

ԱՊՈԼՈՆՅԱՆ ԵՎ ԴԻՈՆԻՍՅԱՆ ՆԱԽԱՍԿԻՋԲԸ Ե.
ԶԱՐԵՆՑԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

«Ողբերգության ծնունդը» աշխատության մեջ Ֆ. Նիցշեի կողմից բացահայտված «ապոլոնյան և դիոնիսյան նախասկիզբ» հասկացությունները հնարավորություն ընձեռեցին մեկնաբանելու անտիկ և ողջ եվրոպական արվեստի ծագման, զարգացման օրինաչափությունները, ամբողջ խորությամբ բացահայտելու անտիկ արվեստի առեղծվածային էությունը: *Դիոնիսոս* և *Ապոլոն* սիմվոլները մեկնաբանելով Ֆ. Նիցշեն ցուցադրեց կյանքը խորությամբ ըմբռնելու և սիմվոլների միջոցով այն արվեստում ներկայացնելու հին հույների փիլիսոփայական հակվածությունը: Ֆ. Նիցշեն բացահայտեց, որ «Դիոնիսոսը» հաճույքի և ցավի միասնություն է, ցավից մարդու փախուստը դեպի հաճույք, մահվան սարսուռից՝ մղում դեպի կյանք. դիոնիսյան բակխանայնայով հին հույնը փառաբանում էր կյանքի կենսատու արմատները: Դիոնիսի սիմվոլն իր մեջ փակում է դեպի կյանք ուղղվածությունը, աշխարհը յուրացնելու, կյանքը վայելելու, կյանքի վայելքը ֆիզիկապես ըմբռնելու մարդկային ձգտումը¹: Ի հակադրություն և լրացում «Դիոնիս» սիմվոլի հին հույները «երկնել» էին նաև «Ապոլոն» սիմվոլը, որը ռեալ իրականությունից մարդու հոգեբանական փախուստի և իր ներաշխարհում գունագեղ մի նոր հոգեաշխարհի հորինման խտացումն է: Եթե մարդը (գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար) ըմբռնում է իր ազատության սահմանափակումը, դժգոհ իրականությունից այդ ազատությունը գտնում է իր հոգևոր աշխարհում՝ իր երազանք, անընդուն, պատրանքներում կամ էլ ֆիզիկական թմբիրի մեջ: Ռեալ իրականությունից փախուստի ապոլոնյան և դիոնիսյան հակվածության պատճառը մարդու անբավարարվածությունն է, ազատության սահմանափակումը: Հոգեբանական այս մեխանիզմը մեկնաբանելով Ֆ. Նիցշեն հնարավորություն ընձեռեց մարդկությանը խորապես ընկալելու մարդկային բնույթը, մարդու հոգեբանական կերտվածքը և աշխարհի, տիեզերքի անսահմանության մեջ ըմբռնելու սեփական դերը:

Փորձենք ավելի հանգամանալից խոսել այս երկու վիճակների (դիոնիսյան և ապոլոնյան նախասկիզբների) մասին:

Սիմվոլիկ կերպով ապոլոնյան կոչվող նախասկիզբը մարդու ներաշխարհում առաջ է բերում մի այնպիսի հոգեվիճակ, որը կարելի է համեմատել երազատեսության իրավիճակի հետ: Այսինքն՝ մարդկային *միտքը, բանականությունը* ռեալ կյանքի ցավից ինքնաբերաբար փախչում, մղվում է դեպի

¹ Տես Ս. Շոլիսյան, Լ. Շանթի «Յին աստվածներ» դրաման, Վանաձոր, 2002թ., էջ 120-125:

ներքնատեսություն, ներքնադիտում, դեպի դեգերում հոգու խորխորատներում, ուր երազանքների, անուրջների հրաշալի տարածք կա: Ապոլոնը երևակայության, պատրանքի ոլորտի թվացյալ փայլի թագավորն է կամ աստվածը: Ապոլոնը, որ փնտրում է վեհը, գեղեցիկը և խորհրդանշում այն, անհատականության, ձևավորված ես–ի, ինքնագիտակցող ես–ի սիմվոլն է:

Իրականության մեջ ցանկացած գեղագիտական կատեգորիա՝ վեհը, գեղեցիկը, տգեղը, սարսափելին... ինքնին գոյություն ունենալ չի կարող: Եթե հրաբուխը գեղեցիկ կամ վեհ է պատկերանում մեկին, մյուսին կարող է թվալ սարսափելի: Այսինքն ամեն բան իմաստավորվում է մարդու ներքին տարածքում, մարդու սուբյեկտիվ ընկալման տիրույթում: Եթե անհատը դժգոհ է իրականությունից, ուր բացակայում է գեղեցիկը, նրա սուբյեկտիվ միտքն այդ գեղեցիկը որոնում և գտնում է իր ներաշխարհում՝ իր անուրջ – պատրանք – երազանքներում: Ապոլոնյան նախասկիզբը՝ ավելի շատ առնչվում է մարդկային *մտքի, բանականության հետ*, վերուստ տրված հատկանիշ, որի միջոցով մարդը հասնում է հոգեկան անդորրի կամ խաղաղության, քանի որ իր ներաշխարհում հյուսում է ոսկե հեքիաթներ, պատրանք, երազանք և ապրում այնտեղ: Ապոլոնյան նախասկիզբը երազատեսության նմանող հիասքանչ պատրանքն է: Խոր միտք, կուռ բանականություն ունեցող մարդուն իրերի, առարկաների աշխարհը բավարարել չի կարող. մարդու հոգևոր ոլորտները միշտ ծարավի են վերերկրային, վերկենցադային, վերաշխարհային ինչ – որ բանի: Նման հոգեմիտվածք ունեցող մարդու համար առավել ռեալ է իր ներքին ազատության աշխարհը, որն առավել ռեալ է, քան իրենից դուրս իրերի աշխարհը: «Շուպենհաուերը շրջապատող աշխարհի բոլոր իրերը երևակայելու մարդկային կարողությունը համարում է ոչ միայն անուրջ և տեսիլք, այլև մարդու փիլիսոփայական շնորհքի արտահայտություն:

Ապոլոն աստվածը հույների մոտ երազային տեսիլքների երջանիկ անհրաժեշտության մարմնավորումն է»²: Սահվան ռեալությունն ինքնին անհեթեթ է դարձնում մարդու գոյության փաստը: Անձնատուր լինելով պատրանքի գեղեցկությանն ու խաբկանքին՝ մարդը հակադրվում է մահվան իրողությանը և հաղթահարում աշխարհըմբռնման սարսափազդու խորությունը և տառապանքի շամփրող ցավը: «Աշխարհիս երեսին եթե տեսնել կուզես, ինչ որ սրտիդ ուզածն է, պետք է նայիս փակ աչքերով»³:

Ի հակադրություն ապոլոնյանի՝ դիոնիսյան հոգեմիտվածքը առաջ է բերում, այսպես ասած, գինովության, հարբածության, թմրածության հոգեվիճակ: Այս երկրորդ դրությունն ավելի շատ մարմնականի հետ է առնչվում. հարբածության թմբիրի մշուշի մեջ մարդը կտրվում է արտաքին աշխարհից և հայտնվում հոգեկան երանավետ եզերքում: Դիոնիսյան նախասկիզբը գինովու-

² Պ. Գուրկիչ, Մշակութաբանություն, Ե., 2002թ., էջ 110:

³ Լ. Շանթ, Երկեր, Ե., 1989թ., էջ 417:

բյան, հարբածության հոգեվիճակ է, որը մարմնական վայելքի, խենճեզ զգացումների հետևանք է: Եթե ապոլոնյան միտվածությամբ միտքը, բանականությունը լողում է հոգու երազատեություն ոլորտում, ապա դիոնիսյան միտվածությունը իրականության մարմնական, զգայական վայելքի հետևանքով առաջացած հոգու թմբիրն է: Իմա ի հակադրություն ապոլոնյան անհատականության՝ դիոնիսյան միտվածությունը մասսաներին բնորոշ չխորացող, մակերեսային մտածողությամբ հոգեբանական վիճակ է: Այս միտվածությունն օգնում է ապրել հեշտ, միմյանց նման՝ չանհատականացած: Դրա համար էլ Հին Հունաստանում մեծ մասսայականություն էին վայելում դիոնիսյան բակխանալիաները, դա ամբոխի ապրելակերպն էր՝ կյանքի կենսատու երակների փառաբանումն ու վայելքը, ապրելակերպ, որը կոչվում էր հեթանոսականություն: Եթե ապոլոնյան նախահիմքը պահանջում է ինքնագիտակցում՝ «Ծանիր զքեզ», ապա դիոնիսյանը պահանջում է արտաքին երևույթների գրկում ինքնամոռացում: «... Այն ամենը, որ արտաքին աշխարհի լուռության մեջ ծնվում է կեցության ողբում, անխոնջ հնչում է տարօրինակ, անարտահայտելի, բայց անսահմանորեն դեպի իրեն ծգող Դիոնիսի աշխարհը:

Դիոնիսի ուժեղագույն գեներն արբեցումն է, որը արգելք չգիտե, որը հոգին արթնացնում է ծների հոսքի ծանծրալի քնից: Այդ աշխարհի բնությունը էքստազն է: Այն հոգին քշում տանում է քաղցրամուշ խելահեղության թևերով դեպի Սիրո հրաշագեղ ապարանքներ, որտեղ կյանքի հետ մեղմորեն միաձուլվելու բարձրագույն լարման ակնթարթումն ա միաժամանակ ըմբռնում է նաև Սահվան գավաթը վառվելով նրա հրակեզ գրկում»⁴: Սակայն դիոնիսյան և ապոլոնյան նախասկիզբները երբեք էլ հստակ, կտրուկ սահմանազատված չեն: Դրանք սերտ կապի մեջ են և ներթափանցված: Հաճախ մարմնական թմբիրից հոգին միտում է ապոլոնյան անրջային ոլորտ, հաճախ էլ աստվածային ոլորտներից հոգին գլխապառույտ արագությամբ անկում է ապրում և թաղվում դիոնիսյան թմբիրի հոգեվիճակում: Հոգեբանական այս երևույթի ընկալումն է, թերևս, մ.թ.ա. 7-րդ դ. հին հույներին մղել Ապոլոնի և Դիոնիսի միասնական ընկալման և միասնական պաշտամունքի, այսինքն՝ Ապոլոնը և Դիոնիսոսը նույնականացվել են⁵: Այդ նույնականացումը Ֆ. Նիցշեն դիտարկում է իբրև զարգացած, քաղաքակիրթ, հասուն հույնի հոգու երկու հակասությունների երկրայինի և աստվածայինի, մարմնականի և հոգևորի բանական հաշտեցում, գիտակցված հաշտեցում, որը բխում է սեփական էության ճանաչողությունից և գիտակցումից: Զգտումների, հակամիտությունների ուժը, որ կուտակվում է քաղաքակիրթ մարդու հոգում, սարսափելի, ահալոր կործանիչ է և առավել վտանգավոր, քան չքաղաքակրթված, նախնական մարդու մոտ, քանի որ ոչ քաղաքակիրթ մարդն իր բացասական հակումները ժայթքում է բնազդաբար,

⁴ Դ. Գուրկիչ, էջ 118:

⁵ *Տե՛ս* Мифы народов мира, энциклопедия, т. 1, М., 1991, էջ 93:

զգայական սիրո *երազանքը*: Եվ ահա երրորդ ենթաշարքը՝ «Մանուշակագույն»:
Այստեղ *իրիկնային* նվագներ են, իրիկուն, որ լի է մանուշակագույն ցլթերով:

Կապույտից հետո և ոսկուց հետո,

Քույր, փոփեց ահա իմ տրտմած հոգում,

Որպես երազում ապրած երեկո -

Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն ... (էջ 64)

Երեկոն դառնում է բանաստեղծի հոգու խորհրդանիշը, որ լցվել է մանուշակագույն թախծով, իսկ մեռնող արևը ծիածան է կապում աղջկա թաց աչքերից դեպի այդ հոգին: «Մանուշակագույն» ենթաշարքն ավարտող վեցերորդ բանաստեղծությունն ամփոփում է «Ծիածան» վերնագրված ողջ երեք ենթաշարքերի («Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույն») ասելիքը. անուրջները, սիրո երազանքը, որ ծիածան էին կապել մարդկային հոգիներում, «այրվեցին ու անցան»: Այդ անուրջները դրսևորվեցին կապույտ → ոսկի → մանուշակագույն կամ համապատասխանաբար այգ → կեսօր → իրիկուն փոխանցումներով միմյանց շաղկապելով «Ծիածան» շարքի ենթաշարքերը: Անուրջները օրվա տարբեր պահերի գլխավոր դերակատարներն էին, որոնք փայլում էին եռագույն ծիածանի շերտերից: «Մանուշակագույն» ենթաշարքի այս վերջին վեցերորդ բանաստեղծության մեջ ևս կա այգ → կեսօր → իրիկուն պտույտը՝ որպես անուրջ - երազանքների հավերժական գոյապտույտի խորհրդանիշ: Եվ այս վերջին ամփոփող բանաստեղծությունը, և եռմիասնական «Ծիածան» շարքը (օրվա պահերը խորհրդանշող կապույտ → ոսկի → մանուշակագույն փոխանցումների երանգներով) երազանքի հավերժականության երգ են՝ որպես հակադրություն ցավի: Սակայն եթե մեռնում են նաև երազները, կյանքը դառնում է դառնագին տառապանք, և անչափ ցանկալի, բաղձալի է Մահը որպես լուսավոր եզերք՝ հոգու հավերժական հանգրվան: Եվ քանի որ «Մանուշակագույն» ենթաշարքն ավարտող վեցերորդ բանաստեղծության մեջ խոսվում է հենց այն մասին, թե «երազներն այրվեցին ու անցան», բնականաբար «Հրաժեշտի երեկոն» և «Գազելներ» ենթաշարքերը, որ հաջորդում են «Մանուշակագույն» - ին, մեռնող երազների մասին են կամ փրկություն բերող մահվան.

Մահը, գիտե՞ս, մի լուսավոր առասպել է, քույր,

Կյանքը այնքան մեղկ ու անգույն ու անբեր է, քույր:

Մահը անուշ, անրջալույս տրտմություն ունի.

Կյանքը տակայն շաչող, փախչող, անհամբեր է, քույր:

Կյանքի կանչը անկումների ազդարար է լով.

Մահը տակայն Կապույտ երկրի մի բանբեր է, քույր (էջ 86) ...

«Ծիածանի» քնարական հերոսն ամփոփծ մի պատանի է, որին առանց սիրո կյանքը թվում է բովանդակազուրկ, անհեթեթ: Նրա համար անսեր կյանքից գերադասելի է Մահը: Բայց պետք է նշել, որ նա թևատարած չի վազում դեպի Մահ. նա դեպի Մահ է ուղղում հայացքը պարտադրված, հարկադրված սոսկ որպես վերջին փրկություն:

Ավելի հասուն է «Տեսիլաժամեր» շարքի քնարական հերոսը: Այս շարքում սերն ու երազանքը չգտնող անհատի տառապանքն է, որը չի համակերպվում իրականության հետ և հոգևոր ինքնապատերազմի մեջ է: «Տեսիլաժամերի» «Լիրիքական բալլադներ» ենթաշարքում «Յետերա - երազ» բալլադը վերնագրված է նաև էպիլոգ՝ վերջերգ, և քանի որ շարքը դասավորել է ինքը Զարենցը, պետք է եզրակացնել, որ այն էպիլոգ է մինչև «Յետերա - երազ» բալլադը եղած նյութերի: Մինչ «Յետերա - երազ» -ը եղած երգերը «մենակ, հոգեվար մեռնող» անհատի հոգու ցավի երգեր են, անհատ, որն իր շուրջն զգում և «խմում է իջնող տագնապը մութի», տագնապը կյանքի, ցավի, տառապանքի վախը: «Յետերա-երազը» այս ամենի վերջերգն է: Իսկ ի՞նչ է ասվում այս էպիլոգում: Բալլադն սկսվում է

*Երբ վեր սլացան հրոտ, հրական
Չրթիռները հուր, հրավարս ու հիր-
Աստղային ծիրից նորից վայր ընկան
Ու դոյակը հին դարձրին մոխիր... (էջ 34) տողերով:*

Բալլադի շարունակությունից պարզվում է, որ դոյակը հոգու այլաբանական պատկերն է (հիշենք նմանատիպ հատված 4. Թեքեյանի պոեզիայում

Կործանման աղմուկներ կլսեմ հոգիես...

Կխեղդե զիս փոշին... Ավերա՛կ, ավերա՛կ՝ ...), մարդկային ներքին տարածքի՝ արտաքին աշխարհից սահմանազատված անսահմանությունը: Եվ երբ

*Չրդեհն էր լափում դոյակը իր հին՝
Բոցերի ծովում մի ոսկի թիթեռ
Զնգում էր, շաչում-հրավարս մի կին (էջ 35):*

Այսինքն «հրավարս կնոջ», որ նույնն է, թե «մի ոսկի թիթեռ» - ի առկայության դեպքում է միայն կյանքն իմաստալից, իսկ երբ չկա սերը, աշխարհը դատարկ է, ունայն: «Տեսիլաժամերի» դրվագները՝ մինչև «Յետերա - երազ», երազանքների փլուզման, սիրո որոնման, բայց իրական կյանքում այն չգտնելու պատմություններ են: Այս երգերում ապոլոնյան լուսափայլ երազն անգամ հանդարտություն չի բերում քնարական հերոսի հոգուն, նրա հոգու ծալքերում փոթորիկ է, ինքնազննում, ինքնապեղում, ինքնաբացահայտման ձգտում, սակայն երբեք ու երբեք այդ ինքնապատերազմող հոգին չի համակերպվում խաբկանքի, պատրանքի հետ, և նույն «Յետերա - երազ» - ում դիոնիսյան բախխանալիայի անզուսպ տենչ է ծագում. սին երազի երկրից քնարական հերոսը փախչում է դեպի հոգու հրդեհը, դեպի սիրո լափող բոցերի երազանքը.

*Օ, թող զա՛, թող զա՛: Լինի արյունոտ:
Մեխվի իր սրտում, որպես քաղցր սուր:
Թող նորի՛ց վառվի համբույրը հրոտ
Ու հմայքը հուր...*

⁷ 4. Թեքեյան, Երկեր, Ե., 1958թ., էջ 163:

*Եվ թող չլինի երազն աստղային-
Ճերմակ դոյակի անմարմին ուրում...*

Կամ
*Ու հրդեհեցի իմ դոյակը հին,
Որ իմը լինես, չդառնաս ուրու,
Որ ինձ մոտ մնաս՝ պարզ ու երկրային (էջ 35)...*

Սակայն... չկա սերը: Սա է իրականությունը: Եվ բանաստեղծի հոգում անափ դառնություն է: «Չետերա - երազ» - ին հաջորդում է «Չրդեհը»: Եթե նախորդում հոգու սիմվոլը դոյակն էր, այստեղ շենք է կամ շենքեր, որոնք փլուզվում են ներքին հրդեհից: Չոգիները «փչում են» իրար հետևից՝ «կարոտին ողջակեզ դարձած», իսկ այս փլատակներից ու մոխրից ասես մահն է թաքուն նայում և սոսկումով լցնում հոգիները: Այնուհետև, ի հակադրություն մահվան, հոգիները նորից փյունիկի պես վերակենդանանում են և փոթորկվում սիրո հրդեհով: Այսինքն հավերժական վերադարձ: Այսինքն, ի հակադրություն մահվան, սիրո փառաբանում: Եվ մահն իր սարսափն է տարածում այնտեղ, ուր չկա սեր:

«Տեսիլածամների» հաջորդ էությունը «Եզերքը Աիդ»-ն է, ուր հունական դիցաբանությունից վերցված մի սյուժե (մեռյալների հոգին նավավար Քարոնը Ստիքս գետի վրայով հասցնում է եզերքը Աիդ, որի մուտքի պահապան Կերբեր չունը ներս է թողնում հոգիները և հսկում, որ ոչ ոք դուրս չգա այնտեղից) վերաինաստավորվում է Չարենցի գրչի տակ, այդ մեռյալները չեն տեղափոխվում անդրշիրիմյան աշխարհ, այլ մարդկային երազանքները: Այսինքն՝ կենդանի մարդն իսկ մեռյալ է, քայլող դիակ, եթե նրա երազանքները հոշոտվել են և նետվել Ստիքսը: Չետագայում 1920թ. «Փողոցային պչրուհուն» շարքում Չարենցը կգրի.

*Ես պոետ եմ ու գիտեմ, որ աշխարհում այս նսեմ,
Ճշմարիտ է միայն այդ ամոքող սուտը լուսե՝
Սուրբ է կյանքում միայն դա - ամոքող փայլը ստի.
-Օ, պչրուհի, հավատա երազներին պոետի (էջ 185)...*

Իսկ որտե՞ղ է Աիդ եզերքը: Չարենցը հստակ մատնանշում է դրա տեղը.

*Չոգու հեռավոր դարպասից անդին,
Ուր մշուշ է, մեզ,-
Ուր թանձր միգում վխտում են մթին
Կասկածները (ընդգծ. Մ. Շ.) եննգ (էջ 38)...*

Երազ - պատրանք - անուրջների խորտակումը բերում է կասկած, տառապանք, անսփոփ ցավ: Եթե երազ - պատրանքներում հոգու ցավը չի մեղմանում, և եթե անհատը սբափ գիտակցում է երազանքի ցնորք և պատրանք լինելը և *կասկածում* դրա իրականություն դառնալուն, հոգին հայտնվում է դժոխքի եզերքում Աիդ եզերքում ցավի, տառապանքի օվկիանում: Պատրանքի մյուս բևեռը մահվան երազանքն է (ինչպես «Ծիածան»-ում էր): Այսինքն եթե երազանքն ապոլոնյան ցնորքով չի հարբեցնում, երազատեսության պատրանքի մեջ գցում, իսկ դիոնիսյան արբեցումը չկա, և չկա անգամ դրա հույսը, Մահը մնում է միակ ցանկալի ուղիորտ, փրկություն:

«Տեսիլաժամերն» ավարտվում է «Մարի, էգ թռչուն...»-ով: Այն կարծես «Տեսիլաժամեր» շարքի ողջ ասելիքի ամփոփումն է: Մարին կամ էգ թռչունը դառնում է կնոջ հոգու սիմվոլ: քնարական հերոսը զրուցում է նրա հետ:

Դեռևս վեդայական գրականությունից եկող Սամսար հասկացությունը (Չարենցի մոտ՝ Սանսար⁸), ենթադրում է մետեմպսիխոզ՝ հոգու հավերժական գոյապտույտ՝ անցում մի ձևից մյուսին: Մահվան միջոցով տիեզերական անսահմանությանը կամ հավերժին ծուլվելու դեպքում միայն մարդը կարող է փրկվել հավիտենական տառապանքի շրջապտույտից՝ հասնելով հոգու խաղաղության նիրվանայի: Եթե XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ իրականության մեջ բազմաթիվ էին նիրվանա որոնողները (հիշենք նիրվանայապաշտ թերևս մեծագույն հեղինակին՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանին), ապա Չարենցի քնարական հերոսը սարսափում է այդ նիրվանայից կամ հոգու վերադարձից դեպի տիեզերական հավերժություն: Նա սարսափում է, քանի որ բուռն տենչում է վայելել կյանքը, քանի որ մարդկային հոգին չի հաշտվում կյանքում պարտված լինելու մտքի հետ: Եթե մեծարենցյան քնարական հերոսը հեթանոս քրմի կրթոտությամբ տենչում է արև կյանքի վայելում («Արևին») և, համենայնդեպս, հույսը չի կորցնում, թե գտնելու է այն, ու տրվում դիոնիսյան գիտության, թմբիրի, Չարենցի քնարական հերոսն այս գործում («Մարի, էգ թռչուն...») շատ սթափ է նայում իրականությանը՝ երբեք չտրվելով պատրանքի ինքնախաբեությանը:

Դոգնե՛լ եմ, հոգնե՛լ երազից, մահից...

Ուզում եմ զգալ, շոշափել նորից,

Չունենալ երազ, թռիչք ու թևեր (էջ 42) ...

Այստեղ քնարական հերոսն ավելի հասուն է: Նա հոգնել է երազից, անուրջներից, որպես վերջին հանգրվան մահվան տեսիլքից: Նա ուզում է աշխարհն զգալ «որպես քաղցր դող», «և ամբողջ կյանքով մի պահ երկարող Վառվել ու մարել հրճվանքում բանտող»: Նա չի կամենում իրեն բեռ անել «հոգու դիակը», չի ուզում անգամ մտածել, թե հոգին հավիտենական է. նա ուզում է վայելել կյանքը, հարբել կյանքի քաղցրությամբ.

-Կուզե՛ի՜ այնպես, որ ետ դառնայի

Ու համբուրեի շրթերը հողի.

Փնտրեի մի պարզ, երկրային ուղի,

Դո՛ղը լիզեի, որպես համր շուն -

Ու լուռ կորչեի աշխարհի փոշում (էջ 40) ...

«Տեսիլաժամերն» ամփոփող այս ստեղծագործությունը հուշում է, որ Չարենցի հոգևոր արմատներն ավելի խրված են երկրում, քան առնչվում են երկնային

⁸ Տես Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հտ. 1, Ե. 1986թ., էջ 43:

⁹ Տես Բնագավառ-Գիտան ինչպես որ է. Լոս Անջելոս, 1985թ., էջ 1099 և Мифы народов мира, энциклопедия, т. 2, М., 1992, էջ 406:

ոլորտներին. նա հասատուն քայլում է ցավի, տառապանքի ուղիներում առանց ուղեղը մթագնելու և անհագուրդ փնտրում է մարմնական վայելք որպես ինքնամոռացում: Չարենցի քնարական հերոսը «Տեսիլաժամերն» ամփոփող այս ստեղծագործության մեջ փառաբանում է Արևը Ազնիմ Ռան և եզ թռչունի «հուր մարմնի հմայքը դյուրող»: Սա հենց ինքը հեթանոսականությունն է, որի խորքում դիոնիսյան երկփեղկվածությունն է ցավից մղում դեպի հաճույք: Այսինքն «Տեսիլաժամեր»-ում պատրանք - երազանքի տեսիլք - ցնորքը չի գոհացնում Չարենցի քնարական հերոսին. նա, սրափ գիտակցելով մարդու անցողիկությունը, փնտրում է դիոնիսյան գինովություն, մարմնի թմբիր.

*ես ինձ եմ ուզում, ինձ, լսու՜մ ես, կին,
 ինձ, որ չեմ չիմի էլ ուրիշ անգամ,
 Որ վաղը պիտի հող դառնամ կրկին
 Ու անցնեմ անդարձ ու աշխարհ չգամ (էջ 42)*

Մահվան - սիրո, պարտանքի թեման «Տեսիլաժամեր»-ում հանգում է հեթանոսապաշարության երազանքի դիոնիսյան վայելքի երազանքի ի հակադրություն մահվան ռեալության:

Սակայն նորից դառնանք չարենցյան օրվա պահեր և հավերժական գոյապտույտ խորհրդանշող սիմվոլներին, որոնք նույնությամբ դրսևորվում են նաև Մեծարենցի պոեզիայում:

«Իրիկունը» և «առավոտը» որպես սիմվոլներ՝ երկփեղկվում են «Ողջակիզվող կրակ» շարքը: «Իրիկունը» վերնագրված առաջին ենթաշարքը ներառում է «իրիկնային» նվագներ, սակայն դրանք ուղիղ իմաստով իրիկնային բնանկարներ չեն. *երեկոն* սիմվոլ է՝ մահ խորհրդանշող (ինչպես օրն է գլորվում դեպի մահ՝ դեպի գիշեր): Ենթաշարքում հաճախ հանդիպում է մեկ այլ սիմվոլ *կնոջ կամ քրոջ հոգին*, ուր «ծավալվում» են գործողությունները կամ ուն ուղղված են քնարական հերոսի զգացումները: Ողջ ենթաշարքում գերիշխում է մոայլ տրամադրություն կյանքից չբավարարված հոգու տրտույնը: Կարելի է ասել ողջ ենթաշարքը «եզերքը Աիդ» - ի ասելիքի կրկնությունն է, բայց ենթաշարքն ավարտող 16 և 17 բանաստեղծություններում դրսևորվում է *Նոր կյանքի երազ*. տասնվեցերորդում («ես լռել եմ հիմա...») օրվա պահերի սիմվոլները հաջորդում են միմյանց գիշեր (մութ = մահ) - արշալույս - կեսօր, իսկ տասնյոթերորդում («Սայրամուտի այս սուրբ...») իրիկուն - մայրամուտ - գիշեր - ցերեկ - արև հաջորդականությամբ (նույն սիմվոլիկ անցումներն առկա են նաև Մեծարենցի «Ծիածանում») և խորհրդանշում հոգու «իրիկունից» կամ հոգու «գիշերից» անցում դեպի վերածնության երազ՝ արևի հետ: Կեսօրվա կամ արևի սպասումը զուգորդվում է հոգեբանական խոր ապրումով՝ Նոր կյանքի սպասումով, հավատով գալիքի նկատմամբ: Այսինքն կյանքի պարտադրած ցավի անդունդներից երազանքում անգամ ինքնախաբեկանք - փրկություն չգտնող քնարական հերոսը, որը, հակառակ իր իսկ ցանկության, փրկության ելք էր տեսնում մահվան մեջ, նորից է հուսավառվում գալիք օրվա հեռանկա-

րով: Իմա՝ քնարական հերոսը հիմա էլ մահից փախչում է դեպի վաղվա գալիքը: Այս երևույթը սիմվոլիզմին բնորոշ պատերազմագաղաթնու մի կամ մեռնելու – հառնելու միաստիկ հոգեբանությունն է: «Իրիկունը» ենթաշարքի վերջին 18-րդ բանաստեղծությունը արևապաշտության չարենցյան ինքնատիպ ծոց է հավատ, որ *հոգու եզերքում* նոր օր է բացվելու, այսինքն կատարվելու է միաստիկ հարություն: Սինչ «Ողջակիզվող կրակ» շարքի երկրորդ «Առավոտ» ենթաշարքը բացելը Չարենցը տեղադրում է «Վերադարձ» վերնագրված ծավալուն մի բանաստեղծություն, որում կրկին ասելիքը մատուցվում է օրվա պահերի այդ – իրիկուն սիմվոլիկ անցումով:

«Վերադարձ» բանաստեղծության առաջին և երկրորդ մասերում, որոնք խորհրդանշում են «այդ» կամ որ նույնն է, թե մարդկային լուսաբաղձ հոգի, քնարական հերոսը ճանապարհ է ընկնում դեպի «հեռուները կապույտ» անցնելու երազների ուղին: Նրա հոգին ուզում է կտրվել ցավոտ իրականությունից, բարձրանալ հոգու սիմվոլիկ լեռը, այն լեռը, որը թունամյանական պոեզիայում բնորոշվում է «բարձրից», իսկ նիցշեական փիլիսոփայության տեսանկյունից «բարձր լեռներից»¹⁰: Սա հոգևոր հասունացման մի վիճակ է, որը բերում է հոգու խաղաղություն, հոգու անդորր: Այդ բարձունքում թունամյանական հերոսը շշջում է. «Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին»¹¹: Սակայն «Վերադարձ» բանաստեղծության երրորդ և չորրորդ մասերում չարենցյան քնարական անհատը, սիմվոլիկ լեռան կատարից դիտելով իր շուրջը, տեսնում է «լեռնային մաքուր պտույտներով սառած» «ծյունե ճանապարհ», որ «վե՛ր էր ձգվում անվերջ՝ խորհրդավոր ու մութ...», այսինքն՝ հոգևոր իմաստության լեռան կատարն այլևս չի ձգում նրան՝ երևալով «խորհրդավոր ու մութ», քանի որ հեղափոխությանը պայմանավորված նոր կյանքի այգաբացի աղմուկն արդեն 1918 – 1920թթ (երբ գրվել է «Ողջակիզվող կրակը») հստակ լսվում էր, և քնարական հերոսը, որ ինքը *երիտասարդ* պոետն է, «բարձր լեռներից» ձգտում է վար դեպի երկիր՝ երկրային պարզ, հասկանալի մարդկային կյանք: Երիտասարդ, կյանքը չապրած հոգուն պետք չէ հոգևոր լեռան ահագնությունը. «Քանզի շատ իմաստութեան մէջ շատ տրտմութիւն կայ, և գիտութիւն աւելացնողը իր ցաւն է աւելացնում» (Ժող., Ա, 18): Իսկ վարում իրիկուն էր, և բոսոր արևը մայր էր մտնում.

Սայր էր մտնում՝

*Որ գիշերից հետո, որպես հրե մի վարդ,
Նորից վառվի ծիրում ու բարձրանա գլարթ-
եվ լափվելով անվերջ իր կարմրակեզ հրից՝
երկինքների մովում ողջակիզվի նորից-
Որ դաշտերին խոնավ, ճահիճներին ճղծիմ*

¹⁰ Տես Ֆ. Նիցշե, Բարուց և չարից անդին, Ե., 1992, էջ 175 – 177 և Ա. Շոլիմյան, Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման, Վանաձոր, 2002թ., էջ 13 – 15:

¹¹ Գ. Թունամյան, ԵԼԺ, հտ. 2, Ե., 1991, էջ 61:

Մինչդեռ «իրիկունը», որ ծավալվում էր քնարական հերոսի շուրջ հոգու սինվոլիկ լեռան կատարին, խորհրդանշում է «լռություն և մահ»: Եվ նա վճռական որոշում է «հետուններից պարապ» վայր իջնել և «ժպտալով» բռնում է «վերադարձի ուղին», քանի որ արևը խոստամուն էր ողջակիզվող կրակ՝ կյանք, ուր մահվան գովքն այլևս պիտի երգվի «որպես մեռնող թռչուն»: Այսինքն՝ «Վերադարձ» բանաստեղծության մեջ մահվան ցավի գիտակցումից նորից մղում է կատարվում դեպի կյանք, ցավից դեպի հաճույք, որն ինքն էլ հավերժական վերադարձն է: Բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսը վճռում է չհեռանալ իրիկուն = մեռնող կյանք սինվոլով բացահայտվող թանձր իրականությունից, նա բռնում է *վերադարձի* ճանփան վերադարձ դեպի բուռն կյանք: Եթե մեծարենցյան քնարական հերոսի հոգին «արևում» է «սիրո հույս մը» («Վերադարձի երգ»), և այդքանը բավական է, որ նա նորից վերադառնա դեպի կյանք, չարենցյան *հոգու վերադարձը* ստանում է *հասարակական հնչեղություն*: Չարենցի «Վերադարձ» բանաստեղծությունը, որը կապում է «Ողջակիզվող կրակ» շարքի երկու ենթաշարքերը՝ «Իրիկունը» և «Առավոտը», ամփոփում է «Իրիկունը»-ի ասելիքը և դուռ բացում դեպի «Ողջակիզվող կրակ» առավոտ, լուսաբաց, և երկրորդ ենթաշարքում «առավոտը» դառնում է հոգու նոր երազանքի, սպասման, հավատի և հույսերի խորհրդանիշ: «Իրիկունը» ենթաշարքի ծանր, ձգվող տողերին «Առավոտ» ենթաշարքում հաջորդում են թեթև, թափանցիկ, շղարշային ռիթմով մեղեդիներ, «առավոտ» սինվոլը նոր իմաստ է հաղորդում նաև «քույր» կամ «կին» սինվոլներին. այս ենթաշարքում դրանք դառնում են նոր սիրո, նոր կյանքից բխող նոր երազանքի խորհրդանիշեր: «Առավոտ» ենթաշարքի հենց առաջին բանաստեղծության մեջ Չարենցը թեթև ռիթմով գրում է.

Եվ հիմա ես լսում եմ,

Որ վերջին երազում իմ

Քո կարոտն սկսում է

Իմ հոգին հուզել -

Ես կարծես ծերացել եմ,

Ծերացել ու դարձել եմ

Ու նորից երագել եմ

Կարոտանք ու սեր (էջ 123) ...

Ուշադրություն դարձնենք վերջին չորս տողերին. այստեղ նույն միջշեական «Վերադարձնալիության» է Զրադաշտը, մանուկ է դարձել Զրադաշտը, արթնացած մեկն է Զրադաշտը»¹² տողի իմաստն է, որ նշանակում է իմաստնացած, փորձառու, հոգևոր հասունացման լեռանը հասած, հոգու տառապանքը ճանաչող, արթնացած, ձևավորված ինդիվիդուալիզմի հանգած անհատի հոգեբանական ղեգրեսիա դեպի մանկան անգիտություն. կարծես ծերացել է Զարենցի քնարական հերոսը, իր հասունության լեռան բարձունքից (ինչպես «Վերադարձ»

¹² Ֆ. Նիցշե, Այսպես խօսեց Զրադաշտը, Բաքու, 1914թ. (Ե, 1990թ.), էջ 5:

քանաստեղծության մեջ էր) դարձել, վերադարձել, իջել է նա՝ նորից երազելու «կարոտանք ու սեր»։ Այս հոգեբանությունը պայմանավորված էր հասարակական նոր իրավիճակով. «Ողջակիզվող կրակ» շարքը գրվելու տարիներին (1918-1920թթ) 1917թ. հաղթանակած հեղափոխությունը շոնդալից տարածվում էր ծնելով փրկության նորանոր հույսեր։ Չարենցը «Առավոտ» ենթաշարքում երգում է «առավոտի» կամ որ նույնն է՝ նոր թարմության «շերեր».

Ու շուրջս արդեն հիմա

Շեփո՞ր է հնչում ու շե՞ր.

Շեփո՞ր է ամեն մի մահ.

Ամեն վերք – հրե մի սեր (էջ 128) :

Գալիք օրերի հորում բոցավառվում է սիմվոլիկ մի առավոտ, սակայն այս ենթաշարքում քնարական հերոսից անբաժան է անսահման թախիծը, քանզի

Ինչպե՞ս պիտի արդյոք հնչեն, ախ, այս երգերը իմ կարմիր-

Իմ ավերակ, իմ ո՞րք երկրում (էջ 137)...

«Ողջակիզվող կրակ» շարքում, ինչպես «Ծիածանում» էր, Չարենցն իրիկուն – առավոտ, գիշեր – արշալույս → կեսօր, մայրամուտ – գիշեր – ցերեկ և նմանատիպ սիմվոլիկ փոխանցումներով երգում է կյանքի հավերժական պտույտը, որը պայմանավորված է մահ – կյանք – հաճույք – ցավ նախահիմքով, մարդկային հոգեբանության նախակերտվածքով ցավից փախուստ դեպի հաճույք, մահվան գիտակցման փաստից դեպի կյանքի «ողջակիզվող կրակ»։ Եվ այս ամենը՝ որպես հավերժական տիեզերական օրինաչափություն, որպես մահվան և կյանքի հակադրամիասնության երգ։ Ինչպես Սեծարենցի մոտ, օրվա պահերը Չարենցի մոտ ևս գեղարվեստական հնարանք են կյանքի հավերժությունը և մահվան ու երազանք – պատրանքի փոխկապակցվածությունը խորհրդանշող։ Չարենցի՝ սիմվոլիստական բնորոշված վաղ շրջանի գործերին բնորոշ է մահվան և երազանք – պատրանքի հակադրամիասնությունը, մի տիրույթ, ուր Չարենցի քնարական հերոսն ավելի հակված է կյանքի ցավը խեղդելու բաքոսյան բակխանալիայում, քան ապոլոնյան լուսափայլ երազում։ Նա էքստրավերտ է՝ միտված դեպի դրսի, իրերի աշխարհ, նրա ազատությունը ներհայեցման մեջ չէ, այլ արտաքին իրերը տիրելու։ Այդ պատճառով էլ Չարենցն առանց ներքին հակասությունների ընդունեց նոր կյանքի «արշալույսը» հեղափոխությունը։ Սակայն ուշ շրջանի հասուն Չարենցն այլ մարդ է. նրա քնարական հերոսը վերաբժանորդելու է արժեքները, պահանջելու նոր բարոյապաշտություն կամ ապաբարոյապաշտություն և առաջ է քաշելու ոչ միայն առաջնորդի դերի խնդիրը, այլև տալու է հասարակության առաջնթացի դուռ, այսինքն՝ չարենցյան քնարում իշխելու է *բովանդակության ապրված, խոր* մի աշխարհ։ Այնինչ ստեղծագործության վաղ շրջանում իշխում են ձևերը, եվրոպական և ռուսական սիմվոլիզմում ընդունված արտաքին ձևերի կաղապարները։ Չարենցի ստեղծագործության վաղ՝ սիմվոլիստական շրջանում իշխում է դիոնիսյան նախասկիզբը։