

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

ՍԻԱՄԱՆԹՈՅԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԵԱԿԱՆ ՆԱԽԱՓՈՐՁԵՐԸ

(«Ցավերուն ցավեն» տետրից՝ «Դյուցազնորեն»)

1900թ. Սիամանթոն պատրաստում է իր բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Ցավերուն ցավեն» խորագրով, որն այնպես էլ մնում է անտիպ։ Սա ուշագրավ փաստ է բանաստեղծի ստեղծագործական կենսագրության մեջ. շրջանցելով իր նախափորձերը՝ նա ընդամենը մեկ տարի հետո հանդես է գալիս «Դյուցազնորեն»-ով, որն ըստ ամենայնի նոր սկիզբ էր արևմտահայ քնարերգության մեջ։

Սիամանթոնի նվիրված ուսումնասիրություններում այս իրողությունը սովորաբար մեկնաբանվում է պարզ տրամաբանությամբ. «Գրքի ընդհանուր մթնոլորտը խիստ մռայլ էր և հուսահատական, ամբողջովին համակված սարսափի ու մահվան պատկերներով, որը, բնականաբար, չէր կարող կենսական ու բարոյական ուժ հաղորդել ընթերցողին։ Ակնհայտ էին նաև նատուրալիստական երանգները»։ «Հատ բանաստեղծություններ բավականաչափ մշուշոտ էին, գրեթե զուրկ գաղափարական հստակությունից ու նպատակասլացությունից. հեղինակը դեռևս չուներ որոշակի մշակված հայացք հայ իրականության քաղաքական երևույթների մասին, բնականաբար, հաճախ էր գտնվում ժամանակի սիմվոլիստական պոեզիայի գաղափարաբանության և պատկերավորման սիստեմների ազդեցության տակ»։ «Հատ նկատելի էր երիտասարդ տաղանդի անվարժությունը, գրական փորձի ու վարպետության պակասը»։ «Գրքի ընդհանուր տրամադրությունը անհամեմատ մռայլ է»։ «Գիրքը գերազանցապես հագեցած է մահվան, կործանման, անկման այն ընդհանուր տրամադրությամբ, որ հատուկ է դեկադենտներին»։ «Մերթափանցել են անկումային տարրեր»։ «բավական «ամմարս» և տեսանելի վիճակում երևում է խաչաձևվող ազդեցությունների կոփքը»։ «գերիշխող երևույթ է բանաստեղծական հյուսվածքի բեկորայնությունը»։ «նկատելի է նաև անորոշությունը և այլոժեի անկայունությունը»։ «նկատվում են միստիկական սարսափ, մահվան և դիակի մանրամասնություններ»²։

Այսպիսի բնութագրումներով հնարավոր չէ բացատրել բանաստեղծի հրաժարումը իր նախափորձերի հրապարակումից, որն, անշուշտ, գրական-պատմական, ստեղծագործական-հոգեբանական, գաղափարական-գեղագիտական, ընդհանուր մշակութաբանական ավելի բարդ ենթիմաստ ուներ։ Ուսումնասիրողներն իրավացի են միայն մի բանում. բանաստեղծին իրոք չի բավարարել իր առաջին ժողովածուն։ Ինդիդն այն է, սակայն, թե ինչու։ Եթե խոսքը վերաբերում

է միայն սկսնակության անխուսափելի անկատարություններին, ապա երիտասարդ հեղինակը պարզապես կարող էր մշակել, հղել իր շարքը՝ առանց գեղարվեստական սկզբունքի վերանայման: Մինչդեռ «Դյուցազնորեն»-ում գործ ունենք հենց այդպիսի փաստի հետ: Դա իսկական որակական թռիչք էր և՛ գաղափարական, և՛ ստեղծագործական առումով՝ հայտնություն ոչ միայն հենց իր՝ Սիամանթոյի քնարական աշխարհում, այլև արևմտահայ բանաստեղծական գիտակցության մեջ առհասարակ: Եթե մանավանդ նկատի ունենանք, որ բանաստեղծի նախափորձերն իսկ արդեն ենթադրում էին որոշակի գեղարվեստական ծրագիր, ապա առավել ևս կընդգծվի կարևորությունն այն հարցի, թե առարկայական ու ենթակայական ինչ հանգամանքների թելադրանքով է կատարվել այդ նախնական ծրագրից անսպասելի թվացող անցումը «Դյուցազնորեն»-ի արմատապես նոր գաղափարանշանների համակարգին, շարքային կառույցի այն ինքնատիպ սկզբունքներին, որոնցով ըստ էության բնութագրվում էր բանաստեղծական մտքի զարգացման որակապես այլ մի աստիճան՝ էականորեն տարբեր ժամանակի տիրող քնարական մտայնությունից, որ դեռ պետք է վավերացվեր «Ներաշխարհ»-ով, «Ծիածան»-ով, «Նոր տաղեր»-ով:

«Ցավերուն ցավեն» շարքի մասին գրականագիտության մեջ նկատվել է նաև, թե այստեղ բանաստեղծը «ողբերգել է 1894–96-ի և դրան հաջորդող շրջանի արյունոտ իրականությունը»²: Այսպիսի պնդումը ևս պետք է ընդունել վերապահությամբ, քանի որ բուն հայ կյանքի ողբերգությունը Սիամանթոյի նախափորձերի համար դեռևս հոգեբանական ազդակ էր միայն: Շարքի բանաստեղծական իրականությունը ձևավորվում էր առավելապես գրական ավանդույթի հիման վրա, իսկ եթե կային էլ կենսական նյութի որոշակի նստվածքներ, ապա դրանք վերաբերում էին մարդկային կեցությանն առհասարակ. բանաստեղծը, իր ժամանակի գրական հոգեբանության թելադրանքով, պարզապես վերապրում էր «մարդկության անծանոթ ցավը, որ չի հասկցվիր» («Աղոթք»):

Սիամանթոյի նախափորձերում կարելի է առանձնացնել գրական ավանդույթի երկու շերտ:

Դրանցից մեկը, ինչպես բազմիցս հավաստել է գրականագիտությունը, կապվում է դարավերջի եվրոպական գեղարվեստական շարժման հետ: Ըստ պահպանված վկայությունների՝ հայ բանաստեղծը, մանավանդ ուսումնառության տարիներին, տարված է եղել հատկապես սիմվոլիզմի հովիտով³: Սակայն սիմվոլիստական արվեստի հիմնային սկզբունքը՝ պատկերի երկպալանայնությունը, Սիամանթոյի արդեն իսկ առաջին բանաստեղծություններում նկատելի փոխակերպումներ է տալիս, թեև դրանք էլ, վերջին հաշվով, ոչ այնքան ինքնուրույն ստեղծագործական նախաձեռնության, որքան եկամուտ փորձի արգասիք էին: Այս տեսակետից «Ցավերուն ցավեն» շարքում բացահայտ են ուղղակի աղերսները միլ Վերիառնի, մասամբ նաև Մետեռլինկի հետ: Գլխավորապես այս ակունքից է գալիս սիամանթոյական սիմվոլիզմի հիմնական հատկանիշը՝ խորհրդանշանի յուրահատուկ դերը գեղարվեստական հյուսվածքում:

Հայտնի է, որ սիմվոլիզմի գեղագիտության մեջ և ստեղծագործական փորձում

խորհրդանշիչը՝ իբրև պատկերի արտաքին, երևութական պլան, երկակի իմաստ ունեն՝ կամ ակնարկում էր այնևկողմնայինի մասին, որն անմատչելի է գիտակցությանը, կամ էլ իրերի տեսանելի շարժման հետևում հայտնաբերում էր մարդկային հոգու անտեսանելի շարժումը՝ անմիջական կապ հաստատելով ստեղծագործության առարկայի և ստեղծագործողի, եսի և ոչ եսի միջև: Ավելի ուշ սիմվոլիստական խորհրդանշանը դադարում է հանդես գալ որպես երկպալանայնության ցուցիչ. այն պարզապես արտահայտում է ստեղծագործողի վերաբերմունքը ստեղծագործության առարկայի նկատմամբ, կատարում է բնութագրող, արժեքավորող դեր: Երևույթի ամենացայտուն դրսևորումներից մեկը եվրոպական գրականության մեջ Վերհառնի ստեղծագործությունն է: Սիամանթոյի մախափործերում խորհրդանշանի ինքնօրինակ դերը կապվում է հենց այդ ավանդույթի հետ:

«Ցավերուն ցավեն» տետրի բանաստեղծական լեզվում առաջին հայացքից տարօրինակ են թվում այն բառերը, խորհրդանշաններն ու պատկերները, որոնց նախատիպը չէր տալիս ո՛չ արևմտահայ նորագույն քնարերգությունը, ո՛չ էլ հայ գեղարվեստական մշակույթն առհասարակ՝ ներառյալ նաև Նարեկացին: Ընթերցողի երևակայությունը տանջում են մղձավանջային տեսիլների իրար հաջորդող շարքերը՝ հոգեվարքի, մահվան, դիակի, թաղման, գերեզմանից հառնող կմախքացած մեռելների, թափառող այրիների, անդամալուծների, կույրերի, խելագարների, ոռնացող անասունների, մորթվող հոտերի, արմահոտ սպանդանոցի, մեռնող կարասիի, խուճապական անտառների և նման ուրիշ տեսարանների: Իրոք, ամենից տրամաբանական կլիներ ենթադրել, որ բանաստեղծը պարզապես վերապրում է կոտորածի սարսափները:

Սակայն ուղղակի և անուղղակի բազմաթիվ փաստեր, մասնավորապես 1900թ. «Անահիտ»-ում «Բարիզյան նոթեր» խորագրով տպագրված արձակ ճեպապատկերները հարկադրում են հրաժարվել այդպիսի ենթադրությունից: Դիանցից մեկում նկարագրվում է արթնացող Փարիզը. «Մեռելական գետին վրա կամուրջները՝ կափարիչները բաց մոռցված երկայն դագաղներու նման, իրենց եզերքները լույսի գեղեն թերթագերծվող փունջերով քով քովի երկնմալով կ'անշարժանան: Ու կարմիր ջուրը իր վրա գալարվող կամուրջներուն ու ածուխի սալաքարի հսկա նավերուն տակեն սողոսկելով՝ կ'անհունանա ու կ'երթա հրեշային ու արյունակզակ անասուններու կարավանի մը նման, որ բոլորը մեկ, գիշեր ատեն, փորի վրա եկած՝ ցած քարանձավե մը, վայրագորեն, մահագուժորեն իրենց ոռնումը զսպելով կը փախչին»: Շրջակա գյուղերից մայրաքաղաք են ձգվում բանջարեղեն վաճառողների սայլերը. «Իրենց տողանցումները հուղարկավորումներ են, ավելի ծանր, ավելի հանդիսավոր ու միշտ անծայն ու մղձավանջային»: Բեռնակիրների պարանոցներից լապտերներ են կախված՝ «արյունոտ միսի կտորներու նման»: Փողոց ավտոների կերպարանքները «մութին մեջ մեռելական ձևեր կ'առնեն»: Դետո անցնում են «Մեծ Քաղաքի գավակները»՝ «մեքենաներեն տրորված ու փշրված անդամներով»: Գյուղերից Փարիզ ձգվող մարդկային հոսքը ներկայացնում է՝ «միևնույն քայքայումը.... միևնույն ցավագին մարդկության»: Երեկոյան մայրաքաղաքից տուն վերադարձողները՝

«կոտորածն մը փախչողներու աճապարանքը ունին»⁵: Հաջորդ պատկերը ներկայացնում է բարեկենդանի իրիկվա Փարիզը՝ դիմակավոր բազմությունների «տարօրինակես մղձավանջային» կերպարանքներով. «Ու թափորները, անհունորեն, վայրագորեն, իրարու ականջն, իրարու մայվածքներու մեջ, իրենց վիզերը գալարելեն, կ'ոռնան՝ ձեռվուն կարմիր կացիններովը օդին մեջ իրական ու անկարելի կոտորածներ ոգեկոչելով...»⁶:

Այստեղ կոտորածի հիշատակումն է միայն, որ ենթադրել է տալիս, թե բանաստեղծի մտապատկերներում թերևս արծագանքում են հայրենիքի ողբերգության թարմ հուշերը: Սակայն հաջորդաբար ձևավորվող ու փուլզվող ուրվանկարների հիմնական բաղադրիչները, մանավանդ նկարագրության վերջում՝

Այս քաղաքին մեջ, մեկեն ի մեկ սարսափահար՝

Գիշերային արիավիրքն ու տոներն կարմիր,

Հրաշանալու ու մեծնալու համար,

Պոգիս, դուն քեզի համար առանձնացիր,-

հիմք են տալիս պնդելու, որ «Բարիզյան նոթեր»-ում իշխող ընդհանուր տրամադրությունը, ինչպես նաև՝ լեզվամտածողության կերպը, փոխաբերությունների և խորհրդանշանների համակարգը, տիպային իրադրությունները գալիս են բելգիացի բանաստեղծի դասերից, կապվում են մասնավորապես նրա 90-ական թվականների ստեղծագործության հետ, ուր վերհառնյալն ազատ ու տանավորը այլաբանական-խորհրդանշական մտապատկերների անսովոր զուգադրումներով ներկայացնում է ողբերգական տեղաշարժեր ապրող ֆլամանդական իրականությունը⁷:

«Ուրվականային գյուղեր» շարքում, օրինակ՝

Գետը դանդաղորեն խավարի մեջ

Տանում է դիակների գարշահոտ բեռը,

Լուսինը մռայլ է՝ թաղված

Ինչ-որ հեռավոր ամպերում:

Միայն մակույկների մեջ, հորձանքների վրա,

Լապտերների աղոտ լուսի տակ,

Երևում են կռացած ձկնորսների

Աղեղի պես կորացած մեջքերը:

(«Ձկնորսները». տողացի թարգմ. ռուսերենից)

Գիշերային սարսափի մեջ փոթորկի ոռոցը տարածվում է՝ «ինչպես կույր եզների բառաչ՝ մառախուղի մեջ» («Ջանգալահար»): Հրդեհվող տարածությունների դեմ պապանձված ամբոխը կույր է, դաշտերը ամբողջապես սարսափի մեջ են, թռչունները ածխացած վայր են թափվում, «հողից ծանր տնքոց է բարձրանում, և դա մահն է», վախվորած մարդիկ հրաշք են աղերսում, երեխաները ճչում են՝ անգոր ձեռքերը տարածելով դեպի հրդեհը, «իսկ այնտեղ՝ հեռվում, անսասան կանգնած են խելագարները և բութ հայացքով նայում են վեր» («Բոցավառ-

վող դեզեր»): «Քաղաք – հրեշներ» շարքից «Ապստամբություն» բանաստեղծության մեջ՝ «ամենուրեք գլուխներ են միգակների վրա»: «Դաշտերը զառամ-ցանքի մեջ» շարքում քայքայվող գյուղական իրականությունը ներկայացվում է որպես խելագարի բանդագուշանք.

*Ես նա եմ, ում գուշակությունները սարսափելի են,
Ինչպես ահազանգի մոռուցը աշտարակից:*

Երեք պատանք՝ ծյունից սպիտակ,

Դաշտերի միջով

Անցան մարդկային քայլերով:

Եվ ամեն մեկը տանում էր վառվող քահ,

Եվ գերանդի, և կացին:

Բայց միայն իմ աչքն էր տեսնում,

Որ երկրի վրա

Երկինքը բռնված էր արհավիրքներով...

(«Խելագարի երգը». տողացի թարգմ. Ջուսերենից)

Որքան խորանում ես բանաստեղծական մտքի այս տարօրինակ տարերքի մեջ, այնքան ավելի ես համոզվում, որ երիտասարդ Յարճանյանի նոր-նոր արթ-նացող ստեղծագործական երևակայությունը հիմնավորապես թրծվել էր գաղա-փարների ու ձևերի այդ ինքնատիպ հնոցում:

Բայց ինչո՞ւ հայ բանաստեղծի հոգեբանության մեջ այնքան խոր արձատներ է ձգում հատկապես Վերիառնի աշխարհը. չէ՞ որ պատանի բանաստեղծի ինքնա-ճանաչումն առաջին քայլերի ոչ պակաս ազդեցիկ ուղեկիցներն են եղել նաև Էդ-գար Դոն ու Բողևերը, Վեռլենն ու Մալարմեն, Մորիս Մետենլինկը: Անշուշտ, չի կա-րելի անտեսել անձնական նկարագրի գործոնը, ստեղծագործական երևակայու-թյան, բանաստեղծական տեսողության բնույթը: Բայց կային նաև այլ պատճառ-ներ: Այսպես կոչված դասական սիմվոլիզմի փորձը արևմտահայ նորագույն քնա-րերգության համար շատ կողմերով արդեն յուրացված ավանդույթ էր: Իր ամենա-վաղ փորձերում իսկ Սիամանթոն ստեղծագործական ներքնատեսությամբ կռա-հում էր, որ սիմվոլիստական էսթետիզմը անցնող փուլ է արևմտահայ քնարեր-գության համար, զարգացման ուղղությունը ավելի ու ավելի էր հակվում դեպի գաղափարական արվեստի հունը: Դետաքքեր է, որ «Վաղվան ծայն»-ի խմբագիր Սուրեն Պարթևյանը դեռևս բոլորովին անծանոթ մի պատանու՝ Ատոմ Յարճանյա-նի առաջին տպագիր ելույթի՝ «Աքսորված խաղաղությունը» բանաստեղծության առթիվ հեղինակին ուղղված նամակում ոգևորված գրում է, թե նրա «հրաշալի ժժեստ-ի» մեջ «հոյակապ տողեր կան... ու մեր մտքին շատ մոտ», թե նա «գեղե-ցիկ իրականացումներ պիտի տա մեզի, մեր ըմբոստ բանաստեղծության»⁸: Արևմտահայ հասարակական ու գեղարվեստական միտքը քաղաքական հալա-ծանքների ամենածանր պահին իսկ թախծի, հուսաբեկության, օտարման հիվան-դագին հոգեբանության միջով գործում գոյապայքարի ուղիներ էր որոնում: Ճիշտ

է, գաղափարական նոր հովերը գալիս էին գլխավորապէս արտասահմանից, այնուամենայնիվ միանգամայն ճիշտ էին արտահայտում արևմտահայ հոգևոր կյանքի միասնական լարումների տրամաբանությունը: Մթնոլորտում իսկապէս արդեն շրջում էր «ըմբոստ բանաստեղծության» ուրվականը:

Սիսայն նոր հեռանկարներին հետամուտ երիտասարդ բանաստեղծի համար Վերհառնի դասերը ինքնահաստատման անփոխարինելի դպրոց էին՝ առաջին հերթին խորհրդանշական համակարգի յուրօրինակ կիրառման և իմաստավորման առումով: Վերհառնյան «սիմվոլիզմը» ըստ էության 19-րդ դարավերջի բելգիական իրականության գեղարվեստական համրագիտարանն է, մարդկային աղավաղված ներաշխարհի և խճճված արտաքին հարաբերությունների բանաստեղծական պատկերացումը: Նրա քնարական աշխարհում խորհրդանշանը չի կապվում ինչ-որ մի այլ անտեսանելի իրականության հետ, դա միայն հեղինակային հայացքի ցուցիչն է՝ անմիջականորեն պատկերվողի վերաբերմամբ: Շարքերի խորագրերն իսկ կարևոր դեր են կատարում. եթե գյուղերը ոչ թե առարկայական իրողություններ են, այլ ուրվականներ, եթե դաշտերը զառանցանքի մեջ են, ապա ընթերցողի համար «ուրվականային» կամ «զառանցական» պատկերների հաճախանքը այլևս կորցնում է իր խորհրդավորությունը. արտասովոր աշխարհում իրերի շարժման արտասովոր տրամաբանությունը առաջ է բերում համապատասխան հոգեբանական մթնոլորտ, ուր սկսում է իշխել ամեն ինչի սովորականության, հասկանալիության պատրանքը: «Ձկնորսներ»-ում՝ «դիակների գարշահոտ բեռը», «մռայլ լուսինը», «Ձանգահար»-ում՝ մառախուղի մեջ բառաչող կույր եզները, «Բոցավառվող դեզեր»-ում՝ բուխ հայացքով խելագարները կամ կույր ամբոխները, «խելագարի երգ»-ում քայլող պատանքները, - այս ամենը բանաստեղծությունների ամբողջական համատեքստում ընկալվում են ոչ իրենց ուղղակի նշանակությամբ, ոչ էլ ինչ-որ խորհրդանշական իմաստով. դրանք պարզ փոխանունություններ են կամ փոխաբերություններ, որոնց շուրջն ստեղծվում է համապատասխան տրամադրություն, որոշակի գաղափարական ուղղվածություն՝ խտացնելով խոժոռ գույները, ցույց տալով գյուղական կյանքի տաղտուկը, անպտուղ աշխատանքի միանման օրերի մեջ իմաստազրկված մարդկային գոյությունը, քայքայման ու բարոյական աղավաղումների պայմաններում հոգիներին ծանրացած բնագոյական վախը: Ընդհակառակը, «Ապստամբություն» ոտանավորում միզակների ծայրին ծաղիկների մեծան վառվող զլուխների պատկերը հաստատում է ազատության համար պայքարող ու մեռնող ըմբոստների կենսամորոգ սկզբունքը: Սպանությունը, մահը այս դեպքում չեն ժխտում կյանքը, այլ վերածնության խորհուրդ ունեն.

Սպանել՝ ստեղծելու և վերածնելու համար,

Կամ ընկնել ու մեռնել,

Բռունցքը փշրել դռների վրա,

Միայն թե բաց անել...

(տողացի թարգմ. Ջուսերենից)

Հայ բանաստեղծը իր անհատական խառնվածքով, հայրենիքում անցած աղետի դառը կենսափորձով հոգեբանորեն հակված պիտի լիներ իրականության

հենց այդպիսի բանաստեղծական ընկալման: Դա էլ պայմանավորում է նրա նախափորձերի քնարական այտոժեն ու ռճական բնույթը:

Բայց եթե Վերիառնի շարքերում պատկերված է որոշակի սոցիալական միջավայր՝ հայտնի ազգային կոլորիտով, պատմական պահի որոշությամբ, ապա Սիամանթոյի առաջին երգերում բացվող մռայլ աշխարհը հայկական իրականության հետ կարող է կապվել միայն այդ իրականությանը ծանոթ ընթերցողի գիտակցության մեջ՝ համապատասխան զուգորդումների ճանապարհով: «Ցավերուն ցավեն» շարքում ներկայացվող աշխարհը հնարավոր է ամբողջապես վերագրել որևէ որոշակի միջավայրի, որոշակի պատմական իրականության: «Դյու-ցազմորեն»-ը մասամբ նաև այս կողմից էր հերքում բանաստեղծի անտիպ երգերի քնարական սկզբունքը: Իզուր է, որ նա հետագայում, վերամշակելով իր անտիպ տետրից շատ գործեր՝ «Հոգեվարքի և հույսի քահեեր»-ում զետեղելու համար, ամենից առաջ վերացնում է հենց այս անորոշությունը՝ ընթերցողի երևակայության մեջ ուղղակիորեն վերաթարծելով բուն հայ կյանքի սարսափները¹⁰:

«Ցավերուն ցավեն» շարքի հիմնական քնարական սկզբունքը որոշվում է գրական ավանդույթի մի այլ շերտով, որ գալիս էր հայրենի մշակույթի պատմությունից և նորոգյա փորձից: Ընկնելով այդ շերտի մեջ՝ օտարածի տարրերը ենթարկվում են զգալի փոխակերպումների՝ մի տեսակ «բնական ընտրության» ճանապարհով: Խոսքն այն մասին է միայն, որ ամեն մի իսկական ստեղծագործող փոխառյալ արժեքները աստիճանաբար ծուլում է սեփական աշխարհի տարրերին: Սիամանթոյի ստեղծագործության մեջ երևալով գործում է հենց սկզբից: Մասնավորապես, եթե խոսքը վերաբերում է սիմվոլիզմին, ապա նրա քնարերգության կապակցությամբ՝ այդ ուղղության այսպես ասած «հաղթահարման» մասին հարցադրումը գրեթե իմաստազրկվում է: 20-րդ դարասկզբի եվրոպական գեղարվեստական շարժումը սիմվոլիզմի հետ առնչվում էր առավելապես արվեստի շահագրգռություններով: Հայ բանաստեղծի դեպքում խնդիրն այլ էր: Նրա ստեղծագործության հոգեբանության, թեմաների, գաղափարների, իդեալների ու տրամադրությունների ոլորտը ի սկզբանե կարծես կանխորոշված էր. սիմվոլիզմի հետ նա կարող էր հաղորդակցվել միայն այդ սահմաններում: Ուստի այն, ինչ նա անհրաժեշտ էր համարում յուրացնել կամ ինքնաբերաբար յուրացվում էր այդ ուղղությունից, այնուհետև պետք է գիտակցվեր իբրև սեփական փորձի հայտարար, սեփական ստեղծագործության գործող օրենք. իսկ սիմվոլիստական աշխարհաճանաչման այնպիսի տարրեր, որոնք հարկ պիտի լինեին «հաղթահարել» հետագայում, հայ բանաստեղծը է՛ր կարող ընդունել առհասարակ: Այնպես որ՝ «Ցավերուն ցավեն» շարքի «սիմվոլիզմը» գրեթե նույնությամբ գործում է Սիամանթոյի հետագա բոլոր շարքերում: Հետևաբար իր ձեռագիր ժողովածուի հրապարակումից բանաստեղծի հրաժարման փաստը չի կարելի բացատրել, այսպես կոչված, սիմվոլիզմի հաղթահարման անհրաժեշտությամբ: Պետք է փնտրել ավելի սկզբունքային պատճառներ:

Սիամանթոյի նախափորձերում «մտածումի», խոհի, քնարական ապրումի ուղղությունները որոշվում էին սերնդի համար ընդհանուր ստեղծագործական հոգեբանությամբ, գրական կյանքի հիմնական ոլորտներում ձգվող այն լարում-

ներով, որոնք 20-րդ դարի նախադրմանը հաստատված ավանդույթի նշանակություն էին ձեռք բերել արդեն: «Ցավերուն ցավեն» խորագիրը պարզապես «Լքված քնար»-ների, «Հոգեր»-ի, «Խաչված երագներ»-ի" և նմանների նախօրինակներից մեկն էր: Սիամանթոյի վաղ երգերը հնչեցնում էին անորոշության կետում համարացած ժամանակի նույն աղաղակը, որ տագնապոտ օրերի սրված լսողության մեջ տարածվում էր ծանոթ արծազանքներով:

*Հիվանդները պատուհաններեն ինձի կը մայեն,
եվ ես աստղերուն կը մայեմ,
Ինձի այնպես կուգա որ
Ամեն մարդ բանի մը կ'սպասե,
Շատեր աստղերուն կը մայեն,
Ուրիշներ բառքերու մեջ կը ծանծրանան,
Ուրիշներ միմակ ըլլալ կ'ուզեն,
Իրենց հոգիին հետ միս միմակ,
Առանց արևի, առանց խավարի
Ու առանց ժամանակի,
Որովհետև արևն ալ ու խավարն ալ ու ժամանակն ալ
Հոգիները տարօրինակորեն կը լեցնեն,
Մինչդեռ հոգիները պարապ ըլլալ,
Միս միմակ ըլլալ ուզեցին,
Իրիկուններու պայծառութենեն դուրս
Ու ժամանակեն ու արևեն ու խավարեն գատված¹²:*

Սիամանթոյան մեջ՝ միայնության ծարավ, - այս հոգեբանությունից էր ծնվելու նաև Ինտրայի «Ներաշխարհ»-ը: Դա իրական կյանքում իրական շրջապատի մեջ ինքնությունը կորցրած անհատի ծգտումն էր՝ ժամանակից ու տարածությունից, այսինքն՝ նյութականի սահմաններից դուրս հասնել աննյութական բացարձակի վիճակին: Լույսը, խավարը, ժամանակը հոգու տարածությունը լցնում են նյութեղեն ծավալներով, մինչդեռ իսկական լիարժեքության ներապրումը նյութից անկախ է:

Իհարկե, Սիամանթոյի նախափորձերում համապատասխան քնարական պահերը չունեն փիլիսոփայական ենթատեքստի այն հարստությունն ու բարդությունը, որոնցով բնութագրվում են «Ներաշխարհ»-ի ներշնչված էջերը: Բայց այս դեպքում ևս քնարական իրադրության հիմնական տոնայնությունը որոշում են սպասումի, մենակության, հիվանդի, իրիկվա և խավարի, իբրև սրանց հակաբեռ՝ մերթընդմերթ առկայծող արևի ու արշալույսի, վերջապես, հոգու պարապության և նման այլ հասկացությունների հետ կապված մտապատկերները, որոնք լայնորեն գործառում էին 90-ականների երկրորդ կեսի բանաստեղծական լեզվում: Դարավերջի գեղարվեստական գիտակցությունն արդեն վարժվել էր այդ նշաններն ընկալելու իրենց հայտնի իմաստային համարժեքներով: Դրանք ընթերցողի մոտ առաջ էին բերում որոշակի տարամարդություն, որի հիմքը միևնույն քնարական ակնթարթում բանաստեղծի և հասարակական լսարանի հոգեբանական ընդհանրությունն էր: Ինտրայի, վաղ Թեքեյանի, Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ դրանք կայուն բջջային կո-

րիզներ են, որոնց շուրջը ձևավորվում են ավելի ծավալուն համգուցային հյուսվածքներ: Վերջիններս էլ, կառուցվածքային մի այլ մակարդակում մտնելով ամեմատարբեր հարաբերությունների մեջ, ստեղծում են այն յուրօրինակ գեղարվեստական աշխարհը, ուր իրենց շարժման առաջամետ ծիրն են գծում իրականության արտապատկերման բարդ ու բազմազան ձևերն ու եղանակները, այդ իրականության նկատմամբ բանաստեղծական հայացքի փոփոխական հետազոծը, քնարական պահի մեջ արտաշխարհի և ներաշխարհի շփման կիզակետերը: Այդպիսի մի կիզակետում են իմաստավորվում նաև Սիամանթոյի նախափորձերը, ուր ապրումի հիմնական ուղղությունները, աշխարհի նկատմամբ քնարական կողմնորոշման հիմնական տեսանկյունը կանխագծվում են «մեռնելու մոտ հիվանդի» բնորոշ հոգեբանությամբ, դիպուկ մի արտահայտություն, որով հետազայում քննադատությունը պիտի բնութագրեր «Ծիածան»-ի հուզական առանցքը¹³:

Իրականության քնարական յուրացման այս տիպը, որ մի ամբողջ տասնամյակի ընթացքում վավերացվել էր արևմտահայ բանաստեղծության փորձով, իր շուրջն ստեղծել էր հոգեբանական վստահության և ձգողության որոշակի ուժային դաշտեր և շարունակում էր տոն տալ հոգևոր կյանքին՝ գրեթե մինչև 10-ական թվականները, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն իրապարակի վրա էին «Դյուցազնորեն»-ը և «Հայրդիներ»-ի շարքերը: Գուցե պատճառն այն էր, որ վերջիններս դժվարությամբ էին ներթափանցում Պոլիս: Սա, անշուշտ, կատարում էր իր որոշակի դերը, բայց հազիվ թե վճռականորեն ազդելիս լիներ գրական կյանքի խորքային ռիթմի վրա. այդ ռիթմը չկարողացան կանխել նույնիսկ համիոյան հոգևոր բռնությունը, անհեթեթության հասնող գրաքննությունը: Երևույթը պայմանավորված էր գլխավորապես նրանով, որ արևմտահայ հասարակական միտքը և բանաստեղծական գիտակցությունը նոր-նոր էին սկսում հասունանալ «Դյուցազնորեն»-ով սկիզբ առնող գաղափարական-գեղարվեստական շարժման համար¹⁴: Սիամանթոյի առաջին շարքերում շնչավորվող իրականությունը և՛ հարազատ էր, և՛ օտարոտի: Անակնկալի եկած միջավայրում այդ նոր բանաստեղծական աշխարհը մի պահ իրոք բերեց բուռն հետաքրքրություն և արծագանք: Իրավացի էր վարուժանը, երբ հետազայում գրում էր, թե՛ «Իր ծայրը լռեցուց բոլոր կակազումները: Իր մուտքը եղավ մորկային իր արվեստին պես ու հետևաբար բարի ու վճռական»¹⁵: Այնուամենայնիվ, ինչպես ցույց տվեց զարգացման հետագա ընթացքը, արևմտահայ գեղարվեստական գիտակցության համար դեռևս ավելի ընտանի և հասկանալի էր «Հոգեր»-ի, «Ներաշխարհ»-ի «Ծիածան»-ի, «Նոր տաղեր»-ի, մասամբ նաև «Սարսուռներ»-ի քնարական մթնոլորտը: Սիամանթոյի նախափորձերը մի նոր կողմից հաստատում էին հենց այս օրինաչափությունը:

Ոչ միայն ձևային հատկանիշներով, այլև հոգեղեն և իրեղեն աշխարհների փոխկապակցության ներքին տարերքով «Ցավերուն ցավեն» շարքը առաջին հայացքից տարբեր էր թվում «Հոգեր»-ից, «Ներաշխարհ»-ից, Մեծարենցի ժողովածուներից, ընդհանրապես 90-900-ական թվականների բանաստեղծական մտայնությունից: Սակայն ավելի խորքից դիտված՝ Սիամանթոյի առաջին երգերում ևս իրենց սովորական շրջանն են գծում գաղափարական-հոգեբանական նույն ի-

րադրությունները, նույն թեմաներն ու իդեալները, որոնցով գրական առաջընթացի ուղիներում բանաստեղծական նոր սերունդը փորձում էր հաստատել իրեն:

Սիամանթոյի անտիպ տետրում ևս, ինչպես Ինտրայի, Թեքեյանի, Մեծարենցի քնարերգության մեջ, համակարգի առանցքը աշխարհի հետ նոր հարաբերություններում իր տեղը կորցրած և կորցրածը տենդագին որոնող անհատի խնդիրն է: Բայց եթե Ինտրան և Մեծարենցը այն լուծում էին կամ պետք է լուծեին հետևողականորեն որոշակի գաղափարական, գեղագիտական, պոետիկական, ընդհանուր փիլիսոփայական հայեցակետից, ապա «Ցավերուն ցավեն» շարքում գործում է ինչ-որ մի կանխակալ «անորոշության սկզբունք»։ անհատը, թեև արդեն չի կրում ժամանակի բանաստեղծական գիտակցության միջին մակարդակին բնորոշ «հոգևոր անարխիան», այնուամենայնիվ, դեռ չի հասել ինքնորոշման որոշակի սահմանի, կարծեք չի էլ ծգտում դրան՝ ամբողջապես հանձնըվելով իրերի դրամատիկ շարժման տարերային հոսքին:

Ըսեք, դեպի ո՞ր մահը եղերական,

Մեր հոգիները, ապրել է հոգնած,

Ո՞ր հեռավոր ժամփաներեն սգավոր պիտի երթան...

(«Մահերգ»)

Ու վաղը քեզ հետ արյունոտ գետը պիտի նավարկենք,

Արշալույսեն առաջ արյունոտ գետը պիտի նավարկենք,

Հասնելու համար ո՞ր, չեմ գիտեր, թերևս հոն,

Ուր դուն ալ, ու ես ալ, ու ամենքն ալ պիտի մնան...

(«Աքսորված խաղաղություն»)

Ակտիվության պակասը չէ, սակայն, որ բնութագրում է այս երգերի քնարական հերոսին: Ընդիակառակը, այդ հերոսը շատ հաճախ իսկատիպ ժամանակակալ-ողբերգական կեցվածք է ընդունում իր ուսերին զգալով համամարդկային ցավի բովանդակ ծանրությունը:

Ո՞վ գիտի, հովերը երբ պիտի դադրին,

Ու մինչև երբ նայվածքները պիտի շարունակվին

Լքված հիվանդներում

Հեռավորորեն արդեն մեռած աստղերեն անդին:

Ու աս բոլորին, աս ամենուն

Հոգեվարքները ամբողջովին,

Ու ցավերը տրտմած անասուններուն

Դանդաղորեն, դանդաղորեն իմ ներսիդիս կը փոխադրվին:

(«Հոգեվարք»)

Մասնավորի և ընդհանուրի, մասի և ամբողջի, մարդու և մարդկության փոխներթափանցման այս կետում անհատի ներաշխարհը արտաշխարհին է ուղղվում յուրօրինակ բացվածքով, ներքին տեսողության ենթակայական կապերը իրենց քմահաճ տրամաբանությունն են թելադրում առարկայական աշխարհի

րոնք «մեր ճակատներուն վրա մարմարե՝ արյունելով կը թերթագերծվին», նրանց երազները, ովքեր՝

.... Գեղեցկություն մը քանդակել ուզեցին՝

Հավերժացնելու համար մտածումին

Գիտությունը հանդիսավոր

Ու խնդությունները վեհափառ ու տիրական ...,

նրանց, ովքեր «պիտի չի լամ երբեք իրենց ցավին հսկայութենեն ահաբեկ», այն երազները, որոնք «դեռ պիտի գան» կամ որոնք «ետ դառնալ ուզեցին», այն երազները, որոնք «կոտրված սրինգներ» են, աստծու երազի պես՝ «հսկա ու մթին», «վիրավոր ու անմխիթար»... Եվ այս ամենից հետո՝

Ավելի աղել է, Աստված,

Որ այս բոլորը մեկեն հատնին

Իրենց երկունքին մեջ ու չի ծնած...

Դրամատիկ խռովքի ամենաշիկացած պահին, երբ արդեն հոգեվարք է ապրում հույսի լամբարը, անհատի հոգին հանկարծական հավատով թեքվում է դեպի «ուրիշ արև մը», գարնան առավոտի հետ դառնում է լուսավոր «շատրվան մը դեպի վեր» («Դեպի հոն»)։ Բայց դրանք անցողիկ պահեր են միայն. տրամուրջան «իրիկունի երկայնքն ի վար» հիվանդ հոգիները՝

Իրենց ցավը պիտի լան.

Հավերժահարսները, երիտասարդ աստվածի մը նման,

Իրենց սիրտը ձեռքերնին,

Հավերժական սեր պիտի լան:

(«Իրիկունը»)

Իր նախափորձերում իսկ Սիամանթոն, ինչպես շատ հաճախ պատահում է իսկական բանաստեղծների հետ, արդեն հայտնագործել էր սեփական մտածողության ու ոճի հիմնական որակները, որոնք ենթադրում էին նաև թեմաների ու գաղափարների ինքնուրույն ուլորտ։ Վերջինիս աղոտ ուրվագիծն իրոք նշմարվում է «Ցավերուն ցավեն» շարքում. հոգեվարքի, մահվան, չարչարանքի, մորթվող անասունների, փշրվող ոսկորների, արյունոտ իրիկունների, խռովահույզ անտառների և նման այլ պատկերների ու խորհրդանշանների ձգվող շարքերը, թեկուզև անուղղակիորեն, մտքի բարդ զուգորդումների ճանապարհով, այնուամենայնիվ կապվում են կոտորածների իրական փաստի հետ, ընթացական սյուժեների խորքում եռացող անհանգիստ վիճակները, «փոթորկեն առաջ ինքզինքնին աղվոր մը վերլուծելու» («Դեպի հոն») խռովքոտ հոգեբանությունը սաղմնաբար կրում են բանաստեղծական գաղափարների նոր լիցքեր։ Բանաստեղծը տեղ-տեղ կասկածի տակ է առնում հոգևոր-բարոյական արժեքների բացարձակությունը, դառնորեն հեգնում է գեղեցիկ լեզունը, քանի որ դրանք ամեն քայլափոխի հերքվում են կեցության կոշտ առարկայականությամբ։ Սա «Դյուցազնորեն»-ում գործող ընթացական սկզբունքի կարևոր հոգեբանական նախադրյալներից մեկն է։

Այս ամենը, սակայն, դեռևս ածանցյալ հատկանիշներ էին՝ տիրապետող տրամադրությունների համեմատությամբ։ «Ցավերուն ցավեն» շարքում շարունակում

եր ուղրվել օրերի թախծալի երգը համամարդկային ցավի ծանոթ շեշտերի մեջ խլացնելով ազգային ողբերգության աղաղակը: Դա արդեն ձևավորված ստեղծագործական հոգեբանություն էր: Հայ բանաստեղծը իր ժողովրդի ազգային գոյությունը փորձում էր հիմնավորել այն արժեքներով, որոնցով նրա հոգևոր կյանքը հյուսվում էր մարդկության «բարի երազին» (Ռ.Սևակ): Հայ աշխարհում արդեն շրջում էր ջարդի ուրվականը, հարցականի տակ էր ժողովրդի բուն գոյությունը, իսկ հայ բանաստեղծն այլ բան չուներ՝ դիմագրավելու մոտեցող արհավիրքը, քան նորից ու նորից ապավինել մարդ արարածի բարոյական մաքրագործման հնօրյա խորհրդին, քան հնչեցնել բնության, կյանքի ու մարդու հավերժության մասին հումանիստական երգը: Դա արևմտահայ նորագույն քնարերգության մայր երակներից էր: 90-ական թվականների լարված որոնումներն այս ուղղությամբ արդեն տալիս էին նշանակալից գեղարվեստական որակներ՝ մասնավորապես «Ներաշխարհ»-ում և Մեծարենցի հասուն տաղերում: Ստեղծագործական նույն հոգեբանության ծնունդն էր նաև «Ցավերուն ցավեն» շարքը: Երիտասարդ Սիամանթոն կանգնած էր երկընտրանքի առաջ. հրապարակելով իր երախարիքը՝ նա պարզապես մի նոր ընդգծված անհատականություն պիտի ուրվագծեր արևմտահայ քնարերգության արդեն հայտնի ճյուղավորումների վրա, հրաժարվելով այդ հրապարակումից՝ նա պետք է հայտնագործեր բանաստեղծական իմացության սկզբունքորեն նոր հայեցակետ: Դա ամենից առաջ նշանակում էր երկու բան. նախ՝ մարդկային գոյության ընդհանրական դրամայի փոխարեն բանաստեղծության թեմատիկայի հիմքում դնել հայ իրականության պատմականորեն որոշ ողբերգությունը, և ապա՝ մարդու կատարելագործման, բարոյական արժեքների հավիտենության, վերացական մարդասիրության և նման այլ գաղափարների տեղ առաջադրել ազգային փրկության, պայքարի ու հերոսացման գործնական բարոյականությունը: Ինքնըստինքյան հասկանալի ու դյուրին թվացող այս խնդիրը գեղարվեստական լուծման նոր ու բարդ ուղիներ էր ենթադրում: Սկսնակ Սիամանթոն ստեղծագործական բնագոյով զգում էր, որ արևմտահայ բանաստեղծական գիտակցությունը բեկման նախօրյակին է, բեկում, որ գրական կյանքի ամբողջ տարածքով մեկ պետք է ծավալվեր 10-ական թվականների մատույցներում: «Ցավերուն ցավեն»-ը շարունակության հանգրվան էր այդ ճանապարհին: Վճռական անցումը վիճակված էր «Դյուցազնորեն»-ին:

ՀՂՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հ. Թամրազյան, Սիամանթո, Երևան, 1964, էջ 78:

2. Հ. Ռշտունի, Սիամանթո, Երևան 1970, էջ 194-201:

3. Նույն տեղը, էջ 130:

4. Ա. Սևարդյանը հիշում է. «Բողբը, Մալարմե, Մետեռլինկ, Վերհառն, Պոլ Վեռլեն և մյուսները նրա ամենասիրած բանաստեղծներն էին: Շարունակ իր գրպանում էր պտտցնում այդ բանաստեղծներից որևէ մեկի մեկ հատորիկը: Կարողում էր նա այդ գրքերը, մինչև որ անգիր էր սերտում և նրա հիացումը նրանց համընթաց միմյնյա պաշտամունքի էր հասնում: Առհասարակ սակավախոս, հաճախ մեղամաղծո՜ւ՝ նա ոգևորվում էր, երբ խո-

շարժմանը: Սկսում է գործել սիստեմային և նշանների ողջ համակարգը, որն այլ բան չէ, քան իրականության հանդեպ անհատի ակտիվ-բացասող վերաբերմունքի մի նոր ցուցիչ, նոր մասնավոր արևմտահայ քնարերգության մեջ: «Այրել է հոգման», «արևներն հոգման» հոգիների, հեռավոր, անհայտ ժամապարհների, «առհավետ կորսված» երազների, «հավիտենական սիրո» ցավի, «աղվոր ցնորքի», հանդարտորեն հանգչող իրիկունների, «ցնորոտ գիշերների» և այլ ծանոթ մոտիվների ու թեմաների կողքին երևան են գալիս աղավաղված աշխարհի նոր տեսիլներ, անակնկալ փոխաբերություններ, որոնք ներքին և արտաքին տեսողական ընկալումները ենթարկում են խախտված համաչափությունների, բազմաբևեռ սրվածությունների, աղճատված դաշնությունների դիմակահանդեսին: Այսպես՝ ռոմանտիկական խռովքի և սիմվոլիստական ներհայեցության խաչաձևման հանգույցում գոյանում է քնարական մի հոգեվիճակ, ուր կյանքի դրաման ներկայանում է որպես անհամատեղելի ձևերի խաղ:

Կարապետը թունավորված լիճերեն այս իրիկուն

հուսահատորեն գաղթեցին

Ու տրտում քույրս մեկամաղծորեն բանտին դուռներուն տակը

եղբայր մը կ'երազե:

Շուշաններով ծածկված դաշտին վրա պատերազմը վերջացավ:

Ու գետնափորներու մեջեն իշխանուհիներ դագաղի մը կը հետևին:

....Հոգիս մեջ այրի կարապ մը կը տանջվի:

Ու հոն, նոր թաղված մեռելներուն վրա

Արյունոտ անձրև մը կը տեղա:

Անդամալույծներու բազմություններ կ'անցնին սրտիս ճամփաներեն,

Ու բոբիկ ոտքերով կույրեր անոնց հետ՝

Աղոթքի մը պատահելու աստվածային հույսով:

Ու անապատին շուները ամբողջ գիշեր մը ռոմացին,

Հուսահատորեն ավազներու վրա ողբալե հետո՝

Մարդկության անծանոթ ցավը որ չի հասկցվիր....:

(«Աղոթք»)

Բայց և այնպես բանաստեղծական աշխարհատեսության այս կերպը որևէ սկզբունքային նորություն չէր բերում. փոխաբերացման արտասովոր համակարգի հետևում գործում էր հայտնի գաղափարական ավանդույթ, որն արդեն որքան միջազգային ու իհն, մույճբան էլ նոր ու ազգային էր: Վերջին հաշվով Սիստեմայի քնարական հետորոշ և անբարկուն էր ռոմանտիկական երկակի կեցության դրաման, սիմվոլիստական խորշանքը «գարշահոտ բանտ» աշխարհից, անցողիկ նյութականի և հավերժական հոգեկանի բախման վաղնջական ողբերգությունը: «Քավարան» բանաստեղծության սկզբում ռոմանտիկական եսը «անհունորեն հսկա մուրճով» «դարերու ստվերներուն մեջեն» կյանքի «հսկա ու մթին ծովուն վրա» քանդակում է «փրկության աշտարակը»՝ անցած անհամար սերունդների ոսկորներից ու զանգերից: «Եղբրականորեն բարձրացող» աշտարակը, որ խորհրդանշում է մարդկության հազարամյակների կյանքով ու

երազներով հաստատված իդեալների բարձունքը, «սրբագործված հոգիների» բնակարանն է, այն հոգիների, որոնք, «ազատված հողեն ու միսեն», այսինքն նյութի բռնադատող իշխանությունից, այլևս ապրում են մաքրագործության հոգեղեն խորհրդով: Իդեալի այդ բարձրությունից հնչում է առաքյալ ու մարգարե բանաստեղծի պատգամը՝ ուղղված անկատար մարդկությանը.

Պետք է, որ առաջ հողին տալ

Չեր միսերը մեղավոր

Ծաղիկներու հետ միանալով՝

Սրբագործվին:

Որովհետև ձեր բոլոր մեղքերը միասին,

Ու տռփանքն անոր,

Ու երազները ահագին,

Ու լլկանքները ահավոր,-

Պետք է որ հողին մեջ աս ամբողջը մեկեն,

Չեր ցնորքներուն հետ հիմարի,

Ու ձեր սուտերուն հետ շնական

Ծաղիկներու մեջ ամոնց հետ մաքրվին:

«Ցավերուն ցավեն» շարքում, սակայն, ռոմանտիկական երկբևեռ աշխարհը բանաստեղծական իրականության մեջ ներկայանում է միայն մեկ բևեռով, երևույթ, որ հետագայում տիրապետող սկզբունք պետք է դառնար Մեծարենցի համակարգում: Բայց եթե «Ծիածան»-ում և մանավանդ «Նոր տաղեր»-ում ամեն ինչ ողողված է ներքին և արտաքին լույսի անսպառ խաղերով, եթե այստեղ բանաստեղծը, իդեալների ուղորտը տեղակայելով հենց իրական աշխարհում, անվերապահորեն հաստատում է կյանքը՝ մերժելով ժխտման փիլիսոփայությունն առհասարակ, ապա Սիամանթոյի նախափորձերում առավել սրված է այս վերջինը. աշխարհի պատկերը երևում է բացասական շրջվածքով, իդեալի եզերքն աննվաճ է իրական փորձի սահմաններում, ուստի և քմարական ապրումը անընդհատ խորանում է դրամատիկ լարումների հունով:

Այս հունի մեջ էլ իր նորանշան բեկումներն է տալիս Ժամանակի քնարերգությանը բնորոշ մի այլ թեմա-գաղափար՝ երազը: Ինտրայի «Ներաշխարհ»-ում այս թեման առհասարակ չի բանաստեղծականացվում ոչ մի գոյավիճակով, քանի որ դիտվում է կախվածության մեջ մարդու առարկայական գոյությունից և չի կապվում բացարձակի հետ: Մեծարենցի մոտ, ընդհակառակը, «ապրշումն անուրջներու կախիլները» անհատի շուրջը մշտապես հյուսում են կանաչ-կարմիր երազներ, որոնք գոյության համանվագին հաղորդում են շուք ու տոնականություն: Սիամանթոյի նախնական երգերում ևս երազները լիարժեք մարդկային գոյության անհրաժեշտ բաղադրիչ են: Սակայն այդ երգերում հնչում է զրեթե միայն դրանց կորստյան ցավը՝ իբրև անվերջ ու անհաղթահարելի դրամա: Դուրյանական «Տրսունջք»-ի ոգով բանաստեղծը դառնության խոսք է բացում աստծո հետ: Թող նա իրենց գերեզմանի մեջ թաղի մարդկային բոլոր երազները, այն երազները, որոնք «անձայն լամբարներու նման հանդարտորեն մարեցան», ո-

սակցությունը սիմվոլիզմին էր դառնում: Դա իր գրույցների անսպառ մի աղբյուրն էր: Սիմվոլիզմը նրա կուռքն էր, նրա *idea fixe*-ը» (ԳԱԹ, Սիամանթոյի ֆոնդ, թիվ 243):

5. «Ամահիտ», 1900, թիվ 3:

6. Նույն տեղը, թիվ 4-5:

7. Այս տարիներին լույս են տեսնում Վերհառնի «Աև ջահեր» (1890), «Դաշտերը գառանցանքի մեջ» (1893), «Քաղաք-իրեշներ» (1895), «Ուրվականային գյուղեր» (1895) ժողովածուները, որոնց մասին խորհրդային ռուս գրականագիտության մեջ ակնարկվում էր, թե «այս շրջանում նրա բանաստեղծությունները առավել չափով են մոտենում դեկադենտական պոեզիային» (ԿԱՅ, տ. 1, Մ. 1962, սոր. 938):

8. Ինչ-որ ընդհանրություններ կարելի է նշմարել նաև բելգիացի և հայ բանաստեղծների անձնական և ստեղծագործական ճակատագրերի միջև: Վերհառնը դարձավ իր այնքան ոգեշունչ երգած տեխնիկական հեղափոխության զոհը, Սիամանթոյին վիճակված էր դառնալ այն միլիոնավոր մահատակներից մեկը, որոնց ճակատագիրը անօրինակ արտիստականությամբ ողբերգել էր ինքը: Եմիլ Վերհառնը Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին ստեղծեց իր ամենաողբերգական գիրքը՝ «Պատերազմի կարմրավառ թևերը» (1916), ուր մերկայացնում էր գերմանացիների վայրագությունները իր հայրենի Ֆլանդրիայում: Խորհրդային գրականագիտության մեջ այդ շարքը դիտվում էր որպես մահանջ բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ և ազգայնամոլության արտահայտություն: Հայտնի է, որ այդ «ազգայնամոլություն» պիտակից ժամանակին գերծ չի մնացել նաև հայ բանաստեղծի եղեռնապատմը:

9. Մեջբերումը ըստ Դ. Ուտումու նշված ուսումնասիրության, էջ 72-73:

10. «Հոգեվարք» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, կա այսպիսի մի եռատող.

Ու սովալլուկ բորենինները հրեշայինորեն,

Գերեզմանատունին անկյունը աճապարանքով

Հողեն հանված քանի մը մեռել բզբտեցին:

«Հոգեվարքի և հույսի ջահեր»-ում բանաստեղծությունը տպագրված է «Հոգեվարքի իրիկուն» խորագրով: Վերամշակված տարբերակում նույն պատկերը հետևյալ ձևն է ստացել.

Ինծի այնպես կուգա որ՝ սովալլուկ բորենիններ,

Գերեզմանոցին անկյունը,

Աճապարանքով,

Հողեն հանված մեր մեռելները բզբտեցին...

Հիտորանյալով «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր»-ում «Ցավերուն ցավեն» տետրի վերածության ստեղծագործական սկզբունքի և գեղագիտական իմաստի մեջ (դա ուսումնասիրության առանձին խնդիր է) նկատենք միայն, որ ավելացված «մեր» բառը ոչ միայն փոխում է պատկերի իմաստը, այլև հուշում է ամբողջ քնարական սյուժեի ընկալման նոր տեսանկյուն:

11. Արտաշես Դարությունյան, «Լքված քնար» (1902), Վահան Թեքեյան, «Հոգեր» (1901), Հրանտ Նազարյան, «Խաչված երազներ» (1912):

12. ԳԱԹ, Սիամանթոյի ֆոնդ, թիվ 73: «Ցավերուն ցավեն» տետրից մնացած քաղվածքները՝ ըստ Նույն աղբյուրի:

13. Տես՝ Դ. Տեր-Դակոբյան, «Նոր տղեր» (Մանգումեի էֆքյար), 1907, թիվ 1994:

14. Հետաքրքիր է, որ Սիամանթոյի ժամանակակիցներից շատերը միանգամից չէ, որ ընկալել են «Դյուցազնորեն»-ի և «Հայրողիներ»-ի հեղափոխական բնույթը: Վարուժանն ինչու է. «Իր կարգ մը ընկերները արհամարհանքով վերաբերված էին իր բանաստեղծական արվեստի մասին, իր երազները անցած շրջանի ընթերցողության մը տոգույն և ապա-ժաման փթթումը նկատած էին» (Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1987, էջ 155): Թեմատիկ առումով Սիամանթոյի շարքերը իրոք նորություն չէին բերում. եղել էին Վիլյամ, Րաֆֆի, Պատկանյան, ուրիշներ: Բայց այդ շարքերի մեծագույն հայտնագործությունն այն էր, որ հին թեման բանաստեղծական վերաիմաստավորում էր ստանում համաեվրոպական մտքի ամենամոր ու բարդ համակարգերի մեջ:

15. Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1987, 157: