

ՆԱՌԱ ՂԱՐԻՔԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտաշխատող

narasargsyan@litinst.sci.am

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459

ԱՐԹՈՒՐ ՍԱՀԱԿԻ ՄԻՐԶՈՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
ասպիրանտ

mirzoianarthur@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-385

ՍԻՄԵՈՆ ՀԱԿՈԲՅԱՆԸ ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ՏԵՍԱԲԱՆ.

«ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ԴՐԱՄԱՅԻ ՄԵՋ»

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՐԱՐ

ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԸ¹

Բանալի բառեր՝ Սիմեոն Հակոբյան, սիմվոլիզմ, դրամա, Մորիս Մետերլինկ, ճակատագիր, անհատ, ներաշխարհ, դրույթ, Լևոն Շանթ:

Ներածություն

20-րդ դարասկիզբը արևմտաեվրոպական գրականության մեջ նշանավորվեց դրամատուրգիական արվեստի աննախադեպ վերելքով: Այն ժամանակակիցներն անվանեցին «նոր դրամա»² նկատի ունենալով ժանրում տեղի ունեցած առանցքային փոփոխությունները³. ««Նոր դրաման» ձևավորվեց գիտության, փիլիսոփայության,

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ Բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի թեմատիկ ծրագրի շրջանակում: Թեմայի ծածկագիր՝ **22YR - 6B039**:

² Տե՛ս **Зингерман Б.**, Очерки истории драмы 20 века, изд.-во «Наука», М., 1979, с. 13.

³ Տե՛ս **Зарубежная драматургия: Метод и жанр**, Сборник научных трудов, УрГУ, Свердловск, 1985, с. 3. Գրականագետ, գրականության տեսաբան Ա. Անիկստը գրում է. «Պոեզիա: Ահա այն, առանց ինչի անհնար է հասկանալ Իբսենի դրամատուրգիայի էությունը՝ անկախ նրանից, թե ինչ սյուժեներ ու թեմաներ ունեն նրա պիեսները: Ժամանակակից դրամայի պոեզիան պետք է տարբերվի անցյալ

բնագիտության, հոգեբանության բնագավառներում կատարվող բուռն զարգացման պարագայում, որն ընդլայնում էր դրամատիկ արվեստի գաղափարական սահմանները»⁴։ Այն ներառում էր ամենատարբեր դպրոցներ՝ նատուրալիզմից մինչև սիմվոլիզմ, որի ձևավորման ընթացքում իրենց անուրանալի դերն ունեցան Իբսենը, Ստրինդբերգը, Մետերլինկը, Հաուպտմանը, Զոլան, Համսունը, Բյորնսոնը։

Հայ գեղարվեստական և քննադատական միտքը, փոքր-ինչ ուշացումով, յուրացնում է եվրոպական արվեստի սկզբունքները։ Սիմվոլիստական գեղագիտության զարգացման պատմության մեջ հարցադրումների խորությամբ ուշարժան են Նիկողայոս Ադոնցի «Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմվոլիզմ» («Բանբեր գրականության և արվեստի», 1903, գիրք Ա) և Սիմեոն Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» («Մուրճ», 1906, №3, №4) հոդվածները։

Քննադատ Սիմեոն Հակոբյանը⁵, ինչպես դիպուկ նկատել է գրականագետ Վ. Գրիգորյանը, ֆրանսիացի, գերմանացի գրականագետների, դրամատիկ երկերի առաջադրած սիմվոլիստական սկզբունքների վերլուծությամբ բացահայտում էր այն որակները, որոնք բնորոշ էին նոր դրամատուրգիային⁶։ «Շարժվում է հինավուրց բեմը. հեռանում են

դարերին բնորոշ պոեզիայից։ Իբսենը չի նշում Շեքսպիրի անունը, ոչ էլ Կոռնելիոն ու Ռասինինը, որոնք աշխատել են բանաստեղծական դրամայի դարաշրջանում, ոչ էլ ռոմանտիկներին՝ ֆրանսիացիներին կամ գերմանացիներին, որոնք փորձում էին նոր կյանք ներարկել բանաստեղծական դրամայի մեջ։ Նրա համար Էլենշլագերի ստեղծագործությունը հնացած բանաստեղծական դրամայի օրինակ է։ Քննադատելով այն՝ նա որոշարկում է իր վերաբերմունքն ամբողջությամբ անցյալի բանաստեղծական դրամայի նկատմամբ։ Նման դրամայի ժամանակն անցել է։ Բայց դա չի նշանակում, որ հինը փոխարինելու համար նախատեսված նոր դրաման պետք է գուրկ լինի պոեզիայից»։ Տե՛ս **Аникст А.**, Теория драмы на западе во второй половине XIX века, изд.-во «Наука», М., 1988, с. 210.

⁴ Մանրամասն տե՛ս **Գրիգորյան Վ.**, Շանթի դրամատուրգիան, Եր., «Հրագրան» հրատ., 2002, էջ 66–74։

⁵ Հայ գրականագետ, պրոֆեսոր, ԽՍՀՄ գրողների միության անդամ Ս. Հակոբյանը 1902–1907 թթ. բարձրագույն կրթություն է ստացել Շվեյցարիայում, եղել է եվրոպական մի շարք երկրներում։ 1922–1924 թթ. Վիենայում և Բեռլինում նրա խմբագրությամբ լույս է տեսել «Արեգ» գիտա-գրական հանդեսը։ 1924 թ. արտասահմանյան գրականություն է դասավանդել Երևանի համալսարանում։ Անհիմն բռնադատվել է, գնդակահարվել, հետագայում արդարացվել է։ Հեղինակ է մի շարք գրքերի՝ «Արփիար Արփիարյան», «Պետրոս Դուրյան», «Եղիշե Չարենց», «Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության գլխավոր էջերը», «Լեսինգ» և այլն։

⁶ **Գրիգորյան Վ.**, նշվ. աշխ., էջ 66։

այն անձնավորություններն ու գործողությունները, որոնք մինչ այդ գերակշիռ նշանակություն ունեին բոլոր դրամաներում»⁷:

Կանգ առնելով Մետերլինկի ստեղծագործության վրա, որի ներդրումը հսկայական եղավ սիմվոլիզմի զարգացման պատմության մեջ՝ Ս. Հակոբյանն առանձնացնում է «գործողության ծավալման ներքին ընթացքը»: Նա համոզված է, որ մետերլինկյան գրական ու փիլիսոփայական աշխարհայեցողությունները պիտի ազատեին գրականությունը «առարկայական ու անաչառ գիտության» իշխանությունից և պիտի տային նրան գեղարվեստական այն բարձրությունն ու անկախությունը, որին արժանի է նա: Եվ վերջապես, քննադատը սիմվոլիզմի հետ կապում էր Եվրոպայի գեղարվեստի, գուցե և ամբողջ քաղաքակրթության առաջադիմության հեռանկարները:

Ծանոթ լինելով 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի եվրոպական դրամատուրգիային՝ Շանթը դարձել է ոչ միայն հայ սիմվոլիստական թատերգության հիմնադիրը, այլև ստեղծել երկեր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Օջին պայլ», «Շղթայվածը», «Ինկած բերդի իշխանուհին»), որոնք իրենց արժանի տեղն ունեն եվրոպական առաջնակարգ դրամատուրգների՝ Մ. Մետերլինկի, Հ. Իբսենի, Ա. Ստրինդբերգի, Կ. Հաուպտմանի խորհրդանշական դրամաների կողքին: Առնչությունների սկզբնակետից իսկ Շանթը տարանջատվել է եվրոպական խորհրդապաշտ դրամատուրգներից: «Սկսած «Հին աստվածներից»՝ նա իրեն հուզող մարդաբանական խնդիրների լուծումները որոնում է պատմական ժամանակների և իրողությունների մեջ որով ... հայտնաբերում է մարդու հոգեկերտվածքային արժեքայնության հարստացման գաղտնիքները», - գրում է Սերժ Սրապիոնյանը⁸:

Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» աշխատության տեսական դրույթների մանրամասն վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս խորությամբ ներկայացնելու Լ. Շանթի պատմական դրամաները՝ եվրոպական դրամատուրգիայի համատեքստում: Հոդվածի գիտական նորույթն այն է, որ առաջին անգամ մանրամասն քննվում է Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» ուսումնասիրությունը, որը

⁷ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1906, №4, էջ 39:

⁸ Տե՛ս Սրապիոնյան Ս., Խորհրդապաշտական-հոգեբանական դրամայի մուտքը հայ գրականություն, Լևոն Շանթ-140: Գիտաժողովի նյութեր, Եր., Համազգային հայ կրթական ու մշակութային միություն, 2009, էջ 237:

հնարավորություն է տալիս ավելի համակողմանիորեն վերլուծել Լ. Շանթի պատմական դրամաները՝ եվրոպական դրամատուրգիայի համատեքստում:

Մեր հետազոտությունը կատարել ենք վերլուծական, քննական, համեմատական, համադրական մեթոդական մոտեցումով:

Սիմվոլիզմի ձևավորման նախադրյալները: «Գեղարվեստական անիշխանություն»

Ինչպես հայտնի է, 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերը առաջադրում են նոր պահանջներ, ինչպես արվեստում, այնպես էլ դրամատուրգիայում: Արյունալի բախումները մարդկանց մի տեսակ երկատման են մղում: Մարդը, իբրև հասարակական էակ, մի կողմից ստիպված էր լինել իրադարձությունների կենտրոնում, մյուս կողմից՝ իբրև անհատ, մնալ ինքն իր մեջ: Գրականության՝ իբրև ամենանուրբ զգայնաչափի քննության նյութ է դառնում անհատի ներաշխարհային իրականությունը: Իբսենի, Բյորնսոնի, Վերհարնի, Հաուպտմանի, Մետերլինկի, Ստրինդբերգի և այլոց դրամաներում հանդես են գալիս նոր հերոսներ, որ ավելի շատ ներհայեցող են, իրենց եսը նորովի ճանաչելու, բացահայտելու տառապանքի մեջ գտնվող, քան հասարակության հետ հարաբերություններում դրսևորվող:

Ս. Հակոբյանը «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածն սկսում է՝ ներկայացնելով վերոնշյալ ժամանակաշրջանը, որ իրական, գաղափարական հիմքեր է ստեղծում գրական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի առաջացման համար: Նա այս ժամանակաշրջանը բնորոշում է իբրև մտային վրդովմունքի, անհայտ ապագայի նկատմամբ տաժաժ անհուսության մի արյունոտ դարաշրջան. «Ամենասարսափելի ու մահացու օրեր, որոնք երբևիցէ ապրել է մարդկությունը... Քաղաքական կեանքի հորիզոնը մթագնած է ահեղ, ... խորհրդաւոր ոգով, որ իր գերագոյն անյուութեան մէջ կամենում է աւերել ամեն ինչ, կործանել հասարակական ու պետական բոլոր կարգերն ու օրէնքները, ... մի ոգի, որի անունն է «անիշխանութիւն»:

Ու այն, ինչ կեանքի մեջ հազիւ է զգացում, գրականութեան մեջ արդեն գործում է»⁹: Այդ դիտանկյունից քննադատը չափազանց հետաքրքրական է համարում քննության ենթարկել **«գեղարվեստական անիշխանության»** այն քայլերը, որոնք դիտվում են իբրև «ամենագորեղ ըմբոստացում» եվրոպական գրականության մեջ «թագավորող» բոլոր հին սկզբունքների ու տեսությունների, անժամանակակից օրենքների, ռեալիզմի, պոզիտիվիզմի, նատուրալիզմի դեմ:

Ս. Հակոբյանը դիպուկ կերպով նկատում է, որ «նոր գրականների» ձգտումները ավելի շատ դրսևորվում են գրականության ամենակենսունակ և ամենաթրթռուն ճյուղի՝ դրամայի մեջ: Տեսաբանը այս հանգամանքը բացատրում է նրանով, որ դրաման է համարվում հասարակական նոր տրամադրությունների ու երազանքների լավագույն արտահայտիչը, այստեղ են անմիջապես հանդիպում միմյանց դրամատուրգ բանաստեղծն ու հասարակությունը: Այդ է պատճառը, որ սիմվոլիստները հենց այս ճյուղին ուղղեցին իրենց «ռազմային հարվածները»: Մետերլինկը՝ Ֆրանսիայում, Հաուպտմանը՝ Գերմանիայում և Իբսենը՝ Նորվեգիայում, տարբեր ճանապարհներով ու տարբեր արտահայտություններով դիմում են միևնույն նպատակին՝ քանդել ժամանակակից թատրոնի ռեալիստական ու հին դասական հիմունքները և վերստեղծել դրաման՝ նոր իդեալիստական սկզբունքների համաձայն:

Սիմվոլիզմը՝ ֆրանսիացի և գերմանացի նշանավոր գրողների, տեսաբանների քննության առարկա

Ս. Հակոբյանը «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» աշխատությունում անդրադառնում, մանրամասն վերլուծում, մեկնաբանում է ֆրանսիացի և գերմանացի նշանավոր գրողների, տեսաբանների դրույթները՝ ուղղված գրական նոր ձևավորվող ուղղությանը՝ սիմվոլիզմին:

Գրականագետը դիտարկում է, որ ժամանակի գրական քննադատներն ու թատրոնի տեսաբանները վաղուց զգում էին սիմվոլիզմի «վտանգը». զգում էին, բայց չէին համարձակվում ընդունել իրողությունն ու արձանագրել: Վերջապես Ռասինի, Կորնելի և Մոլիերի հավատարիմ պաշտպաններից մեկը՝ ֆրանսիացի քննադատ Ֆերդինանտ

⁹ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1906, №3, էջ 79: Այսուհետ՝ բոլոր մեջբերումները կարվեն այս համարից՝ էջը նշելով կից:

Բրյունդիերը՝ «գեղարվեստական անիշխանության ամենահետևողական թշնամին», անհրաժեշտ է համարում պաշտպանողական դիրք գրավել սիմվոլիստական և միստիկ ներշնչումների դեմ: Նա սիրով համաձայնում է նորերի հետ այն կետում, որ ոչ մի արտաքին օրենք գոյություն չունի բեմական ստեղծագործության համար: Ըստ քննադատի՝ Ռասինը և Կոռնելը, դասական «երեք միությունների» օրենքը պահպանելով հանդերձ, հասնում էին միևնույն հետևանքին, որին հասնում էր Շեքսպիրը՝ առանց պահպանելու այդ օրենքը: Նա եզրակացնում է, որ ոչ մի արտաքին օրենք չկա, բայց դա չի նշանակում, թե գոյություն չունի նաև ներքին օրենք, գեղարվեստական սկզբունք:

Տեսաբան Բրյունդիերի կարծիքով՝ դրամայի ամբողջ էությունը **«հերոսի կամքն»** է. «Գլխավոր ու կարևոր բանը, որ մենք պահանջում ենք դրամատիքական բոլոր երկերից՝ ցուցադրությունն է կամքի, որը ձգտում է մի նպատակի և որ գիտակցում է ինքն իրան» (81): Նա ընդգծում է, որ վեպն ու դրաման տրամագծորեն հակառակ են միմյանց իրենց գեղարվեստական խնդիրներով: Վեպի հերոսը կրավորական է. «իր վրա է ընդունում գործողությունը», իսկ դրամայի հերոսը ամենից առաջ ինքն է գործում, նրա կամքը հաղթում է խոչընդոտներին, նա պետք է «սեփական բախտի ստեղծագործողը լինի»: Ըստ քննադատի՝ ֆրանսիական նատուրալիստական դպրոցի ամենամեծ մոլորություններից մեկը վեպը դրամայի հետ շփոթելն է:

Ս. Հակոբյանը, քննելով Բրյունդիերի դիտարկումները, եզրակացնում է՝ դրամայի էությունը գիտակցական կյանքի կռիվն է արգելքների դեմ, որը ֆրանսիացի տեսաբանը աշխատում է ապացուցել թատրոնի պատմությունից վերցրած բազմաթիվ օրինակներով:

Այսպես, բոլոր դարերում և բոլոր ժողովուրդների մեջ դրամատիկական արվեստը հասնում է ամենակատարյալ ծաղկման՝ հերոսական կռիվի, ժողովրդական կամքի մեծ լարման շրջանում: Իզուր չէ հունական ողբերգությունը մեդական կռիվներին ժամանակակից համարվում, երբ Եվրոպան առաջին անգամ հաղթեց Ասիային: Սերվանտեսը, Կալդերոնը պատկանում են այն դարաշրջանին, երբ Իսպանիայի կամքը օրենք էր ամբողջ Եվրոպայի և Նոր Աշխարհի համար: Իսկ Ռասինի և Կորնելի ստեղծագործությունների մեջ արտացոլվում է ազգային մեծ ուժի հմայքը 16-րդ դարի վերջում, երբ Ֆրանսիան դիմում էր պետական միության:

Բրյունդիերը համոզված է, որ Գյոթեի և Շիլլերի հանճարեղ դրամաները ամուր կապված են Գերմանիայի ազգային վերածնության՝ Ֆրիդրիխ Մեծի դարաշրջանի հետ: Եվ ընդհակառակը, այն ժամանակ, երբ մարդկային կամքը թուլանում է և զարգանում է ավելի կրավորապես՝ բարեհաջող կերպով ծաղկում է վեպը, որի էությունը գործողության և արտաքին աշխարհի ազդեցության դրսևորումն է հերոսի վրա: Ահա թե ինչու՝ վեպի զարգացումը երբեք չի զուգահեռում դրամայի զարգացմանը. «Արևելքում, ուր մարդկային կամքը շարունակ ճնշուած է եղել՝ գոյութիւն ունին բազմատեսակ վէպեր, բայց չկա ոչ մի դրամա» (82):

Ս. Հակոբյանը նկատում է, որ ֆրանսիացի տեսաբանի դատողություններն ուղղված են ըստ էության մի նպատակի. լուսաբանել ժամանակակից ֆրանսիական թատրոնի անկման պատճառները, այսպես կոչված «բեմական տագնապը», որից շարունակ գանգատվում են քննադատները, անգամ իրենք՝ դրամատուրգները: Ըստ գրականագետի՝ երևույթի հիմնական պատճառը Բրյունդիերը գտնում է ժամանակակից քաղաքակիրթ մարդկության «կամքի թուլության» մեջ. «Մենք չենք կարողանում **կամենալ** (ընդգծումը՝ Ս.Հ.). չենք կարողանում կռուել արգելքների դեմ: Մենք անձնատուր ենք լինում արտաքին կեանքի հոսանքներին: ... Իսկ այնտեղ, ուր չկայ ժողովրդական հերոսական կամքի մեծ լարումը՝ չէ կարող լինել և մեծ դրամա» (82):

Առաջ անցնելով՝ Ս. Հակոբյանն անդրադառնում է ֆրանսիացի քննադատ Ժյուլ լը Մետրին, որը, ինչպես Բրյունդիերը, դրամայի ապագայի նկատմանը նույնպիսի «թախսիծով ու սնահավատությամբ» է վերաբերում:

Լը Մետրը գտնում էր, որ նորագույն միստիցիզմը կաթոլիկ դավանության վերածնություն է, նախապաշարմունքների վերադարձ, բարեպաշտություն՝ առանց հավատի: Նա համոզված էր, որ այս միստիկական շարժումը նորաձևություն է և չի կարող լուրջ նշանակություն ունենալ ապագա թատրոնի կամ գեղարվեստի մյուս ճյուղերում:

Ս. Հակոբյանը այստեղ հակադրվում է Լը Մետրի կարծիքին՝ գտնելով, որ «գրական նոր շարժման էությունը կաթոլիկ կրօնի և միջնադարեան միստերի վերածնութեան մէջ է կայանում: - Նորագոյն միստիցիզմը շատ լայն և միանգամայն տարբեր շարժում է: Նա կապ չունի առհասարակ որևէ բարեպաշտութեան հետ՝ լինի կաթոլիկ թե

բողոքական» (83): Գրականագետը, իբրև ապացույց, բերում է Մետերլինկի օրինակը, որը անկեղծ, խորունկ միստիկ է, և որը շատ բարձր է կանգնած ծաղրված կաթոլիկական բարեպաշտությունից: Մի՞թե միստիկական տարրեր չկան Գյոթեի և Շեքսպիրի մեջ, որ ստեղծել է Համլետի տիպը՝ «այդ մեծագույն յալիտենական միստիքի տիպը՝ զերծ բոլոր կրօնական դաւանանքներից ու բոլոր սահմանափակ հաւատալիքներից» (84): Մյուս կողմից՝ Ս. Հակոբյանին հետաքրքրել է այն կարևոր փաստը, որ այս տաղանդավոր քննադատը՝ ժյուլ լը Մետրը, ամեն դեպքում չի մնացել իր ծայրահեղական կարծիքի մեջ: Գրականագետը սա բացատրում է նրանով, որ նոր շարժումն այնքան հրամայական պահանջ է եղել ամենքի համար, այնքան ներդաշնակ կապ է ունեցել ժամանակակից մտքի ընդհանուր համակարգության հետ, որ նատուրալիզմի և ռեալիզմի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն անգամ չեն կարողացել հավատարիմ մնալ իրենց հասկացողությանը նույնքան խիստ կերպով, ինչպես առաջ:

Ս. Հակոբյանը, անհրաժեշտ դիտարկումներ կատարելով, եզրակացնում է՝ անշուշտ, ժյուլ լը Մետրը հիմնովին չփոխեց իր գեղարվեստական աշխարհայացքը, սակայն մոռացավ «հինավուրց ատելությունը» և սկսեց հասկանալ նորերին: Սիմվոլիզմի «երգվյալ թշնամին» ահա թե ինչպես է խոսում Մետերլինկի մասին. «Անյայտը, ակաման, ... ապրելու ապշեցնող իրողութիւնը, մահուան երկիւղն ու նախազգացումները, ... մեր ներքին խաւարն ու մթութիւնը, մի խօսքով *անգիտակից կյանքը* – ահաւասիկ մօտաւորապէս այն, ինչ որ Մետերլինկ արտայայտում է պատկերներով ու խորհրդանշաններով... Մետերլինկի բոլոր գործերում մի անձայր նրբութիւն, մի արցունքոտ ողբերգականութիւն կա...» (84–85):

Քննադատը նկատում է, որ Բրյունդիերից և Լը Մետրից հետո գրական նոր շարժումը դառնում է ընդհանուր քննադատություն առարկա, և որ դրանց մեջ տիրապետող ոգին ընդհանրապես համակրական էր: Ռեալիստական աշխարհայացքից հոգնած, հուսախաբված դրական փիլիսոփայությունից՝ նրանք ցանկանում են ընդհանուր թռիչքով թևակոխել հոգեկան և մտավոր այն սահմանները, որ «աւելի դիւրիւթեամբ են հետախուզում յալիտենական ճշմարտութիւններն ու տիեզերական գերագոյն օրէնքները...» (85):

Ս. Հակոբյանը սիմվոլիստական գրական դպրոցի ամենաէական հենասյուներից մեկը համարում է Ռընե Դումիկի փիլիսոփայական ըմբռնումը:

Ֆրանսիական գրականության պատմագիրներից, նորագույն քննադատներից մեկը՝ Ռընե Դումիկը, իր «Երիտասարդներ» վերնագիրը կրող քննական ուսումնասիրության մեջ այսպես է ձևակերպում այն «անձնական – ենթակայական» (սուբյեկտիվ) ոգին, որ նորագույն գրական շարժման էական հատկանիշներից մեկն է. «Իդեալիզմը նոր գրականության հիմքն է կազմում. գեղարուեստական գրականությունն երազների բան է. գեղարուեստագետը երազող է... Մեր մեջ ուսումնասիրելով մեզ՝ մենք ուսումնասիրում ենք բոլոր միւսներին. մենք սովորում ենք ճանաչել մարդուն իր ամենաընդհանուր, էական և անփոփոխ գծերի մեջ... Մենք համաշխարհային ճակատագրի գիտակցությունն ենք ստանում: Այսպես է, որ հոգին – զգացմունքների հանդարտության, կրքերի լռության ու շահերի մոռացության մեջ դառնում է իր շուրջը և հիանում իր մեջ ապրող բացարձակության վրայ... Այս երազանքի արտայայտությունը պիտի լինի նորագույն գրականությունը, և սրանով է նա տարբերվում ռոմանտիզմից ու նատուրալիզմից...» (85–86):

Ուսումնասիրելով Ռընե Դումիկի տեսական դրույթները՝ Ս. Հակոբյանը ուրվագծում է նոր գրական շարժմանը բնորոշ մի էական հատկանիշ. եթե ռեալիստական գրականության մեծագույն սկզբունքը առարկայի առաջնությունն է, ապա այստեղ «ես-ի սկզբունքն» է առաջնային դառնում: Սիմվոլիստների ըմբռնումներով՝ աշխարհը մեր ես-ի և մեր հոգու ստեղծագործությունն է, և մեր հոգին միշտ ազատ է փոփոխության ենթարկել նրան՝ իր երևակայության ու իր մտածումի համաձայն:

Դումիկը սույն աշխատության մեկ ուրիշ գլխի մեջ նկատում է, որ նատուրալիզմն ու ռեալիզմը ծանրացել են գրականության վրա: Ս. Հակոբյանը կիսում է տեսաբանի այն անհանգստությունը, որ ռեալիստական գրականությունը ձգտում էր գիտական հետազոտությունների գործիք դառնալ: Գրականագետին ոգևորում է այն իրողությունը, որ Դումիկը նոր շարժման մեջ առանձնացնում է Մետերլինկին, որի գրականությունը մի ուժեղ պատասխան է բոլոր այս հավակնություններին ու գեղարվեստական մոլորություններին:

Ս. Հակոբյանը հողվածն ավարտում է լավատեսական տրամադրությամբ: Նա համոզված է, որ մետերիկնայան գրական ու փիլիսոփայական աշխարհայեցողությունները պիտի հանեին գրականությունը ստրկական վիճակից, պիտի ազատեին նրան «առարկայական ու անաչառ գիտության» իշխանությունից և պիտի տային նրան գեղարվեստական այն բարձրությունն ու անկախությունը, որին արժանի է նա:

Տեսաբան Հակոբյանի հետազոտությունը այդքանով չի ավարտվում, այլ շարունակվում է «Մուրճ» ամսագրի հաջորդ՝ չորրորդ համարում (1906): Եթե նախորդ համարում ընդհանուր գծերով ուրվագծվում էին այն տեսաբանների կարծիքները, որոնք չէին պատկանում սիմվոլիստական դպրոցին, ապա «Մուրճ»-ի այս համարում հեղինակը շարունակում է ընդհանրական կերպով ցուցադրել գրական այն ըմբռնումներն ու դավանանքները, որոնք գոյություն ունեն սիմվոլիստ քննադատների ու ստեղծագործողների երկերում:

Երիտասարդ քննադատների մեջ Ս. Հակոբյանն առանձնացնում է Անդրե Բոնիեի «Նորագույն բանաստեղծությունը» վերնագրով ուսումնասիրությունը, որում բարեխղճորեն քննության է ենթարկվել սիմվոլիզմի ծագումն ու առաջացումը: Գրականագետը նկատում է, որ քննադատ Բոնիեն հետաքրքիր և ուշագրավ դիտարկումներ է անում: Վերջինի կարծիքով՝ գրական այս կամ այն դպրոցները զանազան ժամանակաշրջաններում եղել են փիլիսոփայական տիրապետող մտքի, դարի, ընդհանուր աշխարհայացքի գեղարվեստական արտահայտությունը. «Միշտ միևնույն ոյժն է, որ կերպարանքը փոխած՝ երևում է մարդկային հանճարի ու ստեղծագործութեան այս կամ այն միջավայրում»¹⁰:

Իր էական կետերի մեջ պոզիտիվիզմը գիտությունների զարգացման և բոլոր ճշգրիտ ծանոթությունների պայմանն է: Ա. Բոնիեն հավատացած է, որ սխալվում են պոզիտիվիստները, երբ ճանաչելին կարող են բացատրել անճանաչելիի մերժումով: Խորհրդավորը հաստատված իրողությունների այն կողմը չէ. նա փորձի ամենաճիշտ հետևանքների մեջ է նստած ու այնտեղ է ապրում հավիտյան:

¹⁰ «Մուրճ», Թիֆլիս, №4, էջ 37: Այսուհետ բոլոր մեջբերումները կարվեն նշված համարից՝ էջը նշելով տեղում:

Այս խորհրդածությունները նպատակ ունեին ապահովել մետաֆիզիկայի իրավունքներն ու տեղը նաև բնական գիտությունների ծաղկման ամենավառ վայրկյանին: Այստեղից են սկիզբ առնում բնականի և գերբնականի մշտական կապը բացատրող նորագույն տեսությունները: Դրամայի հասկացողությունները կերպարանափոխվում են հենց այն ժամանակ, երբ փիլիսոփայական իդեալիզմը սկսում է վերականգնվել: Հենց սրանով պայմանավորված՝ հրապարակ իջան սիմվոլիստ ստեղծագործողները:

Գրականագետը եզրահանգում է՝ սիմվոլիզմի ներմուծությունը գրականության և մասնավորապես դրամայի մեջ պետք է դիտարկել իբրև մի անխուսափելի և տրամաբանական հետևանք այն հաղթանակի, որ ունեցավ վերածնվող իդեալիզմը անհաշտ ու կենսունակությունից զրկված պոզիտիվիզմի վրա: Այսպիսով՝ դրամատիկական ստեղծագործությունների «հիմունքը» կամաց-կամաց փոփոխության է ենթարկվում: Շարժվում է հինավուրց բեմը. հեռանում են այն անձնավորություններն ու գործողությունները, որոնք մինչև այդ ժամանակ գերակշիռ նշանակություն ունեին բոլոր դրամաներում: Ծնվում է նորագույն թատրոնը ու կամենում իր ըմբռնած գեղարվեստական աշխարհայացքով եզակի տեղ գրավել «տիեզերական թատրոնի» պատմության մեջ:

Ս. Հակոբյանին, ինչպես վերը նշվեց, հետաքրքրել են նաև այն քննադատական կարծիքները, որ գոյություն ունեին Գերմանիայում ֆրանսիական սիմվոլիզմի նկատմամբ:

Այսպես, գրականագետը գերմանացի քննադատների մեջ առանձնացնում է Թեոդոր Վոլֆին, որ ավելի լուրջ, խելացի ու արդար վերաբերմունք ունի Մետերլինկի նկատմամբ: Նրա դրամաների մեջ մանուկներ են բնակվում. «Մետերլինկի բոլոր անձերը... գործում են, սիրում, ծիծաղում և լալիս, ինչպես մանուկներ» (47): Թ. Վոլֆը նկատում է, որ Մետերլինկի դրամաներին բնորոշ են անրջոտ ու բանաստեղծական տրամադրությունները:

Ս. Հակոբյանը «անարդար» տեսություն է համարում Կոնրադ Ալբերտի «Ձգտումն դեպի հեքիաթայինը» (1894) վերնագրով քննական ուսումնասիրությունը, որ աչքի ընկավ Գերմանիային հատուկ շովինիստական տրամադրություններով:

Ալ'բերտիին համոզված էր, որ Ֆրանսիայում սկիզբ առած գրական նոր շաժումը ավելի նյարդային վրդովմունքի պտուղ է, քան «հոգեկան վերանորոգության պահանջի հետևանք»։ «Բայց ինչպե՞ս մենք, մենք անհունապէս քաղաքակրթուած գերմանացիներս կարողացանք գրաւուել այդ պարիզեան նորաձևութեամբ։ Ահա ի՛նչ բան չի կարելի ո՛չ հասկանալ, ո՛չ ներել...» (45)։

Հայտնի վիպասան Ֆրիդրիխ Շպիլհագենը, գերմանական ժամանակակից դրամայի մասին խոսելով, մեղադրում է հեղինակներին այն բանում, որ նրանք չափազանց ստրկորեն են վերաբերում օտար երկրներում ծագում առած գրական նոր հոսանքներին, մոռանում «Գյոթեի ու Շիլլերի ազգային սրբազան ավանդույթները»։ Շպիլհագենը համոզված է, որ նոր շարժումը նատուրալիզմի հետևանք է, և ժամանակակից գրողները կվերադառնան Շիլլերի և Գյոթեի մաքուր ու ազնվացնող դասական ազգային ավանդույթներին։ Սակայն դա անհնարին և աննպատակահարմար է թվում Հակոբյանին։ Նա նկատում է, որ ձևավորվող սիմվոլիստական շարժման արմատները նույնքան խորն են, առողջ ու ամուր Գերմանիայում, որքան Ֆրանսիայում։ Գրականագետն իբրև օրինակ բերում է տաղանդավոր դրամատուրգ Գերհարտ Հաուպտմանին, որ իր «Խորասուզված զանգի» մեջ չափազանց խորունկ միստիկ է։ Նա տարված է նորագույն սիմվոլիստական շարժումով՝ առանց որևէ կապ ունենալու օտար ազդեցությունների հետ։

Հաուպտմանին նվիրված իր մանրամասն ուսումնասիրության մեջ գերմանացի տաղանդավոր քննադատ՝ Գրանիխշտետեն իրավացիորեն նկատում է, որ Իբսենի և Հաուպտմանի նոր ուղղությունը ոչ մի ընդհանուր կապ չունի Զոլայի նատուրալիզմի հետ։ Ըստ նրա՝ նորագույն գրական շարժումը երկու աղբյուր ունի. երկուսն էլ բացասական։ Առաջինը գտնվում է հենց գրականության մեջ, իսկ երկրորդը՝ կյանքի։ Հաուպտմանին նվիրված իր աշխատության մեջ նա գրում է. «Մենք կորչում ենք որոնումների մեջ այն առաջնորդող իդէալների համար։ Մենք պահանջում ենք նոր աշխարհահայեացքի սահմանումը, որը գուցէ կարողանար փոխարինել հնացած ազատամտութիւնն ու ուժասպառված պոզիտիվիզմը» (49)։

Ուսումնասիրության վերջում Ս. Հակոբյանը գալիս է այն եզրահանգման, որ «Այս մութ, հեքեաթային, «հիւանդոտ» ու «յոզնած», սակայն անկասկածելիորէն ուժեղ շարժումից է կախված եւրոպական գե-

ղարուեստի գուցէ և ամբողջ քաղաքակրթութեան ապագան» (49): Մինչդեռ որոշ քննադատներ, տեսնելով այդ շարժման բացահայտ զարգացումը, գիտական ճանապարհով փորձեցին գրականությունը ազատել այդ «հիվանդությունից»:

Մետերլինկը՝ դրամայի նորագույն ուղղության ու թափրոնի հիմնադիր

Ս. Հակոբյանն իր հոդվածում առանձնակի համակրանքով է խոսում նորագույն միստիցիզմի ամենանշանավոր ներկայացուցչի՝ Մետերլինկի մասին, որը ձգտում էր հիմքից փոխել, վերանորոգել հինավուրց դրաման: Այս առումով դրամատուրգի գեղարվեստական դավանանքի խորհրդանշան կարող են համարվել նրա՝ «Ամենօրյա ողբերգություն» և «Նորագույն դրաման» վերնագիրը կրող փիլիսոփայական-քննական հոդվածները, որոնք գրված են «սովորական միստիկական ոգով»: Գրականագետը գտնում է, որ Մետերլինկը ցանկանում է վերստեղծել հին հեթանոսական ուսմունքը անհաղթելի ճակատագրական ուժերի մասին, որոնք տնօրինում են մարդկային բախտը, ուսմունք, որ հին ողբերգության ամբողջ հմայքն էր կազմում: Մետերլինկի կարծիքով՝ դրամայի էությունը «*հերոսի կամքը* չէ, այլ ճակատագրի կամքը»: Ս. Հակոբյանը նկատում է, որ «ժամանակակից միստիկը» հին հեթանոսական ճակատագրականության մեջ դնում է մի կարևոր սրբագրություն և դրանով նրան հաղորդում ավելի մռայլ և ավելի անհուսալի ստվեր: Ճակատագրական ուժերը չեն գտնվում մարդուց դուրս, շրջապատող տիեզերքի մեջ, ինչպես կարծում էին Սոֆոկլեսը և Էսքիլեսը, այլ հենց մարդու մեջ, նրա սրտի գաղտնի վայրերում: Նորագույն դրամայի հիմունքը կայանում է այդ ներքին ճակատագրի սարսափն ու մեծությունը արտահայտելու մեջ. ճակատագիր, որ ամեն մարդ ծննդից ի վեր կրում է իր գոյության ներսը: Շեքսպիրն ու Ռասինը մարդկային տանջանքների գլխավոր պատճառը գտնում էին կրքերի մեջ. Էսքիլեսն ու Սոֆոկլեսը՝ բախտի մեջ: Սակայն հույները բախտին նայում էին իբր արտաքին, անհաղթելի ուժ. նրանք չէին խորասուզվում նրա էության մեջ: Ապագայի դրաման պետք է մի բոլորովին նոր բան բերի, պետք է քննության առնի «ճակատագրային ուժերը»: Այսպես ուրեմն. նորագույն դրաման պետք է ձգտի թափանցել ամեն տանջանքի «իսկական հիմունքները». «Սա մի

նոր ըմբռնում է, - ասում է Մետերլինկը, - սա մի այնպիսի անհրաժեշտություն է, որի վրայ մենք չենք նայում այլևս *դրսից*, այլ *ներսից* (շեղ.՝ Ս. Հ.): ...Ի՞նչ օգուտ մտածել սեփական *ես*-ի մասին, որի վրայ մենք գրեթե չենք կարող ո՛չ մի ազդեցություն ունենալ... Ինքնուրոյնությունը, կամքը, անկախությունը աղմուկով ցայտում են մեր գիտակցութեան մէջ - սակայն հրամայում, տնօրինում է միայն ճակատագրական ոյժը¹¹²» (40):

Ըստ Հակոբյանի՝ Մետերլինկն առաջին անգամ փորձեց վերստեղծել ժամանակակից թատրոնի մեջ «ահեղ» ճակատագրական ուժերի ողբերգական հետևանքները: Նա մեզ առաջարկում է այնպիսի թատրոն, ուր բռնի արկածներ բնավ չլինեն, որտեղից բացակայեն հախուռն կրքերը, աղմուկը, դժնդակ հերոսությունը, նյութական գործողության փոխարեն լինի հոգեբանական գործողություն: Արցունքը այլևս արտաքին չափտի լինի, այլ թափվի հոգու խորքերում, էակաները պիտի կտրվեն աշխարհային ծայներից և պիտի ապրեն հոգու խորքերում: Մետերլինկի կարծիքով՝ ֆրանսիական թատրոնը ժամանակագրական հակասության մեջ է, և դրամատիկական գեղարվեստը բավական ուշացած:

Այս ընդհանուր փիլիսոփայական-գեղարվեստական աշխարհայացքը իբր հիմք ընդունելով՝ Մետերլինկն աշխատեց փոփոխության ենթարկել եվրոպական թատրոնը:

Քանի անհատը զարգանում է ներքնապես, նվազում են նրա մեջ «ռազմային» հակումները: Վաղվա մարդը իր հոգեկան, մտավոր և բարոյական հանդարտ կազմով չափտի կարողանա այսօրվա դրամատուրգին ստեղծագործության ներշնչումներ հաղորդել: Ապագայի դրաման չպետք է ծագի հակադիր ու տարբեր կրքերի ընդհարումից, այլ պիտի ծնվի այն հանգիստ կռվից, որ գոյություն ունի բարոյական

¹¹ Գրաքննադատ Ի. Շկունաևան գտնում է, որ Մետերլինկի դրամաներում, ի տարբերություն անտիկ ողբերգության, մարդը չի մենամարտում ճակատագրի դեմ: Նա խոնարհ սպասում է, որ կատարվի իր ճակատագիրը: Սակայն առանց պայքարի սպասումը անարդյունք է. ժխտում է ինքն իրեն: Առավել մանրամասն տե՛ս **Шкунаева И.**, Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки, М., изд.-во «Искусство», 1973, с. 44–45.

¹² «Մարդը խաղալիք է ճակատագրի ձեռքին»: Տե՛ս **Зингерман Б.**, Очерки истории драмы 20 века, М., изд.-во «Наука», 1979, с. 16.

օրենքի և կրքի միջև: Երբ այս բոլորը կատարվի, այնժամ կծնվի խաղաղ ու անարցունք գեղեցկության թատրոնը:

Ս. Հակոբյանը գալիս է այն եզրահանգման, որ Մետերլինկի բոլոր ստեղծագործությունները ձգտում են այդպիսի մի գրականության հիմքերը մշակել, ու թեև նրա դրամաները բեմի վրա այնքան էլ հաջողություն չունեցան, դրանք կազմեցին «ժամանակակից դրամատուրգների իսկական *պահանջը*» (44):

Սիմվոլիզմը և Լևոն Շանթի պարմական դրամատուրգիան

19-րդ դարավերջը և 20-րդ դարասկիզբը, ինչպես վերը նշվեց, հայ և արևմտաեվրոպական գրականության մեջ նշանավորվեց դրամատուրգիական արվեստի աննախադեպ վերելքով, որի ձևավորմանն իրենց նպաստը բերեցին բազմաթիվ գրողներ՝ Հ. Իբսեն, Բ. Բեռնսոն, Ա. Ստրինդբերգ, Գ. Հաուպտման, Կ. Համսուն, Մ. Մետերլինկ և ուրիշներ: Եվրոպական դրամատուրգիային քաջատեղյակ Լևոն Շանթը չէր կարող չկրել նորօրյա մտածողության ազդեցությունը, որը, սակայն, ուղղագիծ և փոխառական չեղավ՝ ազգային գաղափարաբանությամբ պայմանավորված: Նրա բնափիլիսոփայական հայացքները ներառեցին եվրոպական դասական փիլիսոփայության ձեռքբերումները և նորովի իմաստավորվեցին ինչպես հայրենի գրականության, բանահյուսության, հույն ողբերգականների, այնպես էլ նոր ժամանակների եվրոպական դրամատուրգիայի փորձով: Շանթը դարձավ ոչ միայն հայ սիմվոլիստական թատերգության հիմնադիրը, այլև ստեղծեց երկեր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Օջին պայլ», «Շղթայվածը», «Ինկած բերդի իշխանուհին»), որոնք իրենց արժանի տեղն ունեն եվրոպական առաջնակարգ դրամատուրգների՝ Մ. Մետերլինկի, Հ. Իբսենի, Կ. Հաուպտմանի խորհրդանշական դրամաների կողքին. «Նոր դրամաներում գործողությունն իր տեղը զիջում էր խոհին, ներհուն ինքնադատումին: Շանթի դրամատուրգիայում, սկսած արդեն «Հին աստվածներից», նշված իրողություններն ակնհայտ են և ամբողջացած»¹³:

Նշենք, որ հայ խորհրդապաշտական - հոգեբանական դրամայի պատմության մեջ իր ուրույն դերն է ունեցել Ավ. Ահարոնյանը. «Անշուշտ նրա դրամատուրգիան հեռու է շանթյան դրամայի կատարե-

¹³ Սրապիոնյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 236:

լությունից, փիլիսոփայական ընդհանրացումներից, անհատի ներաշխարհային հոգեկերտվածքի բազմակողմանի մեկնաբանություններից, սակայն խորհրդանիշների խիստ կիրառությունը, խորհրդապատական դրամաներին բնորոշ իրականի և երևակայականի զուգակցումը, անորոշ - տարտամ, վերացական պատկերների առատությունը վկայում են Ահարոնյանի դրամաների բնույթը: Ժամանակագրական առումով Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը» նախորդում է Լ. Շանթի «Հին Աստվածներին»¹⁴, - դիպուկ կերպով նկատում է գրականագետ Ս. Սրապիոնյանը:

Այսպես, Լ. Շանթի «Կայսր» պատմական դրամայում պայքարը հավիտենական է, անհնար է դառնալ Կայսր՝ մարմնավորելով գերիշխանությունը իր բոլոր ներքին հակասություններով: Այդ առումով պետք է նկատել, որ «Կայսր»-ն ավելի մոտ է Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ»-ին, որի ավարտին Հերցոգ Կառլն արդեն դավադրություն է պատրաստում նորընծա թագավորի դեմ:

Կայսրը ընդհանրական հասկացություն է, խորհրդանիշ: Կայսրը հասարակական հարաբերությունների բարձրակետն է: Այս առումով խիստ կարևոր է Վասիլ Լեկապեի կերպարը. նրա կարծիքով՝ իսկական կայսր լինելու համար պետք է լինել ներքինի. «Իսկ անոնք դեռ ներքինի չեն, դեռ չեն հասած այդ բարձրությանը, այդ իսկական բարձր մարդուն: Տիրելը մե՛րն է, մե՛ր կոչումը, մե՛ր իրավունքը, ներքիններո՛ւ իրավունքը: Մե՛նք պիտի վարենք. պալատը մե՛րը պիտի ըլլա...»¹⁵:

Անհնար է մեկընդմիշտ նվաճել կյանքի բարձունքը: Կայսրն այն բարձրությունն է, որ չի նվաճում ոչ ոք: Կայսրը կյանքի բարձրությունն է: Եվ կյանքի բարձունքում կայսրը պետք է լինի անխոցելի:

Նշենք նաև, որ կայսերականությունը, որպես մարդու վարքաբանության ուղղորդիչ, Շանթն առաջինը տեսավ: Կայսերականությունը մարդուց ուժեղ է:

Իսկ արդեն «Օշին պայլ» պատմական դրամայում Լ. Շանթը հակադրվում է սիմվոլիստական ուղղությանը՝ կատարելով իր վերջին ու հաստատուն քայլը՝ անհատի իդեալի կողքին հստակեցնելով նաև

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 238:

¹⁵ **Շանթ Լ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 482:

«պետականության կայացման իդեալը». «Ազգային պետականության գոյությունը կարող է իրականանալ միայն սեփական, ներունակ ուժերի կենտրոնացման ճանապարհով»¹⁶: Պետականության գաղափարը որպես իդեալ տեսնելու և իրագործելու մղումը Օշինի նպատակն է, միաժամանակ կործանման պատճառը: Օշինը հրաժարվում է անձնական երջանկությունից՝ հանուն պետականության:

Եզրակացություններ

Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածի տեսական դրույթների մանրամասն վերլուծությամբ փորձ է արվում քննելու գրական ուղղությունների, մասնավորապես սիմվոլիզմի ազդեցությունը ազգային գրականության համատեքստում՝ Լ. Շանթի պատմական դրամաների օրինակով:

Եզրակացվում է, որ Լ. Շանթը որակապես նոր մակարդակի է բարձրացրել հայ դրամատուրգիան և՛ առաջադրած գաղափարների, և՛ ձևի առումով: Նա դրամատուրգիական ժանրը հարստացրել է միատիկ գաղափարներով, ինչը և բնորոշ էր եվրոպական արվեստագետներին:

НАРА САРГСЯН

*Кандидат филологических наук,
научный сотрудник института
литературы имени М. Абегамяна НАН РА*

АРТУР МИРЗОЯН

*Аспирант института литературы имени
М. Абегамяна НАН РА*

СИМЕОН АКОПЯН – ТЕОРИК СИМВОЛИЗМА: ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ «СИМВОЛИЗМ В ДРАМЕ»

Резюме

Посредством анализа теоретических положений статьи С. Акопяна «Символизм в драме» предпринята попытка рассмотреть вли-

¹⁶ Գրիգորյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 294–295:

яние литературных течений, в частности символизма, в контексте национальной литературы на примере исторических драм Шанта.

Показано, что Шант поднял армянскую драматургию на качественно новый уровень как по предложенным идеям, так и по форме. Он обогатил жанр драмы мистическими идеями, характерными для европейских артистов.

Ключевые слова: Симеон Акопян, символизм, драматургия, Морис Метерлинк, судьба, личность, внутренний мир, положение, Левон Шант.

NARA SARGSYAN

*PhD in Philology, scientific researcher at the
Insitute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*

ARTHUR MIRZOYAN

*PhD student at the Insitute of Literature after
M. Abeghyan of NAS of RA*

SIMEON HAKOBYAN AS A THEORIST OF SYMBOLISM: THE MAIN POINTS OF THE STUDY “SYMBOLISM IN DRAMA”

Abstract

Through an analysis of the main theoretical points of S. Hakobyan's article “Symbolism in Drama”, an attempt is made to examine the influence of literary trends—particularly symbolism—in the context of national literature, using the example of L. Shant's historical dramas.

It is argued that Shant elevated Armenian drama to a new qualitative level both in terms of the ideas he put forward and the form. He enriched the dramatic genre with mystical ideas characteristic of European artists.

Keywords: Simeon Hakobyan, Symbolism, drama, Maurice Maeterlinck, fate, the individual, inner world, Levon Shant.