

ՎԱՉԱԳԱՆ ՌԱՖԻԿԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
ԳՊՀ-ի հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնի վարիչ
vachik_grigoryan@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4669-8152

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-125

ՆԵՌՈՒՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

*Բանալի բառեր՝ նեոռոմանտիկական շարժում, սիմվոլիզմ, Սիամանթո, Լևոն Շանթ, բելգիական սիմվոլիզմ, լատինաամերիկյան մոդեռնիզմ, երկհա-
կադրություն:*

Ներածություն

20-րդ դարասկիզբը հայ մշակույթի, գրականության զարգացման ամենաբարդ ու հարուստ շրջաններից է: Ակնհայտ է, որ դասական ռեա-
լիզմը իր տեղը զիջում է արդիապաշտ ուղղություններին:

Մենք XX դարի հայ գրականությունը դիտարկում ենք որպես
երեք հիմնական շրջափուլերի գրականություն: Առաջինը՝ որպես որո-
նումների շրջան, դարասկզբից մինչև 1934 թվականը, 1935-ից 1985
թվականը որպես սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման շրջան՝ իր
ելևէներով, և երրորդ՝ 1985-ից հետո, երբ գրականությունը զարգա-
նում է այսպես ասած բաց համակարգերի պայմաններում՝ հիմնակա-
նում դրսևորելով հետմոդեռնին բնորոշ որակներ:

Պոեզիայում ի հայտ է գալիս բանաստեղծների նոր սերունդը՝
Սիամանթո, Վահան Տերյան, Դանիել Վարուժան, Միսաք Մեծարենց,
Ինտրա: Դրամատուրգիայում նոր խոսք է ասում Լևոն Շանթը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության երկու հիմնական տիպե-
րը՝ ռեալիզմն ու ռոմանտիզմը, մնում են որպես յուրատեսակ ելակետա-
յին երևույթներ գրականության զարգացման մեջ և դրանց հետ ունե-
ցած գրական նոր հոսանքների հարաբերությամբ էլ պայմանավորվում
է վերջիններիս անհրաժեշտությունը: Այս հանգամանքը նկատի առնե-
լով՝ հիշյալ գրական շրջանը դասակարգում ենք հետևյալ կերպ՝

ա) ռեալիստական ուղղություն և նատուրալիստական հոսանք.

բ) ռոմանտիկական ուղղություն և նեոռոմանտիկական շարժում.

գ) պրոլետարական և ֆուտուրիստական հոսանքներ:

Մի կողմ թողնելով առաջին և երրորդ կետերը, խոսենք երկրորդի՝ ռոմանտիկական ուղղության և նեոռոմանտիկական շարժումի մասին:

Ռոմանտիկական ուղղություն և նեոռոմանտիկական շարժում

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գրականագիտական միտքը, խոսելով XX դարասկզբի գրական վերափոխումների մասին, հաճախ է նույնացրել ռոմանտիզմը, նեոռոմանտիզմն ու սիմվոլիզմը, առանձին հոսանքները և այլն: Նեոռոմանտիզմը դիտարկվել է նաև որպես գրական ուղղություն:

Հեոռոմանտիկական շրջանի գրականության մասին խոսելով՝ Սերգեյ Սարինյանը գրում է. «Որքան լայն էր ռեալիզմի հունը, նույնքան էլ նկատելի էին այլ ուղղությունների ու հոսանքների ներթափանցումը գրականության ընդհանուր ընթացքի մեջ: Ահա այդ ժամանակաշրջանում էր, որ ձևավորվեց նեոռոմանտիզմը հաճախ ծուլված սիմվոլիզմի հետ»:¹ Նույն կերպ՝ Էդվարդ Ջրբաշյանը նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական ուղղություն է դիտարկում երևույթը՝ իր մի քանի ենթատեսակներով:² Ինչպես Շանթի, այնպես էլ Տերյանի, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Թեքեյանի, Դեմիրճյանի, երիտասարդ Չարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը առաջ են բերում բարդ համաձուլվածք: Այս կերպ՝ Իսահակյանի գործերում ևս նկատվում են ռոմանտիկական և սիմվոլիստական որակների համադրման փորձեր:

Այս մոտեցմամբ գրական նոր հոսանքները դիտարկվում են որպես նախորդ գրական ուղղություններն ամբողջացնելու ջանքեր: Մինչդեռ ակնհայտ է, որ դրանք ստեղծվում են ի հեճուկս նախորդ գրական ձևերի և ոչ թե դրանք փոխլրացնող գործոններ:

Ովքե՞ր էին նեոռոմանտիկները: Ստեփան Թոփչյանը Սիամանթոյին, Վարուժանին, Շանթին, Սևակին նեոռոմանտիզմի ամենացայ-

¹ Սարինյան Ս., Հայկական ռոմանտիզմ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 523:

² Ջրբաշյան Էդ., Գեղագիտություն և գրականություն, Եր., ԵՊՀ հրատ. 1983, էջ 216–217:

տուն դեմքերն է համարում³ և նկատում, որ այն «քիչ հետազոտված ուղղություն է», ավելին՝ դժվար է կազմել նեոռոմանտիկների կայուն մի ցուցակ, քանի որ այդ հեղինակները տարբեր աշխատություններում գտնվում են տարբեր ուղղությունների կամ հոսանքների տակ (մեծ մասամբ իմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ և այլն):

Ամբողջ խնդիրը նրանում է, որ բացակայում է մեկ ընդհանուր գրական, փիլիսոփայական հատկանիշ, որակ, որը կդառնար նեոռոմանտիզմը բնութագրող երևույթ: Սա վկայում է, որ նեոռոմանտիզմը միասնական հոսանք կամ ուղղություն չէ, որ կիրագործեր իրականության գեղարվեստական իրացումը աշխարհայացքային և գեղարվեստական սկզբունքներով սերտորեն կապված գրողների միջոցով, այլ **շարժում** է, որ ներառելով ամենատարբեր հոսանքներ ու նաև **ուղղություններ, գլխավոր նպատակ է դարձնում գերիշխող գրական ձևերի դեմ պայքարը**՝ երևույթների արտահայտման նոր ձևերի հայտնաբերման ուղիով: Կապ չունենալով խոսքը իշխող ռեալիզմին, թե ոռոմանտիզմին էր վերաբերում: Իշխող դիրք գրաված գրական ձևերի դեմ պայքարը իրականացվում էր ոչ թե մեկ կետից, ասենք սիմվոլիզմի դիրքերից, այլև իմպրեսիոնիզմի, հեթանոսական շարժման, գրական մյուս հոսանքների դիրքերից ևս: Գրական նոր ձևերի հեղինակները միասնական էին նոր արվեստ ստեղծելու հետևողական ջանքով, ամեն մեկը գնում է իր ճանապարհով, բայց նրանց նպատակը մեկն է՝ ստեղծել արվեստ, որն ավելին է, քան եղածը, ընդունվածը: Սա ավելի տեխնիկական խնդիր կարող է դիտարկվել, քան թե գաղափարական, որի շուրջ կարող էին համախմբվել մտավորականները: Դա է պատճառը, որ այդ հեղինակների ստեղծագործական հղացումները միասնաբար ասես ստեղծում են «ամբողջական տեքստ»՝ տարբեր երանգներով՝ իրենց բերած թեմաներով, արտահայտման ձևերով, որ միանգամայն նոր աշխարհ էր ստեղծում արդեն եղածի կողքին:

Սա է պատճառը, որ գեղագիտական ամենատարբեր սկզբունքներ դավանող հեղինակները ներառվում են այս շարժման մեջ: Այդ շարժումը ռեակցիա էր առաջին հերթին կյանքի՝ գրականության մեջ եղած նատուրալիստական ընկալումների, կոպիտ ձևերի դեմ: Տերյանի

³ **Թովյան Ստ.**, Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ// Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Հետազոտությունների ժողովածու, Գ 1, Եր., Հայկական ՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 178:

պոեզիան արդեն ձևավորված, մեր գրականության մեջ իր ուրույն տեղը գտած պոեզիայի հակադարձումն էր: Շանթի ամբողջ դրամատուրգիան Շիրվանզադեի «կոպիտ ռեալիզմի» հակադարձումն էր: Չարենցը իր ստեղծագործությամբ հակադարձում էր նախորդ ձեռքբերումներին և այլն:

Այս նույն տրամադրությունները իշխում էին և մեր գրականության արևմտահայ թևում: Նեոռոմանտիկները, մերժելով բռնապետական իրականությունը, երգում էին արիությունն ու հերոսականությունը, հաղթանակը, ինչը տեսնում ենք Սիամանթոյի, Վարուժանի ստեղծագործության մեջ: Այս երկու արվեստագետների երկերում սուր, անսպասելի սյուժեները, լարված զարգացումները, արտասովոր ուժով առաջնորդվող հերոսները կենտրոնական տեղ էին գրավում: Մեծարենցի պոեզիան իրականության պատկերների, անհատի ապրումների բացահայտման իմաստով մի քայլ առաջ էր նախորդների պոեզիայից և այլն:

Պարզ է, որ նեոռոմանտիզմը միասեռ երևույթ չէր: Այստեղ ներառվում էին հաճախ հակադիր հասարակական-քաղաքական ձգտումներ ունեցողները (Ջ. Քոնրադ, Ռ. Քիպլինգ, Կ. Դոյլ, Էթել Լիլիան Վոյնիչ, Էդմոն Ռոստան, Գ. Հաուպտման, Հ. Իբսեն, Կ. Համսուն և այլք): Ռուսական իրականության մեջ նեոռոմանտիկների շարքը լրացնում են Կ. Բալմոնտը, Զ. Գիպիուս, Ս. Գորոդեցկին, արձակագիրներ՝ Լ. Անդրեևը, Ա. Ռեմիզովը:

Նեոռոմանտիկական շարժման մեջ մեծ էր սիմվոլիզմի դերը. դրա գեղարվեստական մեթոդի հիմքերը դրվել են 1860-ականներին Լոտրեամոնի (Իսիդոր Դուկաս, 1846–1870) «Մալդորորի երգերը», Պ. Վերլենի վաղ ժողովածուներում: Դրանք գերազանցապես ըմբոստ բովանդակությամբ գործեր էին: Դրանցում քննադատվում էր քաղքենիությունը, առաջադրվում էին բառի բազմիմաստության ոլորտում նորարական որոնումները, կերպարի երկպալան կառույցը:⁴ Եվ ինչպես եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական նեոռոմանտիկ շարժումը կարող էր «ներառել գրական ուղղություն (սիմվոլիզմ), շարժումներ (ինքնին՝ նեոռոմանտիզմ, էսթետիզմ), դպրոցներ և խմբակներ (օրինակ՝ Մալարմե), ազգային տարատեսակներ (օրինակ բելգիական սիմ-

⁴ Луков Вл., Французский неоромантизм: Монография, М., изд.-во Московский гуманитарный университет, 2009, с. 27.

վոլիզմ, այսպես կոչված լատինաամերիկյան մոդեռնիզմ և այլն)»,⁵ այնպես էլ հայ գրականության մեջ նեոռոմանտիկ շարժումը ներառեց տարբեր հոսանքներ, որոնք ձևավորեցին դարասկզբի գրականության ընդհանուր նկարագիրը՝ սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ, հեթանոսական շարժում և այլն:

Քանի որ խոսքը շարժման պարագայում գնում է ոչ այնքան տվյալ գրողի և նրա ստեղծագործության (այսինքն՝ գրականության պատմության), որքան գեղարվեստական ստեղծագործության սկզբունքների (պոետիկայի) մասին, ուստի նրանց միջև գաղափարական ընդհանրությունների մասին խոսելը, զուտ գրական իմաստով, ճիշտ չէ. նրանք ստեղծագործողներ են, ովքեր ունեն իրենց գեղարվեստական աշխարհի ամբողջականությունը, բայց քիչ չէ գեղարվեստական կատարյալ ձևերի որոնումներն ու դրանց գործադրումը: Նորերն ընդլայնում էին գրականության սահմանները՝ ստեղծելով մոտալուտ փոփոխությունների զգացողություն:

Դարասկզբին բավական զգալի էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը մեր գրականության վրա:

Եթե եվրոպական գրականության մեջ կարևոր էր անհատական ապրումների բովում աշխարհը ճանաչելու սկզբունքը, ապա հայ իրականության մեջ անհատական ապրումները մշտապես ենթակա էին միջավայրի, հասարակական կյանքի, հայրենիքի ճակատագրի օրենքներին: Այստեղ երևակայության ճախրանքը ստեղծագործողին մոտեցնում էր իր ժամանակի ու տեղի սահմաններին: Նրան տրված չէր երկրի ձգողական ուժը հաղթահարելու հնարավորությունը: Հետևապես հայկական սիմվոլիզմը որքան եթերային, նույնքան էլ երկրային էր: Նրան չէին գրավում անդրաշխարհային, այնկողմնային աշխարհի անտեսանելի ուժերը, որոնք չէին երևում, սակայն իրենց ազդեցությամբ գոյություն ունեին: Այս որակով այն տարբերվում էր ռոմանտիզմից, որ ձևավորվել էր գրականության ընդերքում, ավելի որոշակի Դուրյանի պոեզիայում: Ռոմանտիկական պոեզիային բնորոշ է **հարթությունը. բանաստեղծության մեջ հազվադեպ են տարբեր խորությունների վրա գտնվող շերտերը:** Դուրյանը հետնորդների համար նախանշեց ճանապարհը, նա ընդլայնեց **անհատի դերը** բանաստեղծության մեջ:

⁵ Там же.

Պոեզիան աստիճանաբար մերժում է նյութական աշխարհը՝ **առաջնությունը վերապահելով քնարական հերոսի ապրումներին ու անհատական զգացողություններին:**

Դուրյանից հետո հայ բանաստեղծությունը թևակոխում է զարգացման նոր շրջան. Եվրոպական գրականության մեջ արդեն մատուցման նախկին ձևերը դիտվում են իրենց սպառած, խորհրդապաշտությունը և տպավորապաշտությունը իրականության նորովի իմաստավորման հնարավորություններ էին ընձեռում:

Սիմվոլիզմը նեոռոմանտիկական շարժման մեջ որպես հոսանք: Խորհրդապաշտների համար ելակետը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի փիլիսոփայական գաղափարներն էին (Ա. Շոպենհաուեր, Ֆ. Նիցշե, Է. Ֆոն Արտման, Ա. Բերգսոն, Զ. Ֆրեյդ), դրանք հակադրվում էին մարդու մասին եղած կանխատեսելի պատկերացումներին: Նորերը շեշտը դրեցին ինչպես մարդկանց, այնպես էլ մարդու և բնության միջև եղած թաքնված հարաբերությունների վրա, որոնք ռացիոնալ մեկնաբանությունների չէին ենթարկվում:

Եվ ինչպես Եվրոպայում սիմվոլիզմի բերած նորարական ոգին իմաստավորվեց ավելի ուշ՝ 20-րդ դարում, այնպես էլ հայ գրականության մեջ այդ մասին խոսվեց հետագայում և ավելի թեականորեն՝ որպես գաղափարական սահմանափակումներով պայմանավորված գրական երևույթ: Բանն այն է, որ Եվրոպայում և Ռուսաստանում այս գրական ուղղությունը որոշակի ավանդույթ ստեղծեց և մեծ ազդեցություն ունեցավ համաշխարհային գրականության վրա: Հայ իրականության մեջ այն չդարձավ գրական ուղղություն. ավելի շուտ մնաց որպես գրական հոսանք, որ 1900–1910-ականներին դավանում էր «արվեստն արվեստի համար» սկզբունքը, իսկ հետո՝ «արվեստը կյանքի համար» կարգախոսը: «...Գրական այդ նվաճումներն ավելի բարձր էին և նուրբ, քան նախկին ձևերն ու նվաճումները⁶»:

Նույնը կատարվում էր ռուսական գրականության մեջ: Վ. Սուլովևի միստիկական փիլիսոփայության ազդեցության տակ ավագ խորհրդապաշտները մերժում էին ռեալ աշխարհը և ձգտում էին իդեալականին, նրանց վերաբերմունքը հայեցողական էր, իսկ նորերը գործնականորեն էին տրամադրված, նրանք ցանկանում էին վերափոխել կյանքը:

⁶ **Չարենց Ե.**, Եժ, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, հ. 6, էջ 60:

Սիմվոլիզմը՝ որպես գրական ուղղություն Եվրոպայում և Ռուսաստանում, առաջին հերթին ուղղված էր պոետական խոսքի աղքատացման դեմ, այն կյանքի կոչվեց, որպեսզի պոեզիան վերստանար իր ուժը, էներգիան, թարմ խոսքն ու հնչողությունը:

Հայ իրականության մեջ Նեոռոմանտիկական շարժման հեղափոխական մտակառույցի առաջնորդը Սիամանթոն էր, որ հարցերի քննությունը դուրս բերեց սոցիալական ոլորտից՝ նախընտրելով բնականի ոլորտը: **Նա իրականության բնույթը բացահայտում էր բարոյականությունից դուրս սահմաններում:** Սա տրամագծորեն հակադիր էր ռոմանտիկական փիլիսոփայությանը: Գաղափարական այս հեղաբեկումը բանաստեղծը ներկայացնում էր պատմության «բացառմամբ»: Նախորդ գրականությունը հենվում էր պատմության վրա, Սիամանթոն կարևորում է ներկան, քանի որ իրերն ու երևույթները գործում են տեղից ու ժամանակից դուրս: Նա ստեղծում է հեղափոխական հայորդու կերպարը՝ պատրանքը վերափոխելով իրական մտապատկերի⁷: Սիամանթոն հեղաշրջում է և բանաստեղծության պոետիկան, աշխարհը նրա համար ոչ թե **պատկեր** է, այլ **պատկերացում**՝ երևակայության անընդմեջ ծավալումների մեջ:

Սիմվոլիզմը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման **փիլիսոփայության** օրինակ, արտահայտվեց Շանթի դրամատուրգիայում: Նրա խորհրդապաշտական երկերը երկշերտ կառույց ունեին և տեսանելի երևույթները հարաբերակցում էին վերժամանակային խնդիրներին: Շանթը գործադրեց ինչպես խորհրդանիշը, այնպես էլ խորհրդանիշի վերածած տեսարանները, գործող անձանց, գույները, ձայները և այլն:

Խորհրդապաշտությունը երևույթներն ընդհանրացնելու լայն հնարավորություն էր տալիս: Եթե բանաստեղծությունը դեմ էր հրապարակախոսությանը, կարևորում էր երաժշտականությունը, արտահայտում էր հոգու նրբին, անտեսանելի շարժումները, ապա դրամատուրգիան առաջադրում էր երևույթների ընկալման փիլիսոփայական համակարգ: Այս ժանրի համար տարածաժամանակային չափումները ստանում էին նոր լուծումներ: Ամեն ինչ բերվում էր ներկա, հավերժությունը արձագանքվում էր գործող անձանց ներաշխարհում, ստեղծվում

⁷ Տե՛ս **Սարինյան Ս.**, Հեղափոխության Նարեկը, «Գրականագիտական հանդես», 2004, Ա, էջ 66–76:

էր պատմական ժամանակը իմաստավորելու խորհրդանշական ձև՝ ընդհանրացման նոր աստիճանով: Շանթը 19-րդ դարավերջին յուրացնում էր Հաուպտմանի, Մետերլինկի, Իբսենի, Ստրինդբերգի և մյուս խորհրդապաշտ հեղինակների երկերի մատուցման ձևերի առանձնահատկությունները: Երևույթների ընկալման փիլիսոփայությունը Շանթը ամբարել էր տարիների ընթացքում: Այդ պատճառով էլ նրա սիմվոլիզմը եվրոպական սիմվոլիզմը չէր և սերտորեն առնչվում էր դրամատուրգի բնափիլիսոփայական հայացքներին:

Եթե Ժ. Մորեասի (1856–1910) «Սիմվոլիզմի մանիֆեստ»-ում երևույթի որոշարկումն անորոշ էր, բայց ակնհայտ էր, որ հեղինակային սուբյեկտիվ գաղափարը բարձր էր, քան իրականությունը, ապա Մ. Մետերլինգը (1862–1949) ավելի խորացրեց սիմվոլիզմի միստիկական հատկանիշի սահմանները. միտքը և հոգին տարբեր են, այն, ինչ անհասանելի է առաջինին, հասանելի է երկրորդին: «Մեր մեջ թաքնված է ինչ-որ բան, որ կուգենայինք ճանաչել, բայց այն թաքնված է ավելի խորքում, քան նվիրական միտքը,– դա մեր նվիրական լռությունն է...»: Ինչպես մարդը, այնպես էլ նրանից դուրս գտնվող իրականությունը բաժանված են «երկու աշխարհների»: Միտքը չի կարող թափանցել «բարձրագույն աշխարհի» գաղտնիքների մեջ, բայց հոգին կարող է դրա հետ շփվել: Լեզվի միջոցով մտքերի փոխանակում է տեղի ունենում, «հոգիների շփումը» կատարվում է առանց խոսքի: Պոեզիայի նպատակը բարձրագույն աշխարհին արտացոլելն է: Դրամատուրգիական երկխոսության մեջ ևս Մետերլինգը երկալան ոլորտների էր ձգտում՝ արտաքին և ներքին, վերջինս «անլսելի երկխոսություն էր», որ հաճախ անտրամաբանական էր ու շփոթեցնող: Շանթը, թեև գործադրեց երկխոսության երկալան կառույցը՝ դրանցում կարևորելով առանց խոսքի շատ բան ասելու, ապա նաև «անտրամաբանական», բայց իրականում լավ էլ տրամաբանական դիալոգը (Վանահայր-Ճերմակավոր, Աբեղա-Ճգնավոր, Վանահայր-Շինարար վարպետ), այսուհանդերձ սրանք միայն մատուցման ձևեր էին և ոչ թե փիլիսոփայություն կամ աշխարհն ընկալելու կերպ: Բայց երևույթների մատուցման ձևերն իսկ վկայում էին ֆրանսիական սիմվոլիզմին բնորոշ որակները, որ նկատելի է Ա. Լունաչարսկին. ֆրանսիական սիմվոլիզմը ոչ թե փորձում է կերպարում սեղմել արժվային հորիզոնները, այլ հակառակը ձգտում է խո-

րանալ անհատի հոգու մեջ, անգիտակցականի ոլորտը, նյարդային համակարգի խորքերը և այլն:⁸

Եվ ինչպես Զ. Եսայանն է վկայում Ռ. Զարդարյանի և Սիամանթոյի սիմվոլիզմի ինքնատիպության մասին՝ որպես հայկական երևույթի, այնպես էլ Շանթի ասելիքը իմաստավորվում էր Աստվածաշնչի արևելյան՝ զուտ իդեալիստական և Արևմուտքի՝ մատերիալիստական ըմբռնումների միահյուսման արդյունքում: 19-րդ դարում կատարված բնագիտական հայտնագործումները հեղաշրջեցին արմատավորված պատկերացումները: Եվրոպան նոր հայացքների ազդեցությամբ որդեգրեց Աստվածաշնչի մեկնաբանության նոր ձև, քրիստոնեությունն սկսվեց դիտարկվել որպես «լոկ պատմական կրոն և ոչ թե հավիտենականություն առաջնորդող ճանապարհ»:⁹ Պատմաքննական մեթոդը խզեց կապերը եկեղեցու աստվածաշնչյան մեկնաբանության հետ: «Շանթը երևույթների մեջ կարևորում է դրանց պատմական բնույթը»:¹⁰ Բայց Շանթի սիմվոլիզմը միայն գեղագիտական հարթակ չէ՝ երևույթները իմաստավորելու ճանապարհին, այն սերտորեն կապվում է նրա բնափիլիսոփայական հայացքներին: Դրամատուրգի համար Բնությունը արարող, կենդանի երևույթ է, որ մշտապես նորանոր ձևեր է ստեղծում: Գրողն անօրգանական և օրգանական աշխարհի զարգացման մեջ ընդհանուր օրինաչափություններ է նկատում: Բնությունը նյութի և ոգու, արտաքինի և էության միասնություն է: Հետևաբար՝ բնությունը և արվեստը սիմվոլիկ են որպես հակադրությունների՝ իրականի և իդեալականի, զգայականի և գերզգայականի «միասնություն-նմանություն»: Մարդկային էությունը ենթակա է ինչպես վերի, այնպես էլ վարի աշխարհներին, ինչը ձևավորում է սիմվոլի՝ որպես երևույթների արտացոլման համապարփակ միջոցի ներքին կառույցը, իրականի խորքում իդեալականն է, անսահմանության խորքում՝ վերջավորը կամ հակառակը: Բայց խորհրդանիշը Շանթի համար ոչ թե անհասկանալին ու անըմբռնելին ակնարկելն է, այլ միջոց է, որ **լրացուցիչ իմաստ է հա-**

⁸ Луначарский А., Собрание сочинений.: В 8 т. М., изд.-во «Художественная наука», 1963–1967. Т. 5, с. 205–206.

⁹ Հարություն սարկավազ Հարությունյան, Աստվածաշնչի էկումենիկ մեկնաբանության շավիղներով, Էջմիածին, 2000, Ժ, էջ 61:

¹⁰ Գրիգորյան Վ., Շանթի թատերգության յուրահատկություններն ու փիլիսոփայական ենթիմաստը, Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պեյրույթ, 2003, էջ 248:

ղորդում իրականությանը՝ չխախտելով դրա նախնական իմաստը: Այն երևույթները որոշակի վիճակից վերածում է «բաց» իրադրության, խորհրդանիշը տրված չէ, այլ առաջադրված է, այստեղից էլ դրա բովանդակության անսպառելիությունը:

Շանթը իր համար իբրև ելակետ ընդունում է ոչ թե խորհրդանիշը՝ տարերային, ինքնաբուխ մտածողության արդյունքում, այլ ելնում է բնափիլիսոփայական ընկալումներից: **Դրամատուրգի համար առանցքայինը բնության գաղտնիքի բացահայտումն է, որն իրականում կյանքի իմաստի բացահայտումն է, հետևապես արվեստի խնդիրը այդ գաղտնիքի, կենդանի մարմնի էությունն ակնհայտ դարձնելն է:** Բայց գրողը հարցը քննում է ինչպես բնափիլիսոփայական գաղափարների տեսանկյունով, այնպես էլ քրիստոնեության՝ որպես մարդկության կարևոր ձեռքբերումներից մեկի, որպես մշակութային արժեքի գաղափարների իմաստավորմամբ: **Ստացվում է, որ սիմվոլիզմը երևույթը վերածում է գաղափարի, վերջինս՝ կերպարի, իսկ գաղափարը մնում է կերպարի մեջ մշտապես անհասանելի կամ մինչև վերջ չհաղթահարվող: Շանթի մոտ գաղափարը դառնում է ամբողջ բնության կայացման օրենք:** Կատարելագործման գաղափարը բնության մեջ մնում է որպես ընտրության անխուսափելի հետևանք, իսկ քրիստոնեության մեջ՝ մարդու աստվածային որակներին, Աստծուն մոտենալու անհատի տևական ջանք: Այս ամենը բխում է բնության, մարդկության պատմության օբյեկտիվ փորձի արդյունքից: **Ի վերջո՝ Շանթի գեղարվեստափիլիսոփայական դիտարկումները հիմքում վերածվում են համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման ընթացքի իմաստավորման («Հին աստվածներ»):**

Ինչպես բնության մեջ ամեն ինչ վերափոխվում է ու վերածնվում, նույնը կատարվում է մարդկային հոգու անընդգրկելի տարածության մեջ. անցյալ դարձան գեղեցկությունն ու ուժը փառաբանող աստվածները, իրականացած իդեալները իրենց տեղը զիջեցին նոր իդեալների: Մարդն սկսեց որոնել արժեքներ, որոնք հասանելի էին երկար ժանապարհ անցնելուց հետո, նա սկսեց փնտրել ոգու գեղեցկություն և կատարելություն (Վանահայր, Գուրգեն, Նաղաշ, Օշին): Ավելին, մարդկային բանականության ծնունդը, անհատական որակների ձեռքբերումն անհատին դուրս բերեց և նոր Աստծու ենթակայությունից («Ձեր Աստվածը ձեզի», – ասում է Վանահայրը):

Եթե «Շղթայվածը» պիեսում հարցադրումներն ընդգրկում են ողջ կենդանական աշխարհը, ապա «Ինկած բերդի իշխանուհին» և «Օշին Պայլ» դրամաները գալիս են հավաստելու, որ գոյության կոհվը հարկադրում է ընդունել բնության օրենքների զորավոր ուժը նաև ժողովուրդների պատմության մեջ: Իհարկե, Շանթը չէր կարող ասել, որ «գոյության կոհվը» վերջնարդյունքում պայմանավորում է «լավագույնի հաղթանակը», դա միայն կարող էր լինել այն դեպքում, երբ ամենաուժեղը համարեինք ավենալավը (բարոյական իմաստով): Պատմությունը տալիս է օրինակներ, երբ պայքարն ավարտվում է «լավագույնի» պարտության: Օշին պայլը պարտվեց, քանի որ նրա առաջադրած ծրագիրը հնարավոր էր միայն ապագայի մեջ: «Միտք մը պետք է հասուննա կյանքին մեջ, ինչպես պտուղը ծառին վրա»:¹¹ Հակառակ դեպքում պարտությունն անխուսափելի է:

Գրողը չէր շրջանցում և **ոգու** խնդիրը: Եթե եվրոպական սիմվոլիզմը կարևոր տեղ էր հատկացնում այնկողմնային ուժերին, դրան հաղորդակցվելու արվեստագետների կարողությանը, ապա Շանթը հոգեկան երևույթները բացատրելու համար «յուրացուցած էր հարցերուն կենսաբանական մեկնությունը»:¹² **Հետևապես ոգու անմահության գաղափարն ընդունում էր մարդկության գոյակցության պահպանության իմաստով:** Այն ուժերը, որոնք նպաստում են համընդհանուր առաջադիմությանը, ժամանակի մեջ «մահ չունեն» (Վանահայր, Գուրգեն, Նաղաշ, Օշին), մարդը նորանոր խնդիրների առաջադրմամբ գնում է կատարելագործման ուղիով:

Շանթը սիմվոլիստ է իր բանաստեղծությամբ, արձակով ու դրամատուրգիայով: Բայց նրա սիմվոլիզմի բնափիլիսոփայական բնույթը նրա ստեղծագործական մեթոդը մոտեցնում է ոչ թե եվրոպական տրանսցենդենտալ սիմվոլիզմին, այլ իրականության մեջ երևույթների պատճառահետևանքային կապերի բացահայտման ոլորտներին: Դա պայմանականորեն կարելի է անվանել **սիմվոլիստական ռեալիզմ**, որ ծավալվում է բացառապես կյանքի իրական ձևերի սահմաններում, ներկան մշտապես իր մեջ կրում է անցյալը, և դրանով պայմանավորված

¹¹ **Շանթ Լ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 781:

¹² **Մուշեղ Իշխան**, Երկեր, Եր., «Նայիրի» հրատ., 1990, էջ 380:

մարդը ժամանակի մեջ պետք է ձերբազատվի բոլոր արատներից, որպեսզի վերածնվի որպես նոր մարդ:

Այսուհանդերձ Շանթի սիմվոլիզմը տարբերվում է եվրոպական դրամատուրգների, նաև հայ գրողների սիմվոլիզմից իր ամբողջականությամբ: Բնափիլիսոփայական և կրոնա-միստիկական սիմվոլիզմը նրա համար թվացին ոչ ամբողջական ու միակողմանի: Մշակույթի, պատմության «սիմվոլիզացումը» Շանթի դրամաների նպատակն էր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Շղթայվածը» և այլն): Սա երևույթների իմաստավորման նոր մակարդակ էր՝ ընդհանրացումների առումով, «Իմաստի» բացահայտումը ամենալայն, տիեզերական չափանիշներով, դառնում էր Շանթի սիմվոլիզմի ամենակարևոր առանձնահատկությունը: **«Հին աստվածները»՝ հայ հեթանոսական շրջանի համադրումներով, դառնում էր համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման գեղարվեստական «պատմությունը»:**

Սիմվոլիզմի բազմաձևությունը արտահայտվեց Վահան Տերյանի բանաստեղծության մեջ: Որպես սիմվոլիստ՝ նա գերազանցում է բոլոր այն պոետներին, որոնց գործերում սիմվոլիզմը դրսևորվում է «միակողմանիորեն»: Նա ոչ միայն տպավորապաշտ է՝ արտաքինից եկող ազդակներին և էքսպրեսիոնիստ՝ ներաշխարհից ելնող խոհերին ու հույզերին ունկնդիր, այլև այս թևերը միմյանց ագուցող խորհրդապաշտ:

Բնապատկերը՝ որպես ուսումնասիրության օբյեկտ, իր տեղը զիջում է հեղինակի «հոգու բնանկարին»: Տարածությունն ու ժամանակը ներհոսում են բանաստեղծի հոգու մեջ՝ որպես ամբողջական մարմին՝ միասնական դարձնելով արտաքին ու ներքին երևույթները: Գույների ու ձայների գործադրումը բնության և հոգու շարժումները ներկայացնող հիմնական միջոցներ են:

Տերյանը հայ պոեզիայի երկարաբան տոնայնությունը փոխարինեց անշոշափելի, անլսելի շշուկներով, որոնք հոգուց դուրս են գալիս միանգամից, մի շնչով, պահի մեջ՝ բոլորովին նոր պատկերային համակարգ ստեղծելով: Մենության, թախծի, օտարվածության տրամադրությունները («Մթնշաղի անուրջներ») ավելի խորացան՝ որոշակիացնելով անդարձության («Գիշեր և հուշեր»), ապա նաև հայտնության («Վերադարձ») թեմաները: Տերյանի պոեզիային խիստ բնորոշ էր և լռության գեղագիտությունը, որ գալիս էր Վերլենի պոեզիայից:

Տերյանը սեփական գեղարվեստական միջոցներով հայ գրականություն բերեց և Ստեֆան Մալլարմեի (1842–1898) սիմվոլիստական պոեզիայի կարևոր սկզբունքներից մեկը՝ ներկայացնել ոչ թե երևույթը, այլ դրա թողած **տպավորությունը**:

Այս ամենով հանդերձ՝ Տերյանի պոեզիան դարձավ երաժշտության, նկարչության, գրականության յուրատեսակ սինթեզ:

«Խորապես կապված ազգային գրականության ավանդույթներին և յուրացնելով մարդկության գեղարվեստական փորձը, Տերյանը հայ քնարերգությունը հասցրեց համաշխարհային պոեզիայի բարձունքներին¹³»:

Տերյանին հաջորդող Չարենցի ստեղծագործությունը առանձնանում էր կոնտրաստային ձևերով: Բանաստեղծը սիմվոլիստական գեղագիտությանը բնորոշ **երկհակադրության** սկզբունքը տարածեց ինչպես բառային, պատկերային, այնպես էլ երևույթների ավելի ընդհանուր՝ փիլիսոփայական մակարդակներում: Հենրիկ Էդոյանը երկհակադրությունը քննում է բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործության կտրվածքով:¹⁴ Այն դառնում է Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը ամբողջացնող յուրատեսակ շղթա, որ օրգանապես միասնական է դարձնում ամեն ինչ:

Խորհրդապաշտական միջոցների գործադրմամբ հայ հեղինակները գրականությունը հարստացրին նոր ձևերով (Սիամանթոն, Տերյանը, Չարենցը՝ պոեզիայում, Լ. Շանթը՝ դրամատուրգիայում): Սիմվոլիզմը դարասկզբին մեր գրականության մեջ դրսևորվեց իբրև որոշակի գեղագիտական սկզբունքների, գեղարվեստական ձևերի արտահայտություն: Տարբեր գրողներ միասնաբար ստեղծեցին սիմվոլիզմին հատուկ «գրական տեքստ», որի մեջ հանդես եկող թեմաները բնորոշ էին եվրոպական սիմվոլիստներին: Այն կարելի է դիտարկել որպես գրական **հոսանք**, որ կարճ կյանք ունեցավ և որպես ուշացած երևույթ՝ այլևս չունեցավ իր զարգացումը:

Դարասկզբին նեոռոմանտիկական շարժման ձևերից է **տպավորապաշտությունը**: Դրա լավագույն արտահայտությունը Մեծարենցի պոեզիան է:

¹³ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 470:

¹⁴ Էդոյան Հ., Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., «Վան Արյան» հրատ., 2011, 430 էջ:

Իմպրեսիոնիզմը ձևավորվեց ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ 1860–1870-ականներին: Նկարիչների խումբը (Կ. Մոնե, Օ. Ռենուար, Է. Դեգա, Կ. Պիսսարրո և ուրիշներ), հակադրվելով սալոնային ակադեմիզմին, պայքարում էր արվեստի նորացման համար:

Տպավորապաշտական գեղագիտության կենտրոնում որոշակի պատկերներն են, այս կամ այն պահի, հիմնականում քնարական տրամադրությունները, որտեղ սյուժեն կորցնում է իր նախկին նշանակությունը՝ տեղը զիջելով առարկաներից, միջավայրից ստացած **տպավորություններին**: Երևույթների իմաստավորումը հիմնականում կատարվում է բնության քնարական պատկերների միջոցով: Տպավորապաշտը ձգտում է ներկայացնել բնականը, պահի մեջ անկրկնելին:

Անմիջական տպավորությունները, լույսի խաղերի հարստության արտացոլումը ծառայում է երևույթների էության մեջ թափանցելու, կյանքի, շարժման ներքին ուժերը բացահայտելու նպատակին: Սա ոչ միայն սկզբունքային վերադարձ էր դեպի բնությունը, այլև հասարակ մարդու բնական ապրումների, կեցության, նրան շրջապատող իրերի գեղեցկության նոր մեկնաբանում:

Մեծարենցի ամբողջ պոեզիան գերազանցապես հիմնվում է ռեալիստական բնապատկերի զգայական ընկալման վրա: Բնապատկերը երկշերտ կառույց չուներ, որ բնույթով ակնարկող ու խորհրդավոր լիներ, ինչպես խորհրդապաշտական բանաստեղծության մեջ:

Բայց սա չի նշանակում, թե չկան խորհրդապաշտության հետ առանձին առնչություններ, մասնավորաբար համընդհանուրի մասնիկը լինելու զգացողություն-ցանկությունը, որ կապվում էր նրա «Ըլլայի, ըլլայի» շարքի հետ. սա միստիկական մտածողությանը բնորոշ որակ է, որ կարևոր տեղ ուներ սիմվոլիստական աշխարհայացքում:

Մեծարենցի պոեզիայում կարևորվում է ինչպես երաժշտականությունը, այնպես էլ գեղանկարչությունը:

Ինչ վերաբերում է գիշերերգությանը, ապա դրա համար ազդակ կարող էր լինել ոչ թե սիմվոլիզմը՝ իր խորհրդավորությամբ, ինչը դեմ էր Մեծարենցի ճաշակին, այլ գերմանացի ռոմանտիկ Նովալիսը՝ իր «Հիմներ գիշերվան» (1800 թ.) ռիթմիկ արձակով, որ ունեցավ և երկրորդ խմբագրությունը ազատ բանաստեղծության ձևով: Եթե անգամ անտեսենք առանձին բառաձևերի գործածությունը («Դու ի՞նչ ես պահում թիկնոցիդ տակ, որ անտես զորությամբ հուզում է հոգիս: Թանկ

բալասան է կաթկթում քո ձեռքից, կակաչի փնջից»), ապա ավելի կարևոր է նրանց երևույթների ընկալման փիլիսոփայությունը: Նովալիսը գիշերվա մեջ տեսնում է «մարդուն արժանի ժամանակ», միստիցիզմ, որտեղ մահն ու կյանքը փոխապայմանավորված են և փոխադարձաբար ոչնչացնում են միմյանց: Նովալիսի պոեզիայի էլեգիական տոնը պայմանավորված է ներդաշնակության հանդեպ դրսևորած թախիծով: Բնապաշտությունը նրա համար առաջնային էր, նույնը Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ է: «Բանաստեղծը բնության ցուացումը պետք է ըլլա, թե ոչ, բանաստեղծ չէ իրապես»:¹⁵ Մեծարենցի ստեղծած աշխարհն էլ ներդաշնակ կյանքին վերադառնալու, այն վերագտնելու ներքին մղումի արտահայտություն էր:

Մեծարենցի «Ծիածան» խորագիրը Վլ. Կիրակոսյանը գրողի՝ սիմվոլիզմին առնչվելու հավելյալ փաստ է դիտարկում: Չարենցի պարագայում վկայում են, որ դա սիմվոլիզմի դրսևորում է, Մեծարենցի պարագայում չեն նկատում:¹⁶ Մինչդեռ առաջին ժողովածուն լույս էր տեսնելու «Ոսկի արիշին տակ» վերնագրով, ինչը գրաքննությունն արգելեց, Մեծարենցը այն վերանվանեց «Ծիածան»: Առաջին վերնագիրը առարկայական աշխարհում ձևավորված ներդաշնակ կյանքի փափագն էր և ավելի մոտ էր գրքի բովանդակությանը:

Տպավորապաշտությունը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման **գեղագիտափիլիսոփայական** ձև, արտահայտված է Չրաքյանի ստեղծագործության մեջ: Ուսուցչի՝ Ռեթեոս Պերպերյանի դիտարկումները՝ կապված պանթեիստական ընկալումների հետ, գրողի համար ելակետային են: Բնությունը դառնում է միջոց՝ գրողի գեղարվեստական աշխարհի սահմաններն ընդլայնելու, նյութի և հոգևոր աշխարհները ստեղծագործ Ես-ի ներաշխարհում միասնական դարձնելու համար: Վերջնական արդյունքում Չրաքյանը չի ստեղծում փիլիսոփայական համակարգ, այլ մտքի ու հույզի միասնականությամբ, պոետական երևակայությամբ հարուստ գեղարվեստական աշխարհ:

Գրական հոսանքների զուգորդումը նեոռոմանտիկական շարժման մեջ կայացավ Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությամբ:

¹⁵ **Մեծարենց Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 245:

¹⁶ **Կիրակոսյան Վլ.**, Հայկական սիմվոլիզմը և Միսաք Մեծարենցի քնարերգությունը, <https://arar.sci.am/dlibra/publication/>:

Գրողն ուսանում էր Եվրոպայում, և արդեն 20-րդ դարի սկզբին տպավորապաշտությունն ու խորհրդապաշտությունը դիտվում էին որպես անցած շրջափուլ: Այս գրական ուղղությունները բավականաչափ իրատեսական չէին ժամանակի օրհասական խնդիրներն իմաստավորելու համար: Գերմանիայում լայն տարածում ստացավ **էքսպրեսիոնիզմը**: Դա յուրատեսակ դարձ էր դեպի ռեալիզմը, բայց միանգամայն այլ մոտեցմամբ. գրողի ներաշխարհը արտահայտվում էր գույների, գծերի, ձևերի, առարկայական աշխարհի վերաիմաստավորման ուղիով: «Իրականության համընդհանուր սուբյեկտիվ մեկնաբանությունը էքսպրեսիոնիզմում գերիշխեց նախնական զգացումներին, տպավորություններին (իմպրեսիոնիստական գեղարվեստական կերպարի հիմքը կազմող), պայմանավորեց հակումը դեպի վերացականություն, սրված հուզականություն և ֆանտաստիկական գրոտեսկ¹⁷»:

Առաջին համաշխարհայինն ավելի արմատական դարձրեց այս ուղղության ներկայացուցիչներին՝ նրանք դատապարտեցին կործանումը, վեր հանեցին և հայոց ցեղասպանության թեման: Արմին Վեգները «Մարդկության բռնագաղթը» (1916, հոկտեմբեր) բանաստեղծության մեջ հայերի տառապանքների ցուցադրմամբ տեսնում է աշխարհի կործանման ահազանգը:

Այս ուղղության ներկայացուցիչները մերժեցին 1900-ականների կրավորականությունը և իրենց համարեցին իրականության պատասխանատուն: Նրանք մերժեցին որոշակին, կիսատներով արտահայտվելը և կարևորեցին **ընդհանուրը, ինչը կյանքում համարում էին ավելի կարևոր, որ թաքնված էր «տեսանելի» շերտի տակ**: Իրենց ասելիքը նրանք ներկայացնում էին ընդհանուր, վերացարկված կերպարներով: Քիչ տեղ չէին գրավում և մարդկանց միասնական ոգին արտահայտելու մղումները. «Ո՛չ թե անհատականը, այլ բոլոր մարդկանց բնորոշը, ո՛չ բաժանողը, այլ միավորողը, ո՛չ իրականությունը, այլ ոգին¹⁸»: Այդ պոետներից ոմանք (Գ. Տրակլ, Գեյմ) ստեղծեցին պոեզիա, ինչը կարելի է անվանել «բացարձակ փոխաբերություն»: Նրանք չէին զբաղված իրականությունը պատկերելով, այլ ստեղծում էին «երկրորդ իրա-

¹⁷ Литературный энциклопедический словарь, М., изд.-во «Советская энциклопедия», 1987, 507 с.

¹⁸ Зарубежная литература 20-го века, М., Издательский центр «Академия», 2000, с. 183.

կանություն», որն այդ միջավայրի հետ որոշակի կապ չուներ, բայց ներկայացնում էր դրա էությունը, անտեսանելին, դրա խորքում տեղի ունեցողը:

Վարուժանը ևս ստեղծագործում էր այս սկզբունքով. նրա «Յեղին սիրտը» ուժի, ոգևորության, պայքարի և դառն իրականության *հակադրություն* էին: «Հեթանոս երգերը», հետագայում տպագրված «Հացին երգը» միանգամայն շոշափելիորեն առարկայական «երկրորդ իրականություն» էին՝ Վարուժանի երազը, որ հակադրվում էր կործանումների դարաշրջանին: Այս իմաստով Վարուժանի պոեզիան աշխարհի կործանումների իմաստավորումն է, որի արտացոլանքը հայելում մեջ բացում է դրա հումանիստական, բնական, առողջ, ներդաշնակ բնույթը, որ գրողի իդեալն էր: Աշխարհի ներունակ ուժը, որ թաքնված էր կեղևի տակ, կարող էր իր ողջ ուժով, լույսերով ու գույներով, խաղաղ ու երջանկաբեր աշխատանքով ի հայտ գալ և փոխել աշխարհի այլանդակ դեմքը:

Նրա գործերում առկա են և՛ էքսպրեսիոնիզմի, և՛ սիմվոլիզմի, և՛ հեթանոսականության շերտերը: Եվ բոլոր պարագաներում գրողն ինքնատիպ է:

Սիմվոլիզմն ու հեթանոսականությունը միասնական են Ռեմբոյի պոեզիայում, իրականում նույնն է Վարուժանի պարագայում, միայն թե ավելի տպավորիչ են հեթանոսական ժամանակը ներկայացնող գործերը («Հարճը», «Հեթանոսական», «Արևելյան բաղանիք»), բայց քիչ չեն սիմվոլներով ստեղծված գործերը («Նեմեսիս», «Օձը», «Արծիվներու կարավանը», «Առևանգիչը», «Ապրիլ», «Ավերականերու տիկինը», «Ծեր կռունկը» և այլն):

Ամեն պարագայում Վարուժանի կերտած աշխարհը գաղտնիք չունի: Սիամանթոյի աշխարհը երկշերտ կառույց է՝ խորհրդավորը մատնանշող: Սիամանթոն ավելի ներկայացնում է երևույթներից արտաձվող տպավորությունը, քան առարկաները, Վարուժանը հակառակը՝ տպավորությունը նրա կերտած աշխարհի ստվերն է, և այն երկրորդական է իրենց դերով քանդակներ հիշեցնող քնարաէպիկական պատկերների կողքին:

Եթե Սիամանթոն և Վարուժանը մինչև վերջ ճաշակում են քաղաքակրթության հրամցրած լեղին, և այս հանգամանքը նրանց հայրենիքի և անարդար աշխարհի միջև ստեղծում է որոշակի հակադրութ-

յուն, իսկ քաղաքակրթության հարվածներից պաշտպանվելու համար մղվում էին դեպի հայրենի տունը կամ ապավինում էին անցյալին, ապա Մեծարենցի պոեզիան հայրենի տան գովքն է՝ բնության անկրկնելի տեսարաններով: Նա աշխարհին նայում է սեփական տան պատուհանից: Նա կարիքը չունի դրսից ներս հայելու, քանի որ հայրենի բնօրրանն աշխարհի մասին իր ունեցած պատկերացումների պատասխանը լիովի տալիս էր:

Եզրակացություններ

XX դարի հայ գրականությունը զարգացման ընթացքում անցել է երեք հիմնական շրջափուլերով՝ որոնումների, սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման և անկախության: Առաջինը, որ դարասկզբից հասնում է մինչև 1934 թվականը, որոնումների շրջանն է՝ բարդ և տարատեսակ գրական ձևերի համադրումներով: Գրականությունը, սնվելով նախորդ ձեռքբերումներից, հետևողականորեն յուրացնում էր և եվրոպական գրականության փորձը: Նեոռոմանտիզմը ձևավորվում է որպես շարժում՝ ներառելով գրական տարբեր հոսանքներ, որոնց նպատակն ընդունված գրական ձևերի դեմ պայքարն էր: Հետևապես ամենատարբեր գրական դավանանք ունեցող գրողներն ինքնաբերաբար դառնում էին նեոռոմանտիկներ, որոնք առաջնորդվում էին սիմվոլիզմի, իմպրեսիոնիզմի, հեթանոսական շարժման գրական սկզբունքներով՝ մի դեպքում կարևորելով խորհրդապաշտական բանաստեղծության մեջ մտակառույցի հեղափոխական մոտեցումը (Սիամանթո), երկրորդ դեպքում սիմվոլիզմը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման փիլիսոփայական համակարգի արտահայտման կերպ (Շանթ), երրորդ դեպքում՝ սիմվոլիզմի բազմաձևությունը որպես աշխարհը ներկայացնելու եղանակ (Տերյան), չորրորդ դեպքում՝ խորհրդապաշտական գեղագիտությանը բնորոշ երկհակադրության սկզբունքի գործադրումը (Չարենց), հինգերորդ դեպքում՝ տպավորապաշտությունը (Մեծարենց, Չրաքյան), վեցերորդ դեպքում՝ գրական հոսանքների (Էքսպրեսիոնիզմ, հեթանոսական շարժում, սիմվոլիզմ) զուգորդումը (Վարուժան):

ВАЧАГАН ГРИГОРЯН

*Доктор филологических наук, профессор.
Заведующий кафедрой армянского языка и литературы Гаварского
Государственного Университета*

НЕОРОМАНТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме

Армянская литература XX века в своем развитии прошла три основных периода: поиски, развитие социалистического реализма и независимость. Первый период, охватывающий время с начала века до 1934 года, был временем изучения новой литературы, это период экспериментов со сложными и разнообразными литературными формами. Литература, опираясь на прежние достижения, активно осваивала европейский опыт. Неоромантизм сформировался как движение, объединяющее различные литературные направления и цели. Неоромантизм объединил писателей разных идеологий, которые руководили принципами символизма, импрессионизма и языковых мотивов. Так, Сиаманто в своих мистических поэмах представил новый взгляд на духовную цивилизацию человека; Шант использовал символизм для выражения философской системы неоромантизма; Терьян демонстрировал многообразие символизма как способ изображения мира; Чаренц следовал принципам двойственной оппозиции, противодействия развитию духовного и материального, что было характерно для мистической эстетики неоромантизма; Мецаренц и Чракян работали в духе импрессионизма, а Варужан сочетал экспрессионизм, языческие мотивы и символизм.

Ключевые слова: *неоромантическое движение, символизм, Сиаманто, Левон Шант, бельгийский символизм, латиноамериканский модернизм, двойственная оппозиция.*

VACHAGAN GRIGORYAN

Doctor of Philological Sciences, Professor.

*Head of the Department of Armenian Language and Literature at
Gavar State University*

NEO-ROMANTICISM IN THE ARMENIAN LITERATURE

Abstract

20th century Armenian literature, in its evolution, has gone through three main phases: searches, the development of socialist realism, and freedom. The first phase, starting at the beginning of the century and lasting until 1934, focuses on searches, and includes a juxtaposition of complex and various literary forms. Influenced by previous achievements, the literature consistently appropriated the experience of European literature. Neo-romanticism emerged as a movement that included different literary currents aimed at challenging accepted literary forms. Consequently, writers from diverse literary backgrounds became neo-romantics, guided by the literary principles of symbolism, impressionism, and the pagan movement. In one case, this involved emphasizing the revolutionary approach to the mental structure in symbolistic poetry (Siamanto); in the second case, symbolism as a way of representing the philosophical system of neo-romanticism (Shant); in the third case, the diversity of symbolism as a way of representing the world (Teryan); in the fourth case, the implementation of the principle of dichotomy characteristic of symbolistic aesthetics (Charents); in the fifth case, impressionism (Metsarents, Chrakyan); and in the sixth case, the association of literary currents (expressionism, the pagan movement, symbolism) (Varuzhan).

Keywords: *Neo-Romanticism; symbolism; Siamanto; Levon Shant; Belgian symbolism; Latin-American modernism; dichotomy.*