

---

---

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ԵՎ ՄԻՍԱՔ ՄԵԾԱՐԵՆՑԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ \*

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ գրական ուղղություն, սիմվոլիզմ, Զարդարյան, Միամանթո, Տերյան, Չարենց, Մեծարենց, գեղարվեստական կերպար, խորհրդանիշ, բանաստեղծական լեզու:

Հայ գրաքննադատության ու գրականագիտության մեջ սիմվոլիզմի մասին միշտ էլ խոսք եղել է: Բայց միայն առանձին հեղինակների կապակցությամբ, այն էլ՝ զգուշորեն ու վերապահումով: Իսկ խորհրդային տարիներին Արևմուտքում ձևավորված բոլոր նորագույն հոսանքների հետ սիմվոլիզմը ևս պաշտոնական գաղափարախոսության կողմից ընդունվում էր որպես «բուրժուական արվեստի ճգնաժամի» արտահայտություն: Գրեթե կադապարային էր դարձել այն ձևակերպումը, թե մեր այն սակավաթիվ գրողները, որ ինչ-որ ժամանակ հրապուրված են եղել այդ հոսանքով, կարողացել են «հաղթահարել» դրա ազդեցությունը: Հասկանալի է, որ նման պայմաններում հնարավոր չէր լիաձայն խոսել հայկական սիմվոլիզմի մասին՝ իբրև ազգային գրական մշակույթի ինքնուրույն երևույթի: Գրականության պատմությունը վաղուց արդեն հաստատել է, որ գոյություն են ունեցել հայկական կլասիցիզմ, հայկական ռոմանտիզմ, հայկական ռեալիզմ, վերջերս՝ հատկապես Գր. Պլտյանի ուսումնասիրությունից հետո, փաստական վավերացում է ստացել նաև ֆուտուրիզմի հայկական տարատեսակը<sup>1</sup>: Մինչդեռ սիմվոլիզմը, որ ոչ պակաս տևական ու շոշափելի հետք է թողել մեր գրականության մեջ, դեռ սպասում է իր համակողմանի ուսումնասիրությանը: Այս հրապարակումով համառոտ փորձ է արվում ներկայացնելու ուղղության ամենացայտուն արտահայտությունները հայ գրականության մեջ: Դրանք, իմ համոզմամբ, լիովին հիմք տալիս են ընդունելու հայկական սիմվոլիզմն իբրև գրական-պատմական անշրջանցելի իրողություն: Այս համատեքստում էլ անդրադարձ է կատարվում Մեծարենցի քնարերգությանը, որ XX դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայում այդ ուղղության ինքնատիպ դրսևորումներից է:

---

\* Ներկայացվել է 19. VII. 2019 թ., գրախոսվել է 30. IX. 2019 թ., ընդունվել է տպագրության 14. X. 2019 թ.:

<sup>1</sup> Գր. Պլտյան. Հայկական ֆուտուրիզմ, Երևան, 2009:

Պոլ Վեռլենի բանաստեղծությունների ռուսերեն հրատարակության վերջաբան հոդվածում Բորիս Պաստերնակը ուշագրավ մի դիտարկում ունի սիմվոլիզմի ծագման պատմական և ստեղծագործական-հոգեբանական նախադրյալների մասին. «<Նրանք (սիմվոլիստները – Վ. Վ.) նկարում էին խճապատկերներով ու կետերով, ակնարկներով ու կիսատոներով ոչ թե նրա համար, որ իրենք այդպես էին ուզում կամ սիմվոլիստներ էին: Միմվոլիստ էր ինքը՝ իրականությունը, որ ամբողջապես անցումների ու դեգերումների մեջ էր, ամեն ինչ ավելի շուտ ինչ-որ բան նշանակում էր, քան ուղղակի ներկայացնում, ավելի շուտ ախտանշան ու ցուցիչ էր, քան բավարարություն տվող իրականություն: Տեղաշարժվում ու խառնվում էր ամեն ինչ՝ հինը և նորը, եկեղեցին, գյուղը, քաղաքն ու ազգությունը: Դա պայմանականությունների տանող ջրապտույտ էր՝ բաց թողնված ու դեռևս չնվաճված անպայմանականությունների միջև, դարի գլխավոր կարևորության հեռավոր նախազգացումն էր ...><sup>2</sup>: Այս բնութագիրը լիովին վերագրելի է նաև XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ իրականությանը: Այնպես որ՝ սիմվոլիստական հոսանքի ձևավորումը հայ գրականության մեջ ևս, կարելի է ասել, պատմական անխուսափելիություն էր:

Արևելյահայ հատվածում նոր ուղղությունն անմիջապես ճանաչվեց և ոգևորությամբ ընդունվեց հատկապես երիտասարդության շրջանում: Նորությունն այնքան անձանոթ ու հրապուրիչ էր, որ սկզբնապես դրա անվանումը ոչ բարձրաձայնվում էր, ոչ էլ՝ առանձնապես հետաքրքրում ընթերցողներին: Այսպես թե այնպես՝ Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ»-ով (1908) այդ ուղղության բեկումնային նշանակությունը միանգամից արմատավորվեց բանաստեղծական գիտակցության մեջ՝ թե՛ մերժումի, թե՛ հաստատման դիտակետերից: Մերժողները Տերյանի քնարական աշխարհը խորթ էին համարում հայ իրականությանը, հայոց բանաստեղծության ոգուն ու ավանդույթներին: Հաստատողները ողջունում էին նորահայտ բանաստեղծի մուտքը՝ կանխանշելով զարգացման նոր փուլի սկիզբ հայ քնարերգության մեջ: Հատկանշական է, որ, ինչպես հայտնի է, առաջին ողջունողը Հովհաննես Թումանյանն էր<sup>3</sup>:

Բանավեճերից անկախ՝ գրական կյանքում նոր ուղղությունն արագորեն ընդարձակում էր իր ներկայության սահմանները: Կարճ ժամանակում հրապարակ է գալիս երիտասարդ բանաստեղծների մի ամբողջ խումբ, որ հետագայում հիմք պիտի տար գրականության պատմաբաններին խոսելու տերյանական դպրոցի մասին: Այդ դպրոցի խոշորագույն դեմքը պիտի դառնար Եղիշե Չարենցը՝ 10-ական թվականների իր ամբողջ ստեղծագործությամբ: Պատահական չէ, որ երբ գրականագիտությունն այս կամ այն առիթով խոսք է բացում հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի արահայտությունների

<sup>2</sup> П. Верлен. Лирика. М., 1969, с. 137.

<sup>3</sup> Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն (1869–1908), Երևան, 2010, էջ 624, 626, 640:

մասին, ամենից առաջ հիշվում են Տերյանի ու Չարենցի անունները: Բայց եթե Տերյանի դեպքում ուսումնասիրողները բավարարվում էին միայն ճիշտ չհամարելով նրան «սիմվոլիզմից լրիվ սահմանազատելը և նրա ստեղծագործության վրա սիմվոլիզմի որոշ ազդեցության ժխտելը»<sup>4</sup>, ապա Չարենցի պարագայում արդեն լիաձայն խոսվում էր այդ ուղղության հայկական տարբերակի մասին: Ս. Աղաբաբյանը, օրինակ, գրում է. «Հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի տարածման պատմահասարակական նախադրյալների ու այդ ուղղության «հայկական խմբագրության» խնդիրը դեռևս կարիք է գգում խորացված ու համակողմանի գիտական հետազոտման»<sup>5</sup>: Հարկ է նշել, որ մոտիկ անցյալի մշակութային արժեքների վերանայման ու վերախմաստավորման մեր օրերում էլ այդ խնդիրը դեռ մնում է լիովին չլուծված:

Արևմտահայ հատվածում այդ ուղղության նախանշաններն ավելի վաղ՝ 90-ականների սկզբից էին սկսել երևալ: Ռուբեն Չարդարյանը, օրինակ, իր հեքիաթները, արձակ բանաստեղծություններն ու գավառական պատկերները մամուլում պարբերաբար սկսում է տպագրել 1891–1892 թվականներից: Դրանց մասին հետագայում՝ 1912 թ., նրա «Ցայգալույս» ժողովածուին նվիրված ասուլիսին Ջապել Եսայանը, ըստ արժանվույն գնահատելով գավառական պատկերները, պիտի նկատեր. «Բայց իր տաղանդը իր բարձրագույն արժեքին կը հասնի իր բանաստեղծությանց և մանավանդ իր հեքիաթներուն մեջ, որով անհկա մեզի կը ներկայանա իբր ամենեն անխարդախ և ինքնուրույն խորհրդանշանական բանաստեղծը»<sup>6</sup>: Անում է նաև կարևոր մի դիտարկում, որ ուղենշային կարող է լինել հայկական սիմվոլիզմի և այդ ուղղության ամեն մի ազգային տարատեսակի տիպաբանությունը բնորոշելու համար. «Չարդարյան խորհրդանշանական գրող մը չէ, ինչպես Մալարմե, Սթուար Միլ, Ռենե Կիլ, Մեթերլինկ և ուրիշներ. անհկա իր արվեստագիտական նուրբ բնագոր ունի իբր ներշնչման աղբյուր, և եթե այդ բնագոր իրեն կարելի դարձուցած է, որ անհկա վայելէ եվրոպական գրականության հոսանքներուն արդյունքները, ոչ մեկ կերպով չէ քալած անոնց օտար հետքերուն վրայեն»<sup>6</sup>: Եվ իրոք, հայ սիմվոլիստները հեռու էին ուղղության հիմնադիրների պարզ նմանակումից, նրանց նախանշած լայնություններում որոնում ու գտնում էին սեփական հորիզոնների հեռանկարներ:

XIX դ. 90-ականներին է սկսվել ու ավարտվել արևմտահայ սիմվոլիզմի մի ուրիշ նշանավոր հուշարձան՝ Ինտրայի «Ներաշխարհը», որտեղ այդ ուղղության նստվածքները բովանդակալից խաչասերումներ են տալիս ռոմանտիզմի, իմպրեսիոնիզմի, անգամ դեկադանսի, այդ օրերին մոդայիկ փիլիսոփայական հոսանքների հետ:

<sup>4</sup> Վ. Պարտիզոնի. Տերյան, Երևան, 1968, էջ 362:

<sup>5</sup> Ս. Աղաբաբյան. Եղիշե Չարենց, հ. 1, Երևան, 1973, էջ 39:

<sup>6</sup> Գրական ասուլիսներ, Երևան, 2013, էջ 140:

Նույն տասնամյակի երկրորդ կեսից է սկսվում նաև Միսամանթոյի հետաքրքրությունը սինվոլիզմի գեղագիտությամբ, որ նրա հետագա ստեղծագործության մեջ պիտի ձևավորեր մի անկրկնելի ձուլածո համակարգ: Նրա առաջին բանաստեղծությունը՝ «Աքստրված խաղաղություն» վերնագրով, տպագրվում է 1898-ին Մուրեն Պարթևյանի «Վաղվան ձայն» (Մանչեստր) թերթում՝ արժանանալով խմբագրի դրվատանքին՝ իբրև վկայություն «հազվագյուտ տաղանդի մը»<sup>7</sup>: Դա հայտնի «Մահվան տեսիլն» է՝ սինվոլիստական պոետիկայի սկզբունքներով հյուսված մի մանրանկար քնարաէպիկական կառույց, որ հետագայում պիտի տեղ գտներ «Հոգեվարքի և Հույսի Ջահեր»-ի (1907) սկզբում՝ իբրև յուրօրինակ նախերգանք:

Սինվոլիզմը Միսամանթոյի ստեղծագործական կյանքում վաղանցիկ հրապուրանք չէր: Նույն օրերին Արշակ Չոպանյանի «Անահիտ»-ում պարբերաբար տպագրվում էին նրա մաքուր սինվոլիստական արձակ պատկերները Փարիզի կենցաղային առօրյայից՝ «Բարիզյան նոթեր» ընդհանուր խորագրով: Ահա, օրինակ, արթնացող քաղաքի համայնապատկերը վաղ առավոտյան աղջամուղջի մեջ. «Մառախուղի ու խավարի կես-գիշերե մը հետո, ուր մարդասպաններն ու թափառիկները փողոցներեն շտապով ու դանդաղ կանցնեին, մինակս, քարափներու մահացու երկայնքն ի վար հսկումի անդառնալի որոշումես աչվներս վախով լեցուն, քովս ի վեր ու վրաս հարկվող մութին ու վախին մեջեն՝ տաժանագին կը քալեի:

Հագարավոր փողոցներ հետզհետե կաձաններու նման կը փախչեն կը հեռվրնան՝ իրենց ետևեն քաշքշելով լապտերներու խառնամառնումը, խղդող մշուշի մեջեն, որոնք ձեռքված գանկերու նման պատեպատ խարխափելով իրար կը բաղխին...

Մեռելական գետին վրա կամուրջները՝ բաց մնացած երկայն դագաղներու նման, իրանց եզերքները լույսի գեղեն թերթագերծվող փունջերով քով քովի երկննալով կանշարժանան: Ու կարմիր ջուրը իր վրա գալարվող կամուրջներուն ու ածուխի ու սալաքարի հսկա նավերուն տակեն սողոսկելով կանհունանա ու կերթա երազային ու արյունկզակ անասուններու կարավանի մը նման, որ բոլորը մեկ, գիշեր ատեն, փորի վրա եկած՝ ցած քարանձավե մը, վայրագորեն, մահագուժորեն, իրանց ոռնումը գսպելով կը փախչին...»<sup>8</sup>: Չզվող բազմաբարդ նախադասությունները, որոնցից յուրաքանչյուրը մի առանձին պարբերություն է կազմում, արտառոց վերադիրները, համեմատություններն ու փոխաբերությունները, որոնք պատկերը գունավորում են մոայլ խորհրդավորությամբ ու վկայում են սահման չճանաչող գրգռված երևակայության մասին, բառապաշարն առհասարակ, – այս ամենն աշխարհի սինվոլիստական տեսողության բնորոշ հատկա-

<sup>7</sup> Տե՛ս Հ. Ռշտունի. Միսամանթո, Երևան, 1970, էջ 72–73:

<sup>8</sup> «Անահիտ» (Փարիզ), 1900, թիվ 3:

նիշներից են<sup>9</sup> և նույն բովանդակությամբ ու բնույթով գործառուս են նաև նրա առաջին բանաստեղծական փորձերում:

90-ականների վերջին Միամանթոն արդեն պատրաստ ուներ սիմվոլիստական բանաստեղծությունների մի ամբողջ տետր՝ «Ցավերուն ցավեն» վերնագրով և շապիկի բնորոշ հեղինակային ձևավորումով<sup>10</sup>: Այդ բանաստեղծությունները, մասնակի փոփոխություններով, հետագայում պիտի մտնեին «Հոգեվարքի և Հույսի Ջահեր» ժողովածուի մեջ: Իսկ նրա բանաստեղծական լեզվի սիմվոլիստական տիպաբանության մասին առավել հիմնավոր վկայությունը լինելու էր «Դյուցազնորեն»-ը (1902), որ, ինչպես ավելի ուշ Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ»-ը, միանշանակ չընդունվեց քննադատության կողմից՝ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ մտավորական շրջաններում: Եղան անվերապահ մերժողներ, ինչպես Արտաշես Կարինյանը կամ Մինաս Բերբերյանը, որ Միամանթոյին համարելով Բողլերի, Վեդլենի, Էդգար Պոյի, Մալարմեի, Մետեղինգի, Ռոդենբախի պասիվ նմանակող՝ որևէ արժեք չի տեսնում նրա գրական երախայրիքում: Հետաքրքրական է, որ Ա. Չոպանյանն անգամ, գնահատելով հանդերձ «Դյուցազնորեն»-ի ազգային գաղափարաբանությունը, այն կարծիքին էր, թե բանաստեղծը ճիշտ չի ներկայացրել հայ ազատագրական շարժման հերոսների իրական կերպարները: Քննադատների մեծ մասը, սակայն, հիացմունքով ողջունեց երիտասարդ բանաստեղծի մուտքը: Հատկանշական է, որ թե՛ մերժողները, թե՛ ողջունողները, թեև տարբեր դիտակետերից, «Դյուցազնորեն»-ն ընդունում էին որպես նորանշան երևույթ և դա կապում էին սիմվոլիզմի հետ:

Միամանթոյի սիմվոլիզմի մասին խոսում էին նաև հետագայում նրա ամեն մի նոր շարքի առիթով: Հետզհետե ավանդական էր դառնում այն պատկերացումը, թե այդ ուղղությունից հայ բանաստեղծը յուրացրել է միայն ձևի որոշ հասկանիչներ՝ մնալով ազգային մեծ ողբերգության և փայփայվող հույսերի երգիչ<sup>11</sup>: Անտեսվում էր, հիմա էլ

<sup>9</sup> Հարկ է նշել՝ սիմվոլիզմը, առհասարակ, ոչ այնքան փիլիսոփայական աշխարհայացք է, որպիսին այն ընդունվում ու մերժվում էր խորհրդային տարիներին, որքան աշխարհաճանաչման գեղագիտական սկզբունք, որ դրսևորվում էր առաջին հերթին բանաստեղծական լեզվակառուցի ու պատկերամտածողության աննախադեպ ձևերի և եղանակների անդուլ որոնումներով, որոնք հաճախ հանգեցնում էին անակնկալ հայտնությունների: Հենց դա է սիմվոլիզմի անուրանալի ծառայությունը համաաշխարհային գեղագիտական մտքին:

<sup>10</sup> Հեկտոր Ռշտունին այդ մասին գրում է. «... առաջին էջը (շապիկը) հեղինակը զարդարել էր ինչ-որ տարօրինակ, ծուռումուռ, սև մելանով գծերով շրջանակով, իսկ երկրորդ էջում գծել էր նույն ոճի ճյուղավոր մի բան, թերևս սիմվոլիստական նկարչության ազդեցությամբ» (տե՛ս Ն. Ռշտունի. նշվ. աշխ., էջ 73): Իրականում այդ «տարօրինակ, ծուռումուռ» գծերը սիմվոլիկ նշաններ էին, որոնք ներկայացնում էին շարքի բովանդակությունը:

<sup>11</sup> Այս «փաստարկը» հաճախ է բերվում Միամանթոյին սիմվոլիզմից հեռացնելու համար: Բանաստեղծական աշխարհատեսության սիմվոլիստական կերպը Միամանթոյին օգնում էր

հաճախ անտեսվում է, որ արվեստում, ինչպես հայտնի է, ձևը և բովանդակությունը չեն կարող իրարից անկախ լինել. բովանդակությունը միաժամանակ ձև է, ձևը՝ բովանդակություն: Չի կարելի բովանդակությունը շփոթել թեմայի հետ. բովանդակությունը թեմայի գեղարվեստական մեկնաբանության սկզբունքն է, հետը բերում է նաև իր ձևը: Հարկ է հիշել, որ ավելի քան մեկ տասնամյակ անց՝ 1916 թ. հոկտեմբերի 8-ին, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթում արևմտահայ գրականության մասին իր բանախոսության մեջ Միսամանթոյի սիմվոլիզմը, ինչպես վերևում տեսանք նաև Ռ. Ջարդարյանի առիթով, դարձյալ ամենից ճշմարտամտ բնութագրել է Ջ. Եսայանը: «Միսամանթոյի մասին խոսելէ առաջ, – դիմում է նա ունկնդիրներին, – մի անգամ ընդմիջտ կուզեմ լուսաբանել այն սխալ կարծիքը, թե Միսամանթո ազդված է սիմվոլիստ գրողներէ և գլխավորապէս Պելճիբազի մեծ բանաստեղծ Վերհառնէ: Այդ ազդեցությունը ավելի ուշ եկած է և ունէ կերպով չէ եղծանած հայ բանաստեղծին ինքնությունը: Միսամանթո իր դյուցազներգություններով, իր վրեժխնդրական խոյանքներով, իր մարգարեական շունչով հայկական դաժան իրականության արդյունքն է»<sup>12</sup>: Հիշելով Բ. Պաստեռնակի՝ վերևում բերված միտքը՝ իրոք, «սիմվոլիստական» կարելի է համարել նաև սույթան Համիդի մռայլ գահակալության վերջին շրջանը, որ հենց իրենք՝ վտարանդի թուրք մտավորականներն էին համարում «մղձավանջային»։ Դա տանջալի տազնապների, անորոշ սպասումների շրջան էր, որ ավելի ուշ բանաստեղծորեն պիտի վավերագրվեր մեծարենցյան հայտնի փոխաբերությամբ.

Նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն.  
Հեռացան ամենքն ալ՝ ծրփանուտ Երազիս ափունքեն.  
Անձուլին բոցը զիս պաշարե՛ց. Ըսպասման հիվա՛նդն եմ.  
Հոգեսարս դողերով և հուրքով միշտ ցայգերն են հըղի...<sup>13</sup>

Միմվոլիզմի որոշակի նստվածքներ կան նաև Վահան Թեքեյանի «Հոգեր» (1901), Էդվարդ Գոլանճյանի «Արևելքի բոցեր» (1910) և այլ ուղեկից բանաստեղծների փորձարարական վարժանքներում:

Ճիշտ է, հայ սիմվոլիստները սովորաբար հանդես չէին գալիս տեսական հանգանակներով, ինչպես ավելի ուշ ֆուտուրիստները<sup>14</sup>: Բայց նրանց գեղարվեստական

---

համամարդկային կտրվածքով դիտել ու իմաստավորել հայ ազգային ողբերգության թաքուն երեսը: Դա է նրան ստիպել մարդկության երեսին շարտելու իր դառնության ճիշդ. «Ո վ մարդկային արդարություն, թո՛ղ որ թքնեմ քու ճակատիդ ...» (Մի ա մ ա ն թ ո. Ընտիր երկեր, Երևան, 1957, էջ 154):

<sup>12</sup> Գրական երեկոներ, թուրքահայ ժամանակակից գրողներ, Թիֆլիս, 1916, էջ 19:

<sup>13</sup> Մ. Մ ե ծ ա ր ե ն ճ. Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1981, էջ 62:

<sup>14</sup> Կ. Դ ե ր վ ի շ. Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1913:

գործերում հաճախ էին պատահում հատվածներ կամ ամբողջական կտորներ, որոնք իրապես հանգանակի նշանակություն ունեին, ինչպես Տերյանի հանրահայտ <<Մթնշաղ>>-ը.

Ես սիրում եմ մթնշաղը նրբակերտ,  
 Երբ ամեն ինչ երագում է հոգու հետ,  
 Երբ ամեն ինչ, խորհրդավոր ու խոհուն,  
 Ցընորում է կապույտ մութի աշխարհում...  
 Չըկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող,  
 Ադմուկի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշող, –  
 Հիվանդ սիրտը չի տրտնջում, չի ցավում,  
 Որպես երագ մոռացումի անձավում.  
 Եվ թվում է, որ անեզր է ամեն ինչ –  
 Ու ողջ կյա՛նքդ մի անսահման քաղցր նինջ...<sup>15</sup>

Այսպես էր Պ. Վեդենը ներկայացնում սիմվոլիստական գեղագիտության նախասիրությունները իր <<Բանաստեղծական արվեստում>>՝ թեև զգուշացնելով, որ դա պետք է ընդունել ոչ թե որպես տեսական հանգանակ, այլ միայն գեղարվեստական ստեղծագործություն<sup>16</sup>:

\*\*\*

Մեծարենցի մասին գիտական գրականության մեջ ամենավիճահարույցը եղել է նրա ստեղծագործական ուղղության խնդիրը, ինչպես բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, այնպես էլ մահից հետո՝ ընդհուպ մինչև մեր օրերը: Էդ. Ջրբաշյանի <<Միսաք Մեծարենց>> (1977) ուսումնասիրության և <<Հայ նոր գրականության պատմության>> 5-րդ հատորի (1979) հրատարակությունից հետո լռելյայն ընդունվեց այն տեսակետը, թե <<Ծիածան>>-ի (1907) և <<Նոր տաղեր>>-ի (1907) հեղինակի համար ամենաբնորոշ բանաստեղծական մտածողության ռոմանտիկական տիպն է<sup>17</sup>: Բայց այդ տեսակետն արդեն երեք-չորս տասնամյա վաղեմություն ունի: Այդ տարիներին գրական ուղղությունների և հոսանքների վերաբերյալ պատկերացումների մեջ շատ բան է փոխվել. վերացել են նախկին գաղափարական կարծրատիպերն ու նախապաշարմունքները, օրախնդիր է դարձել անցյալի արժեքների վերագնահատման ու վերաիմաստավորման ան-

<sup>15</sup> Վ. Տերյան. Երկեր, Երևան, 1989, էջ 52:

<sup>16</sup> Л. Г. Андреев. Импрессионизм. М., 1980, с. 77.

<sup>17</sup> Այդ տեսակետն է անցկացվել նաև իմ <<Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890–1907 թթ. >> (1985) ուսումնասիրության մեջ, թեև պատշաճ տեղ է տրվում նաև նրա քնարերգության սիմվոլիստական կողմերի քննությանը:

հրաժեշտությունը: Դա վերաբերում է նաև Մեծարենցի գրական ուղղությանը: Իհարկե, չի կարելի չնկատել մեծարենցյան սինվոլիզմի որոշակի աղերսները ռոմանտիկական գեղագիտության, բանաստեղծական աշխարհատեսության հետ: Բայց դա, ընդհանրապես, բնորոշ է սինվոլիստներին, քանի որ նրանք, մերժելով պառնասական ծայրահեղ օբյեկտիվիզմը, հաճախ դիմում էին ռոմանտիզմի ինչ-ինչ մոռացված ավանդույթների՝ խմբագրելով դրանք նոր գեղագիտության դիտակետից:

Հայտնի է, որ Մեծարենցը քանիցս մերժել է հակառակորդ քննադատության՝ ամեննին էլ ոչ անկողմնակալ պնդումները, թե նա <<բառամոլ խորհրդանշական մրն>> է, <<անիմաստ սենսյուլիսմի>> <<մոլար կապկություններ>> է անում, թե <<սենսյուլիզմի Մեծարենցյան դպրոց>> հիմնելու հավակնոտ նկրտումներ ունի և այլն<sup>18</sup>: <<... Ես երբեք դպրոցի մը հետևելու կանխակալությունը կամ նոր մը հիմնելու ունայնափառությունը չեմ ունեցեր,– հակադարձում է բանաստեղծը՝ շարունակության մեջ ավելի որոշակի հայտարարելով: – Հետո, տեղն է ըսել նաև թե ես երբեք խորհրդանշականության ստրուկ մը չեմ: Փոխաբերությանց ու նմանությանց ուժգնություններ ու նորություններ՝ գոր կը սիրեմ գործածել՝ կարծել տվին թե ես սենսյուլիսթ մ'եմ. բայց ադոնցմով կը հիշեցնեի միայն սենսյուլիզմը՝ որուն բոլորանվեր ուխտավոր մը չ'ըլլայե գատ՝ հակընդդեմ բնութեապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդեպ. այսինքն կը նախընտրեմ ճաճանչավետ Կյանքը, բարբախուն ու եռուզեռ Բնությունը՝ խորհրդանշանական զուսպ ցրտություններեն>><sup>19</sup>:

Ուսումնասիրողները, բանաստեղծին ամեն կերպ հեռու պահելու համար սինվոլիզմից, որ խորհրդային գաղափարական կարծրատիպը արատավորության խարան էր համարում ստեղծագործողի ճակատին, սովորաբար վկայակոչում են Մեծարենցի այս հայտարարությունները: Հաշվի չի առնվում, որ <<Մասիս>>-ի խմբագիր Ենուվք Արմենի՝ դիտավորությամբ լարած բանավիճային մթնոլորտում մահամերձ բանաստեղծն ստիպված էր իր հասցեին ուղղված չարամիտ պիտակավորումների, մանավանդ <<գրականության անունով գործված կարգ մը պղծությանց դեմ>> <<ձայն բարձրացնել>> գերագրգիռ հոգեվիճակային հակադարձումներով<sup>20</sup>: Աչքաթող են արվում կամ հարևանցի են հիշվում, անգամ այդ հուզախոռով հոգեվիճակում, ժամանակ առ ժամանակ բանաստեղծի արտահայտած այն մտքերը, որոնք ամեննին էլ սինվոլիստական ուղղության հանդեպ անվերապահ մերժողական վերաբերմունքի մասին չեն խոսում:

<sup>18</sup> Արտահայտությունները քաղված են Տիգրան Չոքուրյանի՝ Մեծարենցի <<Ծիածան>> -ի գրախոսության՝ Ենուվք Արմենի խմբագրական ծանոթագրությունից [«Մասիս» (Կ. Պոլիս), 1907, թիվ 28–29, էջ 582] և Փայլակի (Ժակ Սայապալյան)՝ Մեծարենցի՝ <<Նոր տաղերի>> գրախոսությունից («Մասիս», 1908, թիվ 20, էջ 424–427):

<sup>19</sup> Մ. Մե ծ ա ր ե ն ց. նշվ. ժող., էջ 276:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 261:



Այսպես. դեռևս <<Ծիածան>>-ի շուրջ ծավալված բուռն բանավեճերից առաջ իր դասակից ընկերոջ՝ Վահրամ Թաթուլի ոտանավորների <<Լուսնին տակ երգեր>> հավաքածուին<sup>21</sup> նվիրված <<Անտիպ բանաստեղծ մը>> հոդվածում Մեծարենցն առանձին հետաքրքրություն ներկայացնող դատողություններ է անում սիմվոլիզմի մասին: Ընդունելով, որ իր բանաստեղծ ընկերոջ հոգին <<անցած ըլլա մանավանդ խորհրդանշական հոսանքի մը մեջ են>>, նաև նկատելով, որ նա >>էպոս խորհրդապաշտ մը չէ>>՝ համոզված ավելացնում է. <<Ո՞վ ըսեր է արդեն թե բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրեելի են. կը հասկնամ, որ գաղափարի և զգացումի կամ բառերու անհրապույր խավաբարդումներու հերոս մը այսպանելի նկատվի. բայց այս տիպարը, եսապաշտ, մենամուլ, ամուլ տիպարն է. Մալաթեն է, կամ մեր մեջ, քիչ մը, Ինտրան ու Գոլանձյանն են: Իսկ անդին կա թափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր է>><sup>22</sup>: Մի այլ առիթով, <<ուժգնորեն ընդվզելով>> իրեն այդ ուղղության հետևորդ համարող քննադատների դեմ, բերում է <<պանծալի Նարեկացիին օրինակը>>՝ <<ապացույց մը տալու համար թե սենյուլիսմը կրնա ստացական չըլլալ>><sup>23</sup>: Այս մտքի խորհուրդն ավելի թափանցիկ է դառնում բանաստեղծի մի ուրիշ ձևակերպումով. <<... ի նչ է այս դպրոց կազմողի պիտակը՝ գոր նկնահասակ *aficheur*-ներ կ'ուզեն փակցնել ճակատիս... Ամեն մարդ որ իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից է, ինքնին դպրոց մը կը կազմե արդեն>><sup>24</sup>: Բանակումի թեժ պայմաններում բավական հավասարակշռված այս մտքերից կարելի է անել երկու կարևոր հետևություն: Առաջին՝ բանաստեղծը լավ ծանոթ էր սիմվոլիզմի պատմությանը, նրա ներսում ձևավորված գաղափարական ու գեղագիտական տարբեր միտումներին, ու թեև անուղղակիորեն, բայց, ըստ էության, չէր բացառում իր ստեղծագործական կապն այդ ուղղության՝ <<թափանցիկ, գրավիչ ու թելադրիչ>> տարատեսակի հետ, մանավանդ որ դա <<կրնա ստացական չըլլալ>>: Երկրորդ՝ եթե քննադատները Մեծարենցի սիմվոլիզմի մասին խոսեին ոչ թե նրա ստեղծագործությունն ամեն կերպ արժեզրկելու ակնհայտ դիտավորությամբ, այլ անկողմնակալ վերլուծությամբ, հազիվ թե նա այդքան ցավագին ընդուներ դա, որ ինքնապաշտպանության տարերքով մղում է ժխտելու որևէ կապ այդ ուղղության հետ: Իսկ որ այդ կապը կա, ամենախոսուն վկայությունը Մեծարենցի ողջ քնարերգությունն է:

Մի կարևոր դիտարկում ևս. չգիտես ինչու, ընդունված է այս կամ այն հայտնի ուղղության սկզբունքներով ստեղծագործող բոլոր արվեստագետներին անխտիր համարել հետևորդ: Այս երկու հասկացությունների միջև էական տարբերություն կա: Պարզ հետևորդը

<sup>21</sup> Մտադրություն է եղել Վ. Թաթուլի այդ հավաքածուն տպագրել <<Ծիածան>> -ի հետ մի գրքով, բայց գրաքննությունը թույլ չի տվել (տե՛ս նույն տեղում, էջ 412):

<sup>22</sup> Նույն տեղում, էջ 249:

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 259:

<sup>24</sup> Նույն տեղում, էջ 276:

միայն իր թեմայի տերն է, ստեղծագործության մնացած բոլոր մակարդակներում կրկնում է այն, ինչ թելադրում է իր նախընտրած ուղղությունը: Իսկ <<իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից>> ստեղծագործողը, ինչպես բնութագրում էր նրան Մեծարենցը, ազատ է օգտվելու արվեստի մշտանորոգ փորձով հաստատված ամեն մի վավերական նորությունից՝ վերահաստատելով դա սեփական անհատականության կնիքով: Հենց այս մեկնակետից էր Ջ. Եսայանը խոսում Ռ. Զարդարյանի և Միամանթոյի սինվոլիզմի մասին:

1890-ականների երկրորդ կեսից սկսած արևմտահայ գրական միջավայրում, ինչպես տեսանք, ավելի ու ավելի հաճախ են սկսում խոսել <<խորհրդանշանական>> ուղղության մասին, իսկ XX դարասկզբին արդեն այդ ուղղության որոշակի նստվածքներ են սկսում դիտել բանաստեղծական նոր սերնդի գրեթե բոլոր ներկայացուցիչների մոտ: Մեծարենցը եթե ոչ գիտակցաբար, ապա ենթագիտակցորեն՝ անպայման, չէր կարող մեկուսացված լինել այդ մթնոլորտից, որ մեծապես պայմանավորում է նրա տաղանդի զարգացման բնույթն ու ուղղվածությունը: <<Ստացական>> ազդակների և բանաստեղծական զգացողության բնածին տրվածքների համադրությունից ձևավորվում է քնարական աշխարհընկալման մի ինքնատիպ որակ, որը հիմք է տալիս լիաձայն խոսելու մեծարենցյան սինվոլիզմի մասին:

Այս իրողությունը դեռևս արձանագրել են Մեծարենցի առաջին քննադատները: Բայց եթե <<ենվթարմենյան>> և <<փայլակյան>> քննադատությունը դա <<մոլար կապկություն>> էր որակում, ապա ավելի շրջահայաց դատողները նվաճում էին համարում հայ նորագույն քնարերգության մեջ: <<Շատերը չեն վարաներ ոչնչաբանություն կոչել այս (սինվոլիստական– Վ. Կ.) արվեստը, որ արդի բանաստեղծներուն մեծագույն և ընտրելագույն մեկ մասին արվեստն է, – գրում է <<Մանգումեի էֆքյար>>-ի խմբագիր Հ. Տեր-Հակոբյանը: – Ճաշակի և հասկացողության ոչնչաբանություններ միայն կրնան կոկոզավիզ դատափետել խորհրդանշանությունը, որ մարդկային մտքի զարգացման ու նրբացման մեկ հատկանիշն է և իր բարերար գործը կատարեց՝ գալով ջախջախել Պառնասականներու այլևս ձանձրացուցիչ դարձող հռետորականության ու միօրինակության դուռները: Եվ իր այս գործին համար ու իր սկզբնավորության մեջ խորհրդանշանությունն ալ, ինչպես ամեն մի դպրոց, պարտավոր էր ծայրահեղ ըլլալ. եղավ ծայրահեղ՝ անիմանալի ըլլալու աստիճան, և սակայն ժամանակը զայն բերավ այժմ իր չափավոր ու գեղեցիկ արժանիքին մեջ դրավ: Մեծարենցի արվեստն ալ այս չափավոր ու գեղեցիկ արժանիքին մեջ է ահա>><sup>25</sup>:

Ո՞րն է այդ <<չափավոր ու գեղեցիկ արժանիքը>>, որ հայ բանաստեղծին կապում է օտար հողի վրա ծագած ու ձևավորված և համաշխարհային տարածում գտած այդ ուղղության հետ:

<sup>25</sup> <<Մանգումեի էֆքյար>> (Կ. Պոլիս), 1907, թիվ 1994:

Ամենից առաջ, իհարկե, նրա ստեղծագործական խառնվածքը, որ ի բնե հակված էր <<ճաճանչավուխտ>> կյանքի, <<բարախուն ու եռուզեռ>> բնության տեսանելի շարժման հետևում որոնել անտեսանելի խորհուրդներ և դրանք արտահայտել >>փոխաբերությանց ու նմանությանց ուժգնությունների>> ծիածանածածան խաղով: Առաջին ժողովածուի <<Ծիածան>> խորագիրը պատահականորեն չի ընտրված, ու տարօրինակ է, որ, ասենք, Չարենցի հայտնի շարքի նույն խորագիրը ուսումնասիրողները միաձայն սիմվոլիզմի ուղղակի վկայություն են դիտում, իսկ ասիա Մեծարենցի պարագայում դա գրեթե ուշադրության չի արժանանում: Մինչդեռ նրա բանաստեղծությունների մեծ մասում այդ խորհրդանիշը փողփողում է իր հարափոփոխ ներկայությամբ՝ հաճախ մղելով բանաստեղծին բնորոշ խոստովանության:

Մութ սենյակիս մեջ կը շրջիմ առջի համբույրն անրջելեն,  
Ու շրթունքներս են բոցավառ ջերմութենեն երագային.  
Փակ են աչքերս, և կամ հանկարծ մերթ անձկությամբ  
դուրս կը նային,  
Ա՛հ, լըռությունն որ կը տևե՛, և ըստվերներն որ կը քալեն...

Շուրջիս անփույթ իրերն համակ հարցումներուս հանդեպ  
խուլ են,  
Հանդիսատես կ'ըլլամ մտքիս պատկերներուն քայքայումին...  
Դուն չե՛ս գիտեր թե ի՛նչ կըզգամ գուրգուրանքես երբոր իմին՝  
Քեզի համար տենդով հյուսած երագանքնե՛րս իսկ կը խըլեն...  
(<<Խոնջ իրիկունն արագորեն...>>)<sup>26</sup>

Սա սկզբունքային պահ է Մեծարենցի ստեղծագործական հոգեբանության մեջ, որ դրսևորվում է հակվածությամբ դեպի <<ցնորական>> տեսիլները, <<կիսամրափ>> խոկումները, գիշերային լռությունը, կիսամութը, մթնշաղը, ուր ձուլվում են իրերի ստվերագծերը, երբ իրերն ու իրադարձությունները բանաստեղծի ներքին տեսողության առջև բաց են անում իրենց աներևույթ երեսը:

Միմվոլիստական գիշերասիրությունը մի զգալի չափով գալիս է ռոմանտիկական ավանդույթից: Ֆրանսիական սիմվոլիզմի ռուս հետազոտող Դմիտրի Օբլոմինսկին այդ կապակցությամբ հիշելով Վիկտոր Հյուգոյին՝ գրում է. <<Երբ Հյուգոն պատմում է օրվա և գիշերվա հերթափոխության մասին, խոսքը նրա մոտ այն քնարական հերոսի մասին չէ, որ առանձնանում է ինքն իր մեջ, այլ ընդհակառակը՝ այդ հերոսի հոգևոր տեսադաշտի ընդարձակման մասին՝ ի հաշիվ օբյեկտիվ աշխարհի, այն մասին, որ գիշերը օգնում է մարդուն իրերի աշխարհում հայտնաբերել իրեն անհայտ ինչ-որ բան: Նրա աչքերը գի-

<sup>26</sup> Մ. Մեծարենց. նշվ. ժող., էջ 45:

շերապահին երկնքի խորության մեջ հայտնաբերում են հազար նոր աշխարհներ, որոնց մասին սկզբնապես չէր կասկածում»<sup>27</sup>: Իսկ Մեծարենցը «Օրհան»-ում իր գիշերապաշտությունն այսպես է բացատրում. «Գիշերին մեջ չէ՞ ապաքեն, որ երազները ավելի վառ ու արագ վերթումներ կ'ունենան. գիշերին մեջ, ուր շրջանկարը ա՛յնքան հմայիչ կ'ըլլա, և սպասումը՝ ա՛յնքան քաղցրորեն տաժանագին»<sup>28</sup>: Այդ պատճառով էլ «ամբողջ հատորը գրեթե սպասման երկարաձիգ գիշեր մըն է աղերսանքներով, հոգերով, ցավերով, ու երբեմն ալ կայծկլտուն հույսերով լեցուն»<sup>28</sup>: Սակայն ռոմանտիկական գիշերասիրությունը, ընդհանրապես բնապաշտությունը, և սիմվոլիստականը, ծագումնաբանական ընդհանրություններով հանդերձ, էապես տարբեր են. առաջին դեպքում ստեղծագործական-հոգեբանական լարվածությունը ներաշխարհից ձգվում է դեպի արտաշխարհ, երկրորդ դեպքում այդ լարվածությունը գործում է հակառակ ուղղությամբ՝ արտաշխարհից դեպի ներաշխարհ:

Մեծարենցի «Առնչություն» բանաստեղծությունը<sup>29</sup> բնույթով սիրային ոտանավոր է՝ յուրահատուկ կերտվածքով և հոգեբանական անցումների խորհրդավոր ընթացքով: Գիշերը թավշյա երազների «նսկեհյուս կախօրրանին» մեջ տարուբերվող հոգին վերջի-վերջո վերագտնում է իրեն՝ «նախընծա Տենչանքների» և Հույսի արթնացումով:

Այսօր կաթվարդ երազե մը արթնցա,  
Գիրկս անսահման գրգանքներու է բացվեր.  
Այսօր, Հոգի՛ս, պիտի բերեն քեզ ընծա՝  
Նոր տարփանքիս թիթեռնիկին հիր թներ:

*Բայց այդպիսի պահերի համար սովորական զգացմունքային զեղումների փոխարեն հնչում է խորհրդավոր մի հրավեր.*

Եկո՛ւր, անցնինք ծառաստանեն այս Լույսին,  
Ու բացատքեն Գույնին, Ձևին ու Բույրին.  
Եկո՛ւր, Հոգի՛ս, եկուր երթա՛նք միասին,  
Մինչև եղեմն աստվածաձայն, մինչև Կի՛ն...<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Д. О б л о м и е в с к и й. Французский символизм. М., 1973, с. 21–22.

<sup>28</sup> Մ. Մեծարենց. նշվ. ժող., էջ 242–243:

<sup>29</sup> Բանաստեղծության վերնագիրը և Լույսի, Գույնի, Ձևի, Բույրի խորհրդանշանները վկայում են, որ գրված է սիմվոլիզմի նախահայր Շառլ Բոդլերի «Առնչություններ» ծրագրային սոնետի անմիջական տպավորության տակ: Բոդլերի սոնետը հայերեն թարգմանվել է մի քանի անգամ: Վերջինը Հենրիկ Բախչինյանի թարգմանությամբ՝ սկզբում «Դաշնություններ», ապա «Առնչություններ» վերնագրով (տե՛ս Շ. Բոդլեր. Չարի ծաղիկներ, Երևան, 1990, էջ 20):

<sup>30</sup> Մ. Մեծարենց. նշվ. ժող., էջ 98:

Լույսի, Գույնի, Ձևի, Բույրի իրական աշխարհը, որ Մեծարենցի քնարերգության մեջ ամենուրեք ծավալվում ու ծածանվում է բյուրավոր երանգախաղերով, ըստ էության այն բաց <<պատուհանն>> է, որով բանաստեղծը մշտապես հաղորդակցվում է <<աստվածաձայն>> խորհուրդների աշխարհի հետ: Քրոջ ամուսնուն՝ Վարդան քահանա Ասլանյանին ուղղված նամակում, ի պատասխան հասցեատիրոջ հարցին, թե՛ <<ինչո՞ւ տիեզերքի հոգիին հետ չես խոսակցիր>>, բանաստեղծը գրում է. <<... բայց դիտելի է, որ իմ գրեթե բոլոր քերթվածներս այդ մեծ խոսակցության կրնկրտին, որքան ալ իմինս չըլլա Աստուծո հետ դեմ հանդիման խոսակցություն, բայց ո՞չ ապաքեն Աստված ամեն տեղ է. Ձմրան Պարզ Գիշերվան մեջ հծծած աղոթքս ու Արևին ուղղած պաղատանքս իրեններուն, հետևաբար և իրեն համար էր. ի՛նչ երջանկություն, տերնի մը խարշափին մեջեն տեսնել տիեզերական գործության գաղտնիքը ու այդ փոքրիկ մասնավորեն մեկնիլ դեպի անհունը. <<իրերը անհունության վրա բացվող պատուհաններ են իմաստասեր աչքին համար>> (Քարլայլ), ու զարմանա լի չէ որ Էմբրսըն <<ժամադրած ըլլա Աստուծո հետ՝ մացառի մը ծոցին մեջ>>: Ուրախ եմ որ երկրորդ հատորիս մեջ ավելի լայնորեն տեղ տված եմ այս գաղափարիս, հունավորը կը բարձրանա ու կ'երկարաձգվի դեպի անհուն, ինչպես արահետ մը՝ որ լերան կողմ ի վեր մինչև կատարը կը հասնի. ինչո՞ւ սպասել ստորոտը ու կատարին գովքը կարդալ, փոխանակ հանձնվելու արահետին որ պիտի բարձրանար>><sup>31</sup>: Այս խոստովանությունը մեծարենցյան սիմվոլիզմի հանգանակը կարելի է համարել, որի չափածո տարբերակը <<Նոր տաղեր>>-ը եզրափակող <<Ի՛նչ արբեցությամբ>> բանաստեղծությունն է: Աշխարհի միասնականության սիմվոլիստական գաղափարը լուսավորվում է ինքնատիպ քնարական կենսազգացողությամբ: Շնչավոր և անշունչ բոլոր արարածներին կապում է ապրելու արբեցնող հրճվանքը: Խանդավառված գոյության հրաշքով՝ <<ամենն ալ կյանքին կ'ըմպեն հորդ ճաճանչ>>: Բայց միայն կենդանի հոգին է, որ հասու է աստվածայինի համապարփակ խորհրդին.

Ի՛նչ արբեցությամբ կ'ընդգրկե անի.  
 Բոլոր ձևերն ու երանգներն ամեն,  
 Բոլոր գոյությանց, բոլոր տարրերուն  
 Իր մեջ անդրադարձ ծիածանումեն՝  
 Աստվա՛ծն՝ որ եկավ՝ չէ՛ս գիտեր ուրկե՛...<sup>32</sup>

Այս ամենի հետ կար նաև <<Աստծո հետ դեմ հանդիման խոսելու>> նարեկացիական ավանդույթը, որ Մեծարենցի համար, իրոք, ոչ <<ստացական>> սիմվոլիզմի իսկական

<sup>31</sup> Նույն տեղում, էջ 288:

<sup>32</sup> Նույն տեղում, էջ 132:

դպրոց է եղել: Վկան՝ նրա <<Նարեկացիին հետ>> հողվածը<sup>33</sup> և այն, որ նա էլ Միջնադարի մեծ <<աղոթասաց բանաստեղծի>> նման կարողանում է <<ծովաձայն հնչեցնել>> բառերը՝ ասաց <<խավարաբարդումներու>>:

Փոխկապակցված իրերի ու երևույթների տեսանելի բազմազանությունը սինվոլիստները դիտում էին որպես խորհրդանշանների համակարգ: Դա նրանց կապում էր էությունների աշխարհի հետ, որտեղ այդ բազմազանությունը լուծվում էր համապարփակ արարչական սկզբի մեջ (ռուս սինվոլիստների Դեմիուրգը): Կինն անգամ իր մարմնեղեն գոյր տարրալուծում էր հոգեղեն էության մեջ, որ ռուս սինվոլիստներին ներկայանում է <<Лучезарная дама>>-ի, Չարենցին՝ <<աստվածամոր աչքերով>> <<լուսամփոփի պես աղջկա>> տեսիլով: Մեծարենցը, ինչպես տեսանք, սիրած կնոջը հրավիրում էր Լույսի, Ձևի, Բույրի, Գույնի տեսանելի տարածություններից անցնել <<մինչև եղեմն աստվածաձայն, մինչև Կին>>. այսինքն՝ սիրո ճանապարհով հասնել կանացիության աստվածային խորհրդին: Մեծարենցի մոտ կանացիության այդ խորհուրդը հաճախ կերպավորվում է Աստվածամոր պատկերով:

Մարդկային լեզուն, սակայն, իր սահմանափակ հնարավորություններով ի գործու չէ լիովին արտահայտելու այն, ինչ զգում ու տեսնում է բանաստեղծ հոգին բնության, աշխարհի հետ իր տեսանելի ու անտես հարաբերություններում: Մինվոլիստները ձգտում էին այդ հակասությունը մեղմել՝ լեզուն մոտեցնելով երաժշտությանը. հիշենք Վեռլենի <<Բանաստեղծական արվեստ>>-ի առաջին տողը՝ <<Երաժշտություն ամենից առաջ>>: Մեծարենցը փորձում է հակասությունը լուծել այլ ճանապարհով: <<Այս իրիկուն ...>> արձակ քերթվածում բանաստեղծը, սուսի<sup>34</sup> տակ առանձնացած, ավարտվող օրվա խայտաբղետ շշուկների մեջ փորձում է որսալ <<անսահման բառը>>. <<Ես կը մնամ սակայն, սուսին տակ, անշարժ. այս իրիկնային համերգության մեջ, մեռնող արևին ոսկի գիրք, հեռավոր ծովուն կապույտ տառը, տերևներուն, թռչուններուն թրթռուն վանկը կը հեզեմ, կը հեզե մ: Բայց չգտա դեռ անսահման բառը, որ դյուրական բայլիքի պես պիտի բանար ինձի՝ այս փակ դուռները՝ ճամբաներուն վրա, ծառերուն տակ, ամբոխին մեջ, անցորդները՝ ամենն այլ՝ աներևութացան. ես տակավին մթնշաղին մեջ կըսպասեմ: Ո՛հ, ըսեք, ըսեք ինձի գունագեղ անսահման բառը՝ այս իրիկուն...>><sup>35</sup>: Ըստ էության, այդ <<գունագեղ անսահման բառի>> որոնման ճիգերից էր նաև Մալարմեի հերմետիկ բանաստեղծությունը:

Մեծարենցի ստեղծագործությունների ուսումնասիրողներն ամեն կերպ նրան սինվոլիզմից հեռացնելու համար հաճախ վկայակոչում են նրա այն միտքը, թե ինքն այդ ուղղությանը

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 265–270:

<sup>34</sup> Իրիկնային բնապատկերի կենտրոնում սուսի ներկայությունը պատահական չէ: Հայ հեթանոսական հավատալիքների մեջ սուսին սրբազան ծառ է համարվել, որի լայն սաղարթների շարժումով քուրմերը գուշակություն են արել (տե՛ս Մո վ ս ե ս Խո թ ե ն ա ց ի. Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 128):

<sup>35</sup> Մ. Մեծարենց. նշվ. ժող., էջ 218:

<<հակընդդեմ բնապաշտ հակումներ այ ունի>>: Բայց իրականում մեծարենցյան բնապաշտության և բնության սիմվոլիստական ընկալման միջև սկզբունքային տարբերություններ չկան: Միմվոլիստները, ինչպես տեսանք, բնությունն ընդունում էին մարդկային փորձով տրված նշանների համակարգ և ձգտում էին արվեստի օգնությամբ մերձենալ դրանց հետևում գործող խորհուրդների աշխարհին: Նույն նպատակին է ուղղված նաև Մեծարենցի բնապաշտությունը:

Աշխարհի միասնականության հիմքում սիմվոլիստները դնում էին արարչության սկիզբը, որ նրանց իրերի էությունը ճանաչելու բանալի էր տալիս: Նույնը չէ՞ր հաստատում նաև Մեծարենցը Վ. քահանա Ասլանյանին գրած նամակում՝ <<Ինչ արբեցությամբ...>> բանաստեղծության մեջ:

Միմվոլիստները բնության, աշխարհի եռաչափ տարածական պատկերը լրացրին <<չորրորդ չափումով>>՝ ընկալողի սուբյեկտիվ զգացական-հուզական վերաբերմունքով<sup>36</sup>, որ անմիջական տպավորությունը բովանդակավորում է իմացական կամ ենթագիտակցական որոշակի արժեքային չափանիշներով: Ընդհանրապես քնարական ստեղծագործությանը բնորոշ այս պահը սիմվոլիստները դարձրին գեղագիտական աշխարհայացք: Այդ աշխարհայացքի դիտակետից է Մեծարենցը վերապրում ու իմաստավորում արտաքին աշխարհից ստացած անմիջական տպավորությունները:

Խնդիրն ավելի հանգամանակից ու բազմակողմանի ուսումնասիրության կարիք ունի: Այս համառոտ ակնարկն անգամ ցույց է տալիս, որ հայկական սիմվոլիզմը նոր շրջանի հայ գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ գրական-պատմական անշրջանցելի իրողություն է: Այդ ուղղության ներսում իր ինքնուրույն ու ինքնատիպ տեղն ունի Մ. Մեծարենցի քնարերգությունը:

Վլադիմիր Կիրակոսյան – ք. գ. դ., պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի թումանյանագիտական խմբի ղեկավար: Գիտական հետաքրքրությունները՝ XX դարասկզբի արևմտահայ պոեզիա, թումանյանագիտություն: Հեղինակ է 3 մենագրության և ավելի քան 80 հոդվածի: vladimirkirakosyan1936@gmail.com

#### REFERENCES

- Agababyan S. Egishe Tsharenc, h. 1, Yerevan, 1973 (In Armenian).  
 «Anahit» (Phariz), 1900, tiv 3 (In Armenian).  
 Andreev L. G. Impressionizm. M., 1980 (In Russian).  
 Bodler Sh. Chari dsaghikner, Yerevan, 1990 (In Armenian).  
 Dervish K. Inch e futurizme ?, Tiflis, 1913 (In Armenian).  
 Ginzburg L. O lirike. Leningrad, 1974 (In Russian).

<sup>36</sup> Ст' у Д. Обломиевский. Ёзл. աշխ., էջ 112–113:

- Grakan asulisner, Yerevan, 2013 (In Armenian).  
 Grakan erekoner, turkahay jamanakacic groghner, Tiflis, 1916 (In Armenian).  
 Hovhannes Tumanyani kyanqi ev steghdsagordsutyane taregrutyun (1869–1908), Yerevan, 2010 (In Armenian)  
 Kirakosyan V. Arevmtahay banastegcutyune 1890–1907 tt., Yerevan, 1985 (In Armenian).  
 Movses Xorenaci. Hayoc patmutyun, Yerevan, 1981 (In Armenian).  
 «Manzumei efqjar» (K. Polis), 1907, tiv 1994 (In Armenian).  
 «Masis» (K. Polis), 1907, tiv 28–29, 1908, tiv 20 (In Armenian)  
 Mecarenc M. Erkeri liakatar jogovadsu, Yerevan, 1981 (In Armenian).  
 Oblomievski D. Francuzskiy simvolizm. M., 1973 (In Russian).  
 Partizuni V. Teryan, Yerevan, 1968 (In Armenian).  
 Pltyan Gr. Haykakan futurizm, Yerevan, 2009 (In Armenian).  
 Rshtuni H. Siamanto, Yerevan, 1970 (In Armenian).  
 Siamanto. Entir erker, Yerevan, 1957 (In Armenian).  
 Teryan V. Erker, Yerevan, 1989 (In Armenian).  
 Verlen Pol'. Lirika. M., 1969 (In Russian).

АРМЯНСКИЙ СИМВОЛИЗМ И ЛИРИКА  
 МИСАКА МЕЦАРЕНЦА

ВЛАДИМИР КИРАКОСЯН

Резюме

*Ключевые слова: литературное направление, символизм, Зардарян, Сиаманто, Терян, Чаренц, Мецаренц, художественный образ, символ, поэтический язык.*

О связи армянских писателей с символизмом сказано немало. Тем не менее это направление в армянской литературе не было принято как состоявшееся литературно-историческое явление. Однако исследование творчества вышедших на арену в конце XIX – начале XX века армянских писателей, особенно поэтов (Сиаманто, Мисак Мецаренц, Ваан Терьян, Егише Чаренц) показывает, что символизм в армянской лирике – реально состоявшийся факт. В этом контексте анализ творчества Мецаренца выявляет такие признаки (двуплановое образное мышление, поиск за предметами невидимых символов, поклонение ночи и сумеркам, искания «безграничного слова» и т. д.), по которым его лирика может по праву рассматриваться как одно из самобытных проявлений этого направления в истории армянской национальной художественной культуры.

*Владимир Киракосян – д. филол. н., профессор, научный руководитель туманяноведческой группы Института литературы им. М. Абегамян НАН РА. Научные интересы: западноармянская поэзия начала XX века, туманяноведение. Автор 3 монографий и более 80 статей.  
 vladimirkirakosyan1936@gmail.com*



ARMENIAN SYMBOLISM AND LYRICS  
OF MISAK METSARENTS

VLADIMIR KIRAKOSYAN

## Summary

*Key words: literary direction, symbolism, Zardaryan, Siamanto, Teryan, Charents, Metsarents, literary image, symbol, poetic language.*

It is widely spoken about the connection of Armenian poets with symbolism. Nevertheless, this direction has not been adopted as a completed literary- historical reality. However, the study of the oeuvre of the poets of the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century especially (Siamanto, Misak Metsarents, Vahan Teryan, Yeghishe Charents), shows that symbolism in Armenian lyrics is a completed reality. In this context the analysis of Metsarents' lyrics reveals such features (duplicate image thinking, searching of invisible symbols behind the things, worship of night and twilight, search of "unbounded word", etc.), by which Metsarents, lyrics rightly can be considered as one of the unique manifestations of this direction in the history of Armenian artistic culture.

*Vladimir Kirakosyan – Doctor of Sciences in Philology, Professor, Scientific Supervisor of the Tumanyan studies' research group at the Institute of Literature after M. Abeghian of the NAS RA. Scientific interests: Western Armenian poetry of the beginning of the 20th century, Tumanyan studies. Author of 3 monographs and around 80 articles. vladimirkirakosyan1936@gmail.com*