

ԼԵԿՈՆ ՇԱՆԹԸ ԵՎ ՍԻՄԿՈԼԻՒՍՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ

Անտիկ շրջանում Պլատոնի «Իդեալների» ազդեցությամբ մարմին առած մարդ-անհատի դարավոր տենչն առ Աներևույթն ու Անորսալին որակապես նոր, աննախադեպ արտահայտություն գտավ 19-րդ դարի վերջին, «սիմվոլիզմ» կոչված երևույթի մեջ: Այստեղ աննախադեպը լոկ նորարարական տեսանելին, շոշափելին՝ նշանի կամ խորհրդանիշի ոլորտ փոխադրելու, բառի հայտնի իմաստին զուգահեռ բազմաթիվ նոր համարժեքների հայտնագործման և դրանց պոետական-մոզական օգտագործման առօրեական իրողությունների խորքում առեղծվածային աշխարհի վերադասավորումն արտաքին ոլորտից՝ ներքին ոլորտ, օբյեկտիվից՝ սուբյեկտիվ, դրսից՝ ներս (info): Գլխավոր հերոսի թվացյալ անփոփոխության արտաքին շերտի ներքո՝ Անտիկ շրջան, Վերածնունդ...՝ նոր հերոսն է՝ մարդու ներքին աշխարհը կամ մարդու տրանսցենդենտ «եսը»: Դեպի ներս ուղղված հայացքով սիմվոլիստները փորձում էին միաձուլել պոետական տեսիլքն ու դրամատիկ արտահայտությունը, և զարմանալի չէ, որ թատրոնը առավելություն ձեռք բերեց երևութականն աներևույթին միաձուլելու տեսանկյունից: Այսպիսով, բեմի վրա օրգանապես միաձուլվում էին գործողությունն ու մյուսքսը, դերակատարն ու խորհրդանիշը, բեմական հարդարանքն ու տրանսցենդենտի պատկերումը: Ինչ-որ առումներով դրաման ձերբազատվեց ավելորդություններից՝ հայտարարելով դրամատիկական տեղի և ժամանակի ինքնիշխանություն: Մաքուր ոգեղեն ռիթմերի և դրամատիկ խոսքի գործառույթի բացարձակացման շնորհիվ այն վերածվեց «մաքուր դրամայի»՝ առանցքում ունենալով խոսքը՝ հարազատ հոգիների միջև և կերտումը՝ ներքին տրանսցենդենտ ոլորտի: Թատրոնն, իհարկե, առավելություն ուներ նաև ներառելու բոլոր զգացական միջոցները՝ որպես անբաժանելի, միասնական ամբողջություն՝ զույն, երաժշտություն, հոտ՝ կերտելու ենթագիտակցական երազ-աշխարհ: Սիմվոլիստական դրամայի սյուժեի արտաքին, շարժում գծի թուլացումը հօգուտ խոսքի մոզական ուժի

չեչուման, Մետերլինկը համեմատում է հունական մոդելի հետ: Առաջին անգամ հույն ողբերգուները, մասնավորապես էսքիլեսն էր, որ կերտեց ամբողջական մաքուր թատրոն՝ հիմնված ոգեղեն խորհրդանիշներով հագեցած խոսքի, երկխոսության վրա: Սովորաբար հույն ողբերգակների

մոտ նույնիսկ հոգեբանական գործողությունը չկա, որը հազար անգամ գերադասելի է առարկայական գործողությունից և թվում է անխուսափելի...

Այսպիսով ոչ թե գործողությունների, այլ խոսքերի մեջ է մեծ և հրաշալի ողբերգությունների գեղեցկությունը... Դրանցում է նրանց ոգին:¹

Մյուս կողմից, որպես դրամայի այլ մոդել, սիմվոլիստներն ընդունում էին վազներյան դրաման, որտեղ գործիքների հրաշք բազմաձայնությունը, դերասանների ձայները և դեկորացիաները ներդաշնակ միասնության մեջ՝ թատերական ներկայացումը բարձրացնում էին մաքուր պոեզիայի աստիճանի և որտեղ կարևոր տեղ էր հատկացվում մյուսոսին: Շարժման, դիմամիզմի բացակայությունն իհարկե շատ դեպքերում վերացնում էր սիմվոլիստական դրաման բեմադրելու անհրաժեշտությունը՝ այն վերածելով ընթերցանության նախատեսված դրամայի:

Սկիզբ առնելով Ֆրանսիայում՝ սիմվոլիստական շարժումն ընդհանրապես, իսկ դրաման՝ մասնավորապես, տարածվեց ամբողջ աշխարհում, այդ թվում նաև Հայաստանում: Որոշ ազգային յուրահատկություններով հանդերձ, դրամայի վերոհիշյալ առանձնահատկությունները բնորոշեցին սիմվոլիստական դրաման ընդհանրապես՝ եվրոպայում, Ռուսաստանում, Հայաստանում և այլն: Իրենց բնորոշ գծերով հանդերձ, ընդհանրական են նաև սիմվոլիստական տարբեր դրամաների հերոսները: Բոլոր այս հերոսներին միավորում է միայնակության զգացումն ու ձգտումն առ Անկարելին: Նրանք բոլորն էլ ներհայեցական փնտրտուքի միջոցով փորձում են լուծել կեցության առեղծվածն ու պարզել իրենց դերն այս աշխարհում: «Պիեսների հերոսների բախտը զարմանալիորեն չի բերում ո՛չ մեծ, ո՛չ փոքր առումներով: Նրանց հավատը կործանվում է, ցանկությունները չեն իրականանում, ձեռնարկումները

¹ Sb'u André Lagarde, *La littérature Française*, v. 4, Paris 1972, p 455.

գլուխ չեն գալիս: Չեռք բերվածը նրանց չի բավարարում, ոչ սերը, ոչ աշխատանքը թեթևություն չեն բերում»:²

Լևոն Շանթի «Հին աստածները» դրաման անմախքնաբար երևույթ էր հայ թատրոնի պատմության մեջ ոչ միայն այն պատճառով, որ որևէ դպրոցի չէր պատկանում, այլև նրանով, որ անկախ այստեղ պատկերված հայկական միջավայրից, պատմությունից, հեթանոսական աստվածներից, այս դրաման «սիմվոլիզմ» ուղղության ակնառու արտահայտություն է: Դրամայի առանցքում կեցության հավերժական առեղծվածն է՝ լուծման տարբեր եղանակներով, և երազ-աշխարհի, պատրանքների բախումը իրական աշխարհի նյութականությանը: «Հին աստվածների» հերոսները՝ կառուցվածքով, հիերարխիկ դասավորությամբ, առաջադրված հանգույցների որակով և դրանց հնարավոր լուծումներով խոսք-դադար հարաբերակցությամբ զուգահեռների մեջ են ինչպես ռուսական, այնպես էլ արևմտաեվրոպական սիմվոլիստական հերոսների հետ:

«Հին աստվածները» դրամայի կենտրոնական հերոսը՝ Վանահայրը, թե՛ ժամանակագրական, թե՛ հոգեբանափիլիսոփայական զուգահեռների մեջ լինելով Գրիգոր Նարեկացու կերպարի հետ, նույն միջշեական գերմարդն է, ինչպես Իբսենի Բրանդը կամ Հաուփթմանի Հենրիխը: Նարեկացու կարևոր նորարարությունը ազգային ինքնատիպ մտածողության արգասիքն է՝ Արարիչ Աստծուն երկնքից, այսինքն ես-ից դուրս տեղակայումից, փոխադրել ներս՝ այսինքն ես-ի մեջ: Այս ազգային մտածողությունն, իհարկե, առկա է Վանահոր մոտ, որն իր բոլոր դեգերումներն ու փնտրտուքն ուղղում է ներս, փորձում իր ճշմարտությունը գտնել իր ներսի Աստծու հետ երկխոսություններում, վերջնական ներդաշնակության հաստատման մեջ: Դրամայի հարցերի հարցը կեցության առեղծվածի լուծման, ճշմարտության և ներդաշնակության հաստատման հարցն է: Դրամայի մնացած իրական և երազային կերպարները լոկ հայելային անդրադարձման օրենքով պատկերում են Վանահոր առաջադրած իրականություն-ցանկություն-անիրականանալիություն եռանկյունու տարբեր հնարավոր լուծումները: Մի կտոր հանապազօրյա հացի մասին հոգացող ամբոխի համար Արարիչն իրենից դուրս գոյություն է լոկ, որի առջև

² Т. К. Шах-Азизова, Чехов и западноевропейская драма его времени, М., 1999, с.31

հաշվետու են իրենք, Աստվածաշունչը՝ բարոյական խիստ նորմերի օրենսգիրք, որ պարտավոր են պահպանել, իսկ Տերունական աղոթքը՝ զուտ հանապազօր հացի խնդիրը՝ «Ղազար Վանական-Չիմա որքա՞ն ժամանակ պետք է ապաշխարե Աբեղան, որ տաճարին մուտքը նորեն բացվի իրեն համար»:³ «Ջաքարիա Վանական-Քու շինելիք եկեղեցիդ հաց կուտա մեզի»⁴²⁹: «Ծերունի Վանական-Այ, Տիրամայր անո՞ր համար է, որ ցույց տվավ մեզի իր հրաշքը, ազատեց ալիքներեն անոր եղբայրն ու այդ աղջիկը: Թող տեսնեն բոլոր թերահավատները ու համոզվին, որ մեր Տիրամայրը երեսե չի ձգեր իր ծառաներեն ու իր աղոթքները»³⁶⁵: Այս կերպարները, որ իրենց բազմազանությամբ հանդերձ՝ մեկ հավաքական կերպար են ներկայացնում՝ ամբոխի կերպարը, իրականում անդեմ են: Դրանք օգտագործվում են ընտրյալներին ի հակադրություն՝ որպես գորշ, առօրեական ֆոն, որի վրա շեշտվում է ընտրյալ հերոսների վառ անհատականությունը, և որպես դրամայով մեկ սփռված ծայների սիմֆոնիա՝ որոշ տեղերում լարվածությունը թուլացնելու, իսկ որոշ տեղերում լռությունը խզելու նպատակով: Դրամայում չկա գործողություն՝ որպես այդպիսին: Միակ գործողությունը, որի շուրջ հյուսվում են հետագա երկխոսություններն ու մենախոսությունները, խեղդվող Սեդային փրկելն է Աբեղայի կողմից: Սյուժեի արտաքին շերտի աղքատ հնարավորությունների ներքո՝ դրամատիզմով հարուստ ներքին շերտն է՝ արտահայտված հերոսների ներքին կոլիզիայով: Ներքին դրամատիկ լարվածությունը թուլացնելու, հաճախ նաև լռությունը խզելու, երազային աշխարհի պատրանքներ ստեղծելու նպատակով են օգտագործվում տեսիլային, աննյութեղեն արարածները, որոնք հիմնականում գլխավոր հերոսի ներքին երկատվածության և ձգտումների տեսողական համարժեքներն են և կոչված են տարբերություններով հանդերձ, ամբողջացնել սյուժեի ներքին դրամատիկ գծի միասնական ուժը: Եթե ճերմակավորը Վանահոր կասկածն է՝ ուղղված իր առավելության ճշմարտացիությանը, արևի ծնունդ միգանուշները՝ սիրո և թեթև վայելքի տրամադրության կրողները, Քողավորը՝ Աբեղայի երկրորդ երազկոտ ես-ի տեսողական

³ Լևոն Շանթ, Երկեր, Երևան, 1989, էջ 267: Այսուհետև սույն գրքի հղումները շարադրանքի մեջ:

համարժեքը, ապա ճգնավորը աստվածաշնչյան ունայնության գաղափարի կրողն ու արտահայտողն է:

Եռանկյունու լուծման մյուս հնարավոր տարբերակները Իշխանի և Իշխանուհու ընտրած ճափազանց հողեղեն տարբերակներն են: Սակայն կյանքի համղեպ ռեալ, նյութական այս մոտեցումները, եռանկյունին սուրբեկտի ներսից դուրս այս տեղափոխումներն ու դրա այսօրինակ նյութականացումը չէին կարող ընդունելի լինել ընտրյալ հերոսի համար. «Իշխանը – Տղա՛ն, քու իշխանդ քու առջևդ շատ աղքատ է ու շատ անգոր քեզի փոխարեն մը ընելու ինչ որ ըսել կրնամ՝ հոս ներելի չէ, ինչ որ տալ կրնամ՝ քեզի պետք չէ»²⁸⁷: Իշխանուհուն նույնպես իր ողջ կյանքի ընթացքում չի կարողացել բավարարել առօրյա կյանք կամ կենցաղ կոչվածը, որին տուրքը նա տվել է իր մտերիմների հանդեպ պարտականությունները կատարելով, բայց ոչ մեկին բախտավորություն չտալով և ոչ մեկից չստանալով. «Իշխանուհին - է՛, կյանքը որքա՛ն քիչ քան ունի մեզի տալու:

Պառավը – Մի՛ տրտնջար. քիչ ունի թե շատ, ինչ որ ունի քեզի տվեր է:

...

Իշխանուհին - Այն ատեն շատ խղճուկ ու աղքատիկ է ինքը կյանքում»³⁹⁶:

Իշխանուհին փորձել է սիրո մեջ գտնել առաջադրված եռանկյունու հնարավոր լուծումը՝ համարելով, որ Աստված սեր է և փորձելով իր երևակայածն ու փայփայածը նյութականացնել եկեղեցու շենքի միջոցով:

Սակայն Ընտրյալ հերոսի փնտրածն իրոք աննյութեղենն է եթե նվիրում ինքնամոռաց ու լրիվ, երբ չկա դեպի դուրս ուղղված ոչ մի լուսամուտ, ոչ մի ճեղք, ոչ անգամ գաղտնի ներս սպրդած ճառագայթ, եթե կառուցումը եկեղեցու, ապա այնպիսի, որ կդառնա «տուն աղոթքի ու ներքնասույզ խոհանքի»³⁹³:

Վանահայրն իրոք նիցջեական կենտրոնական գերհերոսն է, որ ոչ մի զղջման չի գնում, որն իր արարչին պատրաստ է տալ ամեն ինչ կամ ոչինչ, որի եկեղեցուն հասանելի չեն լինելու արտաքին հուզումներն ու աղմուկը, արևն ու ծովը: Ընտրյալ հերոսի ողբերգությունն իրեն տրվածը լրիվ չվերադարձնելու ողբերգական զգացողությունն է, քանզի նա ուզում է անկարելին,

ուզում է ծագումների ծագումն ու արևների արևը: Վանահոր տաճարի հիմքն, իր իսկ խոստովանությամբ, բանականությունն է, սյունը՝ իր կամքը, իսկ գմբեթը՝ հավատքը: Վանահայրը չի ցանկանում և չի կարող մտնել լայն դռնով և անցնել տրորված ճանապարհով, նրա առաքելությունն է մտնել նեղ դռնով, անցնել առաքյալների մացառուտ ճանապարհով, նրա փնտրածն է ներքին անդուլ ու անկաշկանդ որոնումը, ներքին խոյանքը դեպի մի ճշմարտություն, որ մարդ ինքը միայն կարող է գտնել՝ հոգեկան անդորր և ներդաշնակություն: Նրա հավատքը զերծ է մարմնականից ու բնազդներից, հեռու՝ ամբոխային մտածողությունից: Նա նայում է փակ աչքերով, որովհետև ուզում է տեսնել, ինչպես Կույրը, որ հետևում է Վանահորը և պատրաստ է նրա հետ անվերջ քանդել ու շինել, բայց երբեք չավարտել...

Արեղան Վանահոր երկրորդ, թաքուն, չկայացած, խեղդված ես-ն է, նրա տենչն առ կյանքը, շարժումն ու փոթորիկը, լույսն ու գեղեցկությունը, արևն ու ծովը, երազ աշխարհը: Նա եռանկյունու լուծումը տեսնում է սիրո և գեղեցիկի մեջ, իր միայնությունը լցնում սիրով և Քողակորին տալիս սիրո՝ Սեդայի կերպարանքը:

Վանահայրն իր կամքի ուժով իրենից օտարում է իր երկրորդ, թաքուն ես-ին՝ Արեղային, որպեսզի զոհաբերի ամեն ինչ իր Արարչին, և Արեղան միաձուլվում է ծովին, Սեդային, սիրուն, բնությանը, երազ-աշխարհին: Այժմ լրիվ է՝ ու անմնացորդ, իր էությանը հարազատ Վանահոր զոհաբերությունն իր Աստծուն: Իբսենի , Գաուպտմանի, Սետերլինկի մի շարք դրամաներում («Բրանդ», «Պեր Գյունտ», «Սոլմես շինարարը», «Զրասույզ զանգը», «Կապույտ թռչունը», «Պելեաս և Սելիսանդը») դրված են սիմվոլիստական նույն խնդիրներն ու հերոսներին առաջադրված նույն լուծումները, ինչ Շանթի Վանահոր առջև՝ նա տեսնում է արևի ծագումը, փորձում հասնել գլխապտույտ բարձունքին, խոյանալ վեր՝ առ Աստված առ Անկարելին. «Սոլմես – Սի՞թն դուք չեք նկատել, Գիլդա, որ անկարելին... միշտ կարծես կանչում է մեզ:

Գիլդա - Անկարելի՞ն: Այո, այո: Ուրեմն Ձե՞զ հետ ես...»⁴

⁴ Г. Ибсен, Собрание сочинений, Москва, 1958, т. 4, с. 239.

Ընտանեկան երջանկություն չգտնելով կնոջ հետ՝ նա հասկանում է, որ կոչմանը ծառայելու, մարդկանց ընտանեկան օջախներ կառուցելու համար հարկավոր է հատուցել՝ զրկվելով ընտանեկան երջանկությունից, ինչպես Վանահայրը, որ ճշմարիտ հավատի տաճար կառուցելու համար պետք է քանդի հինը: Եթե Վանահոր համար իր թաքուն ես-ը Աբեղան է, որը նրան խանգարում է անմնացորդ ճվիրվել իր Աստծուն, ապա Սուլենսի համար իր թաքուն ես-ը Գիղդան, իր հավատով առ շինարարն ու նրա կոչումը, օգնում է Սուլենսին անմնացորդ ճվիրվել իր Աստծուն: Ի տարբերություն Վանահոր՝ Սուլենսը սպասել ու փայփայել էր այս երկրորդ ես-ին ու մտքի, ցանկության ուժով նյութականացրել այն: Առավել անսասան կամքով է պատկերված Բրանդը (Իբսենի «Բրանդ» դրամայում), որը կոչված է լուսավորել մարդկանց և, հանուն իր կոչման, զոհաբերում է ոչ միայն իր բարեկեցությունը, այլև միակ որդուն ու սիրող կնոջը: Նա նույնպես, Վանահոր նման, հեռանում է ամբոխից, որպեսզի կառուցի իր հավատին ճվիրված իսկական տաճար՝ զոհելով նրան ամեն ինչ: Այստեղ նույնպես, «Գին աստվածներ դրամային զուգահեռ» ձգտումն է առ անկարելին, անմնացորդ զոհաբերությունը հանուն դրա: Ազնեսի սերը Բրանդի հանդեպ, ամբոխի հետ բախման տեսարանն ու խենթ կամ տեսիլային կերպարների կերտումը լոկ շեշտում են առանցքային հերոսի հավատն ու անհողորդ կամքը»:

Իբսենի «Պեր Գյունտում» կենտրոնական հերոսն ի տարբերություն Վանահոր, չի ըմբռնում իր իսկական էությունը և դրա իմաստը, որ պիեսի վերջում բացատրվում է նրան. «Ինքդ քեզ հարազատ լինել նշանակում է ինքդ քեզնից հեռանալ. քո մեջ սպանել քեզ կամ քո «եսը»: Ասենք այսպես. ինքդ քեզ հարազատ լինել, նշանակում է քեզնով միշտ արտահայտել լոկ այն, ինչ քո միջոցով ուզել է արտահայտել Տերը»:⁵ Այս պիեսում վեր է խոյանում ամեն ինչ ներող, փրկող, մաքրագործող ու հավերժական սերը, և ի վերջո, Սուլվեյգի սիրո մեջ է, որ Պերն իր ողջ կյանքում եղել է ինքն իրեն հավատարիմ, և այդ սերն է փրկում նրան: Այս դեպքում Սուլվեյգն է, որ ամեն ինչ զոհում է իր կոչմանը՝ սիրելուն: Գաուփթմանի «Ջրասույզ զանգի» կենտրոնական հերոսը

⁵ Դ. Պեբսե, նշվ. աշխ. հ. 2, էջ 619:

նույնպես ինչ-որ առումով վանահայր-Աբեղա միասնությունն է: Նրա, ինչպես և վանահոր, նպատակն է՝ հակադրվելով ամբոխին, կառուցել նոր եկեղեցի՝ նոր հիմքի վրա: Ի տարբերություն «Յին աստվածների»՝ դրաման հարուստ է գործողություններով, իսկ Յենրիխի փոխակերպումը դրամայի սյուժեի բարձրակետն է: Գրաչագործ սիրո ազդեցության տակ Յենրիխը սկսում է լսել, տեսնել և կերտել անձեռակերտը, որի կարիքը սակայն, ամբոխը չուներ: Իր կոչմանն, իր Արարչին ծառայելու հարցում, նա վանահոր նման, զիջումների չի գնում և չի ընդունում ամբոխի կողմից կատարյալ համարված, իր իսկ կերտած զանգը: Նրա ողբերգությունը ևա, իրեն տրվածը լիովին չվերադարձնելու զգացողությունն է, որ ձևակերպում է հեքիաթային հերոսներից մեկը. «Վիտտիխա - Ուժեղ՝ դու թույլ դարձար, կանչված էիր, սակայն Ընտրյալ չեղար»:⁶

Կառուցվածքային և սյուժետային տեսանկյունով քիչ այլ են Մետերլինկի դրամաների արտաքին շերտերը՝ բացարձակ աղքատ, հերոսները՝ չափազանց ստատիկ և ճակատագրական, առօրեականի տակ թաքցրած խոր ողբերգականությունը: Առաջադրված հարցերով, սակայն, այս դրամաները նույնպես խիստ սիմվոլիստական են և զուգահեռների մեջ են վերոհիշյալ դրամաների հետ: Մետերլինկի պիեսներում առկա է անորոշության հետաքրքրությունը, որը միշտ երկու՝ բնական և գերբնական աշխարհների սահմանագծում էր: Այստեղ շեշտվում է մահվան անենակույլ ներկայությունը, որ կույրերն են միայն, որ ի վիճակի են տեսնել: Այստեղ առկա են «Յին աստվածների» Կույրի հետ զուգահեռներ՝ երկու դեպքում էլ կույրերը տեսնում են այն, ինչ այք ունեցողները անկարող են տեսնել: Ինչպես մնացած սիմվոլիստները, Մետերլինկը ևա ընթերցողին հաղորդում է խորհրդավորության և ճակատագրական անխուսափելիության զգացողությունը, սակայն նա այդ անում է շշուկների, ընդհատված երկխոսությունների, չարագուշակ լռության միջոցով: Յիմնականում նրա հերոսները ճակատագրի գործիքներն են, սուբյեկտիվի, ոգեղենի կրողները: Այդուհանդերձ նրա հերոսներից ոմանք ժամանակ առ ժամանակ իրական աշխարհ են վերադարձնում հանդիսատեսին

⁶ Г. Гаутман, Пьесы, Москва, 1959, т. 1, с. 494.

կամ ընթերցողին, ինչպես օրինակ հայրը, քեռին «Անկոչը» պիեսում: «Կույրերը» պիեսում մարդու միայնակության զգացողությունն ու կարևորը չտեսնելու հատկությունը շեշտվում է կույրերին անելանելի վիճակի մեջ դնելով: Արտակարգ վիճակում է, որ նրանք սկսում են տեսնել. «Ահա տարիներ ու տարիներ, որ մենք միասին ենք, և միմյանց երբեք չենք նկատել: Կարելի էր կարծել, որ մենք միշտ մենակ ենք եղել... Պետք է տեսնել սիրելու համար»:⁷

Մետերլինկի պիեսներում շեշտված է դրանք այլաբանություն ներկայացնելու միտումը: Եթե Շանթի «Չին աստվածներ» դրամայի հերոսները զուտ մեկ, կենտրոնական հերոսին առաջադրված հարցի տարբեր հնարավոր լուծումների նյութական պատկերներն են, ապա Մետերլինկի հերոսները ակտիվ գործող անձ լինելու տեսանկյունից, կարելի է ասել, գոյություն չունեն, այլ լոկ փիլիսոփայական որոշ դրույթների պատկերներ են: Կապույտ թռչունը, կենդանիները, բույսերն ու առարկաները (օրինակ՝ «Կապույտ թռչուն» պիեսում) որոշ առանցքային գաղափարների՝ Սիրո, Մահվան, Վրեժի, ճակատագրի, Կյանքի արտահայտողներն են:

Այսպիսով վերոհիշյալ որոշ համեմատությունները վկայությունն են այն փաստը, որ իրենց ազգային, կառուցվածքային, սյուժետային ողջ բազմազանություններով հանդերձ, սիմվոլիստական դրամաների հերոսները արտահայտողներն են այն աներևույթի, որ թաքնված է իրականի հետևում և միմյանց հետ զուգահեռների մեջ են:

⁷ M. Maeterlinck, Oeuvre complètes, Paris 1965, p 77.