունը» (2008) ժողովածուն կատարյալ հայտնություն էր: Բանաստեղծը անցել էր...այսաշխարհային սահմանը, հատել բնազանցական աշխարհի գիծը, խոսում էր երկու աշխարհների՝ կյանքի և մահվան միասնության ոլորտից, ուստի բանաստեղծի դրաման ընկալվում է խորունկ, հոռետեսական գույներով, ունենալով նաև ասելիքի հարուստ ենթատեքստ:

Առանձին ուշադրության արժանի է Վ. Հակոբյանի պոեզիայի զարգացման ընթացքի վերլուծումը և այլն...

Այսպիսով, գրական ոչ մի երևույթ համդես չի գալիս միայնակ, կղզիացած: Ունի, հետևապես, իր պատմական ենթատեքստը, շարժման և ընթացքի փիլիսոփայությունը:

Գ

Արդի հայ արձակի ձևավորման շրջանը նախորդ դարի 80-ականների վերջից ձգվում է մինչև 90-ականների երկրորդ կեսը, XXI դարասկզբը: Գրական պրոցեսը, որքան էլ ձգնաժամային, բայց բազմաշերտ էր ինչպես 90-ականներին, այնպես էլ դարասկզբին: Եվ թեև գրական նոր շրջանի ձևավորումը կապված է 1990-ականների՝ Վ. Այվազյանի, Գ. Խանջյանի, Լ. Խեչոյանի, Ռ. Նահապետյանի, Վ. Թամարյանի, Վ. Մարտիրոսյանի, Ս. Հարությունյանի գրական մուտքով, բայց գրական ընթացքի մեջ ներկա են նաև նախորդ՝ 1960-80-ականներից եկող հայտնի անուններ՝ Պ. Զեյթունցյանը «Ծրար հայելու մեջ» վիպակով, Ն. Ադալյանը «Ապոկալիպսիս» վեպով, «Համաձարակ» (2002), «Տեսիլք» (2002) վիպակներով, Ռ. Հովսեփյանը «Ծիրանի ծառերի տակ» (2006) վեպով, Ա. Թովչյանը «Կիրկե կղզին» (1994), «Անգամ մահից հետո» (2006), «Բանկ Օտոման» (2008) վեպերով, Ա. Մարտիրոսյանը «Մազե կամուրջ» (2003), Վ. Մուղնեցյանը «Տաբու» (2008) վեպով, Վ. Գրիգորյանը «Թռչունի թևեր» (2002), «Ժամանակի գետը» (2008), «Ուստանի վերջին ծամփորոգությունը» (2009) վեպերով և այլն...

Բնադատությունը այս կամ այն կերպ անդրադարձել է նշված հեղինակներին, մեկնաբանել նրանց դերը գրական պրոցեսում: Եղել են բանավեճեր,

քննարկումներ և հստակ է հետևյալը. մենք գործ ունենք ամբողջական գրական պատմաշրջանի և համակարգի հետ, որի առանձնահատկությունները բազմաշերտ են, ուստի կարող ենք խոսել ընթացքի առանձնահատկությունների մասին՝ առանձնացնելով որոշ խնդիրներ:

Գլխավոր հատկանիշը, սակայն, որ առանձնահատուկ նշանակություն ունի, այն է՝ արդի արձակում իշխում են պատումի և ուժի պայմանականությունը, այլասացումը և փոխակերպումը, խորհրդանիշը և ինտելեկտուալ վիպումը: Ուրեմն՝ նկարագրությունը և գործողությունը մղվում են երկրորդ պլան, պատումը դառնում է դրվագային: Ուստի հիմնական հարցադրումը, որ տվյալ դեպքում առաջնային հետաքրքրություն կարող է ունենալ, պատմության ընկալումն է: Բայց ասվածից բխում է նաև հետևյալը. եթե պատումի ընթացքը այլաբանական, ինտելեկտուալ և պառակտված բնույթ ունի, ապա նշանակում է, որ պատմությունը վերընթաց ուղի չի նախանշում, այլ ձևավորում է իր շրջանագիծը: Հետևաբար, մեկնաբանել արդի արձակի պատմական ընթացքը, նշանակում է ձևավորել պատմական պրոցեսն իբրև հերմենևտիկական շրջանակ, որը կարող ենք քննել արդի վեպի ուսումնասիրության օրինակով:

Մեր քննադատությունը, սկսած 90-ականների վերջից, հետևելով Օրտեգա-ի-Գասետին, խոսում էր վեպի մահվան մասին, ինչն ընկալելի էր իբրև նոր վեպի տեսություն: Եպիկականության քայքայումը նոր վեպում, հնի և նորի հատկանիշների մերձավորությունը և համադրությունը ժանրում հուշում էր, որ նոր ընթացքը երկու ուղի ունի՝

ա/ ժանրի հիշողության ջնջումը (ժխտումը),

բ/ դարձը դեպի դասական վեպի ակունքները...

Երկու պարագայում էլ արդի վեպը, ժխտման և հաստատման հունով, ձևավորեց մի յուրահատուկ ընթացք, որի ապագան «դեպի իր ակունքները դարձի» նոր շրջանն է գծում: Այսպես. ժանրային այս ներքին «վեճը» տեսանելի է անգամ 90-ականներին հանդես եկած գրողների՝ Լ. Խեչոյանի, Գ. Խանջյանի վեպերում: Տիպիկ օրինակը Խանջյանի «Հիվանդանոց» (1996) վեպից «անցումն» է դեպի «Խրամատային գրառումներ» վեպը, «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակը: Խեչոյանի «Խնկի ծառերից» (1991) անցումը դեպի «Սև գիրքը...», իսկ Ալ. Թոփչյանի դեպքում՝ «Կիրկե կղզի» վեպից դեպի «Եվ անգամ մահից հետո» վեպը: Ժանրի «հիշողության» և նորի համադրության բացառիկ օրինակ է Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» (2006) վեպը:

Ժանրի «հիշողության վեճը» օնտոլոգիական կողմնորոշում ունի: Փիլիսոփայական հղացումը գրողին «հեռացնում» է իրերի աշխարհից դեպի վիպական պայմանականություն: Վիպական տեքստը, սակայն, իբրև ամբողջություն, ձգտում է ժանրի «հիշողության» և պայմանականի համադրության մեջ

արտահայտել իրականը, պատմականը և հավիտենականը, որը իր էության մեջ «պահպանում» է լեզուն: Համադրական բնույթի այս «կանոնը» բնորոշ է թե՛ ավագներին՝ Ռ. Հովսեփյանի վերջին՝ «Ծիրանի ծառերի տակ», Ն. Աղալյանի «Համաժարակ», Վ. Մուղնեցյանի «Տաբու» (2008) վեպերին, ինչպես նաև 90-ականների՝ Լ. Խեչոյանի, Գ. Խանջյանի, Վ. Այվազյանի վեպերին:

Պատմության հորիզոնը, իբրև «գործողությունների վայր», բացակայում է արդի արձակուն: Նույնիսկ հրապարակի վրա եղած պատմական վեպերը, ինչպիսին, օրինակ, Լ. Խեչոյանի «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» (1997) վեպն է, ժանրային իմաստով պատմավեպ չէ, այլ **համադրական-փիլիսոփայական վեպ է**, որի վերլուծությունն արվել է արդեն: Հետևաբար վեպը, եթե կայանում է, ապա միայն պատմության ենթատեքստում, որ շարունակվում է դեռևս «պատումից հետո»...

Հարցադրումը, իհարկե, բազմաշերտ է: Պատմության փիլիսոփայական կազմալուծումը հանգում է գրական տեքստի տարրալուծման (քայքայման): Պատմողի անհատականությունը կազմավորում է սակայն վեպի համակարգը, որի ներկայությունն արտահայտում է հեղինակի ծայրը՝ լուռ, պատմողի աշխարհայացքի միջոցով:

Ալ. Թոփչյանի «Բանկ Օտոմանն», օրինակ, իբրև պատում դրամատիկական բնույթ ունի: «Գործողությունը» պատումի առաջին պլանում է: Պատմական դիպվածը չէ սակայն, որ կազմավորում է վեպը, այլ բանկի «օպերացիան» ավարտելուց հետո-ն, որ շարունակվում է վեպի հերոսների (Արմեն Գարոյի, Կարո Բաբաջանյանի) կենսագրության, Հայկական հարցի ողբերգական տևողության, ընթերցողի հիշողության մեջ... Վեպը, ուրեմն, պատմության կոնտեքստում է կայանում, ասել է՝ չասվածի մեջ... Բայց, ահա, Վահագն Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» (2008) վեպում, որ վերջին տարիների գրված նշանակալից գործերից մեկն է, պատմության հորիզոնը, իբրև կենսափորձի հոգևոր ու փիլիսոփայական միասնություն, ապրում է Գալուստյանների տոհմի կենսագրության մեջ: Եվ թեև վեպը Վ. Գրիգորյանը տարեգրություն է անվանում, վեպի կառուցվածքում ներմուծելով օրագրությունը, հուշը, մտորումը, հաղորդագրությունը, ռեպորտաժ-գեկուցումը, քաղաքական վերլուծությունն ու տրակտատը, բայց, հարցն այն է, որ այս համադրությունը տանում է դեպի վեպի «հիշողության» ակունքները: Ուստի վեպը ուղղակի իմաստով տարեգրություն չէ, առանձին վերցրած՝ օրագրություն ու հուշագրություն էլ չէ, այլ՝ փիլիսոփայական իմաստով՝ **համադրական վեպ է**, որի առանցքում ժամանակը իբրև պատում տրոհված է, իսկ իբրև մեկնաբանության շրջանակ միասնական է... Միասնական ժամանակի փիլիսոփայական ենթատեքստում է կայանում վեպը, որի ներկայում-անցյալում-գալիքում ապրում և վերապրում են 5-րդ փողոցի բնակիչները, Գալուստյանների տոհմի

ներկայացուցիչները, որոնց կենսագրության մեջ անջնջելի է եղեմնի արյունաքամող հիշողությունը, բուշկիզմի բռնատիրական համակարգի մեջ Հայ դատի գաղափարի սնանկացումը, գալիքի թուրքացման վախն ու քաղաքական հեռանկարը, որ սպառնում է Արևմուտքին: Եվ եթե հարցնենք՝ հերմետիկ է ժամանակը, որի մեջ շարունակվում է (իհարկե, իբրև միասնության ոլորտ) Գալուստյանների, 5-րդ փողոցի բնակիչների կենսագրությունը: Կարող ենք ասել՝ այո: Բայց մեկդարյա «օրագրությունը», որ գրում են Գալուստյանները, ներքին ես-ի փնտրտուք է, ձակատագրի քննություն, կյանքի կարոտ ու ողբերգություն, ցեղասպանության արարի շարունակություն, որ հարատևում է պատմության ենթատեքստում: Ահա թե ինչու վեպը հետաքրքրական է, ունի փիլիսոփայական արմատներ, իսկ գրողի ոճը՝ ողբերգաերգիծական շնչով՝ մնայուն, որ տանում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրիի», Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստանների» պատումի առանձին շերտերի ընկալման հունով:

Կերպարի ընկալման առումով կարելի է ասել համընդհանուր է, օրինակ, Ս. Հարությունյանի «Քարտեզ առանց ցամաքի և ջրերի» (2010) վիպակի հետևյալ հղումը. «Տունն իր տեղում է, դուք ինձ փնտրեք: Ես եմ կորել... Քսան տարի առաջ ես դուրս եմ եկել սեփական ձակատագրից և այլևս չեմ վերադարձել: Կորուսյալը ես եմ» («Նորք», թիվ 2, 2010, էջ 52): Ինքնորոնման այս տանջալից ուղին անցնում են ոչ միայն Ս. Հարությունյանի կերպարները (թեև վիպակի ուղղակի հարցադրումը սա է), այլև արդի արձակի կերպարն առհասարակ, որը, պայմանականորեն ասենք, տուն է վերադառնում կամ հեռանում է տանից... Եվ քանի որ օրինակը տիպական է և համընդհանուր, հավելենք՝ Մարատը՝ վիպակի գլխավոր կերպարը, կորցրել է նաև «տուն-դարձի» ուղին, ինքնությունը, ազատությունը: Սա է հուշում վիպակի սյուժեն. հայ-թուրքական (ազերական) սահմանը անցնում է Մարատի տան միջով... Հատվող սահմանի վրա Մարատը հայտնվում է «ապապատմական» իրավիճակում: Մարատը նաև «փաստաթուղթ» չունի, հետևաբար և՛ ինքնություն չունի: Նա գերի է... հայերի և ազերիների համար, որին փոխանակում են «պայմանականորեն», ձգում են սահմանից այս կողմ, վերադարձնում կրկին:

Կերպարի քաղաքական «ամվավեր» այս իրավիճակը հեղինակը քննում է զուտ գոյաբանական-փիլիսոփայական տեսանկյունից: Հետևաբար, վիպակը չունի պատմության այն հորիզոնը, որն արդի հայ-թուրքական (ազերական) քաղաքական հարաբերությունների ենթատեքստն է կրում: Բայց խնդիրը կարևոր է իհարկե տան, անհատի ինքնության, օտարումի, ազատության և իրավունքի գաղափարի քննության տեսանկյունից, որը չափազանց ինքնատիպ գեղարվեստական սյուժեում է քննել Ս. Հարությունյանը: Բայց հեղինակի ինքնատիպությունը այս դեպքում, բարեբախտաբար, արդյունավետ է, կարելի է ասել նաև՝ համարձակ քայլ է՝ քննելու անհատի կեցությունը... «ազ-

գային կեղևի» սահմանից դուրս, ծանաչելու անհատի հոգևոր աշխարհը և ազատությունը...

Անհատի ներաշխարհի պառակտումը և դրաման, անշուշտ, վիպական ըննության տեսանկյունից բարդ է, որն Անահիտ Թոփչյանի «Անհետացում» (2010) վեպում արտահայտվում է ժանրի էպիկականության քաջայման ընթացքով: Վեպն ունի դրամատիկական կառուցվածք, ուստի գեղարվեստական տեքստը պառակտված է, ուր պատումը միասնական է, իսկ պատումի մեկնաբանական շրջանակը՝ անվերջության ձգտող: Հետևաբար վեպն ունի նաև մեկնաբանական բազմաթիվ հնարավորություններ: Իսկ թե ինչու է վեպը վերնագրել «Անհետացում», կարելի է ընկալել սյուժեի մեկնաբանության ընթացքով: Նշանավոր դերասանուհի Ա. Թ-ն «անհետանում» է Ցյուրիխի օդանավակայանում, վիրահատության միջոցով կերպարանափոխվում դոկտորի կնոջ՝ լրագրող Դոմինիկի մամուլային և նրա անվամբ և փաստաթղթով հայտնվում Հայաստանում իրավապաշտպան առաքելությանը, ուր քաղաքական քառու էր, քաղաքական բանտարկյալներ կային, իսկ դերասանուհու ամուսինը համալրում էր ընդդիմադիրների բանակը... Ահա այս «պահից» է վերսկսվում դերասանուհու դրաման, որի սկիզբը և ավարտը նույնն է, ասել է՝ սյուժեի սկիզբը և վերջը միասնական է, թերևս նաև՝ անավարտ... Վեպի «շարունակվող» սյուժեում դերասանուհին, ի վերջո, բացահայտելով իրեն, վերադառնում է ելման կետին... Ցյուրիխի օդանավակայան, որտեղից ծանապարհը կրկին անհայտ է և կարող է... կրկնվել նույնը...

Պառակտված (մասնատված) է վեպի կերպարը՝ դերասանուհի Ա. Թ-ն: Ակնհայտ է թերևս, որ վեպի հերոսուհին հայտնի դերասանուհու նախատիպն է: Բայց վեպի առանձնաշապիկում արձակագրուհին մեջբերում է. Գոնկուրի միտքը, ուր ասվում է. «Պատմությունը մի վեպ է, որ տեղի է ունեցել, վեպը պատմություն է, որ կարող էր տեղի ունենալ»: Սա նշանակում է, որ դերասանուհու կերպարը ոչ միայն իր ինքնության և ձևակազմի կրողն էր ունի, այլև ձգտում է իր էությանը համընկնել պատմության և ժամանակի ամբողջությանը: Ահա թե ինչու վեպի դերասանուհու կերպարը, դրամատիկական պառակտման ընթացքով, ունի մեկնաբանության հակադիր ուղիներ՝

ա) ներքին եսի, ում հոգեկան աշխարհը գրողը սահմանում է այսպես՝ «ես ինքս անհետացել եմ իմ մեջ...», ինչը նշանակում է, որ դերասանուհու դրաման, դեպրեսիվ արտահայտություններով, ներքին բովանդակություն ունի, ուղղված է «ներս», որը նախևառաջ ինքնօտարումի ծանապարհ է, և որը հնարավոր է քննել զուտ փիլիսոփայական կողմնորոշմամբ,

բ) «դրսի» եսի, ով հանդես է գալիս կերպարանափոխված, երբ կերպարի «շրջված» ինքնությունը, դրաման դիմակավորված է և հանդես է գալիս սյուժեի արտաքին պլանում՝ մեկնաբանելով կերպարի «անհետացման» գաղափարը:

Վեպի մեկնաբանության այսպիսի ընթացքը հնարավորություն է տալիս դերասանուհու էությունը քննել և ծանաչել «դրսից»՝ ուրիշի հայացքով, ինչպես նաև «մերսից»՝ ինքնաձանաչողության միջոցով: Դերասանուհու կերպարը վեպում ներկայացված է անձնական և հասարակական թանձր գույ-ներով. դերասանուհին, գալով հայրենիք, մխրձվում է մերօրյա քաղաքական ճահճում, ականատեսը դառնում քաղաքական ընդդիմադիր ամուսնու առա-նին դավաճանությամբ իրենց անցյալին, նոր լուսի տակ վերլուծում քաղա-քական ծղձիմ առևտուրը հին և նոր իշխանավորների միջև, որոնք երկիրը հասցրին մարտյան բախումներին... Դերասանուհին որքան մոտենում է իրա-կանությանը, այնքան ակնհայտ է երևում անջրպետը միջավայրի և իր միջև: Ուստի Ա. Թովչյանը նախընտրում է կերպարի բարդ, դրամատիկ ներքին բախումներով զարգացումը, որը տանում է հոգու անդունդը՝ դերասանուհու օտարումը զուտ փիլիսոփայական պլանով, մյուս կողմից՝ «անհետացումը»՝ կերպափոխման ընթացքով: Դերասանուհին վճռական քայլ է անում՝ հանդի-պելով մորը, եղբորը, երկրպագուներից անենաճվիրյալին... Վերաթմամուն են մաքուր հուշերը: Զգացմունքը և ցավը գերիշխում են դերասանուհու էութ-յան մեջ, որ հակադրվելով միջավայրի մամր հաշիվներին, դերասանուհուն օտարում են կրկին՝ մղելով անդարձության և օտարման ուղի: Դերասանուհին հայտնվում է նորից պատմության նախադասում՝ ծանապարհի սկզբին, որտե-ղից սկսվող ուղին անհայտ է:

Ժամրի պատմական ձգնաժամը, որոնումների և ժխտման առումով, ակն-հայտ է իբրև օրինաչափություն, թեև սա չի նշանակում, որ որոնումների այս շրջանակը նոր է ձևավորվում և արտահայտվում արդի արձակուն: Ուստի վե-լելենք... ինքնօտարումը ապաստան է, մի վայր, ուր թե՛ մեր օրերի արձակի կերպարը, թե՛ հաճախ նաև հեղինակն ինքը... որոնում է իր ինքնությունը: Սա այն «վայրն է», ուր անհատը ինքն իր հետ է, թերևս՝ ամբողջական է նաև... կամ ունի դրա պատրանքը: Հովհաննես Երանյանի «Ամենագեղեցիկ հարվա-ծը» (2010) վեպի առաջաբանում հեղինակը, բնութագրելով վեպը, անվանում է «ցավի և ապաշխարության» օրագիր: Հեղինակը բնաբան է քաղել Խա-չատուր Կեչառեցուց, ուր ասվում է՝ «Հոգիս դատախազ լինի մարմննույս...»: Հետևապես հարցադրումը, որ հնարավորություն է ընձեռում անդրադառնալ և մեկնաբանել այս վեպը, հեղինակի գրականության դերի ընթերցումն է, կերպա-րի՝ այն է՝ հեղինակի-պատմողի ընդհանրության և միասնության գաղափարը:

Դիպվածը, որ տեղի է ունենում հեղինակի հետ, վերափոխում է հեղինակի-պատմողի աշխարհը: Իր տան կտուրից պատմողը ընկնում է և վնասում երկու ոտքը: Վեպը ներկայացնում է այնուհետև հեղինակի հիվանդանոցային քրո-նիկոնը, մտորումները, որի ընթացքում վերաբժեքավորում է իր անցած ուղին, ներկան, շրջապատի մարդկանց: Պատումի օրագրային եղանակով հեղինա-

կը ժառանգական կապ է փնտրում մեծ վանեցու հուշապատումի՝ «Ծաղկած փշալարեր» վիպակի, Շ. Շահինուրի «Ամբողջ Թրաֆալգարը» հիվանդանոցային պատմվածաշարի հետ, հավելում է այս շարքում նաև մեծ մաիրցու բանտային օրագիրը՝ «Երևանի ուղղիչ տնից», այնուհետև՝ Նոր Կտակարանը... Իհարկե, ընդհանուրը, որ նկատի ունի հեղինակը, գրականության դերի ըմբռնումն է, որը հայտնություն է հեղինակի համար: Ցավը, ապաշխարությունը, կարեկցանքը մարդու նկատմամբ փոխանցվում է վեպի միջոցով (փոխանցվում է նույնը նաև հեղինակին): Ուրեմն՝ գրականությունը ոչ միայն կյանքը ծանաչելու և վերարժեքավորելու, այլև ցավը վերապրելու և օտարելու ուղին է: Հեղինակը չի ընդունում սակայն ոչ մի պայմանականություն: Գրական յուրաքանչյուր հնարանը, ինչպես հեղինակն է ասում, կեղծիք է: Ուստի պատմողը մարմնական ցավը ներկայացնում է իր և գրական հերոսի անունից: Հիվանդանոցային առօրյայի մեջ գրականությունը, գիրը՝ առհասարակ, հեղինակի համար դառնում է ցավը մեղմելու միջոց, և, ինչպես ցավի պատմությունը, գրվում է վեպը իբրև օրագիր և խոստովանություն, իբրև իրական պատում, որը կեղծիք չէ, ապրված է և, թերևս, հավաստի... ինչպես մեծ վանեցու հուշապատումը կամ Շահինուրի հիվանդանոցային պատմաշարը, ուր այնքան խորն է ապրված մերձավորի ցավը:

Հովի. Երանյանի վեպում կան նաև հետաքրքիր կերպարներ, ծակատագրեր, որոնք ունեն իրենց հիվանդանոցային կյանքը, ինչպիսիք են Սեյրանը (որին Լովելաս է անվանում), շուշեցի Լարիսան (իննսունամյա կույսը, որը հիվանդանոցից չի հեռանում՝ զանազան ձևեր ու պատժառներ հորինելով այնտեղ մնալու), Լորիկ Բիժեն (որն ընկել է գիլասի ծառից), Սոսը և այլն, որոնց պատմությունները հավելվում են՝ ամբողջացնելու վեպը... Սակայն Երանյանի պատումը և հերոսները, լինելով օրագրային և իրապատում, ունեն իրենց ինքնության շրջանակը: Չեն որոնում ուստի մեծ բախումներ հիվանդասենյակի սահմանից դուրս, ապրում են իրենց ցավի մեջ միայնակ, կարեկցանքի և ապաշխարության տազնապը իրենց էության մեջ: Նրանք էպիկականության պատրանք չունեն, չեն ձգտում համապատասխանելու ժամանակի էությանը, ուստի ելք են փնտրում՝ ապավինելով... հրաշքին, կարեկցանքին, որ հոգեմոտ է, ինչպես բնաբանում ասված է. Կեչառեցու խոսքը...

Իհարկե, դարաշրջանը, մարդու և հասարակության կենսափորձը, որը պատմական բնույթ ունի, կարևոր է իբրև ծանաչողության հորիզոն: Բայց պատմության և ժամանակի միասնության գաղափարը իշխում է արդի արձակի ընկալումներում: Պատմությունը, հետևաբար, իբրև հերմենևտիկական շրջանակ, ձևավորում է անվերջավոր մի շրջապտույտ, որն ընդգրկում է պատմության գաղափարն իբրև հավերժական միֆի փոխակերպում, որն իրական է որպես կրկնվող, վերակերտվող միֆական հավելում, ինչը տար-

քեր է թեև որպես փիլիսոփայական համակարգ, բայց սահմանվել է 20-րդ դարասկզբին և կարելի է անվանել կրկին «անվերջ վերադարձի» տեսություն: Նորայր Աղայանի վերջին՝ «Ծաղրածուն քաղաքում» (2010) վեպը դրա արտահայտությունն է, որը թվում է՝ ունի «ծանոթ» սյուժե, ուր Նազարի հավերժական միջև և հեքիաթը «պատմում» է հեղինակը արդեն... հազարերորդ անգամ, բայց պարադոքսը նրանում է, որ... Աղայանի վեպի «պատմումը»... նոր հավելում է (այդ՝ հավելում), որ «պատմում» է և՛ հինը՝ հավերժականը, և՛ նորը՝ հավելյալը՝ մեր դարի միջև: Եվ թեև վեպի առանձին դրվագները վերլուծելու համար ժամանակ և ծավալ է անհրաժեշտ, բայց, ընդհանրացնելով վեպի հարցադրումները, կարելի է սահմանել դրանք՝ քննելու համար տվյալ խնդիրները արդի վեպի բնույթի, ժանրի և կառուցվածքի տեսանկյունից:

Այսպես. վեպը սահմանում է ինքը՝ հեղինակը, վեպի կերպարների՝ վիպասանի և հեքիաթասացի վերջին երկխոսության մեջ, ուր ասվում է. «Ամեն վեպ հեքիաթ է: Հեքիաթն էլ՝ վեպ» (314): Իսկ վեպի սկզբում արդեն ասվել էր. «...Հեքիաթն ավելի իրական է, քան իրականությունն իր երկրաչափական, բարոյական ու ֆիզիկական հատկանիշներով: Այն առաջանում է ժամանակների և տարածության անչափելի բևեռացումից և նման է գերխիտ և լուսատու աղամանդի, որի յուրաքանչյուր բյուրեղում կան գոյության նշաններ» (5-6): Վիպասանը, ուստի, նման է հետազոտող Շլիմանին, ով բացահայտել է Հոմերոսի վեպ-հեքիաթի առարկայական եղելությունները: Իսկ «Ծաղրածուն մեծ քաղաքում» վեպը, ներառելով ժամանակը և տարածությունը ամբողջական, ներկայի-անցյալի և ապագայի միասնությունը, կենսափորձի փիլիսոփայությունը, վեպի առաջին մասում հետազոտում է «իրականության հեքիաթը», երկրորդ մասում՝ «հեքիաթի իրականությունը»: Հետևաբար վեպում իշխում է երկու պատումային հոսք՝ Նազարի հավերժական հեքիաթի «իրականությունը», էությունը, որի գոյության «նշանները» ներկայում և անցյալում՝ մինչև Արգիշտիի անհիշելի դարաշրջանը, նույնն են, միախառնված են նրանում դարերի ծիծաղը և լացը, կատակերգությունը և ողբերգությունը, որոնք միմյանցից առանձին գոյություն չունեն:

Վեպի սկզբում հեղինակը ներմուծում է ժամանակի «գոյության նշանները», որոնք պատումի էությունն են խորհրդանշում, կազմալուծում են այնուհետև վեպի պատումը՝ նրա ենթատեքստում վերաձելով փիլիսոփայական «նշաններին»: Դրանք հայտնագործում է թանգարանի այցելուն՝ Նավասարդը, որը և վեպի պատումը վերստեղծող առանցքային կերպարն է նաև: Նրան մենք տեսնում ենք վեպի սկզբում և երկրորդ մասում: Սկզբում, իբրև թանգարանի այցելու, Նավասարդը սիրահարված է Լոռու Բերդում մ.թ.ա. երրորդ հազարամյակում հայտնաբերված սափորին, որը ցանկանում է ձեռք բերել: Բայց բացակա տնօրենի կամ թե՛ նրա բազկաթռչի հետ զրուցելիս Նավա-

սարդի աչքին համոռն է մի այլ առարկա՝ **դիմակը**: Նրա աչքերը զարմանքով և հիացմունքով տեսնում են «տիեզերական գաղտնագիրը» և մշանը, ընկալում նրա իմաստը, որը պահպանում էր դիմակը՝ ծաղրածուի դիմակը՝ ողբերգականակերգական արտահայտությամբ. «Ծաղրածուն ծնունդած դիմագծերով հարթաքանդակից մայում էր հին-մոր աշխարհին և ծիծաղում ու լաց էր լինում: Նավասարդ մարդը ծայն-բառեր-երգ լսեց. «Ծիծաղի՛ր, պայաց, ծիծաղի՛ր իմ փշոված սիրո և հոգու վրա» (13): Այդ ծայնը-երգը այլևս հնադարյան սափորի մեղմ թովչանքից չէր ծագում, որի կուրծքը ասես շնչում էր, կոնքը խոսում էր ծաղկած մարմնի կարոտները, որովհետև սափորը «... կին էր՝ քաղցրությունից ծաքած արևահամ մռան տեսքով» (9):

Նավասարդը նույնանում է այլևս դիմակի հետ: Դիմակը, սակայն, իբրև «մշան», մի քանի գործառույթ ունի: Ծաղրածուի դիմակը՝ ողբերգական արտահայտությամբ, ժշմարտություն որոնողի դիմակն է: Ծաղրածուն հավերժական է, նրա դիմակը կրողը՝ ազատ մերաշխարհի մարդը, ինչպիսին թանգարանի սափորին սիրահարված Նավասարդն էր:

Մինչդեռ դիմակը մաս մարդու էությունը բնորոշող, հասարակությանը իր էությունը պարտադրող գործառույթ ունի, ինչպիսին կրում են թագավոր Նազարը, նրա մախարարները, ծարտարապետ Միքը, քանդակագործ Հոմերոս Հոմերոսյանը, Նազարի ենթադրյալ հայրը՝ աքաղաղ Գարսևանը (Գարսոն) և այլն:

Ո՛ր դիմակն է ավելի իրական: Դա հնարավոր է ընկալել հեքիաթասացի և վիպասանի երկխոսության մեջ: Հեղինակի (վիպասանի) հարցին՝ «Իմ Նազարը քո Նազարը չէ՞», հեքիաթասացը պատասխանում է. «Իհարկե՞ ոչ... Բանի որ Նազարը հավերժական մարդկային տեսակ է, չունի ազգություն ու ծննդավայր, պահպանելով իր արմատը՝ մշտապես փոփոխվում է և նույնիսկ զարգանում ու կատարելագործվում, գտնվում է տիեզերական ժամանակի ու տարածության մեջ, հետևաբար ամեն ժամանակ, յուրաքանչյուր մարդ իր Նազարն ունի, նույնիսկ իմ հեքիաթի Նազարը, քո վեպի Նազարը, որ արդեն իրեն աստված է կարծում քո (վիպասանի. _Ս.Ա.) երևակայության շնորհիվ...» (105):

Վեպը, իհարկե, հեքիաթ չէ: Նազարը շատ ավելի իրական է Ադալյանի գործում: Վիպասանի խնդիրն է՝ նկարագրել վեպում, թե «ինչպես է Նազարն աստիճանաբար դառնում Նազար և ավելի՛ Նազար» (106): Որովհետև վեպը, Ադալյանի մեկնաբանությամբ, «պետք է ցուցադրություն լինի, շարժում ու գործողություն արտահայտի»: Այն է՝ «զնալ ու չհասնել, հասնել ու դարձյալ զնալ»: Եվ, ինչպես ասվում է, վիպասանի խնդիրն է, ինչպես Հոմերոսն է անում՝ «նկարագրել վահանը ոչ թե պատրաստի, այլ պատրաստվող-շինվող առարկա» (107): Հետևաբար, վիպասանի «բառը և՛ կատակերգություն է, և՛

ողբերգություն» ընթացքի՝ մեծ ժամանակի ամբողջության մեջ, որը վիպական «գործողության» մեջ արտահայտվում է միասնական, բայց՝ երկու արարում՝ Նազարի հայտնությունը կան «Սպանել ծաղրածուին» (ինչպես հեղինակը կասեր) և՝ երկրորդ՝ «Մուկիկի պես մարդը մեռավ, աշխարհքը մնաց անտեր...», որ մեզ տանում է կրկին դեպի «սկիզբը»... Ինչու՞: Որովհետև, ինչպես հեքիաթասացն է մեկնաբանում Ադալյանի վեպում. «Աշխարհը սկիզբ չունի, բայց վերջ լինելու է»: Ուստի, ինչպես վեպի սյուժեում, Նազարի սպանությունից հետո թագը և գահը, թագուհի Ուստիանը բաժին են հասնում արդեն ոչ թե ծաղրածուին՝ Նավասարդին, այլ արդեն «դիմակազերծ» Նավասարդին, որն սպանել էր Նազարին... կրկին վերստեղծելու իր մեջ համոռոց նոր Նազարին և նրա ժամանակը: Բայց իրականության տրագիկոն և կոմիկոն արտահայտվում է արդեն մի նոր արարում, նոր գործողության մեջ, որը վիպասանը բացատրում է այսպես. «Սկզբի և վերջի միասնության բանաձևը նման է ողբերգական թատրոնի, որտեղ գլխավոր հերոսը բացակա սերն է, բոլորը սպասում են նրան ավելի, քան Գողոթին, բայց նա չի գալիս» (152): Գուցե եկողները ներոններն են, նազարները, իսկ մեր կյանքը, ինչպես վիպասանն է ասում՝ «Մեր կյանքը ծափի է: Սիրո երգի փոխարեն լսում ենք գորտերի կոկոռը: Կարիճներն են շրջապատել մեզ: Բորենին է ոռնում» (153): Ահա թե ինչու Ն. Ադալյանի «Ծաղրածուն քաղաքում» վեպը արդիական է, Նազարի կերպարը՝ հավերժական ու նոր, վեպի գաղափարը՝ խոր և նշանակալից, տարերքը՝ հզոր... Հետևաբար և՛ մնայուն: