

ՍՈՒՐԵՆ ԱՐԱՅԱՄՅԱՆ

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐ «ՆԱՄԱԿԻ» ՓՈԽԱՐԵՆ

(Գ. Խանջյանի «Մարդկանց տուն ուղարկիր» գրքի առիթով)

Ա

Մինչ քննադատական տեքստի հղացումը, որին նախորդում է գրական տեքստի հանձնառումը, ստեղծաբանական բարդ փուլերի և հաջորդականության միջով է անցնում քննադատը: «Շիջասության» ընդհանուր եզրով այն կարելի է մեկնաբանել այսպես. «Քննադատը գրքի առջև հանդիպում է խոսքի նույն պայմաններին, ինչին՝ գրողը աշխարհի առջև»¹: Հետևաբար քննադատի խոսքը միջնորդված է մեկ այլի՝ գրողի խոսքի միջոցով կայանալու: Եվ թեև այն հիմնված է, որպեսզի մեկ այլ տեքստի իմաստի մեջ փնտրի այն, ինչ իմաստ է արդեն ոչ միայն «գրության», այլև իր համար, ապա հասկանալի է, որ փոխասացության այս սեռը՝ քննադատությունը, բարդ հարաբերությունների և կապի մեջ է նախ տեքստի և ապա՝ նրա իմաստի միասնությանը, իհարկե, այն ստանձնելու պարագայում: Առաջինի (տեքստի) ծակադրական վերլուծությունը համընկնում է «գրության», երկրորդի՝ (իմաստի եզրում) գրության «հորիզոնի»՝ *անդրտեքստի* հետ, որ մշակույթի ոլորտն է՝ արդեն զուտ լեզվական և լեզվաիմաստաբանական առումով: Բայց և՛ եթե ընթերցումը պարագայական ընթացք ունի և համընկնում է տեքստին, ապա քննադատությունը, նույնի շրջագծում, մնում է «շրջափակված» և «դեպրեսիվ» հղացք: Իսկ եթե «կապ է հաստատում որոշակի անդրտեքստի հետ», ստեղծագործության «սկզբնական լեզուն իր մեջ զարգացնում է այլ բառեր», քննադատությանը «սովորեցնում խոսել մեկ այլ՝ երկրորդ լեզվով»²: Ուստի, կարելի է ասել, որ լեզուն՝ առաջնայինը, լեզվաիմաստաբանական առումով, տեքստի և անդրտեքստի միասնության շրջագծով, որ ի հայտ է բերվում մեկնաբանության և տեքստի լուծարման ընթացքով, *գոյ-ակամ*³ իմաստ ունի, որի «ներսում» էլ կամ որի իմաստի մեջ ոչ միայն գրականության լեզուն, գրականագիտության լեզուն ևս, փոխակերպվում են միմյանցով և մեկնաբանում «նույնը»՝ արդեն մի այլ՝ խորհրդանշական լեզվի մեջ («երկրորդ լեզվի», որ «անդիտեքստի» ոլորտն է նաև):

Գուրգեն Խանջյանի վերջին՝ «Մարդկանց տուն ուղարկիր» (2004) գիրքը, որ վերոնշյալ համակարգի «ներսում» քննելու այսպիսի առիթ է ընձեռում:

Ելնելով սրանից կամ հետևելով վերլուծության այսպիսի «մեթոդի»՝ կարող ենք ասել, որ մեկնաբանությունը մի ուղի ունի, — և կարող ենք նրան, ըստ իմաստի, կոչել՝ *շարահարության* ուղի: Սրանում փոխազդեցությունը գրական երկի հետ օրգանական է և դրա բնույթով էլ պայմանավորված է լեզվական եզակի ի-

մաստը տեքստում գրված և միայնակ, իսկ իմաստների բազմակի հիերարխիան հաղորդությամբ լուսավորվածն է և նշանի մեջ՝ նշանակալը։ Սրա յուրատեսակ ընթացքը, որ անասելի և ասելի (իմաստով ընկալվածի) փոխասացությամբ է հանդես գալիս քննադատության մեջ, կարող ենք անվանել մի նշանով, որ ժ. Դերիդան կոչում է *Մամակ*։ Ուստի այս գրության հղացման մեջ, «հաղորդության եզր-ը» պետք է ընկալել իբրև՝ «քննադատական գրառում», իսկ «նամակը» (նամակի փոխարեն)՝ իբրև մեկնաբանության սահմանում, որ իր նշանակությանն է հանգեցնում գրողի (խանջյանի) տեքստը ստանձնելու պարագայում։

Խանջյանի նախորդ՝ «Սպանել Փրկչին» (2001) գրքի լույսընծայումից հետո, քանի որ խանջյանի արձակը որոշակի ամբողջացման հանգրվանում էր արդեն, շարունակելով խանջյանի արձակի վերաբերյալ իմ և մեր քննադատության մեջ հնչած արծագանքների տարբեր ընկալումներ, ստեղծվեց ծավալուն մի հոդված և հրապարակվեց «Վիպական փիլիսոփայություն» վերնագրով («Նոր-Դար», 2-3, 2002)։ Նույն թվականին խանջյանը, երբ հրապարակեց «Նստիր Ա գնացքը» վեպը, ընթերցումից հետո, մեր զրույցների մեջ ես ասում էի իմ ափսոսանքի մասին և էվոլյուցիա չէի տեսնում «Հիստերիաներ»-ի հեղինակի և նշված վեպի միջև։ Ինչևէ, նշված վեպի քննադատական արծագանքը («Գարուն», 3, 2002, Դ. Գասպարյանի «Մի՛ նստիր» հոդվածը) հիվանդագին ընկալեց խանջյանը՝ հույս ունենալով, թե կարող է «պատասպարվել» վեպի էսթետիկական հայացքները պաշտպանող «Գրական թերթի» մեկ այլ զրույցի հեղինակությամբ (նույն հեղինակը՝ Ս. Սարինյանը, «պաշտպանական հանգանակը» կրկին «հիմնավորեց» «Գրականագիտական հանդեսի» (Բ, 2004) «Ժամանակը և գրականության ընթացքը» հոդվածում)։

Զանդդադառնալով վեպին՝ ասեմ, որ այդ զուգահեռությունը, այն էլ նույն թվականին, ճակատագրական նշանակություն ունի (ունեցավ) խանջյանի համար։ Երեք գրականագիտական հոլումների այս պարագծում խանջյանը «լուռ», բայց իր արձակի ընթացքը կանխորոշող մի քանի գործեր էլ հրապարակեց՝ «Ճամփեզրի թատրոնը» (2002)՝ առանձին գրքով և «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակը («Նոր-Դար», 1, 2002)։ Ահա այս վերջին գործով (վիպակը և պիեսը «նույն»-ի հղացման արդյունք են՝ լուծման ժանրային տարբերակներով) խանջյանը (ոչ ժանրո ռոլիներով) «հենվում» է այն համակարգային «նշանի» վրա, ինչը սկզբնավորվել էր «Ստվերներ խամաճիկների փողոցում» գրքից եկող մի արծագանքի վրա, որ այնքան ծավալուն է և իմաստնորեն բազմանվագ խանջյանական գեղագիտությունը կազմավորող «Հիստերիաներ» վիպակում և «Սպանել փրկչին» գրքում առհասարակ։ Ուստի հասկանալի է, որ մեր հոդվածը, իր բանավիճային ներքին լիցքով՝ ուղղված դեպի արդի քննադատությունը, համակարգի ներսում խանջյանի փիլիսոփայական և գեղագիտական հայացքներն էր սահմանում և նրա արձակի ակունքների միասնությունը։ Եվ, ի բավարարություն մեզ, «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակում ևս խանջյանի արձակը, այս հունով, շաղկապվում էր կրկին «Սպանել փրկչին» գրքի գեղագիտությանը։

Մի ածանցում սակայն. կանխածները և հեռացումը «Նստիր Ա գնացքը» վեպից ավելի խորացան՝ դիտելով Հանս Տրիերի «Եվրոպա» հզոր տարերքի ֆիլմը և ընթերցելով Վենեդիկտ Երոֆեևի «Մոսկվա-Պետուշկի» վեպը։ Երկու այս

նշանակալից գործերի միջև խանջյանի վեպի կերպարը շատ է «ներսուզված» և հաղորդականությամբ «միայնակ», որպեսզի սրա բնագիրը կոչվի «փիլիսոփայական», «իմտելեկտուալ-հոգեբանական արձակ»⁶ (Սարիյան):

Բ

«Այսպիսի բաներ», — կասեր «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակի կերպարը, որ բազմանշանակությամբ ծավալուն խոսքի և սկիզբ է, և շարունակություն...: Հստակության համար ասենք. խանջյանը վերջին գիրքը պատահական չի վերնագրել համանուն վիպակի վերնագրի անվամբ և նշանակում է, թե սա, լինելով գրքի «իմաստային կենտրոնը», նրան են ուղղված և նրանից են արտածվում իմաստների «հիերարխիայում» միմյանց հակադրվող ու միմյանց ձգտողը: Ըստ այդմ՝ խանջյանը՝ նախորդ գրքերից մեզ ծանոթ և իրեն «մոտ» ժանրերի՝ պիեսների («Կալանք», «Տիգրան Սեօ») և վիպակի հետ զետեղել է գրքում կոլաժներ, էսսեներ: Խանջյանի տեքստը խորհրդանշային իմաստով մամակի փոխանունն է կամ նրանով հղացվածը, ապա, ուղղվելով «ներս», նրա պատումային և ասույթային շերտում պետք է փնտրենք խորհրդանշի «շարժվող» սկիզբը և ավարտը, որ իմաստների ոլորտն է, իսկ ժամանակի մեջ արգելակվածը՝ մշակույթի ոլորտը:

Խանջյանի գրքի ստրուկտուրան «կազմավորող» «իմաստային կենտրոնը» «մարդկանց տուն ուղարկիր» արտահայտությունն է: Սրա «ներսում» է տեղի ունենում խորհրդանշի տրոհումը՝ իմաստային առաջ ընթացող ներկայի մեջ և նրան ետընթաց՝ տարանցիկ սպասումը, անցումի տագնապը և պատումն «ողջ գործողությանը»: Ասել է թե՛ այս արտահայտությունը «ունիվերսալ» է և՛ իբրև իմաստի նշանակալ, և՛ կառուցվածքային ներքին կոդ, որ իր էությունն է արտածում (նշանակիչի իմաստով) կոլաժներում (մասնավորապես՝ «Կոլաժ՝ Խեղճիկի համար», «Կոլաժ՝ Ջենֆիրայի համար», «Տունդարձի կոլաժ»), ինչպես և՛ «Առաքելությունն ավարտված է...» էսսեում, «Կալանք» պիեսում, իհարկե՝ «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակում:

Վիպականի և փիլիսոփայականի այս «փոխանցումը» նոր չէ խանջյանի արձակում: Էսսեներից մեկում, ուր խանջյանը վերլուծում է Ջոն Բոլթրեյնի՝ հանճարեղ երաժիշտի ստեղծագործական ընթացքը, ասես ինքնադիտարկման հղացք է, որ «նույնությամբ» համընկնում է մեր «Վիպական փիլիսոփայության» լուծումներին, հավելելով սակայն՝ «սխեմազերծում», որն, ըստ խանջյանի, «հարաբերականության գաղափար» է (79) կոչվում:

Խանջյանի արձակը ներծուլում է միմյանց արարչական սկիզբը և ավարտը, որը իմաստի մեջ միասնական է, ժամանակի մեջ արարող ես-ի «գիտակցության ապրումով» լուսավորվող, — հետևաբար հիմքում կրում է ընկալման հակասություններ, ինչը և տեսանելի չէ տեսանելի տարածության մեջ, բայց հայտնությանն է փարվում միայն ժամանակի միասնության արձագանքում:

Ի՞նչ է սա նշանակում...: Մեկնաբանելու համար վերոնշյալը, վերապրելու ընթացքով վերլուծելով տեքստը և նրա ստրուկտուրան, կամ՝ տարրալուծվելով նրա «ապրումի գիտակցության» մեջ, հանգում ենք խոսքի արարչության «օրենքին», — այսինքն՝ այնպիսի կանոնի, երբ լեզուն իմաստ է ձեռք բերում ոչ թե անմիջապես

իր առարկայական նշանակությամբ, այլ դրա հիմքային հակասության մեջ, որի էվոյուցիան հարաբերականության ընթացքով ընկալվող իմաստ է («շարժվող իմաստ»): Երբ, օրինակ, «մարդկանց տուն ուղարկիր» արտահայտության ընկալման դիմելը, տարրալուծվելով տեքստերի հիերարխիայում, խորհրդանշային «տրոհումների» նշանակության հանգրվանում, զուգահեռվելով «նույնանուն» է այլ իմաստային նշանների, կամ հենց «գոյանում» է նրանց «աճով», ինչպես՝ «զնայք», «տափաստան», «արփի», «տուն» և այլն: «Կոլաժ-բյուլ» տիպերյան շան համար՝ կոլաժում, անդրադառնալով «ծայնի» այսպիսի ներհոսքին, խանգարանի կերպարն ասում է. «Ամեն ինչ իմն է և ես ամեն ինչինը...» (27),— հետևաբար այդ «ամեն ինչ»-ը ենթադրում է իմաստի զուգորդումներ, նույնություններ, տարրալուծում, որի համար «տարածությունը փոքր է», և միայն ժամանակի մեջ է լուսավորվում տարածությունը, ընկալվում խորհրդանշի համակարգում:

Բայց և այնպես, դառնալով տեքստի փիլիսոփայական միջուկին, որի էվոյուցիան վիպական հոսք ունի և որտեղ է կայանում իբրև իմաստի արգելակում, ունի նաև կանոնավորություն: Իբրև գեղարվեստական նշանների հոսքեր, առարկաները «հոսում» են, շարահարությամբ ծուլվում միմյանց, թեև «պատումի» գեղարվեստական և դիմանկան ընթացքով «հաջորդական» են, ասես տրոհված միմյանցից: «Կոլաժ՝ խեղճիկի համար» պատումը, ինչպես և մյուս կոլաժները, անգամ վիպակը («Մարդկանց տուն ուղարկիր»), պատումային էվոյուցիայի ընթացքով ուրվագծվող գործեր են, ուր դիմել է ընդհանուրի իմաստին, որ դրամատիկական հոլունով է ընթանում, ինչպես «Կալանք» պիեսում: Եվ դրա դիմելը որքան «կանոնիկ», նույնքան՝ «իր ներսում» աճող դիմելի արձագանքն է կրում: Այսպես. խեղճիկի «տրամասությունը» («Կոլաժ՝ խեղճիկի համար») գեղարվեստական ներհոսքով ծուլված է ոչ թե իր պատումի բնական առանցքին, այլ, խախտելով դրա ընթացքը, բախվում է իմաստային նշաններ կրող այլ տեքստերի, որպեսզի իմաստ ձեռք բերի դրանց համակարգում: Նույն տեքստում, ուրեմն, առօրեական պատումը, որ իմաստի ճեղքումով պառակտվում է, ներծուլվում է աստվածաշնչյան հղումին, որպեսզի խոսքի տազնապալ վերադի ապրումի տազնապի, որ իմաստ է նշանի մեջ: Իսկ *նշանը գոյություն ունի միայն նշանակալի գոյությամբ*, որ անդրանցական եզր ունի, թեև տրոհված է ես-ի ժամանակով: Բայց *Նա* կա (իմաստը) և հավերժ է *Նա*, ուստի երբ մարմնանում է խոսքի մեջ, հայտնությամբ շրջվում է, կայանում իմաստի արձագանքում: Խեղճիկը, երբ պատասխանում է հարցումին, թե՛ սիրում է, «որովհետև ապրում է», հարաճուն իմաստը ներխուժում է խոսքի մեջ հայտնության տազնապալ, որովհետև կա-ն և տազնապալ խոսքի մեջ փոսնական են: Խանջյանը այսպես է նկարագրում... «Երկինքը բառաչում է, ծիրորիկն ուժգնացավ անսպասելիորեն, ճայթեց ջաքանք վարագույրը՝ ճիշտ երկու կես եղավ, կարմիր լուսինը ճաքեց դիրիդոլ... Ո՛ր է լուսինը: Շնամկներն են հոշոտում արնագույն լուսինը» (4):

Եթե խոսքի «իրականությունը» այսքան ողբերգական է՝ ծնված տազնապի իմաստի հարաճուն ընթացքից, ապա ո՞վ է կրում «ղեկը», որ տարածության մեջ պահպանի «ուղին»: Տեքստային տարածք է ներխուժում «Նավավարի երգը», որ ողբերգական է իբրև «խոսքի պառակտված մարմին», և մարմնի «ցավը» նրա-

նում ես-ի մարմնական ցավի ապրումն է, որ պատումի ռիթմի մեջ է հանգրվանում, մարմնի ցավը և խոսքի «մարմնական ցավը» բաղդիւստում միմյանց: Կյանքի «պատումը» խոսքի «հանգանակում» շարուն է կողք կողքի, շարահարության մեջ ներծնկում է դրանք իմաստի մեջ: Ես-ը փրկության տենչանք է աղերսում «սիրո» մեջ, սպասումը պառակտում է ես-ին «ցավի» և տազնապի մեջ, ուստի հակադրությունների տազնապում անձը տրոհվում է: Ժամանակի և տարածության արգելակումը և մեծացումը, խոսքի «պատկերի» մեջ «ապրումը» և «բանականությունը» կրկին մերժենում և հեռանում են, հեռավորության աղերսով կանչում են իրար: Ու ողբեգական արծազանցով միմյանց են ձուլվում Մատուրիի սիրո ողբերգական մեղեդին, կոկորդիլոսի քաղցի ողբերգությունը, հերքվում հակադրությունների լիցքում, որ ապրելու ջղածիզ գայթակղության և սիրո տենչանքի մեջ հայտնվում է արփի-արեգակի հեղեղով («Արփին ելավ, կարմրեց, դեղնեց, ճառագայթեց... արփին ելավ և ջերմությամբ ողողեց ամեն բան», կամ՝ «... Արփի», մնա երկնակամարում, խաբիր, կա՛ց, մի՛ լքիր» (8-9) և այլն):

Ողբերգության առկախումը ոչ թե դրա բացասումն է, այլ նրա լինելության շրջապատւյտում լինելը: «Գործողության» մեջ, սակայն, թաքնված է անճանաչելին, «խորհուրդը», որ ծածկագրված է իմաստի անճգրությամբ, նշանով՝ որ Նա է կոչվում, երբեմն և՛ Արեգակ, առհասարակ՝ Աստված: Նա-ն մարմնավորվում է սակայն խոսքի մեջ: Եվ երբ ասելի է փոխարկվում, ապա, մարմնավորելով գոյության Ոչինչը, ես-ի վախճանական ընդելուզումը, լուծարվում է իր գոյությունը խոսքի ողբերգությամբ, որի մախաիմքը (կամ մախաֆենոմենը) իր իսկությամբ կրկին պարուրում է ես-ին:

Խանջյանի կոլաժներում մի քանի հղումներ կան, որ վերս ասվածի վկայությունն են: Օրինակ, երբ «տափաստումը» շրջանցում է «զնացքը», մտնելով քաղաք («Մարգագետնային կոլաժ»), նշանակում է ոչ թե տարածության «ընդհատում», այլ՝ իսկությունների ողբերգական հատում: Հայելային անդրադարձը խաբուսիկ է, դրա համար «ծուռ հայելի» է պետք, որպեսզի արտացոլվի իմաստը և ոչ թե իրականության «ծածկագիրը», որ չասված՝ նշանակում է դեռևս անիմաստ (անճանաչելի) լինել, իսկ նրա և ասվածի իմաստում հանդիպարումը կա վերջի և սկզբի (կամ՝ հակառակը), որ ինքնին ողբերգակն է և և թերևս ապրվածը («Տուներդանի կոլաժ»): Ուստի աշխարհը (կյանքը) և նրա մասին ասվածը, լինելության շրջագծում ձգտելով իր մախաֆենոմենին, վերահանգում են մի կենտրոնածիզ առանցքի: Եվ, առանց դրա՝ ժամանակի ճանաչողության (ըստ Խանջյանի՝ «Ժամանակը մի քետոնն սուզանավ է» (12)) ես-ը շրջափակված է «իր ժամանակով», իսկ աշխարհը՝ «հատվածավոր» է և «ծակոտկեն»: Միայն «պոեզիան» (հետևաբար և խոսքը) կարող է արթնացնել և տեղորոշել ես-ին «տիեզերքում» կամ տարածության մեջ, այնտեղ, ուր ժամանակը լուսավորված է խոսքի իմաստով, որ տեքստում արտահայտված խորհրդանիշն է (տունը, տիեզերքը և այլն): Սրա՝ հենց խոսքի ներսում է արթնանում հարցումը և «հուշը», որ Ձեմֆիրայի կյանքի շրջապատւյտում «փոխակերպվում» է պոեզիայի, խոսքի մեջ ներառում առարկայականը, որովհետև դրա ընթացքը ածանցված է «կենտրոնածիզ խոսքից» («Կոլաժ՝ Ձեմֆիրայի համար»):

Գ

Կերպարի «կառուցվածքում» ևս թաքնված է իրենով կայացող «իմաստի» է-ներգիան: Ասության մեջ տեղորոշվում է կերպարի «առարկան», որ ինքը չէ այլևս, այլ «ուրիշ Բան»...: Խանջյանի հարցումը «Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակում, թե՛ «ո՞ւր եմ», «որտեղի՞ց եկա», «որտե՞ղ էի» և այլն, — մի եզրով «գործողության» ասույթն է ներառում, բայց իրականում՝ սկզբնավորվելով խոսքի մեջ, ուրվագծում «տան» ճանապարհը:

Առանց ասույթի, հետևաբար, ճանաչումն անկարելի է: Իրերի, առարկայության իրականությունը «կալանք» ասույթի ուղղակի անունն է, որի ճեղքումը պետք է ընթանա «ապրումի» հունով: Այլապես «կալանքը» և կալանողը ոչ միայն շրջապատի առարկաներով է շրջափակված, այլ թե ինչպես է նրանց հակադարձում «արարող» ես-ը: «Կալանք» պիեսում հետևաբար մի «ետադարձ» շարժում կա դեպի «տուն», ուր Ոչինչը շաղկապված է իր իրական Ոչնչով, եթե արարչության մեջ չի հակադրված: Յետևապես, Տավրոսի կերպարը, որ հայտնվում է Մարդոյի «միայնակ» տանը, յուրատեսակ միջկինյան շրջադարձով, վերածում է «իմաստային կենտրոնի», որին ձգտում և որով հակադրվում են Մարդոն, Նազոն (նրանք իրենց անվան փոխակերպում են կրում): Տավրոսը սկզբից հայտնարարում է, որ ինքը «մարդ է», որ նշանակության պարունակությամբ բառի նախա-հիմքով էլ ընթերցվում է: Ուստի «ճակատագրական բուքը», որ պատասպարում է ծուղակում հայտնված թիմային և իր ծնողներին, բախումով լուսավորում է նշանի միջոցով (Տավրոսի այցելությամբ), արթնացնում նրանց և մղում տազնապի ուղի: Բայց հակադրությամբ, «անհայտ» եզրից գալով աշխարհ (տուն), ասում է, թե՛ «չեկա բաժանում բերելու, այլ՝ միաբանություն ու սեր» (92): Մինչդեռ «ծուղակի» ու խոսքի արգելակված հանգրվանում պատասպարված մարդիկ «հիվանդ» և «մեռած» առարկայություններ են, թեև նրանց մեջ քնած է անճանաչելի «գեներ»՝ հիշողության արծազանքում արթնացող: Մնում է ընթանալ դեպի Նա, քանզի և Նրա խոսքի մեջ ազատագրվում է ես-ը: Ուստի, ինչքան էլ անկատար թվա ինքն իրեն կապանք հյուսող մարդը, «չի սպառում իրեն» (106):

Նրա «անհայտ» (չճանաչված) էության մեջ թաքնված է «դեպրեսիվ» խոսքը, որ արարչության, ազատագրության ուղին է, ուստի Տավրոսի դեպրեսիվ խոսքի մեջ հնչում է իբրև անհուսության արծազանք: Պատրա՞ստ են մարդիկ իրենց անկատարությամբ արծազանքել պատգամախոսությանը և իրենց վարքի ապրումը ընկալել նրանով, հանձնառել ազատությունը, եթե քաղաքական և հասարակական սկանդալիստները և ծուղակ պատրաստողները ներխուժում են մեր իրականություն, օտարում ես-ին ինքն իրենից և իր էությունից: «Կալանք» պիեսի լուծման մեջ Տավրոսի պատգամավոր կինն է «Ժածկում» իր վարքով այդ թանձր մշուշը՝ ամուսնուն կրկին հոգեբուժարանում կալանելով, ուր հաղորդականությունը պարսպապատված է ներսի և դրսի միջև: Իսկ ահա «Տիգրան Մեծ» պիեսում այնքան թափանցիկ և «իրապատում» մի կերպար է հայտնվում, որի մոլուցքը ախտաբանական բուլոր գծերն ունի՝ նեոգություն, ինքնավստահություն, կեղծ պաթետիկա: Սա, դիպվածով, դառնալով նախագահության աթոռի հավակնորդ, իրադարձությունների շրջադարձում իրականությունը տեսնում է շրջված և ինքն էլ մո-

լուցքով տրվելով ներքին ծայրին, «ժողովրդավարությունը» մեկնաբանում է իբրև «ժողովրդին վարելու» մեթոդային «տեսություն»։ Սա իր հետ ժողովրդին տանելու է անդունդ կամ այնպիսի մի տեղ, ուր «ավերակն» է իշխողը, այրված տունը՝ հոր խեղճած մարմինը կրկնակի զոհաբերության խարույկին տալով (նախ պատերազմն էր խեղել և գամել սայլակին հորը)։ Սրա անունը Տիգրան է և «Մեծ», մասնագիտությունը՝ լրագրող, և փոխանունությամբ հակադրված է իր իմաստին, մոլությունը շրջափակված և՛ «հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»...⁷։

«Մարդկանց տուն ուղարկիր» վիպակում խանջյանի անանուն ես-ը, համանմանությամբ Տավրոսի, դառնում է իր «ներսից»՝ հաղորդականության այն վայրից, ուր արարչության սաղմը դեռևս «անմարմին» խոսքն է, որ հարաճուն հոսքով պիտի վերաճի «տան» փոխաբերության։ Սիս սա է՝ *խոսքը և տունը*, որ նույն անվան տարբեր եզրերն են, սկզբի և վերջի նույնության հանգրվանը, ես-ի տեղորոշման վայրը, ուստի ասվելով՝ հաղորդականության սահմանը լուծարում է ինքն իրենով։ Սրա (խոսքի) դեպրեսիվ ընթացքը բազմապատկվում է իրենով՝ քանդորդում պահպանելով իմաստի հաղորդականությունը (անդրտեսքստի ոլորտ), որ հնարավոր է ընկալել վերա-ապրման կամ նրա իմաստը կոահելու միջոցով։

Խանջյանը արարչության «հիմնումը», ի սկզբանե ընկալելով խոսքի էության մեջ, տարրալուծվելով նրանում, ձևակերպում է՝ համեմատելով «անգղի սաղմը՝ ձվի ներսում» արտահայտության հետ, որ «հետո (պիտի) մեծանա և անճոռնի կտուցով ջարդի դատարկված ձվի կեղևը ներսից» (38)։ «Ներսի» այս «տարածքը» էության փոխաբերությունն է, որ նշանակում է՝ «տուն», որ ես-ի տարանցիկ «մարմինն» է ժամանակի միասնության ոլորտում, ուր իմաստը և միասնական է, անտրոհելի... Եվ նրա շարժումը տարածության մեջ իմաստի փոփոխության չի հանգեցնում։ Ուստի սահմանվում է նրա լինելությունը իբրև *ժամանակի* հոմանիշ և միակ ճանաչելին է։

Տրամախոսական ընթացքով, վիպակի ներքին զարգացման մեջ, ի հայտ է գալիս «մարդկանց տուն ուղարկիր» արտահայտության իմաստը։ Սրա (տան) իմաստը մեկնաբանելի է իր (նշանի) «ներկայության նշանակությամբ»։ Հասկանալի լինելու համար բերեն այուբագորականների «քարանձավի» օրինակը, որ հոգիների հավերժական բնակարանն է։ Քարանձավի «անցքից» դուրս ճանապարհը տանում է դեպի կյանք, դեպի ներս՝ մահ։ «Հակառակների» այս սկզբունքի ընկալման սահմանը նույնն է պատմության տրամախոսությունների մեջ։ Ուստի, ինչպես Պլատոնն է Սոկրատի շուրթերով ասում՝ «բոլոր իրերը կը ծնին իրենց հակառակն»⁸, որ նշանակում է՝ կյանքը՝ մահից, մահը՝ կյանքից։ Բայց հոգին «բաղադրյալ» գոյություն չէ, պարզ է, միակ գոյը, որ «մահից դեպի կյանք» դառնալով, *վերապրում է՝* պահպանելով հուշը, որով («գիտելիք»-ի պաշարով) օժտված էր տիեզերական տան (քարանձավի) անդրաշխարհում։ Սրա «զուգահեռը» կամ ուղղակի իմաստով փոխաբերվածը խանջյանի «մարդկանց տուն ուղարկիր» արտահայտության մեջ «տան» խորհրդակիշն է, որ նշանակում է խոսքի մարմնացում՝ *վերապրման* միջոցով և լեզվի մեջ, որ միակ *արարչական կենտրոնն* է, *հղացման վայրը*, ուստի ինքը *ժամանակ* է, որ ես-ի հաղորդականության միջոցով է փոխակերպում իրականությունը իմաստի, ինքն իրենով

մնալով չառկախվող և հավերժական իմաստ: Խանջյանը սա նկատի ունի, սահմանելով «Ժամանակը», — ըստ որի՝ «Ամեն ինչի մեղավորը ժամանակն է» (39).— որ տարածությամբ չի մեկնաբանվում, նրանով «կալանվում» է, ընկուզվում նրանով: Ուստի ժամանակը «ամենից առաջ կենսաբանություն է... չկա կենսաբանություն, չկա ժամանակ... ժամանակը հասունացող, ծերացող, մեղմող կենսաբանական պրոցես է, իսկ տարածությունը՝ կծղվի-չի ձգվի, կփոխվի-չի փոխվի... ժամանակին կենսաբանություն է պետք, որ հույս տա ու խլի, որ... կառուցի և ավերի... ժամանակը հենց աստված է» (39): Ուրեմն, ժամանակը եզակի է, որ տրոհված չէ բաղադրությամբ, հակառակների պայքարով, ուստի նրա մարմնավորումը լեզվի և արարչության ակտի միասնությամբ, «տան» իմաստը հղանում է՝ վերհիշելու կապով, կամ՝ նրանով սահմանում աշխարհը՝ իբրև իմաստասիրելու միակ «վայր», դեպի ուր ընթանում է ես-ը՝ հաղորդվելու և հաղորդությամբ արծագանքելու իր հարցին՝ «ո՞ր էի» և «որտեղի՞ց եկա»...

Հղացման, ճանաչումի այս պրոցեսը հասկանալու համար կարող ենք վիպակի «դիպաշարում» մի քանի նշաններ զուգահեռել «ճամփեզրի թատրոնը» պիեսի նշանային համակարգին: Արագ ընթացքով շարժվող «մեքենան» («զնացքի» փոխանունն է) բախվել է վիպակում «քարին», որ «անցք ունի»: Նրանից (ծակ-քարից) «այնկողմ» բոլոր ցանկություններն իրականացվում են: Իսկ պիեսում մեքենան բախվել է խաչքարին: Գամփեզրի թատրոնում՝ խաչքարը, վիպակում՝ լիալուսնի տակ փայլատախկող տաճարը և ավերակները, ուր «ոչ մի խաչ չկա» և «հեթանոսական տաճար է երևի», «տարբերության զուգահեռներ» են, որոնք նշանակում են, թե՛ նախապաշարումները հաղթահարելով, ես-ը՝ իր «ներսի» ճանապարհն ընթանալով, ազատագրվում է ինքն իրենից և տարածական կապանքներից, ներս է խուժում տարանցիկ մի ժամանակի մեջ: Բայց դրա ընթացքը կալանված է «ներսի» նախապաշարումներով ու վերից եկող արծագանքը՝ «մարդկանց տուն ուղարկիր», շրջափակված է «իրադարձության կապերով» (որ վթարի պատճառով են) և հասարակական «հսկողությամբ», որ անձին սահմանափակում է: Դրա «դերակատարումը» վիպակում ստանձնել է «ավերակների պահակը» և Հսկիչը, իսկ պիեսում՝ ռեժիսորը՝ կեղծ պաթետիկայով և արվեստականության դավանությամբ, որի իմաստը «պարումը» չէ, այլ՝ դրա ճանաչվումը խաղի մեջ:

Տարանցիկ ժամանակի մեջ կա տազնապը և սպասումը, բայց ծայրի հնչերանգը հարցումի մեջ տեղորոշում է «տան վայրը», որ «արարչության կենտրոնն» է, և սրա արտահայտության մեջ ներառված է մշակույթը և անդրոձակույթը, սրանով՝ տեքստի և անդրտեքստի միասնության ոլորտը: Արարող ես-ի հարցումի մեջ հնչում է պատասխանի արծագանքը. «ծայրը վերի՞ց էր, վարի՞ց, իմ միջի՞ց... Ապրելով տներում» բոլորս տուն ենք կարոտում, որովհետև մեր տունը իսկականը չի, իսկական տունն ուրիշ է, ուրիշ տեղում, անհայտ կողմում» (35): Մինչդեռ «այնկողմում» էլ սփոփիչ ոչինչ չկա, վկայում է Հսկիչը, ասես Դազարոսի դարձը ակնարկելով: Ուստի նշանակում է, որ «տունը» ժամանակի «վայր» է, նրա էության մի մասնիկը, որը «տան բացակայության» թեկուզև «փոխաբերությամբ» չես բացատրի: Ոչ «անեղծ նշան» է տունը; ոչ՝ «օտարումի» կամ «քաոսի բացասման»: Խանջյանի նկարագրած աշխարհը «համասեռ» չէ, այլ հակասութ-

յունների բաղադրյալ միասնություն, ուր իրադարձությունների «վայրը» մի «արգելատարածք» է, որովհետև «այնտեղ»-ը «կարող է ներծծվել խորհրդավորությամբ, տաքուններով, եթե այնտեղ *ինչ-որ բան* է կատարվել» (32): Խանջյանը ընդգծել է «ինչ-որ բան»-ը, որ սպանության արկածը չէ, այլ այն «վայրը», որ կարող է վերակերտվել իբրև նշան՝ նշանի պարունակությունը հանձնառելով: Ուրեմն խնդիրը «տան» բացակայությունը չէ, այլ «ինչ-որ բանի»՝ դեպի ուր ընթանալու համար «բոլոր դռները բաց են»: Արգելատարածքի «սահմանը», հետևաբար, խոսքն է, որ իր «պառակտման» եզրը ունի, սահմանային իմաստը՝ եթե կուզեք: Ուստի «քարը» «խոսքային» սահման է, որից «այսկողմ»-ը իրադարձությունների վայրն է, քառսը: Սրա սահմանագծին, կամ՝ տարանցիկ երկու սահմանների միջև (քառսի և անդքառսի), իրենց հաղորդական միայնակությամբ, ինչպես բանավոր խոսքը, որ մշակույթի մեջ փոխակերպվում է «վայրի», և ուր իմաստն է «լուծում», — լինելության այս շրջագծում է հայտնվում վիպակի մի կերպար՝ պապը, «ճամփեզրի թատրոն»-ում՝ Փոքր Միերը: Սրանք նույն գործառույթն են «կրում», որ երկուսի սահմանների միջև է, եթե մշակույթը խոսքի միջով է փոխանցվում: Սրա «շրջագծից» վար կա մի այլ շերտ (սահման), որ հարազատների, կնոջ, (պիեսում՝ կնոջ դերակատարի) շրջագիծն է: Բայց այս ամենի և սրանց եզրասահմանը ճեղքված է անծով, եթե հանձնառու է անձը՝ «անթափանց խավարի», երկրային միայնակության մեջ և «ինքն իրենից հեռու» նշմարել «հեռավոր աստղը», «ճեղքել մուրը»՝ հասնելու այնտեղ, ուր հավիտենական «աչքը» «թարթում էր... լուսարձակի պես»: Այնպես որ՝ անձն ինքն է հղանում «սահմանը» և ճեղքում այն, և «արարող ես»-ը ոչ ոքի չի կարող «տուն ուղարկել»:

Սա՞հը... մահը լինելության մի սկիզբ է, իմաստի մի հանգրվան, դեպի ուր անցումը վերջը չէ, այլ «կալանքից» ազատագրումը: Մի յուրահատուկ շրջադարձ է, սահմանաշերտերի անցում, որի ընթացքը լի է հակասություններով. սիրո մեջ՝ ցավի և վայելքի, կարոտի մեջ՝ տառապանքի, տենչանքի մեջ՝ հագեցման... «Տեսողությունը և լսողությունը» որևէ ստուգություն չունեն, իսկ «մարմինը» խոչընդոտում է իրական գիտելիքի ստացմանը, ինչպես կասեր փիլիսոփան: Ուստի խանջյանի կերպարը ընթանում է մի հունով, որ կարելի է մեկնաբանել այսպես. «Իմաստասերները այս աշխարհին մեջ ուրիշ բանի չեն պատրաստուիր, քան՝ մեռնելու և ապրելու իրերն թե արդեն իսկ մեռած ըլլային»⁹: Եվ, նույն շրջադարձով, խանջյանի կերպարը, վիպական առանցքում, ձգտում է «հոգին մարմնի հաճույքներէն ձերբազատել»¹⁰, որպեսզի ճանաչելով իրեն՝ ճանաչի աշխարհը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ուլան Բաթր, Գրականությունը և ճշմարտությունը, Էսսեներ, Երևան, 1999, էջ 67:
2. Նույն տեղում, էջ 50:
3. Ռ. Բաթրն ուղղակի ասում է «Գրականությունը գոյականի ուսումնասիրությունն է»: Այստիպի հիդումը մեկնաբանության ողջ ընթացքն է ներառում, ուստի մենք գործածում ենք նշվածի իմաստի թերևս ընթացային, կայ-ականին եզերող, նրան ձգտելու իմաստով:
4. Այս եզրը Ժ. Դերիդայի մետոնոմիաների շարքում փոխակերպվում է այլ անուններով՝ և՛ «կին», «հետք», «նշան», «հիմեն», «ֆլարմակոն» (Պլատոնը այս բառի իմաստով է ընկալել «նամակը», նշանակում է դեղաթույն), «կազմալուծարում» (նշանակում է՝ քանդում և արարում) և այլն: Նշանակությամբ այս եզրերը համոզես են գալիս իբրև այնպիսի «առարկայությունների անուններ» կամ արտահայտության ձևեր, որոնք «անձի ներսում են»: Տե՛ս "Dunocoŋckue hayk", n. 2, 1991, cm. 117.
5. «Նստիր Ա գնացքը» վեպի կառույցի վերլուծության դատողություններում իշխողը «ընդհանուր»-ի սահմանումն է. ըստ որի՝ «գնացքը» իրականության զուգահեռն է՝ շարժման և ընթացքի մեջ: Կերպարի «ներհայեցողական» պատկերացումներում աշխարհ-ը և ես-ը տրոհված են և կարող են համադրության եզրով շղթայվել միայն ժամանակի մեջ, գիտակցության հոսքում: Բայց հենց այս եզրում էլ ճեղքված է անձ-ը ես-ից, ես-ը՝ իր նախակեցությունից: Ուստի վեպի կառույցն էլ մասնատված է այնքան «մասով», ինչքան վեպի կերպարի (Գևորգի) զգացողությունների շղթան:
- Բայց և՛ սրանով սահմանելի է դառնում վեպը. ըստ որի՝ վեպի գլխավոր առանցքը նրա «մասնատվածության» կազմությունն է, որի տրոհվածության ակունքը կերպարի «այդպիսին» լինելու հարցադրման մեջ է:
- ... ճեպ նախապես վեճը այս հունով ընթանար, ավելի արդյունավետ կլիներ հավանաբար: Ուստի, կարելի է եզրակացնել, հարցը ոչ թե վեպի «հաջողված» կամ «անհաջող» լինելու փաստն է, որ արձանագրել է քննադատությունը, այլ... (չգիտեմ ինչը): Դետաքար, վեպի մեջ ներառված «ենթակառուցները», «պատումի» ընդհանուր համակարգում, առանձին «պատումներ» են, իսկ ընդհանուրը՝ պատումների շղթա է, որ ժանրային ենթահամակարգերով է կայանում...: Եվ, եթե վեպի հեղինակը վերանայման խնդիր դնի իր առջև (իսկ այդպիսի խնդիր կա մեր կարծիքով), «նույնի» համակարգը կարող է «իրացնել» վեպի «կառույցի» մեջ տրոհված, բայց շարահարությամբ միասնական առանձին «ժանրային» կառուցների (պատմվածքների և վիպակների) շարքով (օրինակ՝ ինչո՞վ առանձին «վիպակ» չէ... Գևորգի և Վովայի «համդիպման» դիպվածը)...
6. Գուրգեն Խանջյան, Մարդկանց տուն ուղարկիր, Երևան, 2004, էջ 31 (այնուհետև մեջբերումներ անելիս կնշենք տեքստում միայն էջահամարը):
7. Դովի. Թումանյան, Երկեր, հտ. 4, Երևան, 1991, էջ 34:
8. Պլատոն, Փեդոն կամ Դոգին անմահ, Պոսթոն, 1951, էջ 50:
9. Նույն տեղում, էջ 39:
10. Նույն տեղում, էջ 35: