

ԱՌԱՍՊԵԼ ԵՎ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

(Ժամանակակից արծակի գեղարվեստական նյութից)

Առասպելաստեղծման նկատմամբ արվեստում վերջին ժամանակներս աճած ուշադրությունն ու հետաքրքրությունը տարբեր կերպ են բացատրում: Հասկանալով, սակայն, մեր սթափ-բանական դարում անիրականի նկատմամբ թող որ չգիտակցված ձգտումը, ուսումնասիրողները, բնականաբար, «առաջնության դափնին» տալիս են առասպելի մեջ թաքնված և խտացված կեցության հիմնահարցերի համապարփակության այն վիթխարի ներուժին, որ բացում է բարոյական և գեղարվեստական իմացության նոր, ավելի խոր հնարավորություններ, նոր հեռապատկերներ գրողի ու նաև գեղարվեստական տեքստի վերծանմամբ զբաղվող ընթերցողի երևակայության սլացքի համար: Առասպելաստեղծումը մեր օրերում, երբ գեղագիտական հեղինակություններն ու հեռարանները կորչում են կամ հնանում, հատուկ պահանջարկ ունի: Դա հնարավորություն է տալիս, առաջնորդվելով ազգային և համամարդկային փորձում ամրագրված ըմբռնումներով, բացահայտել մարդու համար ի սկզբանե կարևոր գաղափարների ներքին էությունը՝ լուսաբանելով նրանց լուծումը կամ բացահայտելով նրանց բազմանշանակությունը:

Ըստ Ե. Մելետիևսկու ճշմարիտ նկատողության՝ առասպելականացման պոետիկան ներթափանցել է XX դարի գրականություն և դարձել է պատումի կառուցման ձևերից մեկը «սկզբում զուգահեռների և խորհրդանիշների, իսկ հետագայում առասպելաբանական ինքնուրույն սյուժեի ստեղծման միջոցով, որը միաժամանակ կառուցում է կոլեկտիվ գիտակցությունը և համընդհանուր պատմությունը»¹:

Հիշեցնենք, որ համաշխարհային գրականության մեջ շրջադարձը դեպի առասպելայնությունը սկիզբ է առել Ջոյսից ու Ֆոլքներից, Ապոլյաքից ու Լիոթից, ապա Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենության» հայտնվելուց և ամբողջությամբ վերցված լատինաամերիկյան «մոգական ռեալիզմից», թեև հիմքերը դրվել էին ավելի վաղ, իսկ արդի անգլիական գրականության մեջ առասպելայնության ակտիվ զարգացումը (Ֆաուլզ

և ուրիշներ) վկայում է ստեղծագործության այս տիպի արգասավորությունը:

Ռուս գրականության մեջ Գոգոլը և Դոստոևսկին իրենց «ֆանտաստիկ ռեալիզմով» չունեին և չէին կարող ունենալ ուղղակի հետևորդներ (հասկանալի է, որ ռոմանտիկական գրականությունը տվյալ համատեքստում նկատի չի առնվում): Սակայն 20-րդ դարում Բուլգակովի հայտնությունը ցայտուն կերպով հաստատում է նշված ուղղությամբ կատարվող գեղարվեստական որոնումների բացարձակ հեռանկարայնությունը:

Ասեմք, առասպելայնությունն իր եվրոամերիկյան ծնով բնորոշ է ռուս գրականությանը, հատկապես իր այնպիսի մարմնավորմամբ, ինչպիսին է, օրինակ, Ապդյաքի «Կենտավրոսը», որտեղ կենտավրոսի մասին հայտնի առասպելն ակնհայտորեն զուգորդվում է առաջին հայացքից ոչնչով աչքի չընկնող դպրոցական ուսուցիչ Քուլդուելի կյանքի հետ:

Արդեն անցած դարի երկրորդ կեսին գեղարվեստական գիտակցության որոշ առասպելայնացումը ճանապարհ է հարթում Շուկշինի, Ռասպուտինի, Աստաֆևի կարծես թե խիստ ռեալիստական գյուղական (ինչպես անվանում էին այն ժամանակ) արծակում: Բավական է հիշել Ռասպուտինի Մատյորայի և Աստաֆևի Արքա ձկան հետ աղերսվող առասպելաբանությունները (միֆոլոգեմաները): Այն ժամանակների համար արդիական գրական գործընթացը ներառում էր, օրինակ, այս առումով չափազանց բնորոշ գեղարվեստական փնտրտուքը դրող գրող Այթմատովի, որն իր ստեղծագործությունները կառուցում էր ազգային առասպելների հենքի վրա: Հիշեմք, թեկուզ, նրա «Սպիտակ շոգենավը» և «Ծովեզրին վազող չալ շունը»:

Ռուսական արծակը միշտ ավելի հակված է եղել դեպի առակը, քան դեպի առասպելը որպես այդպիսին, ինչը, բնականաբար, չի նվազեցրել նրա գեղարվեստական փայլատակումների փիլիսոփայական խորքը: Ռուսական պոստմոդեռնիզմում, սակայն, առասպելայնությունը, ավելի ճիշտ՝ կերպափոխությունների առասպելաբանությունը, կարևոր դեր է խաղում, ինչը հետաքրքիր ներկայացված է Սաշա Սոկոլովի «Դպրոց հիմարների համար» և Վենեդիկտ Երոֆեևի «Մոսկվա-Պետուլշկի» ստեղծագործություններում, իսկ ավելի ուշ շրջանում՝ Պելեինի արծակում քաոսի աշխարհակերպերով: Այստեղ առկա է և հերոսների գոյությունը տարբեր ժամանակային չափումներում, այսինքն՝ ժամանակի և գիտակցության առասպելայնացում, աշխարհի պատկերների կերպափոխություններ, թեև առասպելի գոյաբանությանը լիովին չհանգող, և դարձյալ շատ բաներ:

Մեզ հետաքրքրող տեսակետից ուշագրավ է նաև Վ. Ակսյոնովի վերջին՝ «Նոր քաղցրահուշ ոճը» վեպը: Թվում է՝ ինչ ընդհանուր բան կարող է լինել քաղաքացիությունից զրկված այլախոհ բարդ Սաշա Կորբախի կյանքի ու սիրո պատմության և Դանտեի ժամանակների «dolce stil nuovo»-ի միջև: Մինչդեռ իր հերոսի ճակատագրին հեղինակային միջամտության զուգահեռներն ու խորհրդանշանները իսկապես խորացնում են ազատության և նախասահմանվածի միջև նրա խարխափումների համատեքստը՝ դարձնելով այն փիլիսոփայորեն տարողունակ ու բազմաշառնակ, ինչպես ձևակերպում է իր հերոսի կենաց մոդելն ինքը՝ գրողը՝ պնդելով, որ նրա «այժմյան գրառումները թեկուզև վերացական, թեկուզև ինչպես իդեալական, այնպես էլ ծուռ հայելիների միջով, այնուամենայնիվ արտացոլում են մի այլ ոճ, որը դեռևս 13-րդ դարում հայտնվել է իբրև «նոր քաղցրահուշ ոճ»²: Հերոսի՝ իր առասպելաբանական էության և սիրո որոնումները, չնայած մարմնական տռփանքի ու կենցաղային վայրկերությունների թվացյալ գերադիականությանը և ավելորդաբանությանը, առաջարկված փիլիսոփայական ընկալման շնորհիվ բարձրանում են մարդկային կրքերի, դժոխքի պարունակների իմացության տառապանքի և վսեմ սերը պահպանելու ճիգերի այն բարձրագույն սահմանը, որն ազդարարվել էր 13-րդ դարում և շարունակել «Բեստրիչեի լուսարձակումը» ընդմիշտ ու հավիտյան: Եվ թող որ այդ զուգահեռները երբեմն պարադոքսային են հնչում (չէ՞ որ Ակսյոնովի հերոսներն իրենց ազատ են զգում սովորական բարոյականությունից), հեղինակի առաջարկած իմաստային ու ոճական հակադրությունները ստիպում են ևս մեկ անգամ խորհել մարդկային արժեքների ժառանգորդության, փոխաբերական և առասպելայնացված լեզվի ու ոճի հեռանկարայնության մասին և այն մասին, որ արդի աշխարհը «դետերմինացված» է նախորդած զարգացմամբ:

Մյուս կողմից՝ որպես ընդունված ավանդույթ կարելի է համարել ռուսական արձակի ուղղություններից մեկի հակվածությունը տիեզերածնությանն ու բնափիլիսոփայությանը, բնատուր կյանքի շնչավորմանը, մարդուն իբրև բնատուր կեցության մի մասը դիտարկելուն, մարդբնությունն առասպելաբանության: Մարդու հետ այս երկմիասնության մեջ բնությունն ինքը օժտվում է կենդանի հոգով, իսկ երբեմն էլ անձնավորվում է նրա առասպելաբանական էությունը՝ մարդուն համահարազատ: Իր հերթին մարդու առասպելայնացված գիտակցությունը կարող է նրան դուրս մղել առտնին իրողությունից անդին:

Դեռևս 60-80-ական թվականների արձակում նշմարվող այս առասպելաբանությամբ, որ արձատներով սերում էր վաղնջական անցյալից՝

սկսած բանահյուսությունից և ապա հասնում մինչև Տյուտչև և ու Պրիշ-վին, յուրովի արծագանքվեց Օլեգ Երմակովի «Տիեզերքի սրինգը» վիպակում: Վիպակում բնությունը դիտարկվում է որպես երկրորդ «ես», որպես Կոսմոսի (տիեզերքի) գոյաբանական գիտակցություն, որի հետ կարելի է վարել երկխոսություն՝ «առաջնության դափնին» տալով անձնավորված բնատուր սկզբին: Այս երկխոսության լիարժեքության համար ենթադրվում է առասպելայնացված ու ինչ-որ չափով վերհրական գիտակցությունը հերոսի, որը հայտնվել է բնության ներդաշնակությանը անհաղորդ, մարդուն հետապնդող չարի և «տիեզերքի սրնգի» բարու միջև: Բնատուր կյանքի, տայգայի, նրա գետերի ու լճերի հետ միաձուլվելու հնարավորությունը միայն, այսինքն՝ գոյության խորհուրդը հասկանալն ու զգալն է օգնում հերոսին՝ զինվորական դաժան բարքերին չդիմացած երիտասարդին, գոնե ժամանակավորապես գտնել հոգու ներդաշնակությունը, ունկնդրել «տիեզերքի սրինգը»: Իսկ երբ, թող որ կարճատև, նրան կրկին վերադառնում է կյանքի ընկալումը ճղճիմ կենցաղի մակարդակով, նրան սկսում է թվալ, թե իրեն հետապնդում են, թե «ոմն մեկը գալիս է իր հետքերով»: Երմակովը վարպետորեն կարողացել է անձնավորել բնության կյանքը, հաղորդել բնության «ես»-ի՝ իրենց գոյի կարևորության վեհապանծ անդորրում գտնվող անտառի, ծառերի, վճիտ երկնքի մաքրության ու թարմության և այս ներդաշնակությունից անդին կյանքի գարշանքի բազմանշանակ հակադրությունը:

Կյանքի Կոսմոսում պարզորոշ հնչում է «ուլորտների երաժշտությունը»: «Գետը, — կարդում ենք վիպակում, — անդադրում իր ջրերն էր դուրս բերում առափնյա ուլորանից: Ջրի նորանոր ու նորանոր շերտեր, տոննամներ: Դեռևս հեռավոր վերին հոսանքներից, գետակներից, լճերից, ճահիճներից, առվակներից: Անուն ունի ամեն մի գետ: Ճահիճներն ու առվակներն էլ: Այդ անունները միահյուսվում են մեկ գետի անվան մեջ: Այժմ դա հատկապես հասկանալի էր թվում Մենշիկովին: Գիտեր գետի համը, խորությունը, լռությունը, շրշյունն ու ծփանքը: Այս նավարկության ընթացքում ինչ-որ մի բան նրբագործվել էր նրա մեջ... Եվ արդեն անկարելի էր հասկանալ, թե այդ ով է շնչում, այդ ում կյանքն է սփռվում իրիկնային լույսի գծից անդին ու մեղմիկ երգում անթափանց խավարից»: Եվ թվում է, թե հերոսը, միախառնվելով տայգայի գետի հոսող ընթացքին, իսկ գուցեև հենց ժամանակի գետին, դառնում է այս կոսմոսական կյանքի մասը, գտնում է և կամ կարող է ինքն իրեն գտնել դեպ անիմանալի տանող հավերժական ճանապարհին: Աղերսվելը «տիեզերքի սրնգին», ավելի ճիշտ՝ ինչ-որ հավերժին, որ նվագում է «տիեզերքի սրինգը», չընդունելով խզման գռեհիկ դաժանությունն ու դիսոնանսները

(խեղումները), սա ոչ միայն հերոսի երազանքն է, այլև կեցության յուրօրինակ առասպելաբանությամբ ուղղված անցյալից ապագային:

Հայ գրականության գոյաբանական բնույթը, որ գալիս է Հովհաննես Թումանյանից և ընկալվել է Հրանտ Մաթևոսյանի կողմից, հստակ առասպելաբանական հնչերանգներ է ստացել Վ. Մուղնեցյանի ստեղծագործության մեջ և հենց վերջերս էլ՝ Վահագն Գրիգորյանի արձակում: Արդի հայ առասպելաստեղծման հիմքում ընդհանուր կյանքը տիեզերքին հաղորդակցելու դարձյալ նույն գաղափարներն են, գոյի եզրագծերից դուրս գալը, գոյության առօրեականությունից վեր բարձրանալը, կեցության կայուն առասպելաբանություններին դիմելը: Հրանտ Մաթևոսյանի «Ծնակուտն» ու «Անտառամեջը» հենց այդպիսի առասպելաբանություններ են, որոնք պատումը դուրս են բերում մարդկային համապարփակ կյանք: Այս իմաստով հեռավոր Տաշքենդում կյանքի մասին երազանքը մի ճիգ է՝ դուրս պրծնելու կայուն սկզբնաձևից: Իր «Ալիգում» Մուղնեցյանը հերոսներին տեղադրում է տարբեր ժամանակներում և տարբեր էությունների մեջ, և ժամանակի այս առասպելայնացումը սկզբունքորեն կարևոր է նաև որպես անցյալի տարածում ապագայի վրա՝ վերածնելով հերոսների մեջ նախնիներից ժառանգած դյուցազնության ոգին: Ձ. Խալափյանի «Մեռնող-հառնող» վեպում առասպելն ու իրողությունը հարաբերակցվում են՝ կտրուկ տարանջատվելով և զարգանալով զուգահեռ, աղերսվելով ազատության ու անմահության գաղափարներին:

Վահագն Գրիգորյանի «Թռչնի հոգին» վիպակը հստակ զուգորդություններ է հարուցում Դեդալոսի ու Իկարի մասին հունական հայտնի առասպելի հետ, ավելի ճիշտ՝ միապաղաղ գոյությունից դեպի անեզրություն թռչող մարդու առասպելակերպարի հետ: Հերոսի նկատմամբ թշնամական արտաքին աշխարհին հակադրվում է նրա երևակայությամբ արարված աշխարհը: Առասպելածին սկզբնաձևերը ներմուծվում են սովորական աշխարհ: Այո՛, Գրիգորյանի մոտ չկան դեպի առասպել ձգվող ուղիղ զուգահեռներ, քաղբենիական անոգեղեն ու ճղճիմ կյանքից ճգնված նրա հերոսը թռչում է երազում՝ իրողության սահմաններից այն կողմ: Նրա մնալը տանիքում, երազում նրա թռիչքները բացահայտում են մռայլ ու գորշ կենցաղը հաղթահարելու ներուճակությունը, երազանքի թևերին տիրանալը: Սակայն սկսած սեփական կնոջից, հարևաններից ու տեղական իշխանություններից, բոլորը ջանում են նրան դուրս մղել և այս «առասպելական» տարածքից: Ու ավարտն էլ ողբերգական է կենցաղային մակարդակով. երբ այս քաղբենիական, կռվատենչ նողկանքը բարձրանում է տանիք, այն դատարկ է: Վաղինակն իր վերջին թռիչքը կատարել է արդեն արթմնի՝ դեպի ազատ կյանք, կենաց սահ-

մաններից անդին: Այսպիսով՝ վիպակում առասպելայնացվում են իրավիճակն ու հերոսի գիտակցությունը, և դրամատիկ ավարտը բաց է ծղծիմ գոյության վանդակները հաղթահարելու հնարավորությունների վերաբերյալ սյուրռեալիստական խորհրդածությունների համար:

Այս հայկական վիպակը հիշեցնում է բուլղար գրող Վեժինովի «Արգելապատ» վեպը, որի հերոսուհի Անտոնյան ողբերգականորեն հեռանում է կյանքից՝ դարձյալ իր վերջին թռիչքը կատարելով տանիքից: Սակայն բուլղար գրողը իր սյուժեն կառուցում է սիրային հենքի վրա: Անտոնյայի սիրած մարդը չի հավատում, որ նա «թռչնի հոգի» ունի, և հենց այս անհավատությունն է կոտրում Անտոնյայի թևերը: Գրիգորյանն այլ կերպ է զարգացնում սյուժեն: Վաղինակի հարևանը՝ տաքսու հասարակ վարորդը, ընդհակառակը, ամերկբա հավատում է, որ նա կարող է թռչել. չէ՞ որ ինքն էլ թռել է նրա հետ միասին՝ երազում, թե՞ արթմնի: Վիպակում այսպես են միահյուսվում երևակայականն ու իրականը, ծղծիմ կյանքի ու երազանքի խաղաղ գոյակցության անհնարինությունը:

Այն ամենը, ինչ շրջապատում է երկու երազողին, ոչ միայն նողկալի է և հունցված ամենագծուծ կենցաղով, այլև անմարդկային է բառի բուն իմաստով: Օգտագործելով քառսի հետ երկխոսության, առասպելի պոեզիայի ու աշխարհի այլանդակության դարձյալ նույն հակադիր պատկերումը՝ հեղինակը վրձնում է տեղի ունեցածի անիրականությունը նաև հակառակից. հերոսի երազները թունավորված են մարդկեր հարևանների կերպարներով, որոնք պատրաստ են մարդու միս ուտել: Անիրականի մակարդակով պատկերվածի գեղարվեստական տրամաբանությունից ելնելով՝ միանգամայն հասկանալի է վարորդ Վաղարշակի հուսահատ հավատն այն ամենի նկատմամբ, ինչ գտնվում է մարդկանց կյանքի սահմաններից այն կողմ: Նա «գիտե», որ Վաղինակը կարող է հաղթահարել «արգելապատը», քանզի իսկական մարդու համար այլ ելք պարզապես չկա: Կրկնենք՝ վիպակի կենցաղային իմաստով ողբերգական ավարտը, այնուամենայնիվ, լավատեսական է՝ թռչնի հոգու համար չկան արգելապատեր:

Վիպակն ավարտվում է, բայց մնում է արձագանքը, խորհրդածելու ազդակը: Այդպիսին է գեղարվեստական տեքստի առասպելայնացման էֆեկտներից մեկը, և այն մշտապես ելք է բացում դեպի մարդկային ճակատագրի ընդհանրացումը: Գուցե շա՞տ բան է կախված մարդու ընտրությունից: Իսկ եթե իրոք մեր ընտրությունը փոխում է մեր աշխարհները: «21^օ որ մարդն ինքը, — ասում է հայտնի աստվածաբան ու բարոյախոս Կարլ Բարթը, — երկրի ու երկնքի եզրին կանգնած էակ է»: Հիրավի, հենց անտիկ և աստվածաշնչյան առասպելներն են օգնում մեզ՝ նետե-

լով հերոսներին դեպ երկինք և դեպ ջրային տարերք կամ էլ պարզապես իրականի եզրից անդին՝ նրանց խոյանքին հաղորդելով փիլիսոփայական վսեմ իմաստ. հիշել հայրենիքը՝ երկիրը, և փորձել վերակերտել մեզ տրված աշխարհի մոդելը:

Մեզ թվում է՝ մարդկային գոյության և կոչման էությունը մեկնելու գեղարվեստական փնտրտուքն այնքան բեղուն է մեր քննարկած ուղղության մեջ, որ մեզ իրավունք է տալիս հաստատել առասպելի կամ առասպելաբանության օգտագործման օրինաչափությունն ու հեռանկարայնությունը արդի գրողների գործերում: Հասկանալի է, որ ազգային գեղարվեստական ավանդույթը և ինքնատիպ մտածելակերպը յուրօրինակությամբ ու ընտրողականությամբ են օժտում այդ ստեղծագործական որոնումները՝ մեկնաբանելու և մարմնավորելու համար առասպելի, լեգենդի, առակի համապարփակումները, որ հնուց ի վեր պատգամված են մարդկությանը և օգնում են փնտրել ու գտնել կեցության ավելի ու ավելի բարդ հարցերի պատասխանը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Մելետիսկի, Առասպելի պոետիկան, Մ., 1976, էջ 339 (ռու.):
2. Վ. Ակսյոնով, Նոր քաղցրանուշ ոճ, Մ., 1977, էջ 359 (ռու.):