

ՆՇԱՆՆԵՐԻ ԵՐԿԻՆՔ

Մշակութակերպը լիովին ինքնաբացահայտվում է երկիր-երկիր փոխներթափանցման պահին: Այս իմաստով ամենաուշագրավը Հովհ. Թումանյանի գրարվեստն է:

Դեռևս 1897 թ. Հովհ. Թումանյանը նկատում է Հայոց մշակութակերպի բացառիկ լինելության ճանապարհը: Խոսքը վերաբերում է «Տպագորություններ» բանաստեղծությանը¹, որի սահմաններում արդեն հստակ տարբերակվում են Վերեն ու Ներքեր, Ժամանակն ու Տարածությունը, Պատմությունն ու Հոռությունը, Ներշնչարհն ու Արտաշնարհը: Ընդ որում, սրանք ընկալվում են ոչ միայն առանձին ու հակադարձ ըմբռնում գաղափարների նշանակությամբ, այլև, որ էական է, որպես համատարած գուգահեռների ճակններ, որպես անհամատեղելի գոյակերպեր, անհամատեղելի՝ հավաքականության համար, իսկ Անհատը, Միակը, Միայնակը ի գործ է Ներքեր տարրալուծել Վերեի մեջ՝ հաստատելով ներաշխարհ-ժամանակ-լուռության անպարագիծ իրավիճակը: Սա, անշուշտ, ենթադրելի գործողություն է և մշակութաբանական ճակատագրի վերծանման հնարավոր տարբերակ.

Իմ հոգին էլ այն երկնքի նման,
Որ ծավալվում է ձեր գլխի վերև,
Ձեզ անհայտ, գաղտնի – տեսնում է շատ բան.
Ե՛վ մոտ, և՛ հեռու, և՛ փայլուն, և՛ սև...

Ես հազար աչքով բաներ եմ տեսնում,
Որ թաքնված են լուռության ետև,
Հազար ականջով ձայներ եմ լսում,
Որ դեռ սրտերում շշուկ են թեթև (2, 146-147):

Կարծում եմ՝ այս բանաստեղծությամբ է սկիզբ առնում Հովհ.

Թումանյանի Լեզվի առանձնահատուկ տևողությունը, որի սահմաններում այդուհետ բազմիցս փորձառվելու են մշակութաբանական գիտակցության ու Վերին նշանակարգի վերծանման-ընթերցման տեսակարարը: Հովհ. Թումանյանի գրի տիրություն հավակնոտ կեցվածքի արձանագրումներն ու անհատական տեսագրացողությունը բացառիկության ենթիմաստ հաղորդելը երբեք տարածություն չեն զբաղեցրել, նշանավորվել է գեղարվեստաիմաստասիրական այլ խնդիր. ընդգծվում, առարկայացվում է իրեն վերապահված-նախասահմանվածի խորհուրդը, որն ամբողջությամբ ընդհանրական-հավաքական հանձնառության ու մշակութաբանական տարրի արժեքայնությամբ է հատկանշվում: Նկատի ունեն Հայոց Առեղծվածի Տեսանումի, Ընթերցման ու Նշանավորման Թումանյանական խնդրառությունը:

Հայոց Առեղծվածի կամ, որ նույնն է, Մշակութակերպի բացահայտման ընթացքում պարտադիր վերաիմաստավորվում են անշրջանցելի արժեքներ ու ըմբռնումներ. Հայրենիք, Ծանապարհ, Տիեզերք, բանաստեղծական Անհատակերպ, Արարիչ... Սրանք ոչ միայն ընդհանրական, ինչ-որ իմաստով չեղող իրողություններ են, այլև, որ կարևոր է, Հայոց Տան էստարերն են, Մշակութակերպի բաղադրիչները, միաժամանակ՝ Քաղաքակրթության անակնկալների դեմն առնող զբաղ-պարիսպ:

Հովհ. Թումանյանի մշակութաբանական արարքի արժեքն ու նշանակությունը լիովին գիտակցելի են այն դեպքերում, երբ խնդրո առարկան պարզաբանվում է ժամանակագրության շրջանակներում: Այս դեպքում է հստակվում այն համոզումը, թե զուտ գրողական կամ միայն գեղարվեստական խնդիրը հազիվ թե շուրջ քառորդ դար մտահոգեր բանաստեղծին: Նման տեսականությամբ հատկանշվում է համապարփակ ու ազգակերպին առնչվող հիմնահարցը, որի վերջնական լուծումը որոշակի տևողություն է ենթադրում:

1904 թ. Հովհ. Թումանյանի գրարվեստի մշակութաբանական շերտում առանձնացվում է արդեն «վերին խորհուրդի» նշանը, որի հայտնությամբ բացառվում է տեսանելի իրականությունը, ավելին՝ Նրկիր-Հայրենիքը, ազատագրվելով քաղաքակրթական նշաններից, տեղափոխվում է անսահմանի ոլորտ՝ գիտակցվելով որպես զուտ հոգևոր, տիեզերական-երկնային աննյութ իրողու-

Թյուն: Սա փախուստ չէ պատմաիրական ժառանգությունից, «վերին խորհուրդի» ներկայությամբ չի մերժվում Երկիր-Հայրենիքի վավերափաստը ու չի ժխտվում գաղափարն ինքնին: Պարզապես Հովհ. Թումանյանը վերծանում և արժևորում է Հայոց Տեսակին վերապահված էականը, Երկինք-Երկիր դիմադարձումով նկատել տալիս Տեսակի անցնելիք հոգևոր ծանապարհը:

Այստեղ մի վսեմ խորհուրդ է ապրում
Ծանր վեհությամբ իջած երկնքից,
Այստեղ սրբազան մի շունչ է բուրում,
Մեզ վեր է տանում աշխարհի կյանքից:

Մի շունչ, մի խորհուրդ, մե՛ծ, հորաշալի՜,
Խառնված հայոց մեր խորունկ հոգուն... (2, 177)

1909 թ. գրված «Վայրէջքի» մեջ «Մեզ վեր է տանում աշխարհի կյանքից» նշանաշարը փոխարինվում է Անհատակերպի կամ Միայնակի ծանապարհը ցուցանող նշանակարգով («գրնում եմ ես Վեր - Դեպ Անհայտը սուրբ» (2, 188), բայց «աշխարհքը պայծառ» փոխաբերությամբ Միայնակի հոգևոր հեռացումը գիտակցվում է ազդակերպին առաջադրվող Վերելքի նշանակությամբ: Այնպես որ՝ «Խաղաղությանն եմ հասել ես հոգու» մշակութաբանական արարքը չափաի հասկանալ իբրև չկրկնվող գործողություն, ընդհակառակն, այդ Ելքը ժամանակի մեջ անընդհատական լինելու խորհուրդ է պարունակում, Հավաքական կերպավորում պարտադրում: «Աշխարհքը» բառիմաստը այնուամենայնիվ բաղձություն է ենթադրում. Անհայտը, Պայծառ Աշխարհքը, չնայած հակադրվում են «աշխարհի կյանքին», նույնպես ընակելի են ու մարդկային բուժանդակություն ունեն նաև:

Հոգևոր Հայրենիքի էականագի տեսանումը, որպես անհատական-հեղինակային գործողություն ու գեղարվեստական վարք, սկիզբ է առնում Հովհ. Թումանյանի գրարվեստում: Էպոսում անկասկած կա Հոգևոր Հայրենիքի ըմբռնումը, Ագռավաքարը դրա մոդելն է, բայց այս պահին բանահյուսական բնագիծը որևէ հաջորդակարգ չի պարտադրում:

Ուշագրավը բանաստեղծի մշակութաբանական հայտնագոր-

ծումն է, որը պատահական ընույթ չունի և տրամաբանական ավարտն է գրեթե քառորդ դար տեած Հոգևոր Վերելքի: 1920 թ. գրած «Տիեզերքի ընթերցումը» բանաստեղծությունը ամրապնդում է Հոգևոր Հայրենիքը Տիեզերքն է հեղինակային ընկալումը:

Կարդում եմ քո վեհ ազդումներն անվերջ...

Ու վերանում է հոգիս զըվարթուն –

Չըկա մոտ ու տար, չըկա վեր ու ցած,

Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն,

Ու ես մի ազատ՝ անտարբեր աստված: (2, 250)

Հոգևոր Հայրենիք = Տիեզերք ընդարձակ փոխանունությունը սահմանադրվում է մի գեղարվեստական Վայր, որը մշակութաբանական ոլորտ է տեղափոխվում խոսքի տեղություն մեջ վերաիմաստավորված նշանակարգի շնորհիվ: «Տիեզերքն ամբողջ Հայրենիք ու տուն» ընկալումը հանկարծական հաստատում է, Հովհ. Թումանյանի Քառյակներում անվերջ հոսում է տիեզերականի տեսագեացողությունը («Հոգիս՝ տանը հաստատվել – Տիեզերքն է ողջ պատել. Տիեզերքի տերն եմ ես, Ո՛վ է արդյոք նըկատել»): Ավելին՝ Աստծուն վերապահվող անվանաշարն արդեն ուղղակի բացահայտում է մշակութաբանական միջավայր-ոլորտի գոյակերպը: Հովհ. Թումանյանը Բարձրյալին «նյութեղինացնում» է Անհայտ Բանաստեղծ, Անհուն – Անանուն – Անես, Շուշլ, Անճառ Մին անուններով, որոնց նյութն ու էությունը Բանն է: Հակառակ դեպքում բանաստեղծն ինքն իրեն Զարմանալի Ընթերցող չէր անվանի. ընթերցում-վերծանում-գաղտնագերծում են Բանը, Հիշյալ մշակութաբանական գործողությունները բնականաբար համարժեք միջավայրում են վավերական («Առանց խոսքի երգ ես թափում», «Տիեզերքի մրմունջը», «Քեզ են երգում Քո ձենով» և այլն): Արդեն Հիշատակված բանաձևումը այս շրջակարգում ձեռք է բերում իր ամբողջական տեսքը՝ Բան=Տիեզերք=Հոգևոր Հայրենիք: Առանց Բանի գիտակցման Տիեզերքի և Հոգևոր Հայրենիքի նույնականությունը լավագույն դեպքում կընկալվեր իբրև բանաստեղծական հաջողված պատկեր և ոչ երբեք՝ մշակութաբանական նշանակարգ:

Հովհ. Թումանյանը մասնավոր մի ըմբռնում էլ է խնդրառել, ո-

ըը, սակայն, միայն առաջին պահ կարող է թողնել Վայրէջքի տպավորություն: Նկատի ունեմ «Արևելքն աստվածային-Հայրենիքը իմ հոգու» (2, 270) սահմանումը: Իրապես «Արևելքն աստվածային» նշանաշարը նույն Տիեզերքը=Մշակութաբանական ոլորտ շրջակաքում է գոյականացված: Տարօրինակ էթվա, բայց «աստվածային Արևելք»=Հոգևոր Հայրենիք մշակութաբանական ըմբռնումը կարելի է մեկնաբանել գեղարվեստական այլ տարածքում՝ առօրյա իրավ Այվ. Իսահակյանի գիրը:

«Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի² հերոսը Վերելքի ընթացքում հիմնավորում է Մշակութակերպի (հերոսը Միայնակ բանաստեղծ է) և քաղաքակրթության անհամատեղելիությունը: Քաղաքակրթություն-Աշխարհը բացառվում է (արժեզուրկ են քաղաքը, ամբոխը, իշխանությունը, օրենքը, սերը և այլն), և Քաղաքակրթության նշանակերպերը վերադոյականացվում են Վերելքի կամ մշակութաբանական ոլորտում: «Գոհար աստղերի քարավանները թափառում էին երկնի ճամփեքով», «Հովն էր շշմում հեքիաթներն հազար ու մի գիշերվա», «Լուսնի սրբիքը, խոսիք դու ինձ հետ աստղերիդ լեզվով» և նմանատիպ նշանաշարերը կերպավորում են «իմ նոր Հայրենիքի» Տեսանումը: Կարծում եմ ավելորդ կլինի ընդգծել, թե «նոր Հայրենիքը» Հոգևոր Հայրենիքի բովանդակությունն ունի: Ինքնին հասկանալի է, որ նյութի աշխարհից Հեռացողը նախընտրում է Հոգու Աշխարհը: Թումանյանի առաջադրած «աստվածային Արևելք — իմ հոգու Հայրենիք» ըմբռնումը Այվ. Իսահակյանի սահմանադրած մշակութաբանական միջավայրում արտահայտվում է նախ՝ Անապատ, ապա՝ ըստ էության՝ վերջինիս համարժեք Արև նշանակերպերով: Անապատն այս շրջակաքում ոչ այնքան արևելյան տեղանք է, որքան մշակութաբանական ոլորտ, քանի որ Անսահման Ազատության Վայր=Հոգևոր ոլորտ=Տիեզերք=Հոգևոր Հայրենիք մշակութաբանական գիտակցությունը ոչ թե գերակշռող, այլ միակ տարերքն է իսահակյանական գրաշարահոսում: Եւ, ընդհանրապես, Ապաշխարանքը, որն ըստ էության և ըստ դրսևորման՝ Քաղաքակրթության բացառումն է, լիովին իրականացվում է մշակութաբանական միջավայրում: Ապաշխարանքը, Հեռանալը, Մենությունը Մշակութակերպի կազմատարրեր են և միաժամանակ մշակութաբանական արարքներ: Հավելեմ նաև, որ Ամբողջը ընդգրկելի, ընկալելի է մշակութաբա-

նական ոլորտում, Վերևի շրջակարգում, իսկ Քաղաքակրթության սահմաններում մասերն են պաշտամունքի առարկա: Քաղաքակրթությունը Ամբողջի թշնամին է.— այս եզրահանգումն էլ անհիմն է:

Միջանկյալ նշեմ, որ մշակութաբանական նման ընթերցման մեջ կարող են վերաիմաստավորվել նաև Նարեկացու «Բոլորը ես եմ» վերա-սլաց պոռթկումը և Եղիա Տեմիրճիպաշյանի «Ամեն մեռել զիս իրեն հետ կ'թաղե» Վայրէջքի արարքը: Նարեկացու Վերելքն ուղղված է Համաշխարհային Անապատին, այսինքն՝ քաղաքակրթական աղմուկներից ու ձևախեղումներից զերծ Համատարած Ազատություն-Լուծյուն-Կատարելություն: Ի վերջո Ապաշխարանքը ոչ այնքան հեռացում է, որքան Վերադարձ Կատարյալին:

Եղիա Տեմիրճիպաշյանի նշանաշարում Քաղաքակրթությունը բացասվում է ավարտաբանական գործողության հաճախանքի շնորհիվ. անընդհատ «Թաղվելով» իմաստաղրվում և սպառվում է Մահը թե՛ որպես գաղափար, թե՛ որպես համավիճակ: Բանաստեղծությունը «Մահակենդանություն» անունն ունի: Եթե Նարեկացու Ապաշխարանքը Վերևի Լուծյան մեջ է կատարյալ և իրականացվում է Խոսքի «Սպառման» միջոցով (Բոլորի փոխարեն ինքն է Խոստովանում-զղղում), ապա Տեմիրճիպաշյանը Ապաշխարում է Ներքևի Լուծյան մեջ, որտեղ Խոսքն արդեն անելիք չունի, ուստի՝ Խոսքի բացակայությունից սպառվելու է Քաղաքակրթությունը (Խոսքը կրող Բանաստեղծն է թաղվում յուրաքանչյուրի հետ)...

Կրկին դառնանք Ավ. Իսահակյանին: «Աստվածային Արեւելքը» Անապատից հետո հայտնակերպվում է Արևի նշանով: Ըստ էության՝ Արևն ու Անապատը համարժեք ու համանշանակ են, Արևը երկնային տարածության «Անապատն» է...

Մեզ զբաղեցնող խնդիրն արժեքավոր իմաստավորումներ է հայտարարում Մեծարենցի գրականության մեջ: Տե՛ր Վարդան քահանա Ասլանյանին ուղղած նամակում Մեծարենցն իր ստեղծագործության ամբողջական բնութագիրն է վստահում հասցեատիրոջը. «Իմ գրեթե բոլոր քերթվածներս այդ մեծ խոսակցության կը նկրտին... Ի՛նչ երջանկություն տերևի մը խարշալիին մեջն տեսնել տիեզերական զորության գաղտնիքը ու այդ փոքրիկ մասնավորին մեկնիլ դեպ ի անհունը»³: Եթե այս ինքնաբնութագրումը չի մնա-

ցել ցանկության կամ անկատար մտահղացման շրջանակներում և լիարժեք իրականացվել է Մեծարենցի բանաստեղծական չափումներում, ուրեմն գործ ունենք ոչ միայն գեղարվեստական իրողության, այլև մշակութաբանական համակարգված գիտակցության հետ: Ուշադրություն են գրավում հեղինակային անվրեպ համոզմունքը («իմ գրեթե բոլոր քերթվածներս») և Հայոց Մշակութակերպի տիեզերական բովանդակության և ուղղվածության տեսանկյունից. սա, ի դեպ, դիտարկելի և ընկալելի իրողություն է՝ խորհրդացույց մինչև նոր ժամանակներ ընդգրկումով:

Մեծարենցի գրարվեստի քննաբանումը անվերապահ վկայում է, որ բանաստեղծի ինքնագնահատումը քմահաճ արտահայտություն է, ոչ էլ մահամերձ երիտասարդի՝ ներողամտություն պարտադրող կեցվածք: Սահմանային իրավիճակում հայտնված բանաստեղծը չի փորձում Հեռանալ՝ դուռը շրխկացնելով, ընդհակառակը, ընտրում է դեպի գաղտնիքների բացահայտում առաջնորդող Դուռը...

Մեծարենցի գեղարվեստական տարածությունը ընդարձակ Բնապատկեր է, ընդ որում՝ Աշխարհը Բնապատկերից դուրս տեսանելի ու ընկալելի իրականություն է, քանի որ Բնապատկերը Աշխարհի և՛ համատարած ներվիճակն է, և՛ արտաքին դրսևորումը: Իրականության համարժեք անդրադարձումն ու արտապատկերնկարագրումը (հաճախ ձանձրացնող) այս սահմաններում այլևս գեղարվեստական սկզբունքի նշանակություն չեն կարող ունենալ:

Գեղարվեստական վերաիմաստավորումների ու վերակերպավորումների ընթացքում Բնապատկերն անընդհատ աղատագրվում է տեղայնացման նշաններից, և անակնկալ հառնում է Անհատականացված Բնապատկերի տիպը: Մեծարենցյան Բնապատկերից բացակայում է վայրը կամ տեղանքը, որի փոխարեն կերպավորվում է Աշխարհի Բնանկարը (թե՞ Աշխարհ-Բնանկարը):

Բնապատկերի «տեղանքը» գծագրվում է այլ ոլորտում, Վերևի մակարդակում և ընկալելի դառնում Գիշերվա, ավելի ստույգ՝ Պարզկա Գիշերվա համապարփակ նշանակերպի շնորհիվ. «Ցայգային» արձակ գրություն մեջ Գիշերը «մթին է և ահավոր, լայն է, հեշտագին ու համապարփակ», և միայն այսպես ընկալվող գիշերվա մեջ է լսվում «միստիք մեղամաղձությունը» («հեռուեն հեռու կը լսվի գիշերին մեջ, որ լուռ է...») (195): Այս ներվիճակում կան-

խաղբվում է անսպասելի, միաժամանակ Հստակ ընկալման Հայտնությունը: «Ցայգանվագ» գրություն կառուցում արդեն զգալի տրոփում և վերջնական իմաստաձև է ընդունում Պարզկա Գիշերվա մեջ «անծայրածիր Գոյություն խորհուրդի» պարտադիր («Ո՞վ էլզգար») զգացողությունը, ինչը Հաջորդ աստիճանին արդեն «Հավիտենություն անծայրածիր գաղափարի» գիտակցումին է Հանգում: Հոգևոր Վերելքի վերին կետում գիտակցված գաղափարը վերաիմաստավորվում է իբրև «Հոգիներու Վերածնունդի» Տեսանում (196-197): Միջանկյալ ընդգծեմ. Մեծարենցն ընտրել է «անծայրածիր» չափումը, ինչն անկասկած նշանակում է իրական տարածություն ու տեսանելի բնականարին Համարժեք արտապատկերի բացասում: «Անծայրածիրը» Ներքին Բնապատկերին բնորոշ շրջանակն է, իսկ իրական տեղանք-բնապատկերը ավարտուն սահմաններ ու անշարժ շրջանակ է պարտադրում:

«Միտտիք վերացումը» Պարզկա Գիշերվա ընկալմանը կամ ներվիճակ-բնապատկերի տեսանումին Հասցնող միակ ուղին է: Ինչու՞ է ընտրված Գիշեր նշանակերպը:

Տիեզերական «մեծ խոսակցության» ձգտող տեսազգացողությունը պիտի որ անսովոր իսկություններ Հայտնաբերի: Մարդուն Հասանելի տիեզերապատկերը քիչ թե չատ տեսանելի է միայն պարզկա գիշերը: Երկիրը Երկնքի արտացոլքն է, ուրեմն Երկիրը նույնպես տեսանելի է «գիշերը»: Կարող ենք այսպիսի մտահանգում անել. մարդու ընկալած ցերեկը իրապես «գիշեր» է, այլապես ինչու՞ է վառվում Արևի Լույսը (Երկնքում լույսերը վառվում են գիշեր ժամանակ): Երկնքի՝ ընկալելի տիեզերքի կամ Գիշերվա մոդելը անդադար «գիշերվա» կամ մութի մեջ տեղի Ներաշխարհն է, ասել է թե՛ Երկիրը (Տեղանքը, Բնականը) միաժամանակ Ներաշխարհի արտապատկեր-արտացոլումն է: Սա էլ կնշանակի, թե իրական բնականը ներաշխարհային իրողություն է, և չանհատականացված բնապատկեր պարզապես գոյություն չունի...

Բնապատկերը սկիզբ է առնում Ներաշխարհից, մի պահ տեղափոխվում առարկայական իրականության շրջանակներից ներս, ապա վերադառնում Ներաշխարհ՝ վերաիմաստավորվելու և վերաէավորվելու: Մեծարենցի գործվեստում այս սկզբունքն է գործում, գեղարվեստական այս գործողությունն է իրականացվում, քանի որ Մեծարենցի գիրը գոյականացվում է մշակութաբանական

անծայրածիր միջավայրում, որտեղ Պատմությունն ու Քաղաքակրթությունը պարզապես ներկա լինել էին կարող: «Ուրթին տերևը» գրության մեջ նշված է. «Շրջանկարը կը դիտեմ անկշտում» (203): Դիտողը չըջանկարից պետք է որ դուրս լինի, բնապատկերում մարդը չկա (եթե Հայտնվում է մարդը, անմիջապես ներխուժում է քաղաքակրթությունը), զգալին Ներաշխարհից ելնող և դրսից չըջանկարին ուղղված Հայացքն է՝ ամեն ինչ իմաստավորող և գաղտնիս լուռ անվանող: Ի դեպ, Մեծարենցը Բնապատկերն ու Հայացքը առանձնացնում է նաև հակադարձ տեսողությամբ. «առտուն մեզի կը նայի» (106):

Համեմատության համար ընտրենք Ինտրայի «Ներաշխարհը», որտեղ գեղարվեստական բոլոր ձևացումների հիմքում գործում է «արևելասիրության գեղագիտությունը», իսկ վերջինիս բարձրակետը «վաղնջական Ռայի» մեջ ամփոփված լույսի բարձրագույն արտահայտությունն է: Գեղագիտական առանձնահատուկ ապրումի միջոցով իրագործվում է տեսանելի իրականության ու «գերիրականության» միահյուսումը, անհատական ներաշխարհը տարրալուծվում է Մեծ ներաշխարհին, ինչը նշանակում է ներքին տիեզերքի ու Մեծ Տիեզերքի հանդիպում: Հեղինակին ընդհուպ «իւրազգածությունն ու տեսլականությունը» (Ինտրայի տիեզերականության կարևորագույն հատկությունները) հնարավոր են դարձնում «Երկինք = բարձրագույն իրականություն» համատեղումն ու «Գեղագիտորեն ներդաշնակ տիեզերքի ու դասնություններով լի իրականության» հակադրությունը. առաջինի մեջ Հոգին կամ ներաշխարհը իրականացվում է անմնացորդ, երկրորդ շերտում անհատական Հոգեկան վերացումը մարդուն լիովին ազատագրում է երկրային անկատարություններից⁴: Մանրամասների մեջ ընկնելու հարկ չկա, էականը Ինտրայի գեղարվեստաիմաստասիրական ներքին աշխարհի կառուցվածքային հատկանշումն է: Նրա Ներաշխարհը անչափ ընդարձակ է, նրանում նշանավորվում և վերաիմաստավորվում են Պատմության, Քաղաքակրթության, Մշակույթի, մտածողության համակարգերի, Գիտության տեղողությունները: Սակայն Ինտրայի դեպքում Համաշխարհային Բնապատկերը սկիզբ է առնում տեսանելի իրականությունից և անգամ տեղափոխվելուց, Ներաշխարհի չըջակարգում Հայտնվելուց հետո էլ չի կորցնում քաղաքակրթության նշանները, տեղանքին ու վայր-

րին պատկանելու առանձնաշնորհը. Սև ծով, Եգիպտոս, անապատ, բուրգեր, Սֆինքս, Նիրվանա: Ինտրայի ձևաբանած մշակութաբանական միջավայրում Աշխարհը վերաիմաստավորվում է, վերագիտակցվում ու վերահայտնվում: Մեծարենցի դեպքում կրկնադարձվում է: Կարծում եմ՝ այս երկու ներաշխարհների առանձնացվող կազավորումների հիմքում հոգեոր-հոգեբանական, նաև իմացաբանական գործոնը առաջնային նշանակություն ունի: Ինտրան հնդկադարեկյան Անդինն է զգայում, Մեծարենցը տեսանում է քրիստոնեական Երկնքի պայծառակերպումը, առաջին դեպքում վերամարմնավորվում է մարդ-ներաշխարհը, երկրորդում՝ վերապրվում Արարման տեղությունը: «Նարեկացիին հետ» (265-270) գրվածքում առանցքային նշանակություն ունի «կըսպասե աղոթքին», «նախնականության բաղձանք մը», «առհավության հեռալուր ձայն մը», «հոգեկան վերականգնումին հույս» նշանակարգը, որն ըստ էության բովանդակում է արարման, հայտնության, հայտնաբերումի «հիշողությունն» ու այդ ամենի վերապրման, կրկնադարձման զգացողությունը: Մեծարենցի մշակութաբանական ըմբռնողակարգի հիմքում Բանն է, նրա Ներաշխարհի ու առարկայացրած Բնապատկերի հիմնանյութն ու էությունը նույնպես Բանն է: «Հետամնաց բարեկենդանի» մեջ բանաստեղծը անվարան արձանագրում է. «Բառերը բառեր են միայն. ու Բանն է, որ հոգի կու տա անոնց» (273): Կարևորը երկրային նշանը չէ, այլ նրա թրկունքում պահված խորհուրդը: Կրկին համեմատենք. Ինտրան «Ներաշխարհ»ն իր հեղինակեն դիտված» հոգվածում առանձնակի նշանակություն է տալիս բառերին ու նոր բառերի ստեղծմանը: Բանի հիշատակումը բացակայում է. «Բառակերտությունն ինքնին ուղադրավ բան մ'է արդեն, ոչ միայն անով, որ արվեստագետի գործ է, այլ մանավանդ անով, որ արդյունք է վերացման և ընդհանրացման»⁵:

Ինտրայի Բնապատկերում տեսանելի նշաններ ու Անուններ կան, որոնք հեռավորության զգացողություն են առաջացնում (Բողհի, Բուրգ, Սֆինքս, Խենթ, Սվեդենբորգ և այլն), հորիզոնական, տարածական ծավալումներ զբաղեցնում, իսկ Մեծարենցի Բնապատկերը խաղաղ է, քանի որ նրանում տարածությունն էական արժևորում չունի: Ներաշխարհից Երկինք ընկած «տարածության» մեջ հայտնակերպվող Բնապատկերը այլ սկզբունքով է տարրա-

կազմվում իմաստավորը Ձայնն է, Լույսը, Գույնը, Ձևը, Բույրը և ոչ թե, ասենք, ծառը, ծաղիկը, Անունը կամ լեռը: Եթե սրանք այնուամենայնիվ հայտնվում են բնապատկերի տիրույթում, ապա գրեթե միշտ իրականացվում են փոխաբերության սահմաններում:

Արտերուն մեջ... խարտյաշ խուրձերն ինկան գիրկ գրկի⁶,
Քարին քսվող սի՛րտս ալ ինկավ ցայգերուն մեջ խորին, (110)
Միստի՛ք վարդ և այլն... (48)

Իրականության մեջ ծավալվող բնապատկերը ներքին Հայացքի համարժեք անդրադարձն է: Եվ եթե տեղանք-բնապատկեր է առարկայացվում, ապա անպայման հեռացվում է տարածության խորք, «թաքցվում» է, որպեսզի խաղաղ ընկալումին տրվեն ձայնները, բույրերը, լույսը. «Կիրճին խորը, ժայռին ծոցն է գլուղանկարը փռված» (43):

Ներաշխարհում ծավալվող Բնապատկերը, բնականաբար, ընկալման այլ դիրտանկյուն ու հափանիչներ է ենթադրում, և Մեծաբեկնի բանաստեղծության ժամանակի մեջ կրկնաբարվող Աշխարհը ձանաչելի է դառնում հետևյալ Նշանակարգի հաստատումով.

1. Լուռություն — Արարմանը նախորդող վիճակ
2. Լույս — Արարման ներընթաց և վերջակետ
3. Սպասում — Հայտնության կանխատեսում

Երկինք-Ներաշխարհ-Երկինք փոխանցումների շղթան իմաստավորվում է Լուռության մեջ՝ Քաղաքակրթության ժխորից հեռու. «Կ'ուզեմ որ դադրին ձայներն այս պատիր» (29), «Համառարած անդորրության մը մեջն Մեռան ճիչերը ցորեկին» (68): Լուռությունը կամ արարմանը նախորդող համավիճակը ինքն իր ներսում անգամ հատկանշվում է անթերիության ձգտումով («ողորշներու մերթ կեղերջներ լուռին սրբույթը կը լկեն» (46):

«Ինքնադատության փորձ մը...» հոգվածում Մեծաբեկնը վկայում է. «Ամբողջ հատորը գրեթե սպասման երկարաճիգ գիշեր մըն է» (243): Սպասման համավիճակը չպետք է հասկանալ Հիփանդ մարդու՝ ապաքինվելու պարզունակ հուսավառության իմաստով: Նման առիթներով ու ազդակներով բանաստեղծական ժողովածու չեն Հեղինակում, Հրատարակում, հետո էլ Հանդես գալիս պաշտպանական-մեկնական հոգվածով: Ավելին՝ կենսաբանական գրգիռ-

ներով առաջնորդվող անհատը հազիվ թե ժամանակ վատնի Նարեկացու Խորհուրդը բացահայտելու նպատակով: Մեծարենցի մշակութաբանական արարքը ժամանակային չափումների շրջանակում է դիտարկելի, նրա բանաստեղծությունն իրոք տևում է երկնամերձ ոլորտներում: Ուրեմն՝ եթե Մեծարենցը վկայում է Սպասման մասին, ապա դա սովորական հոգեվիճակ է, այլ մշակութաբանական նշան, գաղափար, ճակատագիր և, վերջապես, Արարմանն հարաբերող Համավիճակ: Բանաստեղծի գրի ուշադիր ընթերցումն ամրապնդում է այս համոզումը: Սպասումն իրբև մշակութաբանական տևողությունն ընթեռնելի է Հայտնության կանխատեսման իմաստով, որին նախորդում են Լույսի (Արարման ներընթաց ու վերջակետ) զգացողությունն ու վերջնական տեսանկյունը: Սպասումն ու Լույսը Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհում հայտնակերպվում են գրեթե միաժամանակ. «Ես կը սպասեմ հորդ ու վճիտ լույսերուն» (37), «ու կըսպասեմ, որ ծագի հոգվույս պայծառ Կիրակին» (48) — «Ծագի պայծառ Կիրակին» նշանաշարի առաջին երկու միավորները անկասկած լույս են նշանակում, լույսի նշանակությամբ է հնչում նաև Կիրակի ձևիմաստը: «Ես դեռ կըսպասեմ ալեկոծ Անցքի՜ն» (58), «Զայներ... Որոնք անդին զիս կը տանին» (44) նշանաշարերում Լույսը կամ Լույսի Տարածությունը ենթադրելի իմաստակերպեր են, սակայն դրանից «իրեբի դրուծյունը» չի փոխվում:

Մեծարենցի Հեռացումը՝ որպես և՛ կենսադեպ, և՛ մշակութաբանական Արարք, ամբողջանում-ավարտվում է բանաստեղծության ներսում, ընդ որում, Հեռացումն այս դեպքում ընդարձակ, անսահման ներվիճակի նշանավորումն է, որի մեջ ներառվում են անհատական մահվան ու Աշխարհի Բնապատկերի շրջանակից դուրս արարչական հայեցակերպ առկայելու, Հայոց Անհատակերպը տիեզերական Ներքին ժամանակում Տեսանելու ու Հոգևոր Հայրենիքի վավերական անեղբրությունը սահմանադրելու մշակութաբանական տևողությունները: Այս տեսանկյունից Մեծարենցը, որպես Միայնակ Անձ, Նարեկացու «Մատենի» տիեզերա-մշակութաբանական ճակատագրի իրականացումն է կամ Նարեկացու ինքնատիպ, բայց «նույնական» վերաէավորում-արտացոլը մշակութակերպի Ընթերցման այլ ժամանակավայրում: Մեծարենցի Երևույթը (Անձը

և Գիրը) կարելի է նշանավորել իբրև Հավաքականության Կրկնա-
րարման Հնարավորություն. այս դեպքում Երևույթը կհայտնա-
կերպվի որպես Փոքր ՄՀերի՝ Քարայրից արձակվող Գրում առկա-
ված տիեզերաբանական Երազանքի իրագործված խորհրդանշան-
ընդհանրացում:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Գովհ. Թումանյանից բանաստեղծական հատվածներ մեջբերելիս
հիմք է ընդունված 1969 թ. հրատարակված քառահատոր Երկերի ժո-
ղովածուի 2-րդ հատորը: Մեջբերումներին հաջորդող փակագծերում
նշվում են հատորի թվահամարն ու համապատասխան էջը:
2. Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1974:
3. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1981, էջ 288:
Մեծարենցի հոդվածներից և արձակ գործերից մեջբերվող մյուս
հատվածներին հաջորդող փակագծերում նշվում են համապատաս-
խան էջերը:
4. Ավելի ամբողջական տե՛ս Ստ. Թոփչյան, Անհունի անդրադարձը,
Երևան, 1982:
5. Տիրան Չրաքյան, Երկեր, Երևան, 1981, էջ 317:
6. Մեծարենցից բանաստեղծական հատվածներ մեջբերելիս հաջորդող
փակագծերում նշվում են համապատասխան էջերը: