

Այս դեպքում Նիցշեի միտքը, թե դասականությանը հարող փիլիսոփաները (այստեղ՝ գրականագետները), ովքեր առաջադրում են միայն գաղափարներ, բայց չեն հուշում դրանց իրագործման եղանակները, հիշեցնում են Ողիսեսի ուղեկիցներին՝ խցանված ականջներով. «ովքեր չլսեցին երգը կյանքի՝ իրենց ստեղծած աշխարհից այն կողմ ու կարծեցին, թե ամեն մի երգ սիրենների երգն է միայն» (Նիցշե, «Ջվարթ գիտություն»), դառնում է առավել քան արդիական: Հետեւաբար եւ վստահությունը, թե աշխարհը միայն մեկ գոյածու ունի, հատկապես այն, որն ապահովում է տվյալ սուբյեկտի գոյությունը (ով այդքան վստահ է), դառնում է առնվազն անհեթեթություն: Երեւոյթ, որ չափազանց կարելոր է այսօր քննադատության (լայն առումով՝ գրականագիտության) քաղաքականության տեսանկյունից, քանզի խնդիրն այս պարագայում գիտական նպատակահարմարությունն է, ինքնա — նպատակ այն խոհամտությունը, որն իր ներքին տիրույթում ամփոփում է հողվածի անուժ — անկարող — ությունը, ուստի այն կարելի է բնութագրել նաեւ սուբյեկտիվ բամբասանք կամ անկապ կրակահերթ եզրերով:

Այս համատեքստում բնագրային բոլոր փոխառությունները ձեռք են բերում պարողիկ հատկանիշներ՝ հեզնական երանգով շրջվելով հեղինակի դեմ, քանզի «Անդրադարձում» Վարուժան Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի խորագիրը դարձել է «Անավարտ կենսագրություններ», Կիոլետ Գրիգորյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Ինքնագիրը»՝ «Ինքնություն», Նաիրա Համբարձումյանի «Ես բառ եմ դարձել» բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ես բառ եմ որոնում»: Առկա են նաեւ արտասանության ու գրության անհամապատասխանությամբ օգտագործված բազմաթիվ բառեր, ինչպես՝ Հայդեգերը՝ Հեյդեգեր (գերմաներեն, անգլերեն, ռուսերեն տեքստերում բաց վանկում արտասանվում եւ գրվում է [i] — [mae ti n haidege]) Սյորեն Կիրկեգորը՝ [sœ en k i e k e ǵo] Սյուրեն Կիրկեգոր, Ռոլան Բարտն ընդհանրապես գրված է ուղղագրական սխալով՝ Բարթ, polit-art-ը՝ poilit-art, Ուռ-Ֆաշիզը՝ Ուռ-Ֆաշիզ (տես Умберто Эко, Пять эссе на темы этики, С-П symposium, 2007 ст. 49-81 կամ՝ «Ակտուալ արվեստ», 2008, թիվ 6, էջ 7-10), Նազարեթ Կարոյանը՝ Նազարեթ Կարսյան, Վահան Տերյանի «Հոգեւոր Հայաստանը»՝ «Հոգեւոր հայրենիք» եւ այսպես շարունակ...: Կան մտքեր, որոնք ընդհանրապես խեղված են. ինչպես՝ «պատկերավոր այս խոսքերում ոչինչ նոր գաղափար չկա» ??? (գուցե՝ ոչ մի՞, այլապես նախադասությունը ստացվում է արեւմտահայերեն, Ն.Հ.), կամ՝ «...ինչի պատճառները կարելի է վերագրել պատմական ճակատագրին, մշակութային կտրվածությանը, եկեղեցու անգրագետ ձեւույթին, քաղաքային անազատությանը... ??? (գուցե՝ քաղաքակա՞ն)» կամ՝ «հայրենիքը վեր է ամեն կարգի ֆիզիկական, աշխարհագրական, ազգային ու հոգեւոր-մշակութային ատրիբուտներից առանձին վերցրած ??? եւ հենց դրանց ընդհանրության մեջ է միավորվում էթնիկական մի համապարփակ ընդհանրություն ???»:

Ժամանակակից հոգեբանությունն այս երեւոյթն անվանում է memory traces (հիշողության հետքեր)՝ կապված սուբյեկտի՝ ժամանակի ու տարածության մեջ առարկաներն ու երեւոյթները ժամանակավորապես հիշելու մեխանիզմների գործոնին: «Անդրադարձ»-ում սուբյեկտներն ու խնդրահարույց հարցերը շատ են ու տարբեր, այդ պատճառով էլ կանդրադառնամ միայն ինձ հետաքրքրող երեւոյթներին ու հարցերին:

1809 թվականի մարտ ամսին իր տղայի ուսուցչին՝ Ֆրիդրիխ Կիլիելմ Ռիմերին, գրած մի նամակում Գյոթեն հոգեբանական հարցադրում է կատարում՝ «Ինչո՞ւ են շատ ու շատ մարդիկ մեծ անհանգստությամբ ընդունում նոր անձի հայտնվելը», եւ ինքն էլ

անվերապահորեն պատասխանում է իր հարցին. «որովհետեւ տվյալ անձը ուշադրություն է հրավիրում այն հատկանիշներին կամ երեւույթներին, որ նրանք չունեն կամ չեն նկատել կամ էլ վերջինիս միջոցով բացահայտում են իրենց գաղտնի վատ որակները: Թե՛ մեկը, եւ՛ թե մյուսը նրանց սրտով չեն: Եվ եթե նորեկը համեստ է ու կիրթ, նրան ատում են ոմանք, ու մի կերպ հանդուրժում են մյուսները, իսկ եթե նա ինքնավստահ է եւ ինքնուրույն, նրան ատում են բոլորը» (տե՛ս Иоганн Вольфганг Гете, "Песьма, дневники", АСТ, 1998): Այս ամենի մեջ, կարծում եմ, մի բան հաստատապես պարզ է՝ ուրիշի, օտարի ներկայությունը որեւէ կլանում ինքնին վտանգ է, հատկապես, երբ նա այլ է աշխարհայացքով, ըմբռնումներով, ինքնության գիտակցությամբ:

Ինքնապաշտպանության մեխանիզմները սովորաբար ծառայում են ներքին անգիտակցական կոնֆլիկտների պահպանմանը՝ հանուն մեզ հայտնի հոգեկան հավասարակշռության: Սրանում են նրանց դրական ու կառուցողական գործառնությունները: Եթե այդպիսի պաշտպանությունները չեն օգնում, գործառվում են զգայական զենքերը, որոնք հաճախ դառնում են հոգեթերապիայի առարկա: Բոլոր այդ գործոններն անգիտակցական են, սակայն նրանց հիմքում ստեղծվում են նախապաշարումներ, որոնք ահռելի փոփոխությունների են ենթարկում մարդու ներաշխարհը՝ սոցիալական, մշակութային, գիտական եւ այլ ոլորտներում դառնալով վտանգավոր: Եթե նկատելու լինենք, ապա հզոր կուրտիզանական դիստոմիայի ժամանակներից դեռեւս հոգեբանները անհուսորեն թափառում են տեկտոնիկական այս ավերակի՝ հոգեբանության փիլիսոփայության խորքերում՝ երբեմն-երբեմն հատվելով որեւէ հարցում:

Այս առումով հետաքրքրաշարժ է հետեւյալ պարբերությունը. «Ինքնին ուշագրավ են Այվազյանի հողվածի արծազանքները, հատկապես, քննադատության ասպարեզում ինձ անհայտ Նաիրա Համբարձումյան անունով մեկի ստորագրությամբ տպագրված «Լույս-Ա-Պտույտ» հանելուկային վերնագրով հողվածը, որը սակայն Վարուժանի հողվածի պարզ իմիտացիան է, քան մեկնության փորձ...», — գրում է ակադեմիկոսը՝ հասնելով զգայական-էմպիրիկ անսահմանության, որը միաժամանակ վախն է՝ անվերջ բաց տարածության առջեւ, քանզի ոչ ոքի համար գաղտնիք չէ, որ պատմության պատմությունը վերլուծություն է, բայց՝ մասնավոր: Ուստի որպես մասնավոր անձ ակադեմիկոսը կարող էր քննադատության էթիկան հասցնել կենցաղագոյության (անհայտ-հայտնի), որի շարժառիթն էմպիրիկ կիրքն է կամ Շանթի հայտնի դրամայի էմպիրիկ ընթերցումը՝ հանձին ճերմակազգեստ Հաննայի, բայց որպես ակադեմիական սուբյեկտ նա կարող էր վեր կանգնել մահկանացուական գայթակղություններից՝ ակադեմիականությունը չմղելով դեպի ակադեմիզմ, քանզի ցանկացած իզմ իր մեջ ի սկզբանե կրում է տվյալ երեւույթի անկանխակալ-անփառունակ վախճանը:

Ի վերջո իրողությունները՝

ա. «Հրաչյա Աճառյան» համալսարանում ակադեմիկոսը վարել է հայ գրականության ամբիոնը, որտեղ ութ տարի շարունակ դասախոսել է նաեւ Նաիրա Համբարձումյանը
բ. 2003 թվականին ակադեմիկոսը նախագահում էր ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտի մասնագիտական այն խորհուրդը, որտեղ բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճան է շնորհվել Նաիրա Համբարձումյանին:

գ. նա եղել է Նաիրա Համբարձումյանի՝ 2004 թվականին լույս տեսած «Կանաչ կառեթներ» բանաստեղծությունների ժողովածուի խմբագիրը, անժխտելի են:

Ինչ վերաբերվում է իմիտացիայի խնդրին, ապա համապատասխան գիտելիքներ ունեցող ընթերցողը շատ հանգիստ կարող է երկու հոդվածն էլ ընթերցել ու գնահատել, ոչ ոքից դրանք թաքցված չեն (տե՛ս «Գրական թերթ», 2009, թիվ 39, էջ 3 եւ «Գրական թերթ», 2010, թիվ 17, էջ 3), քանզի սույն մեղադրանքը ընդամենը անհիմն հերյուրանք է: Եվ ի վերջո, իմիտացիայի լավագույն օրինակ կամ այսպես կոչված, ներքին պլագիատ չէ՞ արդյոք հետեւյալ պարբերությունը ակադեմիկոսի կատարմամբ՝ տե՛ս եւ հմմտ.

- «Չպետք է մոռանալ, որ վերջին տարիների ընթացքում հայ իրականության մեջ ծագել է մի նոր ինտելիգենցիա, մի նոր սերունդ, որին օտար չէ եվրոպական կուլտուրան, գոնե իր խոշոր գծերով, որ եվրոպական կրթություն ստացած, եվրոպացու կյանքով ապրած, դառնում է հայրենիք եւ բնականաբար գոհ չէ մնում իր հայրենիքում տիրող կարգերից ու հասկացողություններից... Ասում են այդ բոլոր առարկությունները չափազանց միամիտ են եւ հին: Հայ կղերի դերը մեր պատմության մեջ եղել է շատ խոշոր եւ շատ կորստաբեր, ավերիչ ըստ ամենայնի... Պատմության մեջ չափազանց մեծ դեր է վերագրվում մեր կղերին, իբր ազգի լուսավորության եւ հոգեկան — կուլտուրական պահանջները հոգացող ժրաջան մի դասի... Քանի որ կղերը դեր ունի ժողովրդական դպրոցում, միշտ պետք է կասկածով եւ երկյուղով վերաբերվեմ դեպի այդ դպրոցը... սեմինարիստական, տիրացուական մտածողությունը եւ ինքը՝ կղերը, որ մինչեւ այժմ հովանավորում ու սնում է այդ սեմինարիզմը...» (Վահան Տերյան, Երկեր, Հայպետհրատ, Ե., 1956, էջ 490-497):

- «...որի աշխարհայացքը ձեւավորվել է եվրոպական կուլտուրայի ազդեցությամբ եւ համենայնդեպս կյանքը դիտում է ոչ թե նեղ-ազգային հայեցակետից, այլ ընդհանուր-մարդկային իդեալների չափանիշով... Դպրոց եւ եկեղեցի, ազգային մտավորականություն եւ կղեր՝ ահա այն ուժերը, որոնք կառչած հնամենի կուռքերին, հայ հասարակական մտքի ու գրականության մթնոլորտը մթազնում են տիրացուական, սահմանափակ մտածողությամբ, մակերեսային, ինքնաբավ սեմինարիզմով» (Ս. Սարինյան, Հայ գրականության երկու դարը, Սովետ. գրող, 1988, հ. 1, էջ 399):

Պետք է խոստովանել, որ Վահան Տերյանի «Հոգեւոր Հայաստան» հոդվածի ու նամակների ընտրանու վերաշարադրանքը (տե՛ս եւ հմմտ. Ս. Սարինյան, Հայ գրականության երկու դարը, Սովետ. գրող, 1988, հ. 1, էջ 395-409) սովետական գրականագիտության բացառիկ նմուշներից է, քանզի ակադեմիկոսին թվացել է, թե ընթերցողը ունակ չէ ընկալելու «Հոգեւոր Հայաստան»-ի տեսությունը, ու ինքը պիտի վերապատմի դույնը իր բառերով:

Ու քանի որ խոսք գնաց իմիտացիայից, ապա առաջարկում են զուգահեռ ընթերցել նաեւ (տե՛ս եւ հմմտ. Николай Бердяев, Русская идея, 1946, Изд. АСТ, (երկրորդ եւ երրորդ հրատ. 2007, 2009) աշխատությունը, ինչպես նաեւ «Ինքնություն» (Հում. հետազոտությունների հայկական կենտրոն, 1995, Ե., «Կամար» հրատ.) պարբերականը՝ ուշադրության կենտրոնում պահելով նրանում առկա հոդվածների հարցադրումները, այնուհետեւ ակադեմիկոսի «Հայ գաղափարաբանություն» (Ե., «Ձանգակ-97», 1998) ուսումնասիրությունը (հետագայում գրքի խորագիրը փոխվել է՝ «Հայոց ազգային գաղափարաբանություն», Ե., «Ձանգակ-97», 2005, 328 էջ):

Ուշագրավ է նաեւ, որ «ամեն ինչ արտացոլված է ամեն ինչում», «Ի սկզբանե էր Բանն», Լոգոս, Ալքիմիա» (թիվ 1, էջ 5) հասկացություններն «այլեւս առեղծվածներ չեն» ակադեմիկոսի համար, քանի որ դրանք «արծարծել ու վերարծարծել են բազում իմաստասերներ», իսկ ահա լույսի ու նրա պտույտի գաղափարը մնացել է հանելուկ՝ ««Լույս-Ա-Պտույտ» հանելուկային վերնագրով հոդվածը» (նույն տեղում, Ս. Ս.):

Ստացվում է՝ աշխարհը ոչ միայն կորցրել է իմաստը, այլեւ այսպես ավարտվում է անիմաստության շրջանը, իսկ ռացիոնալիզմը մեր օրերում, գործելով սոսկ անձնական

նպատակահարմարության դիրքերից, ի վերջո, ծառայում է աննպատակ ու արհեստական աշխարհաստեղծմանը՝ արտագրում է — չի արտագրում, հետեւաբար տագնապը, որ հայտնաբերվում է ներքին օբյեկտի եւ էգոյի նույնականության միջոցով, ձեռք է բերում հետապնդման որակ վերոնշյալ երկու ներքին՝ բացակա ու ներկա օբյեկտների միջեւ, որի սահմանները ջնջվում են իր՝ ակադեմիկոսի արտագրության (պլագիատի) փաստով՝ տե՛ս եւ հմմտ.

- «Րաֆֆուն կամ Պռոշյանին ու Աղայանին — Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Րաֆֆու կենդանության ժամանակ եւ Աղայանի ու Պռոշյանի օրով արտադրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները» (Վ. Տերյան, Երկեր, Հայպետհրատ., Ե., 1956, էջ 490):

- «Րաֆֆուն եւ Պռոշյանին Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Րաֆֆու կենդանության ժամանակ եւ Աղայանի ու Պռոշյանի օրով արտադրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները» (Ս. Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 1, 1988, էջ 398):

- «Հայրենիքի երգը հնչել է մեզանում առավել կամ պակաս ուժեղ՝ Եղիշեից եւ Խորենացուց մինչեւ մեր օրերը... գունավորել մեր ինտելիգենցիայի միտքն ու երեւակայությունը դարեր շարունակ» (Վ. Տերյան, Երկեր, Հայպետ հրատ., Ե., 1956, էջ 490):

- «Հայրենիքի երգը հնչել է առավել կամ պակաս ուժեղ՝ Եղիշեից եւ Խորենացուց մինչեւ մեր օրերը... դարեր շարունակ գունավորել մեր մտավորականության...» (Ս. Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 1, 1988, էջ 398):

Այդ վախճ կազմաքանդման ազդակի միջոցով ամրապնդվում է օբյեկտի մեջ, կամ ավելի ճիշտ, վերապրվում որպես վախ՝ «կառավարման չտրվող օբյեկտի առջեւ» (Melanie Klein, «Notes on some schizoid mechanisms», 1952, p. 292-320), ուստի հոգու եւ մարմնի միջեւ առկա հարաբերությունը, բացի հոգեբանականը, ձեռք է բերում նաեւ փիլիսոփայական շեշտադրում եւ հարաբերվում գաղափարների ոլորտին:

Վաղուց ավարտվել է հավատաքննության հզոր դարաշրջանը, սակայն հավատը շարունակում է հարաբերվել ոգու վտանգավոր, բայց քաղցր գայթակղություններին: Գրականության պատմության ու փիլիսոփայության շղարշով պարուրված սույն վերապրուկները (տե՛ս «Գրական թերթ», 2012, թիվ 1-5), ձեռք բերելով տավտոլոգիկ հատկանիշներ, ընթերցողին ուղղորդում են դեպի միջնադարյան մտածելակերպը՝ զուգադրական շղթայի միջոցով ստեղծելով առավելապես գրական-պատմական ուտոպիա, քան քննադատություն-անդրադարձ: Թեպետ, ի վերջո, վերոնշյալը սոսկ պայմանականություն է՝ կախված այն ընդունող կամ չընդունող ընթերցողից (պատրաստվածության խնդիրը նկատի ունեն), ում միջոցով պատահականությունը դառնում է նշանակալի կամ հակառակը.

տե՛ս եւ հմմտ.

- «Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ ծովի վրա ձիարշավ է անում, ցամաքի վրա՝ նավարկություն» (Ս. Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 4, 2004, էջ 605):

- «Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ ծովի վրա ձիարշավ է անում, ցամաքի վրա՝ նավարկություն» («Գրական թերթ», 2012, 27 հունվարի, էջ 2): (Ի դեպ, սույն արտահայտությունը ակադեմիկոսի գյուտը չէ, այլ Արամայիս Կարապետյանի (տե՛ս «Գրականագիտական պիլիսոստագիա» հոդվածը, 1969), որում նա քննադատել է ընկեր Սարինյանի «Հայկական ռոմանտիզմ» աշխատանքը):

- «...եւ բարձր են գնահատում Հակոբ Մովսեսի որոնող միտքը, նորի զգացողությունն ու բարձր չափանիշները...» («Գրական թերթ», 1992, 6 մարտի, էջ 3):

- «Եւ գնահատում են Վարուժան Այվազյանի գրական տաղանդը եւ որոնումի հակված

նրա երկերի մտավոր լարումները...» («Գրական թերթ», 2012, 10 փետրվարի, էջ 2):

- «Չխոսելով արդեն Պլատոնի, Ադորնոյի, Մալարմեի, Էլիոթի, Յակոբսոնի, Էպտեյնի, Ռուսսոյի, Մարկեսի, Բլոկի, Հերակլիտի, Շելլինգի, Կանտի, Մանդելշտամի, Դանթեի, Վիյոնի, Կլոդելի, Ժան Պերսիի, Թագորի եւ բազում այլ անունների մասին: Եվ ականա հարց է ծագում՝ վերջապես ի՞նչ գավառական ցուցամոլություն է սա...»: («Գրական թերթ», 1989, 21 հուլիսի, էջ 2-4):
- «...վկայակոչում է անուններ՝ Դիոնիսիոս Աերոպագեցի, Պալիեւսկի, Պլոտոն, Փիլոն Ալեքսանդրացի, Հեգել, Շելլինգ, Յակովլեւ, Պլատոն, Կանտ, Լուի Արագոն, Արիստոտել, Սոկրատ, Յամբլեխ, Պորֆյուր, Լոտման, Կետե Համբուրգեր, Մախ, Կլեմենտ Ալեքսանդրացի... հողվածի հեղինակը քննադատության գիտությունը խեղաթուրում է գավառամտությամբ...» («Գրական թերթ», 2012, 10 փետրվարի, էջ 2):

«Պատմությունն առաջին անգամ կրկնվում է որպես ողբերգություն,- ասում էր Կարլ Մարքսը,- երկրորդ անգամ՝ որպես ֆարս»: «Անդրադարձ»-ը, ինչպես ցույց է տալիս քննադատության պատմությունը (տես մեջբերումների թվականները), այս էլ որերորդ անգամ, ոչ միայն կրկնվում է, այլև պարողիայի է ենթարկում ինքն իրեն: Առաջարկում են ընթերցել հետեւյալ հողվածները՝ («Գրական թերթ», 1989, 21 հուլիսի, էջ 2-4: «Գրական թերթ», 1992, 6 մարտի, էջ 3: Ս. Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 4, 2004, էջ 605, նույնը՝ 1969թ.: «Գրական թերթ», 2012, թիվ 1-5, էջ 2-3:) ու համոզվել, որ այս դեպքում հայ գրականության պատմությունը նույնիսկ քսան տարին մեկ անգամ զարգացման ու առաջընթացի ոչ մի էական փոփոխություն չի կրել (սկսած 1969 թվականից), եւ եթե փոխենք սույն հողվածների հերոսների անունները, ապա կտեսնենք, որ կաղապարը, կառուցման եղանակը ու նույնիսկ շատ ու շատ արտահայտություններ ու ձեւակերպումներ, ընդհուպ մինչեւ վերջին տողի հարցադրումը՝ «Բայց մինչեւ ե՞րբ եւ մինչեւ ո՞ր...», նույնն են: Կրկնության փորձը մասամբ դրվատելի հատկանիշ է դպրոցահասակ աշակերտի համար, սակայն գիտության մեջ այն մշտապես վերաճում է կրկնաբանության (տավտոլոգիայի)՝ ստեղծելով շարժման անշարժությունը, որ նույն կանգառն է, նույն ճահիճը, յուրօրինակ դարձ ի շրջանս յուր՝ տոտալիտարիստական արմատներից սնվող: Ոչինչ, բացի թերահավատությունից, այսպիսի դիտարկումները չեն կարող առաջացնել, քանի որ առաջընթացի ըմբռնմանը հակադրվում են սեփական դրոշմանիշով միջերը, որոնց ստեղծման կամայականության աստիճանը դեպի աբսուրդը միտող կոլլաժ է հիշեցնում, եւ առկա տարատիպ սխալները անընդհատ կրկնվելու հատկություն են ձեռք բերում: Սակայն կարծես ակադեմիկոսի համար այնքան էլ կարելու չէ, թե ստեղծվողը միջ է, եւ գրականության պատմությունն առնչվում է գոյության (այստեղ նաեւ՝ երեւույթի) անկատարությամբ հիմնավոր այս մետաֆորին:

Մտավոր կարգապահությունը, կարգուկանոնին հետեւելը, դեպի որն ուղղորդում է ակադեմիկոսը, իսկ նրանից առաջ, շա՛տ վաղուց այդ արել է Դեկարտը (մի երեւույթը բխեցնել մյուսից, քանզի առանձնաբար չի կարող գոյություն ունենալ որեւէ ճշմարտություն, որն անհասանելի լինի եւ այնքան գաղտնի, որ հնարավոր չլինի բացահայտել), կարելի է դիտարկել որպես ռացիոնալիզմի դարաշրջանից ասդին թափառող ուրվական, քանզի XX դարավերջի եւ XXI դարասկզբի փիլիսոփայության եւ առհասարակ արվեստի բոլոր բնագավառներում բարձրաձայնվում են հատկապես ռացիոնալիզմի ճգնաժամի ու քաոսի մասին, որոնց միջեւ ճշմարտության բացարձակությունն իր դիրքերը զիջում է հարաբերականությանը:

Երեւույթ, որը հիշեցնում է անգլիացի գրող, 2011թ. բուքերի մրցանակակիր Ջուլիան Պատրիկ Բարնսի «Աշխարհի պատմությունը 10 1/2 գլուխներում» վեպի

Ճամփորդություն-աղետը՝ նավ-տապանի ուղեւորության հատածական, դիպվածային նկարագրությունը, որի ժամանակ տապանը վերածվում է լողացող զնդանի՝ նրանում գտնվողների համար: Իսկ իրականությունը գոյության քառսն է հոգեբուժական հիվանդանոցում, Քեթի խելագարության պրոյեկցիան, որ նաեւ աշխարհինն է. «Աղետը դարձել է արվեստ,- գրում է Բարնսը,- եւ հնարավոր է, գլխավոր իմաստը հենց դրանում է, առավել եւս, երբ ժերիկոյի կտավի շրջանակում հանգրվանել է հին ծանոթ՝ փայտոջիլը» (“A History of the World in 10 1/2 Chapters” (1989,թարգմ. անգլերենից՝ Ն. Հ.):

Արդյոք գրականության պատմությունն այս պարագայում չի՞ դառնում ընդամենը քառսուն թափառող պատկերների ու ծայների էմպիրիկ արձագանք, որը հետո անհետանում է գրական ընթացքի մասին հնացած դատողությունների ու նկատումների խորխորատներում՝ ի ցույց դնելով ձգտումը՝ տրամաբանական ճշգրտությամբ ստեղծել անտրամաբանական (հյուս-ա-բան-ական) իրականություն:

Գլխավոր նպատակով տարվածությունը՝ օտարել իրենից փոքրիշատե վտանգ ներշնչող յուրաքանչյուր սուբյեկտի (հանուն ճերմակազգեստ Հաննայի), խանգարել է ակադեմիկոսին՝ ստեղծել առանցքային կառույց՝ տեղի տալով առավելապես կոմիկական ու ողբերգական էֆեկտներին («Գրական թերթում», 2012, N 1-5): Երեւոյթը, կարծում եմ, պատկերավոր կլինի Բարնսի աստղագնաց հերոսի՝ Սփայթ Թեիլերի (ով Արարատի գագաթին հավատավոր եռանդով որոնում էր Նոյան Տապանի հետքերը՝ (գլուխ 6-9) հավաստելով, որ գիտական առաջընթացը անգոր է հակադրվել նախապաշարումներին) մի նախադասությամբ. «Մենք համառորեն շարունակում ենք դիտել պատմությունը որպես սալոնային դիմանկարների եւ գրույցների շարք, որի մասնակիցները թեթեւորեն արթնանում են մեր մտապատկերներում եւ հիշեցնում առավելապես քառսային կոլաժ» (թարգմ. անգլերենից՝ Ն. Հ.):

Միֆը, որ մատուցվում է սույն «Անդրադարձ»-ում իրականության փոխարեն, վաղուց ապակառուցվել ու արտաքսվել է մարդկության կոլեկտիվ հիշողության տիրույթից եւ այլեւս չի կարող նախանշել որեւէ մեկի ճանապարհը, առավել եւս՝ կեղտոտել կենսագրությունը, քանզի տոտալիտար հասարակարգի փլուզմանը զուգընթաց, փոխվել է նաեւ վերաբերմունքը սույն երեւոյթի նկատմամբ՝ ներգործելու առումով: Չեմ ժխտում նաեւ դրույթը, թե ոչ ոք չի կարող կանխատեսել փոփոխությունները ըմբռնման եւ փորձի բեւեռներում, որոնցում միֆը եղել ու մնում է գործող ուժ: Ուստի պետք է ենթադրել նման փոխակերպումների հնարավորությունը եւ նկատել, որ վերջինս հնարավոր է այն դեպքում, երբ գիտականությունը վերածվում է միակողմանի կլանի՝ կորցնելով ուժը, իսկ նրա խնդրահարույց ու խոցելի կողմերը առավել քան երբեք՝ տեսանելի:

Հ.Գ.

Սույն հոդվածը 2011 թվականին չտպագրելու պատճառը ակադեմիկոսի տղայի մահն էր, սակայն այսօր հասկանում եմ ու խոստովանում, որ համատարած բարոյական արժեզրկման միտումների մեջ այդպիսի հարցերի շուրջ խորհելն ու քայլ կատարելը միանգամայն անտեղի էր, նույնիսկ անլուրջ, ինչի հավաստումը 2011-ի «Եղիցի լույսի» նույն «Անդրադարձի» (որոշ լրացումներով) արտատպությունն էր 2012-ին «Գրական թերթում»:

Հավելված I

Թե ինչու է մարդկությունը մոռացել Վերածննդի ժամանակաշրջանի թռիչքների մասին ու ընկղմվել XX — XXI դարերի քառսուն, ուշադիր ընթերցողն այդ հարցի պատասխանը կգտնի սույն «Անդրադարձի» էպիստոլյար-նամակային ոգու մեջ, քանզի նախնական էությունների դերն անչափելի է տարածության ինչ-ինչ կետերի միջեւ, նրանք չեն առանձնանում վայրկյանի տեւողությամբ եւ չունեն նյութի զանգվածի կետային կշիռը: Այս առիթով ուշագրավ են հոդվածի հետեւյալ մտքերը՝

I.

«Գրականագետ Սուրեն Աբրահամյանը փորձեց հերմենեւտիկ վերլուծությամբ վերծանել գրողի գեղագիտական կողագրումները «Ճանճի ամիսը» եւ «Անավարտ ??? կենսագրություններ» (ընդգծումը՝ Ն. Հ.) երկերում, սակայն գրական շրջաններին այդպես էլ հասու չեղավ այվազյանական բնագրի մեկնության բանաձեւը: Եվ բնագիրն էր բարդ, եւ քննադատի լեզուն: Թերեւս կարիք էր զգացվում գրողի ինքնաբացահայտմանը» ???», — գրում է ակադեմիկոսը (ընդգծումները՝ Ն. Հ., թիվ 1, էջ 5):

Հստակ է, որ խոսքը Աբրահամյանի «Հերմենեւտիկական շրջանակ կամ սեմանտիկական ապակառուցում» (2008), «Ճակատագիր եւ տեքստ կամ լեզու եւ ճանաչողություն» (2007), «Առասպելները երբեք ավարտուն չեն...» (1998) հոդվածների մասին է, եւ թե ինչ թերություններ, անթույլատրելի շեղումներ, հարմարեցումներ, արտագրություններ կամ արտաքին պլագիատի փաստեր կան այդ հոդվածներում, դրանց մասին կխոսեն այլ առիթով, այս դեպքում ինձ հետաքրքրողը վերոբերյալ մտքի տրամաբանական անտիոնոմիան է, որ միանգամից աչքի է զարնում եւ որից բխում է հետեւյալ հարցը՝ թեկուզ քննադատական պարզ լեզվով, բայց Աբրահամյանն ինչպե՞ս կ-«ինքնաբացահայտեր» Այվազյանին, եթե դա չաներ Այվազյանն ինքը, հակառակ դեպքում, Աբրահամյանի կատարմամբ այն կընկալվեր որպես մասին, քանի որ սույն եզրը այս համատեքստում չի գիտակցվում որպես ինքնության բացահայտում, ուստի ինձ մնում է միայն գուշակել՝ գուցե անհրաժեշտ էր անջատ բառարմատներով՝ գրել բարդությունը, ինչպես՝ ինքնության բացահայտմանը, կամ Այվազյանի՝ որպես գրողի՞ ինքնության բացահայտմանը: (Այն տպավորությունն է, թե Ս. Աբրահամյանին վստահվել է հայ գրաքննադատության երեւակայական Դոն Կորլեոնեի դերը (էստաֆետայի փոխանցումը նկատի ունեն), բայց մերօրյա Դոնը թերացել է իր գործերում՝ խճճվելով արեւմտասիցիլիական օրիգինալի ու հայկական քննադատության էժանագին պատենտի միջեւ): Եթե նույնիսկ անտեսենք վերոնշյալը, ապա գրողի ինքնաբացահայտում եզրի օգտագործումը ակադեմիկոսի կողմից այս համատեքստում («Եվ բնագիրն էր բարդ, եւ քննադատի լեզուն: Թերեւս կարիք էր զգացվում գրողի ինքնաբացահայտմանը» ??? (ընդգծումները՝ Ն. Հ.)), (թիվ 1, էջ 5) չի՞ դիտվում արդյոք «էմպիրիկորեն հակասական» ու որպես «գրական երեւույթի մակերեսային» ըմբռնում եւ չի՞ ընկալվում որպես «մասին»...

Այս առիթով (մասին — ը նկատի ունեն) ուշագրավ է 2008 թվականին Սուրեն Աբրահամյանի՝ «Գրական թերթում» տպագրած «Սեւակագիտության արդի հարցեր կամ բանաստեղծության գիտությունը» հոդվածը՝ Ս. Սարինյանի «Պարույր Սեւակ. բանաստեղծության գիտությունը» (Ե., 2006) գրքի առիթով, որում տեղատարափ քծնանքի եւ մի շարք այլ փրկարարական աշխատանքների հետ Աբրահամյանը լուսաբանում է նաեւ ակադեմիկոսի՝ քննադատության նկատմամբ ունեցած «դիրքավորումը» (բառը Ս. Ա — ինն է)՝ «... ոչ թե ի հեճուկս, որ պարզամիտ կլիներ նման գրականագետի համար, այլ՝ սեւակագիտության ընթացքը ընդգրկելու թե՛ ժխտման եւ թե՛ ճգնաժամի, թե՛ հաստատման ամբողջության եւ հեռանկարի հանձնառությունը կրելու իմաստով»՝ (թիվ 15, էջ 4) մեջբերում կատարելով ակադեմիկոսի համանուն գրքից եւ տեսանելի դարձնելով գրական քննադատության ու գրական երկի վերլուծության հանդեպ նրա վերաբերմունքը. «Ոչ թե վերլուծում են բանաստեղծությունը, այլ գրում են բանաստեղծի մասին, իսկ «մասինը» գիտություն չէ» (ԳԹ, էջ 3):

Միամիտ կլիներ մտածել, որ ակադեմիկոսն այս դիտարկումները կատարել է միայն ու միայն Պարույր Սեւակի պոեզիայի առիթով, մանավանդ, երբ հաջորդ պարբերությամբ Աբրահամյանը հավաստում է իմ ենթադրությունը. «Ահա, ինչպես տեսնում ենք, Սարինյանի բնութագրած ախտանշանները ուղղված են քննադատությանը, սակայն քննադատությունը

էմպիրիկորեն հակասական է ու ժխտող, գրական երեւոյթի մակերեսային ըմբռնում ունի» («Գրական թերթ», 2008, թիվ 15, էջ 4):

Վերոհիշյալում, բացի տրամաբանական անտիոնոմիան, ակներեւ է նաեւ սույն իմիտացիան. տե՛ս եւ հմմտ՝

• «Ոչ թե վերլուծում են բանաստեղծութիւնը, այլ գրում են բանաստեղծի մասին, իսկ «մասինը» գիտությունն է»: (Սերգեյ Սարինյան, Պարույր Սեւակ. բանաստեղծութեան գիտությունը, Ե., 2006, էջ 3)

• «... կարդում ես հողվածը եւ ոչ մի պատկերացում չես ստանում նյութի մասին, այլ միայն ընդհանուր դատողություններ ու մակերեսային գնահատական: Այսինքն ոչ թե վերլուծում են վեպը, այլ գրում են վեպի մասին: Իսկ ինչպես Մաթեւոսյանն էր ասում՝ «մասինը գրականությունն է» եւ ոչ էլ գիտություն» (տե՛ս «Հայ գրականութեան երկու դարը», // «Ի հեճուկս», հ. 5, 2009, էջ 533): (Ընդգծումները՝ Ն. Հ.):

Հետեւաբար ծնվում է միտքը, թե՛

ա. Ս. Աբրահամյանն անտեղյակ է հետեւյալին՝ «Ոչ թե վերլուծում են բանաստեղծությունը, այլ գրում են բանաստեղծի մասին, իսկ «մասինը» գիտությունն է», աղբյուրին, եւ, որ ակադեմիկոսը իմիտացիայի է ենթարկել Հրանտ Մաթեւոսյանի խոսքերը, այդ պատճառով էլ Աբրահամյանը Հրանտ Մաթեւոսյանի դատողությունները վերագրում է ակադեմիկոսին (սույնը մեջբերում է «Ի հեճուկս» հուշագրութեան խմբագրված ու համալրված տարբերակից (տե՛ս «Հայ գրականութեան երկու դարը», հ. 5, 2009, էջ 533), քանի որ հուշերի նախորդ գրքում (2006) կրկին բացակայում են չակերտները)), որը գուցե 2009-ին չի վերընթերցել Ս. Աբրահամյանը կամ ընթերցել է միայն իրեն հետաքրքրող մասերը...):

բ. Ս. Աբրահամյանի «ԳԹ»-ի նույն համարի հղումը Սերգեյ Սարինյանի «Պարույր Սեւակ. բանաստեղծութեան գիտությունը» գրքից է (Ե., 2006, էջ 3), ուստի ավելորդ է նշել, որ ակադեմիկոսը չի հղել Հրանտ Մաթեւոսյանի հողվածը նաեւ այստեղ:

գ. Բավական հաջող իմիտացիա է, ու քանի որ ըստ Ս. Աբրահամյանի վերջին կանխորոշումների՝ իմիտացիան ներքին պլագիատի վառ ապացույց է, ինձ մնում է միայն կախման կետեր շարել...

II.

Հետեւյալ նկատումը՝ «Ոճը կա, բայց նրա գեղագիտական բանաձեւն է անավարտ ու չձեւավորված ???, առավել եւս նորարարությունը անհասկանալիությամբ իմաստավորելը, որն ինքնին արտուրդ է» ??? («Եղիցի լույս», 2011, թիվ 1, էջ 5): Այվազյանի վեպից բոլորովին անտեղյակ ընթերցողին գուցե եւ համոզիչ թվա, սակայն, երբ կազմաքանդում ես նույն նախադասությունը, դիմառնում ես տրամաբանական արգելքների, ինչպես՝ «...նրա գեղագիտական բանաձեւն է անավարտ ու չձեւավորված...», «չձեւավորված»-ը երեւոյթն է, որի գաղափարը կա, բայց դեռեւս գոյություն չունի», ընթացքի մեջ չէ, «անավարտ»-ը՝ գոյություն ունեցող, սակայն վախճանակետին չհասած երեւոյթ, ուստի ծագում է հետեւյալ հարցը՝ «անավարտ», թե՞ «չձեւավորված», կամ ի՞նչ է նշանակում՝ «նորարարությունը անհասկանալիությամբ իմաստավորելը» ???, եթե մի երեւոյթ անհասկանալի է, ապա ինչպե՞ս այն կիմաստավորես, այն էլ՝ նորարարությամբ, ստացվում է՝ այս նկատումն է ինքնին արտուրդ:

III.

Առավել հետաքրաշարժ է հաջորդ պարբերությունը՝ «Խնդիրը Վարուժան Այվազյանի պարագան չէ ???, այլ գրական հայացքներում նկատելի դարձած մտավոր անկարգապահությունը ???, ներքին ազատությունը մտահայաց տեսաբանութեան ???, որը ոչ պատմություն է ճանաչում, ոչ տրամաբանություն, այլ տարածութեան մեջ դեգերող փուլ է կամ լեցուն բառերի չպատճառաբանված ու անմեկնելի բանդագուշանք է» («Եղիցի լույս»,

2011, թիվ 1, էջ 5): Բայց չէ՞ որ մի քանի նախադասություն վեր մեր ակադեմիկոսը գրում է՝ «Իմ ընկալմամբ միանգամայն գրավիչ է վեպի փիլիսոփայական գաղափարը (իդեան), էթնիկական նախասկզբի ընտրությունը՝ բանավոր-բանահյուսակա՞ն, թե՞ գրավոր: Հիրավի տիեզերական նախասկզբ, որ ուղղություն է տալիս տվյալ էթնոսի պատմությանը: Այստեղ եւ նորարարություն կա, եւ ոճի անհատականություն...» («Եղիցի լույս», 2011, թիվ 1, էջ 5):

Քիչ թե շատ տրամաբանող ընթերցողը հարցարժան ակադեմիկոսին հարց կուղղի՝ «մտավոր անկարգապահությանը» (մյուս միտքը լրիվ աբսուրդ է՝ «ներքին ազատությունը մտահայաց տեսաբանության»??? (երեւի ցանկացել է գիտական բանաստեղծություն գրել, Ն.Հ.)), որը «ոչ պատմություն է ճանաչում, ոչ տրամաբանություն», գրողը ինչպե՞ս կհասնի վեպի «փիլիսոփայական գաղափարին» (իդեային) կամ «էթնիկական նախասկզբի» ընտրությանը՝ «բանավոր-բանահյուսակա՞ն, թե՞ գրավոր» հարցադրմամբ կամ՝ «տիեզերական նախասկզբին» ուղղություն տվող «տվյալ էթնոսի պատմությանը», ուստի «բանդազուշանքի» շեշտադրումը դառնում է չափազանց վիճելի, եւ «մտավոր անկարգապահություն»-ը հնչում է սպառնալիքի պես, մոտավորապես այսպես՝ Վարուժան, մի՛ շեղվիր իմ սահմանագծած ճանապարհից, կամ՝ ինչպե՞ս ես հանդգնում չենթարկվել, Վարուժան... Օրինակ վերցրու Վարդանից կամ Սուրիկից, տեսնո՞ւմ ես, առաջինը կատարում է իմ բոլոր քննադրությունները... երկրորդը չի թողնում մոռանալ՝ ինչ է քծնանքը... Բայց՝ անցնենք առաջ:

Հավելված II

Գաղափարաբանական հերմենեւտիկական իր վերջնական փիլիսոփայական հիմնավորումը գտավ՝ դառնալով ոգու գիտության իմացության տեսություն, քանզի վերջինիս միջոցով ուսումնասիրվում-արձանագրվում են հոգեւոր գործունեությունը, ոգու առարկայական, իրականորեն գոյություն ունեցող վիճակը, ուստի ըմբռնել այն՝ նախելառաջ նշանակում է գտնել քեզ ինչ-որ տիրույթում: Հերմենեւտիկ վերլուծության արվեստը գործածվում էր դեռեւս անտիկ դպրոցներում՝ Հոմերոսի անհասկանալի կամ դժվար ընկալվող տեքստերի մեկնության համար, որի արդյունքում Սպինոզան իր «Աստվածաբանական-քաղաքական տրակտատ»-ում (1670) խոսում է Սուրբ գրի ավանդական մեկնության վերանայման անհրաժեշտության մասին: Հերմենեւտիկ մեթոդի խնդիրը՝ ինքը քեզ եւ ուրիշներին հասկանալն է, երբ այլ ժամանակների մարդկանց ու երեւոյթների ներքին կապով գտնվում ես իդեալական միասնության պտույտում՝ վերապրելով նրանց փորձի հնարավորությունը որպես անձնական եւ հայտնաբերում քո՝ դեռեւս անհայտ հնարավորությունները:

Հերմենեւտիկական հենվում է մարդու՝ բնությանը հարաբերվելու եւ այդ բնույթի՝ որպես մշակութային փաստի, հայտնաբերման միջոցով կյանքին հարաբերվելուն: Մարդը չի կարող ապրել մի աշխարհում, որտեղ տեղ չունի. քանզի կանհետանա նրա կերպարը, միաժամանակ աշխարհ-պատկերի նրա ըմբռնումը:

Անհատի բանականությունը, որպես ամբողջություն, առանձնակիացնում է վերջինիս «ինտերսուբյեկտիվությունը» (Շլայերմախեր), բայց սա ամենեւին էլ չի նշանակում, որ ցանկացած տեքստ համընդհանուր է: Այս պարագայում անհրաժեշտ են համապատասխան միջին օղակների փոխօգնությունները, որոնց շնորհիվ էլ հնարավոր է անհատականության հայտնաբերումը, քանի որ զգացմունքների արտահայտությունը դեռեւս լեզու չէ: Վերստին ձեւավորվողը, սակայն, դառնում է նոր կերպար, որին համապատասխան ստեղծվում է աշխարհի ընկալման բոլորովին նոր պատկեր:

Ներքին այս տարածության մեջ էլ «հակադրվում են աստվածակենտրոնությունը եւ գոյաբանության հիմնական ձեւավորումը եւ արտացոլվում է Աստծո՝ հարաբերականորեն անսահման գոյությունը՝ որպես բացարձակ ամբողջություն» (Կուզանացի): Մարդու ներքին

հնարավորություններն օգնում են նրան անընդհատ վերակերտվել, ձգտել ազատության, ուստի մոտեցումը այնպիսի հիմնական հասկացություններին, ինչպիսիք են փոխհարաբերությունը եւ գրականությունը (ներառյալ անտիկ աղբյուրները), հնարավոր են դարձնում իրենց բազմակերպության մեջ՝ դիտարկել աշխարհամասերը միավորող երեւոյթը՝ գրականությունը: Անտիկ ժամանակների այս խնդիրը, որն այսօր նաեւ մեր խնդիրն է ու մեզանից հետո էլ կլինի, հայտնագործվում է գրողի ըմբռնումների գեղագիտական համակարգում, քանի որ նրանում ամեն ինչ բխում է անհատական գոյությունից, նույնիսկ գիտակցություն-ենթագիտակցություն անցումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ լիարժեք անցում անկրկնելի Տիեզերքի: Այստեղ է ահա, որ համընկման սկզբունքով հակադրության հասկացությունը հասնում է գործառվող անսահմանության, այդպիսով մոտենալով ավարտունության, որն ընկալում ենք որպէս անցում գոյության նոր վիճակի կամ այլ ծնունդի՝ փոխարկելով նրանց էությունը նույն բնույթի ըմբռնմամբ ու երեւութացնելով սահմանավոր արտարակցիաներ՝ իրենց բազմաթիվ ատոմների ազդեցությամբ, որոնք անվերջ փոքր են: Այս առումով, տեքստի գոյաբանությունն իրականանում է առաջին հերթին շարժման միջոցով, թեպետ թվում է՝ տեքստի իրականությունն անշարժ է (տե՛ս Վ. Այվազյան, «Գաղտնի անունը»):

Հեղինակը լոգոսի նշանակությունը դիտարկում եւ նրա տեղը որոշակիացնում է մտածողության պատմական զարգացման տիրույթում, իսկ հանգուցային վերաբերմունքը հին, միջնադարյան եւ նոր աշխարհատեսության արժարժման ու երեւութացման տիրույթում է, լոգոսն այստեղ համակարգվում է առանձնահատուկ-որոշակիացված իմաստով եւ շրջանառվում որպէս նախաստեղծ միասնություն, որը միավորում ու շրջանառում է ենթագիտակցության եւ գոյաբանության հարաբերակցությունը, քանի որ այս երկուսի ընդհանրությունն արդէն միտում է դեպի այն դրույթը, որի միջոցով Արիստոտելը հիմնավորեց իր մետաֆիզիկայի տրամաբանությունը («cogito sum»): Հետեւաբար դատողությունն ամենեւին էլ միայն փոխադրված հասկացությունների կամ տերմինների ամբողջությունը չէ, այլ անհատի մտավոր ընթացքի համակողմանի հարաբերությունը աշխարհին: Մետաֆիզիկական էությունների շարժումն ինքնակառավարվող է, եւ «Գաղտնի անուն»-ի համակարգը, որքան էլ պնդի ակադեմիկոսը, անկանոն կամ անավարտ չէ:

«Գաղտնի անունը» հանգույցի մեկնության հիմքում պետք էր տեսնել «լինել» հասկացությունը, որն ավելին է, քան նշանը, քանի որ այն բացահայտում է երեւոյթի էութունը, որին այս դեպքում հանգեցնում ենք մեր դատողությունները: Իրողությունն այսպիսով գործառվում է անհատի ինքնության միջոցով, ու եթե գրողի մտածողությունը դառնում է մեր ուսումնասիրության առարկան, ուրեմն հիմնական խնդիրը մեկնարկում է գոյաբանական հարաբերությունը, այդ իսկ պատճառով էլ Այվազյանի գեղագիտական բանաձեւերում ոչ թե անավարտություն կա, այլ այդպիսին է մտահղացումը՝ աշխարհի պտույտին համագոր ընթացք, այդ պատճառով էլ սույն դրույթը դառնում է այն, ինչ կա՝ ընդգրկելով ու արտացոլելով բոլոր երեւոյթների լինելության էությունը: Այս առումով ակադեմիկոսի մոտեցումը ֆենոմենոլոգիական է. իրականում այն չի բացահայտում, չի արտահայտում, ցույց չի տալիս, այլ հղում է լեզվին, որն էլ արտադրում է դիտարկվող առարկան, քանի որ «տեսնել» եւ «խոսել» հասկացությունները այս պարագայում ամբողջական եւ փոխկապակցված չեն: Հավելեմ նաեւ, որ Վարուժան Այվազյանի «Գաղտնի անունը» էսսեն տպագրվում է երկրորդ անգամ, առաջինը՝ (Տե՛ս «Գարուն», 1997, թիվ 5, մայիս): Այն ժամանակ ակադեմիկոսը արտառոց ոչինչ չի նկատել նրանում:

«Ցանկացած մտածողություն ներքին լեզու է, եւ այդ լեզուն էլ միջին է, քանի որ ներքին խոսքը ձգտում է արտահայտության: Այն ամենը, ինչ ձգտում է հերմենեւտիկային, լեզուն է, քանի որ այն ամենը, ինչ նա որոնում է, լեզվի մեջ է» (Շլայերմախեր): Եվ եթե անհրաժեշտ է

հասնել մտքին, անհրաժեշտ է հասնել նաեւ հեղինակի լեզվի ակունքներին, քանի որ լեզուն ամենից առաջ աշխարհից ածանցվող փորձն է, եւ միտքը՝ լեզվի հնարավորությունների մասին, առավել տեսանելի է դարձնում աշխարհը, այն Ուրիշը (մետաֆիզիկական ավանդույթով կամ վերջինիս ապակառուցման), որի միջոցով կարելի է երկխոսության մեջ մտնել ու մասամբ հնարավոր դարձնել ժամանակակից վերլուծության նոր սկզբունքներն ու մեթոդները:

Այվազյանի համար այնպիսի ըմբռնումները, ինչպիսիք են ֆենոմենոլոգիական ego — ն, noesis — ը, noema — ն (ego — cogito — cogitatum), կեցությունը, ժամանակը եւ այլն, փոխակերպվում եւ հարաբերվում են լեզվի ըմբռնմանը թե՛ տեքստի ներսում, եւ՛ թե տեքստից դուրս: Որպես հիշողություն՝ հեղինակը ներկան դիտում է անցյալի պերմանենտ լույսի ներքո («Պատմություն Մեծն Կովկասի»), որպեսզի հասնի կյանքի կայուն, ներդաշնակ վիճակին եւ կարողանա այն տեսնել ազատ-հանդարտ ընթացքի մեջ՝ իրագործելով էկզիստենցիալ գոյաբանության ոգեկոչումը եւ երկի՝ պտույտի միջոցով անընդհատ կրկնվող կառույցը, որտեղ բառերը սպառում են իրենց ինքնուրույն նշանակությունը, ու ծնվող իմաստը փոխանցվում է մետաֆորի տիրույթ: Հեղինակի ճակատագիրն այս դեպքում տեքստ-ենթագիտակցություն հնարավորությունն է՝ խոսքի բացահայտման ամբողջականության սահմաններից դուրս, ուր պատկերն իր շարունակական ընթացքով ընկալվում է որպես ֆենոմեն, իսկ նրա ամենագրավիչ առանձնահատկությունը նախադասության մեջ ձայնի անդրադարձն է, որն առնչվում է պատկեր — կերպավորություններին՝ միավորելով գոյաբանական պատկերաստեղծման տարբեր աստիճանակարգեր: Լեզվի տիրույթում գոյավորվող պատկերը, որին հատուկ են որոշակի միասնականությունն ու ավարտունությունը, ստեղծվում է ընթացքի միջնորդավորված շարժմամբ եւ հեղինակ — տարածություն կապի ստեղծմամբ:

Գեղարվեստական երկի (այստեղ՝ «Պատմություն մեծն Կովկասի») կոնկրետ նյութի ուսումնասիրության եւ այդ առումով կարծիք հայտնելու համար ակադեմիկոսը պետք է կիրառեր հերմենեւտիկ մեթոդը, թեկուզ՝ միասնականության ընթացակարգով՝ կառուցվածքային — իմաստաբանական եւ համեմատական — տիպաբանական վերլուծությամբ, իսկ գլխավոր գոյաբանական խնդրի առաջադրման համար անհրաժեշտ է արդեն ֆենոմենոլոգիական մոտեցում, որի միջոցով որոշակիորեն կանդրադառնար տեքստին ու պատկերին այնպես, ինչպես նրանք ներկայացված են՝ իրենց ինքնաբավության մեջ, եւ այն չէր ընկալվի որպես «բանդագուշանք», թեպետ, մտածում եմ, որ այս բառը դեռեւս Յուրի Խաչատրյանի «Ակադեմիկոսի պերճանքն ու թշվառությունը» («Ազգ», 2006, 30 սեպտեմբերի) քննադատական հոդվածից մնացած նիզակի այն սուր սայրն է, որ մինչ օրս կեղեքում է ակադեմիկոսին, եւ նա փորձում է սոսկ հոգեբանորեն ազատվել դրանից՝ աննպատակ նետելով Այվազյանի վեպի հասցեին:

Հավելված III

Գայթակղությունը, որ մարդուն առնչվող արտաքին աշխարհը նման է բնության ընկալման նյութական վիճակին, որն ուսումնասիրում են ֆիզիկները, արտացոլվում է ենթադրաբար, ուստի կապված ներքին ու արտաքին աշխարհի իրական ու երեւակայական դիֆստոմիային՝ նոր խնդիր է ծնվում. աշխարհը, որտեղ ապրում ենք, երկբեւեռ է. բացի այն, որ ապրում ենք արտաքին աշխարհում, ապրում ենք նաեւ մեր ներքին աշխարհում, եւ «այդ վայրը նույնքան իրական է, որքան մեզ շրջապատող աշխարհը» (այս դրույթը հայտնաբերել են հոգեբանները XX դարասկզբին), ուստի ներգրավված լինել որեւէ սոցիալական շարժման մեջ՝ նշանակում է հստակեցնել քո հետաքրքրությունների շրջանակը եւ անվանել նրանց, ովքեր հակադրվում են այդ ոլորտին:

«Եթե փորձելու լինենք, այնուամենայնիվ, ուղղություններ նշմարել արդի գրական

հայացքներում, ապա կարելի է առանձնացնել Վիլյեմ Գրիգորյանի «Ինքնությունը» (եթե վերձանենք՝ կատարվի «Ինքնագիր», Ն.Հ.), Վարուժան Այվազյանի հերմենևտիկան («Գաղտնի անունը») (որն ընկալելու եւ ապա ուսումնասիրելու համար պետք է իրապես ծանոթ լինել Շլայերմախերի, Հայդեգերի, Դիլթայի, Գադամերի, Դերիդայի, Լականի տեսություններին եւ ոչ թե միայն անունները տալ՝ Ն. Հ.), «Գրեթերթը», «Ակտուալ արվեստը»: Խոսքը քննադատական հայացքի անհատական հղումի մասին չէ, այլ գեղագիտական ուղղության հայտի, որ ուղղորդվում է գրական մանիֆեստի տեսական առաջադրմամբ,- գրում է ակադեմիկոսը («Եղիցի լույս», 2011, թիվ 2, էջ 4), բայց մոռանում, որ «գեղագիտական ուղղության հայտն» ինքն իրեն չի ծնվում եւ արտաքին աշխարհին առնչվող թեկուզ երեւակայական առաջընթացը բոլորովին էլ անհետեւանք իրողություն չէ. արտաքին աշխարհի հետ անհատի հարաբերություններում կարող են ստեղծվել որոշակի շրջադարձեր, եւ «գեղագիտական նոր ուղղության հայտը», որ «ուղղորդվում է գրական մանիֆեստի տեսական առաջադրմամբ», շատ հանգիստ կարող է ձեւավորվել նաեւ անհատի «քննադատական հայացքի անհատական հղումից» դուրս՝ (թիվ 2, էջ 4) նույն անհատի գեղագիտական նոր հայտի հիմքին, քանի որ ներքին հոգեբանական իրականությունը վստահությունն է հոգեբանական անգիտակից այն աշխարհի հանդեպ, որը կրում է մարդն իր ներքին տիրույթում, ուստի սոցիալական աշխարհը փոփոխվող իրականությունն է եւ բոլորովին տարբեր հոգեբանությամբ մարդկանց աշխարհը, որոնց երեւակայության շնորհիվ էլ իրականանում է այն, թեպետ միջանձնական հարաբերություններում գոյություն չունի կայուն «իրն ինքնին» վիճակը, որն անհրաժեշտ է բացահայտել: Այդ պատճառով էլ փակ դիսկուրսն իրականում տեսանելի է այն ժամանակ, երբ հաղթահարում է տվյալ գետտոյի հետաքրքրությունների շրջանակը եւ սկսում է թափանցել սոցիալ-քաղաքական հաղորդակցության համակարգերը:

Ինչ վերաբերվում է «Գրեթերթի» ուղղությանը՝ կապված երիտասարդ սերնդի փորձառությանը՝ «երիտասարդ սերնդի փորձառության հետ կապված ուղղություն» (Ս.Ս.), ապա այսպիսի ուղղության մասին առաջին անգամ եմ լսում, երեւի նոր նվաճում է (Ն.Հ.): Եվ եթե սույն «անդրադարձը», ինչպես նշում է ակադեմիկոսը, պետք է նպաստի հետագայում «նյութի գրականագիտական համակարգմանը», ապա ինչո՞ւ է «Նորք» հանդեսն ընդհանրապես դուրս մնացել հոդվածագրի տեսադաշտից: Այսպիսի բաներ...:

Հավելված IV

XX դարի գրական շարժումների պատկերն այլազան է՝ ռուսական ֆիլոնոմյան սոցիալական ուտոպիայի իրացումից մինչեւ պրոտոսյուրեալիզմ, նրբաձաշակ հեղոնիզմ կամ գրական միստիցիզմ, որոնցից յուրաքանչյուրը միտում է դեպի «նորույթը», բայց խորքային չէ: Այդպես ձեւավորվեցին նաեւ անտիֆայի, բնապահպանական շարժման եւ ֆեմինիստական ակտիվիզմի շրջանակները Ռուսաստանում:

Դեռեւս 1970-ական թվականներին ձեւավորվեց պոստմոդեռնիզմի արտահայտության ձեւերից առաջինը՝ «սոց-արտ»-ը՝ այլընտրական արվեստի շրջանակներում: Այն հակադրվում էր 70-ականների խորհրդային գաղափարախոսությանը, ուներ պարողիկ բնույթ, միավորում էր «սոցեալիզմ» եւ «pop-art» հասկացությունները, եւ մինչ այսօր շարունակում է իր արտահայտությունը գտնել այնպիսի ցուցահանդեսներում, ինչպիսիք են՝ «Zen d' Art»-ը, «Elles»-ը, «Gender check»-ը: Պոստմոդեռնիստական կողմնորոշումը, որ միտում է դեպի սոցիալ-քաղաքական, կրոնական, հոգեբանական, մշակութաբանական մեկնության գաղտնագրված նշանային համակարգերը, միաժամանակ հրաժարումն է պատմության ուղղագիծ մոտեցումից ու նրա ներքին տիրույթում հայտնաբերում է նոր հատկանիշներ, ինչպիսիք են՝ «ժամանակակցությունը որպես փորձարկվող պատմություն. (1980-1990-ական թվականներ)», «Հերոսական պոստմոդեռնիզմ (1980-ական

թվականներ)», «Կոմպոստմոդեռնիզմ. նոր մարդաբանություն», «Հայրենիք», «Իկոնոսֆերա» եւ այլն: Իրականում այս բոլոր ձեւավորված ու ձեւավորվող երեւոյթների հիմքում սոցիալ-հոգեբանական խնդիրներ են, որոնք կազմավորվում են անհատական հոգեբանության հիմքին:

Պոստմոդեռնիզմի դարաշրջանը, որը փոխարինեց մոդեռնիզմին, կարելի է ձեւակերպել մոտավորապես այսպէս՝ անցում նոր գոյակերպի, թեպետ հասարակւթյան կոլեկտիվ անգիտակցութեան տիրոյթում էականորեն ոչինչ չի փոխվել, պատմութունը նորից պատվում է նույն ռիթմով, եւ ամենուր թեւածում է դեռեւս խորհրդային արտադրողական տարիների հասարակութեան նույն ուրվականը: Այս ընթացքում միայն հասցրել են առավելապես զարգանալ երկու զուգահեռ լեզուներ՝ մետահոգեբանական, որն առնչվում է փաստերին, եւ ֆենոմենոլոգիական՝ իմաստի ու երեւակայութեան: Անգիտակից հոգեբանական վիճակը հղում է իրադրութունների օբյեկտիվ նկարագրման տիրոյթ, երբ արտաքին աշխարհի ընկալումը դառնում է էզոյի մաս, որն էլ ստեղծումի գործողութեան միջոցով անհատի երեւակայութունը հասցնում է իր ունեցածի (նաեւ՝ ներդրումների ու սպասելիքների) գիտակցմանը: Այս առիթով ուշագրավ է հետեւյալ միտքը՝ «Այժմ հետաքրքիր է դիտել «Ակտուալ արվեստի» գեղագիտութունը՝ հիմք ընդունելով «Ի պոլիտ արտի» վերջին մանիֆեստը (3-րդ հարկ)», - գրում է ակադեմիկոսը, ում երեւի թվացել է, թե «սահուն քայլերով աննշմար, որպէս քնքուշ մութի թեւ» (Վ. Տերյան) կարելի է անցնել հանդեսի խորագրի վրայով եւ «3-րդ հարկի մանիֆեստից» արտագրել ակտուալ արվեստի «գեղագիտութեան» եւ «անընդգրկելի սահմանների» մասին մակդիրները, որոնք Արման Գրիգորյանի ու իր ընկերների կողմից գրվել են 1987 թվականի հուլիսին Պանիվեյժիս քաղաքում եւ հանդիսավոր երդումի հետ միասին տպագրված են հանդեսի 66-67-րդ էջերում, ու հաշիվները համարել փակված, քանզի ո՞վ կհանդգնի ժխտել՝ մեծ գրականագիտութունը այդպէս է արարվում: Սակայն դրանք վերապատմելու կարիքն ամենեւին չկար, քանի որ «ակտուալ արվեստը» բնութագրելու նոր փորձ չէ: Այդ ամենի փոխարեն, քիչ գիտակ ընթերցողին կհետաքրքրեն հետեւյալ հարցերի պատասխանները՝ «Ինչո՞ւ՝ «Ի պոլիտ արտ»», չէ՞ որ երեւոյթը «պոլիտ արտ» անունն է կրում, «Ինչո՞ւ՝ «3-րդ Հարկի առաջին մանիֆեստ» եւ «Ինչո՞ւ՝ 3-րդ Հարկի վերջին մանիֆեստ»» եւ որ Վարդան Ազատյանի «Հիշողութուն եւ կամ՝ մոռացութուն» հոդվածն ուղղակիորեն առնչվում է այս խորագրերին եւ այլն: Ինչպէս տեսնում ենք, տրված չեն այն հարցերի պատասխանները, որոնք էականորեն կկողմնորոշեն եւ կբացահայտեն ոչ միայն «ակտուալ արվեստի» գեղագիտութունը, այլ գոնե նրա որոշ հատկանիշներ: Ակադեմիկոսի կողմից Արման Գրիգորյանի երդման բնութագրումն ավելի աքսուրդ է, քան վերոնշյալ մակդիրների արտագրութունը. «Սա Արման Գրիգորյանի երդումն է, որ մի էական չափով արտահայտում է ակտուալ արվեստի բնութեան ու ուղղութունը»: Հետաքրքիր է, այդ ինչպէ՞ս՝ «Սիրել ինքս ինձ, որպէսզի սիրեն ուրիշներին // Ստեղծագործել միայն հիացմունքով // Չլինել հավակնոտ// Եթե չկատարեն երդումս, թող կորչեն նախկին Սովետական Միութեան հետ միասին» (Ա. Գ.) տողերից ակադեմիկոսը հասկացավ «ակտուալ արվեստի» «բնութեան ու ուղղութունը» (???):

Չեն անդրադառնում նաեւ ակադեմիկոսի՝ տարբեր հեղինակների հոդվածների վերաբերյալ խորհրդածութուններին, քանի որ դրանցից եւ ոչ մեկը սուբյեկտիվ մոլորութեան սահմանը չի հատել, այն է՝ բոլոր երեւոյթները հանգեցնել ընդդիմութեան գաղափարախոսութեանը՝ մոռանալով, որ ինքը նույնպէս անմասն չէ նմանատիպ ներբողներից, որ ժամանակին նվիրել է Լեւոն Տեր-Պետրոսյանին ու հետո, իրեն հատուկ խոհամտութեամբ, խմբագրել սեփական կենսագրութունից (չէ՞ որ այժմ ուրիշ ժամանակներ են):

Իսկ ահա՝ «Հանդեսի սույն համարի լուսանցքներում հայտնվում են Սյուրեն Կիրկեգորը,

Ումբերտո Էկոն, Էմիլ Սիորան («Գոգոլ»), Ռուդոլֆ Կասները, Կառլ Յասպերսը, Խորխե Բորխեսը. Ալբեր Կամյուն եւ ուրիշներ, որոնց դրույթներն օժանդակում են հանդեսի հեղինակներին՝ հիմնավորելու գեղագիտական ու պատմա-սոցիոլոգիական կատեգորիաների գենետիկան» (թիվ 2, էջ 5) միտքը չափազանց վիճելի է, քանի որ ոչ միայն սույն համարը՝ («Ակտուալ արվեստ» 2008, թիվ 6), այլեւ մյուս բոլոր համարներն ուղեկցվում են լուսանցքներում տեղակայված նյութերով, որոնց միջոցով հիմնավորվում է ոչ միայն «գեղագիտական ու պատմա-սոցիոլոգիական կատեգորիաների գենետիկան», այլեւ ներկայացվում են զուգահեռ այլ իրականություններ, որոնք գոյաբանական առավելագույն հնարավորություն են ապահովում ոչ միայն հեղինակների, այլեւ ընթերցողի համար (որքան էլ որ polit-art-ի համար կարելի է խոսքի բրուտալ (դաժան) վիճակի թույլտվությունը. սահմանին մոտ, բայց՝ արվեստով), իսկ լուսանցքներում հանդեսի գոյաբանությունն ու «գենետիկան» հիմնավորում են ոչ միայն օտար, այլեւ հայ հեղինակները: Իսկ ահա Վարդան Ֆերեշեթյանի «Սյորեն Կիրկեգոր կամ անտեսանելի կարնավալը» էսսեն եւ Սյորեն Կիրկեգորից «Դժբախտագույնը» նրա թարգմանությամբ տեղ են գտել հանդեսի էջերում եւ ոչ թե լուսանցքներում եւ կարիք ունեին լուրջ անդրադարձի: Հանդեսի տարբեր համարներում, այդ թվում եւ՝ 2008, թիվ 6-ում, տպագրվել են նաեւ Լեւոն Ներսիսյանի դասախոսությունները, որ ամենակարեւոր նյութերից են, բայց զարմանալին որն է՝ ոչ մի խոսք դրանց մասին:

«Գաղափարն ինքն արդեն կարող է լինել արվեստի օբյեկտ: Հայեցակարգային արվեստի գլխավոր նպատակը ներգործությունն է անհատի գիտակցության վրա եւ ոչ թե զգացմունքի կամ տեսողության» (Սոլ Լեւիտ): «Ակտուալ արվեստը» ձեւավորվել է գերմանական «aktuelle kunst»-ից, որը ենթադրում է նաեւ «արդիական արվեստ» ըմբռնումը: Այն կարող է փոխարինել «ավանգարդ», «մոդեռնիզմ»՝ XX դարի առաջին եւ «պոստմոդեռնիզմ» հասկացություններին՝ երկրորդ կեսի համար՝ միաժամանակ առնչվելով սոցիալ-քննադատական ոլորտին՝ դադաիզմ, սյուրռեալիզմ կամ՝ ֆյուլկուս: Ավելի ուշ իր ներքին կերպափոխումների շնորհիվ «ակտուալ արվեստը» (նաեւ՝ գրականությունը) նոր գործառույթ ձեռք բերեց (ըստ ակադեմիկոսի՝ «ինչ-ինչ եզրեր» գտավ). այն է՝ քաղաքական: Բայց «քաղաքականություն» հասկացությունը այստեղ պայքարի ավանդական շրջանակից դուրս է, քանի որ ժամանակակից արվեստի (նաեւ՝ գրականության) այս «թեւ» իր քաղաքականությամբ մասնատում է տարածությունը եւ հիմնավորելով՝ առանձնացնում փորձը, միաժամանակ իրականացնելով պատկերի ու մարմնի վերաբաշխում, որն էլ ընկալվում է որպես քաղաքականություն:

Եթե մի փոքր այլ կերպ դիտենք անվերջությունը, ապա այն կանվանենք ակտուալ անվերջություն, թեպետ ինչ-որ հավերժական, անփոփոխ երեւոյթ հնարավոր է նույնպես դառնա այնպիսին, որ ընկալվի նույն կերպ. այդ դեպքում այն եւս կդառնա վերջավոր: Բոլորովին վերջերս «polit — art — 2010, top — 3», «ակտուալ արվեստի» մի այդպիսի արտահայտությունն էր ռուսական «Война» սկանդալային art — խմբի հեղինակային ցուցադրությունը՝ «Литейный x@й Войны», Ալեքսանդր Պլուցեր — Սարնոյի գլխավորությամբ, որի սակրալ իմաստն իրականացրել էին «բացվող կամրջի» մի կողմում՝ հսկա ֆալլոսի տեսքով: Ժամանակակից գրական այդպիսի ատեղծագործությունը ենթադրում է սոցիալ-քաղաքական միկրոկոսմոս. որը գեղարվեստական տեսք ստանալով՝ բնութագրում է անհատական գիտակցության ապակառուցումը, ինչպես նաեւ անգիտակից երեւակայության եւ պաշտպանական միջոցների գործընթացներն առանց անհատի հոգեբանության աղճատման:

Ֆրոյդի՝ առավել վաղ շրջանում առաջադրած հոգեբանական մոդելներում հասարակությունն ընկալվում է որպես անհատականությունների միասնություն, ավելի ճիշտ,

գեր-անհատականությունների միասնություն, որոնց միավորում է երեւակայության տիրույթի նույնականությունը: Ավելի ուշ նա նշում է նաեւ այդպիսի անհատականությունները միավորող կապերը, որոնց հոգեբանության միջոցով ստեղծվում են սոցիալական ֆենոմեններ, ուստի որքան էլ քաղաքական հագուստ կրի polit-art-ը, միեւնույն է ունի սոցիալ-հոգեբանական հենք, քանի որ «անհատի ինստիտուցիոնալ միությունները միավորող տարրերից այս մեկն ընկալվում է որպէս պաշտպանություն հոգեբանական կողմնակի անհանգստություններից» (J. Elliott, «The social system as a defence against persecutory and depressive anxiety», in Klein, Heimann and Money-Kyrle, eds. *New Directions in Psycho-Analysis*. London: Tavistock, 1955, pp. 478-498). Այս մեթոդները միաժամանակ պաշտպանության կոլեկտիվ ձեւեր են, քանի որ անհատները լիիրավ են՝ օգտագործելու հասարակական ինստիտուտները անձնական հոգեբանական տիրույթի համար: Այս դեպքում հասարակական ինստիտուտներն էլ իրենց ներսում են ձեւավորվում առանձին սուբնշակույթներ կամ գետտոներ, որոնք, թեպետ անգիտակից, սակայն գործառվում են անհատների կողմից:

Նիհիլիզմի ու անկեղծության հակադրումը վերջին հաշվով ընթերցողին հասցնում է այն մտքին, որ եթէ արվեստում (կամ գրականության մեջ) նիհիլիզմը մեկն է՝ ըմբոստություն հանուն ըմբոստության, ապա գրաքննադատության մեջ հետեւյալն է՝ անդրադարձ հանուն անդրադարձի: Ու եթէ առաջին երեւույթի միջոցով անտեսանելիորեն անջատվում է ցանկացած գեղարվեստական ուղղության հիմքը, ապա երկրորդը միտում է սոսկ սուբյեկտիվ շահադիտական նկրտումների: Այսպիսի «անդրադարձներն» այլ կերպ չես կոչի, քան՝ բնագոյ սոցիալական ու քաղաքական իրականության հանդեպ, որի մասին հեղինակները խոսում են գրաքննադատության լեզվով՝ միավորելով իրադարձությունները, տարածությունը եւ ժամանակը այնպես, որ այդ ամենը սկսում է «անդրադարձի» տեսք ընդունել եւ ծառայել որոշակի խմբավորումների (կլանների): Սոցիալ-քաղաքական այդ բնագոյը, որ փուլային բնույթ ունի (տարին մեկ անգամ), հուշում է հասարակության (այս դեպքում նաեւ՝ քննադատի) ոչ շատ հեռու խորհրդային անցյալը, որն այժմ վերապրուկային վիճակում է:

Հավելված V

Անդրադարձը խորեն Գասպարյանի «Հնարավոր է լինել հայ մեծ բանաստեղծ» («Հրապարակ», 2010, թիվ 245, էջ 5) հոդվածին, բազում թվացյալ պատասխանների հետ ծնում է եւ հարցեր, որոնց պատասխանները չեն տրվել, եւ ակադեմիկոսի դիտարկումները այս առումով թերի են: Ուշագրավ է՝ «մեծ հայ բանաստեղծ, թե՞ հայ մեծ բանաստեղծ» հարցադրումը, «երրորդ աշխարհի» գրականություն» ըմբռնումը, եւ ապա՝ գրողի մեծ կամ հանրահայտ լինելը: Խոսելով «մեծ հայ» եւ «հայ մեծ» բանաստեղծ ըմբռնման մասին՝ ակադեմիկոսը վկայակոչում է Վիլյամ Սարոյանի գրական ճակատագիրն ու երեւույթը՝ նշելով նրան հատկապէս լեզվի ընտրության տիրույթում, միաժամանակ մոռանալով, որ Վիլյամ Սարոյանը ոչ թէ բանաստեղծ է, այլ՝ արձակագիր:

Վկայակոչելով Շեքսպիրի հանձարը՝ «որպէս չափանիշ լեզվական գործոնի եւ պատմական մեծ իրադարձությունների կիզակետ (թե՞ կիզակետում՝ Ն.Հ.) լինելու պարագայնությամբ», ակադեմիկոսը նշում է, որ այս «երկու գործոններն առկա են նաեւ մեծ ազգերի աշխարհաքաղաքական արդի հանգամանքներում» (???), մոռանալով եւս երկու՝ հոգեբանական եւ աշխարհայացքի անհրաժեշտ ու ոչ պակաս գործոնները, որոնցից առաջինը հավասարակշռում է տաղանդի ու ստեղծագործական պրոցեսում մտածողության նախնական պատկերացումների ու նոր հայացքների ստեղծման միջեւ, երկրորդը՝ սոցիալական զարգացման շրջափուլում բնութագրում է գրողի ու հասարակության մտավոր կենսակերպի տեսականացված ձեւերը (հայացքների համակարգը եւ մարդու դերը

նրանում), որտեղ լուծվում են նաեւ իմաստի ու արժեքի հարցերը եւ իրականանում է կյանքի գաղափարը:

Այս առումով գրողի մտապատկերային փոփոխությունները՝ կապված նույն աշխարհաքաղաքական ու պատմական մեծ իրադարձությունների կիզակետում հայտնվելուն, ընդհուպ մինչեւ «իրն ինքնին» վերածեւակերպումը, որը կարելի է նրա կազմաքանդման (dissolva) տեսանկյունից, ծնվում են հոգեբանական ավերածության հատկանիշով, բաժանվում մասերի (PS) եւ բնորոշվում որպէս վերադարձ գիտակցության տիրույթ, այստեղից էլ՝ «երրորդ աշխարհի» գրողի, նրա գրականության, թեկուզ՝ իբրեւ «գոհ» ներկայանալու ախտանիշը (հոգեբանական գործոնը), որի դեպքում գրողը մշտական տատանողության՝ հասունացման կամ ֆիկսացիայի բեւեռներում է, որն իր լիարժեք արտահայտությունն է գտնում լեզվի ու աշխարհայացքի միասնականության տիրույթում:

Կեցության փիլիսոփայությունը ժխտվում է ժամանակի ավանդական հասկացությամբ, ինչպէս ժամանակային չընդմիջվող կետերի անկախ հաջորդականությունը ու դառնում կեցության ընթացքից բխող անկախ գոյության պատմականություն, ուստի «ո՛ւր են ժամանակակից շէքսպիրները» հարցադրումը դառնում է ոչ ակտուալ, քանի որ ժամանակը դառնում է ներքին, անհատական աշխարհի ընկալման մաս, որտեղ ներքինը փոխներթափանցման դրությունն է (անցյալի, ներկայի ու ապագայի) հիշողության, հուշերի, նպատակահարմարության հենքին:

Հաջորդ դիտարկումը՝ «Եվ ինչո՞ւ ամերիկյան իսպանալեզու գրականությունն առաջադրում է համաաշխարհային ճանաչման անուններ, իսկ ժամանակակից Իսպանիան, այնուամենայնիվ, չունի իր Մարկեսը, Բորխեսը, Կորտասարը, Կոելյոն: Դեռ ավելին, իսպանացի գրող Խավիեր Մորիասը գնահատվել է (ո՞ւմ կողմից — Ն. Հ.) որպէս Մարկեսի հետեւորդ»:

Սկսենք սկզբից: Առաջադրվող լատինաամերիկյան հեղինակներից Մարկեսը կուլումբացի իսպանալեզու հեղինակ է, Բորխեսն ու Կորտասարը՝ արգենտինացիներ են: Վերջին երկուսից առաջինը՝ 1914-ին, իսկ երկրորդը՝ 1951-ին հաստատվել էին Եվրոպայում: Չորրորդ հեղինակին՝ Կոելյոյին, թերեւս միայն հայտնիությամբ, որն արտասահմանում ընդամենը կանոնավոր գրական PR — ի արդյունք է, կարելի է դասել առաջին երեքի կողքին (թեպետ՝ նույնիսկ դրան համաձայն չեմ, Ն. Հ.), իսկ գեղագիտական-փիլիսոփայական հղումներով նա բոլորովին տարբեր է ու որպէս գրող՝ թույլ, եւ ես ոչ մի պայմանով նրան չէի նշի Մարկեսի, Բորխեսի ու Կորտասարի կողքին: Տպավորությունն այն է, թե Կոելյոն նշվել է սոսկ այն պատճառով, որ ասվի, թե ժամանակակիցներին էլ գիտենք:

Ինչ վերաբերվում է՝ Խավիեր Մորիասին, ապա նրան Մարկեսի հետեւորդ կարելի է համարել թերեւս միայն վեպերի կառուցման՝ «անընդհատ վերադարձի» նիցշեական մեխանիզմի օգտագործման առումով, որը մղվում է առավելապէս լեզվի տիրույթ, եւ խորհուրդ կտայի հարգարժան ակադեմիկոսին գրքերի շապիկներին կամ տիտղոսաթերթերին գրված տրաֆարետային ծանուցումներից ձեռնպահ մնալ, քանի որ Մարկեսը «մոգական ռեալիզմի» հիմնադիրն է («Հարյուր տարվա մենություն», «Նահապետի աշունը»), որի հետեւորդներն են Բորխեսն ու Կորտասարը, իսկ Խավիեր Մորիասը հոգեբանական թրիլլերների վարպետ է («Սպիտակ սիրտ», «Մաքառման ժամին վաղը հիշիր իմ մասին» եւ այլ գործեր):

Կանխատեսել սկզբունքորեն այլ կառուցվածք ապագայի գրականության (մշակույթի) համար, քիչ է հնարավոր, քանի որ փորձը՝ նկարագրել պոստմոդեռնիստական հոգեկերպը որպէս պտտվող շարժիչ՝ միայն իրեն հատուկ չափագրումներով իրականացվող պատմությամբ ու վախճանակետին հասնող նշաններով, հատուկ է միայն

պոստմոդեռնիստական գրականությանը, ուստի «ինչո՞ւ ժամանակակից Իսպանիան չի առաջադրում համաշխարհային անուններ» հարցադրումը նույնպես դառնում է ոչ ակտուալ, քանի որ պոստմոդեռնիստական նույն հոգեկերպը՝ որպես պատվող շարժիչ, շարունակում է դեռևս զարգանալ: Այս գրականության կարելի է հատկանիշներից մեկը Ոգու ծրագրի (գաղափարի) ապակառուցումն է, որը միաժամանակ ներառում է նաև քրիստոնեական մետապատմականությունը, ու հանդիպում ավանդական-կրոնական ուղղվածություն ունեցող գրականության աշխարհընկալման կողմից մերժմանը: Այս առումով պետք է հաշվի առնել վաղ կրոնական ժամանակաշրջանի մշակույթի ու պատմության փոխհարաբերությունները, սոցիալական ու գաղափարաբանական գործընթացները, եւ հազիվ թե նկատվի այդ հավասարակշռության խստիվ տատանում դեպի կրոնական գրականությունը: Ուղղակի կծեւավորվի նոր վերաբերմունք այդպիսի գրականության նկատմամբ, որը կառաջադրի նոր կոսմո-համակարգ եւ բոլորովին այլ գոյաբանություն: «Արմատական անցումը վերջից սկզբի՝ միտում է մտածողության մոդուսի», - գրում է Էպտեյնը, եւ առաջարկում «պրոտո» նախորդը, որը կփոխարինի «պոստ»-ին, նշելով երեւոյթի ֆենոմենալությունը (Михаил Эпштейн, De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века, Знамя, 2001, N5), որի ճակատագիրն ապագային է, ավելի ճիշտ այն ապագայում հնարավոր երեւոյթներից մեկն է, ինչպես Լիոտարի առաջադրած պարադոքսը՝ «ապագան անցյալում»: Իհարկե, նոր ստեղծվող գրականության կազմույթը կարող է ընդգրկել նաև անցյալի գրականության տարրերը, սակայն կտարբերակվեն դրանք, թե ոչ, դժվար է ասել, ուստի անցյալ-ապագա այս անցումը, որ սկսել է ավանգարդիզմը ու շարունակում է պոստմոդեռնիզմը, այժմ կարիք ունի նոր վերահայտնագործումների:

Հայկական պոստմոդեռնիզմը ինքնատիպ — ինքնակառավարվող բնագոյներ ունի, եւ այդպիսի մտածողության գծերն ու գոյակերպը մշակույթի տիրույթում, ստեղծում են վախճանի կամ գրականության ճգնաժամի տպավորություն այն դեպքում, երբ հնարավոր չէ հայտնաբերել այդ «նոր» երեւոյթի (այստեղ՝ գրականության) տեսանելի ու հաղթահարվող հատկանիշները: Յուրի Լոտմանի մի դիտարկումը, թե պայթյունով իրականացող եւ շարունակական գործընթացները մշակույթում ուղեկցվում են շարժման երկու տիպերով՝ «շարունակական», որը կանխատեսելի է եւ իրագործվում է ավանդույթի սահմաններում, եւ «հատույթավոր»՝ անկանխատեսելի կամ դժվար կանխատեսելի, որն ուղեկցվում է պայթյունով եւ, անջատվելով ավանդույթից, ստեղծում է իր սկզբունքներն ունեցող գեղագիտական նոր ֆենոմեն, հանգեցնում է այդ գաղափարին («Մշակույթ եւ պայթյուն», 1992):

«Հետկառուցվածքաբանություն», «ապակառուցում», «պոստմոդեռնիզմ» հասկացությունները հայ գրականության մեջ նոր ոլորտ ստեղծեցին, միաժամանակ գրող հասարակությանը մղելով տարաբեւեռ, ոչ միագիծ կամ ուղղագիծ գեղարվեստական մտածողության տիրույթ՝ ներառելով մշակութապատմական դարաշրջանների ամբողջականությունը ու մղելով գրի բոլոր տեսակների ու տիպերի տիրապետման՝ նույն հեղինակի մեջ բացահայտելով արվեստագետին, փիլիսոփային, հոգեբանին, պատմաբանին, գրականագետին, մշակութաբանին, ինչպես Վարուժան Այվազյանի պարագայում է:

Հնարավոր է, սրանք, իրոք, լուրջ խնդիրներ են մշակութային մի ողջ դարաշրջանի, այդ թվում եւ հայ գրական իրականության համար, որտեղ իրագործվում է պոստմոդեռնիստական «գոյության պայթարի» առաջին փուլը, ու ձեւավորվում մշակութաբանական-գրական նոր հասարակություն, ուստի Դոստոեւսկու «կացինը» անվերջ պտույտների այս շրջապտույտում միեւնույն է ամեն անգամ հանգելու է նույն կետին, ու

գուշակ-քննադատները գրանցելու են միայն նրա «ելքերն ու մուտքերը»:
Հ.Գ.

Պետք է խոստովանել, որ նպատակա հարգարժան ակադեմիկոսի «Անդրադարձը» քննադատելը կամ նրանում ինչ-ինչ բացթողումներ գտնելը չէ (Աստված մի արասցե), այլ, ինչպես ակադեմիկոսն է նշում՝ «մեր հիշողությունից գրեթե օտարված մտավոր կարգապահություն» եւ «համընդհանուր գորշություն» ԵՐԵՎԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ արմատները տեսանելի դարձնելը, թե որտեղից կարող էին ի հայտ գալ, որտե՞ղ ենք կորցրել «գրական-հասարակական մտքի կարգն ու կարգապահությունը», եւ կամ որտե՞ղ է թաքնված այդ նեխած արմտիքով ու ճենճերահոտով լի գամբյուղը: Թե չէ ստացվում է՝ գրականագիտության մեջ էլ ենք այսօրվա բժշկության նման ախտորոշում. տեսնում եւ բուժում ենք միայն հետեւանքը՝ առանց քննաբանելու կլինիկական ծագումնաբանությունը: Նաիրա ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ, ք.գ.թ., դոցենտ