

ԿՈԼԵԿՏԻՎ ԱՆԳԻՏԱԿՑԱԿԱՆԻ ԱՐՔԵՏԻՊԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ՀԵՆՐԻԿ ԷՊՈՅԱՆԻ ՊՈՆԵՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Հռիփսիմե Զաքարյան

Երևանի պետական համալսարանի հայցորդ

ՀՀ, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

Էլ. հասցե՝ zaqaryan_hripsime@mail.ru

Հոդվածը ներկայացվել է 07.06.2020, գրախոսվել է 10.07.2020, ընդունվել է
տպագրության 01.03.2021

Ներածություն

Արքեոտիպերի հոգեբանական տեսությունը մշակել էր շվեյցարացի հոգեբույժ Կարլ Գուստավ Յունգը, թեև այն հայտնի էր դեռևս Պլատոնի և Օգոստինոս Երանելիի ժամանակներում: Ըստ Կ. Յունգի՝ նախապատկերի (արքեոտիպերի) բովանդակային էությունն ի հայտ է գալիս երազներում, տեսիլքներում, ֆանտազիաներում, իսկ առավելապես՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Հոգեբույժը մարդու գիտակցականում առանձնացնում է անհատական անգիտակցականն ու կոլեկտիվ անգիտակցականը:

«Էդոյանի պոեզիայում սերտորեն միահյուսվում են գիտակցականն ու անգիտակցականը, բանականն ու զգայականը, որոնք միասին ամփոփելու դեպքում կարելի է ասել, որ նրա ստեղծագործական անհատականությունը սերտորեն միահյուսվում է անձնական կյանքին, սակայն նաև նկատելիորեն վեր է բարձրանում այդ միահյուսումից»¹:

Կոլեկտիվ անգիտակցականի արքեոտիպերի վերաիմաստավորումը Հ. Էդոյանի պոեզիայում

Համաձայն Կարլ Յունգի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականը ժառանգական ոչ պայմանական ռեակցիաների ամբողջություն է, որոնք, անկախ մարդու (սուբյեկտի) գիտակցությունից ու կամքից, գոյություն ունեն նրա հոգեկանի խորքային «տարածությունում»: «Մեր հոգիները, ինչպես մարմինները, բաղկացած են նույն տարրերից, որոնցից կազմված էին մեր նախնիների մարմիններն ու հոգիները», - գրել է Կարլ Յունգը².

¹ Զաքարյան 2019, 70:

² Юнг 1991, 45.

Լռությունը նույնն է, տարբեր են խոսքերը,
 նույնն է գիշերը, բայց երազները
 նման չեն իրար:
 Նույն դեմքն է մարդու,
 բայց տարբեր են նրա արտացոլումները...
 ...ոչ ստվերային իրականություն-
 ուր ծուլված են իրար
 պատկերն ու շրջանակը, ինչպես մի անգամ
 Դանտեն է տեսել այն
 իր մի հավերժական ակնթարթի մեջ:
 («Լռությունը նույնն է, տարբեր են խոսքերը»)³

Կարելի է ասել, որ բանաստեղծության ողջ իմաստը խտացված-ծածկազրկված է հետևյալ հաստատում՝ «...շուրջս ծավալվող արձագանքներից// չի լսվում այն ձայնը, որ ինձ պիտի հասներ նրանից այն կողմ, -/ոչ ստվերային իրականություն-// ուր ծուլված են իրար/պատկերն ու շրջանակը...»: Բանաստեղծությունում, ըստ էության, արտացոլված են կյանքի երկու իրականություններ՝ իրականն ու մտացածինը՝ գիտակցական ու անգիտակցական աշխարհները: Բանաստեղծության սկզբում պատկերվում է իրական աշխարհը՝ մարդու իրական աշխարհիկ դեմքը՝ «տարբեր արտացոլանքներով», այնուհետև զգայական, ինստինկտային աշխարհից անցնում «ոչ ստվերային իրականություն»՝ ոգեղեն աշխարհ: Կ. Յունգը ստվերի արքետիպը սահմանել էր որպես անգիտակցականի թաքնված կողմ: *Ստվերի արքետիպը*, ըստ Կ. Յունգի, անգիտակցականի «մութ», անհատական բնագոյային կողմն է, այլ կողմը, որը մարդը փորձում է թաքցնել անգամ ինքն իրենից: Կ. Յունգը շատ դեպքերում ստվերը նույնացնում է սատանայի հետ. «Սատանան Ստվերի արքետիպի տեսակն է, այսինքն՝ մարդու չգիտակցված մութ կողմի վտանգավոր ասպեկտը»⁴: Բանաստեղծությունը քնարական «ես»-ի ստվերային՝ բնագոյային իրականությունից ոգեղեն իրականություն անցնման ճանապարհն է, և այն անցնելու համար «գիշեր ու ցերեկ սպասում է մի հյուրի», նրան, ով պիտի ուղեկցեր իրեն դեպի «այն կողմ՝ ոչ ստվերային իրականություն», որտեղ «մի անգամ Դանտեն է եղել իր մի հավերժական ակնթարթի մեջ». սպասված հյուրը, որ նրան պետք է զգայական ոլորտից ուղեկցեր ոգեղեն աշխարհ, Բանականությունն է՝

³ Էդոյան 2016, 675:

⁴ Юнг 2015, 244.

Վերգիլիուր՝ «մարդկային բանականության կամ գիտության»⁵ խորհրդանշական արքետիպը:

4. Յունգը եզրակացնում է, որ մարդը չգիտակցված կարող է անդրադառնալ անգիտակցականի արքետիպերին, որոնք խորքային անգիտակցականից խորհրդանիշների տեսքով կարող են անցնել անձնական անգիտակցականին, այնուհետև գիտակցականին և խորհրդանիշների տեսքով դրսևորվել գեղարվեստական ստեղծագործությունում. «Արքետիպերը եղել և մնում են հոգևոր կենսական ներուժ, որոնք ցանկանում են, որ իրենց լրջամտորեն ընկալեն, և որն անսովոր կերպով սպասում է, որ դրսևորի ինքն իրեն»⁶: Նա հատկապես առանձնացնում է մանկան արքետիպը, որը «կոլեկտիվ հոգու մանկության նախագիտակցական ասպեկտն է»,⁷ և որն առավել հաճախ է գործածվում տարաբնույթ գեղարվեստական ստեղծագործություններում.

....Կյանք առանց լուրջության,
լռություն առանց ուժի,
կինոֆիլմ կադրից դուրս,
պտտվող մի պյուժե-
դեպի ետ, դեպի սկիզբ,
ուր մի երեխա
փնտրում է ճանապարհը
դեպի Սուրբ Քաղաք:
(«Օր առանց հանդերձանքի»)⁸

⁵ «Բեատրիչեն հասնելու համար նրան (Դանտեն) (ընդգծումը հեղինակինն է - Հ.Զ.) առաջնորդում է Վերգիլիուր (բանականության խորհրդանիշը),- գրում է Հ. Էդոյանը,- բայց մարդկային բանականությունը կամ գիտությունը նրան կարող է հասցնել մինչև փրկության դռների առջև (Քավարանի վերջին հարկը՝ Եդեմը կամ Երկրային Դրախտը), այսինքն՝ կարող է սոսկ նախապատրաստել նրան փրկության, բայց փրկությունը գալիս է ավելի վերին ոլորտներից՝ Բեատրիչե-Սիրուց, որի մեջ մարմնավորված են սերը և աստվածային գիտությունը (աստվածաբանությունը որպես գիտություն բարձրագույնի մասին): Վերգիլիուսի առաքելությունն ավարտվում է Եդեմում, որից հետո նա ետ է վերադառնում, իսկ Եդեմից նրան Երկրային Դրախտ է առաջնորդում Բեատրիչեն: Առանց Սիրո փրկության դռները փակ են մարդու առաջ» (Էդոյան 2009, 51-52):

⁶ Юнг 1997, 352.

⁷ Юнг 1997, 357.

⁸ Էդոյան 2016, 675:

Բանաստեղծության իմաստը ձևավորվում է բանաստեղծական պատկերների հիերարխիկ կառուցվածքի շնորհիվ: Բանաստեղծն այստեղ գործածում է նույն ուղեծրով անվերջ ընթացող աշխարհի հավերժապտոյսի պատկերը, որի հետևանքով կյանքն ընկալվում է որպես հավերժորեն կրկնվող «սյուժե»: «Հոգևոր իմաստի ներկայությունը մարդու մեջ այն միակ արահետն է, որով նա կապվում է «բարձր ոլորտի» հետ և թույլ չի տալիս նրան վերջնականապես սուզվելու Աշխարհի ամենախոր շերտերը, որից այն կողմ բացվում են Դանտեի Դժոխքի դռները, - գրում է Հ. Էդոյանը,- որքան էլ նա հեռանում է այդ «իմաստից», միևնույն է, գիտակցորեն կամ ենթագիտակցորեն (որ երբեմն սխալմամբ շփոթում են բնագդի հետ) նա փնտրում է այդ արահետը և ձգտում «վերադառնալ ետ»: ...Մարդը, մոլորվելով աշխարհի վտանգավոր ճանապարհներում, նայում է դեպի «ետ» (կամ դեպի վեր), փնտրելով իր ճիշտ ուղին»⁹: «Եթե չդառնաք ու չլինեք մանուկների պես, երկնքի արքայություն չեք մտնի» (Մատթ. ԺԸ:3),- Քրիստոսի այս պատգամն այն է, որ մաքրագործվելու միակ ճանապարհը վերադառնալն է դեպի սեփական «սկիզբների սկիզբ»՝ այն վիճակը, որում կայինք, երբ աշխարհ եկանք: Բանաստեղծական այս պատկերը տեսանելի պատկերն է մարդու հոգևոր տարածությունում ճանապարհի բացելու ու ճանապարհվելու երկրային կյանքում դեպի երկրային Երուսաղեմ, որը հոգևորի խորհրդանիշն է՝ այս աշխարհային կյանքում, հոգևոր ոլորտում դեպի Երկնային Երուսաղեմ¹⁰ ճանապարհի հարթելու:

Այսպիսով, ճանապարհի արքետիպական պատկերը մի կողմից տանում է դեպի Աստված, մյուս կողմից դեպի սեփական անհատականություն, սեփական բարձրագույն «ես»-ը:

Համաձայն Միրջա Էլիադեի՝ բազմաթիվ հնագույն կրոնական համակարգերում հանդիպում են «երկնային արքետիպեր» հասկացությանը, համաձայն որի՝ երկրային իրականությունում գոյություն ունեցող ամեն երևույթ՝ աներևույթ կամ երևութական, ունի իր երկնային կրկնօրինակը: Գոյություն ունի տեսանելի երկիր ու անտեսանելի երկիր, և ամեն ինչ կառուցված է տիեզերական արքետիպական մոդելին համապատասխան:

⁹ Էդոյան 2009, 61:

¹⁰ Սաղմոսներում Երուսաղեմը համարվում է աթոռակալ քաղաք (Սաղմ. ՃԻԱ), Տիրոջ օրհնաբանելու սրբավայր (Սաղմ. ՃԸ) և այլն: Աստվածաշնչյան մեկ այլ վկայության համաձայն՝ Փրկչի Երկրորդ գալուստյան ժամանակ արարվելու է Նոր (Երկնային) Երուսաղեմ (Յայտ. ԻԱ:1-4, Գաղ. Դ:26, Եբր. ԺԱ: 22), հմմտ. Աստուածաշունչ 1929:

Այն, ինչ կատարվում է երկրի վրա, նախապես տեղի էր ունեցել երկրային իրականությունում: Երկրային իրականությունում կատարվող ամեն ինչ երկնային իրականության պարզ կրկնօրինակն է, ամեն ինչ ունի իր երկնային արքետիպը¹¹.

Երկու կղզիներ
 ներքևում վերևում
 կամ իրար կողքի
 կուզեի այնքան
 աննկատ անցնել
 մի կղզուց մյուսը,
 որ նույնիսկ մի ալիք
 ջրի վրա չշարժվեր:
 («Երկու կղզիներ»)¹²

«Կղզին «տեղակայված» ալիքների վրա, աշխարհակառույցի ակնառու պատկերն է»¹³, - գրում է Մ. Էլիադեն: *Ջուրը նաև մահվան ու վերածնանս խորհրդանիշն է*: Նախնական քառսը ջրային տարածություն էր, որից արարվել էր աշխարհը: Մարդը մահանալով՝ կրկին վերադառնում է իր նախաստեղծ վիճակին, մերվում քառսին՝ ջրային տարերքին, նորից արարվում, վերածնվում¹⁴: Առասպելաբանական պատկերացումներում կղզին նույնանում է դրախտին: Կղզու սահմանավորությունը եզրագծում առանձնացնում է մի տարածքը մյուսից, հետևաբար առանձնանում, տարբերակվում է նաև նրանց իրականությունը. այդ «սահմանները կարող են պահպանվել-հսկվել ինչպես անմիջականորեն, այնպես էլ ոչ անմիջականորեն, այն վստահված էր աստվածներին»¹⁵, - կարդում ենք Առնոլդ վան Գեննեպի հնագույն անցումային ծեսերին նվիրված աշխատությունում: Մյուս տարածությունը մնում է օտար ու անհասանելի, և որպեսզի անցում կատարվի մի կղզուց մյուսը՝ մի իրականությունից մեկ այլ իրականություն, պահանջվում էր հատուկ ծիսակարգ: Եթե ջուրը մահվան արքետիպական խորհրդանիշն է, կղզիները՝ այսաշխարհն ու այնկողմյան աշխարհներն

¹¹ Элиаде 1987, 34.

¹² Էրոյան 2016, 674:

¹³ Элиаде 2000, 228.

¹⁴ Элиаде 2000, 229.

¹⁵ Геннеп 1999, 20.

են, իսկ քնարական հերոսը «ցանկանում է» «այնպես աննկատ անցնել մի կղզուց մյուսը», «որ նույնիսկ մի ալիք//ջրի վրա չչարժվեր», նշանակում է՝ չի ցանկանում մերվել ջրերին՝ քառսին, այլ ցանկանում է ֆիզիկապես օնտոլոգիական իրականության սահմաններից դուրս գալ և անցնել տրանս-ցենդենտալ իրականություն: Այս կերպ, քնարական «ես»-ի ցանկությունը տանում է դեպի Ահեղ Դատաստանի՝ համընդհանուր հարության աստվածաշնչյան արքեոտիպական պատկերը, որում ավետվում է, որ Քրիստոսի երկրորդ գալստյան ժամանակ ընտրյալները հարություն կառնեն և նույն մարմնով կհամբարձվեն երկինք ու Երկնային Երուսաղեմում հավերժորեն բնակություն կհաստատեն, որը, սակայն, այնպես է միաձուլված բանաստեղծական տեքստին («սիմուլյակր»), որ դժվար է տարբերակվում: Եթե ամփոփ ձևակերպելու լինենք քնարական «ես»-ի մտայնությունը՝ ձգտումը, ապա կասենք, որ այն տիեզերական ճշմարտություն փնտրելու ու իմաստությամբ առաջնորդվելու ձգտում է, ձգտում՝ անցնելու մյուս կղզի՝ Երկնային Երուսաղեմ, միաժամանակ իմաստային առումով կապվելով նաև «Օր առանց հանդերձանքի» բանաստեղծության գաղափարական էությանը: Այսպիսով, աստվածաշնչյան տեքստն ու բանաստեղծական տեքստը ինտերտեքստուալ կապ են ստեղծում, որտեղ աստվածաշնչյան համընդհանուր հարության պատկերը դառնում է պրոտոտեքստ, որը, սակայն, համասեռվելով հիմնական տեքստին, մնում է չտարրորոշված, այլ կերպ ասած՝ դառնում է սիմուլյակր¹⁶.

Ես հիշում եմ, հիշում եմ, հիշում,
 հիշում եմ մի դեմք ապակու դեմ կանգնած,
 հիշում եմ երկու ձեռքեր գրպանների մեջ,
 հիշում եմ մի փողոց երկար, երկար
 և հետո հիշում եմ,
 իմ անունն եմ հիշում,
 որը հագել եմ չմրսելու համար:

¹⁶ Սիմուլյակրը հետմոդեռնիստական փիլիսոփայության հիմնական հասկացություններից է: Եզրույթն առաջին անգամ գործածել է ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժորժ Բատայը (Батай 1997), սակայն առավել լայն տարածում է ստացել շնորհիվ ֆրանսիացի սոցիոլոգ, մշակութաբան, հետմոդեռնիզմի փիլիսոփա Ժան Բոդրիյարի (Бодрийяр 1996): Չնայած եզրույթն արդիական է համարվում, նրա իմաստն ավելի հին ժամանակներում է ձևավորվել և դրա հեղինակը, ըստ էության, կարելի է համարել Պլատոնին: Երևույթը Պլատոնը կոչում էր «պատճենների պատճեններ» (այս մասին մանրամասն տե՛ս Делез 2011, 382, տե՛ս նաև Можейко 2001, 727):

(«Ես հիշում եմ»)¹⁷

Բանաստեղծությունն ընկալվում է որպես ներքին շարժում, խորքային հիշողությունում պահված սեփական հեռավոր իրականությունը դեպի «Ես»-ը («Ես»-ի ներկան) վերադարձնելու միտում, որը ենթադրում է գիտակցության «անցում» «հորիզոնից այն կողմ»՝ դեպի նախամիտք:

Բանաստեղծությունում առանցքային դեր է կատարում *ապակու՝* հայելու և *ճանապարհի սիմվոլիկան* («...հիշում եմ մի դեմք *ապակու* դեմ կանգնած...//...հիշում եմ մի *փողոց* երկար, երկար...»):

Հայելին մի կողմից ինքնաճանաչման խորհուրդն է կրում (օրինակ՝ ճապոնական մշակույթում). հիշենք Նարցիսի առասպելը. Նարցիսի մահը վրա հասավ այն ժամանակ, երբ ջրերի հայելիներում տեսավ սեփական արտացոլանքը, ճանաչեց սեփական «Ես»-ը, մյուս կողմից՝ դիցաբանական պատկերացումներում այն այլաշխարհի հետ կապ հաստատող միջոց է (օրինակ՝ եգիպտական դիցաբանությունում): Այստեղից կարելի է ենթադրել, որ քնարական «Ես»-ը «հիշում է մի դեմք *ապակու* դեմ կանգնած», այսինքն՝ սեփական «Ես»-ի տիրույթներում խորասուզվելով՝ գալիս է ինքնաճանաչման:

Ինչպես ցույց է տալիս Օ. Ֆրեյդենբերգը, հաճախ մահվան առասպելաբանական արքետիպական պատկերը նույնանում է ճանապարհի մոտիվին. մահ ասելով հասկացվում է յուրօրինակ շրջագայություն. «...պետք է «անցնել» մահվան երկրով, «թափառաշրջել» նրա միջով, «շրջագայել». հանգուցյալը ճամփորդ է, ուխտավոր, մահը՝ «հյուրանոց», որի դռները լայնորեն բաց են տարաշխարհիկ հյուրերի առջև (ընդգծումը հեղինակինն է - Հ.Զ.)»¹⁸:

Բանաստեղծությունը բանաստեղծական «Ես»-ի գեղարվեստական գիտակցության մետաֆիզիկական մակարդակում նախորդ կյանքում սեփական «Ես»-ի զարգացման փուլերի վերհիշումն է, քանզի յուրաքանչյուր ծնունդ, ըստ արևելյան պատկերացումների, վերածնունդ է զարգացման նոր շրջափուլում: Սա այն է, որը գիտական լեզվով կոչվում է դեժավյուի (déjà vu) ֆենոմեն.

Ամառը, աշունը... Ուրիշ են վայրերը, ուրիշ են օրերը,

¹⁷ Էդոյան 2016, 31:

¹⁸ Фрейденберг 1997, 227.

մեր նավերը կորել են հեռու ջրերում,
դեմքերն անծանոթ են, ասես մի օտար
պատկերասրահում կախված նկարներ:

Նույն աշխարհն է սա, որ մենք մի անգամ
մեր ձեռքով շոշափել ենք, տեսել ենք, ապրել,
ո՞ր են մեր նավակները, որ բաց ենք թողել
ջրերի մեջ քարացած և անշարժ գետի:

Մենք այնտեղ մնացել ենք, մենք այնտեղ մեր վերջին
երազն ենք տեսել, մեզ այնտեղ աստվածները
անուն են տվել, մեզ նրանք
պահել են իրենց քնի մեջ

կենդանի և արթուն, ապրելու իրար հետ
ջրերի մեջ քարացած և անշարժ գետի:
Սիրելիս, մենք եղել ենք, եղել:
(«Սիրելիս, մենք եղել ենք»)¹⁹

«Օր առանց հանդերձանքի», «Երկու կղզիներ», «Ես հիշում եմ» և
«Սիրելիս, մենք եղել ենք» բանաստեղծությունների մետաբանաստեղծա-
կան կառուցվածքի բանաստեղծական խորհրդանշական պատկերները ոչ
միայն զուգորդվում են, այլև ձևավորում են իմաստային համընդհանրա-
կան շղթա: «Սիրելիս, մենք եղել ենք» բանաստեղծությունում դրախտի
պատկերն է:

Հանդերձյալ աշխարհի ու դրախտի մասին պատկերացումները տի-
րապետող են պատմական յուրաքանչյուր դարաշրջանում, և չնայած տար-
բեր քաղաքակրթություններում, տարբեր կրոնական, դիցաբանական պատ-
կերացումներում տարբեր կերպ է այն պատկերվում, այնուամենայնիվ,
էությունը նույնն է: Եթե «Օր առանց հանդերձանքի», «Լռությունը նույնն է,
տարբեր են խոսքերը» բանաստեղծությունների բանաստեղծական պատ-
կերները մոտենում են դանթեական դրախտային պատկերին, այլ կերպ
ասած՝ եթե վերոնշյալ բանաստեղծությունների պրոտոտեքստը Դանթեի
«Աստվածային կատակերգության» դրախտային պատկերն է, ապա այս
անգամ պատմությանը ավանդված գենետիկ հիշողությունը բանաստեղ-

¹⁹ Էդոյան 2016, 481:

ծին տանում է դեպի սեփական արմատները. «Սիրելիս, մենք եղել ենք» բանաստեղծության դրախտի արքետիպական պատկերը մոտենում է Առաքել Սյունեցու «Դրախտագրքին»²⁰, չնայած նրան, որ դրախտի պատկերը բանաստեղծությունում «անտեսանելի» է, իսկ ավելի կոնկրետ՝ սիմուլյակր է: Բանաստեղծական սյուժեն կառուցված է այնպես, որ նրանում ձևավորվում է եռակի զուգահեռականություն (բանաստեղծական տեքստ - «Աստվածային կատակերգություն: Դրախտ»- «Դրախտագիրք»): Եթե դանթեական դրախտը երկրային իրականության այլատեսակ «պատճենն» է՝ պատմական իրողություններով, մարդկային դեմքերով ու որակներով, ապա Առաքել Սյունեցու դրախտը այսաշխարհից տարբերվող, չսահմանավորված, չտարաբաժանված անսահմանություն է՝ «չանձնավորված» ոգեղեն էակներով. նույն պատկերն է նաև բանաստեղծությունում՝ «...դեմքերն անձանոթ են, ասես մի օտար//պատկերասրահում կախված նկարներ...»: Սակայն «...մեզ այնտեղ աստվածները//անուն են տվել...» պատկերը, այնուամենայնիվ, բանաստեղծության դրախտային տեսարանը մոտենցնում է նաև Դանթեի պատկերած դրախտին, որի բնակիչներն անանուն էակներ չեն, այլ պատմական, դիցաբանական, աստվածաշնչյան անհատականություններ, որ պահպանել են տեսակի նույնականությունը:

Կրկնվող «նավ» բառապատկերը («...մեր նավերը կորել են հեռու ջրերում...», «...ո՞ր են մեր նավակները, որ բաց ենք թողել//ջրերի մեջ քարացած և անշարժ գետի...») սահմանում է դիցաբանական-վախճանաբանական մոտիվների մի ամբողջ համալիր՝ բնութագրելով մարդու ճակատագիրը համընդհանուր կատեգորիաներում (գոյություն-չգոյություն-այլագոյություն):

Հնագույն քաղաքակրթություններից շատերի (հունական (Քարոն), հնդկական (Սաթյավիտի), շումերաաքադական (Ուրշանաբի), հին եգիպտական և այլն) դիցաբանական պատկերացումներում, մահվան ջրերի վրայով լողալով, նավը երկիր է գալիս և հանդերձյալ աշխարհ «փոխադրում» մահացածների ոգիներին, ինչպես նաև նույն նավով հանդերձյալ աշխարհից վերածնվող ոգիներին վերադարձնում երկրային իրականություն²¹: «Հեռու ջրերում կորած նավերի» «փնտրտուքը» կապված է քնա-

²⁰ Առաքել Սյունեցի 1956:

²¹ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Мифы народов мира 2003, 33, 461-463: Նավը քրիստոնեության խորհրդանիշն է: Հիպպոլիտոսն այն նույնացնում է քրիստո-

րական «ես»-ի ու նրա հետ, որի հետ «մի անգամ ապրել» ու «ծեռքով շոշափել է աշխարհը», նորից վերածնվելու գաղափարի հետ:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ բանաստեղծությունում գործածված արքետիպերի գիտական-տեսական վերլուծությունը թույլ է տալիս ներթափանցել ստեղծագործության իմաստային-փիլիսոփայական խորքային շերտերը, պատկերային ու իմաստային մակարդակներում փնտրել բանաստեղծությունում գործածված գեղարվեստական նախապատկերի ներիմաստը, իրերի և երևույթների համընդհանրական նախասկիզբը, էզոթերիկական ենթատեքստերն ու դիցաբանական սկզբնաղբյուրները:

Կարելի է ասել, որ «Վերլուծական հոգեբանության և բանաստեղծական-գեղարվեստական ստեղծագործության կապի մասին» հոդվածում և այլ աշխատություններում անալիտիկ հոգեբանության հիմնադրի առաջ քաշած տեսության ճշմարտացիության լավագույն հաստատումը կարելի է համարել Հ. Էդոյանի «Օր առանց հանդերձանքի», «Երկու կղզիներ», «Ես հիշում եմ», «Սիրելիս, մենք եղել ենք» բանաստեղծությունները:

Գրականություն

- Աստուածաշունչ (Հին եւ Նոր կտակարանաց) 1929, Երրայական եւ յունական բնագիրներէն թարգմանուած, Վիէննա, ամերիկեան Աստուածաշունչի ընկերութիւն:
- Առաքել Սյունեցի 1956, Դրախտագիրք, հրատարակեց՝ Ներսես Վարդապետ Տեր Ներսեսյան, Վենետիկ, Ս. Ղազարի հրատ., 205 էջ:
- Զաքարյան Հ. 2019, Կենսագրական և վերապրումի հիշողության հարաբերակցության խնդիրները (Հ. Էդոյանի պոեզիայի օրինակով), Բանբեր Երևանի համալսարանի. Փիլիսոփայություն, Հոգեբանություն, N 2 (29), էջ 69-80:
- Էդոյան Հ. 2009, Շարժում դեպի հավասարակշռություն: Հոդվածներ, էսսեներ, Երևան, «Փրինտինֆո», 501 էջ:
- Էդոյան Հ. 2016, Ընտրանի, Երևան, «Հայագիտակ», 794 էջ:
- Батай Ж. 1997, Внутренний опыт, Санкт-Петербург, «Аxioma», 336 с.
- Бодрийяр Ж. 1996, Симулякры и симуляция. Философия эпохи постмодерна, Минск, «Красико-Принт», 360 с.
- Геннеп А. ван 1999, Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов, пер. с франц. Ю.В. Иванова, Л.В. Покровская, Москва, «Восточная литература» РАН, 198 с.

Նեական եկեղեցու հետ. եկեղեցին՝ ավերված ալիքների վրա, որը երբեք չի խորտակվում (Южин <https://books.google.am/books>):

«Երկու կղզի» («կղզու» արքետիպ), աստվածաշնչյան արքետիպական խորհրդանիշներ ու պատկերներ (ջրի սիմվոլիկա, դրախտի, Սուրբ Քաղաքի արքետիպեր և այլն):

Հ. Էդոյանի կողմից արքետիպական, դիցաբանական խորհրդանիշների և պատկերների վերաիմաստավորումը դրսևորվում է ինչպես գիտակցական, այնպես էլ անգիտակցական մակարդակում գործածումով:

Բանալի բառեր՝ կոլեկտիվ անգիտակցական, արքետիպ, խորհրդանիշ, բանաստեղծություն, միֆ, քնարական «ես», հիշողություն:

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ГЕНРИХА ЭДОЯНА

Рипсиме Закарян

Резюме

В современную науку термин «архетип» был введен основателем аналитической психологии, автором теории коллективного бессознательного К.Г. Юнгом в XX веке. Согласно К. Юнгу, архетип является базирующимся на человеческом опыте праобразом, который передается из поколения в поколение.

Количество архетипов в коллективном бессознательном не имеет ограничений. Но особое внимание в теории К. Юнга уделяется архетипу персоны, анимы и анимуса, тени и самости, которые в виде символов нашли отражение в живописи, литературе, религии.

В поэзии Г. Эдояна есть разные архетипические образы и символы: «Все та же тишина, слова разные» (архетип «тени»), «День без наряда» (архетип «ребенка»), «Два острова» (архетип «острова»), библейские архетипические символы и образы (символика воды в нескольких стихотворениях, архетип рая, Святого Города и т.д.).

Ключевые слова – коллективное бессознательное, архетип, символ, стих, миф, лирическое «я», память.

THE ARCHETYPAL IMAGES OF THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS IN HENRIK EDOYAN'S POETIC WORLD

Hripsime Zakaryan

Abstract

In contemporary science, the term "archetype" was first proposed by the founder of 20th century analytical psychology, author of the theory of collective unconscious K. G. Jung. According to him, the archetype is a prototype based on human experience that has been passed down from generation to generation.

The number of archetypes in the collective unconscious is unlimited. However, in K. G. Jung's theory are mostly emphasized the archetypes of persona, anima, animus, shadow, and the self, which are displayed in the form of symbols in art, literature, and religion.

Various archetypes and symbols are visible in H. Edoyan's poetic world. Archetypal images and symbols are observed in H. Edoyan's "Silence is the same, words are different" ("shadow" archetype), "Day without clothes" ("child" archetype), "Two islands" ("island" archetype), biblical archetypal symbols and images (water symbolism, in several poems), the archetypes of paradise, the Holy City, etc.).

Rethinking of archetypal, mythical symbols and images by H. Edoyan is displayed through their use both at conscious and unconscious levels.

Key words – collective unconscious, archetype, symbol, poetry, myth, lyric "I", memory.