

ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԱԿ ԿԱՍ

ՍԵՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԱՊԱԿԱՌՈՒՑՈՒՄ

(Վարուժան Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ»
վեպի առիթով)

Հերմենտիկական շրջանակի հարցադրումը ծագում է արդի գրական ընթացքի ինքնորոշման էությունից: Կրկին ի հայտ են գալիս գրական ընթացքի ժառանգականության և այն ժխտելու նորագույն միտումներ, որոնք մեկնաբանության կարիք ունեն: Բայց հարցադրումը չի ենթադրում այնպիսի հակադրություն, ինչպիսին ծանոթ է XX դարի մեր և եվրոպական գրական դպրոցների հերթագայության պատմությունից: Շարժումը, որ ունի արդեն տասնամյակի պատմություն արդի գրական պրոցեսում, մասնավորապես հայ արձակում, հիմնարար բնույթ է կրում և ընդգրկում է գրականության, լեզվի, էսթետիկայի համակարգն ամբողջապես: Թղթե տանիքների պես փլվում են նախորդ պատկերացումները, վերափոխվում տեսական ըմբռնումները, գրականության փիլիսոփայության հիմունքները: Ուստի անդրադարձը Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» (2004) վեպին, այս հեղինակի արձակին առհասարակ, առանցքային նշանակություն ունի՝ վերլուծելու տվյալ գրական ընթացքը, նրա էվոլյուցիան ոչ միայն հայ և եվրոպական գրական արձակի համատեքստում, այլև գրականության համակարգում առհասարակ: Ինչու՞: Որովհետև Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը ոչ միայն այդ հնարավորությունն ընձեռում է, այլև արդի արձակի բազմաձայն ասացողների մեջ եզակիորեն միայնակ է, իր «լռությամբ» անպաշտպան (իբրև հետմաթևտայանական շրջանի արտահայտություն): Ուստի շրջանցել այս երևույթը, նշանակում է ոչ միայն տուրք տալ նախորդ տասնամյակների գրական նախապաշարումներին, այլև՝ չըմբռնել գրական արդի հարցադրումները, գրականությունն առհասարակ, նրա երեկն ու գալիքը...

Եվ քանի որ խոսքը վերաբերում է շարժմանը, ապա «շարժման բնություն» հարցադրումներով էլ հնարավոր է վերապրել (վերլուծելու ընթացքով) Վ. Այվազյանի հղացումը և տեքստը՝ «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը: Վեպը, սակայն, «շարժման» հունով, համարելով ելակետ և կենտրոն,

ինչից ծագում և ուր վերադառնում են հարցադրումները, կրում է և շարժումը, և նրա հետագիծը-կառույցը, ուր երևան են գալիս ոչ միայն պատասխանները, այլև, վերընթաց, դրանց էությունը մեկնաբանող բաղադրատարրերը, որոնք, հղացման կարգով, կենդանի են - հարաշարժ «միշտ և այժմ», ինչպես հողը և աշխարհը (տիեզերքը)՝ որպես միասնական ներկայի արտահայտություն (Հայդեգեր), կամ, ինչպես Վ. Այվազյանը կասեր, տունը-տիեզերքը-ձակատագիրը, ինչպես և՛ այլ եզակի-բազմակիություններ, որոնց շարժման հետագիծը ոչ միայն շրջանաձև փոխափոխվելի են, այլև անհնար է դրանք ընկալել առանց միմյանց սահմանների տարրալուծման... Բայց, քանի որ հարցը դեռևս կարող է բարդ հնչել, մնալ կախյալ ինչ-որ անէությունից, ասենք հետևյալը. - խոսքը վերաբերում է նախ «շարժման» այն բնույթին, երբ ամեն ինչ վերադառնում է իր ելման կետին, կոնկրետ՝ տեքստին, ուր շարժման հետագիծը շրջանաձև է իբրև «բոլոր կենտրոնների միասնություն», որոնք պառակտված են ոչ թե պատումի առանցքով կամ ժամանակի ընկալմամբ, այլև լեզվական իմաստների ապակառուցման, նրա սեմանտիկական և ստրուկտուրալ «նախագծի» բազմազանությամբ, ուր տեքստը համընկնում է ինքն իրեն որպես ստրուկտուրալ-կառուցվածքային նախագիծ, այնուհետև, նույն ստրուկտուրայի պառակտման ընթացքով, վերաձելով անդրտեքստի՝ ընկալվում է և՛ իբրև նշան, և՛ իբրև ոչ-նշան... Այսինքն, գլխավոր հատկանիշը և միակ ընկալելին հենց շարժումն է ինքնին, որ վեպի ինքնարտահայտման կենտրոնն է - ելակետը, ուստի շարժման հետագիծը, իր կենտրոնին համապատասխան, կարող է ունենալ շարժմանը ենթակա շրջանագծերի բազմություն, որոնք վեպի ստրուկտուրալ միասնությանը ձգտելով, կազմավորում են տեքստը, որ այնուհետև ձեռքովի բնագրի էության մեջ: Հետևաբար, ինչպես տեսնում ենք, որպեսզի ի հայտ գա վեպը, բազմաթիվ կառուցվածքային ելքերից, որոնք նախընտրելի են ընթերցման կարգով, մենք կարող ենք ընտրել նրանցից յուրաքանչյուրը, «Համեմատական կենսագրությունների» պարագայում՝ ոչ միայն մասերը, այլև ասույթը, բառը կամ նախադասությունը, որի շարժման հետագիծը մեզ կարող է տանել ծուլելու վեպի էությանը: Ասել է՝ մասը, լինելով կառուցվածքի տարր, իր էությամբ կարող է, սեմանտիկական պառակտման հունով, ձգտել միասնականի բազմազանության, որ ներհատուկ է վեպի կենտրոնին, ինչից ծագում և դեպի ուր ձգտում է վեպի իմաստը: Շարժման այդ հետագիծն էլ, հետևաբար, իր բնույթով շրջանագծի տեսք ունի, որ կազմում է վեպի *հերմենևտիկական շրջանակը*, ինչը և մեկնաբանության ենթակա է որպես տեքստ և՛ «տեքստի էություն» մասերով՝ կազմելով վեպի նոր անունը՝ *բնագիրը*, որ գրականության փոխանունն է ինքնին: Սա նշանակում է, որ տեքստը, որպես վեպի փոխանուն, ձևավորվում է ոչ թե որպես տեքստերի հիերարխիա, այլ միասնական բնագրի էությանն է ձգտում, որ պառակտված է նշանակությունների բազմա-

զանությամբ, բայց ձգտում է վերջնահանգրվանի՝ Բանի ոլորտին՝ ծագելով նրանից և գոյության իմաստ ձեռք բերելով նրանում:

Առհասարակ, որպեսզի վերոնշյալը չընկալվի որպես նախագրային բանախոսություն, հավելենք կրկին, - շարժման գաղափարը «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի մեկնաբանական շրջանակը ձեռքբերելու միակ ուղին է, որ աշխարհայացքային սահմանում է նաև: Քննադատությունը և հերմենտիկական Վ. Այվազյանի տեքստի կառուցվածքում փոխլրացնում, թե՛ փոխլուծարելով միմյանց, ձգտում են ստորկտուրալ միասնության բինար (երկվության) հակասությունների ոլորտում, որ Բանի (և Լոգոսի) ոլորտն է: Իսկ, ինչպես հայտնի է, հերմենտիկական «շարժում է», «ձանապարհ», ոչ թե «արդյունք»: Ուստի Վ. Այվազյանի վեպի հերմենտիկական շրջանակը, որ ձեռք է բերվում *հերմենտիկական քննադատության* (կամ՝ *քննադատական հերմենտիկայի*) միջոցով, վերածում է ոչ թե ժառանգականությունը ժխտող մոդեռնիստական գաղափարի, այլև պահպանում է «ձանապարհի» հակասությունները՝ պաշար ունենալով թե՛ ժխտելու և թե՛ նորի (գուցե և՛ անհատականի) համակարգը միասնական և պառակտված ընկալելու:

Հնարավորությունը, որ Վ. Այվազյանի վեպի պարագայում զուտ գեղագիտական միտում ունի, հերմենտիկական ընկալելի է դարձնում մեթոդի հստակությամբ, այլ ոչ թե նրա բացակայությամբ, թեև հերմենտիկական քննադատությունը ինքնին տարրալուծում է և ջնջում սահմանը ժխտողի և նորարարի, ինչպես և համակարգի «նույնության» և չգոյության միջև...

Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի ելակետը, իհարկե, գոյի տարրալուծումից մինչև գոյականի սկզբնավորումն է, որի ակունքը Լոգոսն է, այնուհետև՝ նրա նշանային իմաստի պառակտումը, որ փոխարձագանքով վերադառնում է՝ հանգելու կրկին Լոգոսին, - մի ամբողջական «շարժում է» սա, որի սկիզբը և վերջը նույնական են և՛ իբրև իմաստ, և՛ իբրև գոյավորում: Բայց այս «ձանապարհը», որպես քննադատական հերմենտիկա, շարժում է և մեթոդ, ինչը ձեռք է բերվում ստեղծագործության ձանապարհով, և թեև յուրահատուկ չէ պատմական (փիլիսոփայական) հերմենտիկային, բայց Այվազյանի վեպի գեղագիտական բանալին է: Ուստի իր այսպիսի էությամբ էլ տարբերվում է պատմական հերմենտիկայից կամ հերմենտիկայի պատմությունից¹: Բայց այս առումով հանդերձ, հերմենտիկական

1 Ինչպես նշել են հետազոտողները, հերմենտիկան ենթակա չէ մեթոդի բանադրամքին, թեև, ի հեռուկս այդ պնդումների, հնարավոր չէ վերլուծել նրա շրջափուլերը առանց հստակ կողմնորոշումների. - Ընկերմայինը զարգացրեց հերմենտիկական ընդդեմ հեգելյան դիալեկտիկայի և իդեալիզմի, Դիլթեյի հերմենտիկական հանդես եկավ դրապաշտական էմպիրիկ պսիխոլոգիզմին հակադրվելու, իսկ Հայդեգերի հերմենտիկական լուծումները «հեմվում» էին վաղ հուսեղյան ֆենոմենոլոգիական քննադատության վրա՝ հիմնելով ի վերջո գոյաբանական հերմենտիկայի տեսությունը: Հայդեգերի

ծագում է այնպիսի ժամանակ և այնպիսի պատմական կոնտեքստում, երբ անցման և պատմական փոփոխի միջև տեղի է ունենում զուտ պոլեմիկական բնույթի երկխոսություն, ուստի Վ. Այվազյանի վեպի գեղագիտության պոլեմիկական կողմնորոշումը մաս դրա արդյունքն է: Այն ուղղված է ոչ միայն ժառանգականությունը էվոլյուցիայի հիմք ընդունելու, այլև, որպես համընդհանուր տեքստ, ժխտման հունով, երկխոսական և պոլեմիկական քննությամբ, պառակտելու և տարրալուծելու այն մշակույթի և անդրմշակույթի ոլորտում: Այս երկուսի միջև շրջադարձը և կապող օղակը երևան է գալիս ստեղծագործության հոլացման և տեքստի ստրուկտուրալ կազմավորման ընթացքում: Հետևապես, մշակույթի տեքստը, որպես մեկնաբանության առանցք և ստեղծագործության ոլորտ, «բացակայի» փոխանունն է կրկին: Ասել է՝ ստեղծագործության համակարգում այն մշտապես որոնվում է: Որոնում է սակայն *հեղինակը*, նա, ով կրում է ստեղծագործությունը՝ մեկնաբանելու «այժմ և հիմա» այն, ինչը «ոչնչից» ծագող ոլորտն է, այսինքն՝ *զուտ գիրքը*: Վ. Այվազյանի վեպի «Ակզբից և վերջից մույնը կարդացվող խոսքի պատմությունը» հատվածը, իր «հավաքող» էությամբ, մեկնաբանում է ասվածը: Բայց քանի որ ասացինք «ոչինչը» և «զուտ գիրքը», ապա զուտ ֆենոմենոլոգիական առումով կարելի է ծշգրտել մաս դրանց սահմանները, որպեսզի անցումը նկարագրելը հստակ երևան գա: Այսպես, վեպի մախաբանում՝ «Հիշողությունից դուրս» մի հաստատուն տեղում ևս», Վ. Այվազյանը, որ «հեղինակի» համարժեք փոխանունն է ինքնին, ծանաչողության և անձանաչելիի (անհայտի) սահմանը գծում է խոսքի և գրի միջև ընթացող շարժման մեկնաբանությամբ: Առարկայի ամբողջականությունը անձանաչելի է կոնկրետ տարածության մեջ, շարժման պրոցեսում. հնարավոր է սակայն կոնկրետ ժամանակում, երբ ինքնալուսավորվում է առարկայի էությունը: Նույնը և իրադարձությունը, որի մեկնաբանումը տարրալուծվում է պայմանների բազմազանությամբ և ամեն շարժում՝ մեկնաբանելու այն, ձգվում է մինչև անսահմանություն: Բանականությունն անզոր է, հետևաբար, գծել այն վերջին սահմանը և կարող է իբացիոնալ մթության (մշուշի) մեջ ոչնչացնել հենց բանականության առարկան: Ուստի միակ սահմանը, որ անվանում է ռեալիան, մշանն է, որ արտահայտում է մշանակողի և մշանակյալի հարաբերությունը շարժման ընթացքով, որի ընկալումը ժամանակի և տարածության կապերից դուրս է: «Հիշողությունից դուրս է», - ասում է Վ. Այվազյանը, ինչը մշանակում է, թե՛ անձանաչելի է, ինչպես անձանաչելի է ստեղծագործության ոլորտը: Բայց և՛ «հաստատուն տեղում» է, որովհետև նրանից է ծագում ամեն ինչ և նրանով գոյավորվում անսահմանն ու սահմանե-

հերմենևտիկական տեսությունը կիրառեցին և զարգացրին ստրուկտուրալիստական և հետստրուկտուրալիստական շրջանում Գադամերը, Դերիդան, Ումբերտո Էկոն՝ ընդլայնելու և հստակեցնելու «մեթոդի» սահմանները:

լին: Իր-ա-դար-ձությունների այս ներքին կապը արտահայտվում է նշանների պառակտման և պատմության ընթացքով, թեև ինքն էլ՝ նշանը, արդեն պատմություն է և նրա ուղորտում է հանդես գալիս: Մինչև դրա՝ նշանի խորհրդանշանացումը, շարժման ռիթմը անցնում է պատմության և իրադարձության միջով: Ուստի հասկանալի է, որ նշանը, իմաստների շարժման ժանապարհով, լուսավորում է ինքն իրեն՝ լքելով խոսքի ուղորտը, ներփակվելով «շարժման խաղի»՝ գրի ուղորտում: Եվ, քանի որ ուղորտները, ինչպես տեսնում ենք, բազմաստիճան են, ապա «անցումների խաղը», զուտ սեմանտիկական նշանակությամբ, կարող ենք անվանել «ուղորտ» կամ «ուղորտների ուղորտ» (ինչպես Էդ. Աթայանն է ասում): Հետևապես կռահելի է ասվածից, որ Վ. Այվազյանի վեպի առանցքում էլ այդ շարժումը ոչ լեզվական «միջավայրից» անցնում է «ստեղծողական» գրի կամ լեզվի մեջ, որի ակունքը և Լոգոսն է և «ոչինչը», իսկ ստեղծագործության աղբյուրի ընկալման առումով՝ զուտ գիրքը: Եվ, քանի որ չկա, մոռացվել է այլևս Գիրքը, ինչը ընդգրկում է միայն ստեղծագործության ուղորտը, որ տարածական կապերից անջատ, զուտ լեզվական իրադարձությունների, նշանակության միջնորդությամբ է երևան գալիս, ապա, մեկնաբանել այն, նույնն է, թե ձուլվել ստեղծագործության աղբյուրին: Չուտ գրքից անցնում ստեղծագործության, անցում է մինչև վերջնահանգրվան (վերջնարար), որտեղից, կարելի է ասել, սկիզբ է առնում «նամակը» և «ավարտվում է գիրքը»: Այսինքն՝ «գրքի ավարտը նամակի սկիզբն է», ինչպես Դերիդան է սահմանում: Բայց «նամակը» հետստրուկտուրալիստական արար է, ուստի շարժումը զուտ գրքից դեպի «նամակը», բաց ստրուկտուրայի ընկալման համակարգում, մի այլ շարժման է վերափոխվում՝ «նամակից մինչև նամակ», ուստի Այվազյանի այդպիսի մի օրինակում առաջին դարում ուղարկված «նամակը» կարող է մեզ հասնել 17-րդ դարում: Իսկ ահա «Սկզբից և վերջից կարդացվող խոսքի պատմությունը» հատվածում 1793 թվականի մայիսյան գիշերն է դեռ, երբ «երկրի պորտը կամ աշխարհի կենտրոնը էրզրում քաղաքն էր»¹: Աշխարհի կենտրոնի տեղը իմացողը միայն կարող է խոսել Աստծո հետ, և ծերունի վանականը, ինչպես Հերմես Եռանձեռը, փնտրում է այն Սկիզբը, որն, իրականում, իր «ներսում» է... Մինչդեռ աշխարհը, ինչպես Յասպերսն է ասում, «Մեկ-Ուրիշի ձեռագիր մատյանն է, անհասանելի համընդհանուրի ընթերցման համար, որի ծածկագիրը կարող է վերծանել էքզիստենցիան»²: Մեկ-Ուրիշը ինքը՝ հեղինակն է, որի անունը ջնջված է գրքի թերթի վրա: Նրան որոնում է ծերունի վանականը, իմանալու համար, թե ով է այդ «ինչ-որ մեկը»՝ հեղինակը: Եվ հեղինակության, գյուտի հետքերով ետ դառնալով մինչ ստեղծագործության հղացման ակուն-

1 Վ. Այվազյան, Համեմատական կենսագրություններ, Ե., 2004 (այս գրքից մեջբերումներ անելիս կնշենք Հ4 և էջահամարը):

2 Ж. Дерида, Грамматология, Томск, 1999.

քը, հայտնաբերում է ստեղծագործության և արարչության միասնությունը, որ պահպանում է Բանի ոլորտը: Բայց և՛ հարցն այն չէ միայն, թե ով է «հեղինակը», այլ, մեկնաբանության միջոցով, ստեղծագործության աղբյուրի հայտնաբերումը, առհասարակ՝ գրականության և արվեստի էության հարցադրումը, որով նշանակալից է դառնում Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը... Եվ, եթե չգտանք փոքր-ինչ մեկնաբանողի ներքին բավականությունը, կարող ենք հավելել. - Այվազյանի վեպը, մասնավորապես վեպի այս հատվածը մեր գրականության մեջ երբևէ գրված... ամենահզոր (թե՛ անկրկնելի) (որպեսզի ուրիշ բառ չասենք) ստեղծագործություններից մեկն է: Ուստի դառնալով ետ, ասենք, որ այն մեր գրականության մեջ կարող է ունենալ իր ազդեցությունը թե՛ գեղարվեստական և թե՛ գեղագիտական առումով:

Նախորդ դարի կեսերից սկսած, մինչև արդի եվրոպական պրոցեսը, արևմտյան գեղագիտական միտքը հղվել է յուրացրել է հարցեր, որոնց, թերևս միամիտ ինքնաբավությամբ, չի էլ փորձում մերժեմալ մեր գրականագիտությունը: Գեղարվեստական տեքստը, հավանաբար այս պատճառով, Վ. Այվազյանի վեպի պարագայում, ինքն իրենով, համաժամանակյա հանձնառում է քննադատությունը, ստեղծագործությունը, մեկնությունը: Գլխավոր հարցադրումը, որից ծագում է ամեն ինչ, այն է, թե՛ ինչ է գրականությունը, ստեղծագործությունն առհասարակ, ինչպիսի հարաբերություն ունի իրականության և իրադարձությունների կապերում, որտեղից է այն ծագում (և այլ ընկալման հարցեր), որոնք կազմում են կամ հնարավոր են դարձնում Գիրքը... Նրա երևան գալը:

Չուտ գեղագիտական առումով Մ. Հայդեգերը «Գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքը» (1950) աշխատության մեջ արվեստի աղբյուրը համարում է արարչությունը, որ ստեղծողի էության մեջ է: Ասել է՝ «արարչությունը ստեղծողի ակունքն է»: Իսկ թե ինչ է արարչությունը, փիլիսոփան ասում է, թե «մենք կարող ենք նրան հասնել արվեստի էությունը ընկալելու միջոցով»: Ստացվում է, ինչպես գեղագետն է ասում, «մենք շարժվում ենք շրջանագծի միջով»¹:

Այվազյանի ծերունի վանականը, ինչպես և գեղագետը, աշխարհը ընկալում են միասնական, որպես արարչության միասնություն: Այվազյանը, ասելով, թե «միայն տիեզերքն է, որ հետք չի թողնում, - թեև թվում է, թե մարդն է նրա հետքը» (<4, 8>), - զուտ ընկալման իմաստով նկատի ունի, որ տիեզերքն է տեքստը, որ ի հայտ կարող է գալ ստեղծագործության միջոցով: Հետևաբար, իբրև ամբողջություն, տիեզերքը (աշխարհը) ժամանակի և տարածության սահմանից կախում չունի, բայց երևան է գալիս միայն ժամանակի այնպիսի հանգրվանում, երբ ռեալիան, ձգտելով ժանաչողության, հաղորդվում է իր էությամբ, լուսավորվելու ինքն իր էության փոխկանչով որպես իմաստ,

1 М. Хайдеггер, Исток художественного творчества, М., 1987, ст. 1-2.

որպեսզի նույն պահին ներփակվի, մթագնվի կրկին: Ուստի, կարելի է ասել, տիեզերքը, որ ստեղծագործության ակունքն է, դեռևս չընթերցված Գիրք է, և ինքն է իր հեղինակը: Ինչպես Աստված, որ ստեղծագործության ակունքն է, բայց «բանականության սարսափի երեսը նրան չի տեսնում», որովհետև նա «ավելի ասեղորեն է ամայի, քան անաստվածությունը» (ՀԿ, 159): Ուստի, ինչպես Դերիդան է սահմանում՝ «բանականության հորիզոնը սրբագրում է (ջնջում) «նամակը»¹, իսկ Այվազյանը հավելում՝ «աստված ոչ թե արարածնե-րում է, այլ այն ավելի մեծ մասում, որ դեռ չի արարված» (ՀԿ, 164):

Որպեսզի հասկանանք Այվազյանի գեղագիտությունը, ասենք, որ գրողը հակադրությունների համակարգը ևս ընկալում է միասնության համակարգում, որոնք, սակայն, բիմար (երկվության) հակադրություններ են: Այլապես անհնար կլիներ մեկնաբանել ճանաչողության համակարգը, որը կազմավորվում է տարբերության (difference) և հավելման (suplement) ընթացքով: Հայդեգերը վերոնշյալ աշխատության մեջ տիեզերքի հակադրության եզրը անվանում է *հողը* (ներմուծում է Հյոռդեռլինի պոեզիայից): Վ. Այվազյանը, սակայն, ստեղծագործության հունով «ընդլայնում» է բառի սահմանները՝ տարրալուծելու և միմյանցով մեկնաբանելու թե մեկի և թե մյուսի իմաստը: Ինչու՞,- որովհետև ստեղծագործությունը, իբրև արտահայտություն, փոխաբերության և խորհրդանշանի իմաստ ունի... Մշտական վեժը, որ տեղի է ունենում տիեզերքի և հողի միջև (ըստ Հայդեգերի), Վ. Այվազյանի վեպում, որպես հակադրության միասնություն, տեղի է ունենում տիեզերքի և տան, կյանքի և մահվան, հողի-կնոջ-երագի միջև: Բայց նախքան դրանց մեկնաբանությունը, Այվազյանի վեպում, որպես մեկնաբանության ելակետ, առաջնային է համարվում սկզբի և վերջի փոխհարաբերությունը, որը հնարավոր է դարձնում վերոնշյալ երկվության (բիմար) հակադրությունների վերլուծությունն արդեն իբրև տեքստ, այնուհետև, որպես բնագրի միասնության ոլորտ, տարրալուծում շարժումը մինչև անսահմանություն...

Իհարկե, ինչպես նշում է Վ. Այվազյանը, «յուրաքանչյուր սկիզբ միշտ կենտրոնից է առաջանում» (ՀԿ, 162), բայց նա (կենտրոնը) ինքն է հայտնվում, որովհետև «ուրիշ-տեղ» չէ, այլ ինքն է «տեղը», որի «ներսում» ծերունի վանականը, վանքը, աշխարհը գոյության տրվածություններ են: Չկա, հետևաբար, զուգահեռ կամ ուղղահայաց «ուրիշ-աշխարհ», այլ միայն մեկը՝ միասնականը: Ծերունի վանականը հաղորդվում է նրան (տիեզերքին), որ աստծո միասնությամբ է միայն աշխարհ, և լսում նրա խոսքը՝ «ոչ փնտրիր և կգտնես» (ՀԿ. 161): Ինքն իր վրա հենված աշխարհը, ուստի և, ըստ Վարուժանի, եթե միասնական է, միմյանց ձուլված են սկիզբը և վերջը, հետևապես և՛ ներփակ աշխարհ է, որի օճողոգիական ինքնատրվածությունը հերմետիկ բնույթ ունի

1 Ж. Дерид, Грамматология, Томск, 1999.

իր ծագումնաբանությամբ: Սա նշանակում է, որ «կենտրոնն» ամեն տեղ է, և արտահայտելի է նրա էությունը աշխարհի օնտոլոգիական «կառուցվածքի» յուրաքանչյուր տարրում:

Ծերունի վանականը մուտքը դեպի աշխարհի, որպես շարժման ուղղություն, ընտրում է տրված՝ վանքը, քաղաքը, առհասարակ ռեալիան, որ տեսանելի է, գուցե և՛ պատրանքային, բայց դա միակ «ձանապարհն» է մինչև նախատարրի ընկալումը, որ սուբստանցիայի սահմանից այնկողմ է: Ասել է, նախքան գիր-ը, որ Բանի փոխակերպությամբ է արտացոլում աշխարհը: Իսկ մինչ այդ, վանքի, նրա շրջակա ճորափերի համրության միջով, որ «նախադասության դուռ» է անվանում Այվազյանը, ծերունի վանականը «հայացք է նետում իր անցնելիք ուղուն»: Դուռը, իհարկե, անցման սահման է, որը նախատարրի ընկալման աստիճան է: Բայց դա այն սահմանը չէ, որի ետևում, ինչպես փակված սենյակում, պահպանվում է գաղտնիքը: Դուռը ոչ թե գաղտնիքը, այլ անձնաաչելին է թաքցնում, դեռևս չարտացոլվածը: Այսինքն՝ առարկայության այն սահմանն է, որ կարելի է անվանել «բնության տեքստ», և իր այդպիսի տրվածությամբ հանդես է գալիս որպես առարկայություն՝ նախքան անվամբ արտահայտելը:

Առարկան, նախքան ռեալիայի փոխակերպվելը, իրայնության գաղափարն է կրում Այվազյանի վեպում: Մ. Հայդեգերի կարծիքով ևս արվեստի ակունքը հենց «իրերի իրայնությունն է», հողը, որ մշտական վեժի մեջ է տիեզերքի հետ: Ներքին այս «մասնատվածությունը» արտահայտելի է Հերակլիտի մի ասույթով՝ «բնությունը սիրում է թաքցնվել»: Բայց եթե իրերը տրվածություններ են արարչության կողմից, ապա հողը առարկայություն չէ սոսկ: Հողը իր մեջ բացահայտում է և թաքցնում իրերը, իսկ աշխարհը (տիեզերքը) բացահայտում է և ծավալում: Որպես օրինակ Հայդեգերը մեկնաբանում է Վան Գոգի մի նկարը՝ գյուղացիական մաշիկները և, ընկալման միջոցով, մեկնաբանում, թե առարկան արվեստում ինչպես է վերածում ռեալիայի՝ հաղորդելով իր էությունը որպես արարչության մի մասնիկ: Առարկան ռեալիայի սահմաններում այլևս իրային չէ, ինչպես որ արվեստը առարկայություն չէ: Ռիլկեի մի բանաստեղծության օրինակով ասած՝ իրերը ներկայացվում են հրեշտակներին (ինչպես Այվազյանի վեպում վրացի Վաշխուտին է կանչում տան հրեշտակին): Ուրեմն, իրը և ռեալիան գրականության մեջ չեն պատկանում իրենց աշխարհին, աշխարհի իրենց կարգին, այլ, իրենք իրենց վրա հենված, աշխարհն են ընդգրկում իրենց մեջ: Ուստի Այվազյանի ծերունի վանականը, «առարկայացնելով» աշխարհը հասկանում է, որ «Աստված ոչ թե այն նշաններում է, որոնք հնարավոր է ըմբռնել, այլ՝ այնտեղ, ուր ոչինչ ըմբռնելի չէ» (Հ4, 163): Ասել է՝ «ձմարտությունը կարող է լինել նույնի երկու անվանման արանքում» (Հ4, 164), որ Տրիստանի սրի շեղքի պես մերթ գիշերվա լույսն է արտացո-

լում, մերթ մթագնում իմաստը, որ սրի փայլից հետո է որպես իմաստ ի հայտ գալիս... Խոսքի և գրի միջև «լում» է նշանը՝ լուսավորելով իր անցյալը և ներկան, բայց նույն պահին՝ մթագնելով ինքն իրեն որպես ապագայի լուսություն:

Լեզուն, եթե պակասում է բնությանը, առարկայության նշան է: Իսկ երբ բնությունն է պակասում լեզվին, առարկա-նշանը «սևի» (համատարած անձանաչելիության) գույնով է պատվում: Որպեսզի հանդես գա մեկը, ապա պետք է մահանա մյուսը, որպեսզի սկիզբը և վերջը լինեն միասնական: Ինչպես բնագիրը, որ լեզվի և բնության տեքստի ամբողջությունն է երևան հանում իր տարրերի նշանագերծան կամ իմաստագերծան ծանապարհով: Ահա այս մահվան և հարության, հակադրությունների ընթերցման «շարժումը» ծերունու ձեռքով գրում է՝ «Ի սկզբանե էր Բանն և Բանն էր առ Աստուած, և ամենայն ինչ նրանով գոյութեան եկավ» արարչական արտահայտությունը, որ միշտ և հիմա կարող է լինել «նոր գրվող գրքի որևէ էջը» (ՀԿ, 164): Որովհետև նրա տեքստն է ամենուր, նրա էության մեջ է ձայնը՝ գիր, գիրը՝ ձայնի արձագանք: Իսկ գիրը, Այվազյանի մեկնաբանությամբ, «աստծուն մոտեցնում է» թեկուզև «թիկունքով», բացատրում արարածների լեզուն, և նրա շարժումը, որպես ոգու շարժում, նշանները կրկին վերածում է ձայնի: Այս շարժման ծանապարհի արձագանքն է Գրիգոր Նարեկացու մատյանի՝ որպես նախատեքստի նոր ընկալումը, որ անծանոթ և անհնարին տեքստի մեկնաբանություն է, ըստ որի՝ «Նրա (Նարեկացու) ջանքը Աստծո ընթանելիությունից մարդու ընթանելիությունը բաժանելն է եղել, - որովհետև մեղքը չափվում է ոչ թե մարդով կամ արարքով, այլ Աստծո մտահղացման և մարդկային իրացման սահմաններով» (ՀԿ, 163): Այլ կերպ, նույնը նախապես Այվազյանը վեպի ամբողջությունը մեկնաբանելու համար է ձևակերպում նաև, խնդիրը չափի և չափվելու հայտնաբերումն է, որ «ինչ-որ տեղ է կամ վայր», ինչպես լեզուն, «երբ արարքներն ենք չափում Աստծո խոսքով» (ՀԿ, 8), որովհետև «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի գրության սահմանից «այնկողմ» վեպը այլևս գրի և խոսքի հարության արձագանքն է կրում: Տարբերության և հավելման այս ընթացքով էլ ծագում է «նամակը», որ ընկալում է տեքստը իբրև արարչության միավոր, ուստի հեղինակը ինքն իր խոսքի էության մեջ է էության կրողը, այն արարքների և հայացքի ուղղության մեջ, որ Բանի ոլորտին է ուղղված:

Ծերունի վանականի և հեղինակի տարբերության (difference) առանցքը, թերևս և, արարչական խոսքն է: Խոսքի մեջ տարրալուծված հեղինակը իր բազմաստիճան ես-երով ոչ միայն Ադամն է և Ադամ Կադմոնը, այլև նրանց էությունը կրող միասնությունը, նա, ով վկա է արարչության կարգին: Այվազյանն, ուստի, նորից է արարում աշխարհը, ինչպես նախամարդը, որ, մինչև ծննդի կարգը, անվանում է արարչությունը՝ տեքստի վերածելով արարածներին և աշխարհը: Բայց եթե «կենաց ծառը» խոսքն է և դրանով՝ արարչության

ակունքը, որի մեջ ապրում է Բանի լուսությունը, ապա գիրը՝ արտացոլված ռեա-
 լիան, որ իր մեջ պահպանում է Բանի արձագանքը: Նրա ծայնի մեջ է գիրը
 պահպանում արարչական հնարավորությունը և արտացոլելու էներգիան և,
 ինչպես ծայնավոր հնչյուն, գիրը իր արտացոլման հայելին է: Որովհետև ծայ-
 նով ավարտվող ամեն մի հնչյուն «ավարտվում է լսելիս», և ապա՝ «նույնի
 կրկնակիությունը» հանդես է գալիս որպես «կառույց» (ՀԿ, 168), ինչպես և՛
 «երկուսի խորհուրդը» որպես «մեկի խորհուրդ» (ՀԿ, 171), ուստի գիրը ժա-
 մանակի մեջ արտացոլում է «հերթականությամբ», իսկ խոսքը՝ «համաժամա-
 նակյա»: Եվ, ինչպես Ադամն ունի երկու անուն, այնպես էլ կինը՝ Լիլիթ և Եվա.
 որոնցից առաջինը նշանակում է «կյանք Աստծո լուսությամբ», իսկ երկրորդը՝
 «կին իր ծայնի լեզվով», որոնց միասնությունը լրացնում է «շրջանի վերևն ու
 ներքևը» որպես վերջի և սկզբի ամբողջություն: Բայց սրանց միջև (երկուսի
 և մեկի, սկզբի և վերջի) մի երիզի նման գիծ կա և նրանք տարրալուծված են
 միմյանցով բազմաթիվ կապերով՝ մինչև եզակի - հոգնակիություն և բազմակի-
 եզակիություն, որովհետև Այվազյանի հղացմամբ, «նրա (արարչի) հայացքը
 տեսնում է միանգամից իննսունից կողմով» (ՀԿ, 171), իսկ «ծայնը Աստծո
 անվան այն տառն է, որ նրա խորության լուսությունն է ծածկում...» (ՀԿ, 172):
 Ուստի միակ ծանաչելին, ծանաչողության աղբյուրը թերևս ինքն է (արարող
 եսը), ինքն է և նախասկզբի հայտնությունը.... «Ամեն ինչ ծայնի այրուբենի
 տակ է»,- հավելում է Այվազյանը: Այսինքն՝ արարչությունը զուտ որպես արար-
 չություն, որը ենթակա է ծանաչողության ակտի, արվեստ է (պոեզիա՝ ասում
 է Հայդեգերը): Ծերունի վանականը տեսնում է տեսանելին գրի միջոցով, իսկ
 գիրը ծաղկողը՝ հայր Անգելունը՝ բնության տված նյութով: Բայց երկուսի ծանա-
 չողության ակունքը պոեզիա է և արարում այնքանով, որքանով ծերունի վանա-
 կանի «լեզուն մարդու հորինած նյութով է նշան առնում», իսկ հայր Անգելունի
 «լեզուն»՝ «ծաղկասերմի հյութով ու կարմիր որդի արյունով, ուր լուսությունն
 է պարփակված» (ՀԿ, 171): Այսինքն՝ հայր Անգելունի լեզուն տարբերվում է
 արտացոլման միասնականությամբ և «իր ետևից պատմություն չի թողնում»
 (ՀԿ, 170), իսկ ծերունի վանականի գիրը՝ պատմում է «հերթականությամբ»,
 և «իր ետևից հիշողություն է թողնում»: Մինչդեռ «կյանքի լեզուն միակն է»,
 իսկ ծերունու գիրը, ինչպես կույր Հոմերոսի գիրը, ավելին է, քան ծաղկողի
 գույնը և գիծը, որովհետև Ողիսևսի ժամփոփողությունը ոչ միայն ինքնաորո-
 նում է, այլև, գուցե ավելի շուտ, մի երրորդի՝ Գրքի որոնում է, որի հեղինակն
 ամենուր է: Ինչու... Եթե Հոմերոսը կույր էր, բայց «հողմ այնպես էր տեսնում,
 ասես այդ հայացքից հողմ ծով էր դառնում», - ուրեմն՝ ձակատագիրն այնպես
 էր կարողանում, ասես գիտեր «կյանքի միակ լեզուն», որ «հիշողությունից դուրս»
 է: Ո՛վ է, ուրեմն, իրական Հոմերոսը: Նա՛, որ Ողիսևսի արկածներն է պատմում,
 թե՛ նա, ով տարրալուծվում է Ողիսևսի ժամանակի մեջ, որ մեկնաբանելի է

երկու եզրով՝ «հիմա և հետո»: Ահա այս ներկայի անվերջության սահմանագիծը ծշտելու կարողությունն է, որ ի հայտ է բերում իրական հեղինակին: Ուստի ո՞րն է ելքը: Այվազյանի եզրակացությունը բարդ չէ այնքան, որքան թվում է առաջին հայացքից... Նախ ոչ մի մեկնաբանություն հնարավոր չէ, եթե ծագում է ուրիշ իրականությունից և տեքստից կախում չունի: Անհնար է նաև հաղթահարել հեղինակի և ստեղծագործողի (մեկնաբանողի) միջև անջրպետը, հեղինակի փորձառությունը կրել իր վրա: Մնում է, հետևապես, մի հետևություն... հեղինակը Մեկ-Ուրիշն է, և նրա ժամանակը... անցյալ է: Տեքստը տրված է միայն ինչ-որ անժամանակ ժամանակում և հերմենևտիկական նախագիծը, ի տարբերություն սեմանտիկական ապակառուցման, իր խնդիրը չի համարում տեքստի վերստեղծումը (վերապրելու միջոցով), այլ «կառուցումը» (Գադամեր): Նշանակում է՝ հերմենևտիկական շրջանակը «կառուցվում է» ոչ թե տեքստը առարկայացնելու, այլ մեկ ուրիշ ընթացքով, այն է՝ թե ինչ է ասում տեքստը այժմ և այստեղ, որ հեղինակը «կարող էր ասել տեքստի միջոցով»: Իրականում, տեքստը այն «վայրում» է, որ լեզվական կառուցվածք ունի և նրան (լեզուն) է մեկնաբանում հեղինակը: Հետևաբար, ինչպես Այվազյանի վեպի մեկնաբանը՝ ծերունի վանականը, ինչպես Հոմերոսը և իր տեքստը, ինքն է իր հեղինակը «որպես հենց մի դեպք»...: Հետևապես հեղինակը տարրալուծված է Լոգոսի էության մեջ, ինչպես տարրալուծված է նախնական տեքստը ինչ-որ գրքերի մեջ, ուստի պետք չէ որոնել գրքի թերթիկի վրա գրված անունը, որովհետև՝ «մարդն ինքն է իր լուսության անունը, և այնպես չի լինում, որպեսզի մեկը հորինի մյուսի կյանքը» (Հ4, 175), որը ծագում է «իմաստների լաբիրինթոսը» հաղթահարելուց հետո: Սա ազատության (ինքնազատության) ուղին է, երբ հեղինակը ինքն իրեն արտահայտում է «մի այլ վայրում», լեզվի մեջ, որովհետև ամեն մի շրջապատույտ, մահվան շշուկի նման, հեղինակի ձեռքի շարժման «մի թպրտոց» է ավարտում: Իսկ ավարտումը, Այվազյանի կարծիքով, ամբողջական է և նշանակում է, թե «այդ նախադասությամբ լցվելով է անիմաստության ծովը ամեն մեկի համար դառնում երկրագունդ, որպեսզի այդ միակ պահին հասկանա, որ ապրեց ոչ թե երկրի վրա մի վայրում, այլ ողջ երկրագնդում և միայնակ (Հ4, 176): Անասելին, հետևապես, միակ համգրվածն է, ուր ավարտվում է արարը՝ ներխուժելով տան արարչության՝ խոսքի ոլորտ, ուր հնչում է կրկին՝ «լսեցի և այդպես էլ կկատարվի» (Հ4, 175) նախադասությունը, որպեսզի մահը բացի այն դարպասը, ուր տունը միասնական է տիեզերքի հետ: Իսկ Այվազյանն այդպես էլ ասում է՝ «մահը... նրա դարպասներից մեկն է» (Հ4, 176), ուստի ոչ թե ծերունի վանականը, այլ Մեկ-Ուրիշի ձեռքը ձերմակ թղթի վրա, վերապրելով արարչության նախասկիզբը, գրում է կրկին «...Ողիսաը Հոմերոսը չէ...», որովհետև՝ «Ի սկզբան էր Բանն...», և ամեն ինչ նրա մեջ է՝ սկիզբը և վերջը, կյանքը և մահը՝ միասնական և անտրոհելի...

Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի ստրուկտուրան միասնական է հերմենևտիկական և ժանաչողության շրջանակում: Նրաներսում է տեղի ունենում այն շարժումը, որ մեկնաբանում է նշանակությունների սահմանազանցումը, մինչև երևան գալիս վիպական ամբողջությունը: Վեպի հիերարխիկ կառուցվածքայնությունը այս դեպքում հանդես է գալիս որպես ապակառուցողական տարր, որ սեմանտիկական քայքայման է ենթարկում «պատումի» միֆական բնույթը և նրա առանցքում զուտ նշանակությամբ են օժտվում փոխաբերական մետաֆորների կայուն շարքը: Իսկ այդ մետաֆորները Այվազյանի վեպում «իշխում» են միմյանց վրա, թեև հնարավոր են դարձնում առհասարակ վերլուծությունը տեքստի համակարգում:

Որպեսզի ասածը ավելի հստակ լինի, կարող ենք հավելել՝ ասելու, որ խոսքը վերաբերում է ամբողջից տրոհված մասերին, ինչպես և՛ միասնականի մեջ հանդես եկող նրանց իմաստին: Իսկ Վ. Այվազյանի վեպը ունի իր «պատումային» կառուցվածքը և ենթամասերը, որոնք դադարում են իբրև «կառուցվածք» հանդես գալ զուտ հերմենևտիկական շրջանակում: Ասել է՝ վեպի մասերը՝ «Մահվան արձանագրություն», այնուհետև՝ «Սպանության արձանագրություն», որքան կայուն արտահայտություններ են՝ վիպական կառուցվածքի ամբողջությունը կազմող, նույնքան և՛ տարբերությամբ օժտված տեքստային միավորներ, որոնք նշանակության են հանգում միայն անդրտեքստի (բնագրի) ոլորտում: Ուստի հարցը, որ կարող է ծագել, թե նույն հարակրկնությունը ինչու ենք անընդհատ սահմանում, կարելի է ասել մի պատասխան ունի... այն է՝ հերմենևտիկական շրջանակը ընկալել ամբողջական, որը բազմաթիվ հարցեր է ընդգրկում: Իսկ Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը, որպես միասնական տեքստի ընկալում և լեզվական միջավայր, չափազանց խիտ է և ծավալուն հարցադրումներով, ակնարկներով, որոնց վերլուծության ընթացքը շարկապված են, անտրոհելի միմյանցից: Հետևաբար Վ. Այվազյանը վեպում ահռելի այդ տազնապը, արարչության մեկնաբանությամբ, որպես քարտեզի ուրվագիծ է ներկայացնում, «հասարակածի երկու դեմք», որ խուսափում է եզրակացություններից և ավարտներից, որովհետև մի այլ, «թաքուն ոլորտներին ուղղված բախումից են» դրանք ծնվում,- ասել է՝ անսահմանելի հեռվի և մոտիկի կապերից: Տազնապի այս ահագնությունը ուղեկցում է և մեկնաբանողին, որ նույն հեռվի և մոտիկի հարաբերության մեջ է քննում Այվազյանի տեքստը որպես Մեկ-Ուրիշի հղացում... Բայց եթե կրկենք հեղինակին, ասելով, թե «երկուսի խորհուրդը մեկ է» ..., ապա հասկանալի կլինի նաև մեր գրական կողմնորոշումը:

Վ. Այվազյանի վեպում էականը (էական հարցադրումներից մեկը), ինչպես

տեսանք, հեղինակի հարցն է: Չուտ հերմենևտիկական առումով մեկնաբանողի և հեղինակի «տարբերությունը», եթե նույնի ժամաչողության հայելային արտացոլում է ենթադրում, ապա «հավելումը» երկխոսական միմիումը բազմապատկում է այլ աստիճանավորմամբ, որ կարող է շրջանակը մեկնաբանել այլ բնույթի կապերով ևս: Այվազյանի վեպի մեկնաբանական այս տարողությունը հնարավորություն է ընձեռում յուրացնելու տեքստի փորձառությունը, համաձուլվել տեքստին և նրա «ներսում» ունենալ իր ծայրը... Սա նշանակում է, որ տեքստը, որքան էլ Մեկ-Ուրիշի ձեռագիրն է, բաց և՛ այդ Մեկ-Ուրիշը, կենսագրական ակտին համապատասխան, պատմություն է, ինքն իր «իրադարձությունը»: Հետևաբար անձի (մարդու) պատմականությունը որքան ունիվերսալ է այլ ոլորտում գրի մեջ, նույնքան էլ՝ պատմական է օնտոլոգիական շրջադարձով: Ուրեմն հեղինակը և տեքստը, հատկանշային «տարբերությամբ» պատմական են, իսկ «հավելման» ընթացքով, նրանց յուրահատուկ է *լինել պատմություն*, որ էականորեն այլ նշանակություն ունի: Այն է՝ «պատմություն լինելու» իմաստը վերջավոր իմաստ է: Հետևաբար անձին հատուկ է ունենալ ոչ միայն սկիզբ և վերջ (ծնունդ և մահ), այլև, որ ամենից էականն է, *ձակատագիր*:

Յուրաքանչյուր իրադրություն հերմենևտիկական համակարգում ունիկալ է: Բայց միավորողը, որ տարրալուծում է անձին և մղում «միակ որոշակի» սահմանից այսկողմ իմաստ փնտրել, *մահն* է, ոչինչը: Նույն հարցադրման ամենություն, օրինակ, ճարան Խալիլի «Մարգարեն» պոեմի կերպարը՝ Ալմուսթաֆան չի «մարգարեանում» կարծես, երբ հարցնում է. «Ինչպե՞ս պիտի գտնեի մահը, եթե չփնտռեի զայն կեանքի սիտին մէջ... վասնզի կեանքն ու մահը մի են այնպե՞ս՝ ինչպե՞ս մի են գետն ու ծովը»¹: Մարդկային կեցությանը, ուստի, յուրահատուկ է մետաֆիզիկական ընկալումը որպես գոյի հատկություն: Իսկ, ինչպես մեկնաբանում է Այվազյանը, մահը «ոչ ծնվում է, ոչ էլ մեռնում», թեև «սեռի միջով է մարմին մտնում» (Հ, 95): Բայց, ինչպես ծերունի վանականի հայտնության մեջ, «այն սահմանաշեղծ» է մահը, ուր այլևս «անուն (է) ամուն» (Հ, 168), անվան իմաստի է փոխակերպվում մահը: Հետևապես մահը (ոչինչը) ոչ թե ինչ որ ավարտի խորհրդանիշ է, այլ ամբողջականի ընկալում, որ մեկնաբանության ելակետի է հանգում Այվազյանի վեպում:

Առհասարակ օնտոլոգիական հենակետը Այվազյանի վեպում որոշ մերձավորություն ունի օնտոլոգիական գեղագիտությանը և փիլիսոփայությանը²:

1 ճարան Խալիլ ճարան, Մարգարեն, Երուսաղեմ, 1999, էջ 60:

2 Ընդհանուր ելակետը, որ առկա է Այվազյանի վեպում՝ ոչինչը և մահը, որպես փիլիսոփայության ըննության նյութ, զբաղեցրել է Հայդեգգերին ոչ միայն իր հիմնական «Կեցությունը և ժամանակը» աշխատության մեջ, այլև «Գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքը» (1950) երկում: Իսկ Ժ. Դերիդան ամբողջական մի աշխատություն է նվիրել այս հարցին, որը գրել է 90-ական թվականներին՝ վերնագրելով «*Ճաբ ամբար*» («Մահվան պարզվել»): Դերիդայի աշխատությունը հետհայդեգգերյան

Բայց, հերմենևտիկական շրջմամբ, Այվազյանը պառակտում է անվան նշանակությունը, որպեսզի մահը որպես անուն ի հայտ գա իբրև վեպի ստորուկտուրալ «կենտրոն»։ Վերջիվերջո կենտրոնն առանցք է և վիպական կառուցվածքում ընդգրկում է «ամեն ինչը ամեն ինչի մեջ», այսինքն՝ մշակույթի փուլերը մշակույթի էության մեջ։ Հետևապես մահը ոչ առարկա է, ոչ էլ՝ առարկայության է համգում։ Այն, ինչպես և ենթադրելի է, ավելին է, քան «մահը»։ Ուստի հեղինակը որոնում է ոչ միայն Գիրքը կամ նրա անունը, որ «բացակայի» ոլորտն է, այլ մի «երրորդ» էություն, որ մահվան և ոչնչի էությունից կախում ունի (ծագում է նրանից)։ Այդ «երրորդ» էությունը, հետևապես, «հեղինակը» չէ, այլ «գոյի տունը», որ պահպանում է «հիշողությունը», միաժամանակ, ինքն էլ «հիշողությունից» դուրս է, մի «վայր» է, ուր տեղի է ունենում ամեն ինչը որպես «ինքն իր իրադարձություն»։ Ուստի, այդ «երրորդ վայրը», միակը, որի միջով անցնում է կյանքը և մահը՝ *լեզուն* է, ուր, կարելի է ասել, «մահը լեզու է առել և խոսում է...»։

Ըստ Հայրեգեթի՝ «միայն մարդկային էության մեջ է բացահայտվում ոչինչը... նա արթնացնում է մեր մեջ գոյը և մղում զարմանքի։ Միայն զարմանքի հիմունքն է... այսինքն՝ ոչնչի բացվածությունը, մղում հարցնելու՝ «ինչու՞»...¹։ Հարցումը ոչնչի մասին մեզ՝ հարցնողներին... մղում է սահմանազանցելու գոյի սահմանները, որ անձի կեցության վրա է հիմնված։ Ուրեմն, առանց «ոչնչի» անհնար է ժամաչել կյանքի էությունը, որովհետև «ոչինչը» և մահը, Այվազյանի վեպի մեկնաբանության առանցքում, հանդիսանում են գոյի «թափանցիկությունը» և «սահմանը», որտեղից ծագում է փիլիսոփայության հիմունքի մեկնաբանությունը որպես գեղարվեստական ստեղծագործության ակունք։

Վ. Այվազյանը, իհարկե, հարցը քննում է մշակույթի և մարդկային փորձառության ոլորտում, որ պահպանում է լեզուն։ Ինչու՞։ Որովհետև կերպարը կամ հեղինակը, մի որոշակի ոլորտում, ոչ միայն պատմական է, այլև՝ ինքն է պատմությունը։ Անձին յուրահատուկ է լինել ինքն իր «իրադարձությունը»։ Իրադարձությանը ներհատուկ է սակայն մի ժամանակ՝ ներկայի անցյալ և՛ անցյալի ներկա... Ասել է՝ իրադարձությունը ներկայի ընթացքն է անձի ժամանակում, իսկ մշակույթի մեջ՝ «բացակայի» անունն է, ուր պատմությունը և ժամանակակցության հատկությամբ է ժամաչելի։ Ուրեմն, կարելի է խոսել ժառանգության հավերժական ներկայության (և ներկայի) մասին, որի հետքը, հավելման միջոցով, իր մեջ կրում է միայն լեզուն, որովհետև նրան է պահ տվել անձը իր ճակատագիրը...

Սահը, ըստ Այվազյանի վեպի, մշակույթի համակարգում «գաղտնիք» է, իսկ անձի պարագայում՝ «պարզև»... Արդեն վեպի առաջին հատվածում մահ-

շրջանի նշանակալի գործերից մեկն է։

1 М. Хайдеггер, *Время и бытие*, М. 1993, стр. 26.

վան դատապարտվածին, (ով նաև հեղինակն է) և որին երեք օր է տրված, թուղթ ու գրիչի վրա վկայելու հնարավորություն, ժամանակով տրված է «մահի այն կողմից նայելու հատկություն», որ «կյանքի վրա է բացվում» (ՀԿ, 7): «Թուղթ ու գրիչը» հետևապես միակ պարզևն է, «իրադարձության վայրը», ուր անձը նշում է իր հետքը: Եվ եթե մահապատիժը և մահը կրոնները անգամ չեն տարբերել, որովհետև ոչ քրիստոնեական և ոչ հրեական աստվածը, ոչ էլ՝ Ալլահը, չեն «սահմանագծել» կյանքի և մահվան միջև տարբերությունը, ուրեմն՝ պահպանել են գաղտնիքը: Որպես դրան ուղղված պատասխան և պաշտպանության «վայր» մարդը ստեղծել է մշակույթը, որ ծնվում է մարդու «երկրորդ համբերությամբ, և հավաքականությամբ է պահպանվում կամ՝ սերունդներով: Նրանք (սերունդները)... մարդու համբերության նյութից պետություն են կառուցում, - նախ՝ ընդդեմ մահվան, բայց՝ պահպանելով սպանությունը» (ՀԿ, 7): Յուրաքանչյուր գոյի տենչանք հակված է առաջինին, բայց հույսը, երբ «մահը իր կողքից դեռևս չի լքել», երկրորդի (մշակույթի) մեջ է ըստ Վարուժանի:

Մշակույթը և փիլիսոփայությունը ընկալման իմաստով միասնական են Այվազյանի վեպում: «Մահվան փիլիսոփայությունը», իհարկե, նոր չէ... Նորը նրա օնտոլոգիական հիմունքի ընկալումն է, որ գեղարվեստական տեքստը կրում է իր մեջ: Դեռևս Պլատոնի «Ֆեդրա» երկում, ճկարագրելով Սոկրատի վախճանը, փիլիսոփան մահը մեկնաբանում է որպես «հնարավորություն»: Երբ հոգին ազատագրվում է մարմնից, հնարավոր է դառնում գոյության իմաստի քննությունը: Այս ենթատեքստում մահը, ուրեմն, ինքնաձանաչողության ակտ է: Ուստի, Սոկրատի մեկնաբանությամբ, մարդու ողջ կյանքը մահվան փորձառություն է, փիլիսոփաների համար՝ նախապատրաստություն... Իսկ ահա գոյաբանական առումով՝ գաղտնիք, «ոչինչ չիմանալու մասին» մի անհայտի հավատամք, որի սահմանը... բառն է: Բայց իրերի ժամանակը և բառի ժամանակը տարբեր կարող են լինել: Այվազյանի վեպի անանուն կերպարներից մեկը այդպես էլ որոնում է «սպանության վայրը», բայց սպանության փոխարեն «գտնում է» մահը... Ինքն իր հանցանքի ահից փախչողը, երբ հարցնում է ինքն իրեն, թե ու՞ր է գնում այդպես անկանգառ, - պատասխանում է, թե գնում է «ծառ» տեսնելու: Առաջին հայացքից անհեթեթ թվացող ինքնապատասխանը ունի մեկնաբանություն: Սա իր և Մեկ-Ուրիշի մահվան միջև սահմանաշեղքի որոնումն է: Իր մահվան և իր միջև գծված «գաղտնիքն» է իշխում, որ Այվազյանը հղանում է՝ մեկնաբանելու դրա իմաստը «Միայնակ ծառի հանելուկը» հատվածում և թուրք Ալի-Բայրամի սպանության պատմության մեջ «Սպանության արձանագրությունը» գլխում:

Մահը, ըստ էության, վայրի անունն է, ուր վերադառնում է սպանողը, որպեսզի ձանաչի ինքն իր մահը: «Գաղտնիքը» նրանում է, որ մահը գոյին մոտենում

է իր կենսագրության միջով: Մահը միայնակ է... Գոյի հատկությունը, ուրեմն, միայնակ՝ իր մահն ապրելն է: Ինչու՞. որովհետև յուրաքանչյուր անձի մահը իդենտիֆիկացիայի է ենթարկվում անձին իր հետ: Ուստի հնարավոր է դառնում հարցը, թե ինչ է կյանքը, որովհետև մահը անշարժություն է, կյանքը՝ շարժում... Ասել է և՛ մահը անձի ենթագիտակցության (բնագոյի) ուղորն է ընդգրկում, քաղաքակրթությունը և մշակույթը՝ սպանության: Դրա համար էլ մարդը դրա մասին «հիշողությունը» «հավաքականությամբ է պաշտպանում... նախ՝ ընդդեմ մահվան, բայց, պահպանելով սպանությունը» (ՀԿ, 7): Բայց «յուրաքանչյուր նշան միայն իր ժամանակին է տեսանելի դառնում» (ՀԿ, 54), ուստի անձը մշակույթը ընկալում է մասնատված՝ կուսակցությունների, գաղափարախոսությունների կամ իրերի միջով: Տանից հեռու, այլ երկրում թափառող որդու ուղարկած թութակը ասվածի հայելին է, երբ ուղարկված թութակը, նմանակելով ձայնը, կհաղորդի (կամ հաղորդում է) ոչ թե ձայնը, ձայնի իրական պատկերը, այլ նրա «հայելային լուծությունը» (որ նույն է, թե սպանում է «նմանակը» և գիր-ը, որովհետև նմանակումը կեղծ արտացոլում է): Վ. Այվազյանը, ուստի, «երևալի նշանների»՝ տնտեսության, դեմոկրատիայի այսաշխարհային հակադրության ընկալումը միավորում է աշխարհի ամբողջության ըմբռնման իր տեսությամբ՝ իր «կրոնը» համարելով հետևյալը. «տնտեսության նպատակը ոչ թե սոսկ հաց տալն է, այլ մարդուն այստեղ պահելու հնարավորությունը պահպանելը»: Եվ, ելնելով սրանից, հավելում է նաև՝ «իմ կրոնը այն է, ինչը պահպանում է այս տեսակ առողջությունը...» (ՀԿ, 54):

Ինչպես Դերիդան է ասում. «Ոչ ոք չի կարող իմ փոխարեն մեռնել, միայն ես, ով մահանում է: Միայն այդ իրադրության մեջ մնում եմ միայնակ, ինքս ինձ հետ,- աշխարհը հեռանում է, և ես վերջապես վերագտնում եմ ինձ»¹: Ուրեմն, եթե մահը ազատագրում է անձին, որովհետև ծուլվում է գոյը «կենաց ծառին»՝ բառին և անվանը, մշակույթը՝ սպանում է, ինչպես դա մեկնաբանվում է «Սպանության արձանագրություն» գլխում: Ուստի Մեկ-Ուրիշի մահը ոչ թե մահն է ինքնին, այլ, քո (անձի) կողքին «գաղտնիքի» անունը: Ողբը և սուգը ընդամենը ծածկում են «գաղտնիքը»: Իսկ ահա «Միայնակ ծառի հանելուկը» իր՝ անձի, նրա մեծակության «վայրի» որոնման պատմություն է, որովհետև «տարածությունը ոչ թե մի տեղ է, այլ հենց ժամանակը, որի վրա թափառելով՝ ստվերդ գերեզմանիդ տեղն է ընտրում...» (ՀԿ, 88): Այվազյանի ասած «վայրը» և նրա տեսքը «հոսքի մեջ» է: Յուրաքանչյուր անձ այդ հոսքի, ինչպես գետի ալիքների մեջ, մտնում է մեկ անգամ՝ հանելուկի հարցը կրկնելով. «տեղդ ուրիշին զիջելով, ու՞ր ես գնալու ծառը տեսնելուց հետո» (ՀԿ, 33): Բայց «պատասխանելու համար, ետ նայելիս տեսնում է, որ որ վաղուց իր տանն է...»:

1 Жак Деррида, Дар смерти, (В кн.: Diference), Томск, 1999, § 84.

Մահը, հետևաբար, կյանքի հայելին է, հետո-ի ժամանակը... Չուտ վիպական առումով Այվազյանի վեպում հետո-ն և այժմ-ը միասնական են իհարկե մշակույթի ոլորտում: Բայց քանի որ ամեն ինչ ծագում է «բացակայի ներկայության» ոլորտից, ապա մեկնաբանական շրջանակը, լեզվական խորհրդանշների համակարգում կարիք ունի բացատրության: Տուն-ը այդ պարագայում, ինչպես ծառ-ը, հայելային արտացոլում է, որ զուտ առարկայական հիմք ունենալով, ձգտում է իր ռեալիային՝ իր իմաստի կանչը անվան մախափմքից, որպես արձագանք, ետ ստանալով: Այս «աստիճանավորմամբ» մահ-ը հոմանիշ է տան-ը, որովհետև նրանք նույնի երկու անունն են՝ «բացակայի», ինչը նաև ստեղծագործության ակունքն է, խոսքն է ինքնին ինչպես, և՛ առարկայի անունը-մշանը միաժամանակ (ինչը ժամանակի մեջ չի համապատասխանում իր իմաստին): Ահա այդ «իմաստների լաբիրինթոսը» հաղթահարելուց հետո անունը համապատասխանության է ձգտում է ինքն իրեն, վեպը ընկալվում որպես ստեղծագործություն, արարումը՝ պոեզիա, - և այսպես շարունակ...

Հարցադրումը, ինչպես տեսնում ենք, հետաքրքրական է և, թերևս հպանցիկ, արվել է արդի քննադատության կողմից նորագույն արձակի համակարգում այս հատկանիշը քննելու առումով, բայց ձևակերպվել է որպես «տան բացակայության»¹ պրոբլեմ, ինչը ամբողջական չէ որպես տեսական ընդգրկում: Իհարկե, տուն-ը, որպես լեզվական միավոր, հարություն առնող Ղազարոսի կրկնակը չէ, այլ ստեղծագործության և խոսքի ոլորտը սահմանող «բացակայի ներկայություն», որից բխում է ամեն ինչ, և ամեն ինչը նրանով է երևան գալիս:

Մշակույթի մախափմքում տուն-ը ընկալվել է իհարկե խորհրդանշի իմաստի և նրա մասնատվածության համակարգում: Եվ, եթե հիշենք մեր հին մատենագրությունը, ուր տուն-ը համարժեք է «երկիր», «հող», «աշխարհ» խորհրդանշներին (օրինակ՝ տունն հայոց), ապա, զուտ իբրև մշակույթի ոլորտ «տան բացակայության» հարցադրումը անընկալելի չէ, ինչպես ան-իմաստ չէ «ոստան»-ը (եթե ասվեր) նույն վերլուծության համակարգում իբրև խորհրդանիշ: Բայց երբ խոսքը վերաբերում է այլ միավորի՝ խորհրդանշանազերծման մասին, ուր նույնական են սկիզբը և վերջը, որոնք անցնում են միմյանց ժխտելու (մահվան) և նույնանալու միջով, ապա «բացակայի» հարցադրումը դադարում է նշանակություն ունենալ, իսկ «տան» գաղափարը ընկալվում է իբրև մախափմք՝ վերաձելով ստեղծագործության, նրա անվան միավորի՝ իր մեջ ընդգրկելով ոչ միայն բառի իմաստի համարժեքը (տուն), այլև, անվան սուբստանցիոնալ միասնությունը, որ անցնում է «կնոջ», «հողի», ստեղծագործության միջով: Մի խոսքով՝ տուն-ը «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի առանցքում, ինչպես և՛ կին-ը, մահ-ը, համարժեք

1 Տե՛ս «Գրականագիտական հանդես», Ե., 2004, Ա, էջ 186-197:

միավորներ են՝ որպես խոսքի նախահիմքեր, այսինքն՝ որպես անվան փոխանուններ, որոնք կազմում են ստեղծագործության միասնությունն առհասարակ:

«Մահ չճանաչած տունը դեռևս ամբողջական չէ» (ՀԿ, 20),- ասում են Վ. Այվազյանի վեպի տուն կառուցող վարպետները: Մահ-ը և տուն-ը սկզբի և վերջի կանչով են վերաժում իրարարձության: Ապորիան, որ մեկնաբանության առումով պարադոքսի կառուցվածքն ունի, ստեղծագործության արարչության ակունքն է և նկարագրում է շարժման ընթացքը՝ ծնունդը (հղացումը) և մահը, որոնք արտացոլում են միմյանց: Ուստի «խսկական ու միակ տունը կիսն ինքն է,- հավելում է Այվազյանը,- ինչպես որ ամեն մեկիս իսկական անունը թաքնված է այն կնոջ մեջ, ում կարող ես այնքան սիրել, որքան դեռ տուն չունեցող նախամարդն էր որոնում տան գաղափարը» (ՀԿ, 23): Ուստի տուն-ը ոչ միայն սկզբի որոնումն է, որ իրային հիմք ունի, այլ անվան փոխաբերության ընթացքով ձգտում է ունիվերսալ հատկության ստեղծագործության կառուցվածքում վերաճելով ստրուկտուրալ միասնության: Որովհետև, ինչպես Այվազյանն է այլ դեպքում ասում, քար-ը շինության մեջ այլևս քար չէ, այլ ճարտարապետական ամբողջության փոխանուն: Տուն-ը, հետևաբար, իմաստային կենտրոն է, որով ի հայտ է գալիս անվան նախահիմքը և վերջնիմաստը: Երբ ընդգրկում է ռեալիան, ապա մշանային կառուցվածք ունի, բայց իր մշանային պառակտման և մահվան միջոցով ծուլվում է ստեղծագործության աղբյուրին՝ ինքն էլ տարրալուծվելով իր այլ իմաստների մեջ, որի հաղորդության ակունքը զուտ առարկայի էությունն է՝ ոչինչ-ը և ստեղծագործությունը:

Հասկանալու համար Այվազյանին՝ կրկին մեջբերենք պոետին՝ ճարան խալիլի միտքը: Ինչպես Այվազյանի վեպի որմնադիրները, ովքեր խոսում են իրենց «վարձքի» մասին այս աշխարհում, որովհետև «գետինն ավելի թափանցիկ է» նրանց համար, քանի որ նրա «վրա» վեր խոյացող տունը ուրվագծում է «մահվան երկրի տեսիլը», նույնը ասում է և Ալմուսթաֆան և, ասես, Այվազյանի վեպի ռիթմին համապատասխան, որմնադիրներին ի պատասխան, ասում է հետևյալը. «Ձեր երևակայութեամբ շինեցե՞ք խրճիթ՝ մը անապատին մէջ, նախքան որ տուն շինե՞ք քաղաքի պարիսպէն ներս: Վասնզի, ինչպէս իղձը ունիք տուն դառնալու վերջալոյսին, նոյնպէս ալ ունիք հեռաւոր ու միայնակ, մշտնջենական թափառական մը ձեր մեջ: Ձեր տունը ձեր լայնարձակ մարմինն է... ու աներազ չէ ան: Կը խորիի՞ք որ ձեր տունը չերագեր: Ու երագելով, չի՞ թողոր քաղաքը՝ պուրակին կամ լերան կատարին համար»:

Այվազյանի կերպարը (կերպարները), ներքին շրջադարձով, անցնում են ժամանակի և կենսագրության, կենսափորձի, պատմության ու մշակույթի շրջագծով՝ հանդիպելու իրենց էությանը: Ու... աներազ չէ տունը. Այվազյա-

1 ճարան խալիլ ճարան, Մարգարէն, Երուսաղէմ, 1999, էջ 24:

Մի ստեղծագործության մեջ քաղաքի խորհրդանշը ներքին տարակույսների ոլորտն է, որ «ներխուժում» է սիրո, սպասումների կասկածների իր բեռով, տարրալուծում կերպարներին ու նրանց էությունը: Չուտ ծանաչողության ընկալման առումով յուրաքանչյուր կերպար, ուստի և, ունի իր նախակերպարը, և, իր ներքին հակասությանը և սեռի բնությանը համապատասխան, մեկնաբանում է իր ֆենոմենի էությունը՝ կազմելու մահվան քարտեզի իր ուրվագիծը: Եվ քանի որ արարիչը ստեղծել է «մարդու երկու սեռ, անվան երկու երես», բայց բոլորին «միացնում է մեկ օրենքով» (ՀԿ, 119), ապա ընկալման առումով Ալվազյանի վեպը ունի երկու պարունակ՝ «Մահվան արձանագրություն»՝ գրանշանը՝ կին», և՝ «Սպանության արձանագրություն»՝ գրանշանը՝ տղամարդ», որոնք ստրուկտուրալ միասնության են ձգտում առանձին պատումների և մեկնությունների միջոցով կազմելով վեպի հերմենևտիկական շրջանակը, որ, ինչպես և հասկանալի է, «Մահվան քարտեզի ուրվագիծ» հատվածի, նաև «Սկզբից և վերջից նույնը կարդացվող խոսքի պատմությունը» մասերի միասնությամբ են ամբողջանում: Մեկնաբանության այս շրջանակում է «երկուսի խորհուրդը», - (ինչպես և սեռի հայացքը) համապատասխանում է «մեկ օրենքի», կերպարների էությունը տարրալուծում համընդհանուր տեքստի ոլորտում, որ Բանի ակունքից է ծագում: Հեղինեն (Մարիամը), Արուսյակ (Դալիլան), Եփրեմ (Ալեքսանդերը), Համրը՝ Ս., Դունկիանոսը և Շեքսպիրը, Ալֆատինը և այլ կերպարներ, հետևաբար, ոչ միայն «երկու անվան», սեռի, հայացքի և ընկալման էությամբ են տարբեր, այլև՝ «տարբերությունների նույնության» օրենքի համակարգում:

Իհարկե, Վ. Ալվազյանի վեպի ներքին ռիթմը բազմաշերտ է կերպարների ընկալման, տարբերության և միասնության լիցքերով, և ամեն մեկի վերլուծությունը մեզ, թեև «նույնի» ուղղությամբ, տանում է նաև այլ հարցերի քննության: Հարցադրումը թողնելով հետազոտության այլ փուլի զարգացմանը, այստեղ կարևոր է «տարբերությունների միասնության», սեռի հարցադրումը՝ կինը, ինչպես և՛ հողը (տունը) և երազը, որոնք մեկնաբանելի են Բանի արարչության սաղմը տրոհելու միջոցով և բառի ոգուն, ծայնի միջոցով, հաղորդվելու դեպքում: Ալվազյանի վեպի առանցքում, սակայն, բառը, իբրև պատկեր, փոխաբերություն է, որովհետև անբավարար է զուտ նրա իմաստը մեկնաբանելու համար: Անսպասելի շրջադարձով բառը և պատկերը Ալվազյանը կարող է հղանալ, օրինակ՝ «ծայների(ս) թիկունքը», «աշունը բնության ուլուլոցն է», «տաք ջրի» զգացողությամբ հալվել կնոջը, «ջրի մեջ թաքնված կրակ»-ով հմայվել... որոնք ոչ միայն պատկերավոր խոսքի արտահայտություններ են, այլև՝ խոսքի և պատկերի մեկնաբանական միասնությունը արտահայտող անբաժանելի միավորներ: Եվ եթե «բառերը» անբավական են, որպեսզի անվանեն երևույթները, ուրեմն, ասմունքի (վիպումի) առարկա են:

Ինչպես Սեն-ժոն Պերսը կսահմաներ՝ «...բառերը մեզ այլևս նշաններ չեն, ոչ էլ զարդեր // Այլ հենց Բանը, որ կերպավորում են, և հենց Բանը, որ զարդարել են...»¹, ինչը ասես Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի համար է նաև ասված:

Նույնի շրջադարձով կարելի է ասել՝ «Լեզու, որ բանաստեղծուհի եղավ»... Այվազյանի պարագայում սակայն բառի ոգեշնչումը բավարար չէ, որովհետև ոգեշնչված բառը միախառնված է առարկային: Աշխարհի և իրերի դեմ հայտնված ստեղծագործողը նախամարդու զարմանքով որոնում է այն սահմանաշերտը, որ անվան և բառի միջև ծայրի միջոցով է իրեն հասել: Ուստի բառը վիպումից (բանաստեղծությունից) այնկողմ է իր ծագմամբ, իսկ նրա հետո-ն (մոռացումի վայրը), մշակույթի շերտերով շրջափակված: Ուրեմն, բառերը տարանջատված չեն իրադարձության կապերից, բայց արդեն անտեսանելի է «իր»-ը, իսկ «անունը»՝ հանձնված է այլևս իմաստի իր կապանքներից՝ էությունն իր մատնելով համատեքստի արձագանքին: Հետևաբար, Այվազյանի «ընթերցումը» վերափոխվում է. բառերը երևան են գալիս ծայրի «առարկայական» ծնունդով, բայց՝ մանկան հրժվանքի նման արձագանքող ձիչով, որպեսզի լինեն շոշափելի, լինեն քառսը միավորող արձագանք, ուր միախառնված են երազը, տեսիլը և կրում են անուրջի կրավորականության սաղմը: Ինչու: Որովհետև երազ տեսնողը ինքն իրենով անուրջի հեղինակը չէ, այլև անուրջը տեսնվում է իրենով, և ինքը «մասն» է նրա: Այնուհետև՝ երազը միայն ինքը չի տեսնում, այլև՝ տեսնվում է երազը իրենով...

Կյանքի և մահվան այս «անթափանցիկ» սահմանը Այվազյանի վեպի կերպարները ընկալում են սեռի հայացքով: Կինը անվան (Հեղինե-Մարիամ, Արուսյակ-Դալիլա) և իրադարձության առանցքում, ծնունդից մինչև մահ, սեռի, արարչության և մշակույթի, ինչպես և՛ նրանց միջև՝ շարժման, նրանց էությունը միավորող և տարրալուծող սահմանն է: Կինը, հետևաբար, տիեզերքի և արարչության ամբողջի անունն է, ուստի նրան մասնատել և «սիրել մարմնի մասերի հմայքով», նշանակում է՝ «մասնատել ամբողջականությունը» (սրանց տիպիկ օրինակներն են առաջին հյուրանոցի կինը, երկրորդ հյուրանոցի կինը): Երազի կինը... երևի ամբողջական չէ, որովհետև «ոչ մի իրական աղջիկ երազի աղջկա կեսը չարժի» (Հ4, 56).- ասում է երիտասարդը՝ Ուլաֆ թագավորի նման ինքն էլ մատնվելով սեռի երկվությանը, որպեսզի խաբի մահվան հրեշտակին: Ամբողջական կինը, ուրեմն, մահվան նման է և, որպես մայր, «ավելի մեծ գաղտնիք է, քան մահը», ավելի «անբերույթ է, քան տեսանելին... որովհետև սկզբի պատրանքն է» (Հ4, 96): Հետևաբար, կյանքին և մահվանը երկու կողմից մոտիկը, իբրև շարժման կենտրոն, կինն է, որովհետև նրանով

1 Սեն-ժոն Պերս, Շովեզերքներ, Ե., 1993, էջ 222:

սկսվող կյանքն ավելի երկար է, քան նրանով անցնող մահը» (ՀԿ, 96): Ուրեմն, մոր էության մեջ սիրո և սեռի միասնությունը ծակատագիր է արարում, որով հետև կինը, տունը, երազը, կնոջ էության մեջ են բացահայտում աշխարհը, սկզբի և վախճանի ժամանակ պարզում մահվանը և կյանքին: Մայրը և կինը, անհայտը միասնականության բերող անունը, որ երկու նախաանուն է կրում (Լիլիթ և Եվա), ճայնի երկու կողմով, երազի իրենց լեզուներով, երկվության հակադրությամբ, վերստեղծում են կյանքը-երազը, որ ծակատագրի անունն է: «Շեքսպիրի պատմության» մեջ նույնանուն կերպարը, անցնելով արարչության երեք պարունակները (ծնունդ-կյանք-մահ), երրորդ արարում, երբ մահը երևում է նրան պատանու տեսքով, մոր միայն հասկանում է՝ «...մահը ծանաչելու համար է մարդուն կին տվել, որպեսզի մարդը ամբողջական լինի Աստծո առաջ. կինը երևալի մահն է, ծանապարհը, որով ոչ միայն չար ու բարու սահմանը կծանաչես, այլև կկարողանաս դիմանալ Աստծո ներկայությանը» (ՀԿ, 150): Ուրեմն, սեռով ամբողջանալու և «սեռը սիրելու» բանալին է կինը, որովհետև նա նայում է «միաժամանակ երեք տեղից»՝ հողի (տան), ծակատագրի (արարչության), երազի (մշակույթի) ոլորտից: Հետևապես, ըստ Վարուժանի, տղամարդը երջանիկ է միայն երեք դեպքում, երբ «տալիս է մարմինը՝ հողին, իրեն՝ երազին... կյանքը՝ կնոջը, որ հենց կյանքի հաջորդ քայլն է» (ՀԿ, 170): Որովհետև ամբողջական կինը «նախապես գիտի լուծության լեզվի հակառակ երեսը՝ մահը» (ՀԿ, 170): Այսինքն՝ սկիզբը և վերջը, որոնք հանդես են գալիս միմյանցով, միմյանց մեջ լուծարված...

Ստեղծագործությունը, սակայն, որ արարչության անվան է փոխակերպվում, կնոջ անվան իմաստի «խխունջն» է և, ինքն իր էությամբ, հաղորդության կանչով, մեկնաբանում է «կենսագրությունը» համեմատության մի եզրով, երբ մահը ընկալելի է իբրև «տարբերության» նշան, իսկ կյանքը՝ իբրև հողի մեջ մեմոռ սերմնահատիկ, որ ծակատագրի տեքստը վերստեղծում է կրկին մշակույթի համակարգում... Ուստի «ավարտվում» է այնտեղ, որտեղից սկսվում է... Ասել է՝ նրա սինկրետիկ կառուցվածքը, զուտ իմաստային փոխանցումներով, հերմենևտիկական շրջանակում բառի առանձին իմաստները ծանաչելի է դարձնում ներքին ձևի հատկանիշների հարաբերության ընկալմամբ: Իսկ «ներքին ձև» հասկացությունը զուտ մետաֆորային բնագիր կարող է ստեղծել, ինչպիսին արտահայտում է «Մահվան արձանագրություն գրանշանը՝ կին» գլուխը՝ մեկնաբանելու սեռի հայացքը որպես իմացաբանական ֆենոմենի արտահայտություն: Հետևապես բառի ֆենոմենը Այվազյանի վեպում մեկնաբանական միասնության «դասավորվածությամբ» համատեղում է երևույթներ-ռեալիաներ, ինչպիսիք են՝ կինը-տունը-անունը, որոնք, որպես մետաֆորային կառույցներ, մոտավոր (կամ պատահական) «նմանություն» ունեն, իսկ իբրև հարաբերության «սաղմը» կրողներ՝ անիմանալիության կամ

անասելիի (ստեղծագործության) առանցքն են կազմում: Մետաֆորի ինտելեկտուալ սահմանը զանցող լայն հարաբերությունների և կապերի ներսում էլ հենց կայանում է «շրջանակը», ընկալվում որպես բառի «ներքին ձևի» հատկանիշ, որ *ճեռսիմվոլիստական* պոետիկայի գեղագիտությամբ կարելի է բացատրել: Բայց հավելելով ասենք, որ միայն գեղարվեստական տեքստում է հնարավոր «գեղարվեստական ռեալիայի» հայտնությունը նրա ինտելեկտուալ ինքնիշխանի շնորհիվ, ուր փիլիսոփայական «մեմախոսության» է վերաճում իրային կապերից ազատագրված մետաֆորը: Նրա «իմաստների անցման» ոլորտում էլ գեղարվեստական տեքստը մի այլ հարաբերության է ձգտում, ուր իմաստը, մետաֆորային «նմանությամբ», «կառուցվածքայնությամբ» է հանգում, իսկ իմաստի «հեռավորությամբ»՝ ներսուզվում անիմանալիի և անվերջի ոլորտ՝ վերջնիմաստը թողնելով ոչ վերջավոր: Ուրեմն, Այվազյանի վեպի համակարգում կարելի է խոսել *ճեռստաֆորի* մասին, որոնց բանականության սահմանը չի կարող ընկալել, ինչպես որ անհնար է ընկալել սահմանը, որ հայտնության հայելին է: Ուստի այն «հեռվի» հարաբերություն ունի առարկաների ներքին կապերի միջև, որ կարող է արտահայտել միայն ասունքը – պոեզիան՝ վիպումի միջոցով: Սա, ընկալման առումով, ինչպես Ս. Սարիյանը կասեր, «տիեզերական շեղում է» նորի-անհայտի իմաստով և իր նոր գեղագիտությունն է հիմնում արդի հայ արձակի համակարգում, ունի հետևապես աշխարհի փիլիսոփայական «ընթերցման» մի-այլ՝ Այվազյանական հայացք...

Թումանյանը քառյակներից մեկը աշխարհը մեկնաբանում է որպես Բանաստեղծի արարչության (երգի) ոլորտ, որ, «առանց խոսքի», «ասունքում» է ինքն իրեն, ուստի պոետն էլ՝ «զարմանալի ընթերցող է բախտավոր», որ «կարդում» է... «աշխարհը»... «էդքան հեշտ ու էդքան խոր»¹: Ուրեմն, աշխարհը «չգրված տեքստ» է՝ լռության մատնված, իսկ «գեղարվեստական արարքը»՝ աշխարհը մեկնաբանելու ջանքի սպառում: Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը, հետևաբար, «մեկ – բայց՝ նույնական» աշխարհի վերստեղծում է, նրա էության անսահմանությանը ուղղված փոխառնչություն:

Իսկ մեր ջանքը... Հավաստիորեն... վեպի ամբողջությունը ընկալելու մի փորձ է ընդամենը, որ սկսվում է վեպի «ավարտի» արարից հետո: Հավատաթեև այնքանն է, որ... ընթերցեցի Այվազյանի վեպի միասնությունից տրոհվող ծայրի արձագանքներից գոնե... մեկը, որ անցնում է ժամանակների արարի միջով: Իսկ Վ. Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպի միջով անցնում են ժամանակները և, վարագույրի ետևում, սպասում իրենց կրկնակին՝ չսպառվող ժամանակներին...

1 Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1991, էջ 32: