

ՍԻՄԿՈԼԸ ՇԱՆԹԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐՈՒՄ

Շանթի սիմվոլիզմը հիմքում առնչվում է գրողի բնափիլիսոփայական հայացքներին: Համընդհանուր առաջընթացը պայմանավորված է երևույթների հակադրամիասնությամբ: Տիեզերքն ամբողջության մեջ դիտելով՝ գրողն օրգանական և անօրգանական աշխարհի զարգացման մեջ տեսնում է ընդհանուր օրինաչափություններ: Զգողական և վանողական ուժերի միաժամանակյա գոյությունը պահում է տիեզերքի կայուն վիճակը: Նույնը օրգանական կյանքի մեջ, որտեղ հակադրվում են ժառանգականությունն ու փոփոխականությունը: „Նույն երևույթը մարդուս կուլտուրական կյանքի մեջ, ըլլա այդ երևույթը քաղաքական, կրոնական, գիտական, թե ուրիշ, ուր այդ երկու հակադիր ու միաժամանակ գործող ուժերու անունն է պահպանողականություն և հառաջադիմություն”¹: Բնությունը մատերիայի և ոգու, արտաքինի և էության միասնություն է: Հետևապես բնությունը և արվեստը սիմվոլիկ են որպես հակադրությունների՝ իրականի և իդեալականի, զգայականի և գերզգայականի „միասնություն-մմանություն”: Մարդկային էությունը ենթակա է ինչպես վերի, այնպես էլ վարի աշխարհներին, ինչը „ձևավորում” է սիմվոլի՝ որպես երևույթների արտացոլման համապարփակ միջոցի, ներքին կառույցը՝ իրականի խորքում իդեալականն է, անսահմանության խորքում՝ վերջավորը կամ հակառակը: Սիմվոլի վերաբերյալ եղած տեսությունները որքան էլ տարաբնույթ կերպով ներկայացնեն երևույթը (այն „նշան” է (Ֆ. Սոսյուրից Յու. Լոտման), „մեկնաբանություն” է Պ.Ռիկերի լեզվաբանական փիլիսոփայության մեջ, „առարկա” է Մ. Մամարդաշվիլի, „կերպար”, „մետաֆոր” և այլն), միևնույն է դրանցում կարևորվում են իրականությունից իդեալականի ոլորտին ձգվող փոխադարձ անցումները²:

Սակայն տարբեր ոլորտների միջև գոյություն ունեցող հակադրամիասնությունը ոչ միայն կեցության հիմքում է, այլև ճանաչողության բուն ընթացքում: Քանի որ իդեալականը և իրականը մշտապես

ներթափանցված են, հետևապես ընկալումը հոգեբանորեն դառնում է դժվար հաղթահարելի, մենք չենք կարող տրամաբանորեն բացատրել տարբեր աշխարհների միջև եղած կապերը, բայց կարող ենք „հայել“ էության խորքը, որ բազմաշերտ է, բազմիմաստ ու անսպառ: Երևույթների պատկերման և ընկալման նման կերպն ազատ է, միագիծ ու պարզունակ խոսքից, որտեղ հստակ են սահմանները բարու և չարի, վերի և վարի, սևի և սպիտակի միջև:

Խորհրդանշականը, որպես երևույթների արտահայտման համապարփակ միջոց, լրացուցիչ իմաստ, արժեք է ավելացնում օբյեկտին կամ իրականությանը՝ չխախտելով դրա նախնական իմաստը: Այն երևույթները կոնկրետ վիճակից վերածում է „բաց“ իրադրության, խորհրդանիշը տրված չէ, այլ առաջադրված է, այստեղից էլ դրա ներքին բովանդակության հարստությունն ու անսպառելիությունը³:

Շանթի իր տեսական դատողություններում կարևորելով մարդկային հոգու, նրա ներաշխարհի պատկերումը, առանձնակիորեն ընդգծում է այն երկերի դերը, որ „հոգեկան ապրումի մը պատկերացումը ըլլալեն զատ, ըլլա նաև հավելվածորեն, իբրև վրադիր, փիլիսոփայական-հոգեբանական ըմբռնումի մը կամ բարոյական-ընկերային գաղափարի մը մարմնացումը“⁴:

Եթե Շանթի համոզմամբ „Յեղիմակին ուզածը երևույթին խորքը մատնանշելն է. մեր բնազդներու անդունդին մեջեն, մեր ձգտումներու խավարին մեջեն“⁵, ապա պակաս կարևոր հանգամանք չէ գեղարվեստական երկի ընկալումը, այն „խորունկ“ անոթ է, որտեղից ամեն մարդ հանում է այն իմաստը, „ինչ որ իր բուռին տարողությունը և իր բազկին երկարությունը իրեն կը թույլատրեն“⁶:

Շանթի „Յին աստվածներ“ դրամայում հանդես եկող հերոսներն ունեն իրենց ճակատագիրը, ներաշխարհը, բնավորության գծերը: Ավելին՝ կատարվող դեպքերը հարուստ են ներքին իմաստով: Այսինքն՝ կենտրոնական բնավորությունները նաև խորհրդանշական արժեք ունեն: Նրանք ներկայացնում են մարդկության պատմության զարգացման տարբեր ժամանակները. Աբեղան „մանկության ժամանակն“ է, Վանահայրը՝ „հասունության“: Սակայն դրամատուրգը սրանով չի սպառում ենթատեքստը: Նա իրականում մարդկային ներաշխարհը տրոհում է զգացմունքի և

բանականության: Այս դեպքում արդեն խոսք է գնում ավանդական որակների (զգացմունք, կրքեր) և հարափոփոխությունն առաջ բերող որակների (բանականության) մասին, որոնք մշտառկա են բանական արարածի էության մեջ: Հետևաբար մարդկային ներաշխարհը հակադրամիասնություն է՝ սրտի և բանականության, վերջավորի և անվերջի, իրականի և իդեալականի: Այստեղ „ժամանակը կանգ է առած” և խոսք է գնում մարդկային ողբերգական գոյության սկզբնապատճառի մասին:

Խորհրդանշին իր մեջ միահյուսելով „անհամադրելի” իմաստային ոլորտներ՝ ստեղծում է աշխարհի ամողջական պատկերը:

Առօրյա իրադրության մեջ միմյանց են հակադրվում հերոսները, իսկ երբ դրամատուրգը պատկերում է նրանց ներաշխարհը (անտեսանելի՝ ակնհայտ), ապա հակասություններն առարկայական տեսք են ստանում տեսիլների, մտապատրանքների շնորհիվ (Վանահայր- ճերմակավոր, Աբեղա-ճգնավոր): Նրանց հոգում կատարվող տեղաշարժերը զգացմունքի և բանականության, հնի և նորի, վարի և վերի, մակերեսի և խորքի, ի վերջո բնության և ոգու հակադրամիասնության արդյունք են:

Շանթը գործադրելով դեռևս առաջին շրջանում գրված դրամատիկ երկերում („Եսի մարդը”, „Ուրիշի համար”) հանդես եկող հերոսների ստեղծման սկզբունքը իր համար նախընտրելի գաղափարն արտահայտում է արտաքուստ բացասական որակներ ունեցող անձի միջոցով, որն է՝ Վանահայրը: Վերջինս մերժելով հին ու նոր աստվածներին ստրկանալու Աբեղայի (անցյալ) և միաբանության (ներկա) „ցուցած” ուղիները՝ նախընտրում է հավատքի նախաստեղծ էությունն իր մեջ վերակերտելու՝ անհատական ճշմարտության ճանապարհը (ապագա): Սակայն կենտրոնական անձինք, որոնք իրենց մեջ միահյուսում են տարբեր ժամանակային դաշտեր ու բարոյափիլիսոփայական տեսակետեր, ներթափանցված են, և հակադրամիասնությամբ պայմանավորված որակներն են առաջ մղում զարգացումը:

Դրամատուրգը գործողության տարբեր պատկերները, առանձին դրվագները, ինչպես նաև հերոսներին ներկայացնում է հակադրության միջոցով: Սակայն իրական և իդեալական աշխարհների համապարփակ հակադրամիասնությունը Շանթը ներկայացնում է լույսի և ոգու սիմվոլների

փոխկապվածությամբ: „Լույսը և ոգին,- նկատում էր Գյոթեն,- իշխելով առաջինը ֆիզիկական, երկրորդը բարոյական աշխարհում” կազմում են բարձրագույն մտային անբաժանելի էներգիայի էությունը⁷: Լույսն իր „ձև” ունի, բայց և միաժամանակ „անձև” է, այն դինամիկ է, շարժուն, ինչպես ոգին. արտաքին ձևը „կրկնում” է ներքին էությունը: Գիշտ նույն կերպ Շանթի դրամայում ֆիզիկական աշխարհի բարձրագույն որակը լույսն է, որին հակադրվում է մարդկային ոգին՝ անսպառ ու անչափելի խորությամբ: Նրանցից առաջինի կողմը Աբեղան է, երկրորդինը՝ Վանահայրը: „Ա”տ է քու հասկցածդ: Ինձի քաշողը ինքը լույսն է ու զեղեցկությունը. ինձի քաշողը աստվածներն են”⁸,- հեզմուն է Աբեղան Կույրին: Հեթանոսական բազմի տեսարանը ողողված է լույսով, իսկ հին աստվածները երևում են արևի սկավառակի ֆոնին՝ վառ լուսավորվածությամբ:

Շանթը երևույթները ներկայացնելու իր նախասիրած սկզբունքը (ընդունելին մատուցել „բացասական” որակների միջոցով) կիրառում է և այստեղ: Ֆիզիկական աշխարհին՝ լույսին, հակադրում է... խավարը. „խավարը խավար է կարճատես աչքերուն: Բոլոր մեծ հղացումները խավարի ծոցն են գոյացեր, բոլոր մեծ խորությունները միայն խավարի մեջ կարելի է տեսնել”: Եթե լույսն ակնհայտ է, տեսանելի ու „պարզ”, ապա ոգին խորհրդավոր է և մութ, քանի որ շատ բան բանական արարածի համար դեռևս մնում է անհասանելի:

Բայց դրամատուրգին հետաքրքրում են ոչ միայն տարբեր ոլորտներին բնորոշ որակները, այլև դրանց միասնությունը, այստեղ արդեն խոսքը աշխարհի հակադրամիասնության մասին է՝ արտաքին ձևը („լույսը”) „կրկնում” է ներքին էությունը, ոգին. „Սոռոցի՜ր արևն ու իր ծագումը, որ ծագի քեզի ծագումներուն ծագումը, որ արևե քեզի արևներուն արևը”: Հարկ է մոռանալ բնությունը, զգայական աշխարհը, վերին ճշմարտությանը, գերզգայական ոլորտին, „արևներու արևին” հաղորդակցվելու համար:

„Շղթայվածում” գրողն առաջնությունը տվել է խորհրդանշականի արտահայտման դինամիկ կերպին. պատկերները հարաշարժ ընթացքի մեջ են: Թեև այստեղ խորհրդանշելը ևս գոյաբանական արժեք ունեն. բնությունը և ոգին մշտապես հակասության մեջ են և առաջ են մղում զարգացումը, այսուամենայնիվ դրանք չունեն նախորդի գեղարվեստական, բովանդակային հարստությունը: Բանն այն է, որ իրական գործողությանը զուգահեռ

գարգանում է առասպելի սյուժետային գիծը, որտեղ շատ բան ակնհայտ է՝ մեկնաբանելի, ինչն առավել կարևորում է պատկերների մետաֆորիկ, քան սիմվոլիկ նշանակությունը: Տարբեր ժամանակները միաժամանակյա գործողության վերածելու ջանքերը որոշ արհեստականություն են մտցրել խոսքի մեջ: Այնպես, ինչպես Նաղաշ-Արտավազդի, այնպես էլ Իշխան-Կյանքի-Ղևի կերպարները ստեղծված են գրեթե նույն հակադրության սկզբունքով, ինչ նախորդ պարագայում: Եթե մարդն „անտեսում” է զգացմունքը և առաջնորդվում մտքով, ապա անխուսափ են բարոյական կորուստները, իսկ երբ „անտեսվի” միտքը, ապա ընդհանուր կարգի մեջ կտիրի քաոսը: Կյանքի դեռ հաճախ չի գալիս իբրև բացասական երևույթ, այն տիեզերական ուժ է, որ կյանքի հիմքում է և կրողն է ինչպես կործանող ուժի, այնպես էլ լույսի: Առանց դրա աշխարհը չի կարող գոյություն ունենալ այնպես, ինչպես այն այսօր է: Ղևը որոշակի սահման է դնում մարդ-արարածի մթին բնազդներին, քանի որ նա դեռևս չի կարողանում ազատությունը „գործադրել” ըստ էության: Խորհրդամիջի երկշերտ կառույցը հնարավորություն էր ընձեռում Շանթին երևույթները դիտել համընդհանուր կապերի մեջ, ինչն անհամեմատ ընդլայնում էր գեղարվեստական աշխարհի սահմանները:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Լ. Շանթի երկերը, հ. 5, Բեյրութ, 1948, էջ 63:
2. Стів І. Лагутина, Символическая реальность Гете, М., 2000, стр. 19.
3. Սիմվոլի բովանդակության, կառուցվածքի վերաբերյալ տե՛ս А. Белый, Мысль и язык, кн. 2, М., 1910, стр. 240-258, А. Губер, Структура поэтического символа, М., 1927, стр. 125-155, А. Лосев, Логика символа, „Контекст”, 1972, А. Михайлова, О художественной условности, М., 1970, стр. 191-236, А. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1971, стр. 175-183, Энциклопедия символизма, М., 1998.
4. Լևոն Շանթի երկերը, Բեյրութ, 1948, հ. 5, էջ 312:
5. Նույն տեղում, էջ 315:
6. Նույն տեղում, էջ 317:
7. Гете И. В., Избранные философские произведения, М., 1964, стр. 330.
8. Լ. Շանթ, Երկեր, Ե., 1989, էջ 421: Այսուհետ էջերը կտրվեն տողում: