

ՄԱՐԻԱՄ ՇՈՒՆՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

**Ե. ՉԱՐԵՆՅ. ԴԻՈՆԻՍՅԱՆ ԵՒ ԱՊՈԼՈՆՅԱՆ ՆԱԽԱՍԿԶԲԻՑ
ՄԻՆՉԵՒ ԱՐԺԵՔՆԵՐԻ ՎԵՐԱՆԱՅՈՒՄ**

«Ողբերգության ծնունդը» աշխատության մեջ Ֆ. Նիցշեի բացահայտած «ապոլոնյան եւ դիոնիսյան նախասկիզբ» հասկացությունները հնարավորություն ընձեռեցին մեկնաբանելու անտիկ ու եւրոպական 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 խրախճանքով հին հույնը փառաբանում էր կյանքի կենսապարտ 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 խրաչումն է: Եթե մարդը (գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար) ըմբռնում է իր ազատության սահմանափակումը, դժգոհ իրականությունից՝ այդ ազատությունը գտնում է իր հոգեւոր աշխարհում՝ իր երազանք, անրջանք, պարարանքներում եւ կամ ֆիզիկական թմբիրի մեջ: Ռեալ իրականությունից փախուստի՝ ապոլոնյան եւ դիոնիսյան հակվածության պարզառը մարդու անբավարարվածությունն է, ազատության սահմանափակումը: Հոգեբանական այս մեխանիզմը մեկնաբանելով Ֆ. Նիցշեն հնարավորություն ընձեռեց մարդկությանը խորապես ընկալելու մարդկային բնույթը, մարդու հոգեբանական կերպվածքը 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 երազապեսության իրավիճակի հետ: Այսինքն՝ մարդկային **միտքը, բանականությունը** ռեալ կյանքի ցավից ինքնաբերաբար փախչում, մղվում է դեպի ներքնապեսություն, ներքնադիպում, դեպի դեգերում հոգու խորխորատներում, ուր երազանքների, անուրջների հրաշալի տարածք կա: Ապոլոնը երեւակայության, պարարանքի ոլորտի թվացյալ փայլի թագավորն է կամ աստվածը: Վեհը, գեղե-

1 Տե՛ս Մ. Շոլինյան, Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման, Վանաձոր, 2002, էջ 120-125:

ցիկը փնտրող եւ խորհրդանշող Ապոլոնը անհապականության, ձեւավորված ես-ի, ինքնագիտակցող ես-ի սիմվոլն է:

Իրականության մեջ ցանկացած գեղագիտական կարեգործի՝ վեհը, գեղեցիկը, արգելը, սարսափելին... ինքնին գոյություն ունենալ չի կարող: Եթե հրաբուխը գեղեցիկ կամ վեհ է պարկերանում մեկին, մյուսին կարող է թվալ սարսափելի: Այսինքն՝ ամեն բան իմաստավորվում է մարդու ներքին տարածքում, մարդու ենթակայական ընկալման փրփրայթում: Եթե անհասարակ դժգոհ է իրականությունից, ուր բացակայում է գեղեցիկը, նրա ենթակայական միտքն այդ գեղեցիկը որոնում եւ գտնում է իր ներաշխարհում՝ իր անուրջ – պատրանք - երազանքներում: Ապոլոնյան նախասկիզբը ավելի շատ առնչվում է մարդկային **մութի, բանականության հետք**, ի վերուստ փրված հարկանիշ, որի միջոցով մարդը հասնում է հոգեկան անդորրի կամ խաղաղության, քանի որ իր ներաշխարհում հյուսում է ոսկե հեքիաթներ, պատրանք, երազանք եւ ապրում այնպես: Ապոլոնյան նախասկիզբը երազափեսության նմանող հիասքանչ պատրանքն է: Խոր միտք, կուռ բանականություն ունեցող մարդուն իրերի, առարկաների աշխարհը բավարարել չի կարող. մարդը միշտ ծարավի է վերերկրային, վերկենցաղային, վերաշխարհային ինչ – որ բանի: Նման հոգեմիտվածք ունեցող մարդու համար առավել ռեալ է իր ներքին աշխարհի ազատությունը, քան իրենից դուրս իրերի աշխարհը: «Շուպենհայտերը շրջապատող աշխարհի բոլոր իրերը երեսակայելու 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: Մահվան ռեալությունն ինքնին անհերթելի է դարձնում մարդու գոյության փաստը: Անձնատուր լինելով պատրանքի գեղեցկությանն ու խաբկանքին՝ մարդը հակադրվում է մահվան իրողությանը եւ հաղթահարում աշխարհըմբռնման սարսափազդող 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, գինություն, հարբածության, թմրածության հոգեվիճակ: Այս երկրորդ դրությունն ավելի շատ մարմնականի հետ է առնչվում. հարբածության թմբիրի մշուշի մեջ մարդը կորվում է արտաքին աշխարհից եւ հայտնվում հոգեկան երանավետ եզերքում: Դիոնիսյան նախասկիզբը գինություն, հարբածության հոգեվիճակ է, որը մարմնական վայելքի, խենեշ զգացումների հետեւանք է: Եթե ապոլոնյան միտվածությամբ միտքը, բանականությունը լողում է հոգու երազափեսության ոլորտում, ապա դիոնիսյան միտվածությունը իրականության մարմնական, զգայական վայելքի հետեւանքով առաջացած հոգու թմբիրն է: Իմա՝ ի հակադրություն ապոլոնյան անհապականության՝ դիոնիսյան միտվածությունը մասսաներին բնորոշ չխորացող, մակերեսային մտածողությամբ հոգեբանական վիճակ է: Այս միտվածությունն օգնում է ապրել հեշտ, միմյանց նման՝ չանհապականացած: Դրա համար էլ Նին Նունաստանում մեծ մասսայականություն էին վայելում դիոնիսյան խրախճանքները, դա ամբոխի ապրելակերպն էր՝ կյանքի կենսափուլ երակների փառաբանումն ու վայելքը,

2 Պ. Գուրեիշ, Մշակութաբանություն, Ե., 2002, էջ 110:

3 Լ. Շանթ, Երկեր, Ե., 1989, էջ 417:

ապրելակերպ, որը կոչվում էր հեթանոսականություն: Եթե ապոլոնյան նախահիմքը պահանջում է ինքնագիտակցում՝ «Ծանի՛ր զքեզ», ապա դիոնիսյանը պահանջում է արտաքին երեւոյթների գրկում ինքնամոռացում: «... Այն ամենը, որ արտաքին աշխարհի լոռության մեջ ծնվում է կեցության ողբում, անխոնջ հնչում է փառօրինակ, անարտասահայտելի, բայց անսահմանորեն դեպի իրեն ձգող Դիոնիսի աշխարհը:

