

«ՉՍՏԱՑՎՈՂ ՎԵՊԻ ՉԵՈՎԳՐԵՐԸ»
(Լևոն Խեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը)

Դուիում եմ, դուիում եմ, դուիում եմ ձիերը...
Եղիշե Չարենց «Անքնություն»

«Անհրական իրականությունից» ծնված գիրը չի հավակնում վավերացնել կեցության «միակ հնարավոր իմաստը», բայց ժամանակի մեջ այդ կեցության իր դիրքը գտնելու երազով է ստեղծվում այն: Երբ Լևոն Խեչոյանը գրեց տոհմի («Խնկի ծառեր») ու երկրի («Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի») պատմությունները, դրանով ավարտվեց նաև գրի «երազատեսությունը»: Նորը («Սև գիրք, ծանր բզեզ») ստեղծվեց արթնության ու «անքնության» բերած տևական «խուռհարի» միջով, երբ պսակագերծվում է երազը՝ «չվախենալով խայտառակությունից»: Երրորդ գիրքը, ինչպես «Երրորդ որդին», ամենահարազատն ու ամենաօտարը եղավ, միաժամանակ՝ ամենասեր, հարազատ՝ ակնակոպերի փակվելուն հաջորդող վայրկյանների ու ժամերի չափ և օտարորդ՝ այդ վայրկյաններին ու ժամերին ուղեկից տեսախափան պատենշի պես: Հընթացս ամենի՝ երրորդ գիրքն առաջին երկուսի «անողոր» ընթերցումն էր նաև, երբ գրողը պարտավորվում է ասել այն, ինչը «չասելու» համար էին գրվել առաջին երկուսը: Պատմավեպում բերդի կառավարիչը արքային ազատել փորձող Ֆարուխին բերդից հեռացնելու ժամանակ նրա հետևից սպառնում է. «Մո՛գ, մեկ էլ այս կողմերում երևաս, արվամուլների խուցը կգցեմ, որ մաշակես մեղքերի բոլոր քաղցրություններն ու անմեղ մնաս» («Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի», էջ 12): «Սև գիրք ...»-ում նույն միտքը խելագարված հոր բերանից հնչում է ոչ թե սպառնալիքի, այլ պատգամի նման. «Հավատում եմ՝ ձեր մեջ կան նրանք, ովքեր կանցնեն բոլոր մեղքերի միջով և անմեղ կմնան...» («Չայներ և տեսիլքներ», էջ 170): Պատժի ու պատգամի համընկնում-զուգահեռը լավագույնս է արտահայտում գրական տեքստերի հղացքային տարբերությունները: **Տղայի ու քաղաքացու** պատմությունները «շարունակվում» են **տղամարդու, զինվորի ու մտավորականի** պատմությունների վերաիմաստավորումով, որ առաջին գրքում մտատեսվել էր այսպես. «Հասկացա, որ ժամանակն է մանկությունս զիջելու՝ ինձանից ավելի ուժեղ ու առնական մամանակիս» («Խնկի ծառեր», էջ 130):

Առաջին գրքի՝ «Խնկի ծառերի» ժամանակային խրոնոտոպի ցուցիչը «մի օր» հղումն է, այսինքն՝ վերացարկված անժամանակ-ժամանակը. «մի օրը» կարող է լինել տասը տարի առաջ կամ հարյուր տարի առաջ, իսկ տարածական առումով գործում է հովվերգական խրոնոտոպը, երբ կյանքի միասնությունը կանխորոշվում է ապրելու վայրի միասնականությամբ: Երկրորդ գրքի՝ «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի»-ի ժամանակային խրոնոտոպի ցուցիչը պատմական ժամանակի վաղակատար ժամանակով իրացումն է, երբ իրադարձությունների վավերականությունը կասկածի տակ չի դրվում, սակայն չկա նաև կոնկրետացում՝ վաղակատար - վաղուցվա ու վաղվա համատեքստում: Ինչ վերաբերում է տարածական խրոնոտոպին, ապա այստեղ գործում են երկու հիմնական մոդել՝ «հայրենի հող» և «օտար հող»: Սրանք ոչ միայն տարածական, այլ նաև հոգեբանական ու մշակութաբանական ցուցիչներ են և ունեն իրենց մոտիվները: Երրորդ գիրքը՝ «Սև գիրք, ծանր բզեզ»-ը, «քողագերծող» է, երբ գործում է կենսագրական վեպին բնորոշ խրոնոտոպը. տարածա-ժամանակային սլաքը անցնում է թե՛ նախորդ գրքերի միջով և հստակեցնելով ի մի բերում նրանց խրոնոտոպիկ վերացականությունը, թե՛ շաղկապում այն հերոսի նոր կենսատարածքի հետ, որը տեղ-տեղ ամրագրվում ու ձևաբանվում է օրագրային ռժալդրմամբ: Գուրգեն Գասպարյանն այս ընթացքը ձևակերպում է որպես «տարածամանկյա տեքստային հատույթների համաժամանակյա պարբերականություն»¹: Սրանից կարելի է ենթադրել, որ «Սև գիրք...»-ը ինչ-որ տեղ նաև «ծրագրային վեպ» է, որ կոչված է մեկնելու Խեչոյանի գրական դավանանքը, և ամփոփելով հեղինակի անցած գրական ուղին՝ նախանշելու գալիք ռոմանտիկ տեսլականը: Խրոնոտոպիկ կոնկրետացումի ընթացքով է բացատրվում նաև հեղինակի հաջորդ՝ չորրորդ գրքի հղացումը, որն ունի «<ունիսի հինգը և վեցը> օրացույցային հղում-վերնագիրը և մտատեսվել էր դեռևս «Սև գիրք...»-ում. «Ուրբաթ, 5 հունիսի... Այսօր դարձա երեսունինը տարեկան: Հազար ողորմի իմձ ծնող հորը...» («Ձայներ և տեսիլքներ», էջ 78):

Վեպը սկսվում է կենսագրության խորհրդանշական մի սահմանաբաժանի ընդգծումով, որը նաև հոգեբանական ու ստեղծագործական սահմանաբաժան է հիշեցնում. տեքստի հենց առաջին էջը հատկանշվում է երկու կարևոր «լուրով»՝ «Օճան, հայրդ մահացավ» և «կինը հղի է»: Հաստատունից, թիկունքից ունեցածից բաժանումը և անորոշության, գալիքի, խոստումի սպասումները վեպի ողջ ընթացքում, տարբեր առիթներով ու այլևայլ ձևակերպումներով կրկնվելով, հոգեբանական մույն հանգույցն են երևակում, այն է՝ «տարիների փորձով կուտակած խաղաղության» կորուստը, որը մի կողմից կենսական, մյուս կողմից, որ գրողի համար պակաս կարևոր չէ, նաև ստեղծագործական

1 Գուրգեն Գասպարյան, Լևոն Խեչոյանի «Ձայներ և տեսիլքներ» գրքի նախաբանը, Երևան, 2006, էջ 6:

ձգնաժամի ցուցիչն է: Վեպը ստեղծվել է ոչ թե այդ ձգնաժամի հաղթահարման արդյունքում, այլ հենց ձգնաժամը մանրակերտելու և ձևաբանելու տրամաբանությամբ, այսինքն՝ ստեղծագործությունը ոչ թե ելքը գտած փնտրողի՝ իր որոնումները վերաիմաստավորող «*հետգրություն*» է, այլ մոլորյալ թափառումների *խորնիկ*, բայց ինչպես վեպում է ասվում. «Աշխարհը նաև տատանվողներով է հզոր: Մեծ մարդ չէ միայն հաղթողը՝ Աստծո ընտրյալը, մեծ է նաև նրանից խփված՝ պարտության միջով անցածը, երկնքի դատարկությունը ծանաչած՝ նոր Աստված ստեղծողը, որոնողը, մոլորյալը, ժամացույցին նայող՝ մինչև վերջ կասկածողը, մարդու դարերի պատմական փորձին դեմ գնացողը, խռովյալը, նա, ում ձեռքին հանկարծ կհայտնվի մի մահակ, մի սուր, մի քար, արյուն հանող մի բան...» (էջ 157-158): Միշել Ֆուկոն ստեղծագործական հղացքի նման ռազմավարությունը իր օրինակով այսպես է բացատրում. «Եթե ես պարտավորված լինեի գիրք գրել՝ հաղորդելու իմ կարծիքը, որն ունեի արդեն գրելուց առաջ, երբեք քաջություն չէի ունենա ձեռնարկել այդ գործը: Սա գրել եմ, որովհետև դեռ ստույգ չգիտեմ՝ ի՞նչ է հարկավոր մտածել այն բանի շուրջ, որի մասին այդքան կուզեի մտածել: (...) Ես փորձարար եմ այն իմաստով, որ գրում եմ ինքս ինձ փոխելու համար և չմտածելու նույն բանը, ինչ մտածում էի նախկինում»:

«Սև գիրք ...»-ը թեմատիկ հղացքով պատկանում է նաև արցախյան պատերազմի վիպականացման փորձերի շարքին: Բայց այս ստեղծագործության մեջ չկան բուն պատերազմի ընթացքն ու հանգույցները պատկերող նկարագրություններ: «Հումիսի յոթին, իննին, տասնմեկին, տասներեքին մեծ մարտեր եղան» (էջ 156),- նման ժլատ տեղեկություններով է սահմանափակվում հեղինակը՝ խուսափելով մարտերի պատկերումից: Վեպի շարահյուսման ընտրված ձևը չի ենթադրում էպիկական միջավայր ու հերոսականություն, որոնք կարող էին սյուժե ու դիպաշար դառնալ պատերազմի վիպունի համար: Խեչոյանը պատերազմի ու զինվորի մասին նկատում է. «Նրա ընկալումները չեն վերլուծվում, դեպքերը հերթականություն չունեն (պատերազմի դաշտում), ինչ տեսնում է՝ այդքանն է: ...<Երոսը նրա էությունը չէ>» (էջ 149-150): Մեծ մասամբ՝ արցախյան հերոսամարտը արդի հայ վեպի գունապնակ է մտնում վավերագրությունների ձևաչափով: Խեչոյանը իր վեպի այս խնդրառությունը լուծել է օրագրային ռժավորմամբ: Պատերազմով պայմանավորված իրադարձությունների անտրամաբանական հերթափոխը հեղինակը «կարգավորում է» ժամանակագրության ամենասովորական հերթագրությամբ, ինչպես զինվորները բանակում գտնվելու իրենց «կրկնվող» օրերի անցումները արձանագրում են օրացույցի թվերը ասեղով ծակելով: Պատերազմը չունի սյուժե, չունի տրամաբանություն, «զինվորը չունի ներքին հաղթանակներ», իսկ նրա

«Տերքին ուժերը երբեք ամբողջական չեն, մասնատված են, որովհետև անհնար է լինել պատերազմի ներսում» միանգամից և նրա ամբողջ ծավալը տեսնել, և միաժամանակ գիտակցել, թե ինչպես են նրա խորքում անհետանում քաղաքակրթությունն ու մարդը» (էջ 149): Փոխարենը պատերազմի ներսում գտնվող զինվորի օրագրային նշումների մի պատկեր-զգացողության պարբերական կրկնությունը կարող է առանց սրտառուչ ու դաժան, երկար-քարակ նկարագրությունների նույնիսկ փոխանցել պատերազմական կեցության ողջ արսուրդն ու ներդաշնակության խզումը. «Հողաթմբի վրա խոսք ասող էլ եղավ.– Մուշեղ, տեսնես ո՞վ չկարողացավ խնայել քեզ... Ժպտում էի, Օնանը ծիծաղում է, հռչում է...» (էջ 95):

Շատ գայթակղիչ է «Սև գիրք...»-ը ընթերցել նաև խեչոյանական բնագրի հրանտմաթևոսյանական աղերսների համատեքստում: Ասել, որ «Անհիժորի» ու «Մեծամորի» հետ զուգահեռվող առաջին երկու գրքերից հետո այս երրորդն էլ ոգեշնչված է «Խումհարով», որ կենսապատումի, խոհի, գրական հանգանակի ու սեփական ստեղծագործության ինտերտեքստային ներկայությունների համադրումները (նկատի ունենք հեղինակի որոշ պատմվածքների ու պատմավեպից հատվածի ներհյուսումը վիպական նոր տեքստին) խումհարածին են: Խեչոյանը վեպում Մաթևոսյանի ու իր առիթով նկատում է. «Այդ ժամանակ էլ զգացի՝ նա ապրում է երկու աշխարհի սահմանագծին, հասել է մենության տված իմաստության ամենավերջին աստիճանին, իսկ ես հետագա ծանապարհը այդ վերջին խաչմերուկից պիտի միայնակ անցնեմ, իսկ նա իմ այդորակ, անմերձեցալի միայնության մասին ոչինչ չգիտի» (էջ 80): Օգտվելով նաև հեղինակի հուշումից՝ այդ ընդհանուր «խաչմերուկի» արձանագրումը նաև այս վեպի հղացքում շատ կարևոր է: Եվ մենք այս աղերսների ներկայությունը ամենևին չենք դիտում խեչոյանական բնագրի պասիվում, քանի որ ստեղծվող նոր գրականությունը չի կարող «բիժ» լինել և իր մեջ այսպես թե այնպես կրելու է նախորդների լավագույն փորձի ազդակները, ու ինքն այդ փորձի կրողն ու հաղթահարողն է միաժամանակ: Վկան մաթևոսյանական ավանդույթի պեղումից ստացած խեչոյանական թարմ լեզվակեղևն ու խաղացկուն ոճի նոր հորիզոններն են, և ամենակարևորը՝ վիպական ֆորմայով աշխարհն ընդգրկելու նրա փորձը:

Վեպը ինչ-որ տեղ նաև **անհատի օտարումի** խրոնիկա է: Ի տարբերություն «Խումհարի», ուր հերոսը Միքելանջելո Անտոնիոնիի օտարման տեսությամբ հակադրվում է ներքերելով գյուղական կյանքի կրկնվող հուշապատումները, Խեչոյանի Օնանի հիշողությունների շղթան ոչ թե հերքում, այլ հաստատում է հերոսի օտարումը: «Խումհարի» հերոսն իրեն օտար է զգում քաղաքային կյանքում ու այդ կյանքի իրեն անհասկանալի հարաբերությունների հորձանուտում, բայց դեմ է օտարման տեսությանն ընդհանրապես, որովհետև թիկուն-

քում զգում է հարազատ աշխարհի ջերմությունը: Նրա օտարումն առնվազն հավաքական է՝ նման Բուենոդիաների *տոհմական մենությանը*: Խնչոյանի Օնանի դեպքում այդ օտարումը *անհատական է*, որ հիշեցնում է էկզիստենցիալ գրականության արևմտամետրոպական մոդելը: Անհատի օտարման խրոնիկան դրսևորվում է հանրությանի հետ ներքին ու արտաքին կապերի խզումների մի քանի շերտերով:

1. Օտարում տոհմից ու ազգականներից, նաև առաջին գրքից: Օնանը (հեղինակ-հերոսը) հեռացել է ծննդավայրից, խզվել են հարաբերությունները տոհմի ու ազգականների հետ: Նրանց «կապող» միակ թելը հակամարտությունն է՝ պայմանավորված առաջին գրքի արձագանքներով. «Արձանագրությունների տակ ստորագրողներից մեկը քո *ազգականն է...*»: «Ոչ, նա իմ *հորեղբոր տղան է...*» (էջ 22, ընդգծումը՝ Վ.Դ.):

2. Օտարում երկրորդ գրքից կամ պատմության պայմանական վիպումի քողագերծում: Ներբերվում է Արշակի ու Փառանձեմի մերձեցման պատմությունը երկրորդ գրքից՝ հետևյալ մեկնությամբ. «Հետո այդ ուղևորության պատմությունը մեկ ուրիշի՝ Փառանձեմի համար գրվեց, բայց Աննային էր վերաբերում: Իրականում Աննային ավելի շատ էի սիրում, բայց պատմավեպում գրեցի Փառանձեմ թագուհու համար» (էջ 28):

3. Օտարում սեփական ընտանիքից, կնոջից և արդյունքում մի շարք սիրուհիներ: Կնոջ վիրահատումից հետո համատեղ կյանքն անտանելի է դառնում. «Մեր միջև մութը չէր հաղթահարվում, վերմակը չէր հաղթահարվում, շնչառությունը չէր հաղթահարվում... Չեմ դիմանում, ուժերս չեն հաղթահարում օտարին: Անժանոթն անընդհատ ներկա է» (էջ 53-54):

4. Օտարում գրական հոգեկիցներից և «ուսուցիչներից»: «Հեղինակավոր գրողի» հետ հանդիպումից հետո սառնություն է զգում ու չի ցանկանում, որ վերջինս գրի իր մասին. «Ես հետագա ժամապարհը այդ խաչմերուկից պիտի միայնակ անցնեմ, իսկ նա իմ այդորակ, անմերձեցալի միայնության մասին ոչինչ չգիտի» (էջ 80):

5. Օտարում սեփական եսից՝ ինքնիրենից: Պատերազմական օրագրությունների մեջ Օնանի կրկնվող պարբերական «ծիծաղն» ու «հռիռոցը» մի կողմից արհավիրքներին դիմակայելու ու չխելագարվելու հակառեակցիա է, մյուս կողմից՝ իրավիճակից ու սեփական անձից օտարվելու սկիզբ. «Ես էլ եմ զարմացել, թվաց՝ կրակողը ես չեմ, այլ ուրիշը, այսինքն՝ ես եմ, ես տեսնում եմ ինձ: Տարօրինակ զգացողություն է: Մի ծանր բզեզ անցավ: Շուրթերս ձգվել են, Օնանը ժպտում է...» (էջ 90):

Անհատի օտարման խրոնիկան իր հաստատումն է գտնում ազգային արքեստիպերի հիշատակում-մեկնություններում: Մեր էպոսի օտարված հերոսի՝ Փոքր Մհերի միջակա կերպարի ու Վահագնի առասպելի խնչոյանական

ընթերցումները վիպական հղացքի համատեքստում նորովի են փորձում վերահամաստավորել ժողովրդական «այլասացությունները»։ «Վահագնի համար ասված խոսքը վիշապի դեմ կռվող հերոսի փառաբանում է, աշխարհից դուրս մնացած մարդու տխուր ծակատագրի հիմներգ է» (էջ 164)։ Շարունակության մեջ առասպելները այլասացության նոր շերտ են ստանում։ «Դե ինքներդ մտածեք, կարմիր եղեգնիկը կնոջ ինչի՞ն է նման,- ասում է,- հույս ունեմ, որ գլխի ընկած՝ հենց կնոջ այդ բանի՞ նրանցից հոսող մարդու և նրա տխուր կյանքի մասին է երգը» (էջ 165)։ Իսկ Փռքը Մհերի մասին գրում է։ «Նրա քարանձավ մտնելը կնոջ արգանդի մեջ սաղմի երբեմնի պաշտպանվածության հիշողությունն է, արդեն հողագունդը ոտքի տակ պատմվող, մշտնջենական խավարում խարխափող, միայնակ մարդու ուղեղում արթնացած, կնոջ արգանդը վերադառնալու կարոտը...» (էջ 167)։ Ներարգանդային հիշողության արթնացումը, կնոջ միջով վերարտադրվելու և օտարումը հաղթահարելու ձգտումը վեպի հիմնաշերտերից է։ Այստեղ էլ գործում է կնոջ օգնությամբ «դոյակ» հասնելու, օտարումն հաղթահարելու, ինտեգրվելու կաֆկայական մոդելը։ Կարմիր եղեգնիկը պիտի «համերաշխեր բոլոր հակասումները, բացեր փակերը», բայց դառնում է «իր մեջ խարխափող մարդու մշտնջենական տառապանքի» լաբիրինթոս։ «Երկրային արատի անունը»՝ Օնան¹, խարան է դառնում հերոսի համար ու մթագնում ծնելու, վերարտադրելու, օտարումն հաղթահարելու միակ լույսը։ Թեև հերոսի մղումը դեպի կին ուղղված է օտարումի հաղթահարմանը, սակայն էրոսի կերպընկալումն ու վերարտադրումը վեպում դառնում են անհաղթահարելի օտարման հաստատումները։ Միխայիլ էպշտեյնը արևմտյան գրականության մեջ էրոտիզմի դրսևորման երեք ձև է առանձնացնում, որոնք ի տարբերություն լատինաամերիկյան գրականության մեջ դրսևորումների, ավելի են ընդգծում անհատի օտարումը հանրությանը։ Էրոսի դրսևորումները, ըստ նրա, կամ **ողբերգական են**, երբ ինդիվիդումը չի կարողանում հաղթահարել իր բնագոյային «էգոյի» սահմանները, կամ **էլեգիկ**, երբ սիրային երջանկությունը, եթե եղել էլ է, ապա այն մնացել է անցյալում, կամ **հովվերգական, իդիլիկ**, երբ սիրային երջանկությունը, եթե շարունակվում էլ է, ապա այն սահմանափակվում է մի գույգի հարաբերությունների ներսում և կոնտրաստի մեջ է ուրիշների անբարեկեցիկ կյանքի հետ, այսինքն՝ նույն ինդիվիդումն է, որը պարզապես գույգի բնույթով է դրսևորվում²։ Այս երեք մոդելներն էլ հենց կիրառվում են Խեչոյանի վեպում։

ա. Իր սահմանի մեջ պարփակված էգոյի եսամետ դրսևորման մոտիվն է

1 Իր հերոսին Խեչոյանը թերևս անվանակոչել է Ճմնդոց գրքի Հուդայի որդի Օնանի մեմոությամբ. «Երբ Օնանը հասկացավ, որ զավակը իրենը չի լինի, իր եղբոր կնոջ ծոցը մտնելիս սերմը թափեց գետնին, որպեսզի զավակ չտա իր եղբորը» (Ճմնդոց 38:9)։ Այս հանգամանքին մեր ուշադրությունը հրավիրել է գրականագետ Արշմենիկ Նիկողոսյանը։

2 Михаил Эпштейн, Парадоксы новизны, Москва, 1988 г., ст. 263:

թաքնված «զայթակղեցնող հայելու» մոտ ծնված զգացողությունների պատկերում, որ հիմնականում արտահայտվում է Մելանի հետ հարաբերություններում (ողբերգական էրոս):

բ. Օհաննայի հետ կապված սիրային առաջին արկածների պատմությունները, որ մնացել են հիշողությունների աշխարհում (էլեգիկ էրոս):

գ. Աննայի հետ կապված սիրային պատմությունը, որ Փառանձեմի անունով էր պատմվել: Այստեղ էլ երկուսի երջանկությունը հակադրվում է ընտանեկան կյանքի անբարեկեցությանը և նույնքան անպտուղ է, որքան մնացածը (իդիլիկ, հովվերգական էրոս):

Էպշտեյնը էրոսի դրսևորումների այս կերպերի մասին գրում է. «**Կապանքներից ազատված** էրոսն ամենևին **ազատ էրոսը** չէ, այլ գուցե՝ ժիշտ հակառակը: ...էրոսը իրավունք ստացավ մոտենալ օրյեկտներին, բայց դրանք իր համար այդպես էլ օրյեկտ մնացին՝ հայեցող, հեռու, օտարման մոդուլի համատեքստում: Այստեղից էլ՝ էրոտիկ պատկերների պոռնոգրաֆիական երանգները...»¹: Ինչպես Միեթի փակվելը Ագռավաքարում դառնում է չիստեգրվող հերոսի վերջնական օտարումի հաստատում, այդպես էլ կնոջ մեջ փրկություն գտնելու Օնանի **անպտուղ** որոնումները նոր «կյանք բացելու» կոչված կարմիր եղեգնիկը դարձնում են խավարի անվերջ օտարող լաբիրինթոս: Այստեղ է, որ ագռավաքարի, կարմիր եղեգնիկի ու կնոջ արգանդի փոխաբերությունները միաձուլվում են՝ վերածվելով օտարումի խորհրդանշ-հանգրվանի:

Խեչոյանը ոչ միայն օգտագործում ու «կրկնում է» նախորդների փորձառությունը, այլև, որ ոճի ու մտածողության առումով առավել կարևոր է, «կրկնում է» է ինքն իրեն: Վիկտոր Շկլովսկին գրում է. «Բառը չի ապրում մենակ, այն ապրում է կրկնություններով: ...Իսկ բառի հիմնական ծակատագիրն այն է, որ այն ապրում է արտահայտության մեջ և ապրում կրկնվելով»²: Շկլովսկին, զարգացնելով իր միտքը, նկատում է. «...Արձակի դրվագները կարծես կրկնվում են, մարդը կարծես հետ է վերադառնում իր կյանքի աստիճաններով, և այսպիսով՝ դրվագների կրկնությունը մերձեցնում է այսպես կոչված սյուժեն այսպես կոչված հանգրվանի հետ»³: Եթե Խեչոյանի տեքստի վրա փոխադրենք այս միտքը, ապա կարելի է ասել, որ սյուժեի բացակայությունը կամ հատվածայնությունը վերականգնվում կամ փոխհատուցվում է դրվագների, մոտիվների, պատկերների ու զգացողությունների պարբերաբար կրկնություններով կամ համաբնագրային ռիթմի այս ցուցիչը Խեչոյանն օգտագործում է Շկլովսկու ձևակերպած «այսպես կոչված սյուժեն այսպես կոչված հանգրվանի հետ» մերձեցնելու համար: Եթե դիտենք, որ բանաստեղծության ձևական

1 Նույն տեղը, էջ. 263:

2 Виктор Шкловский, О теории прозы, Москва, 1983 г., ст. 4:

3 Նույն տեղը, էջ. 5:

էատարրերից մեկը հանգն է, և այն կորցնելով՝ բանաստեղծությունը արձակին հատուկ որոշ տարրեր է ձեռք բերում, ասենք՝ սյուժետավորվում է, ապա արձակի ձևական էատարրերից մեկն էլ սյուժեն է, և այն կորցնելով արձակը բանաստեղծությանը բնորոշ առանձնահատկություններ է ստանում, ասենք՝ Խեչոյանի վեպում զգացողություն-պատկերները երբեմն ծաղրնական թանկաներ են հիշեցնում. «...Սգո օր... Պորտիս շուրջը ծակոցներ ունեն: Լուսինը՝ ժյուղամիջից» (էջ 50): Բայց եթե բանաստեղծության մեջ կրկնվող հանգը հեշտացնում է ընթերցունը, ապա արձակում տեղի է ունենում ժիշտ հակառակը: Բառերի, արտահայտությունների, նախադասությունների ու պարբերությունների «անվերջ վերադարձը» շղթայված արձայի բանտարկությունը նորոգող դարբինների մրձահարվածներն է հիշեցնում՝ հար և նման չարենցյան «անքնությունը» պատկերող ձիերի դոփյուններին: Ալբեր Զամյուի «Ժանտախտի» հերոսներից մեկը ողջ կյանքում փորձում է գրել, բայց այդպես էլ չի հաղթահարում մի նախադասության արգելքը, ու նրա ողջ գործը դառնում է այդ նախադասության կրկնումը տարբեր շարադասություններով: Խեչոյանը ոչ թե չի կարողանում հաղթահարել այդ պայմանականորեն վերցրած «մի նախադասության» սահմանը, այլ չի էլ փորձում ու ամենուր կարծես ձգտում է տեսնել հենց այդ «մի նախադասությունը»: Ինքը՝ հեղինակը, վեպի՝ գրական հանգանակ հիշեցնող հատվածներում խոսում է այս մասին. «...Նա նախադասության քերականական, բառի ուղղագրական կառուցվածքը գիշերվա մթի մեջ մի հնչեղությամբ էր լսում, ցերեկվա լույսի մեջ՝ մեկ այլ: Նրա համար առարկան գիշերը մի էություն ուներ, ցերեկը՝ մեկ այլ: Այդ պատճառով էլ վերաբերմունքը բառի նկատմամբ միանշանակ չէր, բառը կենդանի էր նրա ներսում: Երբ բառը շնչում է, ուրեմն ոճն է շնչում» (էջ 178-179): Կրկնությունները ծնվում են ոչ թե ասելիքի պակասից, այլ կատարելության որոնումից և կատարյալն ու սպառնիչը գտնելու անհնարինությունից:

Խոսելով օտարման խորնիկայի մասին՝ որպես վեպի կառուցվածքային ցուցիչի, վերջում մեզ համար պարզում ենք, որ ինքնակրկնությունների ռիթմը հանգեցնում է օտարման մեկ այլ դրսևորման. այն է՝ գրողի օտարում-հրաժարումը տեքստային ավարտուն մոդելից՝ հոգուտ *անավարտ ձեռագրերի*: <Եղինակի կողմից հենց «Սև գիրք ...»-ում գտած «չստացվող վեպի ձեռագրերը» (էջ 80) բնութագրումը ֆելիցիական «8 ու 1/2»-ի զուգահեռին է մղում: Երրորդ գրքի ցուցիչը ոչ թե *տեքստն է*, այլ *ձեռագիրը*: Վեպը վերջանում է (ոչ թե ավարտվում) հետևյալ տողերով. «Այնուամենայնիվ, շատ հնարավոր է, որ նրա խելագարությունը ժշմարտությունից անդին է, ինչը մենք *որոնում ենք...* <իմա չեմ ուզում մտածել այդ մասին» (ընդգծումը՝ Վ.Դ., էջ 182): «<իմա չեմ ուզում մտածել> ու *հիմա չեմ կարող մտածել* խոստովանությունները այս դեպքում նույնանուններ են՝ ծնված *անավարտ որոնումի* ծանապարհին: Վե-

պի վերջին նամակն էլ իր հերթին մտատեսվող գրույց է **չծնված որդու** հետ, որ **չծնված գրքի** փոխաբերությունն է:

Ընթերցումի հանձնել ոչ թե **տեքստը**, այլ տեքստի հնարավոր **ձեռագրերը** ու փնտրված ընթերցողի հետ կիսվել «ձախողման» տագնապներով, ինչպես բժշկի սեղանին հայտնված ծննդկան, որ սեփական երեխային կյանքի կոչելու համար կարոտ է օտարի միջամտությանը: Մի՞թե հնարավոր է ավարտած համարել այս **ձեռագրերի** ընթերցումը, երբ աննշան վրիպումը կամ թերացումը սակրավորի սխալ կարող է լինել: Այս վեպը թերևս առավելագույնն է ներքնատեսում մեր «թվացյալ ամբողջական ժամանակների» «անիրական իրականությունը» ու բացառում «միակ հնարավոր իմաստը» հենց այսօր գտնելու հնարավորությունը: