

Սուրեն Աբրահամյան
Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
ԵՐՊԼՀ, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ
ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru
DOI: 10.54503/1829-0116-2025.2-194

ԳՈՒՐԳԵՆ ԽԱՆՋՅԱՆԻ ՎԻՊԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԸ*

Բանալի բառեր - Գուրգեն Խանջյան, հայ արձակ, աշխարհայացք, պոետիկա, ներաշխարհ:

Գուրգեն Խանջյանի վիպագրական արձակը նոր՝ 21-րդ դարասկզբին ոչ միայն գեղարվեստական վերելքի շրջան է գծում հայ արձակում, այլև ձևավորում է աշխարհայացքի, պոետիկայի նոր ըմբռնում: Դրա վկայությունն են 21-րդ դարի երկու տասնամյակներին հեղինակի հրապարակած «Լուր չկա» (2006), «Ենոքի աչքը» (2012) և, առանձնապես, «Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ» (2017) վեպերը, որոնք թե՛ մատիկ և գեղարվեստական ամբողջական համակարգի մասեր են: Ահա ինչու թեմատիկ և աշխարհայացքային միասնության «ներսում» են քննվում Խանջյանի վեպերի գրապատմական նշանակությունը, աշխարհայացքի և պոետիկայի նորությունը:

Գուրգեն Խանջյանի վիպագրական արձակի գրական արժեքը՝ վերլուծական եղանակով, իր ամբողջության մեջ, առաջին անգամ է դառնում քննության նյութ, ինչն ինքնին նորություն է մեր գրականագիտության մեջ:

Suren Abrahamyan
Doctor of Philology, Professor
YSLU, Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA
ORCID ID: 0000-0002 6738-864X
surenabraham@mail.ru

GURGEN KHANJYAN'S NOVELISTIC PROSE

Keywords: *Gurgen Khanjyan, Armenian prose, worldview, poetics, inner world.*

Gurgen Khanjyan's novelistic prose, emerging at the beginning of the 21st century, not only marks a period of artistic ascent in Armenian fiction, but also shapes new perceptions of worldview and poetics. The following novels being the evidence to it: *No News* (2006), *Enoch's Eye* (2012), and, especially, *Give Me Your Hand, Little One* (2017), which together constitute integral parts of a thematic and artistic whole. It is precisely within this thematic and worldview-based unity that the literary-historical

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 06.11.2025 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 26.11.2025 թ.:

significance of Khanjyan's novels, as well as the novelty of their worldview and poetics, are examined.

The literary value of Gurgen Khanjyan's novel, analytically and considered in its entirety, becomes a subject of examination for the first time – which is an innovation in our literary studies in its own right.

Сурен Абраамян

*Доктор филологических наук, профессор
ЕГЛУ, Институт Литературы им. М. Абеяна НАН РА*

ORCID ID: 0000-0002 6738-864X

surenabraham@mail.ru

РОМАННАЯ ПРОЗА ГУРГЕНА ХАНДЖЯНА

Ключевые слова: *Гурген Ханджян, армянская проза, мировоззрение, поэтика, внутренний мир.*

Романная проза Гургена Ханджяна, возникшая в начале XXI века, не только знаменует период художественного подъёма в армянской литературе, но и формирует новые представления о мировоззрении и поэтике. Об этом свидетельствуют романы «Без новостей» (2006), «Око Еноха» (2012) и, особенно, «Дай мне руку, малыш» (2017), которые вместе образуют неразрывные части единого тематического и художественного целого. Именно в рамках этого тематического и мировоззренческого единства рассматриваются литературно-историческое значение романов Ханджяна, а также новизна их мировоззрения и поэтики.

Литературная ценность романного творчества Гургена Ханджяна, впервые подвергаемая целостному и аналитическому осмыслению, становится предметом научного исследования.

Ներածություն

Գուրգեն Խանժյանի վիպագրական արձակը նոր՝ XXI դարասկզբի առաջին երկու տասնամյակում գեղարվեստական վերելքի նոր շրջան է գծում՝ հարստացնելով հայ վեպի թեմատիկ և աշխարհայացքային տեսադաշտը: Գրապատմական ընթացքի քննության առումով, որ Գուրգեն Խանժյանի արձակն ընկալում և վերլուծում է իբրև ճանապարհ բացող հանգրվան հայ արձակում, սկզբնավորվում է թերևս 2006-ին հեղինակի հրատարակած «Լուր չկա» վեպից, որ հղացման առումով նախերգանքն էր «Ենոքի աչքը» (2012), «Տո՛ւ՛ր ձեռքդ, պատլո՛ւ» (2017) և «Ներսուդուրս» (2020) վեպերի համար: Իսկ եթե ավելի ամբողջական և հստակ եթե Խանժյանի արձակի «տեսությունը» քննենք «ներսից», ինչպես ինքն է ասում՝ «ընթացքից», ապա նրա արձակի ձևավորման շրջանը, սկսած նախորդ դարի 90-ականներից՝ «Շարժասանդուղք» պատմվածաշարից մինչև «Ներսուդուրս» վեպը, գրական նույն առանցքի հոգեմտավոր էվոլյուցիայի

արտահայտությունն է: Ահա ինչու իմ՝ վերլուծողի հարաբերությունը Խանջանի արձակին, սկսելով նախորդ դարից, երկու շրջան է ձևավորում. առաջինը՝ գրողի աշխարհայեցության և պոետիկայի հիմքերի վերլուծություն և երկրորդ՝ Խանջանի արձակի գրապատմական դերի և նշանակության քննություն:

Անշուշտ, քննադատության առաջին շրջանն ակտիվ էր գրողի արձակի հետ երկխոսության բնույթով և, կարծում եմ, ունի իր դերակատարությունը Խանջանի արձակի քննության ձևավորման առումով: Բայց երկրորդ շրջանը, որի ձևավորումը ընթացքի մեջ է, ընդհատման ընթացքով է հայտնի: Շուրջ մեկ տասնամյակ քննադատության «լռությունը» պայմանավորված է կուտակման, գրապատմական պրոցեսի հիմքերը ըմբռնելու, գրական այդ սերնդի նորությունը արժևորելու, բայց որ քիչ կարևոր չէ նաև, քննադատության արշավանքները և նիհիլիզմը կանխելու ճիգով: Սրանով պայմանավորված՝ մեր «լռությունը» ևս մի նախապայման ուներ. ինչպես ասում է Մ. Բուլգակովի Վարպետը Մարգարիտային, քննադատին և դահիճին չեն «մեղադրում», նրանք իրենց գործն էին անում (հարցն ուստի ակամա է՝ նրանք գիտե՞ին՝ ինչ են անում...): Իսկ Խանջանի քննադատները շատ դեպքերում, հենց այդպես, անգիտանում էին կամ դահիճ էին: Եվ եթե անգամ ջատագովում էին կամ մերժում, միևնույնն է, կեղծ հիմքեր էին դնում: Դա, եթե անգամ շոյում էր գրողի քիմքը (սա, երևի, բնորոշ է յուրաքանչյուր գրողի. լինել խոսակցության կենտրոնում), իմ՝ քննադատի տագնապն ավելանում էր, կուտակվում մինչև այն պահը, երբ հրապարակվեց գրողի «Տո՛ւ՛ր ձեռքդ, պստի՛ւ՛» վեպը, յուրատեսակ մի գլուխգործոց, որ վերջին տասնամյակների հայ վեպի նվաճումներից մեկն է, Խանջանի արձակի իրական ամբողջացումը, որն իր պատմությունն է ստեղծելու...

Քննադատի իրական քաղությունն էլ գուցե սա է. գեղարվեստական գլուխգործոցի ճանաչումը և հանձնառումը: Բայց այդ ճանապարհն անցնում է նախորդ՝ ոչ քիչ արժեքավոր «Լուր չկա» և «Ենթի աչքը» վեպերի հղացման միջով, իսկ ավելի վաղ՝ «Հիստերիաներ» և «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակների, որոշ պատմվածքների միջով, որոնք աշխարհայացքի և պոետիկայի միասնությունն ունեն: Ուստի, հրաժարվելով քննադատության պարականոն, թեր և դեմ լուծումների քննարկումից, քանի որ խոսքը չի վերաբերում միայն Խանջանի արձակի մկենաբանությանը, այլ մի ամբողջ գրապատմական շրջանի, վերջին երեք տասնամյակի արձակի խնդիրներին: Մեկնաբանելու համար, հետևաբար, ճիշտ է գուցե հարցադրումների քննությունը տանել այլ՝ Խանջանի արձակում նորի և հավելման մեկնաբանության ուղղությամբ, որովհետև քննադատության որոշ

հայեցումներ ոչ միայն արդիական չեն հիմա, այլև այլ տեղ, այլ ժամանակ
 և, երբեմն, այլ խնդիրների ուղղությամբ կարող են տանել... Ուստի, հենց
 այդպես էլ, քննադատության փոխարեն, ինչպես Խանջյանն է իր մի
 պատմվածքում մեկնաբանում, որ «նամակ է ընթացքից» կամ հետգրույթ-
 յուն, նույնը կարող է խոստովանության պես ասել նաև քննադատը. «Եթե
 ընթացքի մեջ չես՝ տեսնում ես նյութի դանդաղ ընթացքը ժամանակի մեջ,
 իսկ երբ ընթացքի մեջ ես՝ տեսնում ես պահի մեջ անշարժացած նյութի
 դրվագների հաջորդումը» (Խանջյան ա, 2009: 204): Գնացքը, ուստի, «Նա-
 մակ ընթացքից» պատմվածքում, ժամանակի ընդհատումներով, ճանա-
 պարհի ուրվագծումներով հանդերձ, ժամանակի փոխկապվածությունն է
 աշխարհի հետ, որը որքան հեռու է տանում գրողին, այնքան մոտենում է
 Ինքն իրեն, իր «ներսին», ուր մի ուրիշ ժամանակ կա՝ արդեն ոչ թե միա-
 գիծ, այլ միասնական: Թեև շարժումն ինքնին գոյության առանցքի որո-
 նում է Խանջյանի համար, և անվերջ ընթացքը բնորոշ է Խանջյանի արձա-
 կի ոգուն, «Ճամպրուկային հոգեվիճակը» խառնվածքի բնորոշ գիծը, ուս-
 տի այդ ներքին փախուստը ոչ թե փախուստ է ինքն իրենից, այլ շարժման
 հետագիծ, որովհետև, ինչպես ասում է ընթացքից հասցեագրված նամա-
 կում. «Այնքան էլ լավը չէ այդ անշարժ աշխարհը» և «թերևս, ինչ-որ բան ի
 սկզբանե սխալ է դրվել ու այդպես էլ շարունակվում է» (Խանջյան ա, 2009:
 204): Միչդեռ, որքան էլ տարածությունն ու երկիրը բազմազան են, կայա-
 րանները հաջորդում են միմյանց, գնացքի տեղերը թափուր չեն մնում,
 կյանքի օրենքը սա չի հանդուրժում, մեկը իջնում է, մյուսը՝ բարձրանում,
 անձանոթ ու ծանոթ մարդիկ՝ միմյանց շաղկապված գոյության և լինելու
 կապով: Ժամանակավորության, ընթացքի միասնության, առանց պատ-
 ճառի ու հետևանքի, գոյությունն այսպես գոյավորվում, տարածության
 մեջ ձուլվում է ժամանակի անսահմանությանը, առանց կաղապարների
 ու կրավորության՝ *լինում*: Սա նշանակում է՝ «պարզապես ապրել, այո,
 հենց այնպես, ապրել ու վերջ», որ «դժվարին, բայց մեծ արվեստ է» (Խանջ-
 յան ա, 2009: 204), ազնիվ արվեստ, Խանջյանի ճակատագրին և խառնված-
 քին հավատարիմ, որ ամեն քայլափոխի, մի՛շտ, անձի ջանքն է մոտենալու
 ինքն իրեն, իր ես-ին: Ուստի, անվերջ ընթացք, ընթացք և շարժում, որով-
 հետև դատարկ ծրարը, որ խոստովանության համար է գրված, ինչ-որ
 բան է ասում, ծածկագրում էսի ինքնությունը, գուցե, ինչպես բանաս-
 տեղծն է կարծում, այլքներին հանձնված նամակն է, որի գրերը կարող են
 ջնջվել, որովհետև ժամանակավորությունն ասում է. «Ահա ես, եկել եմ,
 բայց շուտով գնալու եմ» (Խանջյան ա, 2009: 205), որովհետև «մնալ, առհա-
 սարակ, անհնարին է», ուստի միայն մի շարժում կա, որի փոխանունը *կե-
 նալն* է, գոյությունը վերապրելը: Ինչո՞ւ: Որովհետև ընթացքը և շարժումը

փոխակերպության բազմաթիվ հայտնությունների ուղիով է տանում Խանջանին, պատմվածքի հերոսին, որն ասում է. «Որտեղ ես չկամ, այնտեղ գուցե ինչ-որ հետաքրքիր բան է կատարվում» (Խանջան ա, 2009: 205):

Այս ամենի մեջ, իհարկե, շոպենհաուերյան մի բան կա, որը մարդկային կյանքը նմանեցնում է ժամացույցի սլաքի աշխատանքին, որի ամեն մի ակնթարթը ազդարարում է տառապանք ու ձանձրույթ, ամբողջության մեջ՝ ողբերգական է, որ հյուսվում է անձի ճակատագրի, գոյության ու հույսերի, ճակատագրական սխալների և մահվան կեցության միջև, որից ազատագրվելու մի ճանապարհ կա՝ *արարչականությունը* (ստեղծ-ագործությունը), որ վեր է բանականության ճիրաններից, ստեղծելու այն աշխարհը, երբ եսը կասի՝ աշխարհն «իմ աշխարհն է», բայց, միաժամանակ, այն «անկախ» է ինձանից, ունի իր պատմությունը, եղել է, երբ ես չկայի, և կլինի, երբ ես չեմ լինի, ուստի հակառակը, որ ծագում է աշխարհի պատկերացման և առարկայության միջև, ստիպում է ես-ին, որ նա որոնի և **ճանաչի աշխարհի ներքին էությունը**, այսինքն՝ որոնի այն կապը, որ կա արտաշխարհայինի՝ ձեռքի շոշափածի, ականջի լսածի, աչքի տեսածի նույնությունը, որ գոյավորվում է Տարբերակվողի էության մեջ՝ բացահայտելու՝ ինչ է նախասկիզբը, գոյը, տարածականությունը և ժամանակը... Իսկ սա նշանակում է, որ գոյը և նրա նախասկիզբը մարդկային պատկերացումների ենթակայական և հայեցողական ձևեր են, որ փիլիսոփայական և մտածական արվեստների ուսումնասիրության նյութն են: Եվ, ըստ այդմ էլ, արվեստների, իմա՝ գրականության իմաստասիրական այսպիսի ուղղվածությունը կոչված է հետազոտել մարդկային ինքնաճանաչողությունը, որ Գուրգեն Խանջանի արձակում, գեղարվեստական մտքի ուղղվածությամբ, ձևավորում է *«ինքնին» մի աշխարհի մարդու մեջ*, որ, այլ խոսքով, մարդու *ներաշխարհն* է, հոգու արտացոլումը Ոգու մեջ կամ մարդու փոխակերպված «դիմակը» այնպիսի հայելու մեջ, երբ հայելին եսի հոգին հակարտացոլում է անձի հոգեմտավոր առանձին վիճակները, որոնք փիլիսոփայական մտքի դրսևորումներ են: Սա տեսնում ենք Խանջանի «Հայելու առջև» պատմվածքում, որ պատկերում է հոգու *Անիման*, արտացոլվում հոգու տարբեր՝ քծնող, լպիրշ, զայրացած և այլ դիմակների շքերթում, որի անհուսության ու անկատարության մղձավանջից անձը կարող է ազատագրվել *արարչական Կետի* (CREATION), այլանյութ կետի մեջ ձուլվելու և կապի մեջ, որ ուրվագծում է ես-ին ներսից: Այդ Կետի մեջ է եսը, որ «քո միջից է ուրվագծվում, քո միջից է ուրվագծում քեզ», հսկում է Հսկիչը նրան թե՛ դրսից և թե՛ ներսից, կերպափոխում, դուրս բերում ես-ի «արյան» գաղտնագիրը, վերածում ես-ին հնչյունի, վերածում տարածության,

որ անսկիզբ ժամանակ ունի, սուրում է տարածության մեջ՝ ինչպես գրվող տողը, որ ահռելի արարչական էներգիա ունի, թռչում ներկ-վրձինի թռիչքով, որ դիվայինն ու ներդաշնակը շարում է կողք-կողքի, ինչը արարչական այլանյութ առեղծվածն է գոյի, որ ինքն էլ նյութից է, նույն բոսոր նյութից՝ աշխարհը-արտաշխարհը՝ միաձույլ-հիասքանչ, ինչպես «եսը» և «ոչ եսը» նրա, որ այլ բաղադրություն ունի, վերլուծության այլ փոխկանչ («CREATION»):

- Բ -

«Լուր չկա» վեպը

Գեղարվեստական տեքստի յուրաքանչյուր մեկնաբանություն «հերմենևտիկական շրջանակի» նոր ըմբռնում է: Խանջանի արձակում շրջանակը թեև միասնական կենտրոն ունի, որի սեմանտիկական շրջանակի չհատվող գծերով է ընդլայնվում, հեռանում ու մերձենում նույն Կենտրոնին: Խանջանն ինքն էլ, իբրև էկզիստենցիալ «տարածություն», կյանքն ընկալում է իբրև մի «կետ»-կենտրոն-տարածություն», ուր «ապրում ես, նայում ու չգիտես՝ ինքն է քեզ ստեղծել, թե դու իրեն, ինքն է իրական, թե դու, թե երկուսդ էլ իրական եք կամ երկուսդ էլ Ինչ-որ Մեկի երազը կամ փորձարարությունը» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012): Խանջանն, իհարկե սրանով իր արձակի փիլիսոփայական շերտերին է անդրադառնում՝ «էկզիստենցիալ տարածությունը» և գրականությունը մեկնաբանելով իբրև «գոյաբանական խնդիրների դիտարկում», որ գերծ է սխեմատիզմից և կյանքի խոր և համընդգրկուն այնպիսի ընկալում է, որ ունի թաքնված հնարավորություններ և չի տալիս պատրաստի պատասխաններ, զվարճալիք, անհոգության պատրանք: Ուստի «մարդը պիտի հասկանա, ինչպես հավելում է Խանջանը, - որ ինքը դրախտում չի ապրում, որ հիմարանալն իրեն ձեռնտու չէ» և «բնական աղետները, հիվանդությունները, վերջապես՝ մահն անխուսափելի են», ուստի «ճշմարտությունից հեռանալը, նարկոզի տակ ապրելը իր շահ(ը) չի» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 2): Իրականությունն ու էկզիստենցիալիզմն են ահա հուշում մարդուն դիմագրավելու աղետը, հոգսը և առանց էկզիստենցիալիզմի զգացողության, մարդուն հեռացնում են իսկական գրականությունից, մերժելով այն՝ աղքատացնում, խեղճացնում գրականությունը, սպառողի հոգեբանություն ներարկում մարդուն: Մինչդեռ իսկական գրականությունը «իր ժամանակը չի անտեսում», «ես ու առաջ, ես ու առաջ տեսանող» է նաև, թափանցում է երևույթների խորքը՝ դուրս գալով ավելի անդին, անալիտիկ մտածողությամբ «տեսնում իրականը, կռահում անիրականը», «ոտով-գլխով չի թաղվում էզոթերիկի մեջ, կարողանում է չարից և բարուց

վեր կանգնել», «թերապևտի նման կարողանում է տնտղել», ախտորոշել, «վիրաբույժի նման՝ հատել»՝ «չվախենալով թարախտովել-արյունոտվելուց», - և այս ամենը հանուն մարդու, նրան ճաաչելու: Սրանով հանդերձ՝ գրականությունը Խանջանի համար վերաճում է «ապրելու կերպի, ազատության տարածքի», աշխարհը, մարդուն և իրեն ճանաչելու վայրի («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 2): Ուստի, հավելում է Խանջանը, գրականությունը «մշակույթի և այլ բնություններից ազատվելու ունակ է», գրողը՝ իր փորձով, երևակայությամբ, իմաստությամբ, տեղյակ լինելով նախորդներին, հենվում է պատմության վրա, բայց «ստրուկ չի դառնում», քանդում, նորն է կառուցում, «թաքուններին գերի չի դառնում»՝ միայնակ խաղալով իր դերը ոչնչի առաջ, աղերսելով աղերսում Աստծուն հավասարակշռություն տալ իրեն՝ քայլելու անդունդի եզրով, «լեզու գտնելու ոչնչի հետ», որպեսզի ճանաչի Աստծուն և սատանային, որովհետև «դիվայինն ու Աստվածայինը տարբաժանել անհնար է»: Ու, թեև «Աստված ամեն ինչ է», և նրա «հզոր թափը մրրիկի պես գալիս է», Նա ժամանակից դուրս է, ինչ-որ անտեսանելի բաներ է սարքում և քանդում, որ մեր գիտակցությունից դուրս է («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 3): Գրողը (արվեստագետը), հետևաբար, պետք է դուրս գա «սա սատանայական է, սա աստվածային է» համակարգից, որովհետև գրողը պարտավոր է դուրս գալ միագլիճ համակարգից, այն կողմից նայել իրերին, աշխարհին և մարդուն, որպեսզի լինի Տեսանող՝ ստեղծելու բարոյականության իր համակարգը, որ այնպիսին չէ, ինչպիսին ընդունվածն է, այլ իր Օրենքներն ունի, «որովհետև,- ինչպես ավելացնում է Խանջանը,- այդ կետին հասնելով՝ մեղքի, խղճի, պատասխանատվության զգացողությունն ավելի է սրվում» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 3):

Սա այսպես, և այսպիսի մանրամասնությամբ չէի անդրադառնա Խանջանի գրական հայեցողությանը, եթե Խանջանը տասներկու տարի առաջ և տասներկու տարի անց նույն հարցուպատասխանի մեջ, որ գրուցակիցը վերնագրում է «Անհայտից եկող կարոտը», գրականության «Էկզիստենցիալիստական» իր ըմբռնումը չմեկնաբաներ կրկին իբրև զուտ *գոյաբանական աշխարհընկալման տեսանկյուն*:

Էվոլյուցիան, որ վերապրում է Խանջանը գրուցակցի՝ «դու էկզիստենցիալիստ ես», որն՝ ասում են՝ «այլևս ակտուալ չէ» հարցմանն ի պատասխան, զուտ խանջանական նոր աշխարհընկալմամբ է բացատրվում, ինչը բնորոշ է նաև վերջին տասնամյակի հայ արձակին: Խանջանի բնորոշմամբ, ուստի, էկզիստենցիալիզմը տասնամյակներ առաջ նախ՝ «սովետի պարտադրանքներից նոր-նոր ազատվելու», Կամյուի, Սարտրի և համաշխարհային գրականության մեծերի թարմ, արտառոց, ձևառճային

խտացումները յուրացնելու ճանապարհ էր բացում, տանում էր ավելի արձակ գրական տարածք, ուր կային դեռ կոսմոպոլիտիզմի, գլոբալակա-նության, ազատականության գաղափարները, որոնք «նոր էին, օրիգինալ, էպատաժային» («Գրեթերթ», 31 մարտ, 2024: 2): Բայց նոր դարասկբին գրո-ղի նոր շրջանի աշխարհայացքի ըմբռնումը, որ էկզիստենցիալիզմի միջով է անցնում, հաղթահարելով նրա սխեմատիկ-նեղ սահմանները, դուրս է լողում «գոյաբանության անձայրածիր օվկիանոս», որ «իզմ չէ» արդեն, այլ «գոյաբանության բանի քննում, իմաստների փնտրտուք», ավելի ազատ գրական տարածք, որ փոխակերպում է գրողի աշխարհայացքը («Գրե-թերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 2): Խանջյանը սա անվանում է «գրականությ-յան վերադարձի ճամփա, մարդուն իրեն վերադարձնելու արահետ», որովհետև արդի «թվային համակենտրոնացման ճամբարում մարդն այ-սօր ոգեզրկման, հոգեզրկման, անմարդացման միջով գնում է դեպի հա-մահարթեցված ռոբոտացում»՝ «կորցնելով իրեն, և անունը դնում առաջա-դիմություն, որն իր կործանման ալիքին է» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 2): Իսկ գրողը ուզում է, որ «գրականությունը լինի նրա մարդ մնալու հիշողությունը, հայրական տունը», որ կանչում է՝ «վերադարձի՛ր տուն» և «տես՝ ով ես եղել, տես՝ ինչ լավն է քո պատմությունը, լեզուն, ինչ լավն է քո լեռը, դաշտը, այգին, տունը», ինչպես և՝ «հային հայ պահելու նպատակ ունենալ», գուցե, գնահատի-սիրի մեր մեջ անձի կեղծված էսը, էսը և ինքը միաժամանակ («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 2):

Վերջին տասնամյակի հայ արձակը գուցե և ինտելեկտուալ այսպիսի հասունություն չի ունեցել: Եվ այն, ինչ ասում է Խանջյանը, ենթակա է վերլուծության ոչ ելակետային «իզմի», այլ, ճշգրիտ ասած, «էկզիստեն-ցիալ տարածության» և էկզիստենցիալի որոնման հայեցության տեսանկ-յունից, որ փիլիսոփայական և գեղագիտական առումով ավելի լայն ըմբռ-նում է, ունի հայեցության ներքին բազմազանություն, որ նախորդ դարի քննադատության առանցքում, դեռևս այն շրջանում, երբ Խանջյանը իր արձակի տեսության հիմքում էկզիստենցիալի գաղափարը գրականությ-յան ուղին է համարում (անշուշտ, խոսքը նախորդ դարի 90-ականների մասին է), քննադատության իմ հայեցության մեջ, կանխագգալով սխեմա-տիզմի ավերը Խանջյանի արձակի մեկնաբանություններում (ինչը Խանջ-յանն էլ չի ժխտում հարց ու պատասխանի անուղղակի բացատրություն-ներում), գրողի արձակը մեկնաբանում էի տեքստի և բնագրի հայեցությ-յան կապով, ուր տեքստը՝ Խանջյանի բուն երկի, իսկ բնագիրը՝ մշակույթի ոլորտի հարցադրում էր: Առաջնայինը, սակայն, տեքստի հորիզոնի, այ-սինքն՝ հղացման փիլիսոփայական մեկնության, գրական երկի ներքին-իմաստային-հղացային մեկնաբանության խնդիրն էր, որ Խանջյանի ար-

ձակի այս հայեցության մեջ հիմնայինը նախնառաջ ընկալելի է համարում բնագիրը՝ որպես տեքստի հորիզոն, որ, կազմալուծելով տեքստը, փորձում է հայտնաբերել նրա նախահիմքը (այլ բառով՝ քրոնոտոպը): Եվ իբրև տեքստի և բնագրի միասնության և կապի այսպիսի ամբողջություն, հետևաբար, քննադատության արդի ընթացքի նոր հայեցության մեջ կարող ենք հավելել *«ինքնին տեքստ»* և *«ինքնին բնագիր»* հասկացությունները, ուր մարդը և աշխարհը միասնական գոյության (գոյակցության) ամբողջություն են: Այսինքն՝ մարդը կենում է՝ մասնակցաբար պատկանելով գոյության ամբողջությանը: Իսկ կենալու և մասնակցելու նախահիմքը լեզուն է, և լեզուն է այն գոյավորը, որում ներկա են «եւր» և «աշխարհը» (Гадамер, 1988: 548), որ Խանջանի արձակի մեկնաբանության նախահիմքի որոնման ելակետն է: Ուստի ինքն էլ, զուտ պայմանականորեն խոսելով իր արձակի էկզիստենցիալիստական նախահիմքի մասին նախորդ տասներկու տարի առաջ արած հայտնության մեջ, «լեզուն և բանը, գրականությունը և խոսքը առհասարակ», քննում է «ասելիքի և լեզվի համաձայնության» և կապի մեջ՝ առաջնային համարելով միտքը. բառից առաջ՝ նախ միտքը, ապա՝ բառը: Խանջանը, հետևապես հակված էր կարծելու, որ «գրականությունը լեզվային նպատակ չէ, այլ ասելիքային» և կա Մեկը, որ հուշում է՝ հարցի մեջ որոնելով պատասխանը՝ եթե «լեզուդ չի գորում, բառը չի հերիքում... ո՞վ է նա, որ լեզու է պահանջում» և, «եթե պահանջում է լեզվից, ուրեմն վե՞ր է լեզվից» (*«Գրեթերթ»*, 28 սեպտեմբեր, 2012: 1): Ուստի, պատասխանն ակնկալելի է՝ եթե լեզուն ասելիք չունի կամ առաջ է ընկնում ասելիքից՝ դառնում է կոռք, պճնանք, ամբարտավան, թանգարանային նմուշ: Ահա ինչու Խանջանը չի ուզում, որ լեզուն ասելիքից առաջ անցնի, ասելիքը խլի: Ուրեմն՝ ասելիքի, մտքի և լեզվի նույնությունն է պատվիրում գրողին թեմա, գաղափար, ոճ, ապրում (*«Գրեթերթ»*, 28 սեպտեմբեր, 2012: 1): Բայց ավելի ուշ, շարունակելով միտքը՝ Խանջանը լեզուն, բանը և գրականությունը ի վերուստ տրված շնորհի արտահայտություն է համարում: Հետևաբար, հավելում է կրկին, լեզուն «մեր աստվածների, մեր պատմության շունչն ու ոգին է պահում իր մեջ», որ գործիք չէ, այլ սրբազան նախասկզբի արտահայտություն, որ ընծայված է մեզ: Հետևաբար, կարելի է ասել, խոսքի նախօրինակն է մեր, Լոգոսի փոխանունը (*«Գրեթերթ»*, 31 մարտ, 2024: 1):

Գուցե, կրկին ասեմ, այսքան չմանրամասնեի Խանջանի լեզվի «տեսությունը» նաև, եթե այն անմիջականորեն կապ չունենար գրողի աշխարհայեցության հետ: Լեզուն, հետևաբար, աշխարհի պատկերն է, որ Խանջանի արձակում մեկնաբանության երկաստիճան բնույթ ունի՝ արտաքին և ներքին: Իբրև աշխարհի առարկայական պատկեր, այն (լեզուն) արտա-

ցում է արտաշխարհը, բայց բառի/պատկերի ներքին (իմաստային) կապում հակաարտացում աշխարհը: Մա այսպես և գեղարվեստական լեզվի այսպիսի աշխարհընկալման հայեցություն նույնն է մնում Խանջյանի «Շարժասանդուղք» պատմվածաշարից մինչև «Ներսուդուրս» (2020) վեպը, որը նշանակում է, թե մենք գործ ունենք ներսից ծավալվող էվոլյուցիայի և աստիճանավորման ընթացքի հետ, երբ բնագրի լեզուն արտահայտվում է արտաքին՝ նշանային և ներքին՝ իմաստային (սեմանտիկական) կապի և միասնության մեջ: Խանջյանի արձակը վերլուծողները սա այսպես չընկալելու դեպքում, երբ առավելությունը տալիս են լեզվի նշանային (կամ՝ արտաքին-առարկայական) նշանակությանը, չհաղթահարելով տեքստը, մնում են պատումի հանգույցում: Իսկ երբ առաջնայինը տրվում է լեզվի ներքին՝ իմաստային կապին, բնագրի հորիզոնին են բախվում, մետաֆիզիկական հեռավորությունը չհաղթահարելով՝ էկզիստենցիալիզմի թակարդն են ընկնում, գծում սխեմաներ, որոնք Խանջյանի արձակը աղավաղում են ներսից: Ուստի, անդրադառնալով կրկին վերն ասվածի՝ Խանջյանի լեզվի և աշխարհայեցության կապի և միասնության հիմնարար ելակետին, նշենք, որ քննության այս ելակետում նշանակություն ունի լեզվի նշանային և իմաստային կապի ընկալումը գոյաբանության տեսանկյունից: Այսինքն, երբ լեզուն մեկնաբանում է գոյությունը և, դրանով ի հայտ բերում աշխարհը, որը Գ. Գ. Գադամերն անվանում է *սպեկուլյատիվ* լեզու: Մա նշանակում է՝ լեզվական արտահայտմամբ՝ լեզուն, որ նշան է, իրագործում է լեզվական ներկայության իրադարձությունը: Բայց երբ լեզուն գրի է առնվում, այսինքն՝ «լեզուն լեզու է առնում», գեղարվեստական բնագրի մեջ այն *օտարվում* է, ձեռք բերում ներքին՝ իմաստային հորիզոն, որ, իբրև մշակույթ՝ ավանդվում է, հաղորդվում է ժառանգաբար: *Գրում* (գրի մեջ), սակայն, լեզուն ազատվում է խոսելուց, և «ժամանակակից է յուրաքանչյուր արդիականության» (Գադամեր), այժմ և այստեղ: Լեզվի այսպիսի ինքնահաղթահարումը (խոսելու միջոցով գրի փոխակերպումը), սպեկուլյատիվ լեզուն օտարում է (ասել է՝ գիր-ը օտարում է խոսելը) և հերմենևտիկական նշանակություն ունի, որ օտարված խոսք ու իմաստ է և կարիք ունի նշանների հակադարձ՝ խոսքի և իմաստի վերծանման: Գրի իդեալական այսպիսի ընկալումը, այսպիսով, իբրև գրի էություն, հնարավոր է վերապրել (Դիլթայ) և հնարավոր իրականություն է, ունի տևական լինելու սեփական ձևը, որ հենց ինքը՝ գրականությունն է: Ուստի Գ. Խանջյանի գեղարվեստական բնագիրը, որպես «ինքնին լեզվի» արտահայտություն (որ կարող ենք ասել մաքուր գրական հայեցությամբ), միաս-

նական- մի մաքուր տեքստ է, որ կարող ենք անվանել *Համընդհանուր Տեքստ*¹ Այսինքն՝ այն զուգահեռ իրականության, արտաքին և ներքին աշխարհների միաձուլումն է «ինքնին լեզվի» միջոցով, որի սեմանտիկան ընկալվում է արտաքին (նշանային) կապի միջոցով, ներքին (իմաստային) ինֆորմացիայի ստեղծման, հաղորդակցման և վերապրման հնարավորությամբ: Խանջանի գեղարվեստական պատկերի առաջին պլանում, հետևաբար, «խոսող լեզուն» պատկերի կրողն է, որ «լեզու առնելով», ազատվում է «խոսելուց», չքանում, ինչպես Գադամերն է ասում՝ «ինքնամոռացվում» (Гадмер, 1988: 138), անհետանում: Ուստի «ինքնին լեզուն կարելի է միայն վերապրել, հաղորդակցվել նրան» «ինտելեկտուալ ինտուիցիայի» շնորհիվ:

Խանջանի արձակի բանարվեստի ելակետը, ահա ինչու, սկզբնավորվելով սրանից, լեզվի նշանային և մետաֆիզիկական կապի և համաձուլման միջոցով, բառը/պատկերը, կերպարը և պատումը միաձուլվում, վերաճում են մետաֆորի (կամ՝ մետաֆորային ընկալմամբ է հնարավոր մեկնաբանել թե՛ իբրև արտաքին՝ լեզվանշան և թե՛ ներքին՝ ինֆորմատիվ իմաստ): Պոետիկայի և լեզվի այսպիսի միասնությունը կարելի է սահմանել այսպես. արտաքին աշխարհի համաձուլումը ներքին՝ գոյաբանական աշխարհին, որ լեզվի սիմանտիկական և նշանային կառուցվածք է ձևավորում երկու աշխարհների՝ լեզվանշանի և նրա իմաստային փոխակերպության մակարդակում: Այդ երկու աշխարհների սահմանը դառնում է թափանցիկ, երբ բառի արտաքին ձևի տակ հայտնվում է մի նոր՝ «զուգահեռ աշխարհ», այսինքն՝ «էկզիստենցիալ ինֆորմացիայի» տակ թաքնված մի այլ իրականություն, որ ավելի իրական է, քան առաջինը, թեև այն անհնար է ճանաչել ո՛չ մտքի ու բանականության, ո՛չ զգացմունքի միջոցով: Գուցե սա է պատճառը, որ հարցադրումը սկսելով Խանջանի «Լուր չկա» (2006) վեպի քննության ելակետից՝ պոետիկայի, աշխարհայացքի և լեզվի ներքին ինֆորմացիոն հոսքերի տեղաշարժը մի այլ՝ «ինքնին լեզվի» փոխաբերական կառուցվածքում մեզ հնարավորություն է ընձեռում գրողի վիպագրական արձակը քննել ներսից: Ուստի առաջին հարցը, որ ծագում է՝ ինչպիսի համակարգ է՝ բա՛ց, թե՞ փակ, եթե Խանջանի արձակի հայեցողությունը չի ձևավորվում ուղղաձիգ, դեպի վեր, որը նույնն է թե՛ «Ենոքի աչքը», թե՛ «Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ» վեպերում նաև, այլ իրականությանը զուգահեռ, մի այլ՝ զուգահեռ աշխարհի փոխակերպության հայելում, թեև այդ երկու աշխարհների կապը ինչ-որ մի Վերին՝ արարչական նախասկզբի հետ է առնչվում: Եվ եթե անգամ նրա հայտնության մասին Լուր չկա,

¹ *Համընդհանուր Տեքստ* տերմինը գործածել է Հ. Էդոյանը «Աշխարհի պատկերը Վ. Տերյանի պոեզիայում» հոդվածում (տե՛ս «Գրականագիտական հանդես», ԻԹ, 2025-1):

կամ նա՝ Վերինը՝ Լուրի պատրանք է ուղարկում, այն դեռևս գիտակցված և ապրված չէ, որի պատճառով մարդը, նրա եսը և աշխարհը թաղված են մեղքի անգիտության մեջ: Բանականությունն իր միջոցներով անկարող է հասնել, ճանաչել Լուրն ուղարկողին, զգացմունքը տեսիլքներ է ուղարկում նկարիչ Սուրեն Գրիգորյանին: Բայց, միաժամանակ, Վերինը այն հայելին է, որ ժամանակի և իրադարձությունների հոսքում մոտենում է և հեռանում, էկզիստենցիալ հոսքերը փոխակերպում են մի այլ՝ իր ներկայության, հոգևոր կանչի և սպասման դրամայի, որ, եթե չի գիտակցվում Խանջյանի կերպարի կողմից, անցումը նոր, հոգևոր վիճակի, տեղի չի ունենում:

Սա այսպես էր դեռ Խանջյանի «Հիստերիաներ» և «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակներում: «Հիստերիաներ» վիպակում անցման և փոխակերպման դրաման արտահայտվում է Նարեկացու աղոթքում՝ «Մեզ ո՞ւմ ես, ո՞ւմ ես թողել, տեր», իսկ «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակում՝ տան փոխաբերության, որ հոմանիշն է Խոսքի, միասնության մեջ՝ արարչության և հղացման կենտրոնը: Խանջյանի ընկալմամբ, ուստի, կարելի է ասել, մեղքի գիտակցումը բնախոսական հիմնավորում ունի. մեղքը իրենով ոչ միայն կլանում է ես-ին, այլ իրենով հնարավորություն է ստեղծում վերլուծել և ճանաչել եսը: Հետևաբար, վերլուծել և ճանաչել նշանակում է՝ որոնել փրկության ուղին:

Խոսքը և տունը ներկա են միշտ իրադարձությունների հոսքում, կերպարներին մերձ, ինչպես որ Արարիչն է ներկա-մերձ «Սպանել փրկչին» վիպակում Չունակին՝ հայոց Աբգար թագավորի թղթին անհաղորդ: Այսպես էլ Խանջյանի վիպագրության էկզիստենցիալ հոսքերը, այուժեի նույնական աստիճանավորմամբ, որ նույնն է նաև «Լուր չկա» և «Ենոքի աչքը» վեպերում, հայեցության տարբեր տեսանկյուններով, քննվում է Դիտորդի կամ Մասնակցի կերպարների վերապրման և բանախոհության ասպեկտում: Այլ բան, որ իրերի ծնունդը, եթե հնարավոր է՝ «իրենց հակառակեն» (Պլատոն), ոչ թե «գործողության» էկզիստենցիալ հոսքում է հնարավոր վերլուծել, ինչպես կյանքը՝ մահվան, մահը՝ կյանքի շրջապատությամբ, այլ բանախոհության Վերին մի աստիճանում, որ կերպարի և իրադարձությունների նախահիմքն է, նախաբառը, նախասկիզբը: Իսկ նա (նախասկիզբը) ներկա է միշտ *կռահման* և *սպասումի* փիլիսոփայությամբ, որ կարող է ճանաչելի դարձնել նախասկիզբը, այնուհետև՝ **տան**, որ Խոսքի փոխանունն է, որը հնարավոր է վերապրել: Ահա ինչու Խանջյանը «Լուր չկա» վեպը սկսում է «լուր»-ով: Որպեսզի խուսափի կեղծ լուրերից, որովհետև կյանքը նենգ, ուրեմն և՛ «կեղծ լուրեր է շարում ճամփին, որպես ծուղակ, փորձելով արագորեն կաղապարել» (Խանջյան բ, 2006): Սուրենի գիտակ-

ցությունը: Միակ աննենգ լուրերի հավակնող հուշերը ահա ինչու գալիս են մանկությունից, մանկական մաքուր հիշողությունների հավատը ծուղակ չպետք է լինի, բայց նաև գիտակցությամբ վերապրված չէ: Այդպիսին է Սուրենի մանկական հիշողության մեջ Հոռոմսիմի պարը՝ տազնապահարույց մի ազդանշան, քեռու հետ մուտքը եկեղեցի, որ «ուրիշ աշխարհ էր», հարևանուհու հետ կանանց բաղնիք այցելությունը, ուր մարմնական գաղտնիքների առատությունը Սուրենին «անիրական էր թվում, երազ էր... կամ Լուր» (Խանջյան բ, 2006: 6): Բայց Հոռոմսիմի պարը մանկական քնից զարթնած երեխայի աչքին, հայելում արտացոլված, էկզիստենցիալ հոսքի և իրադարձությունների մեջ հայտնված եսի տազնապի նախերգանքն է, որ ընդհատվում է դատախազության քննիչի զանգով՝ Դանդ-Արշոյի ինքնասպանության կամ սպանության գործով: Հոռոմսիմի պարը Սուրենի հիշողության մեջ այլևս Հայկուհու պարը չէ. Խանջյանը նույնանուն այս պատմվածքը գրել է ավելի վաղ, որ գուցե վերջին քառորդ դարի հայ արձակի գլուխգործոցներից մեկն է: Հայկուհու պարը, բնության աստվածությանը մերձ, նկարչին մերձենալու ակտով, կյանքը վերապրելու վեհության, բնության արարչական նախահիմքին ձուլվելու փոխկանչ է, որին նախորդում է պարի խելահեղ ծեսը: Իսկ «Լուր չկա» վեպի Հոռոմսիմի պարը, ի տարբերություն Հայկուհու պարի, «դաժան գործողության մի նախերգանք է» և «սարսափ է պատճառում», որ, հայելու մեջ պատկերը բազմապատկելով, արտածվելով նրանից, ֆոսֆորային լույսի ճաճանչները ալիք-ալիք հեռանում են, մարում մթան մեջ: Իսկ «լույսը», նրա «կայծը» թաքնված է հենց ամեն էակի, մարդկային եսի խորքում, որ արարչական նախասկիզբ ունի: Անձի հաղորդությունը ներքին կայծին՝ Նրա տված շնորհն է՝ գոյաբանության առանցքին ձուլվելու, սիրո, միասնության, ազատության ոգին ճանաչելու, որ հնարավոր է սիրո ակնթարթային ինքնասուզումների, բնությամբ տրվածը սիրո շնորհի և ինքնամոռացության ծեսի միջոցով հաղթահարելու, որ Խանջյանի արձակում վերապրվում է Հայկուհու պարի, Չինչինի ճանապարհին՝ Նարեի տրվելու («Ենթի աչքը»), Հյուսիսային բևեռում՝ Էյյայի ձկնորսության պարի և սիրո վայելքներում, որ էպատաժի վերապատկերում չէ Խանջյանի վիպագրության մեջ, այլ հոգևոր-փիլիսոփայական հայեցողություն: Սա իրական «լուրի» հաղորդություն է, որ ակնթարթային բռնկման կանչով հոգին ձուլում է Ոգուն, մարմինը ձերբազատում ինքն իրենից, վերածում հոգևոր մարմնի, որին տրված է բնության ներքին լուրը, եսի ներսում ապրող լույսը... Մնացած դեպքերում, ինչ տրված է Խանջյանի Սուրենին, Գոռին և Գրոֆոյին, Գրիգին, անցողիկ սերերն ու հարաբերությունները, որոնք չեն հասնում տևական ներդաշնակության, ներքին եսը հաղթահարելու կապին, անցողիկ են

կամ չեն ամբողջանում, ինչպիսին Ումայի և Գոռի հարաբերությունն է («Ենոքի աչքը»), Գրիգի և Լենոչկայի, Գրիգի և Նադյայի սկզբից խելահեղ, բայց ընդհատված կապը («Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ»)...

Խանջանի վիպագրության աշխարհայեցության մեջ հոգևոր աշխարհի սահմանը բնագոյների, ինտելեկտի սահմանից այն կողմ է՝ բացարձակ, ազատ: Ազատության այս խարիսխն է, որին ապավինում են Խանջանի կերպարները՝ Սուրենը («Լուր չկա»), Գոռը և Գրոֆոն («Ենոքի աչքը») և Գրիգը («Ձե՛ռքդ տուր...»): Բայց էական մի տարանջատում, որ փիլիսոփայական մտածողության, առհասարակ մարդկային ես-ի և արտաշխարհային փոխհարաբերությանն է առնչվում: Գիտակցության հեգեյան երեք աստիճանավորումները, որ բնորոշ է սուբյեկտիվ ոգուն, նրա ինքնագիտակցությանը և բացարձակ ոգուն կամ բանականությանը, որոնք եռաստիճան՝ արվեստի, կրոնի և փիլիսոփայության աստիճանավորումներն են, զուտ հայդեգերյան մեկնաբանությամբ, Խանջանի կերպարների ինքնաբացահայտմամբ, իրենց «գործողություններում», *գոյության և ոչնչի* միջև են դեգերել: Այսինքն՝ գոյության ըմբռնումը և ճանաչումը երկաստիճան է, որ երկու աստիճանում էլ տաբեր է: Եթե այն ըմբռնված է, նրա ներաշխարհը կարող է արձագանքել ապրելիք կյանքի առաջադրվող հարցերին, այն է՝ ինչ է կյանքը, ինչ է մահը: Աշխարհը, սակայն, Խանջանի՝ Սուրենի, Գրոֆոյի և Գրիգի համար ներաշխարհի իր պատկերացումն է, որ արտահայտվում է արտաշխարհի հետ ունեցած կապով, ինչպիսին «Լուր չկա» վեպում, օրինակ, Դանդ-Արշոյի ինքնասպանության հետգրության հետ կապն է, որ, եթե այն (գիրը) գրի է առնվում, գրությունն ինքը օտարում է արդեն հեղինակին: Ահա ինչու Սուրենը, վեպի վերջում, հենց գերեզմանի վրա էլ այրում է Արշոյի օրագիր-գրառումները: Բայց մինչ այդ Սուրենի կանչվելը դատախազություն հարցաքննության, ներքաշվելը «իրադարձությունների հոսքում», հիշողության հայելային արտացոլումներն ստիպում են, որ նա՝ Սուրենը, որոնի աշխարհի և իր ներքին էությունը ոչ թե նշված-ակնարկված ենթակայական եսի պատկերացումներում, այլ արդեն այլ բանի մեջ, որտեղ գոյավորվում է Գոյավորի վերկայացման գաղափարը: Սա նշանակում է, որ կյանքն էլ, մահն էլ գոյություն չունեն, երկակի երազ են, եթե ինտելեկտից հետո-ն այն չի *վերկայացնում*: Ուրեմն՝ կյանքն էլ, մահն էլ գոյության մտակառույցներ են, որ վերկայացման ոլորտում հնարավոր է մեկնաբանել իբրև «ինքնին կյանք» և «ինքնին մահ», որ թաքնված նոսրմեն (անճանաչելի) և ֆենոմեն (երևութական) լինելիության գաղտնիքներ ունեն: Իսկ այդ գաղտնիքը գրի մեջ է պահպանված: Դանդ-Արշոն, որ իր մականունը ստացել էր իր բնավորության կրավորական լինելու բնույթով, գրության մեջ իր մահվան պատճառը համա-

րում է իր դասարանցի նկարիչ (այսպես կոչված) Սուրենին (Գրիգորյան), եղբոր կնոջը՝ Փառանձեմին, որի հանդեպ թաքուն սեռական կիրք ուներ, հայաթի Մամիկոնին, որին Մամո են ասում գողական ծածկանվամբ: Հայտնվում է այս շարքում նաև քննիչը և, կարծես, միջավայրը ամբողջական է դառնում:

Վիպական «տարածությունը» ինքնին «փակ» է, և միայն «ներսից» են ծավալվում ներքին գործողությունները և կապերը: Իհարկե, գործողությունների և հիշողությունների թակարդում Կաֆկայի Յոզեֆ Կ.-ի և Հերման Հեսսեի Տափաստանի գայլի հետ ներքին, նուրբ բանավեճ կա Սուրենի վարքում: Բախումը ինչ-որ չգիտակցված անհեթեթին, մեղքի զգացումը, կրկին թակարդ է, լուր չկա Վերից: Իսկ Տափաստանի գայլի ըմբոստությանը, որին երկար տարիներ հավատում էր Սուրենը, վազում էր իրենից առաջ ընկած՝ հնչեղ ոռնալով, վիճելով նրա հետ: Բայց այժմ քայլում են նրանք միմյանց համաքայլ և, բրյուզերականության, կեղծ լուրի հավանության զգացումը, որն ընկալում է Սուրենը Տափաստանի գայլի վարքում, ժամանակի ընթացքով պայմանավորված, հուշում է՝ *կյանքից ավելի մեծ բան չկա*: Սուրենին շրջապատող վլեիզմը, հասարակական, ընկերային, կրոնական, քաղաքական և այլ պետական և ոչ պետական ինստիտուտները ծուղակ են ազատություն որոնող Սուրենի համար: Անգամ գրականությունը: «Զբաղմունքի տեր մարդը,-ասում է Սուրենը,- չի կարող կոնկրետ զբաղմունքի տեր լինել, այսինքն՝ գերի» (Խանջյան բ, 2006: 21): Անգամ արվեստի մարդիկ ավելի անազատ են, ինչպես ասում է Սուրենը՝ պարանոյիկ, որոնք տառապում են կյանքի օրոք և մահվանից հետո կրկին սիրվելու, որ նեկրոֆիլիայի հրավեր է: «Ազատ նկարիչ»-ը, որ սովետի տարիներին ասվում էր, գուցե թարգմանության մեջ է այդպես ասվել, որ, ինչքան էլ հրապուրիչ, նույնպես ազատ չէ, այլ ազատություն ունենալու ալիքի է միայն: Այդպես է նաև Սուրենի և ընկերների երիտասարդական տարիների ըմբոստության վարքը՝ հիպիական շարժումը, Բրեժնևի նկարի վրա ներկի թափումը, առհասարակ, փախուստը իրականությունից: Նույնը և Փառանձեմի՝ Դանդի եղբոր կնոջ հանդեպ կիրքը, որի զուգահեռը Դանդի չիրականացած կիրքն է Կարինե Գեորգիևնայի՝ իր դասընկերուհու հանդեպ: Ուստի Սուրենի եզրահանգումը այս է, որն ասում է Սառային՝ իր վաղեմի ընկերուհուն, որի հետ ապրել է իր երիտասարդ կյանքի և՛ ազատությունը և՛ անազատությունը. «Ոնց էլ ապրես՝ երկրորդ կյանք չի շնորհվելու, գոնե հետաքրքիր ապրեցինք, քաղքենու, սպառողի, սնորհի պես հազար անգամ տրորածը չտրորեցինք» (Խանջյան բ, 2006: 133): Մինչդեռ Արշոն մտել է Սուրենի ուղեղի մեջ, բանավիճում է այնկողմից, ներ-

քաշում մի ծուղակի մեջ, ուր թե՛ կյանքն է և թե՛ մահը՝ համարժեք սնոթիստական ըմբռնումներին:

Բայց ամենասարսափելին մեղքի զգացում ունենալն ու բնագոյներն են: Բնագոյները, սակայն, «ազատությամբ են գրգռում, որ հետո լրիվ իրենցով անեն» (Խանջյան բ, 2006: 151), իսկ մեղքը, որ չեղածի ու հնարավորի միջև տարբերությունը ջնջում է, ինչպես Դանդի սպանության գործի կասկածը, որ Սուրենի ենթագիտակցության նկուղում մտավարժանքների ծուղակ է պատրաստում՝ ինչ-որ բան եղե՞լ է, չի՞ եղել: Բայց «ազատությունը երևի այնտեղ է, որտեղ իրենից բացի ուրիշ ոչինչ չկա» (Խանջյան բ, 2006: 167), -ասում է Սուրենը, ում սկզբունքն է՝ «ազատ թող, որ ազատ լինես» (Խանջյան բ, 2006: 128), որը «հենց կորուստների շղթայի ծայրին է» (Խանջյան բ, 2006: 128), զգացմունքի և մտքի բոլոր թակարդները հաղթահարելու վերջում, որ, արթմնի թե երագում, կրկնվում է, ինչպես Լինչի՝ նոր շան կերակուրի և սիգարետի գնումը, սովորույթի ուժով կրկին մոտոցիկլետը վարելու ցանկությունը, արագընթաց շարժումը ժամանակի միջով և ժամանակի մեջ, որ նույն ընթացքի շարունակությունն է, իրադարձությունների նույն շրջապատույտը:

«Ենոքի աչքը» վեպը

Գուրգեն Խանջյանի վիպագրության մեջ ազատությունը՝ փիլիսոփայական, սերը՝ հոգևոր կատեգորիա է: «Ենոքի աչքը» (2012) վեպում այն իրագործված է լիովին վեպի կերպարների հայեցողության, ներքին եսի ըմբռնումների, նրանց բանավիճող էության միջով արտահայտված: Էթիկական ըմբռնումը, ուրեմն՝ երկշերտ է՝ վեպի հոգևոր-փիլիսոփայական ուղղությունը տանելով թե՛ կերպարների ներքին բացահայտման և թե՛ երկխոսության պատգամախոսական բնույթի միջոցով ծավալվող, որ վեպի կերպարներին բաժանում է դավանության և աշխարհըմբռնման երկու խմբի՝ առաջինում՝ Գրոֆոն, երկրորդում՝ հորեղբայր Գոռը, պապը՝ Ենոքը, նրա եղբայր Խորենը, Յաստը, հայրը՝ Ջիվանը և մյուսները: Զուտ պուժետային առումով Խանջյանը վեպի կերպարներին մի «տարածության և ժամանակի» մեջ ի մի է բերում Գրոֆոյի անակնկալ ժամանումով, ով, մոր օրագրերի վկայությամբ, Ջիվանի անհայտ որդին է, որի տխուր ճակատագիրը արդեն հենց վեպի սկզբում կոռահելի է: Դրսից ներս այս ներքին շարժումը, որ Գոռին և Գրոֆոյին բերում է պատումի կենտրոն (Գոռը վերադառնում է աշխատանքային էմիգրացիայից, Գրոֆոն՝ ներկայանալու նոր արյունակիցներին), զուտ միջկինյան նմանության արտահայտություն է: Ինչպես Դոստոևսկու «Ապուշը» վեպում Միշկինը, այնպես էլ «Ենոքի աչքը» վեպում Գրոֆոն, հայտնվելով «իրադարձությունների հոսքի» ալիքում,

բացահայտում է իրենով միջավայրը, ժամանակը: Միայն Գրոֆոյի հայեցողության շոպենհաուերյան մտքի առկայծումները և պատգամախոսությունը, որքան էլ այն ձևավորված է արդեն վեպի սկզբում, վեպի երկշերտ կառուցվածքը, ներքին զարգացման ընթացքով, ստրուկտուրալ միասնության է հանգում, որ, ինչ խոսք, յուրահատուկ է դասական վեպի ավանդույթին: Խանջյանի վիպագրության մեջ սա նոր շրջադարձ է, որ, անշուշտ, իր բացատրությունն ունի, որ շոպենհաուերյան մտածումով ասած, փիլսոփան չպետք է մոռանա, որ իր գործն արվեստ է և նմանօրինակ մտահայեցողությունը, գրականության իմաստասիրության փոխատեղումն է միմյանցով, որ անխառն խոհականությամբ արտաբերում է գոյության հավերժական գաղափարները, պահպանում արտաշխարհի և ներաշխարհի երևույթներին վերաբերող էականն ու մնայունը: Իսկ մյուս կողմից, ինչպես հավելում է Խանջյանը. «Արվեստագետը, եթե ունակ է... պարտավոր է այս համակարգից անցնել և այն կողմից նայել» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012): Ինչո՞ւ: Որովհետև, երբ գրողը իրեն դուրս է բերում համակարգից, Տեսնում է, որն «ամենևին չի նշանակում, որ դու քեզ բարոյականությունից դուրս ես դնում, ոչ, դու ստեղծում ես բարոյականության քո համակարգը, որ կարող է հաճախ ավելի խիստ լինել, քան ընդունվածը, որովհետև այդ կետին հասնելով՝ մեղքի, խղճի, պարտքի, պատասխանատվության զգացողությունն ու գիտակցումն ավելի է սրվում...» («Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012: 3): Ուրեմն, Գրոֆոյի ժամանումը հայրենական Թիֆլիսից Երևան, իր նախասկիզբը որոնելու, գոյության շրջապատույտի առանցքում իր հոգևոր եսը ճանաչելու և միջավայրի, մարդկանց թմբիրից հանելն է գոյության պատգամախոսության միջոցով, որպեսզի նրանք՝ Ենոքը, Արուսյակը, Ուման կամ մյուսները, ինչպես փիլիսոփան կասեր՝ գոյության իրենց տառապանքները կրեն արժանապատվորեն: Եվ թեև նրա «գործողություններն» ու արարքներն արվեստական են, թատերային, միջավայրի կարծիքով, նա տարօրինակ է, կարծես թե եկել է հոգեբուժարանից կամ երեխա է, որ զվարճանում է ասես, բայց նրա մտքի թռիչքը, թատերական զգոնությունը էֆեկտիվ է, էքսպրեսիվ, որ լսելի է մարդկանց: Անունը իր գնչուական երաժիշտի անվան փոխանցումն է, որ մոր պլատոնական սիրո կնիքն է կրում, որի համար նեղ են համակարգերն ու տեսությունները, ինչ-որ մեկի գրած տեքստը, երբ կյանքն ամբողջովին թատրոն է, անգամ տիեզերքն է նեղ ու նեղվածք նրա համար: Աշխարհն, ահա ինչու, Գրոֆոյի «պատկերացումն է» և «ամեն բան իրենով է չափվում», իր ապրած ներկայով՝ այստեղ և այժմ, ոչ թե եզիպտական սֆինքսով կամ Նոյյան տապանով, ուստի, ինչպես ասում է՝ «ես կամ, ինքը (աշխարհը) կա, ես չկամ՝ ինքը չկա», և «ես եմ պորտը աշխարհի» (Խանջ-

յան գ, 2012: 129): Անձից դուրս ամեն ինչը, որ համակարգի ներսում է՝ քաղաքակրթությունը, ընտանիքը, հայրենիքը, հասարակության հանդեպ եսի պարտականությունը, կեղծիք է, փոխակերպում է մարդու ազատության պատկերացումը: Այս խոհերը Գրոֆոն արտաբերում է «Եղբայրները գերեզմանոցում, ապա ինչ-որ տեղ...» գլխում, լքված գործարանի ճոճռան բեմի վրա, թատերական դեկորների մեջ, կնոջ կեղծամը գլխին, սուսերը ձեռքին, արհեստական քիթ-բեղ ակնոցը դեմքին, լինել-չլինելու համլետյան ծաղրանկարը բեմականացնելիս, որի իմաստը «պարզունակ համակարգերից վեր խոյանալն է» (Խանջյան գ, 2012: 130): «Դուրս գալ, բարձրանալ՝ այս է խնդիրը», - ասում է Գրոֆոն, ոչ թե «մնալ տաղտուկի թունավոր ճահիճի մեջ, խոյանալ դեպի բացարձակ ազատություն և սավառնել ազատ, ցածում տեսնելով մարդուկների անհեթեթ վազվզոցը» (Խանջյան գ, 2012: 130): Այսպիսին է Գրոֆոնի վճիռը, և ասում է՝ «լինել, խոյանալ, սավառնել ու վար նայելով՝ ծիծաղել, հոհոալ» (Խանջյան գ, 2012: 130): Ինչո՞ւ: Գրոֆոն, իհարկե, մարգարե չէ: Նա, ինչպես ասում է՝ ապրել է ուզում, սիրում է կյանքը, լեցուն է կյանքով, կյանքը թափվում է նրա աչքերից, քթից, առնանդամից, իսկ եղբոր՝ Գոռի մեջ լցոնված արհեստական բաները՝ մեղքը, մարդասիրությունը, ազգասիրությունը, կույր գործիք են: Եվ թեև, ինչքան էլ բեմական, Գրոֆոնի մեջ «ահագին Գոռ կա», բայց կատարելության ճանապարհը՝ ինքնամաքրվելու, իր նախագոյին հասնելու ուղին դժվար է, որ անցնում է ինքնաժխտման հունով: Նա, ասես Ենոքի արհեստական աչքը ներսում, շարունակում է բանախոսել՝ «մարդասիրություն գոյություն չունի», այլ կա խղճահարություն մարդ էակի հանդեպ, խղճում է մարդուն, որովհետև կարճ է նրա կյանքը, սխալական է մարդ էակը, և, երբ խղճում է, ուզում է ծաղրել, որովհետև խղճուկ է ինքն իրենից կախում չունեցող էակը, նվնվում է, լաց լինում, աղերսում, աստվածներ մոգոնում, իմաստավորում կյանքը, որ անիմաստ է, ունայն, ուրիշի համար է այն, ոչ թե իր եսի: Մինչդեռ Նա Այնտեղից է նայում, ծիծաղում էակի վրա, բայց Գրոֆոն ինքն է ուզում ծիծաղել նրանց վրա, որոնք ծիծաղում ու տնօրինում են ներքևում խամաճիկների կյանքը, ուստի պոռթկալով ասում է. «Կյանք կոչված ողբերգությունը ես զավեշտ եմ սարքում» (Խանջյան գ, 2012: 130): Ներկայությունն իր, ահա ինչու, ոչ թե վտանգավոր է, այլ «օգտակար է հասարակությանը, ինչպես գայլն՝ անտառին» (Խանջյան գ, 2012: 239): Եվ որքան էլ Գրոֆոնի ապակյա աչքը ոչ միայն խաղի համար է, այլ ինքն իր վրա և միջավայրի ընկալումներն է հեզնում կամ ժխտում, ինչպես Գրոֆոն է կարծում, ինքնապաշտպանության համար է նաև: Գրոֆոնի ներկայությունը, ինչպես գայլի ներկայությունը անտառի համար, անհրաժեշտ է, թարմացնում է կյանքը, չի թողնում ճահճանա միջավայրը,

ուստի հաստատում է. «Էհե՛յ, ով քնած է՝ արթուն կացե՛ք, ով արթուն է՝ ելեք, պատրաստվե՛ք...» (Խանջյան գ, 2012: 238): Ըմբոստության այս հղումը Գրոֆոյի ձայնի բարձրակետն է, որ կեղծիքի, խեղճության, ունայնության և աբսուրդի դեմ է ուղղում, որովհետև իր բնութագրմամբ, մարդ էակի մեջ «ըմբոստություն չկա, դուխ չկա, կա միայն հոգի, սեռանդամ ու ստամոքս» (Խանջյան գ, 2012: 133):

Գրոֆոյական այս հոռետեսությունը, իհարկե, ունի իր հիմնավորումը: Պատերազմները, երկրաշարժերը, մարդու կախվածությունը էլեկտրոնային ապարատից, քաղաքակրթության այլ տեսակներից, մարդուն վերածում են սպառողական էակի, սնոբի և քաղքենու, որ «մնացել է կրկնությունների ճահիճում», ուստի «այսօր,- Գրոֆոյի բացատրությամբ,- պարանոյան շեղում չէ այլևս, նորմա է» (Խանջյան գ, 2012: 277):

Ավելին, Գրոֆոյի մեկնաբանությամբ, փրկության խարիսխը, որ կարող է լինել երաժշտությունը՝ «մաքրելու ներսը համաշխարհային մշակույթի խցանումներից» (Խանջյան գ, 2012: 188), ոչ թե ռոքն է, ջազը կամ դասականը այսօր, այլ զանգվածային փոփ երաժշտությունը, որ խժռում է բոլորին, ամեն ինչ էժանացնում, վերածում աղբի ու տալիս զանգվածներին: «Փոփը,- Գրոֆոյի բացատրությամբ,- կարոտախտի, զուգորդումների վրա է լարում թակարդը» (Խանջյան գ, 2012: 195), իսկ ռոքը, ծանր ռոքը մաքրում է ոչ միայն «համաշխարհային մշակույթի խցանումներից», ընկճախտերից, քաղաքակրթության աղբերից, այլև սրում է բնագոյները և ինքդ քեզ սկսում ես լավ տեսնել ու ճանաչել: Ռոքը, ուստի, թարմացնող ուժ ունի, իսկ զանգվածային երաժշտությունը՝ փոփը, ոչնչացնող, որ կերակրում է սնոբին, խժռում մարդ էակի հոգին, վերածում նրան սպառողի (Խանջյան գ, 2012: 194): Ահա ինչու՝ Գրոֆոն ոգեշնչված մենախոսում է. «Այս դարը վերջնականապես չոքեց, զգվում եմ այս դարից, դուխ չունի այս դարը, համատարած հարմարվողականություն է, փողի ստորաքարշ պաշտամունք, այս դարը պիտի փողի սրբապատկերներ կախի, մոմ վառեն տակը, աղոթեն՝ օ՛, սրբազան դոլար, գթա նվաստիս, այցելիր ինձ ամբողջ թափով, ես գոհեմ կմատուցեմ՝ հայրենիքիս, մերձավորներիս, ծնողներիս, երեխաներիս, ում ուզես, միայն չլքես ինձ, աղերսում եմ» (Խանջյան գ, 2012: 194):

Գրոֆոյի համատարած այս ժխտման հիմքում ժամանակի ախտանիշներն են, մարդու հոգևոր անկման, էսականության ճգնաժամը, ազատության ոգին ճիշտ չըմբռնելու հայեցողությունը: Մարդը, ուստի, օտարվելով իր մեջ ապրող արարչական կայծից, ցանկությունների իր ծովում բավարարելով իր կարիքները, բուն կյանքի հանդեպ իր ձգտումները մեռցնում է: Այսօրինակ գոյությամբ անհետանում է կյանքի զգացողությունը,

մարդ էակը վերածվում է ամենատարբեր ու բազմապիսի ցանկությունների միագումարի, որոնց բավարարվածությունից էլ նրա կյանքը տրվում է ցանկություններին հագուրդ տալու տառապանքի: Մի տեսակ Դորիան Գրեյ է (Օսկար Ուայլդ) դարձել նրա եսը, որի ներքին ողիսականը կրկնվող վիճակների հանրագումար է, որ երբեք մոլորության հետևանք չէ: Դրանք աշխարհի սկզբնական մեղքի արտահայտությունն են, որը մարդու կողմից եսասիրաբար դեն նետելու պատճառով բազմապատկվել են: Գրոֆոյի և Գոռի՝ Թիֆլիս այցելության ճանապարհին՝ գնացքում, Նիկոյի և Նիկոլի հետ մերձենալու հարաբերությունները դրա օրինակն են վեպում, մանավանդ պարզվում է, որ Նիկոլը թե՛ արական և թե՛ իգական սկզբի զուգորդությունն է, որին վայելելուց չի հրաժարվում եղբայրներից միայն Գրոֆոն:

Կա՞րողոք հոգևոր այս ճգնաժամից խուսանավելու այլ տարբերակ, երբ ցանկությունների իրացումից հետո դրան հետևում է ձանձրույթը, նոր ցանկությունների կիրքը, իսկ կյանքը վերջավոր է, մահը՝ անձանաչելի, ազատությունը՝ աբսուրդին բախվելու հեռանկար: Գրոֆոն գերեզմանոցում, Ենոքի ապակյա աչքով դիմակավորված, բանախոսում է. «Մարդկային քաղաքակրթությունը երևի մահը գիտակցելու ճիգից է սկսվել, մահվան ահից է ծնվում ու զարգանում, կարելի է ասել՝ մահն է մարդուն մարդ սաքքում» (Խանջյան գ, 2012: 120): Մինչդեռ ծերունի Ենոքը, հոռետեսության ինչ-որ պահի ներսում բանավիճում է. «Փուչ փիլիսոփաներ կան, ասում են՝ մահը կյանքին իմաստ ա բերում... սո՛ւտ, ճիշտ հակառակն ա, մահը լրիվ իմաստազրկում ա կյանքը... մի բռպեում ամբողջ փորձդ, սովորածդ, իմացածդ դարձնում ա փոշի, զրո...» (Խանջյան գ, 2012: 86): Գոռը, սակայն, իր մեջ տեղավորում է գերեզմանում ննջող նախնիներին՝ հորը, մորը, պապերին, տատերին, իր մեջ տեսնում անցյալը՝ իբրև ներկա: Միայն Խանջյանի այս կերպարներին՝ Գոռին, Գրոֆոյին, մինչև մահվան կանչին հաղորդվելը, պակասում է արարչական նախասկզբին հաղորդվելու ճիգը, որից ծնվում են նրանց ներքին հակասությունները, անավարտ ներքին դեգերումները, որ մերթ մոտենում են հոգու ներքին կանչին, մերթ հեռանում՝ չլսելով իր մեջ թաքնված *ոգու* ձայնը: Գրոֆոյի պարագայում այն չգիտակցված է հենց հոր՝ Ջիվանի, այսինքն՝ հայրության գաղափարի օտարվածության կապով: Խանջյանի վեպի այս ներքին «այուժեն», որ դոստոևսկիական «Կարամազովների...» զուգորդությամբ կարելի է մեկնաբանել, հետևյալն է. հայրության գաղափարը, որ սկզբնավորման (սկզբի) փոխանունն է, այսպես ասենք՝ աստվածորոնման ճանապարհին ավարտվում է հեռու Ռուսաստանում հոր՝ Ջիվանի ողբերգական ջրահեղձությամբ, երբ Գրոֆոն նոր էր գտել հորը և, մերժվելով նրանից, պատա-

հաբար հրում է նրան, հայրը սայթաքում և ընկնում է գետը: Ուստի և հայրության կորուստը ներքին՝ արարչական եսի կորուստն է և մահը, որ Դոստոևսկու Սմերդյակովի խորթ որդու հետ զուգահեռ առնչություն ունի, ում ձեռքով էլ, օտարված հայրությունից, սպանվել է հայրը: Ումայի պարագայում հայրությունից օտարվածության գաղափարն արտահայտվում է զինվորական հորը փողոցում ծեծի ենթարկելու տեսարանում, երբ առաջին անգամ տեսնում է հոր խեղճացած կերպարանքը, որ հոր (հայրության) անգործության փոխանունն է: Ուման, այնուհետև, փորձում է հայրության ոգու ուժը տեսնել ամուսնու՝ Գոռի այրության մեջ, սակայն, հաղորդության չհասնելով Նրան, չի հաջողվում: Ուստի նա էլ սիրո իր որոնումները փնտրում է ինքնափախուստի մեջ՝ առաջին-չկայացած սիրո և նվիրվածության, ինքնատրման և հավատարմության մեջ, որ Նա-ի այցելությունը զգայելու, Նրանով մարդկանց և աշխարհի հետ առնչվելու ներքին որոնումն է, որ փոխանցում է Ուման Գոռից հեռանալու մասին իր գրած նամակում:

Իհարկե, Խանջյանի վեպում հավասարակշռության առանցքը, որ կարող է ձևավորել, Գոռի կերպարն է: Թեև վեպում նա սակավախոս է, ուղեկցում է հաճախ Գրոֆոյին, լսում նրա պատգամախոսությունը, ներողամիտ է հաճախ եղբոր հանդեպ, երբեմն ենթարկվում է նրա կամքին, բայց նրա հոգին օտարված չէ նախասկզբի արարչական լույսից: Այն, իհարկե, գիտակցված էլ չէ ամբողջովին, բայց նրա համար տունը, հայրենիքը, հայրը, մայրը հոգևոր նախահիմքից կտրված չեն: Գոռը մեկնել է ռազմաճակատ՝ հայրենի հողը պաշտպանելու, թեև Գրոֆոն հենց դրա համար է նրան անվանում «կույր գործիք», պատերազմը՝ ալիքի մարդասպանի համար, որ իբր, մարդասեր է դարձնում նրան «հանուն հայրենիքի, հանուն նախնիների կանչի» (Խանջյան գ, 2012: 132), որ կյանքի նպատակը չէ: Ազատությունը և կամքը մարդու, ըստ Գրոֆոյի, կախում չպետք է ունենա ոչ մի գաղափարից, այլ, միայն իր ցանկությունից, սեռերի փոխհարաբերությունից: Տերը դրա համար ժամանակ է տվել, սնել իր էներգիայով, որ «մոլորակի վրա սիրեն բոլորն իրար, մանրէները, բույսերը, ձկները, կենդանիները, մարդը» (Խանջյան գ, 2012: 198): Մեռագգացումը, ուստի, «ուրիշի մարմին մտնել(ը) աննկարագրելի վայելք է, մեծագույն գայթակղություն, ոնց որ տաբու քանդես, ոնց որ առեղծված գազոնագերծես» (Խանջյան գ, 2012: 200), - ասում է կրկին Գրոֆոն: Գոռը վերապրում է այդ վայելքը նաև Նարեի հետ մերձեցման մեջ, դիպված, որ իրականում դիպված չէ, այլ օրինաչափություն: Բայց Նարեի և իր մերձեցումը Չինչինից վերադարձի ճանապարհին, որ սեռագգացողության ինքնամոռաց կապով է արտահայտվում, արդեն այլ՝ բնության աստվածային ոգու հետ կապի

վերապրում է, որ սերը իր նախնականության, սիրո ապրած ակնթարթը՝ հողի և երկնքի ոգիներին ձուլվելու, հավերժության ակնթարթը վերապրելու կանչով է արտահայտված: Ուստի Գոռի կերպարի հավասարակշռությունը Ումայի և Նարեի, Նինոյի և այլ պատահական մերձեցումների շղթայում, դեռևս ապրածը իր ներքին էության ներդաշնակությանը հասնելու արձագանքով չի պայմանավորված, այլ միայն Գոռի՝ նրա եսի ներքին ողիսականի, ինքնորոնման ջանքի, որի ավարտը վեպի վերջում, եղբայրների՝ Գրոֆոյի և Գոռի հրաժեշտի պահին, երբ հայտնի էր արդեն եղբայրների հոր՝ Ջիվանի ջրահեղձ լինելու լուրը, հոր ճակատագրի առեղծվածը՝ օտարված նախասկզբից, նրա կյանքի ունայն թափառումների ողիսականը, Գրոֆոն և Գոռը Ենոքից ժառանգած ապակյա աչքի միջով, ժպտալով միմյանց, երկխոսում են: Գրոֆոն ասում է Գոռին, թե ազատությունը նրա համար չէ, իսկ Գոռը պատասխանում է. «Հա, էդքան անտարբեր չեմ կարող լինել» (Խանջյան գ, 2012: 278): Որ նշանակում է՝ հայրությունը և սկիզբը մեկ են, և Գոռն էլ դատավոր չէ, այլ Գրոֆոյի խիղճն է միայն, որ կարող է հոր՝ Ջիվանի ջրահեղձ լինելու համար արդարացնել կամ դատել իրեն: Սա յուրատեսակ մի շրջադարձ է դեպի այն սկիզբը, երբ կյանքը իր օրենքն ունի, մահը՝ իր, ազատությունը՝ իր: Ուստի, մահվանն ընտելացող եղբայրների պապ Ենոքը, ունենալով իր երկրային տունը, Գոռի հարցին՝ ո՞ր ես գնում, պատասխանում է. «Հա, էս իմ տունն է... Բայց էլի պիտի տուն ունենամ» (Խանջյան գ, 2012: 143), որի ուր լինելը, վայրը կամ տեղը չգիտի: Ենոքի սկզբնական հոռետեսությունը, որ մահն ընկալում էր իբրև Ոչինչ, թերևս մահվան գիտակցությամբ հասունանում է և ընկալվում իբրև արարչական նախահիմքին՝ Խոսքին ձուլվելու տեղ և վայր, որ Գոռի, Գրոֆոյի, Արուսյակի, անգամ Ջիվանի և մյուսների ներքին էության մեջ է թաքնված: Ազատությունը, սերը և մահը գոյության այս անբեկանելի նախասկզբի մեջ է «ինքնին մահ» և «ինքնին ազատություն», որ գոյության կատարելության խարիսխն է, եթե եսը գիտակցում է այն և վերապրում այդ գիտակցությունը՝ ճանաչելով նրան՝ ճանաչելու իր եսը, իր ինքնությունը:

-Գ-

«Տուր ձեռքդ, պատլո՛ւ» վեպը

Արդիի հայ վեպի տեսությունն անհնար է վերլուծել առանց Գուրգեն Խանջյանի «Տուր ձեռքդ, պատլո՛ւ» (2017) վեպի հայտնությունը մեկնաբանելու: Գրական պրոցեսում, հավանաբար, վեպի գեղարվեստական ներքին բարդությունից ելնելով, քիչ կամ համարյա չխոսվեց և իմ՝ քննադատի մեղքի զգացողությունը, որ հետապնդում է տարիներ ի վեր՝ վեպը հան-

րությանը չհանձնելու, նրանում է, որ երեկն այսօր չի դառնում, թեև երեկ էլ Խանջյանի արձակի նախահիմքերը վերլուծելու և գրական հանրությանը ներկայացնելու իմ ջանքը պակաս չէր (եթե ոչ հիմնականը և հիմնայինը)...

Բայց, այնուամենայնիվ, լռությունն էլ իր պաշարն ունի: Ուստի, չընդհատվող երկխոսությունը Խանջյանի արձակի հետ նույնն է, թե վեպի լույսընծայման հետ կրկին որոնել՝ ինչ է գրականությունը, որ, գրողի մեկնաբանությամբ, «լեզուն է ու բանը», որին գումարվում է գրողի տեսնելու, քննելու կարողությունը, խորախոհությունը, օղի մեջ սավառնող միաստիկ շշուկների հեռագագոդությունը, այն որոնելու ունակությունը, մանուկ հասակի տպավորությունների վերապրումը և երազները, ռիթմի և չափի զգացողությունը, տաղանդը վերջապես՝ ի վերուստ տրված շնորհը, որ գրողի անհատականության կնիքն է կրում («Գրեթերթ», 31 մարտ, 2024): Գուրգեն Խանջյանի գրական ճանապարհը, ուստի, ինչպես ինքն է հավելում, գրականությունը վերապրելու կարոտն է, որ զուգահեռ աշխարհները՝ իրականը, միստիկը և արարչականը փոխակերպում է միմյանցով, քննում խոսքի ոլորտում, ուր գոյությունն ամբողջական է և, կարելի է ասել, «ինքնին գոյություն է», այսինքն՝ *իսկական գրականություն*: Խանջյանի «Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ» վեպի առնչությամբ կարելի է հենց այսպես էլ ասել՝ իսկական, հավաստի, մնայուն գրականություն, որի նախերգանքը գեղարվեստական հարցադրումների առումով արդեն կար նախորդ՝ «Ենթի աչքը» վեպում, սակայն «Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ» վեպում այն հասնում է ներքին ամբողջության՝ Խանջյանի արձակի աշխարհայեցողությունն ու պոետիկան ձևավորելով ստրուկտուրալ այնպիսի միասնության մեջ, որ դրա քննությունը հնարավոր է արդեն ոչ միայն Խանջյանի արձակի համակարգում, այլև արդի հայ արձակի, առհասարակ, հայ վեպի տեսության քննության համակարգում: Եվ թեև համեմատելին նորագույն շրջանի վեպն է, ինչպիսին Լ. Խեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ» (1999), Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» (2004) վեպերը, պատումի տրոհվածության, ներքին կառուցվածքի երկպալանայնության առումով՝ Վ. Գրիգորյանի «Ժամանակի գետը» վեպը և հենց իր՝ Խանջյանի վիպագրական արձակը:

Նոր շրջանի հայ վեպին բնորոշ է թերևս 20-րդ դարի 20-30-ականնների հայ դասական վեպի յուրացման փորձը, «ստրուկտուրալ միասնության» հասնելու միտումը նախորդ շրջանի հետ, ինչը հուշում է, որ մենք գործ ունենք ներքին միասնություն ունեցող գրապատմական ընթացքի հետ, որի առանցքում էլ Խանջյանի «Տու՛ր ձեռքդ, պստլո՛ւ» վեպն է, որը նոր դարի առաջին տասնամյակների գրական ուղին կազմավորող գեղարվեստ-

տական հղացումներից մեկն է՝ առանցքայինը գուցեն: Ուստի, նախքան վեպի համակարգի քննությունը, նշենք, որ այն գուտ դասական վեպ չէ, որի վիպական «տարածքը» ժամանակն է կամ ժամանակի խնդիրները, այլ անհատի (գրողի) ապրած փորձառության, վեպի հիմնական կերպարի ներաշխարհի միջով անցնող ժամանակի քննության, ինչը գերծ է սոցիալական, պատմական, հասարակական բնույթի վերլուծություններից: Հետևաբար Խանջանի վեպի կերպարը՝ Գրիգը կամ Գրիգորը, ոչ միայն վեպը կազմավորող առանցքն է, որի ներքին «սյուժեն» ժամանակները և վայրերը շաղկապում է իրար՝ մանկության վերապրումներից մինչև հասուն շրջանի թափառումները՝ Թիֆլիսից Երևան, Հյուսիսային բևեռից մինչև Մոսկվա և այլ վայրեր: Ներքին եսի որոնման խանջանական այս «մոտիվը», որ կա նաև նախորդ վեպերում, ժամանակի ընկալման և անձի փոխակերպման հունով մերթ մոտենում է, մերթ հեռանում գրողի ես-ին՝ դառնալով մերթ հեղինակի ներքին կրկնակը, մերթ՝ ժամանակը վկայող ես: Ուստի, ինչպես Ֆլոբերն է ասում՝ «տիկին Բովարին ես եմ», Զարեհ Որբունին՝ «Հավածվածների» Մինասը ես եմ, այնպես էլ Խանջանը կարող է ասել՝ Գրիգը ես եմ:

Սա նորագույն հայ վեպի հայեցողությունն է, որ պատումի և աշխարհայեցողության նորարարական բնույթով *վիպագրական արձակ* է, իսկ կառուցվածքի առումով՝ վեպ, որ քայքայելով հինը, ձևավորում է գրապատմական նոր շրջանի վեպը: Ուստի, Խանջանի վեպի ելակետը, եթե ընկալենք որպես ժամանակի քննության արտահայտություն, ապա այն «երկրագնդի նման անխարիսխ ու անհենարան» (Ֆլոբեր) վեպի կառույցն է, որ նախ՝ գրականության կարոտն է, ապա՝ ժամանակը վերապրելու: Ուստի, Խանջանի Գրիգը, վերադառնալով դեպի ժամանակը, դարձը դեպի իրականություն փորձառության միջոցով ընկալելով իբրև ժամանակ, որ վեպի հատկությունն է, օտարվում է ժամանակից, նրա ոգուց և շնչից, ժամանակը ընկալելով մի այլ միասնության մեջ, որ գուտ *գոյաբանական* է: Այսինքն՝ Խանջանի վեպում ժամանակի ընկալումը միասնական է, որ կրկնակի օտարում է հեղինակին գրի և լեզվի մեջ, որովհետև վեպը գուտ գրականության կանչն է, լեզուն՝ սպեկուլյատիվ կարգ, որ ներքուստ ծավալվող «բանականության լեզու է», արտահայտում է պատմական փորձառության վերջավորությունը որպես գոյության փորձառություն, ինչը «աշխարհն է», որ, «լեզու առնելով», խոսեցնում է կամ ի հայտ բերում գոյությունը, այլ կերպ ասած՝ *Գործը* (Гадмер, 1988: 546): Գրիգը, ներշնչման մի պահի, ստեղծագործական փոխակերպության այդ պահը ներկայացնում է այսպես. «Գրիգը միշտ կասկածել է, թե ինքն է իր գրածի լիիրավ տերը. իր ներսի մեկ ուրիշը կամ գուցե մի քանի ուրիշներ փորձում են

իրենց թաքուն ծրագրերն իրականացնել իր միջոցով՝ վստահություն հաղորդելով իր գրիչին նույնպես, որ գրիչը երևան հանի «խսկությունը» (Խանջյան դ, 2017: 57): Իսկ դա հեզեյան իմաստով «արտացոլում» չէ, այլ՝ լեզվի «անհետացում», երբ լեզուն կարիք ունի իր նշանների հակադարձ՝ խոսքի և իմաստի վերծանման: Խանջյանի վեպի կերպարը՝ Գրիգը, լեզվի և խոսքի այդ ներքին վերծանման առանցքի կրողն է, ում ողիսականը վեպում Սևեռամորսկից (Հյուսիսայի բևեռ) մինչև Մոսկվա, Թիֆլիս, Երևան և հայրենի ձոր, ճանաչելի աշխարհի («խսկության») շրջապտույտի «կենտրոնի» որոնումն է, թեև Գրիգը դրանով «ուզում է երկրագնդի առանցքին մոտենալ» (Խանջյան դ, 2017: 7): Եվ թեև շրջապտույտի առանցքում յուրաքանչյուր վայր կամ անուն «կենտրոն» է ինքնին, որովհետև Գրիգի «գործողությունների» և մտածումների «էկզիստենցիալ հոսքը» արտաքին լեզվանշանից տեղափոխվում է ներաշխարհի ընկալումների և աշխարհի գուգորդական կապերի, գուգահեռ աշխարհների ոլորտ, փոխակերպում Գրիգի ներաշխարհում թափառող Ողիսևին, որ գոյության իր խարխիսն է որոնում: Ուստի ինքն էլ յուրատեսակ Ողիսև է և տեղի ու վայրի ընկալումը միասնական է Գրիգի աշխարհում, ինչպես որ միասնական է Գրիգի աշխարհընկալումը գոյության իմաստի հարցադրումներում: Հետևաբար, կարելի է ասել, որ Խանջյանը վեպում լեզվանշանի արտաքին միջոցներով պատկերում է ոչ թե բուն աշխարհը, այլ՝ նրա *էությունը*: Իսկ Գրիգը, իր էության որոնումների ճանապարհին, ներաշխարհի իր կերպափոխություններով, ինքն էլ վերաճում է պատումի այնպիսի «կենտրոնի», որ իրենով շաղկապում է թե՛ պլոմեի ներքին ընթացքը վեպում, թե՛ ժամանակը գոյության փոխակերպումների շղթայում:

Արդի հայ արձակի այսպիսի շրջադարձը տասնամյակ առաջ Ս. Մարինյանը բացատրում էր իբրև *ապաստոցիալականացման* երևույթ: Պատմական վերջավորության և «խսկության» ըմբռնման տեսանկյունից մենք նախորդ դարի 90-ականներին նույնը մեկնաբանում էինք իբրև «վիպագրական փիլիսոփայություն», որ մշակութային տեղաշարժի, նոր աշխարհընկալման արդյունք էր: Գ. Խանջյանի վեպի կերպարը՝ Գրիգը, լինելով իր նախորդ վեպերի հերոսների ժխտող և ըմբոստ կրկնակը (մասնավորապես «Հիվանդանոց» վեպում՝ Գրիգորի, «Ենոքի աչքը» վեպում՝ Գրոֆոյի), ինքնաժխտման և ժխտման ճանապարհով «էկզիստենցիալ ներքին հոսքը» մեկնաբանում է իբրև «բանականության ապրումի» հոսք, որի «կենտրոնը» բուն էկզիստենցիան է, նրա ազատության, մահվան և սիրո քննությունը: Ուստի, «Տու՛ր ձեռքդ...» վեպի Գրիգը, սրճարանային մի հանդիպման ժամանակ, իրեն անծանոթ զրուցակցի, երիտասարդ գրողի՝ Տիրանի պնդմանը, թե՛ ինքը չի ընդունում Գրիգի գրականությունը, «մերը

չի» այն պատճառով, որովհետև գրականությունը, իր նախկին բացատրությամբ, «իր ժամանակի խնդիրներից չպետք է խուսափի, քաղաքացիական դրսևորում պետք է ունենա», իր լեզվով պիտի խոսի, սեղմ լինի և այլն, Գրիգի հեգնական և ժխտող պատասխանը հստակ է հնչում, բացատրվում վեպի արդիական (վիպագրական) շնչով, որն ասում է. «Գրողը մատուցող չի, որ քիմքիդ հաճելի բաներ մատուցի, գրականությունը միայն վայելք չի, ցավ էլ կպատճառի, մտածել կստիպի» (Խանջյան դ, 2017: 100): Ակամա վերհիշում ես Հովհ. Գրիգորյանի տողը՝ «Ես ինչե՛ր ասես չքաշեցի այս բանաստեղծությունների պատճառով, ինչեր ասես չտեսա» (Գրիգորյան, 2005: 97): Խանջյանի կրկնակ Գրիգն էլ կուտակումների, մտորումների խռովքի միջով անցնելով, միտքը սնունդ է հավաքում տեսածից ու լսածից և, արդեն այլ հանդիպման ժամանակ, գրականության ուղին որոնող Տիրանին՝ բարդությամբ լորված տղային, որ գրող է ուզում դառնալ, խորհուրդ չընդունող գալիքի խորհուրդն է տալիս՝ ասելով. «Մի գոռի, թող իր ընթացքին, թող ինքը հուշի, եթե չկարողոցար չգրել՝ ուրեմն գրում ես» (Խանջյան դ, 2017: 155): Իսկ գրել-ը նշանակում է՝ հանձն առնել արարչության և բնության ոգին, վերապրել արարչության գոյավորման ընթացքը, որ վերելք է ու անկում, կորստի տագնապ, վերստեղծելու հրճվանք: Այդպես է հնարավոր տեսնել ենթագիտակցականի խորքերից զեղվածը, ինչպես գույն ու ձև՝ երաժշտությունը «նկարել», Շնիտկեի ալտի կոնցերտի հնչյուններում, «Concerto Grosso»-ի երկնային ելևէջներում, քսվելով Տիրոջ քղանցքներին, հասնել *Տեղ*, այս կողմը «Այնտեղի հետ համադրել, ներդաշնակել», «Այն կողմից նայել այսկողմին» (Խանջյան դ, 2017: 161), այդ գուգորդումներից գուցե «Լուր ստանա»: Այդպես և Քաունտ Բեյսիի ալբոմի «ընթերցումն է» վեպում, Քոլթրեյնի «To be»-ն, «Expression»-ը, որոնք Գրիգի էությունը լցնում են մետաֆիզիկական տագնապով, ավարտի և լինելու վայելք պարզևում, նյարդը բաց՝ երաժշտության մրրիկի միջով տանում վեր, սկսում տիեզերքով, մտնում մի *Տարածք*, ուր ոչինչ չի երևում, ուր եսը պետք է մենակ մնա՝ աղոթք հնչեցնելու, թողություն խնդրելու և աղերսելու ներքևում մնացածների համար՝ հողի, բույսի, ջրի, քարի, թռչնի, գազանի, մարդու համար... (Խանջյան դ, 2017: 206-208): Գոյության և ոչնչի այդ հանդիպադրումը և հեղեղը, որ Գրիգի միտքը երկատում, լցնում են գուգորդումներով, ներկա են հենց վեպի սկզբից, երբ Գրիգը գնացքով մեկնում է Հյուսիս, պլպլանները, որ սավառնում են Գրիգի գլխավերևում, երևակայության մեջ, իրականության դիմակներն են, որ թե՛ իր ներսում են, օդում, ճախրանքի մեջ, թե՛ ամենուր: Իրականության այս «դիմակը» ճանաչելու ճանապարհն արթնացումն է մահվանից առաջ և մահվանից հետո, ազատագրումը գոյության սկեռումներից (կապանք-

ներից), որ հայտնվում են իրերի և իրադարձությունների հոսքով, մատնում կորստի, որ ոչ միայն մահն է կամ սերը, այլ *ազատության* կորուստը: Իսկ ազատության կայծը, որ ապրում է մարդու մեջ, արարչության շնորհ է տվել մարդուն, որ նա հասնի իր ինքնության ելակետին, որի էության մեջ սերն էլ, մահն էլ տրված շնորհ է, որ անկատարության մեղքը հաղթահարում, ձուլվում է արարչական Ոգուն, գոյության նախահիմքին: Ուստի, մարդը մեղավոր է իր ներսում կայծը չհրավառելու, գոյության իր խարխալը չորոնելու մեջ, որ գիտությամբ թե անգիտությամբ, ակամա իրականության դիմակն է կրում, թեև զուգադիր առասպելները հյուսիսում ու հարավում, երկրի բոլոր կողմերում, երագները՝ քուն թե արթմնի, արարչական հիմքով արվեստը՝ երաժշտությունը, որ կարելի է «նկարել», նկարչությունը՝ որ կարելի է «ընթերցել», փոխակերպում են աշխարհը: Ահա ինչու Գրիգը, լսելով կանչը ոգու, գրապահարանից հանում է ակամա Մունկի ալբոմը, «Գոռոցը» (գուցե «Ճի՞ չը») հայտնի նկարում տեսնում իր ինքնանկարը՝ «վախեցած, զգոն», որին «հալածում են ֆանտոմներ, ուրվականներ, զառանցանքներ, սարսափներ, հիվանդություններ, մահ», -սրանք «ստեղծագործելու մղող ուժերն են», որ կրում է «առողջ հիվանդը՝ վերածվելով հիվանդ առողջի» (Խանջյան դ, 2017: 158): Այսինքն՝ նրանք, ինչպես Գրիգը, ովքեր հավատարիմ են ներաշխարհի իրենց ձայնին, մինչև վերջ չեն խորշում իրենց հիվանդությունից, որ մեղքն է շնորհել: «Դատավարության» կամուրջն է այդ ուղին, որտեղից «Կաֆկան գնում է դահիճների գիրկը՝ այդպես էլ չհասկանալով իր Մեղքը» (Խանջյան դ, 2017: 159): Ինչպես Յոզեֆ Կ.-ի, այնպես էլ Գրիգի գոռոցը երկարում է, սոսկումն ուժգնանում, որովհետև չգիտեն՝ «Ո՞ր է դատավորը, ո՞ր է Բարձագույն Ատյանը» (Խանջյան դ, 2017: 159): Միայն կամրջի ետևում երևում է արնոտ երկինքը, մոայլ ծովածոցը, մոայլ գույգ թիկունքներ, որոնք մարդուն աշխարհից օտար լինելը շեշտելու համար են: Եվ նրանք էլ դանակը խրում են մարդու սիրտը, սպանում են՝ ինչպես քնձռոտ շան, որովհետև, եթե *ոչ ոքը* (man) չի գիտակցում, որ նույնն է, թե՛ չի ճանաչում սերը, ազատությունը, մահը իբրև շնորհ, դրանց փոխարեն իշխում են մեղքը, սեռագրացողությունը, կիրքը, մի խոսքով՝ իրերի, սովորույթի, կեղծ ավանդույթի, մարդկանց միմյանցից բաժանող օրենքի պարտադրանքը, որ Գրիգն ընկալում է իբրև անձին պարտադրվող *սևեռումներ*, որ տրվում է իրեն և միջավայրին մարդկային բոլոր կապերի և հարաբերությունների և «իրադարձությունների հոսքի» մեջ:

Որտե՞ղ է, հետևաբար, «կենտրոնը» երկրագնդի, որի առանցքում Գրիգը որոնում է գոյության խարխալը, ներսո՞ւմ՝ որ հոգու անդունդն է, թե՞ դրսում՝ հյուսիսից հարավ ու արևելք, որ աշխարհն է՝ առարկայական

ու անդեն, եթե նրա ոգին չի արտացոլում Գրիգի կամ այլ եսի հոգևոր աշխարհը կամ աշխարհը՝ հոգում: Աշխարհն, ուստի, երկպալան է, որ Գրիգի հոգում երկատված է, երկատում է նրան զուգահեռ աշխարհների ընկալման ոլորտում, սակայն մասնատված է ներկայացվում «իրադարձությունների հոսքի» պլոժեում, որ վեպի ընթացքը տանում է Գրիգի ողիսականի, շարժման և փոխակերպության ճանապարհով: Արդեն հենց վեպի սկզբից, երբ Գրիգը մեկնում է Հյուսիս, առաջին կանգառից մինչև վերջին շրջատույտը, Գրիգի պատրանքներում, ներաշխարհում ու շուրջը, ուղեղի ծալքերում հայտնվում են պլպլանները՝ երկպալան աշխարհի դիմակները, փոխակերպվում անվերջ՝ փոխակերպելու կանչով իրենց ետևից տանելու Գրիգին, որ տարբեր են կյանքի իրադարձությունների հոսքի պլանում, մերթ ծիծաղկոտ, տխուր, ողբերգական, մերթ՝ ծաղրող, մերժված, խեղճ, լացող, հեգնական ու դրամատիկ: Գոյության իմաստի որոնումների այս շղթայում Գրիգի փորձառության կուտակումների և անցումների դրաման է, որ երկպալան աշխարհի երկատված զուգահեռում, Գրիգի ներքին «թափառումների» պլոժեում, պատումների առանձին դրվագներում, ձևավորում են մարդկային հարաբերությունների և փոխազդեցության այնպիսի կապեր, որոնք կյանքի և մահվան, ազատության ու սիրո փոխկախվածությունը ներկայացնում են գրողի աշխարհայեցողության՝ այն է՝ բնության հոգևոր, գոյության միասնական նախասկզբի հայտնության և կապի միջոցով: Եվ եթե երկպալան աշխարհը տրոհված է, ապա մարդկային գործողությունները, հարաբերություններն ու կապերը ևս չգիտակցված են, ցանկություններին՝ գերի, ուստի նրա եսը տրոհված է, արարչության կանչը լսելու համար՝ խուլ: Միայն բնությունն է ձերբազատված ցանկություններից, դրան հաջորդող ձանձրությից, ապրում է իր «օրենքներով»՝ ինչպիսին Խանջյանի վեպում շնամարտի տեսարաններում «կերպավորված» Պիրատը, Տոքսը, Խալը՝ Գրիգի գամփոք, որ ձուլված են բնության «ներքին» օրենքին՝ գոյությանը: Բայց եթե բնությունն անխաթար է, նրա ոգին՝ հավերժորեն կրկնվող ու նույնը, ապա մարդկային ոգին՝ գիտությամբ և անգիտությամբ, գիտակցված ու չգիտակցված, եթե հաղորդվում է բնության ոգուն՝ ճանաչելու իրեն, հաղորդվում է իր էությանը, եթե չի գիտակցում, մնում է անհաղորդ՝ ճանաչելու Հայտնության իմաստը, իմաստը կյանքի, ճշմարտության: Գրիգը ահա այս երկու աշխարհների անցման առանցքում է հայտնվել՝ ինչպես «Հիստերիաների» հերոսը՝ կյանքի և մահվան, խամաճիկների փողոցում՝ Վրեժը՝ ստվերների սահմանագծում: Միայն Գրիգը՝ պլպլաններին՝ անցման դիմակներին քշում է օդու, ակնոռի օգնությամբ՝ հայտնվելով իրական աշխարհի ստվերում, երբ իրադարձությունների հոսքն է, անգիտության աշխարհի իրական հոսքը: Հայտն-

վելով մերկ, իրական ժամանակի մեջ, Գրիգի հայեցության տեսադաշտում հայտնվում է մի այլ՝ զուգահեռ աշխարհ՝ փոխակերպելով գոյության առանցքի իր ընկալումը՝ ինչպիսին որ կա Հյուսիսային բևեռում մի սահմանագիծ՝ Վերջին ծովը, այնտեղ՝ Փչակը, որ ծառի խորքում է, այսինքն՝ Կենաց ծառի։ Սա բնության անխաթար նախասկզբի, գոյության «ինքնին» գոյություն ունենալու նախասկզբն է, որի կանչով մղված կառչել են նրանից Դերսու Ուլեն, Օլա շամանը, Էյյան... Այնտեղ, երկրի ցուրտ հորիզոնում, ուր հազար տարի առաջ արևը պայծառ էր, ծառերը՝ խիտ ու փաթթամ, սպիտակ արջը՝ շագանակագույն, շամանի ցեղն ապրում էր բացատներում։ Շամանը մտնում էր ծառի փչակը, այնտեղից խոսում ցեղակիցների հետ, ասես ծառի ոգին էր խոսում, ոչ թե ինքը։ Բայց եկան ցրտերը, անտառները նոսրացան, ծառերը՝ գաճաճ դարձան, բայց շամանի ցեղը, որին ուզում էին տեղահանել հանուն ինչ-որ պետական-քաղաքակրթական շահի, մնում է իր տեղում, որին ասված է՝ «մնացեք ու սպասեք, ոչ ոքի չտաք ձեր հողը, ամեն բան դառնալու է ի շրջանս յուր» (Խանջյան ղ, 2017: 27):

Առասպելի և իրականության միջև, որ գոյության առանցքն է, Գրիգի ընկալմամբ՝ «ոնց որ հեքիաթ լինի», այնտեղ «Չարիսի ֆալլաքն է», որի շրջապատությամբ իրականության տազնապի, կորուստների և մահվան հաշտեցումն է կյանքի հետ, որովհետև՝ ինչը կարող է կատարվել մարդու հետ, ուրեմն՝ մարդու համար է։ Եվ եթե ասված է՝ առասպելները երբեք ավարտուն չեն, նշանակում է՝ առասպելն ինքն է շարունակում վերստեղծել Գրիգին, առհասարակ իրականության *այլությունը*։ Բնության ոգու հետ կապի վերստեղծումը, որ Գրիգի արթմնի երազը վերապրելու կանչն է, երբ հայտնվում է Էյյայի վրանում, կնոջ հետ մերձեցման կապի մեջ վեհանալու, վերանալու, բնության ոգու հետ սիրո կատարելության ակնթարթին հասնելու կանչի արձագանքն է։ Մերձեցման այն պահը, երբ երկու հոգիներ փակ աչքերի միջով ներթափանցում են միմյանց խորքերը՝ վախենալով կորցնել իրականության պահն անգամ, Գրիգին թվում է, թե մանկամարդ կնոջ ճերմակ մարմինը շրջակա համատարած ձյունների պատառիկն է վրանի մահճակալին, որի ճերմակությունը տաք էր, այրում էր իր գիրկը եկած Գրիգ-Գրիգորին։ Այս «բնանկարը» ասես Էդվարդ Մունկի «Մադոննան» է, որ վերստեղծում է սիրո առասպելը՝ հակադրելով այն սեռագրացողության, սիրո և սեռի մարմնականության զգացողությանը։ Գրիգն այդպես էր տեսնում սիրո մերձեցման, բնության կանչին տրվելու պահը, երբ թվում էր, թե մտածելիս նրա «վրա են գալիս եռացող Մառուցյալ օվկիանոսը, արջերը, եղջերուները, շամանները, հյուսիսափայլը»՝ ինչպես բնության կանչող հոգիներ, իսկ մահճակալին ճերմակին տվող Էյ-

յայի մարմնի «բլրակները, սահուն հարթությունները, փոստրակները», ինչպես և նրա շքեղ ձկնապարը, բնության հետ ներդաշնակության, նրան ձուլվելու և համադրվելու պատկեր է՝ ինչպիսին Մունկի «Մադոննան» է Գրիգի զգացողության մեջ պատկերվում:

Սեռի և սիրո խնդիրը, որ Խանջյանի արձակում քննել է նախորդ շրջանի քննադատությունը, իհարկե, միօրինակության աստատ ունի: Աշխարհայեցողության երկպալան հայեցողությունը, որ Խանջյանի վեպի առանցքն է, նախորդ շրջանում էլ առկա էր՝ սկսած «Հիվանդանոց» վեպից մինչև «Ներսուդուրս» վեպը: Առանձին գործեր քննելիս Խանջյանի արձակի վերլուծողները, գայթակղվելով էպատամի տեսարաններից (որն, անշուշտ, երբեմն կար), հայացքն ուղղում էին դրան: Մինչդեռ հարկավոր էր քննել Խանջյանի աշխարհայեցողության հիմքը, որ ծնում էին այդ տեսարանները: Ծայրահեղությունը հասավ այնտեղ, որ մի քննադատիկ Խանջյանին անվանեց «պղծ գրականության առաջնորդ» (Ափինյան, 2020: 143-165), ուրիշ մեկը, չնստելով «Ա գնացքը», բարոյական հաշվեհարդարի կոչ էր անում (Դ. Գասպարյան): Բայց սեռի և սիրո խնդիրը Խանջյանի արձակում իր ելակետն ունի, որ ծագում է բնության ոգուն ձուլվելու, դրանով՝ գոյության նախահիմքը վերհիշելու, գոյության արարչական ակնթարթի մեջ վերապրելու ներդաշնակության միասնությունը: Սա նորություն չէր ո՛չ հայ արձակում, ինչպես, օրինակ՝ Հ. Օշականի սիրո և սեռի հայեցողության, ո՛չ էլ համաշխարհային գրականության մեջ: Ուստի, սեռի խնդիրը Խանջյանի արձակում, մասնավորապես «Տո՛ւ՛ր ձեռքդ...» վեպում, մեղքի, մարմնականության անգիտության հիմքով է բացատրելի, երբ անձը, օտարվելով «ներսում» թաքնված լույսից, հանձն է առնում մեղքը՝ անտեսելով բնության և Վերին աշխարհի սահմանած արարչության գաղափարը: Ահա ինչու՝ Գրիգի հարաբերությունները, ցանկությամբ արտահայտված, լրագրող Սաթենիկի հետ, ի տարբերություն Էյյայի հետ կապի՝ դեռևս անգիտության մշուշով է պարուրված: Ուստի, Գրիգի հարցը Սաթենիկին, թե՛ «ի՞նչ է սեքսը», պատասխանը այսպիսին է՝ «սեքսն առողջությունն է», մարմնի կարիք, բնության իրողությանը համարժեք «իրականություն», մինչդեռ Էյյայի մասին հիշողությունը Գրիգի հոգում ծնում է «անձայր հեռունների կարոտը»՝ Օլա քուրմի կոկորդաձայն երգը, մետաղյա ծնգիկի ծնգոցը, երբ հորիզոնում հայտնվում է հյուսիսափայլը, մութ երկինքը, իսկ երկնքում՝ միլիարդավոր գալակտիկաներ, որ շարժվում, բախվում, հեռանում ու ձուլվում են՝ ինչպես երևացող ու չերևացող մութ մատերիա: Ու այս ամենի մեջ՝ Երկիր մոլորակը՝ հսկայական մի խաղալիք, որ պտտվում է իր առանցքի, Արեգակի շուրջը, վրան՝ ծովեր, լեռներ, դաշտեր, անտառներ, կենդանի արարածներ, նրանց հայացքի տակ Գրիգը՝ աչքը տիեզեր-

քին, հետախուզում է իր ներսը, իր ներաշխարհը (Խանջյան, 2017: 90): Այդ ներաշխարհում են ծվարած Լենտչկան՝ ողբերգական իր ճակատագրով, Մոսկվայի ինը հարկանի շենքում դեռևս պահպանված նրանց մահճակալը, որն այդպես էլ անսեր մնաց, Նադյան՝ սիրո ճախրանքը լրիվ չվայելած, սիրո հրճվանքին հաջորդած ձանձրության և անդարձության կանչով, որ տարիներ անց, երբ Գրիգը կրկին այցելում է ծննդավայր կարոտի հիշողություններով, այլևս չի կրկնվում սիրո, ինքնամոռացման հրճվանքը, մնում է այլևս ակնթարթի և ձանձրության միջև: Մինչդեռ սերը սիրո Աստծու շնորհն է, երբ մեկ ուրիշի մեջ տեսնում ու ճանաչում ես ինքդ քեզ: Խանջյանն էլ իր հայտնի հարցազրույցում ասում է, որ այն երեք-չորս տարվա քիմիական ռեակցիա չէ կամ սեքսուալ համակրանք կամ էներգիա, այլ՝ «սիրելու կարողություն», երբ «ներսումդ գրվում է սիրո ժամանակագիրքը», ուստի սերը «անհայտից եկող կարոտն է», այնկողմնայինի հետ անպատասխան զրույցը, ինչպես և՝ «մորդ չհեռացող հայացքն է հորիզոնից, հորդ մատնահետքը բլթակիդ (ուրեմն՝ հայրությունն առհասարակ՝ Մ.Ա.), տատիդ բամբազյա խալաթի հոտը», ինչը հուշում է, թե՛ «Նա կա, տեսնում է, որ բոլորը, ինչի մասին ասվել է՝ կա, ինչ անցել է մտքովդ՝ կա» («Գրեթերթ», 28 սեպտ., 2012, էջ 3): Միայն հարցն այն է, թե Նա մասնակի՞ց է «իրադարձությունների հոսքին», գիտակցվա՞ծ է անձի կողմից, թե ոչ... Ուրեմն՝ սերն էլ, ազատության պես, իրականի և անիրականի միջև ապրող առասպել է, որ «երբեք ավարտուն չէ», կրկնվում է՝ ինչպես երկրի շրջապատույտը, Էյյայի սիրո հրավերը, որ ծնվում է Գրիգի շուրթին, տևում այսօր, երեկ, վաղը, ինչպես հյուսիսային քամին, օվկիանի ալեկոծ մրրիկի բույրը, էյյայի բույրը...

Կերպարի ձևավորման հակադրության և միասնության կապի մեջ, սակայն, մի միջնորմ կա, որ Խանջյանի վեպի բոլոր հարցադրումների՝ սիրո, ազատության, կյանքի և մահվան, վայրի և հայրենիքի միջև է: Անիրականը և առասպելը ծնվում են իրականի զուգահեռից՝ փոխակերպելով նաև Գրիգի մտքի ուղղությունը և աշխարհայեցությունը: Լույսը, որ արարչության խարիսխն է, իջնում է վերից՝ զուգահեռից: Անգիտության խավարը ծավալվում է ներաշխարհում բռնկվող և մարող ցանկությունների անվերջության մեջ, կամքի իշխանության ներքո, «ինքնագիտակցող ոգու» հայեցությունից դուրս: Մարդն անազատ է, հետևաբար, առանց «ինքնագիտակցող ոգու» ներկայությունը զգալու: Օտարված և միայնակ Գրիգի համար այդպիսի «ազատությունը անտերություն է», այսինքն՝ անբավարար ազատություն: Ի՞նչ ունի, սակայն, Գրիգը, կամքի այսպիսի բռնության, նրա իշխանության դիմաց: Քեռի՝ որ հավերժական «գաստրոլյոր է», հավերժ օտարված, հարազատները՝ հողի տակ, զուգահեռ աշխար-

հի տեսիլքները, որոնց մոռանալու համար մի դեղամիջոց ունի՝ օղին, որ մոռացության է մատնում, անլսելի ու անտեսանելի դարձնում գոյության ներթափանցող լույսը: Ահա այպես է խորհում Գրիգը Հյուսիսից դարձի ճանապարհին, արդեն օդանավակայանում Սաթենիկի հեռախոսի ձայնը և ողջույնը ընդունելիս, երբ հանրագումարի է բերում կորուստներն ու ունեցածը: Նույն պահին ապակու մշուշը մաքրելով՝ հառնում է նրա դեմ Արարատ լեռը, բիրիական լեռը՝ հայրենիքի խորհրդանիշը: Խոհերը ձգվում են կրկին Սաթենիկի պտուկներից մինչև հայոց կորուստների պատկերը՝ Արարատը՝ որ (ինչպես որ կա) բիրիական և «հեռու պետք է լինի, երևա քեզ, բայց քոնը չլինի» (Խանջյան դ, 2017: 136), մյուսը՝ Արագածը, որ ասես «այսբերգ լինի», հավաք ու գեղեցիկ չէ, անկանոն զագաթներով տարածված զանգված է (Խանջյան դ, 2017: 137): Բայց Գրիգի հայացքը «ներսից», պատկերի համեմատության կամ զուգահեռի ընկալման միջոցով, փոխվում է, և խորհում է նա. «Եթե Արարատի նրբագեղությունն ակներև է, եթե թվում է՝ նախ նկարել, հետո սարքել են, Արագածն իրական է, վայրի, որպես երկիր մոլորակի մաս՝ համոզիչ, գեղագիտական ընկալումը հետո է գալիս... զգում ես անբացատրելի, խորհրդավոր բովանդակություն... գեղագիտական ընկալումն առաջ է ընկել՝ գեղեցիկը փրկել(ւ) աշխարհը» (Խանջյան դ, 2017: 157):

Գեղեցիկի այսպիսի ընկալումը հակասությունների հանրագումար է, որ ընկալման շերտեր ունի, փոխակերպվում է ժամանակի հոսքում: Առասպելի զուգահեռը իրականությանը, ահա ինչու, ինչպիսին Փչակի առասպելն է, որ Էյյան պատմում է Գրիգին, նրա գիտակցության ու երևակայության մեջ ժամանակի ներքին հոսքն է պատկերում, որ ավարտուն չէ, ինչպես ժամանակը, որ փոխակերպվում է Լատեի աշխարհաստեղծման առասպելի մեկնաբանության մեջ, որ Գագարա թռչունի, Մեծ Որսորդի գալստյան մասին է: Փչակի պատմությունը, սակայն, որ ավելի կատարյալ է, Ալլեի գալստյան մասին է: Նա՝ Ալլեն, գույնով էր տարբեր երկվորյակ եղբորից՝ Կալլեից: Ալլեն շիկակարմիր էր արևի պես, Կալլեն՝ ճերմակ, ինչպես օվկիանոսի սառույցը: Ժամանակներ առաջ Փչակի բնակիչները, փախչելով հարևան թշնամիներից, ապաստանում են Վերջին ծովի ափերում, ուր ոչ բուսականություն կար, ոչ կենդանի ու թռչուն: Բայց գնալու տեղ չկար. ներքևում թշնամին էր, վերևում՝ Վերջին ծովը: Հանկարծ Հյուսիսափայլից հրե լեզվակ է ելնում, դառնում փող և փողի միջից հայտնվում է Ալլեն, գալիս անվավոր կառքով, լծված եղջերուներով: Նա իջնում է կառքից, հարթավայրի կենտրոնում տնկիներ տնկում, շրջակայքը պատում անտառներով, թռչունները թռչում են Ալլեի ուսից, կենդանիները դուրս գալիս կառքից, Ալլեն հալեցնում է սառույցը ծովի, ձեռքը տա-

նում է՝ ձուկ հանում ծովից, հագեցնում մարդկանց քաղցը և, նստելով կառքը, վերադառնում է հրե լեզվակի մեջ, խոստանալով, որ երկրորդ գալուստին կգա և կասի Մեծ Ճշմարտությունը... Ավանը այսպես բազմա-նում, լցվում է մարդկանցով, դառնում է մեծ Երկիր, անունը՝ Էյա: Բայց, մինչև Ալլեի երկրորդ գալուստը, բարեկեցիկ, զվարթ կյանքը կուրացնում է մարդկանց: Նրանք մոռանում են Ալլեին ձոնված երգերը: Մարդկանց թվում է՝ այսպես միշտ եղել է, այսպես միշտ լինելու է (Խանջյան դ, 2017: 40), բայց վրա է հասնում պատիժը: Հյուսիսափայլ ճաճանչում, լեզվի վրայով վերադառնում է ոչ թե Ալլեն, այլ երկվորյակը՝ Կալլեն: Սառցե գա-վազանը Կալլեն զարկում է գետնին, սառը շունչ փչում, ծածկում երկիրը ձյունով: Փոխվում է ամեն բան, ջրերը սառցակալում, անտառները նոս-րանում, թռչունները ընկնում են գետին, մարդիկ սարսափած իջնում են ծնկի: Նրանց աղոթքը, սակայն, որ բառերի պարս է, ստում է՝ ասելով, թե Ալլեին էին սպասում: Ցրտաշունչ Կալլեն նրանց անհավատ աղոթքին պատասխանում, ասում է. «Չեք սպասել, եթե սպասեիք, Հայրս նրան կու-ղարկեր... ու ես եկա, տվի ձեզ այն, ինչին արժանի եք» (Խանջյան դ, 2017: 49): Այսպես խոսելով՝ վերադառնում է երկինք: Իսկ մարդիկ, հասկանա-լով իրենց մեղքը, աղոթում են ու սպասում Փչակում: Շամանն իր վրանը հիմնել է Ալլեի ծառի տեղում, որ Մեծ Ծառի ոգու մեջ է, այնտեղից է խո-սում, ձայնն իր սպասման ոգու կանչին հաղորդում...

Առասպելի երկվորյան ոգին, որ աշխարհաստեղծման Նոյյան պատ-մությունն է հիշեցնում, Լատեի պատմության մեջ, Գրիգի երկրորդ ողի-սականի ընթացքում, ներկայացվում է երկնքից կրակ իջնելու, ջրի կեղևը պատռելու, գետինը կետ ձկան մեջքի պես բացվելու և ընդարձակվելու մի այլ պատմություն՝ ինչպիսին Նոյյան ջրհեղեղի իմաստախոսությունն է, բայց մի ընդհանրությամբ՝ Ալլեի գալուստի սպասումը՝ Տիրոջ նոր հայտ-նության, Մեծ Ճշմարտությունը՝ Հոր անվան փոխակերպումն է, ուստի Լատեի ընկալմամբ՝ Մեծ Որսորդը, որի գալուստին են սպասում Լատեի առասպելում, կրկին, երկնքից է գալու:

Փիլիսոփայական իմաստով այս դուալիզմը՝ երկու սկիզբը Գրիգի հո-գում, ծնում են սպասումի ճգնաժամ, գոյության և լնելու սկիզբների որո-նում: Այս նույնը արդի համաշխարհային մշակույթի մեջ է արտահայտ-վում, որ պայմանավորված է կյանքի իրական հոսքի մեջ գոյության հենա-րաններ որոնելու ջանքով: Ահա ինչու Խանջյանը Գրիգին տանում է քա-ղաքակրթության կենտրոնների միջով, նկարագրում նրա ողիսականը, ամենուր տեսնում նույն խրախճանքը, վայելքի սրբազան ծեսը, վայելում կյանքի տազնապին խառնված դեմոնական խրախճանքը: Խանութում, իրերի բազմությանը խառնված, նրան՝ Գրիգին աշխարհը, ինչպես Գինգ-

բերգը կասեր, սուպերմարկետ է թվում, ուր «համասեռ հանրային ճեմում է այնտեղ, բոլորի դեմքին՝ նույն ժպիտը», միննույն շարժում-կեցվածքը, բերանին՝ նույն իրապաշտ հրճվանքը, ուր նույն վաճառասեղանն է, անտակ զամբյուղը, որ բացված անգիտության անդունդն է մարդկանց հոգում, անդունդը ամենակեր... (Խանջյան դ, 2017: 138): Մինչդեռ մոսկովյան ռեստորանի սրահում, թե տանը, Գրիգը որոնում է «Աստծո իր մասը, իր ազատությունը» (Խանջյան դ, 2017: 149), որ մանկության անցած արահետն է Թիֆլիսից Երևան, մայրական գիրկը՝ որ հեքիաթ է թվում, դպրոցական հասակում՝ Միրուշիկի սերը, քեռու թառի նվագի ելևէջները՝ անծանոթ, առեղծվածային, որ գալիս է անիմանալի ճամփեքով, կորած արևելքի խորհրդավորությամբ մտնում գիտակցության խորքերը, ժամանակը էտ բերում (Խանջյան դ, 2017: 69): Բայց չկան նրանք հիմա՝ հայրը, մայրը, քեռին, բայց ապրում են իր մեջ, իր հիշողության տանը միայն: Ուստի բախումը մահվանը դրամատիկ վերապրում է ծնում Գրիգի հոգում: Եթե մահը, ինչպես Ոչնչի հետ բախումը, տրվում է մարդուն անգիտությամբ, և մարդն անգիտակ է մահվանը, ուրեմն՝ «կյանքը մանկապիղծ է, մահը՝ մանկասպան» (Խանջյան դ, 2017: 44): Այսպես է ասում և Էյյան՝ նկարագրելով ժպտացող ծերունու՝ Ուսամեի մահը: Երեխա է պատկերացնում նաև Գրիգը հոր մահվան նախօրեին, որ երեխա էր թվում ութսուն տարեկանում: Մահը գիտակցելու շնորհը, ուստի, «ազատության թաքուն տենչանքն է, Աստծու գիրկը հասնելու ցանկությունը, որ այնտեղից տեսանելի լինի «ազատությունը» կամ էլ տա «էնքան սեր», որ ազատություն չուզենք» (Խանջյան դ, 2017: 11): Այսպես է ասում կնոջը կորցրած Թորգոմը՝ Գրիգի վաղեմի ընկերը, որ Գրիգը լսում է, ընկերոջ խոսքի խորհուրդն ընդունում լուռ համաձայնությամբ: Ուստի, *Ոչնչի* հետ առերեսումը՝ մահվան անգիտության, ճանաչումը՝ մահվան և ազատության միասնության գաղափարն է, որ վեպի կերպարների վարքում տարբեր է: Գրիգի հայրը բախվում է ոչնչի և ունայնության տագնապին, ընկրկում ոչնչի առջև, մայրը՝ լուռ ընդունում, հաշտվում անհայտի հետ, ոմանք էլ, փախչելով մահից՝ ընկալում են մահը իբրև սևեռում, որից պետք է ազատվել:

Գրիգի ողիսականը լի է «իրադարձություններով», վիպական ներքին զուգորդումներով և նրա կերպարը, իհարկե, ամբողջական է, հարուստ կյանքի աուրայի ընդգրկմամբ: Արվեստի ու կյանքի հիմնախնդիրները, որոնք Գրիգի ինքնաճանաչողության և ինքնորոնման ուղին են, իրականության և «իրադարձությունների հոսքի» ճյուղավորումներում հանգում են միասնության: Կյանքի և մահվան զուգորդումներից ծնված հավասարակշռությունը Գրիգը փնտրում է երաժշտության, հավասարակշռության կորուստը՝ մահվան և կորստի մեջ: Հարցը, թե՛ ի՞նչ է չկա-ն, երբ «եկել են,

գնացել, էստեղից եկող չկա, էստեղից՝ չգնացող», «ինչո՞ւ էր եկել, ինչո՞ւ գնաց» (Խանջյան դ, 2017: 91), շերտավորված պատասխան ունի Գրիգր ապրումներում: Ոչնչի պոտենցիալն, ահա ինչու, Գրիգի մեկնաբանությամբ, ահավոր է, բայց հավերժ չէ, Ոչնչին մերվելու կանչը, հաճույքը «քո իսկական *Տունն* է, գուցե» (Խանջյան դ, 2017: 267): Մրան նախորդում է «ինչքը», ուր ժամանակը ուրիշ սլացք ունի, որ Թորգոմի կնոջ մահվան զգացողության խորքում չի ձերբազատվել «ինչքից»: Հայրը՝ ութսուն անց՝ հարցնում է՝ «ինչո՞ւ էսպես եղա», որ վատ բան է գուշակում, ծերունի Սելիվան Բորիսովիչը՝ «սեփական ռեպլիեմին չափ տվող դիրքի՞նք է», որ դստեր՝ Լենոչկայի մահվան հատուցումը տեսնում էր վրեժի փոխհատուցման և անեծքի մեջ, փորձելով ածելիով կտրել Գրիգի կոկորդը, ասելով. «Տականքներ, սրիկաներ, ամեն բան փչացրիք... Գաթակղեցիք իմ գեղեցկուհուն, ձեր սև, թունավոր սերմերը լցրիք մեջը, սպանեցիք հրեշտակիս» (Խանջյան դ, 2017: 80): Իսկ Թորգոմը, հուսախաբ լինելով կյանքից, ասում է՝ «ամենամեծ ատելությունը ոչինչը կլինեք» (Խանջյան դ, 2017: 112), կամ հենց ոչինչն է, որ գոյության խարխալ չունի, գոյության կանչով չի սահմանված, ուղղակի, Գրիգի ասած՝ սևեռում է, որ Տան գաղափարի գուգորդում չունի:

Տուն-ը, հետևաբար, գոյությունը և աշխարհն է, որ հնարավոր է ընկալել Խոսքի ոլորտում: Բայց խոսքը, արարչական հիմքով, ազատության փոխանունն է, նրան հասնելը՝ դժվար, որ տենչանք է՝ «ինքնավերման, մահվան թաքուն տենչանք», որ, ինչպես ասում է Թորգոմը, ծնվում է «ժամ առաջ աստծո գիրկը հասնելու ցանկությունից» (Խանջյան դ, 2017: 112): Բայց բացարձակ ազատության հասնելու, մոլորակի վրա որոնելու մի տեղ, ուր ես-ին տրված է իր մենակությունը, անհնար է: Նրան հսկում է իրականության աչքը, տեսախցիկներն ու հասարակությունը, լրտեսության կեղծիքը՝ ինչպես, օրինակ, Սաթիկի «Ֆեյսբուքային» կեղծ հարցազրույցը, որ Գրիգի անվան հետ է կապում, մոլորեցնում հասարակությանը գրողի անվամբ: Օտարերկրյա սեմինարները սա են ուսուցանում լրագրողին, որ, Գրիգի մեկնաբանությամբ, կերակրամանին մոտ լինելու խելահեղ մրցավազք է սերմանում: Մերօրյա լրագրության ոգին, ուստի, փնտրելու, մաքառելու և ըմբոստանալու անընդունակ է: Այս ամենի դեմ ահա դիմադրելու ճիգը Գրիգի հոգին երկատում է, ծվեն-ծվեն անում: Հետևապես, ներքին փախուստը՝ Լոգոսին հաղորդվելու, գոյության նախահիմքը ճանաչելու ուղին փոխակերպվում է ներքին ողիսականի, որի արարչական նախասկիզբը թաքնված է խոսքի հավասարակշռության մի այլ ոլորտում՝ երաժշտության, առհասարակ, արվեստի երկաշխարհայնության, նրա արարչական ոգու մեջ, որ *հոգևոր տան* փոխանունն է:

Խանջյանի արձակում սա նորություն չէ: Նրա անդրադարձերը երաժշտությանը, ինքնամոռացության աստիճանի ինքնասուզումները Քոլթրեյնի, Դևիսի, Բիլ Էվանսի, Էրիկ Դոլֆի, Քոուլմենի, այժմ՝ Շնիտկեի, Պենդերեցկու և այլոց հնչյունների կախարդանքին տրվելը Վերին աշխարհի հետ կապի արձագանքն է, որ Խանջյանը արտահայտել է առանձին պատմվածքներում, նախորդ վեպերում, իսկ Գրիգի հոգում՝ ներաշխարհի հավասարակշռության հասնելու, գոյությանը, նախասկզբին մերձենալու որոնման ուղին է կամ, ինչպես նախորդ վեպում Գրոֆոն կասեր, «համաշխարհային մշակույթի խցանումներից» ազատվելու ուղին:

Գրիգի ներսուզումները վեպում, ողիսականի ընթացքով պայմանավորված, ներքին բովանդակության տարբերություն ունեն՝ արարչական ակտով՝ Քոլթրեյնի, քեռու թառի հնչյունների ելեջների խորքում, որ ընկերոջ՝ Շամիլի կնոջ մահվան ռեպլիեմն է հիշեցնում, անհայտ-անհունի հետ երկխոսության, իսկ կյանքի խաղը, ունայնության ոգին ընկալելու առումով՝ ծանր ռոքը, ալբոմի անունը՝ Noting, որ, ինչպես ասում է Գրիգը, «ներսդ ու դուրսդ մամլում-թողնում է, ոչինչ չի բացատրում, քարոզում», ասես «ոչինչը եկել, ժամանակը վզգալով անցնում է միջով» ու «ներսդ ոչնչով չի հակադրում» (Խանջյան դ, 2017: 222): Այսինքն՝ «ոչինչը ներդաշնակ(ում) է ոչնչին», «ժամանակն ուր որ է՝ կսպառվի», Գրիգը ինքնամոռաց վայելքի մեջ պարում է, «ոչինչը» վայելում, որ անցողիկ է ժամանակի ու տարածության մեջ, հաղթահարելի խաղ՝ զվարթ, հումորով, հեգնանքով շաղախված, որ, արարչությանը անմասնակից, միայնակ, իր տան թանձր պատերի անշուքության մեջ զարթնած Գրիգի հոգին կասկածների, ցավի աշխարհից կտրում, իջեցնում է՝ հպվելու անհոգության հողին:

Բայց սա էլ՝ «ինչը»՝ իրերի աշխարհը, անցողիկ է, որ Գրիգին մղում է հիշողության գուգորդությունների՝ թուրքմենական շուկա, Աշխաբադ, որ, ինչպես ասում է Գրիգը՝ «գուգորդեմ էն երեսուն արծաթի հետ ու ինձ Հուդա զգամ» (Խանջյան դ, 2017: 232): Թեև Գրիգը Աշխաբադից արծաթը գնում և բերում էր գոյատևելու համար, ձևափոխում և վերավաճառում դրանք, բայց «արծաթի հետ,- ինչպես հավելում է,- ամեն առնչում մեղքի զգացում է ծնում» (Խանջյան դ, 2017: 231): Ահա ինչու, իր պատրաստած զարդը, պատահաբար, քաղաքում շրջելիս, տեսնելով անցորդ կնոջ վզին, որպես մեղքի հատուցում, փորձում է ետ գնել, որից ծնվում է մտքի այլ գուգորդում: Ավելին, ձերբազատվելու համար մեղքի այս «նշանից» արծաթից, Գրիգը ձեռքի մատանին նվիրում է փողոցով անցնող պատահական տղային: Արկածը, սակայն, որ նախորդում է դրան, փողոցում անցնող մի այլ՝ անծանոթ կնոջ հետ հանդիպումն է: Իր ներքին ես-ից օտարված, կյանքի զվարթությունից խանդավառ Գրիգը, որին անցնող ծանրա-

բեռն կինը՝ Շուշանը, ճանաչում էր գրականությունից, հմայված էր նրա գրականությամբ, Գրիգր որսում է նրա հայացքը, համբուրում, գայթակղելու համար արուի թովջանքով շշնջում է ականջին, որի ամուսինը հեռվում էր: Գրականությունից օտարվելը, որ հեշտության պատրանքն է Գրիգի, իրական կյանքի հմայքներ է հաղորդում, կնոջ մարմնի՝ հետույքի պարը գակթակղում, վանում բարոյականության արշավանքը, կնոջ մարմնի բույրը անուշահոտ օճառի բույրի հետ համեմատում: Այսպես՝ Գրիգը, հեռանալով իրենից, վերադառնալով իրեն, կորցնելով հոգևոր տան ուղին, ընկղմվում է իր մեջ, անպատասխան հարցերի, իրադարձությունների քառսի, հեռախոսի կանչի, վերսլացումների մեջ, «մարմինը կծկվում, դոնդող է դառնում, նյարդերով խցված դոնդողային զանգված», «կծկվում, ջղացնցվում» (Խանջյան դ, 2017: 237), ձեռքերը դուրս մղել չի կարողանում, տան պատերից ջուր է քամվում, «պատերը ետ են գնում, մշուշոտ տեսարաններ բացում» (Խանջյան դ, 2017: 237)՝ Թիֆլիսի տունը, տատերի երևանյան տունը, հոր տունն է երևում կրկին, որի հայրությունն անկատար մնաց: Գրիգը հիշողությունների այս հորձանուտում փորձում է գոռալ, ինչպիսին Մունկի «Գոռոցն» է պատկերում, բայց ձայնը մարում, ներսում է կանչը արձագանքում: Եվ, կորցնելով հավասարակշռությունը, որ ծնվել է կյանքի և մահվան, ազատության և սիրո, ոգու բացարձակ աստվածության և կյանքի հաղորդության միջև, փախչում է ինքն իրենից և թվում է, թե հետապնդում են իրեն՝ որսալու, դրսում զինված իրեն են սպասում, բայց առջևում պատ է, մութ լաբիրինթոս, մղձավանջ, անգոյության արշավանք, որից ելք չկա: Այսպես է Գրիգը հայտնվում հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած հիվանդների սենյակում՝ «զառանցքների մեջ իսպառ կորցնելով մարմինը», «մարմին ունենալու անհեթեթությունը», մարմին ունենալու հակասությունը, ներդաշնակությունը ինքն իր հետ (Խանջյան դ, 2017: 235):

Իրականության հոսքում սա Գրիգի ներքին ողիսականի մի դրվագ է, «Հիվանդանոց» վեպի փոխակերպության մի պատկեր, որ «Տո՛ւ ր՛ ձեռքդ...» վեպի հանգուցալուծումն է, յուրատեսակ մի գլուխգործոց մեր գրականության մեջ, վիպագրական փիլիսոփայության արտահայտություն, գրականություն՝ գրականության մեջ:

Իբրև մեկնաբանության ելակետ, ուստի, կարող ենք ասել՝ մարմնի հիվանդությունը հոգու մեղքն է, հոգու մեղքը՝ մարմնի, որ Գրիգի դեպրեսիվ մտապատկերում երևում է Դելակրուայի «Ազատության» նման, որի կուրծքը, սակայն, բաց չէ, մազերը՝ տղայավարի կարճ, ջինսե տաբատը հագին, բայց հեղափոխական խանդավառությամբ մոլեգնած, իբրև ամբողջի առաջնորդ, հետապնդում է իրեն՝ Գրիգին, որի հիվանդությունը բժիշ-

կը՝ Գարեգին Վարդգեսիչը, անվանում է «Ճերմակ տենդ», և որի գույնը Գրիգը դեղնագորշի է նմանեցնում: Սաթենիկին նմանեցնելով նկարը, որ, ինչպես ասում է Գրիգը, «շատ սեքսուալ էր երևում», և, ուր բռնի՝ «կբռնաբարի առանց հաճույքի տարրի» (Խանջյան դ, 2017: 242), գիտակցության կեղծ պատկերի, բռնության արտահայտությունն է, որ մերժում է Գրիգը՝ մերժելով դրանով հասարակական գիտակցության, հեղափոխական վերափոխության ամեն մի պատրանք: Միայն եսն է, հետևաբար, որ կարող է վերակերտել իրեն՝ ճանաչելով իր «ներսում» Արարչին, որ հավերժ անփոփոխ է և Գրիգը, նրա եսը կարող է վերակերտել իրեն՝ Վերին Մարդուն նմանակելով: Եվ Նա, միայն Նա գիտի բան, որ Գրիգը չգիտի, թեև մասնակից չէ կյանքին, Բացարձակ է Նա: Վերին Մարդը ահա Գրիգի «ներսում» է, որ տեսնում է Գրիգին՝ լինի նա ընկճախտի, մահվան, չարի ազդեցության տակ, «նա ներողամիտ-հեզնական ժպտում է և իր ժպիտով ասում, ցավալի է, բայց խաղ է, էդտեղ կատարվող ամեն բան խաղ է, փորձարարություն, էդ բոլորի իսկականը ուրիշ տեղում է, հետո ես տեսնելու...» (Խանջյան դ, 2017: 275): Ի՞նչը և ինչպե՞ս, երբ թվում է՝ ինչ-որ կաբալիստական, գուցե և՛ կաֆկայական ձայներ են լսվում բժշկի և Գրիգի երկխոսություններում: Բժիշկը, որ «խոստովանահոր պես» է, չարի արմատը ոչ թե բողբոջյան միջավայրի, այլ Գրիգի «կենսագրության» մեջ էորոնում՝ նրա անհայրության, մանկական կռիվների: Հիշողության պաստառին՝ արթմնի թե երագում՝ երևում է իր ձեռքով սպանված թռչունը՝ աղավնին, որի վիզը ոլորել է մանկական անհոգությամբ, բայց չէր հատել մինչև վերջ, Խանկա շունն է երևում Գրիգին, որից ներում է հայցում տերը՝ Գրիգը, որ ուռուցքից բուժելու համար վիրահատության էր տարել՝ փրկելու նրան: Բայց, իրականում, Գրիգին, թե որևէ այլ մեկին, վիճակված չէ փոխել որևէ բան, երբ «կատարվել են իրադարձություններ, որոնք չէին կարող չկատարվել, և ոչինչ, ոչինչ իրենից կախված չէր, ինքը ոչինչ փոխելու ունակ չէ, ուստի, իրեն մնում է արձագանքը՝ ուրախանալ կամ տխրել կամ... գոռալ անգործությունից» (Խանջյան դ, 2017: 267): Եվ միայն մեղքի զգացումն է, որ, եթե հենված է երկալան՝ միմյանցից տրոհված՝ իրական կամ այնկողմնային աշխարհներից մեկին, մասնատում է կամ մասնատված է ներկայացնում Գրիգի հոգին կամ, ինչպես ասում է բժիշկը՝ «հոգին ճաքճք(ում)», բայց «այնկողմնային ձայներ է լսում» (Խանջյան դ, 2017: 258):

Այնկողմնային աշխարհը որոնող պլալաններին մոռանալու միջոցը հիվանդասենյակում օդու փոխարեն մարմինը կակղացնող դեղերով փոխարինումն է, որ մարմինն է բուժում, բայց հոգին անբուժելի է: Բժշկի խոսքը, ներթափանցելով Գրիգի խոսքի մեջ, ասես, այսաշխարհային ձայնով ընդվզում է. «Գցել են մեզ էստեղ ու ոչինչ չեն ասում՝ ով ենք, որտեղից

ենք, ուր ենք գնում... ցանկություններին գոհացում չեն տալիս, երազանքներին իրագործում չեն տալիս, հարցերին պատասխան չեն տալիս, վերջում էլ սպանում են՝ դեն են նետում, սպանդանոց է» (Խանջյան դ, 2017: 270): Եվ, եթե Արարիչը բացարձակ է, միայն ինքն է ազատ և մասնակից չէ «իրադարձությունների հոսքին»: Ուստի՝ ո՞րն է ճիշտ, կո՞ւյր ձևանալ, աշխարհը տեսնել՝ չտեսնելով, հանուն հետաքրքրության, ընդդեմ ձանձրության, ինչպես Գրիգի հիվանդասենյակ այցելած Վարդանն է ասում, որ կույր լինելու ցանկությունը բացատրում է աշխարհին ավելի սիրուն պատկերացնելու, մարդուն՝ անմարմին, ներսից՝ մարդուն նկարելու և խոսքի մեջ ճանաչելու պատրանքով: Ո՞ւր է, հետևաբար, Բարձրյալը, որ մեղքը իբրև շնորհ է պարգևել, բայց խիղճը մարդու մեղքի զգացումը բերել է բեմառաջ և ցուցադրում է իբրև սարսափի թատրոն մեկ հանդիսատեսի համար և պիեսի հեղինակն էլ հենց ինքն է, իր ապրածը, կյանքը: Պատիժն էլ հաջորդում է սրան, և ոչ ոք չգիտի իր մեղքը, թաղված է իր եսականության թակարդում: Գուցե փո՞րձն է, որ գիտության մայրն է: Հավա՞տը արդյոք, որ ճանաչում է շնորհը մեղքի. «պատժին արժանանալու շնորհը ճանաչումն է» Վերին մարդու կողմից, որ նշանակում է՝ Վերևում ճանաչելը իր սիրո փոխհատուցումն է, որի համար ուրախանալ է պետք (Խանջյան դ, 2017: 265) (ինչպես ասում է բժիշկը): Բայց ո՞վ է Վերինը, ի՞նչ կապ ունի հավատալը նրան: Նա ինքն էլ պետք է հավատա Գրիգին, բայց Գրիգն ամբողջությամբ ընկղմվել է ինքն իր մեջ, զրահակիր ոգնու նման պատուպարվել, իրականությունը հեքիաթի աչքերով է գննում, միայն հայացքով է ներկա՝ ինչպես հիվանդանոցի նկուղում բժշկի վարագույրի ետևում նկարված Երևանի փողոցների մակետի համապատկերը, որ պատրանք է, որ՝ կա և չկա, սևեռում է մտքի և հոգու, որի արագ շրջապտույտում լույսի ուղղությամբ պատկերը կորսվում է, դառնում է միատարր, գորշավուն շիլա, անտակ խոռոչ, ուր հիշողությունների դիերն են թաղվում..

Սրան հաջորդում է վեպի վերջին արարը, որ ամենադրամատիկն է, Գրիգի հարցերի բարձրակետը: Բժիշկը՝ Գարեգին Վարդգեսիչը, որ նույնպես երկատված կերպար է, քահանայի դիմակի տակ, թերապևտիկ միջոցի է դիմում, երկխոսության մեջ պարզաբանելով հիվանդության ախտանիշը՝ ի՞նչ է վերջը, ի՞նչ մասնակցություն ունի մարմինը, և հոգին՝ նրանում: Վերջի մունետիկը՝ հիվանդասենյակի Վարդանը, դրա իրական տեսիլքն է տեսնում, նրա հոռետես աչքը տեսնում է գոյության կորուստը, մարդու անգործությունը աշխարհավերման կորստի տեսիլքում, երբ «ցուրտն է գալիս, գազաններն են վրա տալու անտառներից, օձերն ու առնետները, մկներն ու բլոճները» (Խանջյան դ, 2017: 276): Բայց Գրիգի հավատը, որ հիմնված է «*ազատ Աստծու*», կրոնական կապանքներից ազատ,

անճանաչելի, անիմանալի Արարչի գաղափարի վրա և Ավետարանն ու գրականությունը խոսքի սրբազան միասնությամբ է բացատրում, Վերջը, ուստի, անխաթար բնության ոգու և Արարչի լույսի շնորհի տրվածությամբ է ընկալում՝ բնակված մարդու ներսում: Գրիգը հիշում է այդ շնորհը մանուկ հասակից, ուստի, միայն «ինքնագիտակցող ոգու» առկայծումն է անձի ներսում, որ հնարավոր է դարձնում մերձեցումը ազատ Աստծուն: Ահա ինչու՝ Գրիգը, Վերջը հիշում, իր տունն է համարում այն: Բայց նրա մասին հիշողությունը կորցրել (որ ինքնագիտակցության հիշողությունն է), «հիշում է մտքի տակով», որ դեռ մանուկ հասակում, երբ իրեն «բայդուշ» էր անվանում տատը, այսինքն՝ չարագուշակ, «իմացել է ավարտը, սակայն հետո, երբ սկսել է խոսել, քայլել, սկսվել է կյանքը, մոռացել է», որովհետև «վերջից ելել», էլի «վերջն է» գնում, որ տունն է հոգու, ոգու հայելին: Ոգու հիշողության կորստի համար է տագնապում, լալիս ու ողբում Գրիգը, որ Վերջի փոխանունն է, գոյության նախահիմքը: Գուցե շատ են շուրջը կյանքի աղմուկը, գոյության պայքարը, հարցումների անմեկնելի հորձանքը, որ Գրիգի ներքին մաքառումը, շրջապատյուրը Հյուսիսից Հարավ և Արևելք, մերթ տանում է անխաթար բնության լույսին հաղորդվելու, մերթ քաղաքակրթության քառսում մոռացության է մատնում արարչական ոգու կանչը:

Որտեղի՞ց է, սակայն, ավարտի և սկզբի «կենտրոնը», երբ Գրիգի որոնումների գուգահեռում, միշտ անխաթար բնության լույսի հարևանությամբ, հայտնվում է «խոռոչը»՝ ունայնության խոռոչը՝ Փչակի Ծառի հարևանությամբ, Լատեի վրաններից այն կողմ, օվկիանի խորքում՝ ինչպիսին քաղաքային գերեզմանոցն է մեզանում: Որտեղի՞ց և ո՞վ է բերելու կյանքի թարմությունը՝ մարդուն ազատագրելու իրեն հետապնդող սևեռումներից:

«Ենթի աչքը» վեպում Գրոֆոն անխաթար բնության ոգին, կարծում էր, կարող է բերել հեռավոր սիբիրյան տայգաներից: «Տու՛ր ձեռքդ, պատլո՛ւ» վեպում ևս մի հետաքրքիր կերպար կա՝ զինվորական Պավել Պետրովիչը՝ Գրիգին հյուրընկալողը, որ անխաթար բնության՝ ռուսական տայգայի հեռուն այն սկիզբն է համարում, երբ ջրհեղեղը ծածկի երկիրը, կլիմայի ջերմացումից երկիրը եթե կործանվի, ժողովուրդները լողալու են Հյուսիս՝ ապաստան փնտրելու ուղղափառ Ռուսիայի լայնարձակ տարածքներում: Բնությունը, Հյուսիսային տայգայի ոգուն ձուլված ռուս դասականի հարցին՝ «Ռուսիա, հարազատս, ո՞ւր ես սլանում», իր պատասխանն ունի Պետրովիչը: Դասականը, ըստ Պետրովիչի, ինչպես ասում է՝ «մեծ գրող է, բայց հեռուն չի տեսնում, դարերի խորքը չի տեսնում» (Խանջյան դ, 2017: 25): «Ախմախ» է անվանում դասականին զինվորականը, որ չի գիտակցում, բնության ոգին կատարսիս է ապրելու, շատ երկրներ մնալու

են ծովի տակ և միայն գթառատ Ռուսիան է, ինչպես Նոյյան տապանը, որի ավերին հասած ջրախեղդ մարդկությունը փրկություն է աղերսելու: Այլ հարց է, սակայն, փրկության օղակ նետելու է Ռուսիան խեղդամահ լինող ժողովուրդներին: Այդ մասին լուր է Պետրովիչը՝ Գրիգի լուռ հարցը թողնելով անպատասխան:

Պավել Պետրովիչն էլ, ըստ էության, երկատված կերպար է: Իբրև տունդրային ձուլված մարդ, ազատ է, բնության ոգուն համաձույլ: Իբրև գինվորական՝ «հզոր մեքենայի մաս, պտուտակ» (Խանջյան դ, 2017: 304), устар-ի հրամաններին հլու: Այսպես է դիմավորում Պետրովիչը Գրիգի երկրորդ այցը Հյուսիս, օգնում կրկին Գրիգին մեկնելու Վերջին ծովի ավի, ուր նույնը չէր արդեն ոչ Փչակի Ծառի առասպելը, ոչ իրականությունը: Լատեի վրանն էր այնտեղ, նրանից քիչ հեռու՝ խոռոչը, ուր վերջին հանգրվանն էր մեռյալների: Գրիգի ողիսականի այս գուգահեռը, արդեն փոխակերպված, նույնական է կրկին վեպի վերջում, երբ Գրիգը, շարունակելով ներքին ողիսականը արդեն Երևանում, քաղաքից դուրս մեկնելով, մերձակա գյուղի կուսական բնության խորքում է որոնում գոյության առեղծվածը: Գյուղի ճանապարհին ծերունու հանդիպելով, հարցն իր՝ «Աստված կա՞», իր պատասխանն ունի ծերունու լուռ, մտամոլոր հայացքում: Ուրեմն՝ *կա՛*, բայց նրա գոյությունը և կա-ն Բացարձակի փոխանունն է, որ մասնակից չէ «իրադարձությունների հոսքին»: Միայն «գիտակցության ապրումը» կարող է հասու լինել Բացարձակ Արարչին: Իսկ բնության ոգին՝ հավերժության փոխանունը, հոսում է, ժամանակն իր ներսում առկայծում, բայց նա էլ՝ բնության ոգին, գիտակցություն չունի, թեև իր ներքին օրենքներն ունի: Միայն եսն է, որ գիտակցությունն իր ապրելով, «ինքնագիտակցող ոգու» մեջ է հառնում, նրանով վերապրում գոյությունը: Գրիգը, այս նույն առնչությամբ, իր շան՝ Խալի ոսկորները հողին հանձնելով, բնության եսն է վերապրում և հարցին՝ «ի՞նչ իմանաս, ինչ կա այնտեղ՝ Ոչինչում» (Խանջյան դ, 2017: 287), նույն պատասխանն է ստանում «ներսում»՝ «ոչ ոք որևէ տեղ ոչ ոքի չի սպասում, ոչինչը սպասել չի կարող» (Խանջյան դ, 2017: 287): Հետևաբար և հարցն է մտքի սևեռում, հարցի պատասխանը նույնպես, եթե Խալի սպասումը տիրոջը զուտ ներքին հավատ է, այսինքն՝ սնահավատություն: Ուստի բնությունը, կենդանական աշխարհը՝ ինչպես Խալը, Խանկան, բնության կենդանիները, չունեն *ես*, բայց բնագոյ՝ ինքնին, որ բնության ոգու տված շնորհն է: Իսկ Գրիգը, վեպի հարակից կերպարները, գիտակցելով՝ ընդունում են գոյության տված շնորհը, որ ազատության տենչանքն է, չընկալելով՝ ընկղմվում են Ոչինչի մեջ, որ ոչ ես-ի հոգում անդունդ է գոյավորում, ցանկությունների անհագ արշավանք (մարմնական և ոչ մարմնական), սևեռումների շարան, մութ խո-

ռոշ, ուր մահն էլ մահվան գիտակցումը չէ, կյանքը՝ պատրանք: Ահա ինչու, վեպի վերջում Գրիգը, իրեն հանդիպած ծերունու հայացքին հակադիր, գյուղից ճանապարհը դեպի ձորը անցնում է վանքը շրջանցելով: Գրիգի տեսադաշտում վանքը անձեռակերտ է, որի գմբեթը՝ թվում է՝ կարող է պոկվել՝ երկինք սուրալու՝ իր հետ տանելով նաև վանքը, վրայի խաչքարն ու տապանաքարը: Առջևում ձորն է, սակայն, թիկունքում՝ վանքը, որ «ձորափի ժայռաքարերի խորքից է ժայթքել-գոյացել», նայում է ձորին, ուր գետն է հոսում՝ նեղիկ ժապավեն (Խանջյան դ, 2017: 326): Գրիգն, ասես, ինքն իր մեջ ձուլած վանքը՝ իբրև Վերին Արարչին հաղորդակից նշան, ձորը՝ իբրև խոռոչի փոխանուն,- և նրանց միջև Գրիգը՝ ձորի, տափարակի և վանքի միջև՝ որ նույնն է՝ մահվան և Աստծու միջև: Գոյության այս եռամիասնության մեջ ընկղմված, որ «մոր արգանդի պես տաք էր», «ներսը՝ մանկան ներսի պես մաքուր» (Խանջյան դ, 2017: 326), ավարտի խաղաղությունն է ապրում Գրիգը, ավարտի սպասումը, որ նույնն է՝ *կենալ-ը*, այսինքն՝ սկիզբը, գոյությունը վերապրելը, մինչև մի ձեռք անհայտից «պարզելով ափը, կասի՝ տո՛ւր ձեռքդ, պստոլ, ե՛ս եմ քեզ բերել, ե՛ս էլ տանելու եմ, արի՛» (Խանջյան դ, 2017: 327):

Անցման այս դրաման, որ հավերժ է, այսպես է անցնում (անցնելու) Գրիգը՝ Պատլոն, որ Խանջյանի հոգևոր-փիլիսոփայական հայացքի կրողն է, գրական առումով՝ կրկնակը գուցե: Ահա ինչու՝ գրողի «Տո՛ւր ձեռքդ, պստոլ՝» վեպը վիպագրական իր շունչն ու ոգին է կերտում, գոյության իր տունը արդի գրական պրոցեսում: Նրա խարիսխը ժայռակերտ է՝ ինչպիսին մեր գրականության գալիքի ժայռը (վեմը), գալիքում այդ՝ Պատլոն, այսինքն՝ Գրիգոր-Գրիգը, որ նույնպես վեմ է՝ աստվածորոնող հայացքն իր ուղղած «ներս», ներաշխարհն իր խաչելության որոտն է լսում, Նրան արձագանքում:

Գրականության ցանկ

1. **Խանջյան Գ.**, Նամակներ ընթացքից, Երևան, «Արայիկ Մարկոսյան» տպ., 2009, 272 էջ:
2. **Խանջյան Գ.**, Լուր չկա, Երևան, «Անտարես», 2006, 216 էջ:
3. **Խանջյան Գ.**, Ենթի աչքը, Երևան, «Անտարես», 2012, 284 էջ:
4. **Խանջյան Գ.**, Տուր ձեռքդ, պստոլ, Երևան, «Անտարես», 2017, 328 էջ:
5. **Խանջյան Գ.**, Ներսուդուրս, Երևան, «Անտարես», 2020, 184 էջ:
6. **Գրիգորյան Հովհ.**, Գիշերահավասար, Երևան, ՀԳՄ հրատ., 2006, 280 էջ:
7. **Г.Г. Гадамер**, Истина и метод, Москва, изд. «Прогресс», 1988, 704 с.
8. «Գրեթերթ», 28 սեպտեմբեր, 2012:
9. «Գրեթերթ», 31 մարտ, 2024:

References

1. **G. Khanjyan**, Namakner yntacqic (Letters from the Process), Yerevan, “Arayik Markosyan” pub., 2009, 272 p. (in Armenian).
2. **G. Khanjyan**, Lur chka (No News), Yerevan, Antares, 2006, 216 p. (in Armenian).
3. **G. Khanjyan**, Yenoqi achqy (Yenoq’s Eye), Yerevan, Antares, 2012, 284 p. (in Armenian).
4. **G. Khanjyan**, Tur dzerqd, pstlo (Give Me Your Hand Kiddo), Yerevan, Antares, 2017, 328 p. (in Armenian).
5. **G. Khanjyan**, Nersudurs (In and Out), Yerevan, Antares, 2020, 184 p. (in Armenian).
6. **Hovh. Grigoryan**, Gisherahavasar (Equinox), Yerevan, HGM, 2005 (in Armenian).
7. **G.G. Gadamer**, Istina I metod (Truth and Method), Moskva, Progress, 1988, 704 p. (in Russian).
8. «Gretert», 28 september, 2012 (in Armenian).
9. «Gretert», 31 march, 2024 (in Armenian).

Սուրեն Աբրահամյան – Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը հայ նորագույն գրականության պատմության, տեսության, քննադատության հիմնահարցերն են: Հրապարակել է շուրջ հարյուր հիսուն հոդվածներ և աշխատություններ գիտական մամուլում, ինչպես նաև հինգ մենագրության հեղինակ է: Հեղինակի «Տեքստ և բնագիր» (2010 թ.) և «Արդի հայ պոեզիայի գեղարվեստական համակարգը» հատորներն արժանացել են Նիկոլ Աղբալյանի անվան մրցանակի գրականագիտության զծով: Մի քանի աշխատանքներ թարգմանվել են տարբեր լեզուներով և հրապարակվել արտերկրում:

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Suren Abrahamyan – Doctor of Philology, Professor. The sphere of scientific research is the issues of contemporary Armenian literature, criticism and theory. He has published around one hundred and fifty scholarly articles and studies in academic journals and is the author of five monographs. The first volume of scientific works “Text and Original” (2010) and the other “The Artistic System of Modern Armenian Poetry” (2020) were awarded the Nikol Aghbalyan Prize in Literary Studies.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru

Сурен Абраамян – Доктор филологических наук, профессор. Сферой научных исследований являются вопросы современной армянской литературы, критики и теории. Опубликовал около ста пятидесяти научных статей и исследований в академической периодике, автор пяти монографий. Первый том научных трудов «Текст и оригинал» (2010 г.) и «Художественная система современной армянской поэзии» (2020 г.) удостоены премии Никола Агбаляна в области литературоведения.

ORCID ID: 0000-0002-6738-864X
surenabraham@mail.ru