Դիոնիսի ուժեղագույն զենքն արքեցունն է, որը արգելք չգիտե, որը հոգին արթնացնում է ձեւերի հոսքի ձանձրալի քնից: Այդ աշխարհի բնությունը էքստրազեն է: Այն հոգին քշում փանում է քաղցրանուշ խելահեղության թեւերով դեպի Միրո հրաշագեղ ապարանքներ, որտեղ կյանքի հեւր մեղմորեն միաձուլվելու բարձրագույն լարման ակնթարթում նա միաժամանակ ըմբռնվում է նաեւ Մահվան գավաթը՝ վառվելով նրա հրակեզ գրկում»⁴: Սակայն դիոնիսյան եւ ապոլոնյան նախասկիզբները երբեք էլ հստակ, կարուկ սահմանագրաված չեն: Դրանք սերտ կապի մեջ են եւ ներթափանցված: Նաճախ մարմնական թմբիրից հոգին միարում է ապոլոնյան անրջային ոլորտ, հաճախ էլ աստվածային ոլորտներից հոգին գլխաւարտւյր արագությամբ անկում է ապրում եւ թաղվում դիոնիսյան թմբիրի հոգեվիճակում: Նոգեբանական այս երեւոյթի ընկալումն է, թերեւս, մ.թ.ա. 7-րդ դ. հին հույներին մղել Ապոլոնի եւ Դիոնիսի միասնական ընկալման եւ միասնական պաշտամունքի. այսինքն՝ Ապոլոնը եւ Դիոնիսոսը նույնացվել են⁵: Այդ նույնացումը 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: Զգրումների, հակամիտությունների ուժը, որ կուրակվում է քաղաքակիրթ մարդու հոգում, սարսափելի, ահալոր կործանիչ է եւ առավել վրանգավոր, քան չքաղաքակիրթված, նախնական մարդու մութ, քանի որ ոչ քաղաքակիրթ մարդն իր բացասական հակումները ժայթքում է բնագոյարար, առանց դրանք կառավարելու, իսկ քաղաքակիրթ մարդու ազատության սահմանափակումը ահռելի հոգեւոր ավերածություններ կարող է առաջ բերել: Նին հույների կողմից ապոլոնյան եւ դիոնիսյան միավաճությունների միասնականացումը գիտակից մարդու՝ homo sapiens-ի, **նարսհաւրյալ համակերպված մարդու** եզրահանգում է. նա լավ է պարկերացնում իրականության ահալորությունը, գիտե բնության աղետների դեմ մարդու միայնակությունը, անգորությունը մահվան հանդեպ եւ լինելով քաղաքակիրթ մարդ՝ նա որոնում է ներքին ազատություն: Մարդու ազատությունը հակադարձ համեմատական է քաղաքակրթությանը. որքան մարդը քաղաքակիրթ է, այնքան ավելի անդարձ է հեռացած ազատությունից, այդ իսկ պարճառով այն որոնում է ներքին, հոգեբանական ոլորտներում՝ **հանգելով ներքին ազատության եւ ապրելով հոգեբանական ազատ ոլորտներում**:

Ֆ. Նիցշեի բացահայտումները հնարավորություն են ընձեռում մեկնաբանելու արվեստում եւ հարկապես գրականության մեջ տարածված մահվան եւ սիրո, ցավի եւ հաճույքի, մահվան եւ պարանոք-երազանքի խորհրդավոր հակադրամիասնությունը:

XIX դարավերջին եւ XX դարասկզբին եւրոպական եւ ռուս գրականության բազմաթիվ

4 Պ. Գուրեիչ, էջ 118:

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

մեծեր (եւ հապկապես սիմվոլիստները) այս բանակի մեջ նաեւ բազմաթիվ սիմվոլիստ եւ ոչ սիմվոլիստ հայ հեղինակներ դեգերում էին երազանքի ուղիներում, կյանքի ցավին եւ փառապանքին հակադրում պատրանքն ու անբջանքը: Մի՞թե պատահական երեւոյթ է այս համարարած փախուստը ռեալ իրականությունից: Այս ժամանակահատվածում մի՞թե պատահական է մահվան եւ սիրո երգի, ցավի, փառապանքի եւ դրան հակադրված պատրանք-երազանքի երգը Պ. Վեռլենի, Է. Վերհարնի, Օ. Ուայլդի, Ս. Մալարմեի, Կ. Նամսունի, Մ. Մետերլինկի, Գ. Նաուպոմանի, Լ. Անդրեեի, Ֆ. Սոլոգուբի, Վ. Իվանովի, Վ. Բրյուսովի, Վ. Տերյանի, Ե. Չարենցի, Վ. Թեքեյանի, Մ. Մեծարենցի եւ բազմաթիվ այլ հրաշալի արվեստագետների գործերում: XIX դ. վերջի եւ XX դ. սկզբի վերոհիշյալ եւ բազմաթիվ այլ հեղինակների գործերում ապոլոնյան եւ դիոնիսյան նախահիմքերը հանդես են գալիս փոխկապակցված, իսկ այս թեման իր ժամանակաշրջանի փիլիսոփայական մտքի հետեւանքն էր, դարաշրջանի փիլիսոփայական մտածողության արդյունքը: Ինչու՞ մեկ այլ ժամանակաշրջանում, ասենք XIX դ. վերջից եւ XX դ. սկզբից առաջ կամ հետո, հայ եւ համաշխարհային գրականության մեջ այնպիսի լայն մասշտաբով նույն թեմայի արծարծումներ չեն հանդիպում: Չեն հանդիպում, քանի որ ցավի եւ հաճույքի, մահվան եւ սիրո կամ պատրանք-երազանքի թեման այդ ժամանակահատվածում Շոպենհաուեր- Նիցշե փիլիսոփայական հայեցողության եւ հապկապես Նիցշեյան «հղիացնող» գաղափարների հետեւանք էր:

Մտեղծագործության վաղ շրջանում Ե. Չարենցը եւս հաճախ է անդրադարձել մահվան եւ երազանք-պատրանքի փիլիսոփայական հակադրամիասնությանը: «Երեք երգ փխրադալուկ աղջկան», «Տեսիլաժամեր», «Ծիածան», «Ողջակիզվող կրակ»... շարքերը դրավառ ապացույցն են:

Չարենցի «Ծիածանը» (ի դեպ շարքը բովանդակության, շոշափած հարցերի եւ գաղափարի փեսանկյունից չափազանց սերտ կապի մեջ է մեծարենցյան «Ծիածանի» հետ) բացվում է երկու փոքրիկ բանաստեղծություններով՝ իբրեւ նախերգանք. բուն «Ծիածանն» սկսվում է երեք բանաստեղծությունների եռմիասնությամբ, ուր բացվում է **ծիածան** սիմվոլը՝ որպես աղջկա աչքերում ապրող երեք գույների ճառագում դեպի բանաստեղծի հոգին, որն էլ հիմնում է քնարական հերոսի եւ աղջկա հոգիները կապող սիրո ծիածան: Այնուհետք եւ իրար են հաջորդում «Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույն»-ը ենթաշարքերը, իսկ ողջ շարքն ավարտվում է «Նրաժեշտի երեկոն» եւ «Գազելներ» ենթաշարքերով: Գույներ խորհրդանշող ենթաշարքերը («Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույն») առաջին հայացքից գույների սիմվոլիկ խաղ են թվում, իսկ ուշադիր ընթերցումը թույլ է տալիս ասել, որ դրանք խորհրդանշում են **օրվա պահեր**՝ գունային խորհրդանշաններով: Օրվա պահը դառնում է սիրո զգացման փառքեր նրբերանգները խորհրդանշող սիմվոլ, ինչը նաեւ Մեծարենցի «Ծիածանում» է: Այսպես՝ «Կապույտը» ենթաշարքում քնարական հերոսը երգում է **առավոտյա** կապույտում հոգու դղյակում փակված աղջկա հանդեպ սիրո անհամարձակ զգացումը: **Կապույտը, առավոտը** դառնում են եթերային սիրո սիմվոլ, սիրո բաղձանքի խորհրդանիշ: **Առավոտը** խորհրդանշում է սիրո հնարավորության երազանք, որը եթերային է եւ կապույտ: Նոգեբանական սինեսթեզիան այս պարագային շատ համոզիչ է, քանզի առավոտը, իսկապես, իր թարմ կապույտով կարող է խորհրդանշել նոր ծնվող, համենայն դեպս ոչ հասուն սեր:

«Ոսկին» ենթաշարքում կապույտին փոխարինում է ոսկին (նույնն է թե դեղինը), որը

խորհրդանշում է սիրո **կեսոր**, այսինքն՝ եթերային սիրո երազին հաջորդում է փաթ, հասուն սիրո երազանքը:

Նրոր, հրաշեկ ոսկին արեւի՝

Նրդեհված հոգու հովն է երեւի՝ ...

Դեռես «Տեսիլաժամեր»-ում Չարենցը հրդեհի սիմվոլով փալիս է սիրելու, իրական աշխարհը վայելելու հոգու կրթութ կանչը: «Ոսկին» ենթաշարքում եւս «հրդեհն» ունի նույն արժեքը. խորհրդանշում է սիրո բոցերում այրվող հոգու ջերմությունը, որը ձեռք է բերում նաեւ մեկ այլ փոխակերպում՝ հանդես գալով որպես «արեւի ոսկի»: «Նրաշեկ ոսկին արեւի» ի՛նչ է «հրդեհված հոգու» համեմատությամբ. այն հով է միայն: Այսինքն՝ «Ոսկին» ենթաշարքում «կեսոր» սիմվոլով Չարենցը ներկայացնում է փաթ, զգայական սիրո **երազանքը**: Եւ ահա երրորդ ենթաշարքը՝ «Մանուշակագույն»: Այսպեղ **իրիկնային** նվագներ են, իրիկուն, որ լի է մանուշակագույն ցուլերով:

Կապույտից հեւրո եւ ոսկուց հեւրո,

Քու՛յր, փովեց ահա իմ փրփումս հոգում,

Որպես երազում ապրած երեկո -

Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն ... (էջ 64)

Երեկոն դառնում է բանաստեղծի հոգու խորհրդանիշը, որ լցվել է մանուշակագույն թախիծով, 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 → կեսոր → իրիկուն** փոխանցումներով՝ միմյանց շաղկապելով «Ծիածան» շարքի ենթաշարքերը: Անուրջները օրվա փարբեր պահերի գլխավոր դերակատարներն էին, որոնք փայլում էին եռագույն ծիածանի շերտերից: «Մանուշակագույն» ենթաշարքի այս վերջին՝ վեցերորդ բանաստեղծության մեջ եւս կա այգ → կեսոր → իրիկուն պտույտը՝ որպես անուրջ - երազանքների հավերժական գոյապտույտի խորհրդանիշ: Ե՛ւ այս վերջին՝ ամփոփող բանաստեղծությունը, եւ՛ եռամիասնական «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 փառապանք, եւ անչափ ցանկալի, բաղձալի է Մահը՝ որպես լուսավոր եզերք՝ հոգու հավերժական հանգրվան: Եւ բանի որ «Մանուշակագույն» ենթաշարքն ավարտող վեցերորդ բանաստեղծության մեջ խոսվում է հենց այն մասին, թե «երազներն այրվեցին ու անցան», բնականաբար

6 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հր. 1, Ե., 1986, էջ 59 (այս գրքից հաջորդ մեջբերումների էջերը կտրվեն բնագրին կից):

«Նրաժեշտի երեկոն» եւ «Գազելներ» ենթաշարքերը, որ հաջորդում են «Մանուշակագույն»-ին, մեռնող երազների մասին են կամ փրկություն բերող մահվան.

*Մահը, գիտե՛ս, մի լուսավոր առասպել է, թո՛յր,
Կյանքը այնքան մեղկ ու անգույն ու անբեր է, թո՛յր:*

*Մահը անուշ, անբջայույս տրտմություն ունի.
Կյանքը սակայն շաչող, փախչող, անհամբեր է, թո՛յր:*

Կյանքի կանչը անկումների ազդարար է լոկ.

Մահը սակայն Կապույտ Երկրի մի բանբեր է, թո՛յր ... (էջ 86)

«Ծիածանի» քնարական հերոսն անփորձ մի պարանի է, որին առանց սիրո կյանքը թվում է բովանդակազուրկ, անհերթի: Նրա համար անսեր կյանքից գերադասելի է Մահը: Բայց պետք է նշել, որ նա թեւապարած 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 երազները չգտնող անհատի տառապանքն է, որը չի համակերպվում իրականության հետ եւ հոգեւոր ինքնապարտերազմի մեջ է: «Տեսիլաժամերի» «Լիրիքական բալլադներ» ենթաշարքում «Ներերա - երազ» բալլադը վերնագրված է նաեւ Էպիլոգ՝ վերջերգ, եւ բանի որ շարքը դասավորել է ինքը Չարենցը, պետք է եզրակացնել, որ այն Էպիլոգ է մինչեւ «Ներերա - երազ» բալլադը եղած նյութերի: Մինչ «Ներերա - երազ»-ը եղած երգերը «մենակ, հոգեվար մեռնող» անհատի հոգու ցավի երգեր են, անհատ, որն իր շուրջն զգում է «խմում է իջնող փազնապը մութի», փազնապը կյանքի, ցավի, տառապանքի վախը: «Ներերա-երազը» այս ամենի վերջերգն է: Իսկ ի՞նչ է ասվում այս Էպիլոգում: Բալլադն սկսվում է

*Երբ վեր սլացան հրոտ, հրակամ
Նրթիռները հուր, հրավարս ու հիր-
Աստղային ծիրից նորից վայր ընկան
Ու դոյակը հին դարձրին մոխիր... (էջ34) փողերով:*

Բալլադի շարունակությունից պարզվում է, որ դոյակը հոգու այլաբանական պարկերն է (հիշենք նմանապիպ հարված Վ. Թեքեյանից՝

*Կործանման աղմուկներ կլսեմ հոգիես...
Կխեղդեմ զիս փոշին... Ավերա՛ն, ավերա՛ն՝ ...),*

մարդկային ներքին տարածքի՝ արտաքին աշխարհից սահմանազատված անսահմանությունը: Եւ երբ

7 Վ. Թեքեյան, Երկեր, Ե., 1958, էջ 163:

*Տրդեհն էր լսւիում 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 դադարի է, ունայն: «Տեսիլաժամերի» դրվագները՝ մինչև «Նեպերա-երազ», երազանքների փլուզման, սիրո որոնման, բայց իրական կյանքում այն չգտնելու պարսպանություններ են: Այս երգերում ապոլոնյան լուսավառ երազն անգամ հանդարտություն չի բերում քնարական հերոսի հոգուն, նրա հոգու ծալքերում փոթորիկ է, ինքնազննում, ինքնապեղում, ինքնաբացահայտման ձգտում, սակայն երբեք ու երբեք այդ ինքնապարերազնող հոգին չի համակերպվում խաբկանքի, պարտանքի հետ, եւ նույն «Նեպերա-երազ»- ում դիոնիսյան խրախճանքի անզուսպ արենչ է ծագում. սին երազի երկրից քնարական հերոսը փախչում է դեպի հոգու հրդեհը, դեպի սիրո լսվող բոցերի երազանքը.

*Օ, թող գա՛, թող գա՛: Լինի արյունոտ:
Մեխվի իր արտում, որպես քաղցր սուր:
Թող նորի՛ց վառվի համբույրը հրոտ
Ու հմայքը հուր...
Եւ թո՛ղ չլինի երազն աստղային-
Ճերմակ դոյակի անմարմին ուրուն...*

Կամ՝

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

Սակայն... չկա սերը: Սա է իրականությունը: Եւ բանաստեղծի հոգում անափ դառնություն է: «Նեպերա - երազ»-ին հաջորդում է «Տրդեհը»: Եթե նախորդում հոգու սիմվոլը դոյակն էր, այստեղ շենք է կամ շենքեր, որոնք փլուզվում են ներքին հրդեհից: Նոգիները «փլչում են» իրար հետեւից՝ «կարոտին ողջակեզ դարձած», իսկ այս փլաքականներից 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: Եւ մահն իր սարսափն է տարածում այնպեղ, ուր չկա սեր:

«Տեսիլաժամերի» հաջորդ էպյուդը «Եզերքը Աիդ»-ն է, ուր հունական դիցաբանությունից վերցված մի պոեմ (մեռյալների հոգին նավավար Քարոնը Սպիքս գետի վրայով հասցնում է եզերքը Աիդ, որի մութքի պահապան Կերբեր շունը ներս է թողնում հոգիները եւ

հսկում, որ ոչ ոք դուրս չգա այնպեղից) վերախմաստավորվում է Չարենցի գրչի փակ. ոչ թե այդ մեռյալներն են փեղափոխվում անդրշիրիմյան աշխարհ, այլ մարդկային երազանքները: Այսինքն՝ կենդանի մարդն իսկ մեռյալ է, քայլող դիակ, եթե նրա երազանքները հոշոտվել են եւ նեպվել Սպիքսը: Նեպագայում՝ 1920թ., «Փողոցային պչրուհուն» շարքում Չարենցը կգրի.

*Ես պոեթ եմ ու գիտեմ, որ աշխարհում այս նսեմ,
Ճշմարիտ է միայն այդ ամոքող սուրբ լուսն:*

*Սուրբ է կյանքում միայն դա՝ ամոքող փայլը սրի.
-Օ, պչրուհի՛, հավատա՛ երազներիս պոեթի ... (էջ 185)*

Իսկ ո՞րպեղ է Աիդ եզերքը: Չարենցը հստակ մասնանշում է դրա փեղը.

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

Երազ-պարանք-անուրջների խորքակումը բերում է կասկած, փառապանք, անսփուփ ցավ: Եթե երազ-պարանքներում հոգու ցավը չի մեղմանում, եւ եթե անհատը սթափ գիտակցում է երազանքի՝ ցնորք եւ պարանք լինելը եւ **կասկածում** դրա՝ իրականություն դառնալուն, հոգին հայտնվում է դժոխքի եզերքում՝ Աիդ եզերքում՝ ցավի, փառապանքի օվկիանում: Պարանքի մյուս բեւեռը մահվան երազանքն է (ինչպես «Ծիածան»-ում էր): Այսինքն՝ եթե երազանքն սպողոնյան ցնորքով չի հարբեցնում, երազապետության պարանքի մեջ գցում, իսկ դիոնիսյան արբեցումը չկա, եւ չկա անգամ դրա հույսը, Մահը մնում է միակ ցանկալի ոլորտ, փրկություն:

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

Դեռեւս վեդայական գրականությունից եկող Սամսար հասկացությունը (Չարենցի մոտ՝ Սանսար⁸), ենթադրում է մեպեմպսիխոզ՝ հոգու հավերժական գոյապտույտ՝ անցում մի ձեւից մյուսին: Մահվան միջոցով փեղերական անսահմանությանը կամ հավերժին ձուլվելու դեպքում միայն մարդը կարող է փրկվել հավիպենական փառապանքի շրջապտույտից⁹՝ հասնելով հոգու խաղաղության՝ նիրվանայի: Եթե XIX դարավերջին եւ XX դարասկզբին հայ իրականության մեջ բազմաթիվ էին նիրվանա որոնողները (հիշենք նիրվանայապաշտ մեծագույն հեղինակին՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանին), ապա Չարենցի քնարական հերոսը սարսա-

8 Տե՛ս Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հր. 1, Ե. 1986, էջ 43:

9 Տե՛ս «Բնագավաղ-Գիտան ինչպես որ 1», Լոս Անջելոս, 1985., էջ 1099 եւ “Мифы народов мира” энциклопедия, т.2, М., 1992, էջ 406:

փում է այդ նիրվանայից կամ հոգու վերադարձից դեպի արեգակաբան հավերժություն: Նա սարսափում է, քանի որ տենչում է վայելել կյանքը, քանի որ մարդկային հոգին չի հաշտվում կյանքում պարտված լինելու մտքի հետ: Եթե մեծարենցյան քնարական հերոսը հեթանոս քրմի կրթությամբ տենչում է արեւ՝ կյանքի վայելում («Արեւին») եւ, համենայնդեպս, հույսը չի կորցնում, թե գտնելու է այն, ու փրկում է դիոնիսյան գինովության, թմբիրի, Չարենցի քնարական հերոսն այս գործում («Մարի, է՛գ թռչուն...») շարք սթափ է նայում իրականությանը՝ երբեք չփրկելով պատրանքի ինքնախաբեությանը:

Տոգնե՛լ եմ, հոգնե՛լ երազից, մահից...

Ուզում եմ զգալ, շոշափել նորից,

Չունենալ երազ, թոհք ու թելեր ... (էջ 42)

Այսպեղ քնարական հերոսն ավելի հասուն է: Նա հոգնել է երազից, որպես վերջին հանգրվան մահվան տեսիլքից 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.

-Կուգե՛ի՛ այնպես, որ ետ դառնայի

Ու համբուրե՛ի շրթերը հողի.

Փնտրե՛ի մի պարզ, երկրային ուղի,

Տո՛ղը լիզե՛ի, որպես համր շուն -

Ու լու՛ն կորչե՛ի աշխարհի փոշում... (էջ 40)

«Տեսիլաժամերն» ամփոփող այս սպեղծագործությունը հուշում է, որ Չարենցի հոգևոր արմատներն ավելի խրված են երկրում, քան առնչվում են երկնային ոլորտներին. նա հաստատում քայլում է ցավի, տառապանքի ուղիներով՝ առանց ուղեղը մթագնելու եւ անհագուրդ փնտրում է մարմնական վայելք՝ որպես ինքնամոռացում: Չարենցի քնարական հերոսը «Տեսիլաժամերն» ամփոփող այս սպեղծագործության մեջ փառաբանում է Արեւը՝ Ազնին՝ Ռան եւ է՛գ թռչունի «հուր մարմնի հմայքը դուրսը»: 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, սթափ գիտակցելով մարդու անցողիկությունը, փնտրում է դիոնիսյան գինովություն, մարմնի թմբիր.

Ես ինձ եմ ուզում, ի՛նձ, լուռ՛մ ես, կի՛ն,

Ինձ, որ չե՛մ լինի էլ ուրիշ անգամ,

Որ վաղը պիտի հո՛ղ դառնամ կրկին

Ու անցնեմ անդարձ ու աշխարհ չգամ : (էջ 42)

Մահվան եւ սիրո, պատրաստի թեման «Տեսիլաժամեր»-ում հանգում է հեթանոսապաշտության երազանքի՝ դիոնիսյան վայելքի երազանքի՝ ի հակադրություն մահվան ռեալության:

Սակայն նորից դառնանք չարենցյան՝ օրվա պահեր եւ հավերժական գոյապարույր խորհրդանշող սիմվոլներին, որոնք նույնությամբ դրսևորված են նաեւ Մեծարենցի պոեզիայում:

«Իրիկունը» եւ «առավոտը»՝ որպես սիմվոլներ՝ երկփեղկում 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 ում ուղղված են քնարական հերոսի զգացումները: Ողջ ենթաշարքում գերիշխում է մոայլ պրամատություն՝ կյանքից չբավարարված հոգու փրկությունը: Կարելի է ասել՝ ողջ ենթաշարքը «Եզերքը Աիդ» - ի ասելիքի կրկնությունն է, բայց ենթաշարքն ավարտող 16 եւ 17 բանաստեղծություններում դրսևորվում է **նոր կյանքի երազ**. փասնվեցերորդում («Ես լռել եմ հիմա...») օրվա պահերի սիմվոլները հաջորդում են միմյանց գիշեր (մութ = մահ) → արշալույս → կեսօր, իսկ փասնյութերորդում («Մայրամուտի այս սուրբ...») իրիկուն → մայրամուտ → գիշեր → ցերեկ → արեւ հաջորդականությամբ (նույն սիմվոլիկ անցումներն առկա են նաեւ Մեծարենցի «Ծիածանում»¹⁰) եւ խորհրդանշում են հոգու «իրիկունից» կամ հոգու «գիշերից» անցում դեպի վերածնության երազ՝ արեւի հետ: Կեսօրվա կամ արեւի սպասումը զուգորդվում է հոգեբանական խոր ապրումով՝ նոր կյանքի սպասումով, հավաքով գալիքի նկատմամբ: Այսինքն՝ կյանքի պարտադրած ցավի անդունդներից երազանքում անգամ ինքնախաբեկանք - փրկություն չգտնող քնարական հերոսը, որը, հակառակ իր իսկ ցանկության, փրկության ելք էր փնտնում մահվան մեջ, նորից է հուսավառվում գալիք օրվա հեռանկարով: Իմա՝ քնարական հերոսը հիմա էլ մահից փախչում է դեպի վաղվա գալիքը: Այս երեւույթը սիմվոլիզմին բնորոշ մեռնել - հառնելու միասրիկ հոգեբանությունն է: «Իրիկունը» ենթաշարքի վերջին՝ 18-րդ բանաստեղծությունը արեւապաշտության չարենցյան ինքնափայ ձոն է՝ հավաք, որ **հոգու եզերքում** նոր օր է բացվելու, այսինքն կապարվելու է միասրիկ հարություն: Մինչ «Ողջակիզվող կրակ» շարքի երկրորդ՝ «Առավոտ» ենթաշարքը բանալը՝ Չարենցը փեղադրում է «Վերադարձ» վերնագրված ծավալուն մի բանաստեղծություն, որում կրկին ասելիքը մաքուրցվում է օրվա պահերի այգ → իրիկուն սիմվոլիկ անցումով:

«Վերադարձ» բանաստեղծության առաջին եւ երկրորդ մասերում, որոնք խորհրդանշում են «այգ» կամ որ նույնն է, թե մարդկային լուսաբաղձ հոգի, քնարական հերոսը ճանապարհ է ընկնում դեպի «հեռուները կապույտ»՝ անցնելու երազների ուղին: Նրա հոգին ուզում է կտրվել ցավոք իրականությունից, բարձրանալ հոգու սիմվոլիկ լեռը, այն լեռը, որը թումանյանական պոեզիայում բնորոշվում է «բարձրից», իսկ նիցշեական փիլիսոփայության փնտանկյունից՝ «բարձր լեռներից»¹¹: Սա հոգեւոր հասունացման մի վիճակ է, որը բերում է

10 Մ. ՇՈՒԽՆՅԱՆ, Ապոլոնյան եւ դիոնիսյան նախասկիզբը Մ. Մեծարենցի պոեզիայում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2005, թ. 3, էջ 116-126:

11 Տե՛ս Ֆ. Նիցշե, Բարոյց եւ չարից անդին, Ե., 1992, էջ 175-177 եւ Մ. ՇՈՒԽՆՅԱՆ, Լ. Շանթի «Տին

հոգու խաղաղություն, հոգու անդորր: Այդ բարձունքում թումանյանական հերոսը շնչում է. «Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին»¹²: Մակայն «Վերադարձ» բանաստեղծության երրորդ եւ չորրորդ մասերում չարենցյան քնարական անհասարակ սինվոլիկ լեռան կապարից դիպելով իր շուրջը, փեսնում է «լեռնային մաքուր պտույտներով սառած» «ձյունե ճանապարհ», որ «վե՛ր էր ձգվում անվերջ՝ խորհրդավոր ու մութ...», այսինքն՝ հոգեւոր իմաստության լեռան կապարն այլեւս չի ձգում նրան՝ երեսւյով «խորհրդավոր ու մութ», քանի որ հեղափոխությամբ պայմանավորված նոր կյանքի այգաբացի աղմուկն արդեն 1918–1920 թթ. (երբ գրվել է «Ողջակիզվող կրակը») հստակ լսվում էր, եւ քնարական հերոսը, որ **երիտասարդ** պոետն է, «բարձր լեռներից» ձգվում է վար՝ դեպի երկիր՝ երկրային պարզ, հասկանալի մարդկային կյանք: Երիտասարդ, կյանքը չապրած հոգուն պետք չէ հոգեւոր լեռան ահագնությունը. «Քանզի շատ իմաստութեան մէջ շատ փրփրմութիւն կայ, եւ գիտութիւն ատելացնողը իր ցան է ատելացնում» (Ժող., Ա, 18): Իսկ վարում իրիկուն էր, եւ բոսոր արելը մայր էր մտնում.

Մայր էր մտնում՝

Որ գիշերից հետո, որպէս հրե մի վարդ,

Նորից վառվի ծիրում ու բարձրանա զվարթ-

Եւ լափվելով անվերջ իր կարմրակեզ հրից՝

Երկինքների մովում ողջակիզվի նորից-

Որ դաշտերին խոնավ, ճահիճներին ճղճիւմ

Տա՛իր վառվող հոգու ոսկիները վերջին (էջ 120) ...

Մինչդեռ «իրիկունը», որ ծավալվում էր քնարական հերոսի շուրջ հոգու՝ սինվոլիկ լեռան կապարին խորհրդանշում է «լռություն եւ մահ»: Եւ նա վճռականորեն որոշում է «հեռուններից պարապ» վայր իջնել եւ «ժպտալով» բռնում է «վերադարձի ուղին», քանի որ արելը խոսքանում էր ողջակիզվող կրակ՝ կյանք, ուր մահվան գովքն այլեւս պիտի երգվի «որպէս մեռնող թռչուն»: Այսինքն՝ «Վերադարձ» բանաստեղծության մէջ մահվան ցավի գիտակցումից նորից մղում է կապարվում դեպի կյանք, ցավից՝ դեպի հաճույք, որն ինքն էլ հավերժական վերադարձն է: Բանաստեղծության մէջ 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 «արելում» է «սիրո հույս մը» («Վերադարձի երգ»), եւ այդքանը բավական է, որ նա նորից վերադառնա դեպի կյանք, չարենցյան **հոգու վերադարձը** սրանում 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, հավաստի եւ հույսերի խորհրդանիշ: «Իրիկունը» ենթաշարքի ծանր, ձգվող փողերին «Առավոտը» ենթաշար-

ասարվածներ» դրաման, էջ 13–15:

12 Ն. Թումանյան, ԵԼԺ, հր. 2, Ե., 1991, էջ 61:

քում հաջորդում են թեթև, թափանցիկ, շղարշային ռիթմով մեղեդիներ, «առավոտ» սիմվոլը նոր իմաստ է հաղորդում նաև «բույր» կամ «կին» սիմվոլներին. այս ենթաշարքում դրանք դառնում են նոր սիրո, նոր կյանքից բխող նոր երազանքի խորհրդանիշ: «Առավոտ» ենթաշարքի հենց առաջին բանաստեղծության մեջ Չարենցը թեթև ռիթմով գրում է.

*Եւ 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 երազել եմ
Կարոտանք ու սեր ... (էջ 123)*

Ուշադրություն դարձնենք վերջին չորս տողերին. այսպեղ նույն նիցշեական «Կերպարանափոխած է Ջրադաշտը, մանուկ է դարձել Ջրադաշտը, արթնացած մէկն է Ջրադաշտը»¹³ տողի իմաստն է, որ նշանակում է իմաստնացած, փորձառու, հոգեւոր հասունացման լեռանը հասած, հոգու փառապանքը ճանաչող, արթնացած, ձեւավորված անհատապաշտության հանգած անհատի հոգեբանական հետընթացություն դեպի մանկան անգիտություն. կարծես ծերացել է Չարենցի քնարական հերոսը, իր հասունության լեռան բարձունքից (ինչպես «Վերադարձ» բանաստեղծության մեջ էր) դարձել, վերադարձել, իջել է նա՝ նորից երազելու «կարոտանք ու սեր»: Այս հոգեբանությունը պայմանավորված էր հասարակական նոր իրավիճակով. «Ողջակիզվող կրակ» շարքը գրելու տարիներին (1918 -1920 թթ.) 1917 թ. հաղթանակած հեղափոխությունը 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)*

Քալիք օրերի հրում 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)*

13 Ֆ. Նիցշե, Այսպես խօսեց Ջրադաշտը, Բաբու, 1914 (Ե, 1990), էջ 5:

«Ողջակիզվող կրակ» շարքում, ինչպես «Ծիածանում» էր, Չարենցն իրիկուն→առավուր, գիշեր→արշալույս→կեսօր, մայրամուտ→գիշեր→ցերեկ եւ նմանապիսի սիմվոլիկ փոխանցումներով երգում է կյանքի հավերժական պտույտը, որը պայմանավորված է մահ→կյանք→հաճույք→ցավ նախահիմքով, մարդկային հոգեբանության նախակերպվածքով՝ ցավից փախուստ դեպի հաճույք, մահվան գիտակցման փաստից՝ դեպի կյանքի «ողջակիզվող կրակ»։ Եւ այս ամենը՝ որպես հավերժական փիեզերական օրինաչափություն, որպես մահվան եւ կյանքի հակադրամիասնության երգ։ Ինչպես Մեծարենցի, այնպես էլ Չարենցի սյուեղծագործություններում օրվա պահերը եւս կյանքի հավերժությունը եւ մահվան ու երազանք–պայրաանքի փոխկապակցվածությունը խորհրդանշող գեղարվեստական հնարանք են :

Փաստորեն «Ողջակիզվող կրակ» շարքի երկրորդ՝ «Առավուր» ենթաշարքում Չարենցն սկսեց երգել բացվելիք օրվա լուսավոր առավուրը։ Եւ քանի որ այն թվում էր փրկություն, ապա բանաստեղծի ողջ քնարն իր նոր հավատամքին նվիրված պաշտամունքի ձոն էր՝ «խելագարված ամբոխների» փառաբանումից մինչեւ «Գիրք ճանապարհի»՝ բանաստեղծի վերջին գիրքը, որը նվիրված էր բանաստեղծի դուստր Արփենիկ Չարենցին։ Քննենք քնարական հերոսի հոգեբանական աճն սյուեղծագործության վաղ շրջանից մինչեւ «Գիրք ճանապարհի»։

«Գիրք ճանապարհի»-ն բացող «Ակրոստիքոսով» Չարենցն արեգակից խնդրում է մաքուր սափորի նման սրտով փոքրիկի՝ Արփենիկի համար պայքարով հաստատված ներկայի լուսավոր շարունակություն, հույսերով լի վաղվա օր։ Նա դա խնդրում է հոր սրտի մորմոքով։ Իսկ գաղտնիք չէ, որ շարքի մի քանի պոեմներում վերագնահատվում է մեր ամբողջ պարմական անցյալը։ Անցյալի նկատմամբ Չարենցը դրսևորում է նիցշեական «Այանքի համար պարմության օգուտի եւ վնասի մասին»¹⁴ աշխարհայնության նույն դիրքորոշումը, թե «պարմություն» կոչվածը հիմնականում կեղծ, պայրաանք - երազանքային իդեալական գունավորմամբ «փաստերի» շարադրանք է։ Այդ տեսակետը Չարենցը դրսևորում է եւ՝ «Պարմության քառուղիներով» պոեմում՝

*Որպես անմիտ զրույց մեզ պատմել են մի օր
Նախնիների մասին մեր փառապանծ¹⁵...*

Եւ՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, եւ՝ «Ջրահապատ «Վարդան Զորավար»»-ում եւ այլ գործերում։ Այս դիտանկյունից նայելով հարցին՝ նա շարունակում է խորենացիական այն բողոքը, թե հայ իշխանավորներն անիմաստասեր բարք են ունեցել, իսկ ժողովուրդը «կայծակնահար նախիրի պես» կծկվել է իր լեռների փեշերին եւ դարերով կեղեքվել։ Այս ելակետից էլ նա արժևորում է բացված սիմվոլիկ առավուրը եւ երազում ապացույց ավելի պայծառ տեսնել այն. չնոռանանք փոքրիկ Արփենիկին՝ իր նման հազարավոր փոքրիկների հետ։ Նենց այս նպատակով նա վերջին գիրքը (վերջին՝ մեր հեռավորությունից, իսկ Չարենցը չգի-

14 Տե՛ս **Փ. Ницше**, О пользе и вреде истории для жизни (**Փ. Ницше**, Сборник, Минск, 1999 զրքում), էջ 15-128.

15 **Ե. Չարենց**, Պոեմներ, բանաստեղծություններ, Ե., 1984, էջ 467:

սեր, որ դա իր վերջինն է) վերնագրել է «Գիրք ճանապարհի», որով պոեզիան, մարգարեին, բացառիկ մեծություններին վերապահված իրավունքով նախավերջին օղակին է հասցնում ճանապարհ: XIXդ. վերջին եւ XXդ. սկզբին «կյանքի փիլիսոփայությունը» ռումբի «պայթուցիկությամբ» փարածված էր ողջ Եւրոպայում, որն իր ազդեցությունն ունեցավ նաեւ հայ գրականության վրա: Եթե բացառիկ հանճարի առաքելությունը ճանապարհ, ուղի փալն է մարդկությանը, ապա ըստ Նիցշեի հանճարի՝ այդ ուղին կայանում է գերմարդու մեջ, մարդը պետք է գնա դեպի գերմարդ: Նենց այս հոգեբանությամբ եւ աշխարհայացքով պետք է մոտենալ Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» գրքին, ուր Չարենց հանճարի կողմից ուղի է փրվում «Գիրք ճանապարհի»: Իրավացիորեն Ս. Աղաբաբյանը նշել է, որ այն պետք է դիտել դառսականության ազդեցություն¹⁶, ավելացնենք միայն, որ եւ՛ դառսիզմը, եւ՛ քրիստոնեությունը, եւ՛ բոլոր կրոնական համակարգերը, եւ՛ Նիցշեի ուսմունքը (իր գերմարդով) նույն բանն են ասում ուղի, ճանապարհ: Ներելաբար՝ դեպի ռուսական կողմնորոշում («Դեպի լյառը Մասիս»), դեպի սոցիալիստական հեղափոխություն («Մահվան փեսիլ»՝ Լենինի պարկերով),- ո՛րն է ուղին «այս խորշակյալ **անդուռ** (ընդգծ.Մ.Շ.) Արարաբյան դաշտից» («Պարմության քառուղիներով»): «Մահվան փեսիլ» պոեմում նույն մեքենային կյան սիմվոլիկ մութ անտառում, ինչպես կույրեր, դեգերում են հայ հանճարները, որ փնտրել են ուղի, բայց առավել խորացել են մութ անտառում եւ գտնելու փոխարեն վերջնականապես կորցրել այն: Լապտերը ձեռքին մարդու՝ Լենինի սիմվոլով Չարենցն արժեւորում է նոր առավուրդ՝ հեղափոխությունը, սակայն սրա կողքին չմոռանանք նաեւ «Դեպի լյառն Մասիս»-ի գոյությունը, ուր կասկածի փակ է դրվում նաեւ «բացված առավուրդ»: Կարելի է ասել, որ Չարենցի վերջնական եզրահանգումը թերեւս սա էր. «Ով հայ ժողովուրդ, բո միակ փրկությունը բո հավաքական ուժի մեջ է» («Պարգամ»):

Ասացինք, որ «Գիրք ճանապարհի»-ն ուղի բերող նախավերջին օղակն էր: Իսկ վերջինը մահվանից առաջ, կյանքի վերջին օրերին գրված այն փանջալից, փառապագին գործերն են, որոնցում նա արդեն հստակ փեսնում էր «բացված առավուրդի» հեքեանքները: Դրանցից է ««Զվարթ գիտություն»» շարքը:

Ֆ. Նիցշեն իր «Զվարթ գիտություն» (La gaya scienza) աշխարհության երկրորդ հրապարակության նախաբանում բացատրում է, թե ինչ նկարի ունի «զվարթ գիտություն» արարահայտությամբ: Նա այդպես է որակում այն հոգեբանական վիճակը, որն առաջ է գալիս երկարատեւ ճնշումներին շարունակ դիմադրելով, հոգու առույգությունը պահպանել աշխարհելով այնպիսի ծայրահեղ կեանքի հասնելը, որ այլեւս հնարավոր չէ դիմանալ. այդ կուլմինացիոն կետում խելագարությունից փրկում է գերհասունացած, իմաստնացած հոգու քրքիջը՝ վերելից՝ ամեն ինչի եւ ինքն իր վրա: Փիլիսոփայության պարմության մեջ հաճախ խոսվում է հնագույն ժամանակաշրջաններում արվեստը «խաղ» դիտվելու մասին, արվեստ, որը բխել է իմացությունից, գիտություն = գիտենալուց: Ի դեպ հայոց լեզվում եւս *խաղ* բառում պահպանված է *արվեստի* հեք առնչության իմաստը, օրինակ՝ «մի խաղ ասա, լսենք» ժողովրդախոսակցական արարահայտության մեջ *խաղը* նշանակում է երգ, մեղեդի: *Խաղ* է դիտվել արվեստի այս կամ այն դրսեւորումը՝ իբրեւ իրականության ցավի՝ սիմվոլներում փակում, գեղեցկացում եւ վեհացում: Էսթետիզմի արմարները սնվում են այսպեղից: Այսինքն՝

16 Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Նայ սովետական գրականության պարմություն, հր. 1, Երևան, 1986, էջ 312:

յուրաքանչյուր իսկական արվեստագետ իր ոլորտում (բանաստեղծ, նկարիչ, դերասան...) ցավից գերհասունացած մեկն է, որը *խաղում* է բառերի, գույների, մեղեդու... հետ: Նա այն բարձր լեռների կապարին է, որից միայն վար են նայում եւ բրբջում աշխարհի՝ իբրեւ բեմի եւ իրենք իրենց՝ իբրեւ դերասանի վրա: Նիցշեն «Զվարթ գիպություն» աշխարհայությանն իբրեւ բնաբան մի քառաբող է փակել, ուր ասված է, թե ծիծաղելի է այն Վարպետը, ով ինքն իր վրա դեռ չի ծիծաղում: Այսինքն՝ «Զվարթ գիպություն» աշխարհայության գաղափարը իմաստարության ցավից մահվան դուռը հասնելու եւ հարության, նոր անձի՝ անհատի ծննդյանը հաջորդող կյանքին ուրիշ, խաղաղված եւ սիրող աչքով նայելու հոգեբանությունն է: Սա նույն թեքեյանական «սրբում գիպության» գազաթնակետն է, որը վերածում է «զվարթ գիպության»: Հոգեբանական այս հաստիքայանը հասածը ծիծաղում է անգամ իր գերհաստիքայան վրա: Ֆ. Նիցշեն այս հոգեբանությունն ավելի հանգամանորեն բացատրում է՝ բերելով հին հույների օրինակը: Նիցշեն նշում է, որ նրանք ապրել գիպեին, քանի որ համարձակորեն միշտ մնում էին մակերեսին՝ փրվելով պարանքի՝ «պարանքի ամբողջ Օլիմպոսին»: «Նրանք մակերեսային էին խորությունից»¹⁷: Այսինքն՝ մարքի ամենաբարձր եւ ամենավրանգավոր բարձունքին հասնելով՝ իրենք իրենց նայում էին այնպեղից եւ... ապրում հոգու խրախճանք՝ սափարնալիա՝ ցավից փախուստ դեպի հաճույք, ողբերգականից՝ դեպի կոմիկականը՝ ծիծաղելով սեփական ողբերգության վրա...

Ե. Չարենցն իր «Զվարթ գիպություն» շարքում, որը Խորենացուց բնաբան ունի՝ «Եւ երգեր ձեռամբ» (բնաբանը խոսում է Նազենիկ հարճի կապարյալ պարի, որ նույնն է, թե ձեռքերով երգելու կամ «խաղի» մասին, «խաղ», որը բխում է գործը փայլուն պարկերացնելուց), բնականաբար պիտի խոսի քառապանքի վերջին կետից աշխարհի եւ ինքն իր վրա ծիծաղելու մասին: Բայց վերնագիրը Չարենցն առել է չակերպների մեջ՝ «Զվարթ գիպություն», որով ասելիքը կարուկ փոխվում է հակառակի, վեր է հանվում Չարենցի հեզնանքը, ծաղրը իր նախկին հավաքամքի նկատմամբ: Այնքան ահավոր է չարենցյան լքված, միայնակ եւ դավված վիճակը, որ «զվարթ գիպությունն» անգամ անգոր է թեթեւություն բերելու:

«... Եւ այսպես, ահա եւ 25 փարի ստեղծագործական աշխարհանքով հայրենի հերկը խոփով ոգեկան հերկելուց հետո՝ ահա փոխում են իմ կրկնակի հորելյանը – մենա՛կ ու հալածական՝ պոետ աքսորյալ սեփական հայրենիքում՝ հերկի եզերքին հայրենական երգի՝ ամայացած դաժանագույն եռանդով սեփական նախարարների եւ պետերի՝ հայրենի երգակիցների դեռ մնացած մի քանի խեղճերի հախուռն ցնծության ներքո»¹⁸,- գրում է Չարենցը 28.03.1937 թ. գիշերը՝ իր ծննդյան 40 - ամյակի օրը: Բնականաբար արժեքները նորից վերագնահատվում են եւ արդեն՝ ոչ հոգուր «բացված առավոտի»: Այս օղակով իսկ եւ Չարենցի մահով ավարտվում է փեղծագործության վաղ շրջանից մինչեւ կյանքի վերջը նրա երգած հայրենիքի թեման, որը ոչ այլ ինչ է, քան «առաքինիների» կողմից «չար» որակված «ազապ մարքի» (Նիցշեն), «ազապ ոգու» (Ռ. Շպայներ) «ըմբոստ ոգու» (Վրթ. Փափագյան)՝ ինքն իրեն հենց այդ «չարերի» դասին դասող Չարենցի ենթադրած ուղին, ճանապարհը, դուռը, որ նա փակեց իր ժողովրդին՝ ելնելով իր ապրած դարաշրջանից եւ իր ներքին համոզմունքներից:

17 Ницше Ф., Веселая наука (в книге “Утренняя заря. Переоценка всего ценного. Веселая наука”, Минск, 2003), с. 613.

18 Ե. Չարենց, Պոեմներ, բանաստեղծություններ, էջ 731:

«Ո՛վ հայ ժողովուրդ, բո միակ փրկությունը բո հավաքական ուժի մեջ է»: Իսկ թե նման «չարերի» փված ուղին որքանով է ճիշտ լինում, ցույց է փալիս գալիքը...

«Այանքի փիլիսոփայությունն» իր առանցքային հարցերով՝ հավերժական գոյապարույր (հավերժական վերադարձ), հեթանոսապաշտություն (իբրեւ առողջ բարբերի պաշտամունք), մահվան եւ սիրո հակադրամիասնություն, հանճար (առաջնորդ) եւ ճանապարհի փնտրություն, հանճար եւ ամբոխ հակադրություն եւ այլն, ընդհանրապես շատ բնորոշ է Ե. Չարենցի ողջ սպեղծագործությանը, այդ թվում եւ «Տաղարան» շարքին:

«Տաղարանն» ընդգրկում է երեք թեմա՝ սեր, բանաստեղծի մենակության (ռեսենսի-մենսով շրջապատված լինելու) եւ հայրենասիրական երգեր: Արտաքուստ փարօրինակ է այս թեմաների համադրումը մեկ շարքում: Մական Չարենցը սայաթնովյան ոճավորումով, սիրո մեծագույն երգիչներից մեկի ավանդները շարունակելով, խոսում է մեծ կարեկիցների եւ սիրողների փառապանքի մասին, որոնք գենիտալ բնավորությամբ այն հանճարներն են, ովքեր սիրագրկության դեպքում սուբլիմացիայով ծնում են արվեստ, մշակույթ: Իսկ նմանափայ հանճարները միշտ մենակ են եւ ռեսենսիմենսով շրջապատված:

Ու ձմռան բուրբերի միջին եւ բոքիկ ու մերկ մնացի...

... Խնդացին, քրքացին միայն, որ այդպես մնացել եմ մերկ-

Դարերի հիացմունքը վսեմ փաղերիդ համար է, ասին («Տաղարան», ԺԵ):

Այսպիսի հանճարներին վերուստ սիմվոլիկ «մուրճ» է փրված, այդ նրանք են մարգարեաբար «դուռ» բացում իրենց ժողովրդի համար: Իսկ «Տաղարանն» ավարտվում է հայրենասիրական երկու բանաստեղծությամբ՝ «Նայաստանին» (ԺԹ) եւ «Ես իմ անուշ» (Ի), ընդ որում «Էլի՛ կրեսնես» ռեդիֆը «Նայաստանին» (ԺԹ) գազելում «ձեւավորում» է դարերի հավերժական պարույրի զգացողություն:

... Աշնան քաղած արտի նման՝ հագա՛ր գոհերի

Չհավաքած բե՛րք եւ տեսել - էլի՛ կրեսնես...

... Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Նովնաթան -

Ինչքա՛ն հանճար, խելք եւ տեսել - էլի՛ կրեսնես («Տաղարան», ԺԹ):

Նավերժական վերադարձի, կյանք – մահ հավերժական գոյապարույրի շուրջ բանաստեղծը խորհում է «Էլի գարուն կգա» (Ժ) փաղում: Նավերժական է կյանքը՝ սիրո եւ մահվան հակադրամիասնությամբ, սերը՝ իր սիրտ հոշոտող գործությամբ, մահն իր ամենագործությամբ... Էրոս – Թանապոս ենթադրաբար Չարենցն արժեւորում է սիրո՝ «էշիւր կրակ կըլի՛ արին կմնա» փեսակը: «Տաղարանում» նա երգում է սիրո հեթանոսական վայելք՝ փառապանքի եւ հաճույքի միասնությամբ, դիոնիսյան սարուրնալիա եւ գինություն թմբիր. սպյունյան պարանք - երազանքից Չարենցը գերադասում է դիոնիսյան հեթանոսականությունը: Նա հարազատ է ինքն իրեն, հիշենք «Մարի, էգ թոջուն» բալլադը: Սա է «Տաղարանի» ներքին կենսափիլիսոփայությունը, որ բխել է ժամանակի փիլիսոփայական հենքից՝ «կյանքի փիլիսոփայությունից»: «Տաղարան» շարքն այն կաթիլն է, որի բաղադրության

բացահայտմամբ կարելի է հասկանալ «Չարենց» ծովը կամ օվկիանոս... Այս շարքում ես, խոշորագույն սինվոլիստների նման, Չարենցը փորձում է ներկայացնել կյանքն իր բազմաբարդ ամբողջությամբ՝ ներքին պարճառահեղությանբային միասնությամբ:

Եթե Չարենցի՝ սինվոլիստական բնորոշված վաղ շրջանի գործերին բնորոշ է մահվան երազանք-պարարանքի հակադրամիասնությունը, մի փիրույթ, ուր Չարենցի քնարական հերոսն ավելի հակված է կյանքի ցավը խեղդելու բաբոսյան խրախճանքի մեջ, քան ապոլոնյան լուսափայլ երազում, քանի որ քնարական հերոսն էքստրավերտ է՝ միտված դեպի դրսի, իրերի աշխարհ, նրա ազատությունը ոչ թե ներհայեցման, այլ արտաքին իրերը փիրելու մեջ է (այդ պարճառով էլ Չարենցն առանց ներքին հակասությունների ընդունեց նոր կյանքի «արշալույսը»՝ հեղափոխությունը), ապա ուշ շրջանի հասուն Չարենցն այլ մարդ է. նրա գերհասուն, «զվարթ գիտության» հասած քնարական հերոսը վերագնահատում է արժեքները, պահանջում նոր բարոյապաշտություն կամ ապարքայապաշտություն եւ առաջ քաշում առաջնորդի դերի խնդիրը, փալիս հասարակության առաջընթացի դուռ: Այսինքն՝ չարենցյան ուշ քնարում իշխում է **բովանդակության ապրված, խոր** մի աշխարհ: Այնինչ՝ սրեղծագործության վաղ շրջանում իշխում են ձեւերը, երոպական եւ ռուսական սինվոլիզմում ընդունված արտաքին ձեւերի կադապարները: Չարենցի սրեղծագործությունը քնարական հերոսի հոգեբանական հասունացման ուղի է դիոնիսյան եւ ապոլոնյան նախասկզբից մինչեւ ձեւավորված անհատականության կողմից արժեքների վերագնահատում: