

ՀԱ. ԿԵՐԱՎՈՐՅԱՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԲԱՆԱՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
1890-1907 թ. թ.



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

В. А. КИРАКОСЯН

ЗАПАДНОАРМЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

1890—1907 гг.

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1985

59

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԸՆԹԵՐՑԱՍՐԱՀ

Վ. Ա. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
1890—1907 թթ.

A II 71993



Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳՍ.
Մ. Արեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ քանասիրական գիտությունների դոկտոր
Ս. Ն. Սարինյան

Կիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝ քանասիրական գիտությունների
քեկեածուներ Մ. Ս. Սադյանը և Լ. Ս. Սախաբյանը

Կիրակոսյան, Վ. Ա.

Կ=53 Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890—1907 թթ. /Պատ. խմբ.
Ս. Ն. Սարինյան.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳՍ հրատ., 1985 էջ 388:

Դրբում XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի արևմտահայ բնարևրդության, մասնա-
վորապես. Ա. Չոպանյանի, Ինտրայի, Մ. Մեծարհնցի ստեղծագործության նյութի հիման
վրա ներկայացվում է բանաստեղծական նոր մտածողության ձևավորման ու զարգացման
ընթացքը՝ երկու դարերի սահմանադժին ֆենվում են մեթոդի, ոճի, պատկերի կառուց-
վածքի, ավանդույթի և նորարարության, օտար մշակույթների հետ հայ գեղարվեստական
մտքի շփումների և այլ խնդիրներու Հատուկ տեղ է արվում ժամանակի արևմտահայ
բնարևրդության առնչություններին՝ պատճառական, սիմվոլիստական, իմպրեսիոնիստա-
կան ուղղությունների հետ Փորձ է արվում բացահայտել ու բնութագրել հատկապես այն
բարձր գեղարվեստական նվաճումները, որոնք, իբրև շարունակվող ավանդույթ, պետք է
անցնեն զարգացման հետագա փուլերին:

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

4 4603010202 76—85
703(02)—85

ԳՄԴ 842

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն Ն

XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը հայ սովետական գրականագիտության մեջ լայն հետաքրքրության առարկա դարձավ սկսած միայն 50-ական թվականների վերջերից։ Այնուամենայնիվ անցած երկուսուկես տասնամյա՝ համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում ձեռք բերված ակնառու նվաճումներն այս բնագավառում այսօր արդեն լիակատար հիմք են տալիս խոսելու որոշակի գիտական ավանդույթի մասին, որն այլևս անհնար է շրջանցել գրական-պատմական ու տեսական մտքի հետագա որոնումների ընթացքում։ Գիտական շրջանառության մեջ է դրված գրեթե ողջ փաստական նյութը, շարունակվող բանասիրական պրպտումները հայտնաբերում են նորանոր վավերագրեր, ճշգրտվում ու լրացվում են հայտնի փաստերը, տարիների ընթացքում մշակված գիտական սկզբունքները հստակվում են՝ հիմնավորվելով, խորացվելով, երբեմն էլ պարզապես մերժվելով գեղարվեստական նյութի նոր մեկնաբանություններով։ Հրապարակի վրա են էդ. Ջրբաշյանի «Միսաք Մեծարենց» (1958, 1977), Հր. Թամբադյանի «Սիամանթո» (1964, 1969), Հ. Ռշտունու «Դանիել Վարուժան» (1961) և «Սիամանթո» (1970), Վ. Գաբրիելյանի «Դանիել Վարուժան» (1978), Լ. Ասմարյանի «Վահան Բեքեյան» (1971), տողերիս հեղինակի «Ռուբեն Սևակ» (1972) մենագրությունները, Ստ. Թովչյանի «Անհունի անդրադարձը» (1982) հետալուստությունը Ինտրայի մասին, Ս. Սարինյանի, Ա. Շարուրյանի, Ա. Զաքարյանի և ուրիշների ուսումնասիրությունները, հոգվածներն ու հրապարակումները՝ նվիրված դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծական շարժման տարբեր խնդիրներին։ Իր գիտական նշանակությամբ առանձին արժեք է ներկայացնում «Հայ նոր դրականության պատմություն» բաղմահատորակի վերջին 5-րդ հատորը, ուր ըստ էության առաջին անգամ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը դիտվում է համազգային գեղարվեստական մշակույթի միասնական համակարգի մեջ։ Մեծ արդյունք են տվել նաև բանասիրական մտքի երկարամյա որոնումները։ Մեծարենցի

ստեղծագործությունների լիակատար ժողովածուն արդեն լույս է տեսել ակադեմիական հրատարակությամբ, այդպիսի հրատարակության է պատրաստվում նաև Սիամանթոյի ու Վարուժանի գրական ժառանգությունը:

Այս ամենը ամբողջության մեջ ներկայացնում է նրկու դարերի սահմանագծի արևմտահայ բանաստեղծության մասին գիտության զարգացման որոշակի մի փուլ: Վերջինիս համար առավել բնորոշը գեղարվեստական իրողությունների առանձին-առանձին ուսումնասիրությունն է, առավել տարածվածը՝ մենագրական հետազոտության ավանդական ձևը, ուր գրական-հասարակական միջավայրի շատ թեքիչ տեսանկյունի շրջադրության մեջ ներկայացվում է բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության ուղին՝ ժամանակագրական հետևողականությամբ: Ուսումնասիրության այս եղանակը ըստ ամենայնի արդարացնում է իրեն հատկապես գիտության զարգացման այնպիսի մակարդակներում, երբ դեռևս առաջնահերթ խնդիրն է շրջանառության մեջ դնել հնարավորին չափ ծավալուն փաստանյութ, որոշակի համակարգի ենթարկել այն, գիտական հայացք մշակել նրկությունների նկատմամբ, ճշգրտել հետազոտության առարկայի սահմաններն ու բնույթը, վերջապես, հաստատել սկզբունքներ, որոնք հնարավորություն են ընձեռում ավելի ընդհանուր կարգի գիտական-տեսական հարցադրումների համար: Պատմականորեն հենց դրանում է հիշված ուսումնասիրությունների մեծ մասի գրականագիտական արժեքը:

Գիտության առաջընթացի հետ, սակայն, աստիճանաբար նվազում են ուսումնասիրության այդ տիպի հնարավորությունները, մասնավոր երբ գիտական փորձի կուտակումը առաջ է բերում երևույթների ներքին միասնությունը պայմանավորող ընդհանուր օրինաչափություններն հայտնաբերելու և բնութագրելու անհրաժեշտություն: Այս դեպքում մենագրական հետազոտություններն իսկ փոխում են իրենց բնույթը. կթև առանձին իրողությունները, այս կամ այն գրողի ստեղծագործությունը շարունակում էլ են դիտվել հարաբերաբար ներփակ շրջանակներում, այնուամենայնիվ, գերիշխողը դառնում է տեսական-պրոբլեմային հարցադրումների տրամաբանությունը: Դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությանը նվիրված այդպիսի ուսումնասիրության օրինակ են էդ. Զրբաշյանի «Միսաք Մեծարևոց» մենագրությունը և Ստ. Թովյանի «Անհունի անդրադարձը»: Իր բնույթով առանձնանում է նաև Ա. Զաքարյանի «XX դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը» (գիրք 1՝ 1973, գիրք 2՝ 1977) երկհատոր աշխատությունը, ուր զարասկզբի

արևմտահայ քնարերգությունը ներկայացվում է Մ. Մեծարենցի ստեղծագործությամբ:

Այս կարգի հետազոտությունները հաստատում են, որ ինչպես առհասարակ դարասկզբի գեղարվեստական մշակույթի, այնպես էլ արևմտահայ բանաստեղծության ուսումնասիրությունը թևակոխել է մի նոր փուլ: Գիտության առջև այժմ դրված են այնպիսի խնդիրներ: որոնք անհնար է լուծել առանց հաշվի առնելու դրականագիտական-տեսական մտքի նորագույն փորձը, գիտական-մեթոդաբանական այն սկզբունքները, որոնք սովետական դրականագիտության մեջ մշակվել են վերջին տարիներս: Ժամանակակից ուսումնասիրություններում այդ սկզբունքների կիրառումը ամենից առաջ ենթադրում է գրական-պատմական և տեսական-գեղագիտական խնդիրների կոմպլեքսային քննություն՝ առարկայի սպեցիֆիկան որոշող նոր հասկացությունների, դրանց համապատասխան գիտական տեղմիտաբանության լայն գործածություն: Գեղարվեստական փաստի զգացմունքային-տպավորական մեկնաբանությունների փոխարեն գրականագիտական հետազոտություններում սկսել են զործել օբյեկտիվ գիտական չափանիշներ, սուբյեկտիվ, հարաբերական հետևություններն իրենց տեղը զիջում են գիտականորեն հիմնավոր հավաստի հղակացություններին: Այժմ առավել, քան երբեք գրականագիտության փորձով հաստատվում է մեթոդաբանական այն առաջադրությունը, թե՛ «գեղարվեստական պատկերը չի կարելի հանգեցնել տրամաբանական հասկացությունների, բայց այն կարելի է քարզմանել տրամաբանական հասկացությունների լեզվի» (ընդգծումները՝ բնագրում—Վ. Կ.): Կարելի է ասել, որ գրականության մասին այսօրվա գիտությունը իր բնույթով, սկզբունքներով ու վերլուծության մեթոդներով մերձենում է ճշգրիտ գիտությունների սահմանին:

Գեղարվեստական նյութի այսպիսի քննության զեպքում անշարժ վիճակները դրվում են շարժման մեջ, առանձին երևույթների պարզ հաջորդականությունը ներկայանում է իբրև իր ներքին օրինաչափություններով զարգացող շարունակական պրոցես, պատմությունն ստանում է տեսական իմաստ, տեսությունը հարստանում է պատմության կենդանի փորձով: Մաթեմատիկայի լեզվով ասած՝ գիտական միտքը հաստատուն արժեք-մեծությունների աշխարհից մուտք է գործում փոփոխական արժեքների աշխարհը, ուր գրական իրողությունները երևան են գալիս նորանոր, հաճախ անակնկալ շրջվածքներով: Պարզ նկարագրական հայացքի համար այս կամ այն գեղարվեստական իրողու-

Թյունը բոլոր կապակցություններում նույնանշանակ ինչ-որ բան է. վերլուծական հայացքը գործ ունի երևույթների բաղմանշանակ բովանդակության հետ, անշատ-անշատ ֆենոմեն-բաղադրիչների ետևում առաջին հերթին որոնում է ամբողջական շարժուն համակարգեր:

Ներկա ուսումնասիրությունը մի փորձ է հենց այսպիսի համակարգային ամբողջության մեջ դիտել երկու դարերի սահմանադժի, ավելի որոշակի՝ 1890—1907 թվականներն ընդգրկող ժամանակահատվածի արևմտահայ բանաստեղծությունը՝ բարդ, հակասական, դրական-պատմական առումով խիստ նշանակալից և, որպես միասնական ու ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգ, գրեթե չուսումնասիրված մի երևույթ, որ ժամանակի հայ հոգևոր մշակույթի ընդհանուր համապատկերի մեջ առաձնանում է իր բովանդակությամբ ու սահմաններով՝ իբրև յուրօրինակորեն ամփոփ մի աշխարհ:

Այս շրջանին են վերաբերում նաև Սիամանթոյի «Դյուցազնորենը» (1902), «Հայորդիները» շարքերը (1905, 1906, 1908), «Հոգեվարքի և հույսի ջահերը» (1907): Սակայն դրանք զուրա են մնացել ուսումնասիրության հիմնական հարցադրումների ոլորտից՝ հետևյալ նկատառումով: 90-ականների սկզբին ծայր առած բանաստեղծական վերածննդի շարժումը մեր դարի սկզբին որոշակիորեն երկփնդվում է: Դա պայմանավորված էր որոշակի օբյեկտիվ պատճառներով, որոնց շարքում ամենաէականը թերևս արևմտահայության քաղաքական կացությունն էր: 1896-ի աղետալի իրադարձություններից հետո արևմտահայ մտավորականության մեծ մասն ստիպված է լինում հեռանալ երկրից, ապրել ու գործել արտասահմանում, ուր հոգևոր գործունեության համար կային ավելի ազատ հնարավորություններ: Այդ գործունեության հիմնական խթանիչը ազգային ազատագրության գաղափարաբանությունն էր: Վերջինիս ոլորտում է ձևավորվում նաև Սիամանթոյի բանաստեղծական աշխարհայեցությունը, որը ոչ միայն գաղափարներով ու իդեալներով, այլև իր ամբողջ գեղարվեստական համակարգով զգալիորեն տարբեր բովանդակություն ուներ, քան երկրի ներսում ծավալվող բանաստեղծական շարժումը: Սիամանթոյի շարքերը հաստատում էին աշխարհի բանաստեղծական տեսողության այնպիսի սկզբունքներ, որոնք դրական կյանքի հիմնական շարժիչներ պիտի դառնային ավելի ուշ՝ մեր դարի 10-ական թվականներին: Մեզ հետաքրքրող շրջանում արևմտահայ գեղարվեստական իրականության համար առավել բնորոշը քնարական աշխարհընկալման այն կերպն է,

որ ձևավորվելով Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերում, նոր, ավելի բարձր որակ է տալիս Ինտորայի ստեղծագործության մեջ, իսկ ավարտուն համակարգի արժեք ստանում է Մեծարենցի «Ծիածանում» և «Նոր տաղերում»: Ավելի քան մեկ ու կես տասնամյակ գլխավորապես այս գծով էր ծավալվում արևմտահայ բանաստեղծական մտքի շարժումը, որն էլ հենց ներկա ուսումնասիրության բուն թեման է:

Ուսումնասիրության մեջ նկատի առնված գեղարվեստական նյութը՝ ենթադրում է քննության մի քանի տեսանկյուն՝ սոցիալ-հոգեբանական, դրական-պատմական, պոետիկական և այլն: Վերլուծության ընթացքում դրանցից յուրաքանչյուրը գործում է համապատասխան չափով ու որոշակի շրջանակներում: Հեղինակի մոտեցման հիմնական տեսանկյունը, սակայն, մեկն է՝ գեղարվեստական-պատմական առաջընթացի հետևողական շղթայում պարզել բանաստեղծական մտածողության զարգացման գլխավոր ուղղությունները, որակական անցման կարևոր սատիճանները, կորուստների և նվաճումների հաշվեկշիռը, բացահայտել ու բնութագրել այն մնացուն արժեքները, որոնք, իբրև շարունակվող ավանդույթ, պետք է անցնեն զարգացման հետագա փուլերին:

Փորձելով պարզել մեր դարի սկզբի արևմտահայ քնարերգության գեղարվեստական համակարգը՝ հեղինակն օրգանական կապ է տեսնում վերջինիս, մասնավորապես Ինտորայի ու Մեծարենցի ստեղծագործության և 90-ական թվականների բանաստեղծական որոնումների միջև, որոնք սովորաբար անտեսվում են դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությանը նվիրված ուսումնասիրություններում: Խոսքն այստեղ սովորական ժառանգորդական կապի մասին չէ, այլ այն, թե՛ 1890-ից մինչև 1907 թվականը ձգվող բանաստեղծական շարժումը ներկայացնում է մեկ միասնական պրոցես, որն իր հարաբերական ավարտին է հասնում Մեծարենցի քնարերգության մեջ: * .

Ուսումնասիրության երեք ընդարձակ գլուխներում, որոնք համապատասխանաբար կրում են «Որոնումների գլխավոր ուղղությունը», «Արտաշխարհի ներաշխարհային պատկերը» և «Իրական անհատը իրական աշխարհում» խորագրերը, փորձ է արվում հայտնաբերել ու բնութագրել աշխարհի հանդեպ բանաստեղծական նոր հայացքի ձևավորման ու զարգացման կարևոր անցումային օղակները, որոնք որոշակիորեն ուրվագծվում են մտածողության շարժման տեսանկյունի հետագծի վրա: Յուրաքանչյուր գլուխ ընդգրկում է քննարկվող նյութի հնարավոր չափ լայն շրջանակ, բայց կենտրոնում մշտապես մնում են մի-

ջալալյրի ընդհանուր մակարդակից վեր բարձրացող նշանաւոր անհատականությունները, որոնց ստեղծագործութեան մեջ ավելի խոր, ինքնատիպ ու բազմակողմանի արտահայտութեաններով են երևան գալիս բանաստեղծական մտքի շարժման տվյալ պահի համար բնորոշ հատկանիշները: Այդպիսի անհատականութեաններին են Արշակ Չոպանյանը, Ինտրան և Միսաք Մեծարեւնցը: Նրանց ստեղծագործութեանը քննվում է առանձին գլուխներում, որոնք, սակայն, միմյանցից անկախ մենագրութեաններ չեն, այլ ենթարկվում են ուսումնասիրութեան միասնական կոնցեպցիային:

Առաջին գլխում, առավելապես Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերի քննութեամբ, լուսաբանվում են ետղորշանական շրջանի արեւմտահայ քնարերգութեան կանոնիկ ձևերի ու շափանիշների հաղթահարման, դուրջանական ավանդույթների վերականգնման, բանաստեղծական մտածողութեան նոր տիպի հաստատման հակասական ընթացքի հետ կապված մի շարք խնդիրներ, որոնք սկզբունքային նըշանակութեւն ունեն ոչ միայն գրական-պատմական տեսակետից, այլև ընդհանուր տեսական-գեղարդիտական առումով: Գեղարվեստական նշանի օբյեկտիվ վերլուծութեւնը հանգեցնում է այն հետեւութեան, որ բանաստեղծական մտքի նոր լարումները, ձևավորված լինելով ութսունականների շարժման վերելքի մթնոլորտում, նախապես ձգվում էին ռեալիզմի հունով: Սակայն քնարերգութեան մեջ ռեալիզմը չի հասնում համակարգային ավարտվածութեան. հատկապես դարավերջի տասնամյակի երկրորդ կեսից արեւմտահայ բանաստեղծութեւնն սկսում է զարգանալ ռեալիզմից տարբեր ուղղութեւններով՝ հիմք ունենալով մի կողմից ազգային բանաստեղծութեան դարավոր ավանդույթները, մյուս կողմից՝ եւրոպական արվեստի նորագույն փորձը: Մեր դարի նախադասը արեւմտահայ քնարերգութեւնն իրենից ներկայացնում է տարբեր ուղղութեւններից, մտածողութեան տարբեր տիպերից, տարբեր ոճերից յուրացված հատկանիշների մի հետաքրքիր խառնուրդ, որ ինքնուրույն համադրական որակ է դառնում Ինտրայի ստեղծագործութեան մեջ:

Երկրորդ գլուխը գրեթէ ամբողջապես նվիրված է վերջինիս քննութեանը: Ինտրան բարդ երևույթ է, նրա ստեղծագործութեան բազմակողմանի մեկնաբանութեւնն ու արժեքավորումը մեր գրականագիտութեան մեջ նոր-նոր է սկսվում միայն: Այս ուսումնասիրութեան շրջանակներում այն դիտվում է առավելապես իբրև ինքնատիպ գեղարվեստական համակարգ, ուր գործում են աշխարհի քնարական ճա-

նաշման յուրահասուկ օրենքներ: «Ներաշխարհը» և «Նոճաստանը» նշանավորում են արևմտահայ բանաստեղծական մտքի զարգացման կարևոր անցումային օղակներից մեկը: Բանաստեղծական իմացության պրոցեսում սուբյեկտիվ սկզբի ուժեղացումը, որ ծագում էր գեղարվեստական կեցության ներքին անհրաժեշտությունից և զգալի չափով նաև երկրում տիրող հասարակական-քաղաքական իրադրության հետևանք էր, քնարերգության մեջ վերջիվերջո հանգեցնում է անձնական ապրումների տիրապետության: Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե քնարերգությունն առհասարակ կորցնում էր ընդհանուր-հասարակական բովանդակությունն ու արժեքը: Ընդհակառակը, իրականության հանդեպ անհատի բանաստեղծական ինքնորոշումը խորքում թաքցնում էր քնարական աշխարհաճանաչման պոտենցիալ հնարավորություններ, որոնք և իրագործվեցին Խաթրայի ստեղծագործության մեջ: Հայ գեղարվեստական մշակույթի շրջանակներում իսկապես եղակի այդ կառույցի ներսում ներաշխարհային արժեքներն իրենց հակառակ երեսով միանգամայն արտաշխարհային բովանդակություն ունեն: Ինքնադննդության և ինքնավերլուծման ճանապարհով ինտրաշակիան անհատը ձգտում է հայտնագործել գոյության բարձրագույն իմաստը, որ այլ բան չէ, քան բացարձակի ներմբռնումն ու ներապրումը համընդհանուր սիրո վերին բարոյականի մակարդակում: Խաթրայի բանաստեղծական աշխարհի հիմքը օբյեկտիվ իրականության երկրորդ կեցությունն է՝ իր սուբյեկտիվ գոյավիճակով: Աշխարհայացքի բացարձակ իդեալիստական բնույթը, ինչպես նաև բանաստեղծական հայեցողության սուբյեկտիվիստական կերպը, անշուշտ, թույլ չէին կարող տալ նրան լուծել դարավերջի արևմտահայ քնարերգության զլխավոր հակասությունը՝ անհատի մեկուսացվածության, անկատարության դրաման: Դա վիճակված էր Մեծարենցին, որի քնարական աշխարհի հիմքում ընկած է անհատի իրական կեցությունն իրական աշխարհում:

Երրորդ զլխում, առավելապես Մեծարենցի ստեղծագործության քննությանմբ ներկայացվում է աշխարհի ինտրաշակիան տեսողության միատիկական երանգներից բանաստեղծական մտածողության ձեռք-դատման ընթացքը: Բացարձակի, համայնի աննյութական կատեգորիաների փոխարեն քնարական աշխարհաճանաչման հիմքում սկսում է գործել մի յուրօրինակ «կյանքի սկզբունք», որ նշանակում է, թե բանաստեղծական տեսողության ճառագայթը, Խաթրայի համակարգում ուղղված լինելով դեպի անհատի ներսը, այժմ փոխում է իր ուղղու-

Թշուճը, հոգու ներքին իրականությունից ձգվում-տարածվում է արտաքին աշխարհի անսահմանության մեջ: Այսպիսի շրջվածքը բխում էր երկու դարերի սահմանադժին բանաստեղծության զարգացման հետևողական տրամաբանությունից և զեղարվեստական բարձր մակարդակով վավերացվում է Մեծարենցի քնարերգության մեջ: Անհատի խընդիրն ստանում է սկզբունքորեն այլ լուծում: Եթե «Ներաշխարհում» անհատն իր անկատարության թախիժը փորատում էր՝ լուծվելով բացարձակի մաքուր էության մեջ, ապա «Ծիածանի» և «Նոր տաղերի» բանաստեղծական իրականության շրջանակներում այդ հանգույցը լուծվում է անհատի՝ որպես կենսականորեն միանգամայն ռեալ մարդկային-հասարակական արժեքների կրողի, ինքնահաստատման ճանապարհով: Մեծարենցը հասնում է ընդհանուր հումանիստական իդեալներին մի սահմանի, որից այն կողմ չէին կարող անցնել արևմտահայ բանաստեղծական մտքի որոնումները երկրի ներսում՝ տիրող մղձավանջային իրադրության պայմաններում: Սրանով է որոշվում այդ ինքնատիպ գեղարվեստական աշխարհի կառուցվածքային բոլոր շերտերի, պոետիկական համակարգի բնույթը:

Այս է ուսումնասիրության հիմնական հարցադրումների շրջանակը: Վերջինիս տարածքում, սակայն, միմյանցից բխում ու միմյանց հանգուցվում են բազմաթիվ հարակից խնդիրներ, որոնց շարքում հեղինակը առանձին կարևորություն է տալիս մեթոդի, ոճի, պատկերի կառուցվածքային հատկանիշների, ավանդույթների և նորարարության, օտար մշակութային արժեքների հետ հայ գեղարվեստական մտքի շրջումների հետ կապված հարցերի քննությանը:

Ուսումնասիրության մեջ լայն տեղ է տրվում մասնավորապես մեղ հետաքրքրող շրջանի արևմտահայ քնարերգության աղերսներին՝ պառնասական, սիմվոլիստական, իմպրեսիոնիստական ուղղությունների հետ: Հիմնական հետևությունն այն է, որ այդ ուղղությունները որքան էլ խոր նստվածքներ են թողել ժամանակի հայ գեղարվեստական գիտակցության շերտերում, այնուամենայնիվ, չեն դարձել տիրապետող համակարգային հատկանիշ: Չոպանյան—Խնորա—Մեծարենց գծով ծավալվող քնարական տարերքի բնորոշ կարգավորիչը մտածողության ռոմանտիկական տիպն է, որ ձևավորվում է աղգային ավանդույթի ընդարձակվող հունի մեջ և որի ներսում համապատասխան վերակառուցումներ են առաջ բերում եվրոպական նորագույն հոսանքներից ստեղծագործաբար յուրացված սկզբունքները: Այս ճանապարհ-

հով փոխառյալ արժեքները վերածվում ու գիտակցվում են որպես աղզային մշակույթի իրողություններ:

Ավանդույթի և նորարարության խնդիրները քննելիս, հատկապես հրե խոսքը վերաբերում է բուն աղզային ավանդույթներին, հեղինակը մշտապես աչքի առաջ ունի այն ճիշտ դրույթը, թե՛ «Նորարարությունը միշտ չէ, որ նորի ստեղծման մեջ է: Նորարարությունը իմաստավոր վերաբերմունք է ավանդույթի նկատմամբ, հիշողության վերականգնումն է վերջինիս մասին և միաժամանակ անհամաձայնությունը նրա հետ»²:

Ուսումնասիրության մեթոդի հիմքում ընկած է մատերիալիստական գիտելիտիկայից բխող այն ենթադրությունը, թե՛ «Հոգևոր մշակույթի հրեությունը իրենց ժամանակի արտադրության և հասարակական-սպառման պայմանների հետ փոխազդեցության ու որոշիչ կապի մեջ իսկ ունեն հարաբերական ինքնուրույնություն և իրենց զարգացման ներքին տրամաբանությունը, որը թույլ է տալիս դրանք դիտարկել սեփական խնդիրների ու սպեցիֆիկ ձևերի կարգում»³. և ապա՝ «Արվեստի զարգացման ներքին օրինաչափությունների պատմական-մատերիալիստական հետազոտության գլխավոր դժվարությունը կայանում է հետևյալում՝ ցույց տալ այդ զարգացման պայմանավորվածությունը հասարակական արտադրությամբ և կապը հասարակական-քաղաքական պայքարի, հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի հետ, միաժամանակ չկորցնել իր առարկան, համադրությունների ընթացքում չանտեսել նրա սպեցիֆիկան»⁴: Ներկա ուսումնասիրության մեջ հենց այս ելակետից է փորձ արվում բացահայտել ու մեկնաբանել երկու դարերի սահմանագծի արևմտահայ քնարերգության գեղարվեստական համակարգը:

Վերջինիս հիմքում գործող պատմականորեն ձևավորված հասարակական-քաղաքական, աղզային իրողությունը լայնորեն հայտնի է և բազմիցս ներկայացված տասնյակ պատմագիտական ու գրականագիտական հետազոտություններում: Մեր ուսումնասիրության խնդիրն այլ է՝ հետևել որոշակի հասարակական հանգամանքներում առաջացած հոգևոր կատեգորիաների, լոգաների, ապրումների, խոհերի, մտակառույցների, գեղարվեստական գոյավիճակների հարաբերականորեն ինքնակա կեցության տրամաբանությանը՝ բուն բանաստեղծական իրականության ներսում: Այսպես, օրինակ, որևէ դժվարություն չի ներկայացնում հայտնաբերել առանձնության, մեկուսացվածության ողբերգական գաղափարի անմիջական կապը երկրում տիրող մղձա-

վանջալին կացության հետ: Բայց ահա գեղարվեստական կառույցի ներսում առանձնությունը, որպես անհատի գոյավիճակ, ձևոք է բերում միանգամայն ուրիշ նշանակություն ու իմաստ՝ դառնալով աշխարհի բանաստեղծական տեսողության յուրահատուկ տիպի հայտարար, պայմանավորելով նաև մտածողության, ոճի, պոետիկայի ամբողջ ներքին կառուցվածքը: Կամ, ասենք, գիշերվա խորհրդանիշը: Ակընհայտ է, որ ժամանակի արևմտահայ քնարերգության մեջ լայնորեն տարածված այս պատկերը նույն ճնշող հասարակական-քաղաքական մթնոլորտի այլաբանական համարժեքն է: Սակայն մտնելով բանաստեղծական իրականություն՝ գիշերվա խորհրդանիշը այլևս չի գիտակցվում որպես այլաբանություն. անհամեմատ ընդարձակելով իր բովանդակությունը՝ այն բարդ հարաբերությունների մեջ է մտնում պոետիկական համակարգի այլ բաղադրիչների հետ, արտահայտում ուրիշ եզրերների միտող զաղափարներ ու իդեալներ:

Ուսումնասիրությունն իր բնույթով մերձենում է պատմական պոետիկայի տիպին, քանի որ ձգտում է պատմական շարժման մեջ ներկայացնել պոետիկական կառույցի մի քանի էական բաղադրիչների, մտածողության կերպի ծագման ու զարգացման ընթացքը՝ կարձ, բայց նշանակալից տեղաշարժերով հարուստ մի ժամանակահատվածում: Հեղինակն ամենուրեք ղեկավարվել է պատմականության սկզբունքով՝ հետևելով մեթոդաբանական այն առաջադրությանը, թե՛ «Գրականագիտական հետազոտության պատմականությունը կայանում է ոչ թե ընդհանուր պատմական էքսկուրսներում, այլ ամենից առաջ՝ դրական երևույթների վերլուծության, ներքին և արտաքին պատճառ-հետևանքային կապերի բացահայտման, դրանց ծագման ու զարգացման կոնկրետ պատմական պայմանավորվածության մեջ»⁵: Ուստի և ուսումնասիրության ընթացքում որքան էլ կարևոր տեղ է տրվում իրենց՝ ստեղծագործողների կարծիքներին, ասույթներին, տեսական դատողություններին, բայց և այնպես եզրակացությունները հիմնվում են առաջին հերթին գեղարվեստական նյութի վերլուծության վրա, և քանի որ հեղինակի նպատակն է հատնաբերել ու բնութագրել ժամանակի բանաստեղծական մտածողության ամենից ավելի ընդհանրական հատկանիշները, հաճախ անհրաժեշտություն է առաջանում իրենց բնորոշությամբ միևնույն դժի վրա դիտել գեղարվեստականության տեսականից ամենևին էլ ոչ հավասարաթեք երևույթներ, ինչպես, ասենք, մի կողմից Վ. Մալեգյանի, Ա. Հարությունյանի և ուրիշների, մյուս կողմից՝ Ինտրայի կամ Մեծարենցի բանաստեղծությունները: Ուսումնասիրու-

թյան հիմնական հարցադրման տեսակետից կարևորը այդ ընդհանուր բնորոշությունների բացահայտումն է, ինչ վերաբերում է երևույթների ոչ հավասար արժեքին, դրանցից յուրաքանչյուրի գեղարվեստական նշանակությանն ու տարողությանը, ապա դա ինքնըստինքյան պարզ-վում է վերլուծության ընթացքում:

Ուսումնասիրության մեջ արևմտահայ քնարերգությունը դիտվում է որպես սեփական օրինաչափություններով զարդացող ամփոփ գեղարվեստական աշխարհ: Սակայն հարցի ավելի լայն դրվածքով այդ ինքնուրույնությունը հարաբերական է, քանի որ երկու հատվածների գեղարվեստական կյանքը, պատմականորեն ձևավորված առանձնահատկություններով հանդերձ, խորքի մեջ միասնական էր: Հայ բանաստեղծության երկու հատվածների՝ այդ միասնականությունից բխող ընդհանրությունների բացահայտումը ուսումնասիրության հիմնական խնդիրներից է: Անհրաժեշտ դուգահեռները, համեմատական վերլուծությունները պարզվում են, որ երկու դարերի սահմանագծի արևմտահայ բանաստեղծությունը, իբրև անբաժանելի օղակ, մտնում է ընդհանրապես հայ գեղարվեստական մտքի զարգացման հետևողական շղթայի մեջ:

Ուսումնասիրության ընթացքում լայնորեն օգտագործվել է ինչպես հայ, այնպես էլ համամիութենական, մասնավորապես ռուս գրականագիտության հարուստ փորձը, վերջինս՝ ամենից առաջ ընդհանուր տեսական-մեթոդաբանական իմաստով: Հեղինակի համար կարևոր ուղե-նիշային դեր են կատարել հատկապես դարավերջի եվրոպական արվեստի ու գրականության հանգուցային խնդիրներին նվիրված՝ ռուս հետազոտողների աշխատությունները:

ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԻ ԳԼՍԱՎՈՐ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

Արեւմտահայ հոգեւոր մշակույթի պատմութեան մեջ անցյալ դարի 90-ական թվականները, հատկապես տասնամյակի առաջին կեսը, նշանավորվում են երկու բնութագրական փաստով. ռեալիստական արձակը որոնումների ու ինքնահաստատման փուլից անցնում է հաջորդ աստիճանին, երբ իրականութեան գեղարվեստական յուրացման նոր սկզբունքները տեսականորեն ու դործնականում իրացվում էին ավելի լայն ու խոր ընդգրկումներով. դրան զուգընթաց վերելքի ակնառու նշաններ էր ցույց տալիս նաեւ պոեզիան, որ Պետրոս Դուրյանից հետո ավելի քան երկու տասնամյակ գոյատեւում էր՝ առանց էական աղդեցութեւն թողնելու գրական կյանքի վրա:

Ընդամենը մի քանի տարի առաջ վերջին հանգամանքը առիթ էր տվել արեւմտահայ քննադատներից ոմանց աղդարարելու բանաստեղծութեան մասը, իրոք տարակուսելի մի տեսակետ, որ դեռ այն ժամանակ հանդիպեց սկզբունքային առարկութեւնների: Գրականութեան զարգացման կենդանի տրամաբանութեւնը, անկասկած, այդ առարկութեւնների օգտին էր. կարճ միջոցում մեկը մյուսի հետեւից հրապարակ են գալիս նորանոր բանաստեղծական անուններ, մամուլը ավելի ու ավելի լայն տեղ է տալիս մանաւանդ քնարական բանաստեղծութեանը: Ավելին. գրական նորագույն սերունդը աստիճանաբար ուժեղացող միտումով, իր գաղափարաբանութեան և դեղադիտութեան կարևոր խնդիրները առաջադրում ու լուծում է հատկապես պոեզիայի բնագավառում, երևույթ, որ արդեն XX դ. սկզբին պետք է ծավալվեր գրական շարժման ամբողջ տարածքով մեկ:

Բանը միայն այն չէր, որ պոեզիան փաստորեն նկրտում էր ստանձնելու գրական առաջատարի դերը: Ավելի էական է մի այլ հանգամանք: Վաղուց արդեն հայ գրականագիտութեան մեջ ավանդույթի ուժ է ստա-

ցել այն համոզմունքը, թե անցյալ դարավերջի, մասնավորապես 1896—1908 թթ. շրջանը արևմտահայ պոեզիայի անկման տարիներ էին: Այդպիսի պնդումը, իհարկե, բոլորովին անհիմն չէ, մանավանդ եթե աչքի առաջ ենք ունենում բանաստեղծության աննախագիս ծաղկումը՝ սկսած 900-ականների վերջերից: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ հենց այդ շրջանին են վերաբերում Չոպանյանի, Թեքեյանի, Սիամանթուի, Վարուժանի առաջին քայլերը, այդ շրջանում են սկսում և ալարտում իրենց ստեղծագործական ուղին այնպիսի խոշոր անհատականություններ, ինչպիսիք են Խնտրան և Մեծարենցը, վերջապես, այդ շրջանում է ուրվագծվում բանաստեղծական աշխարհընկալման այն բնորոշ սրակը, որ, թեև ուղե սաղմնային ձևի մեջ, շատ տեսակետներից կանխում էր նոր դարի մտածողությունը: Սա հիմք է տալիս խոսելու ժառանգորդական կապի մասին՝ դարավերջի գրական խմորումների և XX դարակիցի բանաստեղծական հզոր շարժման միջև: Այդպիսի կապը պատմականորեն վավերական փաստ է, որ դեռևս 1894-ին նրկատել է Արշակ Չոպանյանը. «Մարդկային միտքը շրջման վայրկյանի մը մեջ է: Գրականությունը փետուր փոխելու վրա է: Դարավերջը շրջանավերջն ըլլալ կը թվի միանգամայն մտավոր վիճակի մը որ երեսուն տարիէ ի վեր կը տիրեր, և սկզբնավորությունը մտածման նոր ուղղության մը որ 20-րդ դարունը պիտի ըլլա»:

Մտածման այդ նոր ուղղության կրողը, պատմական ու գեղարվեստական վարդապետն ենք ինչ մի օրինաչափությամբ, որ հաստատվում է ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային գրականության փորձով, պետք է զանազան պոեզիան:

Բայց արևմտահայ իրականության մեջ, ընդհուպ մինչև 1896 թրվականը, գրական կյանքին շարունակում էր տոն տալ ռեալիստական արձակը: Պատճառներից մեկն էլ, թերևս, հենց այն է, որ պոեզիան ևս սկզբնական շրջանում ինքնահաստատման իր փորձերը ձգտում էր առաջ տանել ռեալիզմի հունով:

Կար նաև մի այլ, ավելի էական պատճառ. բանաստեղծական նոր մտածողությունը, դասական ու ռոմանտիկական պոեզիայի վավերացրած նորմաներից ազատագրվելու համար, պետք է ապավիներ ռեալիզմի անհամեմատ ավելի ընդարձակ հնարավորություններին: Տասնամյակներ անց Հակոբ Օշականը այս տեսակետից շատ բարձր պիտի գնահատեր 90-ականների բանաստեղծական սերնդի, մասնավորապես Չոպանյանի ստեղծագործությունը, միաժամանակ նկատելով, թե՝ «մեր ոտանավորն ալ այս (ռեալիստական. — վ. Կ.) շարժու-

մին քովն ի վեր ցուցմունքներ միայն գործադրեց», այսինքն չտվեց «շրջան կերպագրող» էջեր՝ Բայց եթե անցման այս սահմանը ընդամենը շատ թե քիչ նշանակալից արժեքներ չստեղծվեցին, ապա անհնար է չնկատել նաև, որ այդ շրջանի բանաստեղծությունը, աղբյուրային դեռևս համեմատաբար նեղ ոլորտներով հանդերձ, առավել ճշգրիտ էր ներկայացնում այդ օրինաչափ դիմագրածի զեղազրկական ու հոգեբանական բարդությունները:

Ռեալիզմի զեղազրկության ստեղծագործական յուրացումը պոեզիայում, մանավանդ քնարերգության մեջ, շատ ավելի դժվարին խընդիրների էր հանգեցնում՝ կապված, ամենից առաջ, ժանրի առանձնահատկությունների հետ:

Մի այլ բնույթի դժվարություն էլ կար՝ Ռեալիստական արձակը բարգավաճում էր համեմատաբար ազատ տարածության վրա. չկար ուղիղաձիգական արձակի այնպիսի ամուր ավանդույթ, որ դժվար լուծելի խնդիրներ առաջադրեր նոր սերնդին:

Պոեզիան ավելի աննպաստ վիճակում էր: Ալիշանի ու Պեշևի-թաշլյանի ուղիղաձիգական քնարերգության ավանդույթները դրեթե մոռացվել էին. Դուրյանը կարծես չէր էլ եղել 70—80-ականներին ստեղծվել էր դասականատիպ մի բանաստեղծություն, որ կանոնական կարևոր է համարել բառի իսկական իմաստով: Պոետիկական այդ ինքնատիպ համակարգում բացառիկ կարևորություն էր տրվում բանաստեղծական տողի, քառատողի, շարահյուսական միավորների ճշգրտությանը, մտքի, լեզվացմունքի ծավալման միագլուխ ու խիստ հետևողական տրամաբանությանը, ամենուրեք գործում էին պատկերային մտածողության կայուն սխեմաներ, որոնք բոլոր հարաբերություններում ունեին մեկընդմիջտ հաստատված իմաստային արժեք և առաջադրվում էին բարոյական պատվիրանի նշանակությամբ: Այդ պոեզիան իր համար հայտնագործել էր յուրօրինակ ու անփոփոխ մի աշխարհ՝ խաղաղ, ներդաշնակ, զեղեցիկ ու հանգստավետ, վերժ մարդկային կրքերից, կյանքի հարափոփոխ աղմուկներից: Այդ «աշխարհը զարմանալի նրմանություն ունի նահապետական ընտանիքի մը ներդաշնակ ու բարեկարգ կազմվածքին»,—նկատում է Գ. Ֆետիսյանը:—Հաղթող հոգություն, անփույթ բնություն, հոգեկան տագնապ, տարակույս շունին հոն ոտնկա: Այս ամենուն վրա քողածիգ՝ ազնիվ աշխարհի մը մեջ ամրափակ՝ կուլեֆ բրադել անուշ ու անդորր, կարդացեք Աճեմյանի բանաստեղծությունները»¹: Բնորոշումը վերաբերում է Մկրտիչ Աճեմյանի

«Գարնան հովեր» (1892) գրքին, բայց ամենայն իրավամբ այն կարելի է տարածել 70—80-ականների ողջ սերնդի վրա:

Մինչև 90-ականների սկիզբը բանաստեղծության այդ տեսակը դեռ բնթերցողների համապատասխան շրջան ուներ, որոշ իմաստով շարունակում էր ուղղություն տալ գեղագիտական ճաշակներին՝ չհանդուրժելով որևէ ոտնձգություն տասնամյակների բանաստեղծական փորձով վավերացված կանոնների ու չափանիշների դեմ: Դա մի տեսակ պաշտոնական հայացք էր, ավանդվում էր դպրոցներում, իրացվում էր գեղարվեստական պրակտիկայում՝ ապավինելով մի գեղագիտության, որ ելնում էր հասարակական հոգեբանության մեջ դեռ բավականին ամուր խարխալ ունեցող որոշակի բարոյաէթիկական սկզբունքներից և ուժեղ էր ավանդույթի զորությանը: Բանաստեղծների նոր սերունդը ամենից առաջ պետք է հաղթահարեր գործնական ու հոգեբանական այդ պատանեղջը՝ ասպարհ ստանալու համար: Հրապարակախոսության ու քննադատության մեջ համեմատաբար հեշտ հաղթահարելի այս մտայնությունը առավել բարդ խնդիրների առաջ էր կանգնեցնում նոր սերնդին գեղարվեստական գրականության և առաջին հերթին՝ պոեզիայի մարդում: Ռեալիստական արձակը արդեն լուրջ հասարակական կշիռ էր ձեռք բերել և վստահորեն ամրապնդում էր իր հեգեմոնիան, այնինչ բանաստեղծությունը ինքնադրսևորման և ինքնահաստատման ուղիներ որոնելով, մի որոշ շրջան դեռ պիտի ենթարկվեր պատմական երկչոտության փորձություններին:

Եթե որոշակի շրջաններում գրական կուռք էր Թովմաս Թերզյանը, ապա այլ պարագաներում լայն ընդունելության էին արժանանում նորահայտ մի բանաստեղծի՝ Միհրան Հովհաննիսյանի գավառական պատկերները՝ պարզունակ չափածոյի մեջ. մի երրորդ պարագայում հասարակությունը միանգամայն ընկալունակ էր Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծական աշխարհի նորություններին: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրը բավարար հող ուներ հասարակական գիտակցության ու հոգեբանության մեջ: Ահա թե ինչու, երբ 1892-ին միաժամանակ լույս են տեսնում իրենց բնույթով և ուղղությամբ միանգամայն անհարիր երեք բանաստեղծական ժողովածուներ՝ Մ. Աճեմյանի, «Գարնան հովերը», Ա. Չոպանյանի «Թրթուռները» և Մ. Հովհաննիսյանի «Իրական կյանքի նվագները», քննադատությունն այդ փաստն արձանագրում է իբրև օրինաչափ ու բնական երևույթ:

Գ. Ֆնտրլյանը գրում է մի ընդարձակ հոդված, ուր այդ «նորանշան երևույթը» փորձում է իմաստավորել գրական-պատմական տե-

սակեալից. Աճեմյանի բանաստեղծությունները «կը հիշեցնեն այն ասիերը, ուրկէ մեկնած ենք, Զոպանյանինը՝ ուր հասած ենք, և Հովհաննիսյանինը՝ ուր թերևս կը դիմենք այս ռամկասիրական օրերուն»⁵: Ռեալիստ քննադատը, բնականաբար, զարգացման հեռանկարի մեջ ավելի մեծ տեղ պիտի հատկացնէր մանավանդ վերջինիս, բանի որ նա անմիջականորեն արձագանքում էր Արփիարայանի և նրա սերնդի այն պահանջին, որի նպատակն էր մտավորականութեան ուշադրութեան ուղղել զեպի գալառ, ժողովրդական կյանքի բուն ակունքը:

Սակայն Մ. Հովհաննիսյանը գնում էր ամենակարճ ու ամենահեշտ ճանապարհով. նա ժողովրդի լեզվամտածողութեան անփոփոխ տարրերով հորինում էր ոտանավորներ⁶ օրորոցի, հարսանիքի, հարսի, սկեսրոջ և այլ բնույթի ժողովրդական երգերի նմանողութեամբ: Հասկանալի է, որ երիտասարդ 80-ականների պահանջն իր բովանդակութեամբ ամենեին էլ չէր հանգում դրան. իդուր չէ, որ քննադատը ողջունելով հանդերձ «ռամկին մոտենալու», արվեստը «անոր հասողութեան մոտեցնելու» բանաստեղծի փորձերը, այնուամենայնիվ նկատում է, թե՞ «ասով կը շահի գրականութիւնը՝ անկեղծութեան, ընդարձակութեան և լրութեան կողմե... բայց... բարձր արվեստն երբեք չպիտի վիջանի ժողովրդականութեան պայմաններուն լուծը կրել»⁶:

Եթե Մ. Աճեմյանը շարունակում էր «դասական բանաստեղծութեան» ավանդույթները, Մ. Հովհաննիսյանը փորձում էր, թեև առանց նշանակալից հաջողութեան, պոեզիայում հաստատել ժողովրդական բանահյուսութեան ձևային ու իմաստային տարրերը, ապա Զոպանյանը բերում էր քնարական աշխարհընկալման մի նոր համակարգ, որ քննադատը բնորոշում է «գեղարվեստական» հորջորջումով: Զոպանյանի առաջին ոտանավորները նրա ուշադրութեանը զրավում են բազմատարր տաղաչափութեամբ ու բանաստեղծական ձևերի նրբագեղ պերճութեամբ, որոնք, ինչպիսի հավաստվում է հոգվածում, յուրացված էին գերազանցապես ֆրանսիական պոեզիայի նվաճումներից: Սակայն այդ ոտանավորների ամենակարևոր հատկանիշը Գ. Ֆնտրլյանը համարում է այն, որ՝ «Զոպանյան ամենեւն ավելի մոտեցած է իրացնելու՝ արդի արձակի աշխարհաբարովը ոտանավոր գրելու գաղափարը»⁷: Իսկ զրական աշխարհաբարի խնդիրը ռեալիստական շարժման կենսական մտահոգութեաններից էր, որ միայն ձևական նշանակութեան չունէր վերջինիս գեղագիտութեան մեջ, այլ առնչվում էր նրա ամենաարմատական բաղադրիչների հետ: Միանգամայն ճիշտ է նկատում Հ. Օշա-

կանր, թե՛ «աշխարհաբարի հաղթանակը լեզվական չէ միայն, այլ ավելի շատ իմացական, հոգեբանական»⁸:

Ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծության մասին Գ. Ֆնտքլյանի դատողություններում ամենաեականը, թերևս, այն կռահումն էր, թե՛ բանաստեղծական նոր շարժումը դրսևորում է երկու հիմնական միտում՝ պոեզիայում ես իրացնել ուսուցողական մեթոդի հնարավորությունները և ապա՝ հայտնագործել գեղարվեստական աշխարհատեսության այնպիսի ուղիներ, որոնք կապվում էին ուսուցիչ տարբեր այլ համակարգերի հետ և որոնց վիճակված էր, մասնավորապես քնարերգության մեջ, տիրապետող դառնալ երկու դարերի սահմանագծին: Դա նորադույն պոեզիան օժտում էր ներքին մի հակասականությամբ՝ ինչպես ձևային, այնպես էլ բովանդակային շերտերում, երևույթ, որ բնութագրական է ամեն մի անցման շրջանի համար: Եվ այս տեսակետից 90-ական թվականների առաջին կեսի բանաստեղծական որոնումների ամենաբնորոշ արտահայտությունը մնում է Արշակ Չոպանյանի ստեղծագործությունը:

2. Օշականը իր «Համապատկեր...»-ում նկատում է, թե՛ «Չոպանյանին հետո մեր ուժանտիկ բանաստեղծությունը... անկարելի դարձավ»⁹: Խոսքն այստեղ, իհարկե, չի վերաբերում ուժանտիկվմի այն նոր որակին, որ ընդհանրապես դարասկզբի հայ պոեզիայի ամենաեական հատկանիշներից մեկն է: Չոպանյանի բանաստեղծությունները իրենց ներքին լարվածությամբ ուղղված էին դասական ուժանտիկվմի արդեն բարացած կանոնների դեմ, բայց համանման մի մղումով էլ ձգտում էին աշխարհի նկատմամբ քնարական վերաբերմունքը վերստին լիցքավորել մարդկային ճշմարիտ ու խոր տպրումների, կրքերի անսահման հարստությամբ, որ նախորդ դարոցի, մասնավորապես Դուրյանի մեծ նվաճումն էր և գեղարվեստական դարգացման ուղիներում պետք է դոյատևեր իբրև կենդանի ավանդույթ, իբրև հավիտենապես անմեռ արժեք: Բանաստեղծության վերելքի նոր փուլում այդ արժեքները, բարդ հարաբերությունների մեջ մտնելով գեղարվեստական մշակույթի բաղմամբիվ այլ շերտերի հետ, որ հայ միտքը աշխատում էր յուրացնել արևմտաեվրոպական և ռուսական արվեստի դարավերջյան փորձից, աննախընթաց հնարավորություններ էին բաց անում նորագույն պոեզիայի առջև: Ո՛չ Չոպանյանը, ո՛չ էլ 90-ականների արևմտահայ բանաստեղծական սերունդը ընդհանրապես չէին կարող սպառել այդ հրաշալիքներից: Նրանք ավելի շուտ հայտնագործողներ կամ կռահողներ էին, պարզապես փոխում էին գեղարվեստական մթնոլորտի

լարման գործակիցը՝ ստեղծումի պարտքն ավանդելով հաջորդ սերնդին։ Դա անցման շրջանների չգրված օրենքն է։ Կրկին իրավացի է Օշականն իր հավաստումով, թե՛ «Զոպանյանի տաղանդը իր մեջ կը թեւադրեք բոլոր գեղեցիկ կարելիությունները, բայց չի նվաճեր զանոնք։ Արվեստագետ սերնդին վիճակված էր փառքը մեր բանաստեղծության, աշխատեալագրված իր խանձարուրեն, վախերեն, առաջնորդելու իր նորագույն բարձունքներուն։ Մեծարենցի, Բեքեջանի, Վարուժանի այլերանգ, բայց համատարր գործին ընդմեջն»¹⁾։ Այլ կերպ ասած, Զոպանյանի ստեղծագործությունն իրավամբ գիտվում է իբրեւ XX դարասկզբի բանաստեղծական բուռն տեղաշարժերի ելագիծ ու նախապատմություն։ Բայց այդ մասին՝ հետո։

Արեւմտահայ գրականություն ճանաչված պատմաբանի նախորդ գիտողություններից ինքնըստինքյան ծագող առաջին հարցն այն է, թե ինչպես էր Զոպանյանի պոեզիան ձևաբաղադրվում 70—80-ականների բանաստեղծական աշխարհայեցողությունից, և թե ինչպես էին ձևավորվում ուսուցիչական մտածողության տարրերը քնարերգության մեջ։

Ա. Զոպանյանի արձակ ու չափածո ստեղծագործությունների առաջին ժողովածուն՝ «Արշալույսի ձայները» (1891), բացվում է «Առ ընթերցողն» խորագրով մի բանաստեղծությամբ.

Դուք որ խորշոմ ճակատ ունեք և թուժած այտ,
Դուք որ ակնոց կրեք, ցուպի վրա կրթնիք,
Եվ դուք որ լուրջ դրված կ'ուզեք և խորիմաստ,
Մերք և գիտունք, ձեզ համար չէ իմ մատենիկ։

Գողափարի տեղ հոս պատկեր պիտի դռներ,
Հուր զդացում փոխան հասուն մտածության.
Հառաչք ու ճիւղք, արցունք, արյուն, ժպիտք ու վերք
Այս օդային էջերուն մեջ կը թրթռան։

Բոցահոգի և վարդադեմ պատանիներ,
Ոյց սիրտը նոր բացվի, կոկոն անուշարույր,
Եվ դուք, հրեշտակք, երկնահասաց և լուսահեր,

Ոյց շրթերուն վրա թափ խոլ թռչունն համբույր,
Կյանքի դարձն դուք ծաղիկներ նախափթիթ,
Ձերն է այս գիրք, համակ երազ և համակ սիրտ։

Սկսնակի հավակնոտ պահվածք չէ սա, այլ խորապես գիտակցված ծրագիր, որ երիտասարդ բանաստեղծը ամհնայն հետևողականությամբ

սիրոճում էր իրականացնել գործնականում: Առաջին քառասուղի ակընհայտ հեղինակը, որ դառնալու էր Չոպանյանի բանաստեղծական աշխարհի հիմնական շարժիչներից մեկը, որոշակիորեն ուղղված է, Օշականի արտահայտությամբ, «հպարտ, ինքնագոհ, մեծ համբավներու չլահանովը պաշտպանված քերթողության» դեմ, որ պատմական կշիռ էր ձեռք բերել Թ. Թերզյանի, Մ. Աճեմյանի, Հովհ. Սեթյանի և այլոց ստեղծագործությամբ: Այդ քերթողության անփոփոխ ստորոգծիներն էին ողջախոհ միտքն ու մաքուր բարոյականի հավատամբը, որոնց խաղաղ ու համասեռ ծավալման մեջ լուծվում, անէանում էին մարդկային ներաշխարհի, արտաքին միջավայրի, մարդկանց իրական հարաբերությունների բոլոր ներհակություններն ու բախումները: Թ. Թերզյանն, օրինակ, այսպես է դիմում մուսային.

Երգե, հոգյակ, դու, չե՞ս տեսներ
Ինչպես կ'երգե վտակն հընթաց,
Թե ինչ ծավալու ծաղկածին,
Թե ՚նդ ապալեր վախս քարանց.

Կյանքս ույս ժպիտ մ'է և արցունք,
Անուրջ ահեղ վհի մ'ափունք,
Երգով հաշտին ցավերն ու սուգ,
Երգն արձագանք մ'է հրեշտակաց:

Այսպիսի «լուրջ ու խորիմաստ» հայեցողականության շարժում և կրքերին նորագույն բանաստեղծությունը հակադրում էր «հառաչանքով ու ճիշտվ», «արցունքով ու արյունով», «ժպիտով ու վերքով», այսինքն՝ կյանքի կենդանի ու լիարյուն հոսքով հարստացած գեղարվեստական մի իրականություն, որ Պետրոս Դուրյանի լռելուց ի վեր գրեթե բոլորովին անժանոթ էր արևմտահայ բանաստեղծությանը: Պատահական չէ, որ Չոպանյանի առաջին բանաստեղծությունները տարակույսով, հրեման էլ անսովոր վախով էին ընկալում ոչ միայն հակառակորդները, այլև բարեկամները¹¹:

«Բուցահոգի ու վարդազեմ պատանիներին» ուղղված դիմումով Չոպանյանի բանաստեղծական հայացքը կապվում էր ապագայի հետ՝ արտի ջերմությամբ ու երազի թրթռումով քնարերգության վերածննդի ակնկալությամբ: Իսկ մինչ այդ հարկավոր էր ստեղծագործական մաքառում, հարկավոր էին ինքնահաստատման լարումներ, քավարանային մաքրագործության մի խորհուրդ, որ բանաստեղծության ոգին պետք է ազատագրեր հին կեղևից՝ հաղորդակցելու համար իրական

աշխարհի անսահման հարստություններին, մերձեցնելու համար իդեալի մաքուր եղերքներին: Այդպիսի ծրագրային որոնումների ընթացքում 90-ական թվականների առաջին կեսի արևմտահայ բանաստեղծությունը սկզբնապես ապավինում էր երիտասարդության շրջանում աստիճանաբար տիրապետող մի գիտակցության, որ իրերի ու երևույթների օբյեկտիվ հարաբերությունների ուսումնասիրության վրա էր կառուցում աշխարհի նկատմամբ սեփական պատկերացումների համակարգը, կյանքը տեսնում էր բնական գույներով՝ առանց տրվելու տեսիլների խաբուսիկ խաղին: Դա ժամանակի բնութագրական գիտակցությունն էր, որ հետևում էր զրապաշտական իմաստասիրության վերլուծական ոգուն, որի դեմ, սակայն, շուտով պիտի ընդվզեր...

«Դադափարի տեղ՝ պատկեր», «Հուր զգացում՝ փոխան հասուն մտածության»,—այս ելակետային առաջադրությունները պարզում էին մի հստակ գեղարվեստական ծրագիր, որի իրականացումը սկզբունքային շրջադարձ էր նշանակում XIX դ. վերջին քառորդի արևմտահայ պոեզիայի պատմության մեջ: Մերկայաբանոց դադափարը, զգաստ դատողությունը, բարոյական հորդորը՝ 70—80-ականների բանաստեղծական իրականության հիմնական կարգավորիչները, դարավերջին ալլեա շունեին ալն կենսական հողը, որ ներդրածուն ուժ էր հաղորդում դրանց նախորդ շրջանում: Անհատի և հասարակության, մարդու և նրան շրջապատող աշխարհի միջև կապերի ու հարաբերությունների բնույթը փոխվել էր. անվերապահ հավատի փոխարեն նոր օրերի մարդը ավելի հակամետ էր վերլուծելու, ճանաչելու, բոլոր զգայարաններով շոշափելիորեն զգալու իրական կյանքի հեքը, հոգու ալեկոծումների մեջ կռահելու գոյության հրաշքը: Գեղարվեստական իմացությունը լիցք ու լարվածություն էր ստանում գիտակցական-հոգեբանական այս մթնոլորտից: Մասնավորապես բանաստեղծության մեջ միտքը ամբաղնդվում էր աշխարհի առարկայական պատկերով, ասլորումը հավաստի էր դառնում բնորոշ հոգեվիճակների հարակցությամբ: Դա ամենից առաջ ռեալիզմի նվաճումն էր, որն, իհարկե, անհնարին կլիներ՝ առանց նախորդ դպրոցի լավագույն ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման: Արևմտահայ պոեզիայի համար այդպիսի սկիզբ էր Պետրոս Դուրյանի հայտնագործած աշխարհը:

Սրանք, իհարկե, պատահական, անցողիկ հովեր չէին, որպիսիք գրեթե միշտ կարող են ուղեկցել ամեն մի լուրջ գրական շարժման, այլ արտահայտում էին տիրական ու հեռանկարային մի մտայնություն, որին կամա թե ակամա ստիպված էր ուշադրություն դարձնել

ռևալյուտական քննադատությունը՝ իբրև ժամանակի գրական կյանքը բնութագրող կարևոր երևույթներից մեկի: Արփիարյանի և նրա «Հայ-բենիքի» շուրջը համախմբած մտավորականության միջավայրում դեռ շարունակվում էր թերահավատ վերաբերմունքը դեպի բանաստեղծու-թյունն առհասարակ. ամենայն խստությամբ քննադատվում էր ոտա-նավոր գրելու մոլուցքը, որ ժամանակ առ ժամանակ սպառնալի չա-փերի էր հասնում: Սակայն փաստն ինքնին այնքան ծանրակշիռ էր, որ քննադատությունը, ուզելու թե չուզելու, պիտի աշխատեր նաև բացատրել այն, մասնավորապես որ երիտասարդ բանաստեղծներից շատերի առաջին փորձերում սկսում էին նկատվել քնարերգության վերածննդի իրոք անժխտելի նախադրյալներ: Ելնելով այդ նախադրյալներից՝ քննադա-տությունը նորագույն բանաստեղծության հաջողությունները, որքան էլ դրանք բանակապես դեռևս փոքր լինեին թույլ ոտանավորների համա-տարած հոսքի մեջ, կապում էր ռևալյուցիի հետ՝ նոր սերնդին հորդորե-լով հրաժարվել «ռուսացիկ ու սնամեջ ճարտասանությունից», «փտած ու մաշված ածականներից», «բորբոսած բացատրություններից», «ծրո-թած դարձվածքներից», հայտնագործել իրականության նոր ու թարմ բնկալումներ, «չորսդին դիտել և իր ղգացածը ու ըմբռնածը ղրուցել մեկի»¹²:

Հովհաննես Շահնազարը ավելի լայն առումով է դնում բանաս-տեղծական աշխարհաճանաչման նոր ուղիների հարցը: Քննադատելով Եվփրան Ավետիսյանի «Նվագը Եվտերպա» ժողովածուի Բ գիրքը (1894), համարելով այն հին դպրոցի ուշացած վերապրուկ, ընդգծելով, որ բա-նաստեղծուհու ապրումներն ու դադափարները կեղծ ու արհեստական են հնչում նոր ժամանակների համար, «Հայրենիքի» տնօրենն ավելաց-նում է. «Հիմա որ ամեն կողմն ճիգեր կը տեսնենք հին դպրոցին զըր-կենն դուրս ելլելու, ճշմարիտը, կը վարմանանք որ հեղինակը անվարա-կելի կը մնա նոր գրականության, որ անկեղծն է, որ ճշմարիտն է, և ո-րուն մեջ կրնար ուսումնասիրել Հրանդի, Զուպանյանի, Սվաճյանի զը-րելու կերպը, հղացման մեթոդը, քաղցրալուր ըլլալու արվեստը: Զուտ գրադիտության կռիվ մը չէ որ հոս կը վարենք, այլ կուզենք դատը վատստիկ ողջամտության, որ կատարելապես կը պակսի մեր կարգ մը գրողներուն մեջ: Եթե գրականությունը միջոց մըն է ժողովրդի մը հա-ռաջագիմության համար, պետք է որ ողջամիտ ըլլա իր բոլոր տեսակ-ներուն մեջ, ըլլա արձակ, ըլլա տաղաչափություն»¹³:

Ո՞րն էր հատկապես Զուպանյանի «գրելու կերպի, հղացման մե-թոդի, քաղցրալուր ըլլալու արվեստի» էությունը, ի՞նչ առումով էր

քննադատը երիտասարդ բանաստեղծի՝ դեռևս շատ տեսակետներից անկատար փորձերը դիտում իբրև հետևելու արժանի օրինակ:

Ամենից առաջ այդ փորձերում նորովի էր լուծվում բանաստեղծ-հասարակություն հարաբերության խնդիրը, որ առաջնային նշանակություն է ունեցել գրականության պատմության գրեթե բոլոր փուլերում: Հարցի կարևորությունը ակնհայտ է մանավանդ իրականության գեղարվեստական յուրացման քնարական համակարգերում, ուր գործ ունենք գլխավորապես անհատի հոգևոր փորձից բխող զգացական, իմացական, բարոյաէթիկական եզրահանգումների հետ, որոնք մատուցվում են իբրև որոշակի տրամադրություն, վերաբերմունք, հոգեվիճակ: Այդ հոգևոր փորձն, իհարկե, բոլոր դեպքերում ընդհանրական արժեք է ձեռք բերում հասարակական հոգեբանության ներքին տարրերի միջ, որոշվում է ժամանակի բնութագրական գիտակցությամբ¹⁴: Մասնավորի և ընդհանուրի, անհատականի և հասարակականի այս դիալեկտիկական մշտապես գործող օրինք է, որ գեղարվեստական իմացության զարգացման յուրաքանչյուր հաջորդ փուլում դրսևորվում է նախորդից տարբեր բովանդակությամբ ու ձևերով: Ռեալիստական արվեստում քնարական ապրումն ընդհանրացնում է ժամանակի՝ պատմականորեն ու սոցիալապես որոշարկված բնութագրական գիտակցությունն ու հանրային հոգեբանության բնորոշ գծերը: Բանաստեղծն իրեն դուրս չի դնում հասարակությունից, ապրում է նույն հասարակության հոգսերով ու իդեալներով, կրում է նույն հասարակական հոգեբանությունը: Ստեղծագործելու խորհուրդն ազատվում է միատիպական քողից, իսկ ստեղծագործող անհատը՝ տեսանողի, պատգամախոսի լուսապսակից:

Դարավերջի հասարակական ու գեղարվեստական մտքի այս նոր կողմնորոշմամբ էր տոգորված նաև արևմտահայ գրական կյանքը: Ինչպես արձակում, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ արդեն որոշակի արժեքներով վավերացված այդ փաստին ժամանակ առ ժամանակ անդրադառնում էր նաև քննադատությունը: Արշակ Չոպանյանն, օրինակ, գրում է. «Ի՞նչ է բանաստեղծի դերն ընկերության մեջ, եթե ոչ ժողովրդին ձայնն ըլլալ: Ռոմանտիկները և մասնավորապես Հյուգոն,— ներկայացուցին զայն իբր մարդկութենեն բարձր, երկնքի և երկրի միջև ապրող էակ մը, որուն ճակատին վրա Աստված իր մատը դրած է, որ տեսակ մը մարգարե, քահանայապետ, առաջնորդ է ժողովրդյան: Բանաստեղծությունն անոնց համար ջահ մըն էր, որ մարդկությունը Քանանու երկիր մը պիտի տաներ: Բանաստեղծը պարտ էր ժողովրդին համար աշխատիլ, և անկից հուսալ իր վարձատրությունը: Այսօր մե-

ռած է այս գաղափարը. բանաստեղծը ուրիշ մարդոց պես սովորական մարդ մըն է հիմա, ոչ աստղ ունի ճակատին վրա, ոչ բոց աչքերուն մեջ. գործարանապետը ճարտարություններ կարտադրե, դիտունը օրենքներ կը գտնե, բանաստեղծը քերթվածներ կը հյուսե: Մարդկության ուժերին մեկն է, բայց ոչ անոր առաջնորդը»¹⁵:

Չոպանյանը 90-ականների սկզբին գրված մի բանաստեղծություն ունի, որն իր ծրագրային ենթատեքստով ուղղակիորեն վերաբերում է հենց այս խնդրին: Բանաստեղծը «իր սիրելուն երգելու համար» հոգեկան անսովոր վիճակներ չի ապրում, չի առնչվում ուրիշներին անտես առեղծվածային ուժերի հետ. երգը ծնվում է բառեր, պատկերներ, արտահայտչամիջոցներ ընտրելու և նպատակահարմար ու ներդաշնակորեն համակցելու պարզ աշխատանքի տրնությունից.

Քեզ, իմ սիրելիս, երգելու համար,
Ես պիտի ընտրեմ բառերուն մեջեն
Անոնք որ ազնիվ են ինչպես մարմար,

Եվ անոնք որ քաղցր ու ճոխ կը հնչեն,
Որպեսզի անունդ ապրի հավիտյան,
Վախված իմ տաղիս անկորուստ փունջեն.

Ու պիտի հավքեմ դեռ բառեր բուրյան,
Բառեր փետուրի պես գիրգ ու փափուկ,
Բառեր խրթիս՝ անրիժ ինչպես քամկիան,

Բառեր որ ցուրեր ունին խուսափուկ,
Բառեր որ աստղի քթումներ ունին,
Եվ անոնք որ նուրբ են զերդ տերփուկ...

Բառերի այդ «անկորուստ փունջին» կենդանություն հաղորդելու համար պետք է ներարկել «հրճվանքն անմեղ գարունի», «զեփյուռին սուլյը», «գալաչն անուշ սիրո թռչունին», թիթենիկներից պետք է փոխ առնել «իրենց վազքը հուլյ», «այգեն իր ժպիտը», «լուսնկաչն լայն մաղերն արծաթ թափած հուլյ ի հուլյ». վերջապես այս ամենը պետք է ողողել հմայիչ խոհերի, «սուրբ ճաճանչումով պատկերների», ջինջ երազների, ճառագայթող հիշատակների, «ազվոր տենչանքների» լուսավ: Բոլոր դեպքերում հաջողությունը անսովորի ու անակնկալի մեջ է, այսինքն՝ բառերի, խոսքային միավորների, դարձվածքների նպատակային ընտրությունը ու նոր համադրություններով բանաստեղծը պետք է ցոլացնի միտք-ապրումի անժանոթ երանդներ.

Ու պիտի բանամ զոհար տուփը որ
Կը պարփակի նուրբ ոճերն ու ձևեր
Եվ աստվյուններն հանդուգն, անսովոր.

Եվ պիտի գրեմ. բայն հզոր լեւեր
Պիտի ընդլայնե, ու մակրայն ոսկի
Թիթևոր մը պեւ՝ պիտի սլանա վեր.

Պիտի վառի՝ նշպես ցայտը մ'արեգակի՝
Գոյականն, ու խոլ հրթիռի նման
Խիզախ ածականը պիտի ժայթքի...

Զոպանյանը բանաստեղծական ներշնչանքի վրայից դեն է նետում խորհրդավորություն բողբ, ցույց է տալիս ստեղծագործական աշխատանքի «պրողան»։ Իրականի ու բանաստեղծականի սահմանները մերձեցնելով՝ նա ոչ թե աղքատացնում, այլ հարստացնում է աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման հնարավորությունները։ Գրականությունը խոսքի արվեստ է, բանաստեղծության նյութը ժողովրդի լեզվական մշակույթի՝ հաղարամյակների ընթացքում կուտակված հարստություններն են։ Բանաստեղծների նախորդ սերունդը յուրացրել ու սեփականել էր այդ հարստություններից իրեն հասանելիք տարածությունը, որ վաղուց արդեն մշակված, հղկված, սպառված էր անմնացորդ ու անվերադարձ։ Նորերը «կենսական տարածություն» նվաճելու համար պետք է մտնեին լեզվի անկոխ ջունդիկները, որ որոնող մտքի համար ամեն քայլափոխի պատրաստ է անծանոթն ու անակնկալը։ «Հանդուգն ու անսովոր աստվյուններ», «նուրբ ոճեր ու ձևեր» հայտնագործելու այդ հետեողական փորձերը ինքնանպատակ ձևաստեղծման ապարդյուն ջանքեր չէին, այլ ուղղակիորեն բխում էին նորագույն բանաստեղծության բովանդակային հարստությունից, որն էլ իր հերթին պայմանավորված էր զրական շարժման ընդհանուր կողմնորոշմամբ դեպի իրականությունը, դեպի մարդկային իրական հարաբերությունների ու արտաքին աշխարհի անծանոթ ու անսահման տարածությունները։

Հովհ. Շահնազարի ակնարկած «դրելու կերպի, հղացման մեթոդի» մյուս կարևոր հատկանիշը, որով երիտասարդ բանաստեղծները զգալի նպաստ էին բերում ռևալիյուտական շարժմանը, անանցանելի անջրպետի վերացումն էր «բանաստեղծականի» և «ոչ բանաստեղծականի» միջև։

Ժամանակին Պետրոս Դուրյանն արդեն անցել էր այդ սահմանը։

Մակայն այդ ճանապարհով նրա ուժանտիկական աշխարհում ուրիշ խնդիրներ էին լուծվում: Բացի դրանից՝ հաջորդ երկու տասնամյակներին արևմտահայ պոեզիայում կրկին հաստատվել էին դասական դպրոցի վավերացրած շատ նորմատիվներ: Մերժելով դրանք՝ նոր սերունդը որոշակիորեն մերձենում էր դուրյանական ավանդույթներին՝ մի կարևոր տարբերությամբ:

Դուրյանի բանաստեղծություններում քնարական հերոսը գրեթե նույնանում է հեղինակի անձնավորության հետ, արտաքին աշխարհից պոեզիա ներթափանցած «ոչ բանաստեղծական» մանրամասները նրա կենսագրության փաստերն են, ծանոթ էին ժամանակակիցներին, հայտնի էին նաև հետնորդներին. այստեղից էր ծագում դրանց հզոր հուլական լիւթը, զեղազիտական ներգործության ուժը:

Չուպանյանի և նրա սերնդակիցների ստեղծագործության մեջ կենսագրական փաստը էական դեր չի կատարում (թեև, մասնավորապես Չուպանյանի բանաստեղծություններում, ինքնակենսագրական շերտեր այնուամենայնիվ կան), քանի որ քնարական հերոսն այստեղ հեղինակի երկվորյակը չէ, այլ ժամանակի ընդհանրական գիտակցությունը կրող հավաքական անհատը: Այդ գիտակցությունը ձևավորվում էր այն համոզմունքից, թե գեղարվեստական իմացության բնագավառները գործնականում անսահման են. դա կյանքն է՝ իր կենդանի հոլովույթի, անհամար դրսևորումների մեջ: Ըստ նոր պատկերացման, զեղազիտական արժեքայնությունը ներհատուկ է բոլոր իրերին ու երկվույթներին: Այդ պոտենցիալ հնարավորությունը դառնում է զեղարվեստական փաստ, երբ առարկայի և ընկալողի հարաբերություններում կուսվում, բացահայտվում է նոր, անակնկալ կողմ¹⁶: Ծանոթը, սովորականը, ամեն օր հանդիպածը հանկարծ լուսավորվում է նոր ցոլքով, շլացնում է անսպասելի փայլով, դառնում է անծանոթ, անսովոր: Հենց դա է արվեստի զեղարվեստական ներգործության «հրաշքը»:

Նոր սերնդի բանաստեղծական դավանանքը այդ «անծանոթի» որոնումն էր: Գեղարվեստական իմացության հայտնի ուղիները արվեստագետին հանգեցնում են փակուղու, նրա ստեղծագործությունը խարանդավ ժամանակավրեպության դատակնիքով: Բանաստեղծականի նոր սղբյուրներ հայտնագործելու փոխարեն նա ստիպված է կրկին աշխարհ հանել ավանդական փորձով սրբագործված մասունքներ, որոնք արդեն ոչ մի բանով չեն կարող հարստացնել ընթերցողի միտքն ու հոգին: Դավառացի բանաստեղծ Մկրտիչ Թուրյանի «Նրդեր» գրք-

քույկի մասին Չոպանյանը գրում է. «Եւ մնացած բանաստեղծութիւն մը, եւ մնացած արվեստ մը, եւ մնացած լեզու մը: Շատ մը դիտցված բաներ՝ կրկնված ուրիշ շատերի հետ. հավիտենական պատմութիւնը նույն ձևով պատմված: Ռոմանթիկ բանաստեղծության քանի մը սովորական բանաձևեր իրենց նվիրագործված բացատրութիւններով. կյանքի, մարդկության, բնության, մահվան, սիրո վրա նույն ծանոթ գաղափարները նույն ծանոթ եղանակով արտահայտված. միշտ անհրաժեշտ նկարագրութիւնները աշունի, զարունի, միևնույն ծոված գույներով, միշտ ողբերգներ մեռած ազգականներու վրա (գրական այս սենսը երբեք չեմ կրցած ըմբռնել), միշտ նույն անիմաստորեն հոռետես ակնարկները կյանքի վրա, և նույն մերժված սիրո պայմանադրական հառաչանքները: Ո՛չ մեկ ստեղծում, ո՛չ մեկ նոր ճամբա, ո՛չ մեկ անձնական շեշտ: Բերնոց սորված երգ մը զոր անգամ մըն ալ կը ծամծըմեն»¹⁷:

Սակայն քննադատը չի կորցնում պատմականության զգացողութիւնը. եթե «այդ հատորը ուշ մնացած է», եթե «նոր գրականութիւնն ու նոր ճաշակի մը մեջտեղն հանկարծ երեցած, ժամանակադրական սխալի մը տպավորութիւնը կը թողու», ապա ժամանակին՝ «ասկից տասը տասնհինգ տարի առաջ իր գոյութիւն իրավունքը կրնար ունենալ, երբ այդ բանաձևը՝ մեր մեջ նոր՝ իր տիրապետութիւն շրջանին մեջ էր. իր առեւտրին ձայնակից եղած, իր օրվան գործը կատարած պիտի ըլլար հեղինակն»:

Մ. Թուրյանի ոտանավորները ժամանակավրեպ էին, քանի որ կրկնում էին բանաստեղծականի հին, արդեն իրենց սպառած պատկերացումները, ապարդյունորեն փորձում էին ընթերցողին հրապուրել ձանձրալիութիւն աստիճան ծանոթ արահետներով: Մինչդեռ, ասինք, Թ. Թերլյանը՝ անցած դպրոցի ամենաականավոր ներկայացուցիչը, երբեք դուրս չի մնա զեղարվեստական զարգացման պատմական շրջ-թայից: Ծիշտ է, նրա բանաստեղծական համակարգի հիմնական նըվաճումները՝ «ներդաշնակութիւն բառերու ընտրութիւնն ու զուգադրութիւն մեջ, ներդաշնակութիւն գաղափարներու, պատկերներու հաջորդութիւն մեջ, ներդաշնակութիւն բանաստեղծութիւն մը տիրական գաղափարին տունն տուն աստիճանական վերելքով արտահայտման մեջ», ինչպես նկատում է Չոպանյանը, նոր ժամանակներում անհրաժեշտաբար պիտի մերժվին. բայց՝ «իր ոճին, իր զեղագիտութիւն մեջ ալ ան «հին» չէ, իր ժամանակին արտահայտիչն է», «ռոմանթիկ շրջանին հաղթական ու համասփյուռ բոլակին է, որ Թերլյան կազմված

է», նա «այդ շրջանին «նորն» է որ յուրացուցած է և անոր մեծագույն արտահայտիչներեն մին եղած է»:

Զարթոնքի շրջանից հետո մինչև ռուս-թուրքական պատերազմը արևմտահայ կյանքը ենթարկված էր ինչ-որ ներքին կարգավորվածութեան: Այդպիսի գիտակցութեանը դեռևս անծանոթ էր բնաջնջման սարսափի հոգեբանութիւնը: Հայն իրեն զգում էր օսմանյան տերութեան քաղաքացի և աշխատում էր իր հասարակական ու մտավորական կյանքը կազմակերպել առաջադիմականի, բարու, ճշմարտի, գեղեցիկի վերաբերյալ այն ժամանակ ընդունված պատկերացումներով¹⁸: Թերզյանն այդ իրականութեան բանաստեղծն էր, նրա ստեղծագործութեան ներքին գիտամիական ներդաշնակ էր այդ տարիների կյանքի ռիթմին: Այդպիսին էլ նա մնաց մինչև վերջ՝ իր գեղագիտական հավատամքի ու նկարագրի ամբողջականութիւնը անարատ պահելով դարավերջյան մթնոլորտի հովերից: «Հետո, — շարունակում է Զոպանյանը, — երբ ռումանթիկ շրջանը փակված է, և պառնասականները, իրապաշտները, խորհրդապաշտները, անկապաշտները հաջորդաբար երեցած են, Թերզյան, որ պառնասականներուն (մանավանդ լըքոնթ տը Լիլին, Քոփէին, Պանվիլին) ականջ դրած է և անոնցմէ ալ որոշ չափով օգտված է՝ առանց իր նախասիրած մեծ ռումանթիկներեն հեռանալու, մղում չէ զգացած հետեւի այդ ամբողջ բարեշրջութեան, ու մնացած է էպիս ռումանթիկ, ավելի ճիշտ մնացած է Թերզյան: Իր ոճը և իր աշխարհայացքը, զոր կազմած էր իր անձնական խառնվածքովն ու իր նախընտրաբար կրած ազդեցութիւններով, ուղած է անեղծ պահել, փոխանակ նորագույն գեղեցիկութեանց հետեւելու արվեստական ճիգով մը իր ինքնատիպութիւնը խաթարելու: Եւ ո՞վ իրավունք ունի ատիկա մեծ բանաստեղծի մը մեղադրելու»¹⁹:

Այսպէս էր նոր սերունդը գնահատում նախորդ շրջանի իսկական արժեքները. նա չէր ընդունում ոչ թե հատկապէս Թերզյանին, Աճեմյանին, Հովհ. Սեթյանին կամ մեկ ուրիշի, այլ ժամանակի գեղարվեստական մտածողութիւնը, հաստատելով բացասում էր այն, ինչ արդեն պատմութեան սեփականութիւնն էր, բնութագրում էր մի անկրկնելի գեղարվեստական իրականութիւն, որ այլևս չէր լինելու, քանի որ ժամանակների ընդհանրական հայացքը աշխարհը դիտում էր ուրիշ բեկվածքներով, այլ բանաձևումներ էր տալիս կենդանի իրականութիւնից եկած զգայական ու իմացական տպավորութիւններին: Դրանով է որոշվում նաև Զոպանյանի ստեղծագործութեան գրական-պատմական և գեղագիտական արժեքը:

Զուպանյանի պոեզիան ձգտում էր զեպի առօրեական կյանքը, դեպի առարկայական աշխարհը: Մարդկային ապրումների, խոհերի, կրքերի հորձանուտում նա ծայրահեղ բեկուացումների, տիեզերածավալ մասշտաբայնության փոխարեն, սրոնում էր բնականի, իրականի, ամեն օր կրկնվող սովորական փորձի թաքուն բանաստեղծությունը: «Արշալույսի ձայներ» ժողովածուի գրախոսականում Հովհ. Հովհաննիսյանն անմիջապես նկատում է երիտասարդ բանաստեղծի առաջին իսկ քայլերին հասուկ այս դիժը. «Ամենայն ինչ այստեղ ինձ համար մարդկային է և իմ սրտին մոտ ու հասկանալի,—գրում է նա,—այս ցնորքները, այս հուսախաբուծվույնը, սիրո բուռն տենչանքն ու հեշտությունը, ատելության ու զայրույթի հանկարծական բռնկումը, անհուն, ջինջ եթերում ցլացող իդեալի շողերը, իրական կյանքի երբեմն նուչնիսկ զազիր պատկերը,—այս բոլորը ո՞ր երիտասարդի սիրտը բաբախել չեն տա...»: Եվ ապա՝ «երբ երևակայության թևերը խուլկվով նա իջնում է դարձյալ երկիր, մոռախոհ, վշտահար, դիտում է և տալիս է մեզ իրական կյանքի տխուր պատկերը, վառ գույներով նկարված, սիրտ հուզող մանրամասնությանց ներդաշնակ դասավորությամբ: Այս պատճառով իրականության մեջ գտած ցանկալի երևույթների համար նա միշտ զարմանալի խանդոտ զգացմունք է ցույց տալիս»²⁰:

Ռեալիզմի ընդհանուր սկզբունքներից բխող այս միտումը բանաստեղծության մեջ իրագործվում էր արձակից տարբեր ուղղություններով ու միջոցներով: Արձակում դա կատարվում էր գլխավորապես թեմատիկայի նորացման, կենցաղի, բարքերի, սոցիալական միջավայրի լայն ընդգրկման, ժողովրդի բոլոր խավերի կյանքը խորապես ուսումնասիրելու և ճշմարտացի արտացոլելու ճանապարհով: Մինչդեռ բանաստեղծությունը փորձում էր զեղարվեստական իմացության ռեալիստական համակարգ ստեղծել ավանդական թեմաների տարածքում: Սիրո, բնության, կյանքի ու մահի հնամենի մոտիվները հղովվում էին նաև այժմ: Փոխվել էին, սակայն, դրանց ուղեկցող հոգեբանական լրագրությունները, քնարական ապրումի ութմը, բանաստեղծական մտքի տրամաբանությունը, պատկերավոր մտածողության սխեմաները:

Նորերն ապրում ու ստեղծագործում էին նույն միջավայրում, ուր ապրել ու ստեղծագործել էին Պեշիկթաշլյանն ու Դուրյանը, ապա՝ Թերզյանն ու Աճեմյանը, նույն Բոսֆորի բնապատկերներն էին շրջապատում նրանց, նրանք էլ էին սիրում ու ատում, հուսավառվում ու հիասթափվում, ինչպես իրենց նախորդները: Բայց նոր օրերի բանաս-

տեղծը բնությունն ու աշխարհը դիտում էր պատմականորեն ձևավորված նոր հոգեբանական փորձի ղուգահեռներում, սերն ու ատելութունը, հուշան ու հիասթափությունը այլևս զեղարվեստական հյուսվածքին զրոյաց պարտադրված տրամագրություններ չէին, այլ մարդկանց օրյակատիվ հարարերություններից, իրերի ու երևույթների առկա տրամաբանությունից ծագող իրական մարդկային հոգեվիճակներ, որոնց անհամար երանգափոխումների մեջ տրոփում էր գոյության կենդանի զարկերակը:

Բանաստեղծների նոր սերնդի պատանությունն անցել էր այնպիսի միջնուրրում, ուր աշխարհի բանաստեղծական դիմագիծը որոշվում էր գեղեցիկի, բարու, ճշմարտի եռագույն ծիածանախաղով: Այդ յուրօրինակ բանաստեղծական իրականության ներսում չարն ու ատելութունը չէ, որ խմաստավորում էին գոյության հրաշքը. հավիտենականը սիրո ու բարության լույսի բացարձակ սկզբունքներն էին: Մարդուն շրջապատող բնությունը ևս կարգավորված էր արարչական բարության շնչով: Այդպես ներկայացված բնության աշխարհում օդի շարժման նախաստեղծ վիճակը ոչ թե փոթորիկն է, այլ զեփյուռը, ծովը գեղեցիկ է միայն իր կապույտ անդորրության մեջ, ամպը միայն բարեբեր անձրևով է հաստատում իրեն, բանաստեղծականը գարնանային զարթոնքի մեջ է, լուսինը թռթռում է հեղիկ, արծաթափայլ լուսածորումով, արեն անբաժան է ծիլ ու ծաղիկ շոյող իր կենսատու ջերմությունից... Եվ խոսքով՝ բնապատկերը ենթարկվում է նախապես հայտնի բարոյական արժեքների չափ ու ձևին:

Հովհ. Սևթյանի բանաստեղծական համակարգում, օրինակ, գարունն ու արևը հաստատում են աշխարհի հիմքը կազմող բարության, ներումի ու հաշտության բարոյականը.

Գարուն, գարուն, փունջ բնորձակ, անծայրածիր,

Ջոր արեգին շնորհապարտ ձոնն երկիր.

Ո՞վ բույրերու, երանգներու վեհ ժամանակ,

Դաշնակության բյուր երգերու սիրանվաղ.

Կենաց, խինդի, սիրո հողմանց եղանակ հեշտ,

Ուր մարդ խանձող կսկիծներու տա իր հրաժեշտ.

Ուր բույսերու բուսնին ծիլեր, թևեր՝ թռչնույն,

Եվ հողվույն ալ՝ թևեր թռչել զեպի անհուն:

Ողջույն, գարուն, միջնորդ սրտիս և շարին մեջ.

Ցո՞ղ զովարար աղնիորով հրույս անշեջ.

Ի բո տեսիլ ներեմ օձին իր մահու թույն,

Եվ դժնեկին ներեմ իր փուշ դժնեագոյն,
Եվ դիշերին՝ իր ստվերներ, խայթոց՝ մեղմին:

Կամ արեւին՝

Բոսորավառ դուստրն ևս դու տվնջյան.

Վարդ հեր ունիս, վարդ աշվներ, վարդ թեւեր.

Արդարության սուրբ անձն ևս դուն սիրական.

Քեզ կարգամ հրավեր:

Ծագե, թերեւ հուսկ շարերն էլ ամաշին

Պատկանելի քու նաւվածքեդ անարատ.

Թերեւ մարին անճառ զեղույց առաջին

Ժանտ և ասիրատ:

Քնարական ապրումը, հոգեբանական իրադրութիւնը պայմանաւորում են նաեւ պատկերների ներքին կառուցվածքը՝ ինչպէս ձեռքին, այնպէս էլ բովանդակային մակարդակներում: Այստեղ էլ բանաստեղծի անձը չի նույնանում քնարական հերոսի հետ: Վերջինս 70-ական թրվականների հասարակական հոգեբանութիւնը կրող անհատն է, որ աշխարհի և իր միջև հակասութիւններից առավել ներդաշնակութիւն է որոնում: Իրականության գեղարվեստական խմացութեան այսպիսի համակարգում բարդ խնդիրներ չեն առաջադրվում, քանի որ անհատի և իր շրջապատի միջև կոնֆլիկտը միայն բարոյաբանական բովանդակութիւն ունի. ճնշումը, հարստահարութիւնը, մարդկանց անհավասարութիւնից ծագող ողբերգութիւնները, մեծատան արհամարհանքը հասարակական սանդղդքում իրենից ցածր կանգնածների նկատմամբ, — այս ամենը, քնարական հերոսի տեսանկյունից, սոցիալապէս որոշ օբյեկտիւ պատմական իրողութիւններ չեն, այլ պատկանում են շարի ու բարու վերաբերման ոլորտին, ընդ որում շարը անցողիկ է, բարին՝ հավիտենական: Սրանով է որոշվում քնարական մթնոլորտի ամբողջ լարվածութիւնը: Աշխարհը շրջապատվում է պարզ, բարի, սրտաբաց հայացքով, տեսողական ընկալումների մեջ գերակշռութիւն են ստանում խաղաղ, ներդաշնակ, սիրո ու բարութեան տրամադրող գույները: Դրանով էլ որոշվում է պատկերային արտահայտութեան բնույթը, խոսքի կառուցվածքի կենտրոնում դրվում են այնպիսի բառեր ու ձևեր, որոնք կապվում են «բանաստեղծականի» վերաբերյալ ավանդական պատկերացումների հետ, միայն լեզուիական միավորներ չեն, այլ օժտված են որոշակի գեղադիտական ենթիմաստով ու տարողութեամբ: Այսպիսի պարագաներում միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու քնարական իրադրութիւնը զխաղաղապէս մի երանգ պիտի ունենա՝ լուսա-

վորը, բնականաբար միայն մի վիճակ՝ խաղաղն ու անխռովը: Ահա մի ուրիշ հատված՝ Թ. Թերզյանից.

Յեթեր անդ կապուտակ
Եվ ի Վոսփորի
Նուսահոս պլպլան
Նոպոսթ լուսնեկի.

Ամեն կողմ հեզիկ լույս
Մեղմով ծավալի,
Ծով, կղզյակ ու եթեր,
Ամեն բան ժպտի.

Ո՛վ Վոսփորդ իմ անուշ,
Վարդենյացդ ի թուփ
Ի՞նչ ախորժ գեղեցիկն
Սիրողքն ու պլպուլը...

Տեսարանը զուգահեռ է կոպիտ հրանգներից, մեղմ, շոյող գույները իդեալական մաքրությամբ ունեն: Թերզյան—Աճեմյան—Սեթյան սերնդի գեղարվեստական հայեցողության զլխավորը, ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունքն է դա՝ «Բանաստեղծականի» և «ոչ բանաստեղծականի» վերաբերյալ դասական դպրոցի վավերացրած չափանիշները այդ սերնդի ստեղծագործության մեջ կիրառվում էին այլ իմաստով: Պոեզիայի ընդգրկման կենսական ոլորտը հարստացել էր անձնական ապրումների, հոգեբանության, բարքերի ու բնականի մանրամասներով: Սակայն այս գեղարվեստ էլ պատկերի կառուցվածքում նախընտրելի էին մինում շրջապատող իրականության որոշ բնագավառներ, իրերի ու հրեղությունների որոշ համագործակցություններ, ապրումների որոշ երանգներ, ուրիշները հետևողականորեն մերժվում էին: Բանաստեղծական լեզվի բոլոր օղակները հանդուգնվում էին հստակ ընտրված բառերով ու դարձվածքներով՝ հովիկ, լուսին, թռչնակ, առվակ, գարուն, արև, ծով, եթեր, կապույտ, ծիլ, ծաղիկ, համբույր, ցող, շող և այլն: «Բանաստեղծական» այս բառերը ամենուրեք հանդես էին գալիս որոշակի մակդիրների, համեմատությունների, փոխաբերությունների ծանոթ հուսվածքում՝ կրելով հղացման իմաստային ծանրությունը, ինչ-որ տեղ ստանալով խորհրդանշանի արժեք և բոլոր պարագաներում հանդես գալով միևնույն բովանդակային ծավալով:

Դարավերջի քննախույզ հայացքը բաց էր անում ավելի բազմաբան ու բազմախորհուրդ մի աշխարհ: Այդ աշխարհը անհամատեղելի էր այն հովերի հետ, որոնք օրորել էին նորագույն բանաստեղծներից

շատերի դեռահասութեան երազները: Ուստի և բանաստեղծական աշխարհատեսութեան հին ուղիներից դուրս գալու փորձերը որոշ իմաստով նաև ինքնահաղթահարման ճիգեր էին: Չափածո խոսքի մաշված սխեմաների, բոլոր հոգեբանական իրադրութիւններում մշտապես հորովվող քնարական ապրումների կրկնութիւնը, որ այնպես խստութեամբ քննադատում էին Արփիարշանը, Բաշալեանը, Զոհրապը և ուրիշներ, միշտ չէ, որ դալիս էր բնատուր ձիրքի պակասից. այստեղ զգալի շափով դործում էր նաև հոգեբանութիւնը դարձած ավանդույթի ուժը: Ահա թե ինչու Զոպանյանը հաճախ կտրուկ ու անվերապահ էր դնում այդ ավանդութիւններից արմատապես հրաժարվելու խնդիրը: Այսպիսի դեպքերում նրա բանաստեղծութիւններում բացահայտորեն մեծանում է պարողական տարրերի կշիռը: Ահա մի բնորոշ օրինակ.

Իրիկուն է. լուսինն իր դէմքը տափակ՝
երկնքին վրա ուր ստվերներ կաճին հորդ՝
Կը նկարեմ, տոգոյն լուսին մը ճերմակ,
Մեկ կողմէն կըր, մյուսէն ծուռումուռ, խորդուբորդ,
Կարծես խոշոր թուղթի հելվա մը բարակ
Զոր մեկ բովեն խածեր են ու նետեր հոտ:

Սիւլիլը Զոպանյանի «Թրթռումների» ամենաէական հատկանիշը համարում է «անակնկալը, տարօրինակը, նորը՝ նուրբ ճաշակով համեմված»: Ապա ավելացնում է. «Այդ գեղեցիկ միջոցներով է որ կը ներկայացնեք մեզի բնութեան տեսարանները, սկզբնատիպ ձևեր ու իմաստներ ընծայելով անոնց, և ձեզի հատուկ սիրուն այլանդակութեամբ մը վերլուծելով անոնց կնճռոտ հոգին»²¹: «Սիրուն այլանդակութիւն» բացատրութիւնը դիպուկ է բնութագրում երիտասարդ բանաստեղծի ոճը: Իրոք՝ տափակ դեմքով լուսինը, որ համեմատվում է «մեկ քովէն խածած» «թուղթի հելվայի» հետ, ծուռումուռ, խորդուբորդ, կըր ածականները, որոնցով ամբողջանում է պատկերի տեսանլի ուրվագիծը, Թ. Թերզյանի, Հովհ. Սեթյանի, հենց իր՝ Սիւլիլի ստեղծագործութեան օրինքների համաձայն, չէին կարող համատեղվել բանաստեղծական այն գույների հետ, որոնց երանգախաղի մեջ մշտապես հանդես էր գալիս լուսինը՝ ուղեւորական բնապատկերի այդ անբաժանելի ուղեկիցը: Այդպիսի բնապատկերի իդեալական մարբութեանը Զոպանյանը հակադրում է միտումնավոր կոպիտը, աոթեականը՝ իր «ուշ բանաստեղծական» մերկութեան մեջ:

Նուրբ հեղինակներով համեմված այս լուռ բանավեճը նախորդ տասնամյակների գրական ճաշակների դեմ, Զոպանյանի համար սկզբուն-

քայլին նշանակութուն ուներո՛ւ Նորագույն բանաստեղծական մտածողու-
թյունը իրականությունից եկած զգացական ընկալումների գեղադիրտ-
կան արժեքավորման նոր հայեցակետ էր որոնում: Քնարական պահը
բանաստեղծի և շրջապատող աշխարհի բարդ հարաբերությունների
անհամար զուգահեռներում ծագող հանկարծական մի վիճակ է, տե-
սողական ու զգացական տպավորությունների անակնկալ մի զուգոր-
դություն, ուր գործում են ինչպես ենթադիրտակցականի մեջ թաքնված
գեղարվեստական հիշողությունները, այնպես էլ անմիջականորեն տե-
սածի ու լսածի վայրկենական հակազդեցությունը: Եթե քնարական
խրադրությունը որոշվում է միայն գեղարվեստական հիշողության ազ-
դակներով, ստացվում է արդեն բազմիցս հայտնաբերվածի նոր տար-
բերակ, իսկ եթե այդ ազդակները հիմք են դառնում անմիջական ըն-
կալումների նոր գեղարվեստական իմաստավորման, ծնվում է բա-
նաստեղծական պոուսը: Հենց այս վերջինին էր ձգտում Զուպանյանը,
թեև նրա բանաստեղծություններում շատ հաճախ առաջին պլանն է
մղվում սկզբունքի շեշտված առաջադրությունը, քան զրա գեղարվես-
տական նվաճումը: Թ. Թերլյանից վերը բերված ծովային բնանկարը
իր մեթոդի շրջանակներում գեղարվեստական թեզի անթերի մարմնա-
ցումն է: Ահա և Զուպանյանի հակաթեզը.

Իր միակերպ լույծ ու կակուղ գորշությամբ՝
կր տարածվի ծովն երկնքին տակ անամպ,
Միապաղաղ, անշարժ, անձալ, անկենդան,
Հաստատություն մը թույլ, պաղած յուզի նման:

Եվ զոնդողի այդ վիթխարի պնակին վրա
կ'երկարածդին տեղ-տեղ պիծեր արծաթյա,
Շողենավի հետքեր, որոնք կը թվին
նրբին ճեղքերը դգալի մը ծայրին:

Բաղմաթիվ սև պզտիկ ձուկի նավակներ,
Առադասաներ՝ թե մը ճերմակ ցցված վեր,
— Զամիշն ու նուշը, անբաժան զոնդողեն,—
Նմանությունը կը ճշտեն, կ'ավարտեն:

Զուպանյանը ծրագրային հետևողականությամբ բնանկարը զրկում
է բանաստեղծական փայլից, անմիջական դիտողական տպավորու-
թյունը հաղորդում է ակնթարթորեն ծագած զուգադրությունների մի-
ջոցով, աշխատում է նվազագույնի հասցնել տարբերությունը օբյեկտիվ
ուսալություն և վերջինիս սուբյեկտիվ ընկալման միջև: Թերլյանի,
Աճեմյանի, Սեթյանի բանաստեղծություններում ծովի մտապատկերն

ամենուրեք ուղեկցվում է կապույտով ու ոսկեգունով, անբաժան է երազի, վերացման, սիրո ու վայելքի վերերկրային ուտրաից: Բնության ալօ ամենափոփոխական տարերբը Չոպանյանի բանաստեղծություններում երևան է դալիս վիճակների բազմազանությունը, ավելի հաճախ իր «պրոզայով», ավելի շատ իր առօրեականությամբ, բան արտասովորությամբ: Պատկերավոր մտածողության տարրերի անսովոր համադրությունները («միապաղաղ, անշարժ, անծալ, անկենդան» ծովը, «իբր միակերպ լույծ ու կակուղ գորշությամբ» «գոնդոլի վիթխարի պնակ» է հիշեցնում, ծովի երեսին սփռված «ձուկի նավակները» զոնդոլի վրա ցանված շամիչ ու նուշի հատիկներ են) բնապատկերին գրությունսկի բնույթ են տալիս:

Պահպանողական բննադատ Աղեքսանդր Շաբլյանը Չոպանյանի այսպիսի փորձերը դիտում էր որպես ինքնանպատակ ձեռնդրություն, տարօրինակության ձգտում: Նրա տեսակետով՝ երիտասարդ բանաստեղծը «նորը կը կարծես գտնել արտառոց զաղափարաց մեջ. այս ծաղրելի է: Յուր ամեն գրվածք գրեթե կը փայլին դուռտուլն տարօրինակությամբ»: Քննադատին անհանդուրժելի է թվում նաև խոսակցական բառերի ու դարձվածքների (քաշկոտել, ծակծկել, իրեն կեսին չափ, թաթիկ, ծոմոտել և այլն) ազատ օգտագործումը բանաստեղծական լեզվում: Նրա համար տարօրինակ է, որ «լուսինը նամակ կը հղե», «չորքոտանին օրագիր կը կրե», «աղջիկը պատուհանին առջև դլխուլն ոջիլը կը կոտրե», կամ ձյունը կարող է յուզոտ լինել: Քննադատին առավել դարմացնում է, որ Չոպանյանի մի արձակ բանաստեղծության մեջ տնանկների, քնաղուրկների, աղբատների խաժամում ամբոխը կազմող՝ մարդկային կերպարանքը կորցրած թշվառները երբեմն «կը կանչվոտեն, կը ճչեն, կը մլափեն, կը հաչեն, կ'ոռնան, կը բղզան, կը հռնան»: Այսպիսի անողորմերկությունը ներկայացված իրականությունը, քննադատի համոզմամբ, անհարիր է բանաստեղծի կոչմանը, անհամատեղելի է հասարակության բարոյական դաստիարակի առաքելության հետ, առաքելություն, որ պետք է «վեր հանի մեր բարոյական տգեղությունները, ժանտաբույր զաղափարաց և ժանտահոտ մուլորությանց դեմ մարտնչի»²²: Չոպանյանի ծրագրային բանաստեղծությունների սուր հեգնանքը ուղղված է ամենից առաջ հենց այդպիսի մտայնության դեմ:

70—80-ական թվականների գեղագիտական հայեցության մեկնակետից այս քննադատական դիտողությունները միանգամայն տրամաբանական են, բայց հեռու են բանաստեղծի նորարարական փորձերի

38

բուն էությունը բացատրելուց: Չուսանյանը ձգտում էր քնարական ապրումի հիմքում դնել աշխարհի օբյեկտիվ ղզացողութունը, գեղարվեստական պատկերի զինամիական ենթարկել սուբյեկտից անկախ կենդանի ու հարաշարժ գոյության ութմին: Բարոյական թեզը, որ նախորդ շրջանի պոեզիայում կանխորոշում էր ամբողջ գաղափարական մեթոնոլորտն ու պոետիկական համակարգը, այժմ գրեթե չէր ազդում ո՛չ իրականության բանաստեղծական ընկալման, ո՛չ քնարական իրադրության տոնայնության, ո՛չ էլ, մասնավոր, պատկերի կառուցման ձևալմաստային շերտերի հարաբերության վրա: «Լուսնի ծագումը» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, բնության այդ «բանաստեղծական» պահը ներկայացվում է արտաքինապես «ոչ բանաստեղծական» միջոցներով.

Հանդիպակաց լեռան ետև
Երկինքը մեղմ կը շառագնի,
Կարծես աղոտ ցուր մը թևիկ
Շատ հեռավոր մեկ հրդեհի:

Հանկարծ, կարմիր ինչպես արյուն,
Լուսի պատտառ մը կը ցատքեկ,
Շեկ երկաթի պես շառագույն,
Ու կը մեծնա հաղհետու:

Կը մեծնա ու կը բոլորնա,
Եվ ահա գունտ մըն է խոշոր,
Հորիզոնին փակած վրա,
Հիմա ղեզին փայլով մը շոր...

Հաջորդ բառատողերում լուսանկարչական ճշգրտությամբ դիտված նորանոր մանրամասներ են ավելանում բնապատկերի վրա: «Մեղմ դեփյուտը», «մութ-կապույտ ծովը», հեռվից անցնող նավակը, «քաղցր լույսը», «գողդող փայլը», անշուշտ, լուսնային բնանկարի ավանդական բանաձևեր են. դրանց կողքին՝ լույսը ծովի երեսին տարածվում է «յուզի պես» կամ «սնդիկի պես», լուսինը «շեկ երկաթի պես շառագույն», դեղին ու շոր փայլով մի գունդ է: Վերջիններս այն «սիրուն այլանդակութուններն» են, որոնք արտահայտում էին բնության ներկատմամբ գեղագիտական նոր վերաբերմունքը: Բանաստեղծը ընդգծված «չեղբորության» դիտակետից է ուրվագծում պահի հմայքը, իրերի շարժումը ենթարկված է բնության կյանքի օբյեկտիվ օրենքներին և չի կանխորոշվում նախապես հայտնի որևէ տրամադրությամբ, հոգեվիճակով: Քնարական իրադրությունը առաջանում է ինքնաբերաբար, գույներով, ձևերով, դրանց հոտում անտեսանելի հոգեբանական

անցումների շարժուն տրամաբանությունից և բանաձևվում է միայն բանաստեղծության եզրափակիչ քառատողում:

Գողար բերվածն է օգային,
Միտաբական բերվածն անուշ
Ձոր, լոռվյան մեջ գիշերին,
Կ'երգե լուսին ոգին բնուշ:

Չոպանյանի և ընդհանրապես ժամանակի ուսուցիչական մտածողությունը բնության՝ իբրև գեղարվեստական արտացոլման առարկայի մեջ հայտնագործեց մի նոր աշխարհ, որ նման չէր ո՛չ Ալիշանի ու Պեշիկթաշլյանի՝ ումանտիկ հայրենասիրության լուսապսակով եղբրված, աշխարհագրականորեն որոշ ու կոլորիտով հարուստ բնապատկերներին, ո՛չ էլ, մանավանդ, Թ. Թերլյանի ու Հովհ. Սեթյանի՝ հրդկուն բանաձևերի շրջանակներում հարմարավետ ամփոփված պճնազարդ բանկարին. նոր սերունդն ավելի շուտ մերձենում էր զուրյանական ավանդույթներին, որոշ իմաստով հարություն էր տալիս դրանց, երբ բնությունը դիտում էր կենդանի շարժման, լինելության ներքին երանգափոխումների մեջ՝ այդ ամենի հանդեպ մշակելով որոշակի փիլիսոփայական հայացք. միայն թե զուրյանական ֆանտաստիկ բընաշխարհին այստեղ փոխարինում էր օբյեկտիվ մի ուսուցիչական, մերկ, ուղղակիորեն ընկալելի ձևերով: Արդեն բանկարին ոչ թե վերագրվում է կամ դրսից ներարկվում համապատասխան գեղագիտական նշանակություն, այլ արվեստի միջոցներով բացահայտվում է բուն բնապատկերին ներհատուկ գեղագիտական արժեքը: Ճիշտ է, ո՛չ Չոպանյանը, ո՛չ էլ նրա սերնդակից բանաստեղծներից որեէ մեկը այս բնագավառում չստեղծեցին նշանակալից ու մնայուն արժեքներ, բայց և այնպես գեղարվեստական հայեցակետի հայտնագործումն իսկ արդեն անուրանալի ծառայություն էր արեմտահայ քնարերգությանը:

Չոպանյանի քնարական հերոսը դարավերջի մարդն է, որ զարմացած, շլացած, հրեմմն էլ տարակուսական հայացքով է դիտում աշխարհը: Կյանքը, ՝ դոյուլթյան ձևերի անհամար բազմազանությունը, իրերի հավիտենական հոսքը վերլուծելի պատճառների ու հետևանքների անվերջանալի շղթայի մեջ կորցնում էին իրենց գաղտնիքի ու խորհրդավորության «բանաստեղծությունը»: Գեղեցիկը, ճշմարիտը, բարին, սերը, երջանկությունը այլևս նախաստեղծ ու բացարձակ արժեքներ չէին, այլ դիտվում էին պատճառ-հետևանքային կախվածու-

վյան մշտափոփոխ ընթացքի մեջ, որ բացատրելի էր զրական գիտելիքներով հարստացած կենսափորձի տեսակետից:

Մարդը՝ բնության այդ ամենակատարյալ ու ամենաբարդ ստեղծագործությունը ևս, իր ներաշխարհով, զգացմունքների, ապրումների ու կրքերի բաղմազանությամբ, գառնում էր վերլուծության ու ճանաչման տարիկա: Խախտող շրջանի բանաստեղծության հերոսը ամբողջական ու ներդաշնակ անհատն էր, որ այդ հատկությունը պահպանում էր արտաքին աշխարհի հետ ունեցած բոլոր հարաբերություններում: Նորագույն քնարերգության հերոսը այդ ամբողջականության քայքայման մեջ է տեսնում իր եսի հաստատումը՝ բարդ կոնֆլիկտների մեջ մթննկով ոչ միայն շրջապատող աշխարհի, այլև ինքն իր հետ: Այստեղից է ծագում նաև ինքնաներսողման և ինքնազննության բուռն մղումը: Եղիա Տեմիրձիպաշյանն այդ անցման հիմքում դնում է զուտ հոգեբանական գործոններ: Սակայն զրանով հանդերձ նա այնուամենայնիվ ճիշտ է բնկալում «նախնյաց» և «արդի մարդու» մտածական համակարգերի որակական տարբերությունը. «Հենրն,—գրում է նա,—հափըշտակված բնութենեն՝ որո ծոցը կապրեին և ոյր . զեղեցկությանց նկատմամբ տակավին բխացած չէր իրենց զգայությունն, հին մատենադիրներն հազիվ ուրեք ուրեք իրենց ներսը կ'ամփոփվեին. եթե նոր աշխարհը լիովին անծանոթ էր նախնյաց, ներքին աշխարհն ալ տարտամորեն ծանոթ էր նախնի հեղինակաց: Հափրանքն՝ ամենեն իդական զգացումն, և հոգեբանությունն՝ ամենեն անհազ գիտությունն՝ արդի մարդն ինքն իր ներսն ընկրկեցին: Ձանձրուլի որդեն կրծված և վերլուծության ասեղեն խայթված, մարդկային «կս»ը—«Ճառութի» տիեզերական հեղինակին մեծագույն այն գյուտն—իր ցավոց ընդոտումներուն մեջ սկսավ ինքնզինքն զգալ և ինքնզինքն ճանչնալ»²³:

Չուպանյանի քնարերգության մեջ անհատը, վերլուծելով ինքն իրեն, բացահայտելով սեփական ներաշխարհի զաղտնիքները, բոլոր զեպքերում իրեն զուրս չի դնում իրականության օբյեկտիվ կապերի ու հարաբերությունների շղթայից. ընդհակառակը, քնարական ապրումը հավաստիացվում է առօրյա կենսափորձի վավերական արժեքներով: Բանաստեղծական այդ նոր իրականության ոլորտում զգացմունքի, խոհի, ապրումի հարստությունն ու զեղեցկությունը որոշվում է ոչ թե դրանց բացառիկությամբ ու եզակիությամբ, այլ բնութագրական հոգեվիճակների ճշմարտացիությամբ: Դա որոշակի երևում է մանավանդ սիրային բանաստեղծություններում:

70—80-ականների սերունդը ստեղծել էր մի յուրօրինակ քնարական

աշխարհ, ուր ապրումի յուրաքանչյուր շիթ ենթակա էր նախապես հայտնի որոշակի մի տրամաբանություն, զուտ գեղեցիկի վերադառման մի տեսանկյունի, որ կնոջ իրական դիմապատկերն օծում էր աստվածամոր լուսապսակով, իսկ սիրո մեջ հայտնաբերում հոգեղեն վերածննդի հրաշալի մի խորհուրդ: Ահա, օրինակ, Թ. Թերլյանի «սիրտ ի դող» աղոթքը սիրած էակի ննջարանի սեմին.

Ննջե՛, երազդ շնդհատե՛ն,
ժպիտն հոգիդ լուսավորե՛.
Կենաց կովն հոգնած իմ սիրտ
Քեզի կարոտ է որ պաշտե՛:

Քեզի կարոտ է որ հավատ
Թե կա ամեն պատրանքի վեր՝
Երկրիս ամեն զգվածքներուն
Կա հաղթող բան մը—բո սուրբ սեր...

Այսպիսի հայեցողական պլանում սերը մտածելի է իբրև բացարձակ սկզբունք՝ անկախ ժամանակի ու տարածության գործող օրենքներից: Կրկին շրջանցվում է Դուրյանի խոշոր հայտնագործությունը, որ գեղեցիկը հայեցողության ուրորտից տեղափոխում էր իրական հողի վրա՝ մարդկային կենդանի ապրումը չկտրելով իր հոգեբանական որոշությունից:

Չոպանյանի ռեալիստական փորձերը սիրային քնարերգության մեջ ևս շատ կողմերով հենվում էին դուրյանական ավանդույթների վրա: Սակայն քնարական ապրումի հոգեբանական որոշությունը, որ Դուրյանի տաղերում անբաժանելի է ընդհանուր ռոմանտիկական մթնոլորտից, այսինքն՝ ենթակա է ծայրագույն խտացման ու բեկուցման սկզբունքին, Չոպանյանի քնարական համակարգում վերաճում է հոգեբանական ճշմարտացիության: Մարդկային ներաշխարհի դուրյանական հետախուզումները, նրա գեղարվեստական հայտնագործություններն այս բնագավառում անհնար է սահմանել սովորական կենսափորձի չափանիշներով. մտնելով Դուրյանի պոեզիայի աշխարհը՝ ընթերցողն անհրաժեշտաբար պետք է ենթարկվի այդ աշխարհի օրենքներին, պետք է ապրի նրա տիեզերական մասշտաբներով, այլապես անհաղորդ կմնա ղգացմունքների ու խոհերի բուռն տեղաշարժերի ներքին տրամաբանությանը: Դրան հակառակ՝ Չոպանյանը ձգտում է քնարական իրադրության հոգեբանական հիմքը մոտեցնել ամենօրյա կենսափորձի սահմաններին. այս դեպքում արդեն բանաստեղծական մտածողությունը կառավարվում է երկրային չափանիշներով, իսկ

կենսահայեցութիւնը չի ճանաչում ոչ մի բացարձակութիւն. իրականութեան զեղազիտական իմաստաւորման շատ հաւիտենական կատեգորիաներ՝ զեղեցիկութիւն, ճշմարտութիւն, սեր—ամեն ինչ ենթարկւում է իրերի հարափոփոխ ընթացքի անշեղ օրենքին: Եւ սա երիտասարդ բանաստեղծի ստեղծագործական որոնումների մեջ ոչ միայն տեսական ելագիծ է, այլև գործնական ծրագիր, որ դարձյալ պարողիական ինչ-ինչ երանգներով արծարծւում է նաև սիրային բանաստեղծութիւններում.

Ինչպե՞ս գծել անոր գեմքն, ինչպե՞ս անոր մարմինին
Երգել ձևերը զոգտրիկ. ո՞վ պիտ ինձ տա աստղերուն
Լույսն ու թուրերը բոլոր ծիածանին ու վրձին
Մը որ բլլա թաթախված ծիր կաթինին մեջ անհուն:

Գիշերն այնչափ միջին չէր որչափ կոհակն իր մազին,
Ու ափն այնչափ չէր լուսեղ որչափ ճակատը պայծառ,
Եւ ավելի թարմ բան վարդն ուրկից բույրեր կը հոսին,
Իր աշտերուն հոտավետ մորթն ու կարմիր շուրթը վատ:

Սիրած կիներն իր մեջ «պատառ մ'աստվածութիւն» է կրում, լցնում է իրենով «բնութիւնն համորին», թեկը է տալիս բանաստեղծի հոգուն, և այդուհանդերձ չի կորցնում իր կենդանի ու իրական գիմագիծը վերածվելով անմարմին կուտրի, որի առջև ծնրապիւր պիտի աղոթել: Կինը՝ անհամեմատելի գեղեցիկութեամբ, սերը՝ անշափելի հրապուրչանքով դուրս չեն ստեղծում ի ու մահվան կենսական օրենքից. «Պիտի մոռնամ դայն և ան ալ շփրե պիտի զիս...»,—ընդհատում է բանաստեղծն իր ներշնչված սիրային զեղումը: Անհանկալ թվացող այս ավարտը զգացմունքի քմահաճ խաղ չէ, այլ կենսափորձով հաստատվող միանգամայն հնարաւոր տրամաբանութիւն, որ հոգեկան կապի բարձրագոյն մի արտահայտութեան քնարական մեկնաբանութեան որոշակի տեսանկյուն է բանաստեղծի համար. նրա սիրո երգերից շատերը կառուցված են հենց այսպիսի հակադրութեան սկզբունքով և նուրբ երգիծական շեշտերով ուղղված են դեպի անմեղանալի «սուրբ սիրո» թերդյանական իդեալը: Այսպիսի քնարական իրադրութեան մեջ սերն ինչ-որ բան կորցնում է իր նախաստեղծ բանաստեղծական փայլ ու շուրթից, սակայն փոխարենը հարստանում է զգացմունքային լայն ու խոր բովանդակութեամբ, քանի որ իմաստաւորւում է ոչ թե իբրև մարդու էության անփոփոխ տրվածք, այլ իբրև բնական մի օղակը մարդկային հոգեբանութեան հակասական ու բարդ տեղաշարժերի:

Ա. Զոսկանյանի սիրո երգերում «հոգու դիալեկտիկան» արտահայ-

տում է բնորոշ մի կենսահայեցողություն, որ բանաստեղծը ձևակերպում է այսպես. «Կյանքը խառնուրդ մըն է ամեն գույներուն, և այն իմաստասիրությունն ու գրականությունն անոր ճշգրիտ արտահայտությունն են որք դէտեն հավատարմորեն բոլոր այդ այլապան ու երբեմն հակադրեցնում երանգներուն ներդաշնակությունը յուրացնել»²⁴: «Հակընդդիմ երանգներուն» ներդաշնակությունը Չոպանյանի քնարերգության մեջ յուրացվում է աշխարհի գեղարվեստական վերստեղծման այնպիսի սկզբունքով, որի հիմքը մարդկային կեցողության բնականոն տրամաբանությունն է: Այդպիսի բանաստեղծական իրականության ներսում քնարական անհատը լարված, շիկացած, հիվանդագին մըտասեւեռումներ չունի, քանի որ նրա ներքնաշխարհը բնութագրվում է ոչ թե ավարտուն, կայունացած, այլ շարունակվող, մշտապես փոփոխվող, ամեն անգամ նորանոր երանգներ հայտաբերող հոգեվիճակներով: Քրնարական խոհ-ապրումի ծավալմանը զուգընթաց ուրվագծվում են մարդկային իրական ճակատագրեր՝ կյանքային նստվածքների խոր շերտերով:

Դիպվածը մեզ օր մ'իրարու հանդրադուց
Ու սիրեցինք մենք զիրար,
Գտած ըլլալ կարծեցինք ինչ որ վաղուց
Կը փնտրեինք անձկաբար:
Հիմա կ'զղտնք որ, ա՛խ, խաբէր ենք մենք մեզ,
Ու կը գատվինք, սիրելիս,
Գիտե՞ս բնեն ինչ պիտի լոկ խնորեմ ես,—
Ատե՛հ, բայց մի մոռնար զիս:

Քնարական իրադրության վրա տարածվող այս փոխոփոխական հանդարտությունը երևութական է: Բանաստեղծության ենթատեքստում գործում է հոգեբանական անցումների, զրամատիկ վիճակների խոռովքոտ մի իրականություն, որ կյանքի կենդանի հոսքը անհատի ներաշխարհում ծնում է նորանոր մարդկային արժեքներ: Դիպվածը ամենեկին էլ պատահականությունը չէ, այլ տարբեր ճակատագրերի փոխադարձ շփման, տարբեր ճանապարհների խաչաձևման անհրաժեշտ օրենքը: Մարդու կյանքը լավի, բազմալիի, գեղեցիկի հավիտենական որոնում է, այդ ընթացքում անհամար ձեռքերումների ու կորուստների անվերջանալի մի շղթա: Քնարական հերոսն ապրել է փոխադարձ սիրո երջանիկ պահը, հետո եկել է հիասթափության զառուրթությունը: Հրաժեշտի թախիժը սակայն չի վերածվում ամեն ինչ խանձող մեղամազձուլության: Ամեն մի անցած վայրկյան, ամեն մի հանդիպում

մարդու մեջ թողնում է անշնչելի հետքեր: Հենց դրանով է իմաստավորվում մարդկային գոյությունը, ապրելու մեծ խորհուրդը: Որքան ծանր են լինում կորուստները, այնքան մեծանում է նոր ձգտումների, նոր տենչերի լարումը: Շարունակվող կյանքի բյուրավոր ուղիներում երազը դառնում է իրականություն, իրականությունը լուսավորվում է երազի ցուրով, բանի որ կորսված արժեքները միշտ էլ նոր արժեքների հայտնաբերման հնարավորություն են ննթադրում:

Ո՞վ գիտե, ես գուցե եղա հանցավոր,
Գուցե գժրախտ բրի գբեզ,
Մնա՞ս բարով, աշխարհ լայն է, դուն աղվոր.
Այլուր թերես գանես
Երջանկությունն որուն սիրտդ է արժանի.
Երբ նոր սեր մը, պաշտելիս,
Մեր խեղճ սիրույն մոխիրներուն մեջ ծնի,
Ատե՛հ, բայց մի մոռնար զիս:

Չոպանյանի այսպիսի բանաստեղծություններում քնարական իրադրությունը, ընդհանրապես շրջապատող աշխարհի ծավալային ընկալումները հագեցվում են, պայմանականորեն ասած, էպիկական մանրամասներով: Դա հնարավորություն է տալիս զգայական տպավորությունների հոսքը ներկայացնել բնական հոգեվիճակներին համարժեք ճշգրիտ բանաձևումներով, որ «մերկ բառը» ազատ է քնարական անհատի վերաբերմունքն արտահայտող մակդիրների ու համեմատությունների ծանրությունից, հանդես է գալիս իր ուղղակի նշանակությամբ²¹:

Չոպանյանը օր. Ալիսի «Աղջկա մը սիրտը» վեպի գրախոսականում²⁶ հեղինակի՝ «կատարելապես իրապաշտ դպրոցին կադապարին մեջ թափված» ոճի ամենաէական առանձնահատկություններից մեկը համարում է «բուն բառին գործածությունը»: Այս վերջինը նաև հենց իր՝ երիտասարդ բանաստեղծի ծրագրային փորձերի գլխավոր նպատակներից էր: Ահա թե ինչու նա ազատորեն օգտվում է ամենօրյա խոսակցական լեզվի միավորներից («խաբեր ենք մենք մեզ», «ամեն բան վերջացած է մեր մեջ», «ես եղա հանցավոր», «դիպվածը մեզ իրարու հանդրպոց», «գտած ըլլալ կարծես ինք», «սրտով սիրեցի ես զքեզ» և այլն), որոնք ոչ միայն տարահնչուն չեն ընդհանուր բանաստեղծական մթնոլորտին, այլև հոգեբանական իրադրությանը կենսական հավաստիություն են տալիս:

Հայանի է, որ արևմտահայ պոեզիայում այդպիսի բայլի դիմել է

նաև Պետրոս Դուրյանը. ուսումնասիրողները փաստեր են հիշում, երբ բանաստեղծը բառացիորեն օգտվել է կյանքում իսկապես լսած առանձին արտահայտություններից: Ինքը՝ Չոպանյանը վաղամեռիկ բանաստեղծի մեծագույն ծառայություններից մեկը համարում է այն, որ նա «ոչ թե զրաբար զրեց՝ շատերուն պես, ոչ ալ զրաբարախառն՝ ամենուն պես, այլ զրեթե զուտ աշխարհաբար մը, ինչպես որ լսած էր այն ժողովրդին մեջ ուր ապրած էր, համուլված ըլլալով, որ այդ լեզվով միայն զրացումներն իրենց բնական շեշտը պիտի գտնեն»¹:

Այս տեսակետից, սակայն, որակական զգալի տարբերություն կա Դուրյանի ու Չոպանյանի քնարերգության միջև: Եթե Դուրյանի հերոսունձին անփույթ նեւտում է բանաստեղծի հասցեին, թե՛ «կմեռնի», վերջինս զրան հակադրում է իր ումանտիկ աշխարհի անշտիկի խորությունը՝ «Հոն հրդեհ՝ կա, ոչ մատչան», կամ երբ մի այլ բանաստեղծություն մեջ ակամա հնչում է «չիս կը նեղես» սովորական արտահայտությունը, զրան հետևում է՝

Որոտացին խոկմանցս ամպեր,
Կայծահնաճար քրին հոյգակս,—

շլացնող փոխաբերությունը, որ բանաստեղծի ումանտիկ խոսվրիներքին տարողության ղեղարվեստական հայտարարն է: Առօրյա խոսակցական արտահայտությունները Դուրյանի քնարերգության մեջ ծառայում են ումանտիկական բեկուցման սկզբունքին. մի կողմում սովորականն է, կենցաղայինը, մյուս կողմում՝ անհասն ու անշտիկին:

Չոպանյանն, ընդհակառակը, իրականությունը շրջադիտում է բուն այդ իրականության կենտրոնից՝ իրեն իսկ դուրս չդնելով իրերի բնականոն առնչությունների շղթայից: Սովորականը, կենցաղայինը, առօրեականը՝ լինի դա որոշակի հոգեբանական իրադրություն, թե լեզվամտածողական բանաձև, նրա ղեղարվեստական աշխարհում ինչ-որ հավելյալ դործոն չէ, այլ համակարգ ձևավորող հիմնային բաղադրիչ, այդ համակարգի ռեալիստական նկարագիրը բնութագրող հատկանիշ: 70—80-ականների զրաբարախառն աշխարհաբարին Չոպանյանը հակադրում էր ժողովրդի խոսակցական լեզվին առավելագույնս մերձեցող բանաստեղծական մի լեզու, որ հետագայում նրա պոեզիայի ամենակարևոր նվաճումը պիտի համարեր զրական քննադատությունն ու պատմագրությունը:

Չոպանյանի ռեալիստական փորձերը քնարերգության մեջ որոշա-

կիրորեն դուրս էին «ժողովրդականին» սահմաններից, ինչ իմաստով վերջինս ընկալվում էր, ասենք, Միհրան Հովհաննիսյանի ոտանավորներում: Այնուամենայնիվ նա, իրականության դեղարվեստական յուրացման նոր ուղիներ որոնելիս, չէր կարող շրջանցել ժողովրդական բանավոր արվեստի դարավոր ավանդույթները, մասնավոր 90-ականների սկզբին, երբ մի ամբողջ գրական շարժում իր տեսական ու գործնական ներառումները վավերացնում էր ռամկասիրական ցույցերով ու հետևողական կողմնորոշումով գեպի ժողովրդի կեցության բուն աղբյուրը: Գեղագիտական այս պահանջը բազմիցս հիմնավորվում էր պաշտպանվում էր նաև Զուպանյանի քննադատական ելույթներում, ուր հայ ժողովրդական բանահյուսությունը դիտվում էր ոչ միայն իբրև «անգին ծաղիկներ ճշմարտապես բանաստեղծ ժողովրդի մը հոգվույն», այլև որպես գեղեցիկի անսպառ աղբյուր, արվեստի դպրոց, քանի որ «անոնց մեջ ամեն բան անկեղծ, բնական, սրտե ելած է. դեռ արվեստը իր շարքը չ' քսած անոնց. ու ներշնչումը, զուտ, անխառն, իր ամբողջ գեղեցկությունը պահած է»²⁸:

Գործնականում, սակայն, երիտասարդ բանաստեղծն աշխատում էր ոչ թե նմանվել, այլ ստեղծագործաբար յուրացնել աշխարհի ու մարդու նկատմամբ ժողովրդական պարզ հայացքի բնական խորքը, դարավերջի մարդու բարդ ներաշխարհի խճճված հանգույցներում որսալ այն նախաստեղծ երակը, որով վերջինս կապվում էր իր սկզբին, վերագտնում էր իր կորսված էությունը: Այս կետում, ինչպես Կոնստանին, Զուպանյանի բանաստեղծական աշխարհը շփվում է ռեալիզմից տարբեր այլ գեղագիտական համակարգերի հետ: Նրա ռեալիստական փորձերը ժողովրդական բանահյուսությանն առնչվում էին գլխավորապես ձևային մակարդակում. բանաստեղծը ձգտում էր նորագույն քնարերգության պատկերային հյուսվածքը ռեալիզմի ժողովրդի առարկայական մտածողությանը հատուկ տեսողական ընկալումներով: Ահա մի օրինակ. որ կրում է «Տաղ» բնորոշ խորագիրը.

Դուն իմ անունս գրեցիր տափարակ
Ավագին վրա ծովափին.
Ջուրը եկավ և իր խավերը բարակ
Ջայն լիզեցին ավրեցին:

Դուն իմ անունս գրեցիր սպիտակ
Կակուղ էջին վրա ձյունին.
Թափեցան բյուր բյուր գնդակները բամբակ,
Ջայն ծածկեցին, ավրեցին:

Եւ սրաիս մօտ գրեցի անունդ հօր տառով,
Փոխորիկներ զգացման
Անցան վրայեն, բայց հոն անեղծ, անխռով,
Տառերը միշտ կը մնան:

Եթե տեքստից մտովի բացառենք առանձին բառեր (տափաբալ, էջ, անեղծ, անխռով) ու փոխաբերություններ (փոխորիկներ զգացման, ձյունի բյուր բյուր զնդակներ բամբակ), որոնք հարազատ չեն ժողովրդի պատկերավոր մտածողությանը, ապա բանաստեղծության ընդհանուր տրամադրությունն ու մթնոլորտը գրեթե կնույնանան ժողովրդական խաղիկների, մասամբ էլ քուշակյան հայրենիների քնարական իրադրությանը: Գեղարվեստական տարբեր համակարգերի մերձեցման ու փոխներթափանցման փաստը ակներև կդառնա մանավանդ պատկերի ձևային շերտերում: Եվ իրոք՝ ավազի վրա գրված անուն, որ սրբում է ջուրը, ձյունի վրա գրոշմված գրեր, որ ծածկում է նոր տեղացող ձյունը—միայն ժողովրդի նախնական մտածողությանն է հատուկ զգացմունքի անտեսանելի շարժումը ներկայացնել այսպիսի առարկայական ու տեսանելի զուգադրություններով: Սակայն վերջին քառատողում նույն հարասությունամբ կառուցված պատկերը՝ սրտի վրա փորագրված տառեր, որ չեն ենթարկվում «զգացման փոխորիկների» ավերիչ ներգործությանը, բնութագրում է մտածողության մի այլ որակ, որն ըզրախորեն տարբեր է ժողովրդի ցայտուն առարկայական ~~անեղծ~~ ընթացքից:

Չուպանյանի ծրագրային փորձերը քնարերգության մեջ ինչ-որ տեղ հետևանք էին նրա անհատական խառնվածքի, ստացած կրթության ու մտավոր հակումների: Շատ ավելի կարևոր առումով դրանք նշանավորում էին արևմտահայ բանաստեղծության զարգացման նոր աստիճանը, լցնում էին մոտ անցյալի և մոտ ապագայի բաժանման ~~առարկայական~~ միացնելով ու միաժամանակ հեռացնելով հոգևոր մշակույթի երկու տարբեր մակարդակներ, գեղարվեստական զարգացման երկու պատմականորեն տարբեր շրջաններ: Բանաստեղծական մթնոլորտի լարման այդ ուժազդերով էր ձգվում նաև ժամանակի բնութագրական գիտակցությունը:

Չուպանյանի ստեղծագործությունը գրական-պատմական այդ իրողության ամենաբնորոշ, բայց միակ արտահայտությունը չէ. սկսնակներից շատերն էին փորձում յուրացնել քնարական աշխարհընկալման նոր համակարգը, որ ծագել ու ձևավորվել էր ռեալիստական մտածողության ոլորտում: Հիշենք Թեկուզ Կարասպետ Ոսկյանին (1869—1901),

վաղամեծիկ ու մոռացված մի բանաստեղծի, որի մտածողութիւնը խիստ ականառու էլիւլոյցիա է ապրել՝ Թերզյան—Աճեմյան սերնդի բանաստեղծական նորմատիւններից դեպի Չոպանյանի վաւերացրած գեղարվեստական չափանիշները:

Գ. Ոսկյանի պատանեկան փորձերը թե՛ քնարական ապրումի խորքով, թե՛ լեզվական ու ձևային ալլ հատկանիշներով գրեթէ չէին տարբերվում իր ուսուցիչների համանման երգերից.

Ո՛հ, դի շքնաղ եկավ դարձյալ այս դարուն,
Իբրեւ ներող երկնից ժպիտ մի պայծառ,
Հրեշտակ շքեղ որ իր շնչով վառվումն
Զամենայն ինչ փթիւոյց ի գեղ յուր անճառ:

Իբրեւ անվերջ կանաչ պարտեզ մի շքեղ
Դաւար, փափուկ ծածկեց զգաշտ, լեռ և ձոր,
Եվ թռչնեկաց դաշնակը անուշ ու գեղգեղ
Անհուն խինդով լցրին զանտառ ու զծործոր...
(1890 թ.)

Բնապատկերին անմիջապէս հաջորդում է բարոյաբանական դատողութիւնների երկար մի շղթա այն բովանդակութեամբ, թե շատերը, ալա՛ղ, չեն հասել այս դարնանը՝ «մին պատանի, մյուսն աւետոր, մին կույս մի», թե, մյուս կողմից, երանի նրանց, քանի որ մահանալով՝ «այս մեծ երազից» արթնանում են երկնքի հավիտենական կյանքի համար և այլն:

Ահա մի ուրիշ օրինակ բանաստեղծի համեմատաբար հասուն տարիքի ստեղծագործութիւններից.

Ո՛չ թռչունին ու ո՛չ հովուն
Սիրելիս դեղ չզրուցեցի.
«Խոսի» բառ ինձ ծովն անհուն,
Ծովուն ալ սիրտս չը բացի:

Ծաղկներուն չ'ըսի ես քեզ.
Աստղերուն ալ չ'ըսի բնավ.
Զըսի լուսինն թե այս հրակեղ
Սրտիս մեջ սերդ ինչպե՛ս ծնավ:

Սակայն թռչունն, աստղերն ամեն,
Հովն ու ծաղիկ, ծովն ու լուսին,
Քեզ ճանչնալուս առջի ժամէն
Քու վրայորդ ինձ կը խոսին:

(1893 թ.)

Սա բանաստեղծության բոլորովին այլ որակ է: Քնարական ապրումը ոչ թե կտրվում, վեր է բարձրանում սովորական կենսափորձից, այլ հուզական ներգործության ուժը, գեղագիտական արժեքայնությունը ձեռք է բերում հենց այդ փորձի շրջանակներում. սիրահարված պատանին աշխարհը տեսնում է իր զգացմունքի լույսով, բոլոր իրերի մեջ զգում է սիրած էակի ներկայությունը: Այս բնական, պարզ, բուրրի համար քնդունելի ու հասկանալի խոհ-ապրումը գեղարվեստական իրականության է վերածվել նույնքան բնական ու անբռնադրոս ձևի մեջ: Բանաստեղծության լեզվական մթնոլորտը գրեթե չի տարբերվում առօրյա խոսակցականից, ուր բառը, դարձվածքը, շարահյուսական միավորը գործածվում են իրենց ուղղակի նշանակությամբ: Ինքնին վերանում է նաև արժեքավորող, բառին ենթիմաստ հաղորդող, հեղինակային վերաբերմունք արտահայտող մակդիրների, համեմատությունների, փոխաբերությունների անհրաժեշտությունը: Բանաստեղծության զգացմունքային լիցքը կուտակվում է տողերի ետևում, ինչ-որ տեղ, ուր ձևավորվում է քնարական հերոսի հոգու պարզ կենսադրությունը:

4. Ոսկյանի այս բանաստեղծության առթիվ Սիպիլը գրում է. «Թերևս տարօրինակ թվա ծանոթներուն իմ համակրանքս, բանաստեղծին շատ պարզ ոճը և փոքրիկ բառարանը նկատողություն առնելով, երբ անձնական ճաշակիս մեջ նվազ սակավապիտ եղած եմ ես. բայց, ո՞չ ապաքեն հավիտենական զժգոհն է մարդ և իր շունեցածը կը փնտոն. հետո, կատարյալը պարզ է, և պարզության մեջ գեղեցիկը գտնելը՝ շատ հազվադեպ անակնկալ մը»²⁹: Ռոմանտիկ բանաստեղծուհու խոստովանությունն ավելի խոր իմաստ ունի, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից. պարզության մեջ գեղեցիկը հայտնաբերելը հենց այն էր, ինչ փնտրում էր Զուպանյանն իր բանաստեղծական փորձերում, ինչին ձգտում էր ռեալիստ ութսունականների ամբողջ սերունդը:

Սովորականի, առօրեականի «ոչ բանաստեղծականի» պոեզիան ռեալիստական մտածողության բոլոր համակարգերում զլխավոր կադմակերպիչ գործոնի նշանակություն է ձեռք բերում, քանի որ բխում է մեթոդի բուն էությունից, բնութագրում է վերջինիս բովանդակությունն ու ձևը՝ իբրև նրա հիմնային հատկանիշ: Արևմտահայ բանաստեղծությունը զարգացման նոր փուլ էր թևակոխում հենց այդ ուղիով: Զուպանյանի փորձերը եզակի չէին. արդեն ձևավորվում էր ստեղծագործական մի մթնոլորտ, որի անխուսափելի ազդեցությանը կամա թե ակամա պիտի ենթարկվեին ոչ միայն սկսնակները, այլև նրանք, ովքեր

50

զրական ճանապարհ էին անցել արդեն, մկրտվել էին բանաստեղծութ-
յան մասին ավանդական պատկերացումների ավազանում: Եթե
նույնիսկ մի Սիպիլ կամ ավելի ուշ մի Ռ. Որբերյան փորձում էլ են
կենդանի պահել դասական ումանտիզմի ավանդույթները, ապա միայն՝
անհրաժեշտ հոգեբանական վերակառուցման, ռեալիստական ոճի ու
լեզվամտածողության ազատ հնարավորություններին ապավինելու գը-
նով: «Պետք է մոռնալ,— իրավացիորեն նկատում է Հ. Օշականը,—
որ նույնիսկ անոնց մոտ խոր է փոփոխությունը: Տոնապաշտ, հանդի-
սական, մանրամասն, ու *épigrammatique* իր նկարագիրը պիտի պարզ-
վի դեպք ազատ, խոր, իրավ ապրումները»³⁰:

2

Այնուամենայնիվ ռեալիզմը ո՛չ Չոպանյանի ստեղծագործության
մեջ, ո՛չ էլ առհասարակ արևմտահայ պոեզիայում չհասավ ներքին
ամբողջականության, չտվեց ավարտուն արժեքներ, քանի որ ռեալիս-
տական շարժման ներսում ձևավորվող բանաստեղծական մտածողու-
թյունը հենց սկզբից հակամետ էր ինքնահաստատման ուղիներ որոնել
նաև աշխարհի դեղարվեստական ճանաչման այլ համակարգերում³¹:

Դա, իհարկե, չէր նշանակում ամբողջովին հրաժարվել ռեալիզմից:
Ռեալիստական մտածողության այն ազատությունը, որով լուծվում էին
արվեստի և իրականության կապի մոլ, առեղծվածային թվացող հան-
գույցները, արևմտահայ բանաստեղծության մեջ ծավալվում էր ամե-
նատարբեր, երբեմն միմյանց բացառող ուղղություններով: Մերժելով
«ամպին ու ավուլն, վարդին ու սոխակին, դաշտաց և արևուն, զվարթ
այլ տափակ բանաստեղծության» (Ա. Չոպանյան) սխեմաներն ու
բանաձևերը՝ քնարական հայացքի նոր դիտակետը ձգտում էր ստեղծա-
գործական երևակայությունը դուրս բերել արտաքին աշխարհի և մարդ-
կային հոգեբանության լայն, խոր, անժանոթ տարածություններ: Այս-
պես ենթարկվելով ժամանակնորի շարժման բնորոշ տարերքին՝ նո-
րագույն բանաստեղծները, գուցե և ոչ ամբողջ խորությամբ գիտակցե-
լով բանի էությունը, դնում էին զվարագույն մի խնդիր, որի լուծումը,
անշուշտ, վեր էր իրենց ուժերից. նրանք փորձում էին, ավելի հաճախ
դորձնականում, քան տեսականորեն, իրագործել բանաստեղծական
աշխարհաճանաչման տարբեր մեթոդների մի համադրույթ, որը, հա-
մենայն դեպս 90-ական թվականներին, կարող էր հանդիսանալ միայն
պարզունակ խառնուրդի՝ առանց որակական ինքնուրույնության: Հա-
մադրականության այդ ձգտումն առայժմ կարևոր էր իբրև հեռանկա-

րային միտում. բարձր կարգի նվաճումներն այդ ուղղությամբ հնարավորությունից իրականության պիտի վերածվեն միայն մեր դարի սկզբին:

Հին արժեքների քննական վերադնահատման, նորի ստեղծման՝ դեռևս իր հաստատուն հունը չգտած այս մղումը, իհարկե, ինքնանպատակ չէր, այլ ուղղակիորեն կամ անուղղակի արտացոլում էր հասարակական գիտակցության մեջ կատարված բեկումը: Նրևույթը ժամանակին նկատել և փորձել են բացատրել նաև ռեալիստական շարժման ականավոր դեմքերը: Տիրան Քելեկյանն, օրինակ, դարավերջի հասարակական հոգեբանության ամենաբնորոշ գիծն է համարում ակտիվ վերաբերմունքը դեպի շրջապատող աշխարհը: Անհատը ձգտում է յուրացնել գիտության նոր հայտնագործությունները, «էսթետիքի նրբությունները», ամեն պարագայի մեջ իրեն զգալ իրադարձությունների կենտրոնում, սեփական հայացքով նվաճել իր «ես»-ի կենսական տարածությունը հանրության ներսում: Ինքնաճանաչման ու ինքնահաստատման այս բնական հակումը քննադատը բնորոշում է որպես «ապրելու բանաստեղծություն»: «Բարբերու այս փոփոխությունը,—մեկնաբանում է նա,—որ հառաջադիմություն մըն է ինքնին, տրամաբանական է և անխուսափելի. ուրեմն անոնք, որ մարդկային զգացումներուն զարգացումը կը խոստովանին նյութական հառաջադիմությանց հարակից, բնական պիտի գտնեն դայն»:

Այս նույն տրամաբանությամբ է, որ անհատը սկսում է իր «ես»-ը գիտակցել իբրև ինքնուրույն մարդկային արժեք՝ ձգտելով ավելի լայն ճանաչում գտնել հասարակության մեջ. «Քանի որ չենք կրնար ուրանալ,—կիրակացնում է Տ. Քելեկյանը,—թե մարդկային գործերուն ամենեն զորավոր լծակը անձնասիրությունն է, ինչո՞ւ վարմանալ, որ «եսն» ալ ընդլայնե իր փառասիրության անջրպետերը ու տենչա ավելի մեծ հաղթանակներու»³²:

Այսպիսի խոստովանությունը լուելյան ընդունումն էր նաև այն փաստի, որ պոեզիայում ևս աստիճանաբար սկսում էր գերակշռության հասնել անձնական սկիզբը³³՝ զեղարվեստական կառույցի շերտերում չնվազեցնելով հանդերձ աշխարհի օբյեկտիվ-առարկայական պատկերի գերը:

Այդ փորձերն, անշուշտ, դեռ ի վիճակի չէին վճռականորեն փոխելու գրական մթնոլորտի լարվածությունը. ռեալիստական արձակն իր վերելքի ամենաժաղկուն շրջանն էր ապրում: Սակայն դրանք անխուսափելի նստվածքներ էին տալիս ժամանակի գեղարվեստական գի-

առակցութեան մեջ, աստիճանաբար նվաճում էին ընթերցողների նսրա-
նոր շրջաններ: Քննադատութունը, որ ընդամենը մի քանի տարի ա-
ռաջ գրական շարժման մեջ շատ թե քիչ էական նշանակութուն չէր
տալիս բանաստեղծութեանը, այժմ ստիպւած էր լրջորեն զբաղվել
նորագույն բանաստեղծներով: Առաջատար պարբերականները՝ «Հայրե-
նիքը» և «Մասիսը», գրեթե ամեն օր հոգւածներ, նույնիսկ առաջնոր-
դողներ էին տպագրում՝ նվիրւած առանձին ժողովածուների կամ բա-
նաստեղծութեան հետ կապւած ընդհանուր հարցերի, որոնք գլխավորա-
պէս վերաբերում էին, այսպէս կոչւած, անձնական քնարերգութեանը:

Ռեալիստ քննադատները պոեզիայում անհատի անձնական ապ-
րումների ավելի ու ավելի ընդարձակվող տիրապետութեան մեջ տես-
նում էին զաղափարազրկութեան, իրականութունից և հասարակական
շահագրգռութեան հեռանալու վտանգ: «Հայրենիք» օրաթերթի
1893 թ. մարտի 10-ի համարը բացւում է «Ես»-ը խմբագրականով:
Հեղինակը՝ Ա. Արփիարյանը, չի թաքցնում իր անվերապահ բացասա-
կան վերաբերմունքը այն «տարօրինակ եսամոլութեան հանդեպ», որ,
ինչպէս կարծում է քննադատը, արեւմտահայ քնարերգութեան մեջ
սկիզբ առնելով մոտ երկու տասնամյակ առաջ՝ 90-ական թվականներին
իսկական համաճարակի բնույթ էր ստացել:

Ի պատասխան Ա. Արփիարյանի՝ Ե. Տեմիրճիպաշյանը «Մասի-
սում» հանդես է գալիս «Զարգացումն «Ես-ին» հոգւածով, որ անց-
կացնում է մի գլխավոր միտք. գեղարվեստական այն համակարգերը,
որոնց հիմքում գործում է «ես»-ի սկզբունքը, լիիրավ ու կարեւոր տեղ
ունեն աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման ուրիշ համակարգերի
շարքում: «Ո՛չ,— եզրակացնում է քննադատը,— «տխմար և աներես»
(Ա. Արփիարյանի արտահայտութունն է.—Վ. Կ.) գրականութուն չէ
այն, որ գրողն իր «ԵՍ»-ն ի տես կը դնէ, իր տառապանքներն՝ իր
հույսերն և իր տարակուսները կը հայտնէ. մեր, ինքուսաներորդ դա-
րու մարդն, այո՞, իր ներսն այնքան—եթէ ոչ ավելի—կապրի քան
դուրսն. և հոգեկան ներքին պատերազմաց Իլիականը տարբեր կերպով
շահեկան է քան մյուս այն հին հունական Իլիականն՝ որ բանակ բա-
նակի կը բաղխի»³¹:

Մի քանի համար անց Ա. Արփիարյանը նույն «Հայրենիքում» հան-
դես է գալիս «Առ Եղիա Տեմիրճիպաշյան» և ապա՝ «Կեղծավոր գրող-
ներ» հոգւածներով: Կրկին անդրադառնալով «ենթակայական, ներհա-
յեցական, հոգեպնական» (Ե. Տեմիրճիպաշյանի բնութագրումներն
են.—Վ. Կ.) գրականութեանը՝ ռեալիստական շարժման պարագլուխը

բացատրում է, որ իր քննադատությունն ուղղված է միայն նրանց, ովքեր խոր ու ճշմարիտ զգացմունքի փոխարեն իրենց ոտանավորները ողողում են «անձնագովական ոչնչաբանություններով»: Ինչ վերաբերում է գրականության մեջ «ես»-ի սկզբունքին ընդհանրապես, ապա այս գեպըում քննադատի վերաբերմունքը միանգամայն հաստատական է. «Մեծ բանաստեղծներին շատերն,—գրում է նա,—իրենք իրենց մեջ ամփոփված են. իրենց վշտերը, տառապանքներն և ուրախությունները կ'երգեն. ինքնաբերված զրգում մըն է որ զիրենք կը մղե գրելու: Բերես իրենց «ես»-ին գիտակցությունն իսկ չունին, բայց ահա կը տեսնվի, թե այս «ես»-ը հանրության «ես»-ն է. բանաստեղծը մերթ ժողովրդի մը, մերթ ընդհանուր մարդկության սրտին արձագանքն է եղած: Ոչ ոք կը խրաչի անկե, ընդհակառակը, կը փնտռեն զայն, վասն զի դիտուն մըն է որ մեր սրտին զաղտնիրները մեզ կը բացատրեն, իր մտքին ուժովը»³⁵:

Հարցին տարբեր առիթներով անդրադառնում են նաև Գր. Զոհ-րապը, ի. Բաշալյանը, Ա. Զուպանյանը և ուրիշներ³⁶: Անկասկած է, որեմն, որ հարցադրումը մասնավոր բնույթի չէր միայն, այլ կապվում էր գրականության, հատկապես պոեզիայի զարգացման ընդհանուր հետևիկաների հետ:

Մյուս կողմից, եթե վերանայի վիճաբանական կարգի առանձին տարակարծություններից, ապա կարողվի, որ քննադատներից ամեն մեկը յուրովի հանգում էր միևնույն եզրակացությանը. անձնականությունը բանաստեղծության մեջ ինքնին մերժելի չէ, այլ արտացոլում է ժամանակի բնորոշ գիտակցությունը, ճանաչման ինքնուրույն բընագավառ է, որ ստեղծագործողից պահանջում է բնության, կյանքի, մարդկային հոգեբանության խոր իմացություն, տաղանդ և ընդհանրացման ձիրք: Այլ հարց է, որ այդ ուղին թևակոխած արևմտահայ բանաստեղծությունը դեռ ուրտնումների մեջ էր՝ դրանից բխող անխուսափելի կորուստներով ու ծայրահեղություններով: Գրական շարժման ղեկավարները հաշվի էին նստում՝ կատարված փաստի հետ՝ ձգտելով ոչ թե ամբողջովին բացասել, այլ վերլուծել, բացատրել, ճիշտ հունի մեջ դնել նոր հորիզոնների միտող բանաստեղծությունը: Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ Ա. Արփիարյանը (հիշենք, որ նա «Արեւելքում» ոտանավորներ գրեթե չէր տպագրում) «Հայրենիքում» մի առանձին բաժին է բաց անում՝ «Սիրո բանաստեղծներ» խորագրով, ուր պարբերաբար ներկայացվում են եվրոպական քնարերգության հին ու նոր նշանավոր գեմբերը՝ սկսած Անդրե Շենյեից, վերջացրած Բողերով ու

վեռլենով: Ութսունականների նշանավոր պարագլուխն ղզում էր, որ նոր փուլ թևակոխած արևմտահայ բանաստեղծությունը, որքան էլ ամուր կապված լիներ ազգային ավանդույթներին, չէր կարող շրջանցել դարավերջի եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական գեղագիտական շարժման փորձը, ուստի և անուղղակիորեն աշխատում էր երիտասարդ բանաստեղծներին հեռու պահել մակերեսային հրապուրանքներից. մղել նրանց ստեղծագործաբար յուրացնելու ոչ թե այն, ինչ մերժվում էր հենց բուն Եվրոպայում, այլ այն, ինչ որ բանաստեղծական նորագույն հոսանքների ճշմարիտ նվաճումն էր:

Տեսականորեն խնդիրը պարզ էր: Գործնականում, սակայն, կապված էր մեծ զովարությունների հետ: Բանն այն չէ միայն, որ երիտասարդ բանաստեղծներից շատերի փորձերը նմանողությունից այն կողմ չէին անցնում: Ավելի կարևոր էր մի այլ հանգամանք. պառնասականներից մինչև սիմվոլիզմ, ապա՝ հոսիմվոլիստական շրջանի բազմաթիվ հոսանքները ձգվող էվոլյուցիան բնութագրվում էր աշխարհի նկատմամբ գեղարվեստական հայացքի խոր, արմատական փոփոխություններով, ընդ որում, կորուստներն անհամեմատ ավելի շատ էին. քան իրական ձեռքբերումները, որոնք պետք է ժառանգեր մեր դարի առաջադեմ գեղարվեստական միտքը: Այդպիսի իրադրության մեջ ձիշտ կողմնորոշվելու համար պահանջվում էին ստեղծագործական մտահորիզոնի լայնություն, բազմակողմանի իմացություններ: Իսկ դարավերջի հատկապես արևմտահայ իրականությունը հազիվ թե կարողանար տալ այդ հնարավորությունը: Հենց դա նկատի ունենք Զ. Եսայանը, որ մի փոքր ավելի ուշ, դուցե և որոշ ծայրահեղությամբ, գրում էր, թե՝ «մեր մեջ խորհրդապաշտ բանաստեղծներն հաճախ թարգմանություններ կ'ըլլան, ուրիշներ կան որ խորհրդապաշտ բանաստեղծ կը կոչվին. ատիկա մեծ զարմացում պատճառած է ինձի, որովհետև այնպիսի բազմակողմանի, թե՛ ինքնածին և թե՛ արտաքին հարուստ զգայություններու, զգացումներու և մտավոր չափազանց սևղմ և նրբին հուզմունքներու պտուղն է խորհրդապաշտ բանաստեղծությունը, մասնավորապես ինքնուրույն մեծ անհատականություններու հայտնությունը, որ նկատի առնելով մեր գրական միջավայրը, տրամաբանորեն այդ գերագույն ծաղիկը չէր կրնար տալ»³⁷:

Ինչ էլ լիներ, սակայն, անցյալ դարավերջի հայ բանաստեղծության մեջ կատարվում էին էական տեղաշարժեր, որոնք արդեն ուրվագծում էին դարասկզբի գեղարվեստական շարժման հիմնական միտումներն ու ուղղությունները: Արևմտահայ քնարերգության մեջ այս

տեսակետից ևս ամենաբնորոշը Արշակ Չոպանյանի ստեղծագործությունն է:

Ժամանակի քննադատությունը, հետագայում նաև գրականության պատմագրությունը, բազմիցս հաստատելով, որ «Չոպանյանի քերթողական վաստակը ճշմարիտ լրացուցիչ մըն է մեր իրապատշտներու առաջադրության»³⁸, միաժամանակ ցույց են տալիս, որ այդ ռեալիստական փորձերը գրեթե միշտ հանգեցնում են բարդ խաշաձեւումների՝ դարավերջի եվրոպական հոսանքների և ուղղությունների հետ: Երիտասարդ բանաստեղծն զգում էր, որ հայ պոեզիայի դարգացման համար այլ ճանապարհ չկա, բան համաշխարհային գեղարվեստական մտքի սուռձաղեմ նվաճումների դիտակցական ու ստեղծագործական յուրացումն է: Հախուռն համարձակությամբ նա ձգտում էր դարավոր արմատներ ունեցող հայ բանաստեղծության ծառին պատվաստել նոր շիւղեր՝ խորապես համոզված լինելով, որ դրանք կլին ոչ այսօր, ապա մոտ ապագայում կտան իրենց պտուղները: Որոշման այս կիրքը նրան հաճախ դուրս է բերում տարբեր արահետներ, որոնք ձգվում են ռեալիզմից մինչև պառնասականություն, ոտմանտիզմից մինչև սիմվոլիզմ ու իմպրեսիոնիզմ: Հ. Օշականը նկատում է, թե՛ «Չոպանյանի պակասած է միշտ զարթոց կազմելու առաքինություն մը», բայց ավելացնում է նաև, որ՝ «այս հավաստումը չի կշռեր առավելություններ կամ թերություններ»³⁹, այսինքն՝ անցման շրջանի բնորոշ դիժն էր զո, որից չէր կարող խուսափել երիտասարդ բանաստեղծը: Այս հանգամանքն, իհարկե, խանգարում էր ստեղծել ավարտուն արժեքներ, սակայն, տվյալ դեպքում առավել կարևոր էր հեռանկարների հայտնագործումը: Հենց այս կետից էլ գրականության ճանաչված պատմաբանը գնահատում է Ա. Չոպանյանի պատմական ծառայությունը արևմտահայ բանաստեղծությանը. «Մեր ոտանավորը,— եզրակացնում է նա,— ոչ ոքի երախտապարտ է այնքան, որքան իրեն: Տրտում չէ այս պարագոքս, ոչ ալ նվաստացուցիչ իրեն կամ մեր բանաստեղծության: Եթե երբեք մեր քերթողությունը Արշակ Չոպանյանեն չունի քանի մը խոր, իսկապես անկորուստ քանդակներ, բայց չի կրնար մոռնալ «ծառայությունը», որ ազատագրեց մեր ոտանավորը նախ ինքն իրմե, ռոմանտիզմին սնոտիքեն զայն հանելով դուրս, հետո անոր տալով այլապես արդունալեւ հեռանկարներուն փսոսախրությունը: Պարտական են իրեն բոլոր այն բանաստեղծները, որոնք 1890-են հետո կրկես իջան ու անկե ազատագրված այդ սեռին մեջ վարդացուցին իրենց ընդունակությունները»⁴⁰:

Ա. Չոպանյանի ստեղծագործության մեջ, մանավանդ սկզբնական շրջանում նկատելի որակ են կաղմում հատկապես պառնասական գեղագիտության գործնական յուրացման փորձերը: Դա հետագայում հիմք է տվել արևմտահայ գրականության որոշ պատմաբանների նրան պարզապես համարելու այդ ուղղության հիմնադիրը մեր պոեզիայում¹:

Ա. Չոպանյանի առաջին բանաստեղծությունների հակառոմանտիկական ուղղվածությունն արտահայտվում էր քնարական ասրումի, բանաստեղծական իրադրության հոգեբանական հավաստիությամբ, որը հիմնավորվում էր արտաքին աշխարհի օբյեկտիվ կապերի ու հարաբերությունների, մարդկային հոգու կենդանի շարժման ճշմարտացի արտացոլմամբ: Բանաստեղծական աշխարհաճանաչման նոր հայեցակետից անհատը, ստեղծագործողն ինքը շրջապատող աշխարհի մի մասնիկն էր, իր տեղն ուներ համընդհանուր միասնության շղթայում: Միաժամանակ այդ աշխարհը դիտվում էր որպես ստեղծագործողից անկախ ինքնակա գոյություն: Այսպիսի պատկերացումը բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքային շերտերում մեծապես ուժեղացնում էր առարկայական աշխարհի, բնության, մարդկային կեցության բնորոշ մանրամասների գեղարվեստական նշանակությունը: Ահա այս հանգույցում է, որ երիտասարդ Չոպանյանն ընդհանրության եզրեր է նշմարում ռեալիզմի գեղագիտության և արտաքին աշխարհի, մասնավորապես բնության օբյեկտիվ արտացոլման պառնասական սկզբունքի միջև:

Պառնասական բանաստեղծության զլխավոր հատկանիշներից մեկը խաղաղ, անշարժ, վեհ ու ներդաշնակ աշխարհի պատկերումն է՝ գույների, բույրերի հնչյունների անսահման բազմազանությամբ: Հավիտենական, անփոփոխ ու անթափանց աշխարհի այդ պաշտամունքը արտահայտում էր պառնասականների հրաժարումը անհատի հասարակական ակտիվությունից, չարիքի ընդունումը իբրև նախաստեղծ մի ուժի, որի գեմ հավիտենապես անդոր է մարդը: Պայքարից հոգնած քնարական հերոսը իր չնչինությամբ ձուլվում, անհետանում է տոնականորեն շքեղ, մարդկային տառապանքների հանդեպ անտարբեր բնության մեջ: Եթե ումանաթիվական արվեստում բնությունը մարդու քարեկամն է, ապա պառնասականների մոտ այդ նույն բնությունը օտար է մարդուն, անկարեկից նրա տառապանքների հանդեպ: 1893-ին գրված մի բանաստեղծության մեջ Չոպանյանը հենց այս կետից էլ դիտում է մարդու գոյության ողբերգականությունը:

Երբոր կինն հռաստապաժ կամ զգլած,
Աշվներնիս կը դարձնենք բնության,
Անկարեկիր կը գտնենք զայն և անզգած,
Մեղի օտար, ու շատ մեծ, շատ անասման:

Մեր վիշտը երբ անտառներուն մեջ տանինք,
Ծառերուն երգն անհաս կը մնա մեր հոգվոյն.
Մեր արցունքին վերև հաճախ ջինջ երկինք
Մը կը տեսնենք, հեզնոտ, անհոգ ու ժպտուն:

Ձէ՛, այդ անհաս զեղեցկութիւնն անվախճան
Ձի դաշնակվիր բազմանքներուն մեր թղուկ,
Եվ կը տանջվինք ի տես այդ հաղթ պերճության
Որ չի սղմիր մեր թևերուն մեջ անձուկ...

Նույնիսկ կինը՝ «ճշմարիտ մանրանկարը բնության», «այդ տիկ-
ւերբը համառոտ ու սիրուն», անմատչելի է, անհաղորդ մարդկային
տառապանքներին, «անզգած՝ ինչպէս զոհար անկենդան»:

Երիտասարդ Չոպանյանին քիչ էր հետաքրքրում, գուցե և անհայտ
էր պառնասական բանաստեղծության փիլիսոփայական ու հասարա-
կական բուն ենթիմաստը. կոնտ դը կիլ յուրօրինակ բնապաշտության
մեջ նա միայն խոր տագնապ ու ցավ էր տեսնում՝ մարդու մանրաց-
ման, բարոյական անկման, մարդկային արժեքների կորստյան համար.
Նրան խորապէս հարադատ էր մանտվանդ Ֆրանսիացի բանաստեղծի
աստվածամարտ ոգին: Վերջինիս հերոսը ինկվիզիցիայի խարույկի բո-
ցերի միջից նետում է իր դահճին. «Մտոր արարած, չէ՞ որ աստված
դատարկ հնչուն է», իսկ «Կայեն» պոեմում Եհովան բնութագրվում է
ազա՛հ, ստախոս, անհնազանդ մակդիրներով, ներկայացվում իբրև շա-
րության արարիչ, որից հավիտենապես վրեժխնդիր պիտի լինի մարդ-
կությունը⁴²: Պ. Ադամյանին գրած մի նամակում նույն ոգով աստծու
բարության առասպելը մերկացնում է նաև հայ բանաստեղծը. «Ձեմ
հավատար Աստուծո, որովհետև չեմ սիրեր զայն,—գրում է նա և ավե-
լացնում:—Ո՛հ, չգիտեմ ինչու չգոհացնիր իմ սիրտս այդ շատ օղային
էական ալ, որ երբեք չերկիր, որ կերպարանք չունի, որ անհասկնալի է,
որ հեռու է մանավանդ մենե, շատ հեռու ամպերեն, աստղերեն, տիե-
զերքեն վեր, երկնքին մեկ անկյունն առանձնացած, շատ հեռու մեր
աչքերեն, մեր հոգիներեն, մեր ցավերեն, մեր արձագանքներեն, մեր
ողբերեն... չգոհացնիր զիս այդ Աստվածը, որ համակ բարություն է և
որ հանդարտ աչքերով կը դիտե վերեն խեղճ մարդուն դառնաշարժաբ
կյանքը...»⁴³:

Եւլ աշտակես. մի կողմից՝ մարդ, որ մանր ու շնչին կրքերի մեջ կորցրել է իր բնական էութունը, մարդկային հասարակութուն, ուր տիրում է չարի մշտագո ու անասան օրենքը, մյուս կողմից՝ աստված, որ «դատարկ հնչուն» է: Մնում է միայն հզոր ու ինքնիշխան բնութունը, որ իր անվրդովության մեջ փառահեղ՝ ճշմարիտ է, հավիտենական ու ներդաշնակ: Անփոփոխ ժամանակի ու տարածության մեջ բնութունը վերածվում է ինքնին արժեքի, որ հրապուրում է նաև դրական իդեալի ուղիներ որոնող հայ բանաստեղծին: Նրա բանաստեղծություններում քնարական մթնոլորտն անկնհայտորեն շնչում է պառնասական բնապատկերի ճշգրիտ ու լուսավոր ծավալմամբ, մասնավորապես կոնստղու Լէի ներկայացրած արեւելյան բնաշխարհի հզոր ու ծանրանիստ էկլոսիկայով:

Ահա, օրինակ, «Կովը», որ շատ բանով հիշեցնում է ֆրանսիացի բանաստեղծի հայտնի «Փղերը»: Ոչինչ չի հուզում թանձր մացառների միջով ձգվող «ղեղին ուղիի» խաղաղությունը, որ ողողված է արեւի «ճերմակ լույսով»: Ծանրամորմին ու խաղաղ ընթացքով անցնող կենդանին բոլորովին չի խախտում բնանկարի համր ներդաշնակությունը. քնդհակառակը, իր ներկայությամբ ավելի է ընդգծում կյանքի անցույթարձին անտարբեր բնության վեհաշուք ու ճնշող ուժի հմայքը.

Խիտ ցախերուն մեջտեղեն կով մ'հաղթամարմին և խաղաղ
Համբարար վեր կ'ելլե զլուխը հոճելով ծանրորեն
Ու վեհոթյամբ մը մեծաշուք, արձակելով աչ ու ձախ
Քաղցր նայվածք մը զոր կարծես վճիտ խոհեր կ'օրորեն:

Կանգ կ'առնե պահ մը ճամփուն վրա զոր կը լեցնե իր սրբարտ
Հզոր մարմնովն ու կը նայի հեռուն, ծովին, հրկնքին,
Հեղ մ'իր ոռնդովը կը ձնե սուղող հովիկը զվարթ,
Ու բառաշուն մ'իր թռերեն կը բարձրանա լայն, խորին:

Հետո, նորեն տատանելով կոտորներն իր գալարուն,
Իր կողերը կը մտրակե կարճ ագիովը բարակ
Ու կը քալե, կը հեռանա երերցնելով իր լեցուն
Ճերմակ ձիւներն որ կը կախվին իր լայն ուժեղ փորին տակ:

Հատկանշական է, որ բանաստեղծը ոչ մի արտահայտությամբ, զգացմունքային վերաբերմունքի ոչ մի երանգով չի մատնում իր ներկայությունը: Բնությունն ապրում է իր անկախ, ինքնուրույն կյանքով, ոչ մի արտաքին միջամտություն չի կարող փոխել անսկիզբ ու անվախճան օրենքի հոլովույթը, խախտել բնության հավիտենական ներդաշ-

նակությունը, ուր կյանքը թեև չի եռում ումանտիկներին հատուկ կըրքով ու բաբախումներով, բայց և հանդարտ, լիաբուռն ու համատարած տրոփյունով լցնում է աշխարհի առարկայական բաղմաղանությունը: Այդ դանդաղեցրած ռիթմն ընդգծում է բնության շարժման ծավալային ու խորքային մասշտաբայնությունը: Բանաստեղծության մեջ այդ մասշտաբայնությունն ուժեղացվում է հատկապես ընտրված բառային կազմով (թանձր, հաղթամարմին, խաղաղ, համրաբար, ծանրորեն, վեհություն, մեծաշուք, պարարտ, լայն, խորին, ուժեղ և այլն), տասնհինգվանկանի տողերի հանդարտ ընթացքով, ինչպես նաև պատկերի յուրահատուկ կառուցվածքով (համր բնապատկերը մի պահ կարճեք շարժման մեջ է դրվում կովի երևումով, որը, սակայն, նույն անխուսով ընթացքով էլ անհետանում է, հալվում աննդություն մեջ), որն ստեղծում է անվրդով հավիտենականության պատրանքը:

Բնորոշ է նաև «Ասուպներ» բանաստեղծությունը: Առաջին մասում նկարագրվում է «անշարժ, քնացած» ջրով լի ավազանը.

Հանդարտ ու մարուր, ջուրը կը փովի
Ավազանին մեջ, անշարժ, քնացած.
Ո՛չ կնճիտ մը մեղմ, ո՛չ փոթ մը հովի,
Ո՛չ առարկայի մը ցուքն անդրադարձ:

Հետո պատահականորեն նկատված քարը մի պահ խուսվում է ջրի միապաղաղ անդորրությունը, որը, սակայն, հաջորդ ակնթարթին կրկին վերահաստատվում է.

Բայց լոռորակները կը ծավալին
Ու կը նվազին, և շիթերն ալ շուտ
Կը թափին նորեն զոգն ավազանին,
Նորեն կը քնանա ջուրն իր քունը ցուրտ:

Բանաստեղծության երկրորդ մասում ընդարձակվում է պատկերի իմաստային տարողությունը: Նույն «պարապ ու ամայի» հանդարտության մեջ բնութագրվում է արդեն մարդկային ներքնաշխարհը՝ հաստատելով կենդանի ու անկենդան բնության, արտաքին առարկայական աշխարհի և մարդկային հոգու անթափանց ու անըմբռնելի միասնականության պառնասական սկզբունքը: Ջրավազանին փոխարինում է «անտարբեր աչքերով» պատուհանից դուրս նայող աղջիկը՝ «միտքը պարապին մեջ թափառահած, կուսությանը մեջ հոգին ամայի»: Փողոցով անցնող պատանու սեեռուն հայացքը մի ակնթարթ գաղտնի սարսուռներ է ծնում կուսական հոգու մեջ: Սակայն՝

Կանգնի և անհետ կ'ըլլա պատանին.
Սարսուռին թախիժ կը հաջորդէ սուր.
Մոռացո՛ւմն հետո կուգա վերստին,
Ու նորէն հոգին կը նիրհէ թափուր:

Բնությունն իր «իներտ վիթխարիության գեղեցկությամբ» (կկոնտ դը Լիլի արտահայտությունն է) պառնասական պոնզիայում փոխարինում է ռոմանտիկական իդեալին: Բայց եթե ռոմանտիկների մոտ այդ իդեալը իրագործելի է մարտնչող անհատի համար, եթե վերջինս մարդկային ու հասարակական բոլոր արժեքների կրողն է, եթե բնությունն իր անսահմանությամբ ոչ թե ճնշում, այլ ակտիվ գործունեության է մղում նրան, ապա պառնասականների մոտ այն հեռավոր, սառն ու անմատույց մի անկրթություն է, որ իր հզորությամբ ճնշում է հերոսին, մղում ինքնամոռացման: Անհասի ու անմատչելի այս պաշտամունքը թեև պասիվ, բայց և այնպես բողոք էր ժամանակի իրականության դեմ: Այս կետում ևս Չոպանյանի ստեղծագործությունը մերձենում է պառնասական արվեստին: «Կապույտ հնչյակ» բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսը հորդորում է «զոդտր աղջկան» լինել աստղերի պես «հեռավոր ու անմատույց», մեկուսանալ, հեռանալ «կրքերու թանձր աղբյուսեն», հրաժարվել «զազիր համբույրից», երկրային ցանկություններից.

Փափիկ մարմինդ ու հոգիդ քողերու մեջ սպիտակ,
Շուշան եղիր, տեսլացիր. թող մեջդ կինն անհետի
Ու երեսն դա հրեշտակն, անբիծ, թեթև, լույս համակ:

Նվ սերդ թող սրտիս խորն, ամենեն խորն հաստատվի,
Ինչպես պատկերը Կույսին՝ մատուռին մեջ առանձին,
Որուն մարդիկ ձերադիր, ազոթքներով կը մերձին:

Այս տրամադրության հետ է կապվում նաև փախուստի թեման, որ տադբեր երանդներով արժարժվում է Չոպանյանի բանաստեղծություններում: Դրանցից մեկը կրում է հենց «Փախուստ» բնորոշ խորագիրը: Բանաստեղծը դիմում է բարեկամուհուն.

Քաղաքեն, ուր կը զեռան
Մարդիկ, հեռանանք.
Հոն պղտիկ է ամեն բան,
Ամեն բան՝ գարշանք:

Այս դեպքում էլ հերոսը ձգտում է դալի բնություն: Սակայն այդպիսի ինքնօտարումը հասարակությունից էապես տարբերվում է ռոման-

տիկական փախուստից: Ռոմանտիկները մոտ հերոսը ակտիվ փոխ-
ներգործության մեջ է բնության հետ, վերջինիս է հաղորդում իր հոգու
արժեքները՝ ինքն էլ իր հերթին հարստանալով նոր արժեքներով: Բը-
նությունն իր շարժուն, ներքին բախումներով լի կյանքով բազմա-
պատկում է հերոսի կենսական էներգիան: Չոպանյանի հերոսն, ընդ-
հակառակը, բոլորովին չի ձգտում հաղորդակցվել բնության հետ, այլ
պարզապես ինքնամոռացման է հասնում երկնքի, ծովի, աստղերի
խաղաղ, մարդկային կրքերից հեռու ծավալման մեջ:

Աստղերն իրենց բույնին խոր

Քնանան խաղաղ.

Պառկին ջուրերն անձխոր

Ու միապաղաղ:

Բոլոր ձայները մարին,

Շարժումը դադրի.

Ծծենք, մինակ, անհունին

Հեշտանքը վայրի:

Գեղարվեստական ճանաչման պառնասական սկզբունքը ելնում էր
աշխարհի հեռավոր ու մոտավոր բոլոր իրերի, բնական ու մարդկային
կեցության բոլոր դրսևորումների միասնականության հիմքից: Բեռֆիլ
Դոթիևի «Էմալներ և կամետներ» շարքում, օրինակ, ինչպես ցույց է
տալիս ժամանակակից ռուս հետազոտողը⁴¹, գոյության ձևերի ու գույ-
ների անսահման բազմազանությունը տարբերակիչ հատկանիշ չէ, այլ
ամենատարբեր երևույթները մերձեցնող աներևույթ մի սկիզբ, որ վե-
րացնում է ամեն տեսակ զանազանություն, ստեղծում անքակտելի և
անթափանց միասնություն: Դրանով պառնասականները հաստատում
էին իրենց պեսիմիստական կենսափրկիստիայությունը, որի համաձայն
բնության մեջ և հասարակական կյանքում բոլոր հակասությունները
երևութական են, ամեն ինչ սահմանված է ի սկզբանե և անփոփոխ է
հավիտենականության մեջ: Դա ամենից ավելի ցայտուն արտահայտ-
ված է շարքի կենտրոնական՝ «Գաղտնի հարազատություն» բանաստեղ-
ծության մեջ, որի անմիջական հարասությամբ է ստեղծված Չոպան-
յանի քնարերգության լավագույն էջերից մեկը՝ «Կապը»: Դոյության
բոլոր ձևերում «թաքուն հանգույց մը կա ամեն բան ղողղոյ»: Այդ հան-
գույցով իրար են կապվում «գույնն ու հնչյունն ու բուրումը խուսափուկ»,
կույսի ժպիտն ու աստղերի ակնարկը, ծաղիկն ու մարդկային դեմքը,
երգի պարզ մեղեդին և անցյալի հուշը, ծաղկի բաժակն ու սիրածի
աչքերը.

խորհրդավոր, խոր համաափյուռ թելերով
Այսպես ամեն բան կը կապվի սերտազին.
Սերն ու ծաղիկ, երազներն ու սյուրը զով,
Բնությունն ու մարդ, անկենդանն ու կենդանին,
Իրար կը մեկնեն և իրարու կը դաշնակվին
խորհրդավոր, խոր, համաափյուռ թելերով:

Թևոֆիլ Գոթիեի քնարերգությունը գլխավոր առանձնահատկություններն է մեկը Դ. Օբլոմովսկին բնորոշում է այսպես. «Ընդգծելով նյութական սկզբի առաջնությունը՝ բանաստեղծն ամեն ինչ համադրում է ոչ թե հողեկան պրոցեսների, այլ իրերի և նյութական առարկաների հետ»⁴³, Վարդը և աղջկա շրթունքները համադրվում են միայն իրենց գունային նմանությամբ, նույն արտաքին հատկանիշներով մերձեցվում են մարմարը և մարդկային մարմինը, սպիտակ լամպը և կնոջ կուրծքը, կանացի հմայքների թրթիռը հիշեցնում է լուսնի զոդոդոջոդ լույսի տակ ափի ավազները շոյող մանր ալիքների ծփանքը և այլն: Առարկայական աշխարհի օբյեկտիվ պատկերման մեջ գրեթե ամբողջովին բացառելով մարդու զգացական վերաբերմունքի մոմենտը՝ պառնասականները մի կողմից հեռանում էին ումանտիզմի ավանդույթներից, մյուս կողմից՝ մարդու և աշխարհի հարաբերության սիմվոլիստական սկզբունքից, որը շատ բանով հակակշիռ էր հենց պառնասականներին:

Այս հատկանիշներով բնութագրվում են նաև Ա. Չուպանյանի ստեղծագործության աչն էջերը, որոնք ամենից ավելի սերտ են առնչվում ղեղարվեստական արտացոլման պառնասական մեթոդի հետ: Հայ բանաստեղծի մոտ ես արտաշխարհի տեսանկի առարկայական պատկերի կառուցվածքում գերիշխում են ստատիկ վիճակները, գունային բազմազանությունը հաճախ համահարթվում է սառն սպիտակության համասեռ երանգով, լույսը զուրկ է ջերմությունից, կապերի և հարաբերությունների մեջ նվազագույնի է հասցված շարժման հնարավորությունը: Բանաստեղծը պատկերում է ոչ թե իրերի շարժման կենդանի ընթացքը, այլ կարծես ակնթարթային պահաժամանակով նկարահանված անշարժ վիճակների մի հերթագայություն, որոնց անցումային օղակները զուրկ են ներքին դինամիկայից:

Ժամանակի քննադատության ուշադրությունից չվրիպեց Ա. Չուպանյանի առաջին փորձերի նաև այս առանձնահատկությունը: Ա. Արփիարյանն, օրինակ, «Արշալույսի ձայների» գրախոսականում կարճ ու դիպուկ նկատում է. «Կը փափաքեի, որ նկարագրություններու մեջ ամենաճարտար լուսանկարիչ մը ըլլալու տեղ, ըլլար ամենաճարտար

պատկերահան մը»⁴⁶: «Ասպետ» ստորագրութեամբ մի այլ դրախտս նույն տեսանկյունից և ավելի հանդամանորեն բնութագրում է բանաստեղծի հաջորդ՝ «Թրթուամենք» ժողովածուն. «Այդ 25 կտոր բանաստեղծութեանց մեջ,—գրում է նա,—ամեն երանգները կան, ամեն փողփողումները, ամեն ձայները, ամեն տեսիլները, ինչ որ մեր արտաքին զգայարաններուն ազդեցութեան տակ կ'իյնա: Բայց ներքին կյանքը, որ պիտի թրթռացնի զանոնք, այդ կյանքն է, որ կը պակսի:

Ես պիտի առաջարկեի Ոսկի զանակներ, ցուրտ ու վճիտ ցուրերով. Մաքառաւի կտորտանքներ, գաղտակուրիս վաս ու երփներանգ ցըրտութեամբ. Սիկիլիներ, գավառական բառով, սառուցի մանր ու կարծր կտորներ՝ իրենց հրաշազան ձեւերով. Բյուրեղացումներ, աղի, ծծումբի, ազոթակի բյուրեղացումներ՝ հրասքանչ նկարներով, ու ինչ որ բնությունն ունի իր մեջ տարօրինակաս փայլուն ու անդգած, ինչ որ ձեւերն ունին ամենեն ավելի ակնահաճո, զույներն ամենեն կենդանի, բույրերն ամենեն ավելի թափանցանց, փողփողումներն ամենեն ավելի հիացական, ձայներն ամենեն ավելի հրապուրիչ:

Այս ամենն, այո՞. բայց թաքուն թրթուումն, որ կը կենդանացնէ այդ անշնչութիւններն, որ մտեւմտրյալն աննյութական կապ մը կը հաստատէ անոնց ու մեր միջև, այդ անշարժութեանց խորը թաղված ներքին կյանքը, զոր իմաստասիրը դուրս պիտի բերէ և զոր բանաստեղծն զգալ պիտի տա մեզ, այդ ամենը դուրս կը մտնէ Չոպանյանի հատորիկէն (ընդգծումները բնագրինն են.—Վ. Կ.)»⁴⁷:

Այնուամենայնիւ քննադատներն իրավացի էին միայն մասամբ: Ավելի լայն ու բազմակողմանի հայացքը Չոպանյանի ստեղծագործութեան մեջ անմիջապէս հայտնաբերում է հստակ տեսանկի այնպիսի հատկանիշներ, որոնք ոչ միայն հեռացնում են նրան պառնասականներից, այլև որոշակիորեն ուղղված են վերջիններիս դէմ: Քնարերգութեան բնագավառում երիտասարդ բանաստեղծի նորարարական փորձերը միայն գեղեցկագիտական նպատակներ չէին հետապնդում. ո՞չ «արվեստը արվեստի համար» գրույթը, ո՞չ էլ կոնադը կիլի «հնդկական խորունկ հուսահատութիւնը» (Ա. Չոպանյանի արտահայտութիւնն է) չէին կարող համատեղվել ազգի հոգեւոր վերածննդի այն հեռանկարների հետ, որ, վերջին հաշիւով, ակնկալում էր հայ մշակութային շարժումը՝ երկու դարերի սահմանագծին: Եթէ պառնասականները արվեստին վերագրում էին աշխարհի քառսը կարգավորող վերերկրային ու վերժամանակային բացարձակութեան արժեք, ապա Չոպանյանը «խորապէս համոզված է, թէ ցեղի մը հոգեկան դաստիարակութիւնը

իր գրականության միայն կը կատարվի, պայմանով, որ այդ գրականությանը մտածման ու գեղեցիկին սնուցանող և մեծցնող տարրերն ունենա»³⁸, կապվի ժողովրդի հոգևոր առաջընթացի միանգամայն իրական խնդիրների հետ։ Ուրեմն անտարբերության, մեկուսացվածության, «փղոսկրյա աշտարակի» հաստնի գեղապիտական հավատամբը չէր կարող ամբողջապես ընդունելի լինել հայ բանաստեղծի համար, որքան էլ նա հետագայում խոստովաներ, թե իր մեջ շարունակաբար պայքարել ևն բանաստեղծ արվեստագետի և հրապարակախոս գործչի հակադիր նկարագրերը³⁹։ Այդպիսի ներքին խռովքը միայն անձնական-հոգեբանական հիմք ունի. իրականում նրա բազմամյա գործունեության տարբեր բնագավառները բոլոր պարագաներում լրացրել են միմյանց։ Բանաստեղծությունը, երաժշտությունը, ընդհանրապես գեղեցիկ արվեստները Չոպանյանի հայացքով ոչ թե պառնասականների ինքնամոռացման սպիտակ ոլորտն է, այլ մի «երջանկության աշխարհ», ուր հերոսը վերածնվում է գեղեցիկ, գործուն, նպատակաուղղված կյանքի համար, լցվում Չարի, աշխարհի անիրավությունների դեմ պայքարի վճռականությամբ։ «Երջանկության աշխարհը» արձակ խորհրդագծության մեջ կյանքի «գծում, ցավագին ու խալտառակ երեվույթներում» ծանրության տակ հավատը կորցրած հերոսին վերստին ապրելու է կոչում արվեստի կենարար ոգին. «Կ'զգայի կենսական ուժին իմ մեջս հարյուրապատկվիլը»,—խոստովանում է նա։ Եվ ապա՝ «Ինձի կը թվեր, ունկնդրելով անոր, թե կյանքի խորհրդին մթությունը, մաքուր լույսով մը թափանցվելով, կը մեղմանար. ինձի կը թվեր, թե տիեզերքը վերին գեղեցկություն մը կ'զգենուր, ինքնավատահության, պայծառատեսության ոգի մը կը մտներ մեջս, բաղձանք մը կը գրավեր զիս՝ Չարին դեմ մինչև վերջին շունչս կռվելու. կը կարծեի ընդնշմարել նպատակ մը, անորոշ, հեռավոր, բայց լուսավոր ու ապահով, տիեզերական կյանքի ամբողջ դատանքին և ամբողջ տառապանքին»⁴⁰։

Ավելի ուշ՝ 1907—1909 թթ. գրված մի ոտանավորում բանաստեղծը նույն ոգով գիտակցական գործունեության է կոչում մարդկանց։ Եթե նույնիսկ «սուին բան իրոք աշխարհի մեջ ունալն է», եթե նույնիսկ «չունի նպատակ Արարչությունն ահագին», ապա այդ գեպքում էլ չպետք է կուլ զնալ «անողորմ ճակատագրին», «ողբալ զուր է և վատ է»։ Դրա փոխարեն հարկավոր է ոգին ամրապնդել «ազնիվ ու քաջ տրամուկությամբ»։

. Թող ճիշդ միշտ մաքառի
Չարին դեմ, նույնիսկ երբ հույս չունիս վստահ հաղթիլու:
Եղիր ազնիվ ավելի, քան անզույժ կարգն իրերու:
Այգակս ապրե, զի այդ կյանքն է զեղեցիկ ամեննն,
Եվ ոչինչ կա ճշմարիտ րացի միայն Գեղեցկեն:

Գեղեցկի այսպիսի պաշտամունքը կենսական մեծ հարստություն է կը-
րում իր մեջ, էմալի և մարմարի սառնություն փոխարեն լիցքավորված
է ազնիվ նպատակների համար մղվող պայքարի ջերմությամբ:

Մարդկային հասարակության բարոյական արժեքները Չոպանյանի
ստեղծագործության մեջ բնության նախաստեղծ արժեքներին հավա-
սարադոր նշանակություն են ձեռք բերում: Ակտիվ գործունեությունն
ընդունվում է որպես գոյության ամենավճռական հիմք: Պառնասական-
ների պեսիմիստական կենսահայեցողությունը աշխարհի համաշա-
ժավալ միասնականության ներսում բացառում էր ամեն մի անհաշտե-
լի հակասություն: Ստեղծագործական պրակտիկայում դա հանգեցնում
էր, այսպես կոչված, «խաղաղ կոնտրաստի պոետիկային», այսինքն՝
եթե հակասություններ կան էլ, ապա դրանք երբեք չեն վերաճում
իրարամերժ բախումների: Ըստ այդ կենսափիլիսոփայության, աշ-
խարհում ոչինչ չի անհետանում, ամեն ինչ փոխում է միայն իր գո-
յության ձևը. ուս նախասահմանված ու անփոփոխ օրենք է, որ չի
կարելի կասեցնել ոչ մի միջամտությամբ: Այս ճանապարհով ևս պառ-
նասականները հանգում էին աշխարհի անփոփոխելիության, շարի հա-
վիտենականության, իրերի շարժման գոյություն ունեցող կարգի հետ
անվերապահ հաշտվելու գաղափարին, որը նրանց մերձեցնում էր մի
կողմից նատուրալիզմի ֆատալիստական աշխարհըմբռնման, մյուս
կողմից՝ անկումային գաղափարաբանության հետ⁵¹:

Այս գծի վրա Չոպանյանի բանաստեղծական հայեցողությունը միան-
գամայն հակադիր ուղղվածություն ունի. նրա քնարական հիքոսը ոչ
մի կերպ չի կարող հաշտվել քայքայման, մահացման, գեղեցկություն-
ների կործանման բնական անհրաժեշտության հետ: Նա խոր ցավով է
գիտակցում, որ «կենսաշող խանդով խաչատացող» երկրագունդը մի օր
պիտի «դառնա դիակ մը ցրտին», կյանքը «պիտի լռե հորիզոնե հորի-
զոն», պիտի անհետանան մարդկային սերունդների ջանքերով ստեղծ-
ված արժեքները՝

Իր երազներն, իր հրճվանքներն ու լալոն,
Իր դարավոր ճիգն հոչակապ՝ արիության,
Գեղեցկության, արգարության, ամեն ինչ,

Որ իր արչամբն ու բրտինքով սրբազան
Ստեղծեց ան՝ դիմելով միշտ վեհ ու ջինջ
Իդեալի մը գերազանց, բան բնության
Որենքը կուռ, անագորույն ու միին...

«Կարելի՞ է, ներելի՞ է ասիկա» տողը, որով ավարտվում է բանաստեղծությունը, բացահայտում է հեղինակի քնարական աշխարհընկալման փիլիսոփայական խորքը. մահը բոլոր դեպքերում կյանքի բացասումն է, և մահվան մեջ իրականության հակասությունների լուծումը փնտրել նշանակում է հաստատել գոյություն չունեցող արժեքներ: Ապավինելով այսպիսի պատրանքային իդեալի՝ պառնասականներն ըստ էության մտնում էին այն փակուղին, որի առջև կանգնած էր ֆրանսիական գեղագիտական միտքը 1848-ի հեղափոխության պարտությունից հետո: Լիոնտ դը Լիլի «Լույս, որտե՞ղ որոնել քեզ, գուցե մահվան մեջ ես գտնեմ»⁵² արտահայտությունը պառնասական գեղագիտության մեջ հնչում էր մանիֆեստի նշանակությամբ:

Չոպանյանի բանաստեղծական աշխարհաճանաչման հիմքերը ևս խորսփվում էին լույսի որոնման կենսահաստատ սկզբունքի վրա: Սակայն այդ լույսի աղբյուրը իրական, կենդանի կյանքն է, մարդու ստեղծարար գործունեությամբ վերակերտված աշխարհը, զարգացման ու առաջընթացի անվերջ հոլովույթը: «Մեռնիլ» բանաստեղծության մեջ այսպիսի հայացքի տեսանկյունից հերքվում է հավիտենապես կրկնվող, մահացող ու կրկին նույնությամբ հառնող կյանքի պառնասական պատկերացումը.

Իմ բոլն. «Այս է օրենքն հավերժական անհեղի.
Պետք է թողնի ծաղիկներն, պետք է որ ձյունը հալի,
Պետք է խոտերը չորանա ու տերեւները թափին,
Ու մարդը պետք է մեռնի... Բայց մահը բոլոր մերն է սին,
Հյուսն անմահ է հավետ ձեռքու տակ բյուրազան.
Կորուստ չկա, մահ չկա, այլափոխում կա միայն...»:

Սիրով ու ամբողջ էությամբ կյանքի հետ կապված քնարական հերոսին այս ամենը անհեթեթություն է թվում: Մահը բնության «ամբարիշտ հեղնությունն» է, կենդանի գիտակցությունը, լիարյուն զգացմունքը ոչ մի սփոփանք չի կարող գտնել այն հավաստման մեջ, թե՞ «երազ ու հուշ ու տենչանք, երգ ու ծիծաղ ու արտոսք, պիտի ապրին հավիտյան... ձեռքու տակ նորանոր»: Սուտ է նաև, «թե մահն է գերապույն հեշտանքն, հանդիստն անլրդով, երանավետ քունն անհուն»: Ամբողջ ընդարձակ բանաստեղծությունը մինչև վերջ այս հակաթեզի

վարդապետումն է, մարդ-անհատի հաստատումը՝ իբրև ինքնուրույն ար-
ժեքի, որի գոյությունն իմաստ ունի միայն կենդանի ու իրական աշ-
խարհում:

«Երազի մը մեջ...» բանաստեղծության քնարական հերոսը բո-
ղոքում է ոչ միայն մահվան, այլև ընդհանրապես այնպիսի գոյության
դեմ, որն իմաստավորված չէ գործունեությամբ, պայքարով ու տա-
ռապանքով, զգացմունքների հարստությամբ: Նիրվանայի փիլիսոփա-
յական խորհուրդը պառնասական պոեզիայում ենթադրում էր մի
երևակայական աշխարհ, ուր, հայ բանաստեղծի հեգնական բացատրու-
թյամբ, «սիրտն է անվիշտ, վարդն առանց փուշի», «սուր կյանքն ան-
վախճան տուն մ'է լուսավոր», ուր մահը նույնիսկ «ոտք երբեք չի կո-
խեր»: Չոպանյանի քնարական հայացքը աշխարհի նկատմամբ ելնում
է ակտիվ կենսասիրության սկզբունքից. այդ հայացքը չի կարող հան-
դուրժել բուրդայական ինքնաբացասումը, բոլոր տենչանքներից ու
ձգտումներից ձերբազատվելու ցնորքը՝ իբրև կեցության հակասությու-
ները լուծելու ճանապարհ:

Ձէ, իմ տառապանքս ես կը նախընտրեմ,
Ինչպե՞ս ասուել կյանքն, երբ Անծանոթին
Տենդն ամեն վայրկյան չի ցցվեր մեր դեմ.
Թող միշտ պայքարեմ, երազեմ, հուսամ,
Թող որ իմ անվերջ իղձովս արբենամ...

Կենսական իներտության դադափարը պառնասական դեղագիտու-
թյան մեջ յուրահատուկ պոետիկական համակարգի, ընդհանրապես
բանաստեղծական իրականության կազմակերպման բնորոշ օրենքների
հիմքն էր: Շառլ Բոդլերը, որին վիճակված էր հայտնագործել քնարա-
կան աշխարհաճանաչման բոլորովին նոր մի հայեցակետ, ժամանակին
ամենից ավելի սուր քննադատում էր բանաստեղծության հենց այդ
տեսակը, քանի որ վերջինս աշխարհը պատկերում էր միայն նյութա-
կան, առարկայական ձևերի մեջ, տարվելով աշխարհի անսահման գու-
նագեղությամբ՝ մոռանում էր մարդուն, նրա զգայական վերաբեր-
մունքը շրջապատի նկատմամբ՝ այդպես հրաժարվելով նաև ճշմարտու-
թյան և արդարության բարոյական արժեքներից³³: Այդպիսի ակնհայտ
ծրադրային էջեր հանդիպում են նաև Չոպանյանի ստեղծագործության
մեջ: «Ձմռան պատկեր» բանաստեղծության առաջին հրեք քառա-
տողերն, օրինակ, ներկայացնում են պառնասական պոետիկայի բոլոր
չափանիշներով հյուսված մի բնանկար՝ «համայնատարած մեռելու-
թյամբ», «դժգույն ու խաղաղ հրադով», «անբիծ կուսությամբ», «ան-

շարժ ու տխուր գեղեցկի ցոլքով» պարուրված մի աշխարհ, որին անմիջապես հետևում է հակաթեզը.

Բայց կ'զգամ, որ քեզ սիրել չեմ կրնար,
Անհուն հրաշալիք, սերճ ու ցրտագին,
Ընկճող վահոթյուն, որուն անբարբառ
Գեղեցկության մեջ կը պակսի հոգին:

Չոպանյանի քնարերգության մեջ, և 90-ական թվականների պոեզիայում ընդհանրապես, քիչ են այնպիսի էջերը, որոնք հնարավոր է ամբողջապես վերագրել այս կամ այն ուղղությանը, կառուցվածքային բոլոր շերտերը և զրանց հարաբերությունները բացատրել միայն այս կամ այն որոշակի պոետիկական համակարգի օրենքներով: Առավել բնորոշն այն է, երբ միևնույն ստեղծագործության մեջ երբեմն հետաքրքիր խառնաձևմաներով, ավելի հաճախ՝ պարզապես կողք-կողքի, գոյակցում են տարբեր գեղարվեստական կոլտուրաների նստվածքները: Այդ յուրօրինակ բանաստեղծական էկլեկտիկմը անցման շրջանի լարված որոնումների հետևանքն էր. վերջին հաշվով ընդամենը մեկ տասնամյակում արեւմտահայ պոեզիան հասնելու էր զարգացման մի աստիճանի, որի համար այլ պարագաներում շատ ավելի տեական ժամանակամիջոց պիտի պահանջվեր. ժամանակի տևողությունը մի տեսակ կրճատվում էր արագությանը հակադարձ համեմատական կարգով՝ իր հեռ բերելով ինչպես ակնառու նվաճումներ, այնպես էլ անխուսափելի կորուստներ:

Ա. Չոպանյանը լայն շրջադրության մեջ էր տեսնում նորագույն քնարերգության ապագան: Նրա տեսակետով ռեալիզմը քնարերգության մեջ ամենից առաջ նշանակում էր վերացնել ամեն տեսակի սահմանափակություն արտաքին աշխարհի և ստեղծագործող անհատի, լայն առումով՝ օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերություններում: Որքան հարուստ է աշխարհը, որքան անհամար են մարդկային հոգու շարժման ուղղությունները, նույնքան էլ բազմազան են իրականության նկատմամբ բանաստեղծական հայացքի տեսանկյունները: Այդ բազմաղանությամբ է հարստանում մարդկության գեղարվեստական փորձը, այդ փորձի յուրացմամբ է պայմանավորվում ամեն մի առաջընթաց շարժում: Այս գիտակցությամբ էր Չոպանյանը դիմում դարավերջի եվրոպական արվեստում և գրականության մեջ հայտնի ուղղություններին: Դա սովորական ազդեցություն չէր, այլ հետևողական ծրագիր,

որով նոր սերունդն ընդարձակում էր հայ գեղարվեստական մարի
հորիզոնները:

90-ական թվականների սկզբից արևմտահայ մտավորական շարժ-
ման ներսում որոշակիորեն նկատելի է երկու տարբեր գեղագիտական
կողմնորոշում: Ա. Արփիարյանի օգտապաշտական գեղագիտությունը
ինչ-որ տեղ ռեալիզմը հանգեցնում էր իրականության նույնական
վերարտադրության (խոսքն, իհարկե, չէր վերաբերում Տ. Կամսարա-
կանի, Գր. Զոհրապի, Լ. Բաշալյանի լավագույն ստեղծագործություն-
ներին; որոնք մնայուն արժեքներ են հայկական ռեալիզմի պատմու-
թյան մեջ): Այդպիսի նեղհայաց դրականությունը չէր բավարարում
հենց իրենց՝ ռեալիստական շարժման ներկայացուցիչներից շատերին,
մասնավորապես նրանց, ովքեր նոր-նոր էին սկսում մուտք գործել գրակա-
նության ասպարեզ: «Հայրենիքից» «Մասիսի» անջատումը, իբրեւ զուտ
գրական հանդես, բոլորովին էլ պատահական չէր: Նոր հանդեսի շուրջն
են: համախմբվում առաջատար գրական ուժերը, որոնք գեղարվեստա-
կանության ավելի բարձր չափանիշներով էին դնում դրականության
պարզացման հեռանկարների հետ կապված սկզբունքային խնդիրները:
Տիրան Բելեկյանն, օրինակ, խմբագրական առաջնորդողներից մեկում
գրում է. «Իրական գրականության շահագրգռիչ սկսանք. իրական
օգուտը փնտռեցինք մեր գործերուն մեջ. ու իրը, նյութը խուլարկու
կանք զգացումի գործերուն մեջ իսկ:

Ինչպես որ Հյուսիսի վիպականությամբ կեղեք միայն հասկեր էինք
հյուսիս տեղ, աչնպես էլ իրականության ձևովը շատացանք, փոխա-
նակ անոր սովույն և ուղղությանը թափանցելու՝ որ գիտություն մ'է
համակ:

Ու մինչդեռ մեկ կողմն մեր բարոյական համոզումները կը փոխ-
վեին նեղ հաշվո մը ազդեցության տակ, մյուս կողմն իրական գրա-
կանության գաղաթնակետը հասնիլ կարծեսցինք, ուսմկին հաշոյու-
թյունը ամբողջ տառերով գրելով ու գոհհիլ կնկան խոսակցությունը
հշտությամբ մը կեղծելով»⁵⁴:

«Մասիսի» մեկ ուրիշ քննադատ՝ Մ. Սանտալճյանը, մի ալ կող-
մից է մոտենում հարցին. «Հոգին անտեսելով՝ միմիայն նյութին,—
կամ ուրիշ բառերով,—իրականին կամ բնականին հետեւելու սկզբուն-
քնն բանավոր չէ թերեւ բարոյական հշմարիտ վարձացում ակնկալել
մեղ համար: Կես դարու մեջ հասնիլ աչն ճանապարհին ուր ֆրանսա-
ցիք վաստակաբեկ՝ ժամանեցին շորս դարերու մեջ. ֆիզիկապես ու
բարոյապես պիտի ընկճեր զմեզ»⁵⁵:

Ա. Չոպանյանը, ավելի քնդարձակելով հարցադրման շրջանակները, հերքում է «ժողովրդականության» այն սահմանափակ ըմբռնումը, որ տարածված էր հատկապես ռեալիզմի ձևավորման նախնական փուլում. «Ոչ,—գրում է նա,—ժողովուրդը չէ մեծ դատողը, պետք չէ, որ դրողը անոր համար, անոր ձգտումներու համեմատ, անոր հաճելի ըլլալու աշխատի. ժողովուրդը գրեթե միշտ կը սխալի, ամենեն ժողովրդական անձերը մոռացության մեջ ինկած են ապագային: ...Գրագետը պետք է բարձր մնա հասարակությանն, և ծափերու, կեցցեներու, պսակներու համար չգրի իր գործը, պետք է որ իր աչքը հառն ապագային: ...Ամենեկն տոկուն գործերը անոնք են, որք գրված են ոչ թե այս ինչ դարուն ճաշակին կամ այն ինչ ժողովրդյան նախասիրությանց համեմատ, այլ ապագային համար, ամբողջ դարերուն և ամբողջ ազգերուն համար»⁵⁶:

Ինչպէս դրականության, այնպես էլ հասարակական հոգեբանության, մտածողության ու բարբերի ամենախոցելի կողմը Ա. Չոպանյանը համարում էր «գեղեցկին զգացման պակասը», այն, որ գեղարվեստի ոչ մի ճյուղ զեռես չի թափանցել հայ կենցաղի մեջ: Նույնիսկ «մեր գրողները գրեթե ամենքն ալ անձուկ դադափար ունին գեղարվեստներու վրա», «զեռ մեր մեջ չի հասկցված թե այս դարուն մեծ ձուլումներն մեկը մտածման բոլոր ձևերուն ձուլումն է, թե և արդի նոր գրականությունն անոր համար գերազանցապես կատարյալ է, որովհետեւ կը համադրի բոլոր գեղարվեստները»⁵⁷: Առարկելով տարածված այն մտայնությանը, թե՛ «զեռ այս բաները մեղի կանուխ են», քննադատը հարակացնում է. «Այս ողորմելի սխալ հասկցված դրականությանը ուրկից մտեր է մեր մեջ: Ինչո՞ւ կը կարծենք որ ստակ չըվաստեցնող բաները անօգուտ են անպատճառ: Ինչո՞ւ չենք խորհիւր որ հանրային մտավորական բարձրացման, բարբերու ազնվացման և լավ նկարագրներու կազմակերպման համար հոգին կրթող բաներ պետք են և թե հոգիին մեծագույն կրթիչը գեղարվեստն է: Եթե մեր ժողովրդի մեջ երկրաբար, սահմանափակ, արձակուճակ ոգի մը կը տեսնենք, պատճառը պակասն է գեղեցկին աննյութական վայելքներուն դժգոհման: Գիտեմ որ լավ բան է որ ազգ մը հարուստ ըլլա, բայց ավելի լավ բան է որ բարի ըլլա: Ես հերարձակ ու սնամեջ զգայնամոլության կողմը չեմ. բայց նույն չափ անիմաստ է հանդարտ ու անզգա դործնականություն մը: Մեր տափակ, միօրինակ ու ռամիկ բարբերուն մեջ գեղարվեստները քիչ մը լույս պիտի բերեն, լույսը վերին մասերու աշխարհներուն, ուր վարի գծությունները չեն հասներ»⁵⁸:

1893-ի վերջերին Ա. Զուպանյանը մեկնում է Փարիզ՝ նպատակ ունենալով ստանալ կանոնաւոր կրթություն և մոտիկից ծանոթանալ արվեստի ու դրականության նորություններին։ Սակայն, հանդամանքների բերումով, ստիպված է լինում մեկ տարուց հետո վերադառնալ Կ. Պոլիս։ Այնուամենայնիվ այս կարճ ժամանակամիջոցն էլ իրոր չի անցնում. նա անձնական ծանոթություններ է հաստատում ֆրանսիական մշակույթի անվանի գործիչների հետ, հաճախում է դասընթացների, լինում է թանգարաններում ու պատկերասրահներում։ Փարիզ հասած հենց առաջին օրը նա այցելում է Լուվր, ուր Կ. Պոլսի անձուկ միջավայրից հետո մի նոր աշխարհ է բացվում երիտասարդ բանաստեղծի համար։ Հորն ուղղված նամակներից մեկում կարդում ենք. «Հիմա այս նամակը կը գրեմ կոր Լուվր ըսված թանգարանին մեջ, ուր սքանչելի պատկերներ գրված են ի տես։ Այսչափ աղվոր բաներ չէի տեսած դեռ։ Օրերով նայի ու չկշտանար մարդ»⁵⁹։ Մի այլ նամակից տեղեկանում ենք. «Դպրոցները նոր բացվեցան. վաղը պիտի սկսիմ երթալ՝ շատ աղվոր դասեր կան, որոնց ամենն ալ մոտիկ պիտի ընեմ։ Չեք գիտեր որչափ օգուտ կը տեսնեմ կոր հոս գալիս. հոս ամեն մեկ քայլին մարդ բան կը սորվի կոր»⁶⁰։

Սա նոր դիտելիքներ ձեռք բերելու տարերային մղում չէր միայն. Զուպանյանը որոշակի ծրագրի ունեւ հայ գրական շրջաններին ծանոթացնել դարավերջի եվրոպական մշակույթի նորություններին, նոր լիցք հաղորդել հայ մտավորական կյանքին, բնդարձակել գրական շարժման շրջանակները, զուրս բերելով այն համաշխարհային գեղարվեստական մտքի նվաճած տարածությունները։ Արդյունքը լինում է հոգվածների մի շարք, որ պարբերաբար սպաղրվում էր «Հայրենիք» օրաթերթում՝ «Գեղարվեստի աշխարհն» ընդհանուր խորագրի տակ։ Այդ հոգվածներում հեղինակն անդրադառնում է դարավերջի գրականութան և արվեստի գլխավոր հոսանքներին, ցույց է տալիս գեղագիտական տարբեր համակարգերի առանձնահատկությունները՝ կապելով դրանք հայ գրականութան դարգացման հեռանկարների հետ։ Ահա այդպիսի տեսական հարցադրումներն էին, որ երիտասարդ բանաստեղծն աշխատում էր իրագործել ստեղծագործական պրակտիկայում՝ արևմտահայ քնարերգության մեջ առաջ բերելով թարմ ու կենդանի մի շարժում, որ իր ներքին հակասականությամբ և էկլեկտիկությամբ հանդերձ նոր բանաստեղծական վերածննդի բեղմնավոր սկիզբն էր նշանավորում։

Ինչպես ռեալիզմի փորձը, այնպես էլ առարկայական աշխարհի

ճշգրիտ արտացոլման պատճառով սկզբունքի օգտագործումը Ա. Չոպանյանին հնարավորություն տվեց արևմտահայ բնաբերգության մեջ տասնամյակների ավանդույթ ունեցող բնության երգը ազատել ռոմանտիկական իդեալականացման պայմանականություններից, ներկայացնել բնապատկերը գույնի, բույրի, հնչյունի հարուստ ու բնական համադրությամբ, ստեղծել բնապաշտության մի նոր որակ, որ հետագայում զարգանալով ու խորանալով՝ պետք է դառնար դարասկզբի մեր բանաստեղծության մայր երանկներից մեկը:

Սակայն, ինչպես տեսանք, պատճառով գեղագիտության պեսիմիստական հիմքը անհամատեղելի էր հայ բանաստեղծի ակտիվ ու կենսահաստատ աշխարհայեցողության հետ: Փարիզյան կյանքի մեկ տարին ավելի է ընդարձակում նրա բանաստեղծական մտահորիզոնը: Ա. Չոպանյանի վրա հատկապես խոր ազդեցություն է թողնում իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությունը: Իմպրեսիոնիստների կտավներում թրթռացող «լույսի հրաշքը» բանաստեղծին հուշում է քնարական աշխարհաճանաչման մի նոր հայեցակետ, որտեղից իրենք ու առարկաները երևում էին լույսի երանգավորումների շարժում մթնոլորտում: Նրա բանաստեղծություններում անփոփոխ ու ծանրանիստ բնանկարը շարժման մեջ է գրվում առարկաներից անդրադարձող լույսի ու ստվերի փոփոխական խաղով: Ահա, օրինակ, վերջալույսը.

Ամպերուն մեջ ծիրանի,
Ուր կայրի սյուր մանսահման,
Լույսն համբորեն կը մեռնի:

Երկինքն, հանդույն վրանի,
Կ'ունենա զոչ մը հուզման,
Ամպերուն մեջ ծիրանի:

Մութին մոտ, որ դարանի
Մտած՝ հուշիկ կուգա ման,
Լույսն համբորեն կը մեռնի:

Գիշերը, սև ձերունի,
Կը խոցե տիվը պարման,
Ամպերու մեջ ծիրանի:

Եվ մինչ վառ վերքն արյունի
Կը ժայթքե ցայտը ուղիսանման,
Լույսն համբորեն կը մեռնի:

Կը լեցվի սիրտը գաղտնի
Տրամությունով մը լրման,

Ամպերու մեջ ծիրանի,
Լույսն համրորեն կը մեռնի:

Սա նույնպես օբյեկտիվ հայացք է աշխարհի նկատմամբ, որքանով այդ աշխարհը գիտակցվում է որպես ընկալող սուբյեկտից անկախ ռեալություն: Սակայն, ի տարբերություն պառնասականների, այստեղ բնապատկերը չի ծանրաբեռնված նյութական առարկաների բաղմազանությամբ, միայն երկինքն է և ամպերը, որոնք ըստ էության ծառայում են լույսի և ստվերի տարբեր օպտիկական վիճակները ճշգրտորեն տալուն. Ա. Զոսյանյանը պարզապես օգտագործում է իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության միջոցները՝ բանաստեղծական պատկեր կառուցելու համար: Մի այլ բանաստեղծության մեջ («Ճառագայթը») լույսի նախաստեղծ էությունը ամենաթափանց է, ապրում է ամեն ինչի մեջ, ինչպես ամեն ինչ ապրում է նրա մեջ: Լույսը գոյության հիմքն է, շարժման ակունքը, կենդանության խորհուրդը, ուստի և ամեն ինչ՝ ժայռը, լեռը, ջուրը, ցամաքը, անտառը ձգտում է գեպի լույսը, լցվելով է հաստատում ինքն իրեն:

Նույն սկզբունքով է կառուցված նաև «Զարթոնքը»: «Քաղցր պահն է, կյանքի վարթոնքն է սիրուն»։ «Կը վերածնի հուրն ոչնչին արգանդեն»։ արևածագ է:

Կր կարմրին կատարները լեռներուն,
Բոցեր կը ժայթքեն երկնքին մոռլլ անդունդեն,
Այգուն սլաքներն են, որ գիշերն կը քանդեն՝
Պատռելով մութն ու վանելով զայն հեռուն:

Բոցեր կը ժայթքեն երկնքին մոռլլ անդունդեն,
Կր ցնդի ստվերն ալիքներով դալարուն.
Պատռելով մութն ու վանելով զայն հեռուն,
Արևը դուրս կը նետվի խոր իր բանտեն:

Վերածնված հուրը՝ ծագող արևի լույսը, լեռների կատարներին, ծովի մակերևույթին, «երկնքի մոռլլ անդունդին» վրա կոտորակվում է ոսկեգույնի և ծիրանիի նրանգաբեկորների՝ ալիք-ալիք հալածելով մութը: Լույսի և ստվերի նույն իմպրեսիոնիստական խաղն է՝ երկու սկիզբների ուրիշ հարաբերակցությամբ: Այդ հարաբերությունը ակնթարթային տպավորության, դրսից ծագող որոշակի տրամադրության հայտարարն է, որով կազմակերպվում է քնարական մթնոլորտը: Առաջին բանաստեղծության մեջ լույսի կոնտրաստները հակվում են դեպի ստվերը, վերջապես՝ «լույսն համրորեն կը մեռնի», ուստի և՛ «կը լեց-

վի սիրտը զաղանի արտամությունով մը լքման»։ Երկրորդում լույսի ալյափոխումները վանում են մութը՝ մահացման խորհրդանիշը, քրեարական իրադրությունը ողողելով տոնական տրամադրությամբ, լուսածածան կյանքի բերկրանքով։

Բնությունը, արտաքին աշխարհը ընդունելով իբրև օբյեկտիվ ռեալություն՝ իմպրեսիոնիստները, հատկապես սկզբնական շրջանում, իրենց փիլիսոփայական-իմացաբանական հիմքով մերձենում էին նատուրալիստներին և հենց զրա համար էլ հետազայում քննադատվում էին պոստիմպրեսիոնիստների, կամ, այսպես կոչված, «նոր էսթետիկայի» հետևորդների կողմից⁶¹։ Հետաքրքիր է, որ Չոպանյանը ևս ընդհանրություններ է տեսնում ռեալիստական գրականության և իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության միջև։ Սիմվոլիստական և իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությանը նվիրված մի հոդվածում նա գրում է. «Այս երկու զարույցները, այս գարուս, ինչպես բոլոր դարերուն, երկու տարբեր ու մեծ ձգտումները կը ներկայացնեն. կյանքը նկարագրելու, արտաքին բնությունը ներկայացնելու, աշխարհի մակերևույթը և մարդկության մոթիքը ցուցնելու ձգտումը, որ իրապաշտները հարուցած են գրականության մեջ և տալովորապաշտները նկարչության մեջ. մյուս կողմին կյանքի զաղափարը, մարդկային հոգիին թաքուն բանաստեղծությունը, բնության պատյանին տակ սքողված խորհուրդը պատմելու ձգտումը, որ քերթողներուն ձգտումն է»⁶²։ Այդ «երկու տարբեր ու մեծ ձգտումները», ինչպես համոզված է քննադատը, տարբեր եղանակներով լուծում են միևնույն խնդիրը՝ հայտնագործել ու ցուցադրել արտաքին աշխարհի և մարդկային հոգու իրական հարստությունները, «արտաքին բնության» և «մարդկային հոգիին թաքուն բանաստեղծությունը»։ Ուստի և քնարական հայացքի տարբեր տեսանկյունները լրացնում են միմյանց, եթե ինչ-որ տեղ հակադրվում էլ են, ապա դա ոչ թե մետաֆիզիկական, այլ դիալեկտիկական հակադրամիասնություն է։ Ահա թե ինչու երիտասարդ բանաստեղծն այնքան ազատորեն էր օգտվում տարբեր գեղարվեստական համակարգերի պոետիկական զինանոցից՝ ձգտելով յուրաքանչյուր առանձին դեպքում որսալ այն նորը, որով ամլյալ համակարգը ընդարձակում էր աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման տեսադաշտը։

Մշտապես հավատարիմ մնալով ռեալիզմի սկզբունքներին՝ Ա. Չոպանյանը միմյանցից այնքան տարբեր ռոմանտիկական, պառնասական, իմպրեսիոնիստական համակարգերի ամենակարևոր գեղարվես-

տական նվաճումը համարում էր մարդուն շրջապատող աշխարհի, մասնավորապես բնության ազատ, անկաշկանդ, բազմակողմանի պատկերումը՝ գույների, ձևերի, բույրերի ու հնչյունների հարստությամբ, որոնց ետևում այդ ուղղություններից յուրաքանչյուրը որոնում էր իրերի շարժման պոեզիան, գեղեցիկ նախաստեղծ էությունը:

Սակայն ինչպես մարդկային իմացությունն առհասարակ, այնպես էլ բանաստեղծական իմացությունը միշտ թերի է և մշտապես հակամետ նորանոր հայտնագործությունների: Հնամենի այս ճշմարտությունը Ա. Չոպանյանի համար գործնական ուղեցույց էր, գործնական այն իմաստով, որ հուշում էր նրան դարավերջի եվրոպական գրականության մեջ և արվեստում տարածված բազմաթիվ հոսանքների և ուղղությունների բարդ խաչաձևումների հանդուցյում որսալ այն մնայուն արժեքները, որոնցով իրոք հարստանում էր գեղարվեստական միտքը: Այդպիսի արժեք էր Շարլ Բոդլերի հայտնագործած, այնուհետև Պոլ Վեռլենի և Արտյուր Ռեմբոյի կողմից ամբողջացված բանաստեղծական աշխարհաճանաչման այն համակարգը, որ հետագայում պետք է կոչվեր սիմվոլիզմ:

Այդ ուղղության վերաբերյալ Ա. Չոպանյանը հստակ և բավականին ճշգրիտ (ժամանակակից գրականագիտության մեջ ընդունված պատկերացումների տեսակետից) կողմնորոշում ուներ. «Ասոնք (սիմվոլիստները.—Վ. Կ.),—գրում է նա,—այն ամփոփված մալուխն են, որոնց աչքը գեպի ներս դարձած է, որոնց դիտողությունը հոգիին խորհրդուն մեջ կը պտտի, և որոնց նայվածքը, եթե բնության վրա դառնա, անոր ներքևյալները, անոր խորհրդի աչքերը կը տեսնե: Եվ այս բանաստեղծները, բնության հետևելով, կուզեն ոչ թե բացատրել, ինչ որ անկարելի կը համարեն, այլ ցույցանել այդ խորհուրդն իրենց գործին մեջ, և ահա ինչու իրենց նկարներու (քննադատը նկատի ունի մասնավորապես սիմվոլիստական գեղանկարչությունը) մեջ գաղափարները կը սքողեն խորհրդանշանի մը տակ, իրենց մտածումին տալով տարտամ ու մթնաշաղ գույն մը, որ դաշն խոր, լայն և անհուն կ'ընեն ինչպես բնության մտածումը»⁶³:

Առաջին սիմվոլիստներն, իրոք, չէին ժխտում նյութական աշխարհի օբյեկտիվ, սուբյեկտից անկախ գոյությունը. նրանք այդ աշխարհը պարզապես տեսնում էին նոր ձևով՝ բեկված մարդկային սպրուկների շարժուն ընթացքի մեջ: Եթե իմպրեսիոնիստների նկարներում նյութական իրերն ու առարկաները ծառայում էին զխավորապես լույսի և

ստվերի ամենանուրբ երանգափոխումները ճշգրտորեն վերարտադրելուն, ապա սիմվոլիստների բանաստեղծական կառույցներում այդ իրերն ու առարկաները վերաթվում են խորհրդանշանների, որոնք առաջացնում են ամենատարբեր հոգեբանական ասոցիացիաներ: Առաջ-կայական աշխարհը սիմվոլիստական պատկերի արտաքին պլանն է, քնարական իրադրությունը ձևավորվում է խորքային պլանում, ուր գործում են արդեն մարդկային ներաշխարհի յուրահատուկ օրենքները: Այսպիսով իրական աշխարհի բանաստեղծական պատկերման մեջ մտցվում է մի նոր, խորքային չափում՝ ընկալող անհատի զգայական վերաբերմունքի պարագան:

Սիմվոլիզմի գեկագեհնատական վերասերման շրջանում, աստիճանաբար ուժեղանալով, վերջիվերջո բացարձակի է հասնում սուբյեկտիվ մոմենտը, որն հանգեցնում է աշխարհի օբյեկտիվ ռեալության ժրխտմանը: Մշուշոտ, անհստակ կիսատոները աղավաղում են աշխարհի ստարկայական պատկերը՝ դրա փոխարեն առաջադրելով անիմանալի և անճանաչելի միատիկական խորհուրդը: Այստեղից էլ՝ պեսիմիզմի, հուսալքության, ինքնամոռացման տարածված մոտիվը: Հատկանշական է, որ 90-ականներին հրապարակ եկած բանաստեղծներից շատերը, հատկապես տասնամյակի երկրորդ կեսին, ընդօրինակում էին իր մայրամուտն ապրող ուղղության հենց այս կողմը՝ իրավացիորեն առաջադնելով գրական մթնոլորտի սթափ զգայողությամբ օժտված մտավորականների դժգոհությունը:

Ա. Չոպանյանը դա ցույց է տալիս Ռ. Որբերյանի «Հիշատակաց ծաղիկների» օրինակով, որը բնութագրվում է իբրև «աղջամուղջի մեջ թաթախված զիրք մը, հառաչներով, անեծքով, մահով, գանկով, ոսկորով լեցուն»: Իր խոսքն ուղղելով բոլոր սկսնակներին՝ «ամեն օր հատ մը բուսնող» բանաստեղծներին, քննադատը բացատրում է, որ ինքը նկատի չունի խորապես ապրված ու մարդկային տրամությունները, որպիսիք հատուկ են, ասենք, Բալզակի կամ Շեքսպիրի ստեղծագործություններին: Դրան հակառակ՝ հիվանդագին է համարում էդգար Պոի և Բոդլերի մեղամաղձությունը. «Իրավ է,—շարունակում է այնուհետև քննադատը,—որ այդ սեռը կա գրականության մեջ. «հիվանդ արվեստը» իր տեղն ունի, առողջին տակ, ինչպես հիվանդ մարդը ընդհանուր մարդկության մեջ. հոգնած քաղաքակրթությունները, ծերացած գրականությունները ծնունդ կուտան այդ ախտաբույր, նրբամուր ու դառնացած հոգիներուն, որք իրենց գերազրգոված զգայնության մեջն

կյանքը սե կը տեսնեն և որք իրենց քնարեն ջայլի հեծյուններ կը հանեն. անոնք ալ, երբ արվեստի կատարելությունը, ձևի զեղեցիկությունն այդ դործերը ոսկեղօծի, իբր գեղարվեստական տարօրինակություններ և իբր մարդկային հոգիին անկանոնությունաց և հիվանդությանց պատկերներ իրենց նշանակություն և արժեքն ունին»⁶¹:

Մերժելով Բողլերի ստեղծագործության և ընդհանրապես սիմվոլիզմի վերասերման շրջանի անկումային տրամադրությունները՝ հայ բանաստեղծն, այնուամենայնիվ, չէր կարող շրջանցել այդ ուղղության ռացիոնալ փորձը, որ աշխարհի բանաստեղծական պատկերն է՝ ալիկի ամբողջացնելու նոր ուղիներ էր հայտնաբերում: Ա. Զոպանյանն սկզբունքորեն չէր ընդունում պառնասական բանաստեղծության «պերճ ու ցրտագին, ընկճող վեհությունը», «որուն անբարբառ զեղեցիկության մեջ կը պակսի հոգին», չէր ընդունում նաև աշխարհի ռոմանտիկորեն գունազարդված պատկերը: Իմպրեսիոնիստական «լույսի հրաշքը» ինչ-որ բանով մերձեցնում էր իրերի խորհրդին: Այս տրամաբանությամբ Զոպանյանը մարդու և աշխարհի բանաստեղծական միասնության սիմվոլիստական մեթոդն ընդունում էր իբրև նշանակալից առաջընթաց քայլ: Բանաստեղծն աշխատում էր այդ նորը ևս յուրացնել ստեղծագործական պրակտիկայում՝ հայրենի երգի դարավոր մեղեդիները հրնչեցնելով անծանոթ լարերի վրա:

Վերևում հիշված «կապը» բանաստեղծությունը ծրագրային է նաև այս իմաստով: Այս բանաստեղծությունը լավագույն օրինակ է նաև այն բանի, թե ինչպես տարբեր պոետիկական կուլտուրաների շերտերը վերածվում են կառուցվածքային ամբողջության: Աշխարհի բոլոր իրերի ու երևույթների պառնասական միասնականության խորհուրդը բանաստեղծության նյութատեքստում բացվում է նաև մի այլ ուղղությամբ.

Պարզ եղանակ մը, թախծազին կամ ուրախ,
Կը բանա մերթ ամբողջ սափոր մ'հուշերու.
Անձնուր խաղին հեռ, որ կը սահի թևաբախ՝
Անցյալի կտոր մ'իր մոլթ բունեն կը դարձնու.
Մեզ վերապրիլ կոտա հին կյանք մը հեռու՝
Պարզ եղանակ մը, թախծազին կամ ուրախ:

Ծաղիկներ կան, որ անձեր միտք կը բերեն,
Անոնց դույնին մեջ գեմք մ'ընտել կ'երկի,
Կ'զդանք գիրգ շունչ մ'անոնց բուրմանը խորեն,

եւ ի բաժանին ուր կը խաղա քմայրը հովի՜
Կը հիշեցնեն աշխեր սե կամ ծավի,
Մաղիկներ կան, որ անձեր միտը կը բերեն:

Վերջապոյսին մեջ մեռելներ կը տեսնենք,
Ամռան ծովուն մեջ գորովներ երջանիկ.
Աստղերուն մեջ կը ժպտի սուրբ ուր մ'անենք,
Մեր ցավին մոռնչն են որոտումն ու մրիկ.
Կը հծծի սյուրն անուշ անուն մը գողարիկ.
Վերջապոյսին մեջ մեռելներ կը տեսնենք:

Հեշտ է նկատել, բոլոր այս դեպքում էլ սուբյեկտից դուրս ծավալվող աշխարհի տարածությունը հագեցված չէ նյութական առարկաների բազմազանությամբ: Դրա փոխարեն քնարական մթնոլորտը լեցուն է մարդկային ներաշխարհի շարժման հարուստ երանգափոխումներով: Պարզ եղանակը, ծաղիկները, վերջապոյսը, աստղերը, որոնք կազմում են պատկերի առարկայական պլանը, ինքնին որեւէ բանաստեղծական անակնկալ չեն հնթադրում. բուն քնարական տարերքը ծավալվում է անմիջականորեն արվածից դուրս, հերոսի ներքնաշխարհում: Հոգեբանական ասոցիացիաները վերակինդանացնում են անցյալը, հարություն են տալիս մոռացված ապրումների ու դիմքերի: Զուգորդական հղանակով ծագած հոգեկան լարումները ծնունդ են տալիս զգացական-հոգեբանական նոր վիճակների: Այսպես իրար են ձուլվում անցյալն ու ներկան, անմիջականորեն արվածը խորհրդանշում է ինչ-որ մի այլ արժեք, որ պետք է որոնել հնթատեքստում: Հենց սա է աշխարհի բանաստեղծական ճանաչման սիմվոլիստական հղանակի էությունը, այն ռացիոնալ միջուկը, որով Բողկերը և նրա նշանավոր հետեորդները հարբստացնում էին մարդկության գեղարվեստական փորձը:

Ա. Զոպանյանի այս բանաստեղծությունը որոշակի աղերսներ ունի նաև Բողկերի հայտնի «Դանդաղությունների» հետ, ուր քնարական հերոսի զգացմունքի ու մտքի մեջ աշխարհի իրերն ու երևույթները, բույրի, գույնի, հնչյունի «լայնածավալ ու տարածուն համանվագը» զոդանջների պիս ձուլվում են հեռվում, կազմում մշուշոտ ու խորին միություն, հանդիս են դալիս այնպիսի կապերով ու հարաբերություններով, որ գոյություն ունեն ոչ թե իրական աշխարհում, այլ հերոսի գիտակցության մեջ: Այսպես աշխարհի առարկայական պատկերի փոխարեն առաջին պլան է մղվում այդ առարկաների զուգորդությամբ առաջացած ապրումների հոսքը մարդկային ներաշխարհում⁶⁵:

Այս տեսակետից բնորոշ է նաև Չոպանյանի մի այլ բանաստեղծու-
թյուն՝ «Երգը».

Ամառ գիշերով, պայծառ լուսնի տակ,
Եթե պատահի, որ զոդ մը զաղտնի
Կա հանկարծ ձեր սիրտը ցնցե համակ,
Սարսուռ մ'ինքնաբուխ մանուկ հրճվանքի,
Այդ սարսուռը մի մոռնար:

Թանձր մութին մեջ եթե՝ միտ-միտակ՝
Թախիծ մը զրկե ձեզ, սե համբարու,
Ու հանկարծ առանց պառճառի փափար
Ունենաք երկար քաղցրորեն լալու,
Այդ արցունքը մի մոռնար:

Առտու մը զարնան, համբույր մ'անդիտակ
Եթե աղամա փախչի ձեր բերնեն,
Համբույր մը մաքուր, բնբուշ, սպիտակ,
Կեպ աներևույթ էակ մ'օդեղեն,
Այդ համբույրը մի մոռնար:

Ավա՛ղ, այս պատիր կյանքին մեջ տափակ,
Ինչ որ կա միայն ճշմարիտ ու սուրբ,
Թերևս այդ հույզերն են երազունակ,
Անթույն և անաղտ տարփանքներն այդ նուրբ.
Այդ սերերը մի մոռնար:

Լուսնի պայծառ լույսով լուսավորված ամռան գիշերը, թանձր
մութը, զարնան առավոտը ո՛չ առանձին-առանձին, ո՛չ էլ միասին
վերցրած՝ չեն ստեղծում որևէ կոնկրետ առարկայական պատկեր. զը-
րանք ընկալվում են ամենաընդհանուր իմաստով, որպես երևույթի
հասկացություն-խորհրդանիշներ, որոնց զուգադրությամբ առաջանում
են տարբեր հոգեվիճակներ: Եթե դիտելու լինենք բնարական հերոսի
տեսանկյունից, ապա մի կողմից՝ ամռան գիշերը, թանձր մութը, զար-
նան առավոտը, մյուս կողմից՝ սիրտը ցնցող զաղտնի զոդը, մանուկ
հրճվանքի ինքնաբուխ սարսուռը, թախիծն ու քաղցրորեն լալու փա-
փարը, վերջապես, զեպի աներևույթ, օդեղեն էակը թռչող համբույրը
համապատասխանաբար համարժեքներ են, մեկը մյուսի ասոցիատիվ
զույգն է. առաջին շարքը պատկերի երևութական պլանն է, երկրորդը՝
խորքային պլանը, որ ցուցանում է բնության «ներքևույթները, անոր
խորհուրդը»: Քնարական ապրումի խորքային ձգվածքը, սկիզբ առնելով
արտաքին, երևութական պլանից, զեպի ներս է ծավալվում փոփոխա-

կան հոգեվիճակների երկայնքով: էականը, կարևորը, մնայունը այդ հոգեվիճակներն են, որոնցով ընկալող անհատը լցնում, իմաստավորում է առարկայական աշխարհի տեսիլքը: Հատկանշական է, որ այդ հոգեվիճակներն էլ խորհրդավոր ինչ-որ բան ունեն իրենց մեջ, լուրկ են որոշութունից:

Ա. Չոպանյանի բանաստեղծություններում հաճախ անհնար է հստակորեն տարբերակել գեղարվեստական տարբեր կուլտուրաների շերտերը, հատկապես երբ խոսքը վերաբերում է սիմվոլիզմին. վերջին գեպքում բանը դժվարանում է նաև այն պատճառով, որ բանաստեղծն աշխատում է յուրացնել ոչ միայն, այսպես կոչված, դասական սիմվոլիզմի գեղարվեստական փորձը, այլև «*Mercur de France*»-ի շուրջ համախմբված «նոր պոետների» տեսական ինչ-ինչ դրույթներ: Այդ նորերը իրենց հակադրում էին ոչ միայն ռոմանտիզմին և ռեալիզմին, այլև Բոդլերի և Վեռլենի սիմվոլիզմին, քանի որ այդ համակարգերում, ինչպես համոզված էին նրանք, կյանքը դիտվում և արտացոլվում է կանխակալ հայացքով: Դրան հակառակ՝ նրանք ձգտում էին տալ անհատի անմիջական տպավորությունը, ներկայացնել կյանքի անբաժանելի հոսքը, առանց որևէ սոցիալական կամ բարոյական գետնմիջանցման: Արևիկ-Ֆուրնյեն, օրինակ, գրում է. «Միակ գեղեցկությունն ալն է, որ ամեն ինչ գոյություն ունի և ամեն ինչ ազդում է իմ հոգու ձևավորման վրա»⁶⁶: Ստեղծագործական պրոցեսում հրաժարվելով բանականության գերից՝ «նոր պոետները» արվեստի գլխավոր հատկանիշը համարում էին անկեղծությունը, տպավորության անմիջականությունը: Ա. Ժիլը կոչ էր անում հրաժարվել զրբերից և դիմել կենդանի կյանքին, վերադառնալ նախամարդու կամ մանկական վիճակին, երբ մարդու և բնության հաղորդակցությունը միջնորդավորված չէ ոչ մի գիտակցական կապով. «Բանականությունից ամեն մի հրաժարում,— գրում է նա,— հանգեցնում է «պրիմիտիվիզմին»՝ մտնկական կամ նախամարդու հոգեբանությամբ հրապուրվելու, բնության հետ ձուլվելու ձգտմանը»⁶⁷: Այսպես հերքելով աշխարհի նկատմամբ մեխանիստական հայացքը՝ նոր պոետները, մյուս կողմից, խորացնում էին սիմվոլիզմի ամենախոցելի կողմը՝ սուբյեկտիվիստական սկիզբը:

Առանց խորանալու պոստսիմվոլիզմի իմացաբանական հիմքերի մեջ՝ Ա. Չոպանյանը նրանց արվեստի նվաճումն էր համարում անկեղծությունը, անմիջական ձգտումը ղեպի կյանքը, բնությունը: Եվ ընդհանրապես դարավիշի գեղագիտական շարժման բոլոր ուղղությունների համար, անկախ դրանց տարբերություններից, նա բնորոշ է հա-

մարում մի ընդհանուր միտում՝ ստեղծագործական երևակայությունն աղատադրել ինչպես ռոմանտիկական, այնպես էլ մանավանդ պոզիտիվիստական աշխարհայեցողության միակողմանիությունից. «Այսօր,—մեկնաբանում է իր միտքը քննադատը,—մարդկությունը այնչափ ձանձրացած կերևա նյութական կյանքի ճշգրիտ ուսումնասիրութենեն, մարդկային անասնության բիրտ նկարագրութենեն, որչափ երբեմն ձանձրացած էր քնարերգության այերապար սլացքեն, երևակայության խաբեպատիր պատկերներին։ Անկեղծ գրականություն մըն է, որ կ'սկսի եվրոպայի մեջ, և ու է սուտ պիտի նեղացնե դայն. իր խտելը՝ կյանքը ներկայացնել է իր ամբողջության մեջ, իր դարշանքովն ու իր լույսներով։ Գրականություն մը, որ ամեն ժամանակն ավելի համոզված է մարգուն խեղճության, որ ոչ կ'ախորժի կյանքը ոսկեղօծումով մը սքողել, ոչ ալ անհոգ կոշտությամբ մը անոր ամբողջ կեղտոտությունը ամենուն աչքին փռել. ամբողջ դարու մը փորձառությամբը զինված, գիտե թե ըմբոստացումի ճիշդ անիմաստ է և թե ցավը ժողովներով զոցելու փորձը սխալ ճամփա է. գիտե նույնպես, թե հոգին մարդեն անջատելը, իդեալի բաղձանքները մարդեն ջնջելը և իբրև միակ երջանկություն միսին հաճույքներն անոր ցույց տալը անբավական միջոց մըն է դուհացնելու մարդը, որ միշտ պետք ունի տիղմերուն մեջնն զկալի շուշանահոս ծիրկաթինը երկնալու. և եզրակացությունը, որուն ինք կը հասնի, ուղղությունը զոր կը բռնե, այն է նորեն, զոր տասնևութ դարեր առաջ Սիոնի տոգույն մարտիրոսը ցույց տվավ. Գթությունն բոլոր ցավերուն համար։ Տիեզերքը անըմբռնելի է, կյանքը թերի և շատ անարդար է, ընկերական կյանքը սխալ հիմերու վրա հաստատված է, մարդը պակասավոր էակ մըն է և տառապանքի նախասահմանված. ո՞վ պիտի մխիթարե բոլոր այս վերքերն. Սե՛րը։ Զգալ, թե տկար ենք, գիտնալ, թե ամենքս ալ դատապարտյալներ ենք տառապանքի, և մեր վիշտը սփոփել ուրիշին վիշտը թեթևացնելով, մեռցնել հսականությունը, նյութական հագեցման մը մեջ շտեմնել երջանկությունը, բանալ մեր հոգին բարության անհուն արշալույսին, ահավասիկ ինչ որ կ'ըսե արդի մտածումը, և կ'սկսի նոր շեշտ մը հնչեցնել արվեստին ու գրականության մեջ. Գթությունն, ահա մեծ աղբյուրն, ուսկից կը բխին նոր գործերը, ան է, որ կը փայլատակե Վալենների երաժշտության, ինչպես Թուլսթոյի գրականության, և ինչպես խորհրդանշանական նկարչության մեջ։ Այս դարը, զոր շնական ու մարմնամոլ կոչեցին, մտքի մեծ ու երկյուղած ամփոփումով մը, զեպի ջինջ իդեալը հոգիին լայն թևաբախումով մը կ'ավարտի։—Գեղեցիկ վերջ մը չէ՞ ասիկա»⁶¹։

Այս երկար խորհրդածությունը դարավերջի գեղարվեստական մտքի ծավալումների շուրջ միանգամայն սպառիչ բնութագրում է նաև Հենց իր՝ Չոպանյանի գեղագիտական որոնումների բովանդակությունը, նրա բանաստեղծական փորձերի գաղափարական տարողությունն ու պոետիկական բազմաշերտ կառուցվածքը. բացատրում է նաև այդ փորձերին յուրահատուկ գեղարվեստական էկլեկտիզմը: Եվ իսկապես, տարօրինակ չէ՞, արդյոք, որ բանաստեղծ քննադատը մի ընդհանուր հայտարարի տակ է դնում Տոլստոյի գրականությունը, Վագների հրաժշտությունն ու սիմֆոնիստական գեղանկարչությունը, պառնասական ու սիմֆոնիստական բանաստեղծությունը: Բանն այն է, սակայն, որ Ա. Չոպանյանը բավականին հստակ էր պատկերացնում այդ սկզբունքորեն միանգամայն տարբեր գեղարվեստական երևույթների էությունը, բայց և համոզված էր, որ դրանք իրենց լավագույն դրսևւորումների մեջ, յուրաքանչյուրն իր ձևով ու մեթոդներով, ձգտում են մի ընդհանուր նպատակի՝ ըմբռնել այն մեծ առեղծվածի խորհուրդը, որ կյանք է կոչվում, դանկ մարդու տեղը անսահման տիեզերքի մեջ, հումանիստական բարձր իդեալների ուղիներով մարդկությանն առաջնորդել գեղի կատարելագործում: Բարոյական ու գեղագիտական ինչ արժեքներ էր որոնում հայ բանաստեղծը դարավերջի հիբրադական արվեստի ու գրականության ընդհանուր հաշվեկշռում,—տվյալ դեպքում էական է, բայց ոչ ամենագլխավորը. կարևորն այն է, որ նա հետևում էր ստուգված մի ճշմարտության՝ իսկական արվեստը, իսկական գրականությունը, անկախ ուղղությունից, գեղեցիկը հայտնագործելու ձևվերից ու մեթոդներից, միշտ էլ հաստատում է կյանքը, հավատ է ներշնչում մարդուն՝ ինքն իր նկատմամբ և աշխարհի նկատմամբ: Որքան բազմազան է արվեստի լեզուն, նույնքան գրավիչ են այն հեռանկարները, որոնք բացվում են մարդկության գեղարվեստական հայացքի առաջ՝ բնության, հասարակության, մարդկային ներաշխարհի թաքուն գեղեցկությունները որոնելիս: Ահա այս հունով էր Չոպանյանը ձգտում առաջ մղել նաև հայ նորագույն բանաստեղծությունը՝ չկտրելով այն աղբյուրին հարուստ ավանդույթներից:

Վերադառնալով Փարիզից՝ Ա. Չոպանյանը ձեռնամուխ է լինում «Ծաղիկ» հանդեսի հրատարակությանը: Առաջին համարը լույս է տեսնում 1895-ի մարտի 1-ին: Շարաթաթերթի ուղղությունն ու նպատակը առաջին համարի խմբագրականում ներկայացվում է այսպես. «Պիտի ջանա, իր աշխատակիցներուն տաղանդավոր գործունեության շնորհիվ, վարդաքման ճամփան ընդարձակել մեր արդի գրականության, դոր

Հայրենիք քանի մը տարիէ ի վեր ծաղկեցուց և սփռեց ժողովրդին».
և ապա՝ «Առանց անտարբեր մնալու օրական խնդիրներու, պիտի ըլլա
զխաւորապէս գործիք մը մտաւոր կյանքի, ըմբռնելով զայն իր ամ-
բողջ ընդարձակութեան մէջ: Մեծ տեղ մը պիտի տա մեր գրականու-
թեան, լեզվին ու բարբերուն վրա ուսումնասիրութեանց, բայց նաեւ
ստվար բաժին մը պիտի հատկացնէ իր ընթերցողները հաղորդ ընելու
եվրոպական գրականութեան, գիտութեան և զեղարվեստի զխաւոր
շարժումներուն, և ճանչցնելու՝ ուսումնասիրութեաններով և թարգմա-
նութեաններով՝ հին ու նոր աշխարհներու մեծ մտքերը, որոնք մարդ-
կութեանը շինած են»⁶⁹:

Եվ իրոք, հանդեսի բոլոր համարներում անխտիր (լույս է տեսել
ընդամենը 15 համար) տպագրվում են ընդարձակ ուսումնասիրութեան-
ներ՝ նվիրված եվրոպական գրականութեան հին ու նոր ուղղութեան-
ներէն և նշանավոր դեմքերին⁷⁰: Այդ ուսումնասիրութեանները ուղղա-
կիւր են կամ անուղղակի կապված էին հայ կյանքի հետ՝ օտար մշակու-
թեան արժեքների մէջ վեր հանելով հատկապէս այնպիսիները, որոն-
ցից պետք է խուսափել կամ որոնք պետք է ստեղծագործաբար յուրաց-
ներ նոր հորիզոնների միտող հայ բանաստեղծութեանը:

Այս տեսակետից կարեւոր ծրագրային նշանակութեան ունի Ա. Չո-
պանյանի «Հյուսիսի գրականութեանները» հոդվածը: Արձանագրելով
այն հայտնի իրողութեանը, որ արեւմտահայ գրականութեան իր զար-
գացման բոլոր փուլերում կապված է եղել առաւելապէս Ֆրանսիական
մշակույթի հետ՝ քննադատը այնուհետեւ նկատում է, թէ միշտ չէ, որ
մեր գրականութեանը ժառանգել է այդ մշակույթի լավագույն գծերը.
տարվել ենք Ձուլայով ու Դոդեով և աչքաթող արել Բաղդակին ու Ֆլո-
բերին, մեզ անծանոթ են մնացել Դիդրոն, Սեն-Սիմոնը, Ռուսսոն: Այդ
պատճառով էլ, ինչպէս եզրակացնում է քննադատը, թէ ինչ-որ բան
այնուամենայնիւ շահել ենք, բայց դրա փոխարեն հաճախ կորցրել ենք
մեր ինքնութեանը:

Ֆրանսիական նորագույն քնարերգութեան այն կարեւոր նվաճում-
ները, որոնք, ինչպէս համոզված էր Ա. Չոպանյանը, պետք է յուրաց-
ներ նաեւ հայ բանաստեղծութեանը, վերաբերում էին առաւելապէս
աշխարհի զեղարվեստական հայեցութեան տեսանկյունների բաղմա-
ղանութեանը, ժանրային հարստութեանը, բանաստեղծական ձևի կա-
տարելութեանը, լեզվական կուլտուրային, պատկերի կառուցվածքային
յուրահատկութեաններին: Հինց այս կողմերի դործնական յուրացմանն
էր ձգտում նա իր բանաստեղծական փորձերում: Սակայն քնարական

ապրումը, հոգեբանական տարբեր վիճակները ամենաանշան ներք-
աբանգային մանրամասներով արտահայտելու սկզբունքը, բառի, պատ-
կերի բազմիմաստությունը, հատկապես սիմվոլիստների նախասիրած
ենթատեսակային մթությունները Չոպանյանը անհամատեղելի էր հա-
մարում բանաստեղծական մտածողության հայ ազգային ավանդույթ-
ների հետ: Նրա նույնիսկ այն բանաստեղծություններում, որոնք ակն-
հայտորեն կառուցված են այս կամ այն ուղղության որոշակի պոետի-
կական կանոններով, նկատելի է պարզության և անմիջակա՝ ռեթյու-
մի հետեղական միտում, որ գալիս է գլխավորապես ժողովրդական
բանահյուսությունից: Ահա մի օրինակ.

Գիտե՞ս, գիշերը կուլամ,
Մոմիս գիմաց, մինակուկ,
Ու մոմիս պես, խուսափուկ,
Կը հալի կյանքս ալ, կ'զգամ:

Աչքիս առջև՝ անթառամ,
Կը կանգնի դեմքդ փափուկ.
Գիտե՞ս, գիշերը կուլամ,
Մոմիս գիմաց, մինակուկ:

Կ'առկայծի մոմս, ու տարտամ
խուսափներին մեջ, գաղտուկ,
Արցունքներով անշուկ
Տալով անունդ երկնահամ,
Գիտե՞ս, գիշերը կուլամ:

Գիշերը, մոմի առկայծը, այդ մարմրող լուսի պես խուսափուկ,
հալչող կյանքը, փափուկ դեմքը, տարտամ խուսափները, անշուկ
արցունքները,—այս ամենը կիսատոնների սիմվոլիստական պոետիկայի
տարրերն են. բանաստեղծության ժանրային ձևը՝ ռոնդոն, նույնպես
փոխառյալ է: Սակայն պատկերի այդ կառուցվածքային միավորները
չեն ենթադրում որևէ այլ հոգեբանական վիճակ, որ պետք լիներ որո-
նել ենթատեսակում. դրանք պարզապես տոն են տալիս քնարական
մթնոլորտին՝ առանց, սակայն, կրելու ասորումի իմաստային ծանրու-
թյունը: Բանաստեղծական իրադրության բովանդակային կենտրոնը՝
«գիտե՞ս, գիշերը կուլամ, տալով անունդ երկնահամ» տողերն են և
հերոսի մտապատկերի մեջ վերափոխական վերհուշի հետ, որ սովորաբար
կազմում է անմիջականորեն տրվածի, առարկայական պատկերի երկ-
րորդ պլանը: Դրանք ժողովրդական պատկերամտածողության պարզ

ձևեր են, որոնք անհամար տարբերակներով հանդիպում են հայ ժողովրդական երգերում ու խաղիկներում: Բանաստեղծությունն ամբողջությամբ մեջ հյուսված է այդ երգերին բնորոշ կառուցվածքային սխեմայով: Գիշեր է, քնարական հերոսը կարոտում է սիրած էակին, անձայն շնջում է նրա անունը, մտովի տեսնում է դեմքը և լալիս: Ծով գիշերը, տարի գիշերը այս տիպի ժողովրդական երգերի անբաժանելի կառուցվածքային տարրերից են: Դրանց փոխարեն բանաստեղծն օգտագործում է ուրիշ իմաստային կապակցություններ, որոնք ժողովրդական պարզ կառույցն օժտում են դարավերջի մտածողությանը հատուկ ավելի բարդ հոգեբանական շարժումներով: Վերհիշվող դեմքը բնութագրող վափուկ մակդիրն, օրինակ, ընթերցողից պահանջում է երևակայության լարում: Հե՞ որ այդ ածականը իր բառացի նշանակությամբ տվյալ դեպքում անիմաստ է. բանաստեղծական իրադրության տրամաբանությունը հուշում է, որ վափուկ մակդիրը այստեղ պետք է հասկանալ տեսիլային, երազային, մշուշային և համանման այլ իմաստներով:

Ինքնաբերական, բնական զգացմունքի արեւելյան կիրքը Ա. Զոպանյանը ենթարկում էր ֆրանսիական մտածողության հզղված կարգ ու կանոնին՝ որոշակի չափի սահմաններում օգտագործելով նաև նրբերանգների պոետիկայի միջոցները: Նրա բանաստեղծությունների ֆրանսերեն հրատարակության առաջաբանում Պիեռ Կիլեանը նկատում է. «Ան իր ազգային գրականությունը կը ճոխացներ ռոմանական գրականություններին փոխ առնված տաղաչափական ձևերով, քեռձառիմա (քիեռս ոիմ, եռահանգ), ռոնտո, ռոնտել, վիլլանել, հնչյակ, հանկերգով տուներ՝ Պոտլեռի Լը Պալֆոնին կշռությամբը, և ատով ալ կը հայտներ իզձը, զոր ուներ իր բնածին մտածումը Արեմուտրի ավելի բժախնդիր կարգապահությանց ենթարկելու և զայն ստիպելու, որ ճշգրտ ու խիստ կանոններ հարգե»⁷¹: Բայց անմիջապես ավելացնում է նաև, թե՛ «Ավելի ուշադրությամբ կարդալով իր քերթվածները, պիտի նշմարենք, որ ոչինչ մոռցած է մտածելու և արտահայտելու ձևերեն, որոնք ընտանի եղած են իր սրտին շատ սիրելի նախահայրերու: Ինք ըմբռնած է գեղեցիկություններ, որոնք տարբեր են անոնց նախասիրածներին, բայց զանոնք պատշաճեցուցած ու ալլափոխած է իր ժողովրդին ոգին համեմատ. կշռությունները կրնան Յրանսայեն կամ Խտալիայեն փոխ առնված ըլլալ, մտածումը և արտահայտությունը հայկական են»⁷²: Զոպանյանի քնարերգության ազգային բանահյուսական նստվածքների մասին է ակնարկում նաև էմիլ Վերհառնը⁷³:

Հատկապես բնությանը նվիրված երգերում, ինչպես տեսանք, Ա. Չոպանյանը հետևում էր պառնասական կամ իմպրեսիոնիստական պոետիկայի սկզբունքներին՝ իսպառ չհրաժարվելով նաև բոմանտիկական ինչ-ինչ ավանդույթներից¹։ Այդ բանաստեղծություններում կա նաև բնության ու մարդու նախաստեղծ վիճակը, դրանց պարզ, որևէ միջնորդական օղակով չխաթարված կապը արտահայտելու ձգտումը, որ գալիս է ֆրանսիական «նոր գեղագիտության» սկզբունքներից։ Այդ ճանապարհով հայ բանաստեղծության ժառանգորդական շառավիղները ձգվում են դեպի ազդային մշակույթի խորքերը՝ վերականգնանացնելով հեթանոսական շրջանի դոլթան երգերի, մեր հնագույն ազգային էպոսի, ինչպես նաև միջնադարյան տաղերգության աշխարհիկ ու բրնապաշտ ոգին։ Այս տեսակետից Ա. Չոպանյանի որոշ բանաստեղծություններ կանխում էին մեր դարի 10-ական թվականների հեթանոսական շարժման ինչ-ինչ միտումներ։

Ահա, օրինակ, «կոգուհիները»։ Ամառվա ջինջ առավոտ է։ Օգտագործելով գույների, բույրների, հնչյունների դաշնության բողբոջյան պոետիկայի միջոցները, իմպրեսիոնիստական «լույսի հրաշքը»՝ բանաստեղծը խոշոր ու հատուկ գծերի գրաֆիկական որոշակիությամբ կերտում է զարթոնք ապրող բնության մի շողշողուն պատկեր։ Լույսի այդ տոնահանդեսն ամբողջանում է լողացող կանանց մերկ մարմինների փողփողումով։

Այն պահն է, ուր լողանալ կ'երթան կույսերը մատաղ,
Ուսերնուն վրա տնիսամ խուրձը թափած մազերուն,
Դեռ աչքերնին երազի կրելով մշուշ մր նվաղ,
Գիշերվան գիրգ երազին սիրով համակ թրթռուն։

Ծովը մեծ կինն է, դուրբող, աղետավոր հրապույրով,
Եվ կինը դայն կը սիրե իրեն իր բույրն անդրանիկ,
Ջուրին անհուն համբույրին մեջ պարտորող, հոգեխոտով,
Կը սորվի ինչ որ պղվանքն ունի արվեստ ու գաղտնիք։

Ծովն այժմ ահա տարփազին անոնց մարմնույն կը փարի
Ու իր ճապուկ թևերով զանոնք մեղմիկ կը գրկի,
Կը համբուրե բոսոր շրթերն, ուսերն հանգույն մարմարի,
Շուշան լանջքերն ու վարսերն, ուր բուրումներ կան խունկե։

Եվ պատանին սիրատենչ, որ նավակին մեջ կ'անցնի,
Հափշտակված ու շլացած այդ տեսիլքն մոգական,
— Կապույտ ջուրին մեջ ծփուն վարդ շողյուններ մարմինի—
Պուզե ծովուն մեջ ալյակ մ'ըլլալ գոնե մեկ վարկյան։

Այս քառատողերն ինչ-որ բանով շնոն հիշեցնում արդյոք վարու-
ժանի «Արևելյան բաղնիքը»: Այստեղ էլ բանաստեղծական իրադրու-
թյունը շնչում է մարդու և բնության նախաստեղծ ներդաշնակության,
հեթանոսական մերկ գեղեցկությունների պաշտամունքով, այստեղ էլ
նկարագրությունը հագեցված է առարկայական ու գունային մանրա-
մասներով, սակայն այդ մանրամասները չեն լուծվում կիսատոնային
անցումների անորոշության մեջ. տիրապետողը դարձյալ, բանաստեղծի
խսկ խոսքերով ասած, «լայն գիծերն» են: Սա «խրոխտ գեղեցկության
ու հրեղեն քնարերգության» բանաստեղծությունն է, հատկանիշներ,
որոնցով Ա. Չոպանյանը բնութագրում էր մեր գողթան երգերն ու Նա-
րեկացու տաղերը:

XIX դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական պոեզիայում, հատկապես
սիմվոլիստական քնարերգության մեջ անորոշի, աննշմարելի, նըր-
բագույն մանրամասների արտացոլման տիրապետող միտումը սոսկ
ձևային նշանակություն չունի: Ա. Չոպանյանի հարցադրմամբ ևս
խնդիրը վերաբերում էր բանաստեղծության բովանդակային խորքին:
Դա որոշակի երևում է 1893-ին գրված մի հոդվածում, որը նվիրված է
Լևոն Շանթի «Լեռան աղբիւրը» պոեմին: Պոեմի զլխավոր արժանիքը
քննադատը համարում է արևելահայ բանաստեղծության գաղափարա-
կան հարստության և արևմտահայ քնարերգության մշակված ձևի յու-
րահատուկ սինթեզը: Ընդհանրապես Շանթի ստեղծագործության ուժը
տեսնում է բնությանը մոտ լինելու մեջ. «Մայրաքաղաքի գործուն և
աշխարհի կյանքին մեջ մենք արվեստագետներ եղած ենք, տարօրինա-
կին, հազվագյուտին, նուրբին սիրովը լեցված. անիկա, լեռներու մեջ,
բնության շատ ավելի մոտ, մեծ հեղինակներու և մեծ տեսարաններու
հետ մինակ, առողջ և վճիտ հոգի մը կազմած է, ուր զգացումները
պարզ են հաճախ, բայց զորավոր, և ուր արվեստի ճարտարությունները
կ'ստորակարգվին բնական աղեկեցությանց՝ առանց զանոնք եղծանելու»:

Շանթի մտածողության ու պոետիկայի շերտերում նկատելով լեր-
մոտեցության ավանդույթների նստվածքներ՝ քննադատը բնորոշ դիտո-
ղություն է անում արևմտաեվրոպական և ուսումնաստեղծության տար-
բերությունների մասին. «Առաջին տունեն կ'զգացվի, որ ֆրանսիական
փափուկ, նրբախոհ և ձևամոլ քերթողներուն աղեկեցությունը չէ, որ կը
տիրե, այլ ուսումնաստեղծներուն պարզ և ողելից ներշնչումը, խու-
սափուկ զգայունություններ հազվագյուտ և մանրակրկիտ բացատրու-
թյուններով արտահայտելու ձգտումին տեղ՝ մեծ զգացումներ լայն դի-
ժերով նկարելու ձգտումը»⁷⁵:

«Մեծ զգացումներ լայն գիծերով», — սա պատահականորեն նետ-
ված արտահայտություն չէ, այլ ծրագրային դրույթ, որի համաձայն
կառուցված է Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական աշխարհը, ուղենիշ մի
պահանջ, որի հետ բանաստեղծը կապում էր հայ քնարերգության զար-
գացման հեռանկարը: «Հյուսիսի գրականությունները» հոգվածում նու-
համույցված պնդում է, որ այդ հատկությունը ավելի բնորոշ է մեր ժո-
ղովրդի բանաստեղծական խառնվածքին, քան ֆրանսիական պոեզիա:
Ժայռահեղ նրբամուլությունն ու ձևի ուսցիոնալիզմը. «Մեր ցեղը, — զը-
րում է նա, — գերազանցապես բանաստեղծ ցեղ մըն է, լուրջ ու խո-
րունկ իր զգացման մեջ, հուլման, ներշնչման, քնարերգության ցեղ-
ճիշտ հակառակը, ֆրանսիական ցեղն ալ ամենեն քիչ բանաստեղծն է,
նույնիսկ Ռենանին կարծիքով, բոլոր ցեղերուն մեջն. իրենց ամբողջ
բանաստեղծությունը, բացի քանի մը բացառություններն (և անոնք ալ
օտար գրականության հետեղներ են), ավելի տրամաբանության և
խորհրդածության գործ է, քան ներշնչման, ճշմարիտ հուլման. և ա-
զատ երևակայութենեն, ստեղծագործ քմայքեն ավելի կանոնն ու հը-
ռետորությունն է զայն կազմողը»⁷⁶:

Ելնելով այս իրողությունից՝ Ա. Չոպանյանն առաջադրում է հըս-
տակ մի ծրագիր. «Ֆրանսիական ազդեցությունեն պահենք ինչ որ լավ
է և ինչ որ դար մը առաջ նույնիսկ Գերման մեծագույն մտքերը պատ-
րաստելու ծառայած է, և անոր վրա ավելացնենք Հյուսիսի մտքին ազ-
դեցությունը: Այս նոր ազդեցությունը մեր ինքնուրույն ոգին մեղի
պիտի ճանչցնե ու շեշտե, և պիտի փրցնե մենն հոռետորության չոր
կեղևը: Եթե Ֆրանսայի մեջ կը գտնենք մեծագույն ծաղրողներն ու
մեծագույն վիպասանները, Անգլիո մեջ պիտի գտնենք՝ Թենին իսկ
կարծիքով՝ ամենեն խորունկ՝ և կարելի է ասել ամենեն բանաստեղծա-
կան փիլիսոփայությունը: Մեր միտքը պիտի անհունապես շահի, և
անոր զարգացումը կատարյալ ըլլա, եթե կարևոր տարրերը միաց-
նե այդ երրյակ ազդեցություններով: Մեր բանաստեղծությունը պիտի
իր ճշմարիտ շեշտը գտնե, երբ մեր քերթողները, ֆրանսական հանգ ու
չափի մոլությունն ու արձակունակությունը ձգելով, Շեքսպիր ու Շելլի,
Գյոթե ու Հայնե կարդան. կ'երևակայեմ արդեն ինչ սիրուն լիտեր-
կա է հանել մեր ժողովրդական երգերուն ձևեն ու ինչ պալլատներ՝
մեր հեքիաթներին. մեր լեզուն, ճկուն, ազատ, ու հարուստ, անոնց
հրաշալի կերպով հարմար է»⁷⁷:

Եվ այսպես՝ այլ ժողովուրդների հետ հոգևոր շփումը ազգային մը-
շակույթի համար արգասաբեր կարող է լինել միայն այն դեպքում,

Եթե դործնական շարժման մեջ է գնում ազգային ավանդույթների խորքում թաքնված հնարավորությունները, եթե նպաստում է բուն ազգային արժեքների վերաիմաստավորմանն ու վարդաքանդմանը՝ նոր ժամանակների ոգուն համապատասխան: Այդ արժեքների մեջ Չոպանյանը նկատի ուներ, առաջին հերթին, հայ ժողովրդի բանավոր արվեստի հաղարամյակների փորձը՝ սկսած հեթանոս ժամանակներից, նկատի ուներ նաև մեր միջնադարյան հարուստ տաղերգությունը, մասնավորապես արեւելահայ հատվածում ձևաբերված նվաճումները: Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ նա այդքան ջանք ու ժամանակ էր տրամադրում մեր ժողովրդի հոգևոր հարստության ուսումնասիրությանն ու պրոպագանդմանը:

Հետեւելով Ա. Արփիարյանի «Հայրենիքի» գծին՝ Չոպանյանը գիտեալ 1891-ին «Վրտ հայկական գրականության» հիմքը համարում էր գավառը, բուն հայկական բնաշխարհի կյանքը⁷⁸: Սակայն Չոպանյանի հարցադրումն էապես տարբերվում էր Արփիարյանի ծրագրից: Եթե ուսուցիչ ուստունականները Կ. Պոլսից դուրս, հայկական բնաշխարհում որոնում էին ղլխավորապես ժողովրդի սոցիալական կեցության ու կենցաղի ճշգրիտ պատկերներ, լեզվական հարստություններ, ապա համեմատաբար նոր սերնդին հետաքրքրում էր առավելապես դավառում անաղարտ պահպանված ժողովրդական բանաստեղծությունը, որն արտացոլում էր «ցեղի հոգիին պատմությունը» և որը «գերազանցապես արվեստագետ բանաստեղծության մը կը վերաբերեր»: Ահա թե ինչու էր Չոպանյանը առանց երկմտության պնդում, թե՛ «ինչ որ մեր մեջ արտադրված է նմանությամբ ֆրանսական բանաստեղծության» շատ վատ է մեր դավառական բանաստեղծութենեն, այն բանաստեղծութենեն, զոր մեր ժողովուրդն իր ձգտումին ու ոգիին համեմատ շինած է: Եվ պիտի համարձակիմ արդեն ըսելու, որ մեր դավառական բանաստեղծությունը իր լավագույն կտորներուն մեջ՝ ավելի ճշմարիտ բանաստեղծություն է, քան ֆրանսական ամբողջ բանաստեղծությունը⁷⁹:

Այդ էր պատճառը, վերջապես, որ Ա. Չոպանյանն իր «Ծաղիկում» լայն տեղ էր տալիս նաև ժողովրդական ավանդույթներին, հեքիաթներին, երգերին ուսումնասիրությանը:

Ազգային գրական ավանդույթների օգտագործման շուրջ Ա. Արփիարյանի և Ա. Չոպանյանի կարծիքների տարբերությունը առավել ցայտուն երևում է մի բանավեճի ընթացքում: «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրության առթիվ գրված հոդվածում ռեալիստական շարժ-

90

ման պարագլուխն առարկում է երիտասարդ հեղինակին երկու սկզբունքային հարցում: Նախ՝ նա համաձայն չէ, որ Նարեկացին արտահայտում է ժողովրդի կենսահաստատ խառնվածքը, «ուժեղ ստեղծման, արվեստագետ զգայնության ոգին»։ «Եթե Նարեկացին փոխանակ «զրաական մեծ հանճարներու օղակարկառ բարձունքին մեջ» (Չոպանյանի արտահայտությունն է.—վ. Կ.) տեսնելու դեմք բուն իր տեղը, այն ատեն մեծ աղոթողին ու մեր միջև արենական ազգակցության կապերը տարակույսի ենթակա չեն կրնար ըլլալ: Մեր տոհմային բանաստեղծությունները, հներն ու նորերը, որոնք ժողովրդին բերին մեջ են, մեր շարականները, ամենքն ալ տրտում տխուր, շատ անգամ գրեթե միօրինակ, սերտ առնչություն ունեն Նարեկին հետ»։ Երկրորդ առարկությունը վերաբերում է ուսումնասիրողի այն պնդմանը, թե Նարեկացու ստեղծագործությունը ժամանակակից սերնդի համար պետք է լինի արվեստի դպրոց, գեղեցիկ զգացողության կրթիչ։ «Հիմա կրնա՞նք ընդունիլ,—բացատրում է քննադատը,—թե Նարեկը, «մեր տղոց ձեռքը տանք և սորվեցնենք անոնց սքանչանալ այդ մեծության վրա»։ Չեմ կարծեր: Մեր հիմնիկման գաղափարները, զգացումները, իմաստասիրությունը, գեղեցկագիտությունը կը ներկայացնեն զրադիտության այսօրինակ մեթոդ մը: Ո՞չ ապաքեն ինք Չոպանյան կը հայտարարե, թե Նարեկացին ունի «Վեռլենի հիվանդ նրբությունները, մշուշի և արցունքի բանաստեղծությունը, թուլցած անուշությունները»։ Ու մենք չի փափարի՞նք քաջառողջ, պայծառ, ուրախության ու կորովի գրականության մը միայն ամրապնդել մեր տղաքներու սիրտն ու միտքը»⁸⁰։

Ի պատասխան՝ Ա. Չոպանյանը «Ծաղիկում» հրատարակում է «Ուսումնասիրության մը շուրջ» հոդվածը, ուր այլ սկզբունքով է դիտում ինչպես Նարեկացու ստեղծագործությունը, այնպես էլ հայ ժողովրդական բանահյուսությունն ու հոգևոր երգը: Տխրության երակը, ասում է նա, մեր բանաստեղծության մեջ ծագել է քրիստոնեության մոտքից հետո և հարատևել է միայն պատմական դժբախտ հանգամանքների բերումով: Իսկ այն, ինչ ժողովրդական ոգու անխառն արտահայտությունն է, միշտ էլ պահպանել է իր կենսահաստատ հնչողությունը. մեր հեթանոսական բանաստեղծության միջով «բոցեր կ'անցնին» («Եվ ի բոցույն վաղեր խարտեաշ պատանեկիկ...»), մեր զավառական բանաստեղծության մեջ «կենսալիր տաղեր կան» («Գինով եմ, գինով՝ ցերեկն արևով, գինով՝ եմ, գինով՝ գիշերն երազով...»), մեր միջնադարյան տաղերգությունը ամբողջապես կյանքի, աշխարհի, մարդու և բնության փառաբանություն է: «Եվ ասոնք են մեր ճշմարիտ բա-

նաստեղծությունը,—շարունակում է Չոպանյանը,—և ասոնք տխուր չեն: Եվ ասոնք, միշտ պիտի կրկնեմ, գերազանցապես արվեստագետ բանաստեղծության մը կը վերաբերին: Թե ցեղին հոգին տրտում չէ իսկասպես, թե ցեղին երեակայության մեջ կրակ կա, ատոր համովվելու համար, Արփիարյան կրնա միտք բերել մեր տոհմային հեքիաթները, ուր հրեղեն ձիերու վրա՝ արև աղջիկներ կը սուրան: Արևը, ո՞ր բառ, ո՞ր պատկեր արդեն այնչափ կը սիրվի, այնչափ կը կրկնվի մեր ժողովրդի լեզվին, երգին ու զրականության մեջ, որչափ այդ լույսի բառն ու պատկերը. մեր քրիստոնեական բանաստեղծությունն իսկ, հակառակ ներշնչմամբ միստիկական ու տրտում ըլլալուն, շատ հաճախ պայծառ գույներով կը ողողվի, ու պայծառությամբ արևին մանավանդ՝ «Առավոտ լուսո, արեգակն արդար, առ իս լույս ծագեա...»։ ...Մեր ամենեն միստիկական դեմքը, Նարեկացին անգամ, որ ներշնչմամբ այնչափ տխուր է, իր ձևին մեջ իր ցեղին ամբողջ քնարերգության ուժը խտացուցած է, և նույնիսկ երբեմն իր մթության խորը ցուլացուցած է ինչ որ կա լուսավոր այդ քնարերգության մեջ. այո՞, արեւ կա Նարեկին մեջ ալ՝ «Գոհար վարդն վառ առեալ—ի վեհից վարսիցն արփենից...»: Կարգա՞նք Նարեկացին»⁸¹:

Հայ նորագույն բանաստեղծությունն, այսպիսով, դատարկաձեռն չէր մտնում համաշխարհային գեղարվեստական շարժման հորձանուտը: Վերհիշվում էին դարերի խորքը գնացող ազգային վիճակներ, որոնց հեռավոր ծալքերում նշմարվում էին եվրոպայից ներթափանցող նոր գեղագիտական գաղափարներին համարժեք նստվածքներ: Հաղարամյա հեռավորությունից փայլատակող նարեկացիական տաղերում Ա. Չոպանյանը հայտնաբերում էր շեքսպիրյան խորություններ ու վեռլենյան նրբություններ: Իսկ դա նշանակում էր, որ եվրոպական գեղագիտական մտքի նոր կռահումները իրենց առողջ ու կենսունակ երակներով ամենևին էլ խորթ ու անծանոթ չէին հայ ոգուն: Եթե Նարեկացու տաղերը իրոր վերադարձ էին «դեպի բուն հայ բանաստեղծությունը», դեպի լույսի, փափկությանց, խրոխտ գեղեցկության ու հրեղեն քրնարերգության բանաստեղծությունը մեր զոդթան երգերուն», ապա դարավերջի մեր քնարերգության ձգտումը դեպի համաշխարհային գեղարվեստական կյանքի հուղեբուն նշանակում էր նաև հարություն տալ ազգային նախաստեղծ արժեքներին, որոնց հետ սինթեզվելով՝ օտար գեղարվեստական փորձից ժառանգված նստվածքները դառնում էին ազգային մշակույթի փաստ: Եթե արեւելահայ հատվածում Հ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությամբ, Հովհ. Թումանյանի պոեմներով ու քր-

նադրական բանաստեղծություններով, Ալ. Խաչակյանի «Երգեր ու վերքերով» հայ բանաստեղծության վերածնունդն արդեն ռեալ իրողություն էր, ապա արևմտահայ հատվածում դեռևս չէին ստեղծվել մնայուն արժեքներ: Բայց գեղարվեստական կյանքի արամաբանությունը, մշտքերի լարումն անպայման մեծ բռնկումների հնարավորություն էին ենթադրում, որ պետք է իրագործվեր մեր դարի սկզբին:

3

1895—1896 թթ. իրադարձությունները առժամանակ կասեցնում են արևմտահայ հասարակական ու գեղարվեստական շարժման ընթացքը: Գրական կյանքը կազմալուծվում է, առաջատար ուժերը հեռանում են երկրից, գեղարվեստական մտքի նպատակաուղղված որոնումները մի պահ հայտնվում են տարերայնության անորոշ ուղիների վրա: «Այսպես ահա,—հիշում է հետագայում Ա. Արփիարյանը,—գավաթ անկումի, խուճապական տագնապի, արյուն արցունքի մեջ նըսեմաստվեր կ'աղոտանար 1891—95-ի մտավորական վերածնունդի արևածաղը, որ սակայն անջնջելի հիշատակ մը կը թողուր, բեղմնավորման արտը պարարտացրած»⁸²:

Սակայն անակնկալ հարվածից ցնցված արևմտահայ միտքը արագորեն վերագտնում է իրեն: Ինչպես երկրի ներսում, այնպես էլ արտասահմանում կատարվում է ուժերի շուտափուլյթ վերադասավորում՝ քաղաքական իրադրության ընձեռած հնարավորություններին համապատասխան: Համազգային գիտակցության համար խոշոր նեցուկ էր հոգեվոր կյանքի շարունակվող բարդավաճումը արեւելահայ իրականության մեջ: Միասնական ազգային մշակույթի գոյության փաստը ոգևորում էր արևմտահայ մտավորականությանը, որ ծանր փորձությունների միջով ձգտում էր առաջ տանել հատկապես ռեալիստական արձակի կենսունակ ավանդույթները: «Վաղնջուց աշխատավորները կը շարունակեն ըստ պարագայից գրել,—վկայում է այդ օրերին Ա. Արփիարյանը,—Համադամներու փոփոխությունը իրենց վրա չի ազդած: Ծնինչ որ եղած էին, և պիտի ըլլան ինչ որ են: Ո՛չ ժամանակը, ո՛չ միջոցը կ'ազդե իրենց վրա»⁸³:

Այլ կերպ է դասավորվում բանաստեղծության ճակատագիրը:

90-ական թվականների առաջին կեսին գեղարվեստական մշակույթի այս բնագավառում զլխավոր հարցը դեռ մնում էր նախորդ տասնամյակի վավերացրած նորմատիվներից ազատագրվելու հրամայականը, որն իրագործվում էր մի կողմից ռեալիզմի, մյուս կողմից եվրո-

սլական նորագույն հոսանքների գեղագիտության ու պոետիկայի ինչ-ինչ կողմեր յուրացնելու ճանապարհով: Որքան էլ տարօրինակ թվա, այդ արահետներում հայ բանաստեղծությունը որոնում էր իր ազգային նկարագիրը, հաղարամյակների ընթացքում բյուրեղացած այն նախաստեղծ էությունը, որ յուրաքանչյուր զարաշրջանում, անկախ կրած ազդեցություններից ու արտաքին շփումներից, եղել է մեր մշակույթի ինքնատիպության դրավականը: Նոր զարաշրջանի շեմքին, հոգևոր առնչությունների ավելի բարդ խաշուղիններում այդ նախաստեղծ էությունը պետք է երևար իր ներքին հարստության ուրիշ բացվածքներով: Բայց հատկապես քնարերգության մեջ դա դեռ կենսականորեն անհրաժեշտ պահանջ էր, սկզբունքային հարցադրում. տարբեր ու հակասական ներթափանցումները «միանգամայն ցեղային ու անձնական ինքնատիպության մը ծոցը հալեցնելու» (Ա. Զուպանյան) որակական անցումը դեռևս լինելության ընթացք էր: Այստեղից էր ծագում ժամանակի արեւմտահայ բանաստեղծության բնորոշ էկլեկտիզմը, այն, որ օտարածին երևույթների հոսքի մեջ գրեթե նկատելի չէին ազգային շերտերի աստիճանական կուտակումները:

Տասնամյակի երկրորդ կեսին զրական մթնոլորտի լարվածությունը զգալիորեն փոխվում է: Այն, որ վերահաս նոր զարամուտին գեղարվեստական զարգացման հիմնական ծանրությունը կրելու էր բանաստեղծությունը, այլևս ոչ ոքի համար տարակուսելի չէր. փաստ էր նաև, որ արեւմտահայ քնարերգությունը մտել է բանաստեղծական մտածողության վերանորոգման համազգային մայրուղին, արդեն հաղթահարել է 70—80-ական թվականների «հպարտ, ինքնավստահ, մեծ համբավներու վահանովը պաշտպանված քերթողության» (Զ. Օշական) կանոնական օրենքները և տվելի ազատ տարածության վրա է ձգտում հաստատակ իր ինքնության խարխիսները: Առաջին կարևորության ինդիքն այժմ այն էր, թե ինչ հանդրմանների կարող է հանդեցնել զարգացման հետագա ընթացքը, ի՞նչ ազգային արժեքների ակնկալությամբ կարելի է օրինալափության ուժ տալ բնիկ ու փոխառյալ մշակութային շերտերի փոխներթափանցման փաստացի իրողությանը, որ արդեն գործում էր պրակտիկացում ու գեղարվեստական դիտակցության մեջ:

Հարցի այսպիսի դրվածքը առաջին հայացքից կարող է անտրամաբանական թվալ. չէ՞ որ դա մեր ժողովրդի մի ստվար հատվածի պատմության ամենախաղաղ տասնամյակն էր, «հանրային կյանքի սլաքարներու զազարման միջոցը» (Ա. Արփիարյան), երբ անհեթեթության հասնող դրաքննական խստությունները կաթվածահար էին արել գա-

դափարի ու մտքի շարժման բոլոր կենսական կենտրոնները, երբ, վերջապես, հոգեոր ապատիան վերածվում էր դարի բնորոշ հիվանդության, մանավանդ որ այս մթնոլորտով էր շնչում նաև օր օրի ծավալվող բանաստեղծական հոսքը: Ժամանակի դրական իրադրությունը, համենայն դեպս դրա արտաքին, երևութական կողմը, դիպուկ է բնութագրել Ա. Արփիարյանը. «Պոլսո հիմիկվան գրականության մեջ որևէ գաղափարի մը նույնիսկ գաղտնածածուկ աղբեցությունը չի նշմարվիր: Եվ ոչ ալ զգացման մը գերիշխանությունը կը հայտնվի: Գրողները կիրք մը չունին: Ո՛չ լավատես եմ, ո՛չ հոռետես, ո՛չ հուսալիր, ո՛չ հուսահատ: Ներքին վրդովումի թեթև նշան մ'իսկ չի տեսնվիր»²⁴:

Այնուամենայնիվ ճշմարտությանն ավելի մոտ էին այն քննադատները, որոնք ինչպես այդ օրերին, այնպես էլ հետագայում գրական կյանքի հարկադրաբար դանդաղեցված ռիթմի խորքում նշմարում էին կենդանի, առողջ ու հեռանկարային բաբախումներ: Աղետալի դեպքերից ընդամենը երկու տարի՝ հետո Արշակ Զուպանյանը, արձանագրելով հանդերձ, թե՛ «Թուրքիո Հայոց մտավորական կեդրոնը պղտոր լույս մը կ'արձակե այս վայրկյանին», իբրև հավաստի իրողություն վկայակոչում է նաև այն փաստը, թե՛ «հոն իսկ արդեն կը տեսնենք ծագիլը կորուրի փափագներու, առողջ ձգտումներու», թե՛ «անտարակուսելի է, որ պատրաստվելու վրա եղող սերունդը... պիտի բարձրացնե Պոլսո հայությունը իր մտավորական կեդրոնի դիրքին»: Եղած արժեքների թերահյուսահատման և անհիմն նիհիլիզմի փոխարեն քննադատը դործնական խնդիր է դնում մտավորականության առջև. «...Հարստացնել հայ միտքը մաքուր, կենսալիր, գեղեցիկ տարրերով, աշխատիլ մանավանդ որ մեր գրականությունը, բարձրագույն արտահայտություն ցեղին հոգևուն, հետզհետե ճոխանա, պայծառանա, ձևացնե տաճար մը վեհության ու շնորհի, որ կարենա պատվո տեղ մը ունենալ մարդկային Ոստանին մեջ և որմով հպարտանան մեր վաղվան սերունդները, ջանալ, վերջապես, որ ամբողջ ազգը, հակառակ ամեն պատվարի ու անջրպետի, ամուր կապերով եղբայրանա և ներդաշնակվի մեծ, ազնիվ գաղափարի մը շուրջը, այն է կամքը մարդկության մեջ գեղեցկություն ու կյանք ծնուցանող տարր մը ըլլալու,—ահավասիկ ինչ որ կը նրկատենք նվիրական պարտքը մեր այսօրվա մտավորական դասին»²⁵:

Տարիներ անց, արդեն մեր դարի 10-ական թվականներին Երուսաղեմ, դարձյալ նկատի ունենալով 1896—1908 թթ. շրջանը, և հակադրվելով «վրիպած սերնդի» տարածված մտայնությանը, մեծ համուլվածու-թյամբ գրում է. «...Միակ բանը, որ առողջ եղավ, մեր մեծաշառաչ

փլուզումին մեջ տոկուն և հպարտ մնաց, մեր արշան գոլորշինքուն մեջեն մեծաշող ջահի մը պէս ընթացաւ, և մեր կշանքն ու գոյութիւնը փողոտող թշնամի սուրերը բթացան անոր անթափանց զրահին վրա, ատիկա, այդ հզոր բանը հաչ դրականութիւնը եղավ»⁸⁷։ Շատ ավելի ուշ Անաչիսը աշխատեսի հավաստութեամբ վկայում է. «Ուրբան որ գրաքննութիւնը խիստ էր և կարգ մը ժուրնաճինքուն (որոնց մեջ հայեր ալ կային) հալածանքը անդադրում՝ մտավորականներու դեմ, սակայն գրականութիւնը հեռու էր մեռնելէ»⁸⁷։

Սա է պատմական իրողութիւնը, սա է, որ ժամանակակից հետազոտողին կանգնեցնում է իրոր զարմանալի մի փաստի առջև։ Բարբարոս ուժի **դէմ** անպաշտպան թվացող ժողովուրդը բազում դարերի փորձութիւններում կոփված հզոր կենսունակութեամբ մեկ անգամ ևս հաստատում է հաչ բանաստեղծի խոսքը՝ «որքան մոլթը շար, անքան մենք համառ»։ Պատմական ամենաախտաւոր հեռանկարների հանդեպ արեւմտահայ հասարակական-մշակութային կշանքի զարկերակը մի պահ դանդաղեց, բայց չդադարեց տրոփելուց. դորը առօրյայի հետեւում օրինական հունով ընթանում էր ժողովրդի հոգեոր կշանքը։ Գրականութիւնը, մասնավորապէս բանաստեղծութիւնը, ոչ միայն խելղամահ չեղավ, այլև կարողացաւ պահպանել ու վարպսցնել երկու դարերի սահմանագծով ձգվող դեղարվեստական լիցքերի էներգիան։

Ուրեմն գրականութեան հետագա զարգացման ուղիների վերաբերյալ հարցադրումը վկայում էր ոչ թե անկման (թեև քննադատութիւնը հաճախ ծայրահեղորեն սրելով հարցը՝ հենց այդ տեսանկյունից էլ դիտում էր զեղարվեստական շարժման ժամանակավոր ճգնաժամը), այլ շարունակվող առաջընթացի մասին, ինքնըստինքյան ծագում էր հենց այդ առաջընթացի տրամաբանութիւնից։ Այլ հարց է, որ եթե տասնամյակի առաջին կեսին, դրական կշանքի բուռն վերելքի պայմաններում, ավելի ազատ ու լայն պլանով գրվում էր հաչ գեղարվեստական մտքի արտաքին շփումների խնդիրը, ապա այժմ առաջնային նշանակութիւն էր ձեռք բերել ցեղի ինքնութեան զաղափարը՝ քաղաքական ու սոցիալական հենարաններից զրկված ժողովրդի փրկութեան հեռանկարը կապելով հոգեոր անկախութեան հետ։ Այս նոր զաղափարների հիմնական կրողը պետք է դառնար գրականութիւնը, իբրև «բարձրագույն արտահայտութիւն ցեղին հոգւուն»։

Ձևավորվող ազգի «գեղեցկագիտական-գրական մասնավոր խառնըվածքին տիրական առաձնահատուկ հատկութիւններուն համեմատ»՝ «գրականութեան բարեշրջումը» ակնկալվում էր բուն հայկական բըն-

աշխարհում՝ դավառում անաղարտ պահպանված ազգային կեցութեան
ընդերքից: «Դալով գրականութեան ուղղութեան,—գրում էր Ա. Հարու-
թեանը,—անիկա,—որպեսզի խելացի վերադարձ կատարվի,— ան-
հրաժեշտ է որ նայի դեպի դավառը, հոն, ուր ցեղը գեռ բան մը պա-
հած է իր նախնական կյանքին անվթար: Վասնզի ամենեն ավելի հոն
են «հայ բարքեր»-ը, «հայ նկարագիրը», «հայ հոգեբանություն»-ը,
իրենց պանազան ձևերուն ու երևույթներուն մեջ, ու հոն է, որ ամենեն
ավելի իր բնածին հատկութեններուն համեմատ կրնա ծաղկիլ հայ
հանճարը, իր բովանդակ իսկատպութեան մեջ»⁸⁸: Այսպես վերաբարձ-
րում էր ռաւիստական արձակի բարգաւաճման օրերին ծագած դա-
յափարը՝ ավելի հարստացած բովանդակությամբ և ավելի խոր գեղա-
գիտական նշանակությամբ:

Ճիշտ է, քննադատներից շատերը գեռ շարունակում էին խնդիրը
գիտել սոսկ թեմատիկայի մակարդակում, որը և միանգամայն որոշակի
դրսեւորվեց «վաղվան գրականութեան» շուրջ ծավալված բանավեճի
ընթացքում: Սակայն «Մասիսի» հայտնի հարցարանի էութեանը ա-
մեննին էլ գրականութեան թեմատիկ ոլորտների ընդարձակման պա-
հանքը չէր. խոսքը վերաբերում էր համազգային մտածողութեան ու
հոգեբանութեան մեջ ավելի ու ավելի խոր արմատավորվող մի մտաշ-
նութեան և կապում էր ազգի ինքնաճանաչման, գիտակցութեան արթ-
նացման, հոգեւոր վերածննդի այն բուռն մղումների հետ, որոնք ամ-
բողջ XIX դարով մեկ ծավալվող մտավոր շարժման օրինաչափ հետե-
ւանք էին և երկու դարերի սահմանագծին ընդգրկել էին մշակութային
կյանքի բոլոր բնագավառները: 1901 թ. Ստ. Մալխասյանցը այսպես
էր բնութագրում երևույթը. «Տասնեկններորդ դարը մեր պատմական-
ազգային գիտակցութեան վերաբերմամբ մի շատ կարեւոր շրջան է կազ-
մում, որի ընթացքում պատմական ուսմանտիկ ուղղութեանը հետզհետե
տեղի է տալիս ռաւական ուղղութեան, օրորող, երազող բանաստեղծու-
թեանը՝ անողոք, սթափ իրականութեան: Մեր մանկական գիտակցու-
թեանը թեմատիկում է դեպի պատանեկան հասակը, սկսում է շուրջը
նայել, ծանոթանալ, համեմատել, և ահա նախկին ինքնաբավական
թմրութեան հաջորդում են՝ նախ կասկածներ, ապա բողոք, հետազո-
տութեան, հիասթափութեան, որոնք վերջապես տեղի են տալիս հան-
դարտ ինքնաճանաչութեան և ասպարեզ են բաց անում եռանդուն աշ-
խատութեան համար»⁸⁹:

XIX դարավերջի հայ հասարակական ու մշակութային կյանքի այս
ներքին լարումը շարունակական ու շարժուն ուղեծրով գեռ պիտի ձգե-

վեր տասնամյակների միջով՝ իր փիլիսոփայական ու գեղագիտական սահմանները ճշգրտելով մերթ մեհյանականների հանգանակում, մերթ «Նավասարդի» ծրագրային բանաձևումների մեջ, մերթ «Հոգևոր Հայաստանի» տերյանական կանխագծումներում, ընդհանրապես XX դարասկզբի ամբողջ հայ գեղարվեստական մշակույթի խորքային շերտերում: Պատահական չէ, որ տարիներ անց Ա. Հարությունյանը Վարուժանի «Ցեղին սիրտը» դիտում էր իբրև հետին թվով հաստատումն իր երբեմնի «տեսակ մը անդիմադրելի ուժգնությամբ հայտնատեսության»:

Մեր դարամուտին արևմտահայ իրականության մեջ, հասարակական-քաղաքական բացառիկ պայմաններում, համադրային գիտակցության այդ նոր ուղղվածությունը հակասական տատանումներ էր տալիս: Այնուամենայնիվ գրականության մեջ և հատկապես պոեզիայում ուրվագծվում են մերթ հեռացող, մերթ մերձեցող երկու միտում:

Առաջինը հենց այն էր, ինչին փորձում էր տեսական հիմնավորում տալ «Մասիս» հարցարանը: Կողմնորոշումը դեպի հայ բնաշխարհիկ էջանքի տարերքը ստեղծագործող մտավորականությանը մղում էր նաև գործնական փորձերի: Արձակում հետաքրքիր նորություններ էր բերում Ռ. Զարդարյանը՝ քնարական շնչով հագեցված պատումին հաղորդելով փիլիսոփայական խորք ու տարողություն: Բանաստեղծության մեջ իր իսկ տեսական պնդումները ձգտում էր վավերացնել Արտաշես Հարությունյանը:

Ընդգծելով, որ «դեպի տոհմային նկարագիր ունեցող հոսանքը ցույց տրվելիք համակրության բարոյական-իմաստասիրական արժեքն ալ շատ բարձր կարևորություն ունի մեզի համար», քննադատն այնուհետև դարգացնում է մի զաղափար-ծրագիր, որն արդեն ծանոթ էր Ա. Զուպանյանի «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրությունից, ինչպես նաև այդ առթիվ նրա և Ա. Արփիարյանի միջև ծագած վեճից: «Մեր հին մատենագրության անկեղծ ուսումնասիրությունը,—դեռ նախքան հարցարանը գրում էր նա,—և մանավանդ ժողովրդային անգիր դպրության դանձարանին քննությունը մեզի կը սորվեցնեն թե՛ մեր ցեղը կարծվածին չափ լավան ու կյանքի նկատմամբ ժխտական տրամադրություններով թիված հոգի մը չէ ունեցած: Իր գրականության, զրլ-խավորապես իր բանաստեղծության մեջ խտացած իմաստասիրությունը՝ էապես չլրլալով հանդերձ միամիտ լավատեսությամբ իմաստասիրություն մը, կը հատկանշվի զլխավորաբար տեսակ մը մեկամտեղծուտ սերով՝ դեպի Կյանքին ստորասական բարերար բխումը: Համաստվածյան ու բնապաշտ լայնածավալ ոգի մը կա հոն, որ բնությանը

բարախուն հրակներուն, Անոր կենսապատար առատաբուխ արգանդին նկատմամբ խանդակաթ պաշտամունքով մը երևան կուգա: Այս պաշտամունքին կեդրոնն է գլխավորապէս Արևը, — Լուսը, անշեշ վառարան Կյանքի հավիտենական բարի բխումին»: «Քաղաքակրթության պատրվակները» ցեղի հոգին հեռացրել են «մաքուր բխումի այդ վճիտ ակունքներին», ուստի և զրականությունը, մանավանդ նրա քնարական հրակը, իբրև «հայ ցեղին հոգեկան տրամադրություններուն գլխավորներն մին», իր առողջ ու լիարջուն արտահայտությանը կարող է հասնել, եթէ վերակենդանացնի «ցեղի էական ոգին, քնարերգական զգացման գլխավոր ազդակը, բնության ու կյանքի սիրը, վերադառնալով ժողովրդային բանահյուսության նախնական ոգիին»:

Դարավերջի արևմտահայ քնարերգության մեջ մնայուն արժեքներու բացակայության փաստը Ա. Հարությունյանը կապում է համակրոպական մասշտաբի երևույթների հետ՝ նկատի ունենալով առաջին հերթին զրական աշխարհայեցողության ազդեցությունը հասարակական ու գեղարվեստական մտածողության վրա: Մասնավորապէս հայ քնարերգության մեջ, քննադատի համոզմունքով, հարցը բարդանում էր «Ֆրանսական զրականության թուլցիկ մասին կործանարար ազդեցությամբ», նրանով, որ «բանաստեղծութեան դասական նյութերին, վարդերին, զեփյուններին, թիթեռներին, արշալույսներին ու սիրային հոսահատական ձայնարկություններին հետո, որոնք այնքան շունչ հատել տված են համբերող ընթերցողներու, նոր բանաստեղծներին ու մանք բոլորովին կեղծ պատնասական ուղղություն մը տվին հայ քնարերգության»⁹⁰:

Զեշտ է նկատել, որ Ա. Հարությունյանը շարունակում է ազգային մշակույթի նախաստեղծ էության վերաբերյալ Ա. Չոպանյանի հարցադրումը՝ անուղղակիորեն մերժելով նրա այն փորձերը, որոնց նրա պատկն էր հայ բանաստեղծության դարավոր ավանդույթները հարստացնել համաշխարհային գեղարվեստական մտքի հեռանկարային նվաճումների ստեղծագործական յուրացման ճանապարհով: Զարգացման հետագա ընթացքը ցույց տվեց, որ ինչ-ինչ ծայրահեղություններով հանդերձ, կողմերից ամեն մեկը յուրովի իրավացի էր:

Դարավերջի արևմտահայ քնարերգության մյուս երակը բխում էր բանաստեղծական աշխարհաճանաչման այն ակունքներից, որ Ե. Տեմիրճիպաշյանը բնութագրում էր որպէս «ենթակայական, ներհայեցական, հոգեղենական»: Անհատի, ինքնաճանաչման ու ինքնահաստատման ձգտող եսի խնդիրը բանաստեղծության մեջ լայնորեն արծարծ-

վում էր դեռևս տասնամյակի առաջին կեսին՝ հարուցելով, ինչպես տեսանք, ռեալիստական շարժման ներկայացուցիչների դժգոհությունը։ Նրանք երուլթի մեջ տեսնում էին փախուստ հասարակական հրատապ շահագրգռություններից, սոսկ հետևողություն կվրոպական անկումային հոսանքներին։ Սակայն հարցի արմատներն ավելի խորն էին, և դա որոշակի երևում է արդեն մեր դարի նախադռանը, երբ Ինտրան ստեղծում է իր «Ներաշխարհը»⁹¹։ Այդ երկը փարատում է բոլոր տարակույսները՝ անորոշ իդեալների, հոգեկան զրամատիկ լարումների, գեղագիտական ու պոետիկական բազմաբնույթ որոնումների վերաբերյալ, որոնցով շնչում էր արևմտահայ բանաստեղծական մթնոլորտը, մթնոլորտ, ուր ամենուրեք շրջում էր Պետրոս Դուրյանի ուրվականը, ուր ամենատարբեր հնչերանգներով արձագանքում էին Լկոնտ դը Լիլի, Բոդլերի, Վեյլենի տարօրինակ աշխարհի հրապուրիչ ու խորհրդավոր ձայները՝ իմաստ ու բովանդակություն հաղորդելով մի ամբողջ սերնդի ստեղծագործական կյանքին։

Այդ սերնդի ճակատագիրը առանձին հետաքրքրության առարկա է դառնում մեր դարի 10-ական թվականներին։ Տիրապետող հայացքը այդ տարիների բանաստեղծության մեջ տեսնում էր միայն անկման և ուժացման վիճակ՝ վերագրելով դա աննյութատ քաղաքական պայմաններին։ Կար նաև մի այլ տեսակետ, որ եթե ընդունում էլ էր գրական կյանքի հարաբերական անշարժության փաստը, ապա դրա պատճառը որոնում էր հենց բուն գրականության բնույթի մեջ։ Գ. Գաֆաֆյանն, օրինակ, «Ժամանակակից ոգին» հոդվածում⁹² այն համոզմունքն է հայտնում, թե ոչ մի արտաքին հանգամանք չի կարող կասեցնել որևէ մշտավորական շարժում, եթե այն իրոք թեկադրված է զարգացման ներքին տրամաբանությամբ և արտահայտում է հասարակական գիտակցության խորքային հոսքերը. ուստի և եթե 1890-ից հետո եկող գրականությունը (նկատի է առնվում գլխավորապես պոեզիան.—Վ. Կ.) չբարոդացավ ստեղծել շատ թե քիչ էական արժեքներ, ապա պատճառը «ոչ համիդյան քաղաքականությունն էր, ոչ գրված արգելքները, ոչ բռնությունը, որոնք խրտվիլակներ միայն կրնային ըլլալ ամեն մտավոր շարժումի դեմ։ Պատճառն այն է, որ ուրիշ բան կառելի չէր այդ պահուն (ընդգծումն իմն է.—Վ. Կ.)»։

Ուրիշ բան, իսկապես, հնարավոր չէր ականակել մի սերնդի գործունեությունից, որին պատմականորեն վիճակված էր կատարել հողի մեջ նետված սերմի խորհուրդը՝ իր մեջ կրելով հանդերձ բոլոր պատկերակ հնարավորությունները, անհետանալ՝ ապագա բերքի մեջ մի

նոր գոյալիճակի վերադառնալու համար: Այդ սերնդի «վրիպանքը» վճռական անցման նախօրյակի անհրաժեշտությունն էր, որը և հաստատում է հոգվածի հեղինակը ըստ ամենայնի ընդունելի մի դատողությամբ. «Ժամանակի տևողությանը մեջ գաղափարներու միահար հեղաշրջումը երկու փուլեր ունի. մեկը արտաքնահայտ՝ ուր մտավոր շարժումը կանգ առած է, կարծես վայրկյան մը իր ամբողջ փայլովը շողալու. ասիկա սերունդի մը կյանքն է. մյուսը՝ ներքնահայտ՝ ուր ամեն լույս մարած կ'երևի, ամեն բան խառն ի խառն շփոթությամբ մը պատած, ուր զանազան երևույթներ միաժամանակ ի հայտ կուգան, գիրար կը խաչաձևեն ու կը կորսվին, կ'անհետին. ասիկա սերունդին փոխակերպումն է»:

Փոխակերպման այդ վիճակը առավել հստակ ուրվագծվում է բանաստեղծական մթնոլորտի ընդհանուր լարումների մակարդակում: Մասնավոր գեղարվեստական փաստերի մեջ այն ավելի հաճախ աղավաղվում է անճանաչելիության աստիճան: Պատճառը մասամբ ստեղծագործական մեծ կարողություններով օժտված անհատականությունների պակասն էր: Մյուս, ավելի կարևոր պատճառը, ինչպես նկատում է նաև քննադատը, այն էր, որ՝ «այդ շրջանի ամբողջ տևողության միջոցին գաղափարներն ու խորհուրդը տեղի տված են տեսակ մը անտաշ և հասարակ զգայնության, անզոր ու աներանգ եսականության մը»: Մինչինտրայական շրջանի անձնական քնարերգությունը այս բնագավառում էլ ավելի լայն սահմաններ չէր կարող նվաճել, թեև բնդհանուր միտումն ուղղված էր դրան: Բանաստեղծական գիտակցությունը բնազդորեն կուահում էր, որ համաշխարհային գեղարվեստական կյանքի նոր ուղղությունը ինչ-որ էական հեղաշրջում է ենթադրում հատկապես քնարական աշխարհընկալման ոլորտներում, եսի և հանրության, անհատի և շրջապատող իրականության բանաստեղծական հարաբերություններում հաստատագործում է անհայտ շփումների եղբեր: Բայց այդ կուահումները ինչպես տեսականորեն, այնպես էլ գործնականում զեռես զուրկ էին համակարգված ազգային մտածողության բովանդակային ու ձևային հատկանիշներից: Պարզունակ կլինեի նորագույն բանաստեղծներին հանդիմանել անտեղյակության համար այն ճշմարտությանը, թե՛ «եսը կրելի է, որքան ատեն զորավոր է, խտացած է, որքան ատեն կը ներկայանա իբր մարդկային եսը, կամ իբր իսկություն մը արտահոսող մարդկային եսին», թե՛ «չկա ընկերային կարգին մեջ բան մը, որ ավելի խղճալի ու ավելի հակակրեկի ըլլա, քան տկար անհատը, որ կը զատվի զանգվածին ու կը շեղոքանա ամբողջին մեջ»:

թե, վերջապես, «բոլոր այդ հսկեր նույնքան հեռավոր, նույնքան օտար, ու նույնքան անհամաչափ կ'ըլլան իրարու՝ իրենց ամբողջությամբը ոչինչ ներկայացնելով իբր ընկերային արժեք»։ Բանն այն է, սակայն, որ ինչպես հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերում, այնպես էլ մասնավանդ արվեստում ու գրականության մեջ առանձինից գեպի ընդհանուրը, մասնավոր հսկից գեպի մարդկային հսը ձգվող ուղին անցնում է դժվար հաղթահարելի կածաններով, որոնց հաղթահարման վրա էլ ծախսվեց 90-ական թվականների բանաստեղծական սերնդի ստեղծագործական էներգիան։ Ինտրայի «Ներաշխարհը» այդ ծախսված էներգիայի խտացումն ու համարժեքն է՝ գեղարվեստական շափումների մի այլ համակարգում։ Այդ գիրքը, վերջապես, «տարտամ ու անորոշ շփոթության մը մեջ կորսված» անհատի աշխարհը բարձրացնում է հանրային կյանքի մակարդակին, հսի անձնական ապրումներին տալիս է «ընկերային արժեք»։ Այսպես արևմտահայ քնարերգության այն երակը, որ աշխարհն ու շրջապատող իրականությունը, հենց իրեն՝ մարդուն գիտում ու իմաստավորում էր անհատի ներքին տեսողության կիզակետում և արտաքնապես դուրս էր «ճշմարտապես հայ գրականության» ուղեծրից, ըստ էության, մի այլ ճանապարհով վերջավերջո նույնպես մտնում էր այդ ուղեծիրը՝ իբրև ալգային մշակույթի արժեք։

ԱՐՏԱՇԽԱՐՀԻ ՆԵՐԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԸ

1

«Ներաշխարհի» ծանոթագրության մեջ ինտերան «հեղինակին ինչ-ինչ գաղափարները», մասնավորապես «իմաստասիրական անորոշությունները» գիտելով իբրև «տպավորությանց չափազանցության» հետևանք, այնուհետև նկատում է. «Բայց ինչ որ, վստահորեն խոսելով, այս գրքին մեջ համեմատաբար հասարակաց է հեղինակի ներկային («Ներաշխարհն» ավարտվել է 1900-ին, լույս է տեսել 1906-ին. —Վ. Կ.)՝ անտարակույս գաղափարները չեն անպատճառ, քանի որ անոնք նորանոր հանգամանքներն կ'ազդվին, նորանոր ծանոթություններով էսթետիզմին, կիտիսիզմին, ու կրնան շրջվիլ. այլ՝ հոգեկան խառնրվածքը. ընդհանուր արամագրությունները. գլխավոր ճաշակները. ոգին. ինչ որ վերջապես կը կազմի մարդկային զանազանություն մը. վասնզի անոնք նվազ կ'աչլաչլին»¹:

Խոսքն այստեղ հավանաբար վերաբերում է աշխարհի բանաստեղծական ընկալման այն կերպին, որ իրոք մնայուն էր, քանի որ ծագում էր ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության ընդհանուր ոգուց, բնութագրում էր այդպիսի գիտակցության մի հայտնի մակարդակը և վավերացված էր ինքնատիպ արվեստագետի անկրկնելի անհատականությամբ: Դա արժեք էր, որ միանգամայն որոշակի իմաստ կարող էր ստանալ գեղարվեստական առաջընթացի տրամաբանության շղթայում, մինչդեռ, ինչպես չի բացառում նաև հեղինակն ինքը, «Ներաշխարհում» լայնորեն արծարծված փիլիսոփայական, գեղագիտական, բարոյաբանական, հասարակագիտական գաղափարները ինչ-ինչ կողմերով կարող էին լինել ղուտ անձնական, հետևաբար և անցողիկ հետաքրքրությունների արտահայտություն, ուստի և կարող էին տեղ-տեղ շրջանցվել՝ «Ներաշխարհը» բանաստեղծական մտածողության զարգացման հետևիողական ուղիների մեջ գիտելիս:

Սեփական երկի աշուպիսի մեկնաբանութեամբ Խնտրան իր ժամանակի քննադատներին, առաւել ևս աշտօրվա ուսումնասիրողին բազմաթիւ հարցականների առաջ է կանգնեցնում՝ բանաստեղծական ներշնչանքի, թե սոսկ փիլիսոփայական հարցասիրութեան արտահայտութիւն է «Ներաշխարհը»։ Եթե երկուն էլ միաժամանակ, ապա որտե՞ղ պիտի որոնել բանաստեղծականի և ոչ բանաստեղծականի սահմանը, տեղին կլինի՞, արդո՞ք, աշուպիսի հարցադրումը. վերջապէս՝ ժանրային ի՞նչ շրջանակների մեջ պետք է դիտել այդ արտասովոր ստեղծագործութիւնը...

Մեկը մշտնջիւղ բխող հարցադրումների աշտ շղթայում ամենակարեւորները, սակայն, համեմայն դեպս աշտ ուսումնասիրութեան բընույթի ու նպատակների տեսանկյունից, երկունս ևն՝ ի՞նչ հատկանիշներով է բնութագրվում Խնտրա-մտածողի և բանաստեղծի անհատականութիւնը, «հոգեկան խառնվածքը», «ոգին»՝ որպէս «մարդկային դանադանութիւն մը», ինչո՞ւ է նա առաջ մղում հայ գեղարվեստական միտքը, նրա ստեղծագործութիւնը հիմք տալի՞ս է, արդո՞ք, հավակնելու այդ պերագուն շնորհին. և երկրորդ՝ այդ ստեղծագործութիւնն ընդհանրապէս, մասնավորապէս «Ներաշխարհը» մեկնելի՞ է հայ բանաստեղծութեան պատմական փորձի տրամաբանութեամբ, թե դուրս է այդ փորձից...

Պատասխանել աշտ հարցերին, նշանակում է բռնել այն գլխավոր դարկերակներից մեկը, որոնք սնուցում էին XX դարասկզբի հայ հոգեւոր վերելքի կենսական ակունքները։ Բանն այն է, որ Խնտրայի ստեղծագործութիւնը, որքան էլ անակնկալ և օտարոտի թվա առաջին հայացքից, իր խորքային տարերքով միանգամայն հարազատ է դարասկզբի հայ բանաստեղծական վերածննդի ոգուն. ինքնատիպ, անկրկնելի աշխարհ է, հարուստ՝ օտար մշակութային արժեքների հետ հեռավոր ու մերձավոր շփումներով, բայց բոլոր դեպքերում ունի իր գոյացումի սեփական պատմութիւնը, և առաջին հերթին՝ հայ կյանքի, հայ պեղարվեստական շարժման ներսում։ Եվ դա բնական է, քանի որ եթե ճշմարիտ է իր իսկ բանաստեղծի միտքը, թե՛ «ամեն գեղարվեստական երկ համապատասխան իրականութեան քննադատութիւնն է ըստ արվեստագետին»², այսինքն՝ արվեստագետն իր ժամանակի, իր միջավայրի ծնունդն է, այդ ժամանակի ու միջավայրի կամակատարն ու դատաւորը միաժամանակ, ապա անկասկած է նաև, որ «Ներաշխարհի» նման առաջնակարգ պեղարվեստական երևույթը չէր կարող բացառութիւն լինել։

Փիլիսոփայական քնարերգությունը հայ նորագույն բանաստեղծության մեջ հարուստ պատմություն չունի 60—70-ական թվականներին, աղգային դարձնելի քաղաքացիական-հայրենասիրական միջոցառում Պետրոս Դուրյանի հայտնությունն, իրոք, քնարական աշխարհաճանաչման նոր ուղղություն էր նշանավորում, որը, սակայն, ինչպես բազմիցս հավաստել է գրականագիտությունը, հետագա տասնամյակներին բնականոն դարգացում չապրեց: Բայց գեղարվեստական հիշողության համար երկու տասնամյակն այնքան էլ մեծ տարածություն չէ. և ահա 80-ականների վերջերից բանաստեղծական միտքը, ժամանակի հարկադրանքով, կրկին հայտնվում է նոր բեկումների կիզակետում: 1887-ին ուսանող Հովհ. Հովհաննիսյանը հրատարակում է բանաստեղծությունների մի փոքրիկ գրքույկ, և անմիջապես պատմություն է դառնում Շահաղիյի ու Պատկանյանի դարաշրջանը. երիտասարդ Հովհ. Թումանյանը առաջին իսկ փորձերով անշափելիորեն ընդարձակում է բանաստեղծական տեսողության սահմանները՝ կեցության պարզագույն ձևերից մինչև գոյի մթին խորհուրդները. վերջապես 1897-ին լույս է տեսնում Ավ. Իսահակյանի «Նրգեր ու վերքերը»՝ հայտնաբերելով քնարական ապրումի նոր թանձրացումներ, հոգու շարժման նոր օրինքներ: Այս ամենն, իհարկե, անմիջականորեն չէր կապվում դուրյանական ավանդույթների հետ. ընդհանուրը փիլիսոփայական խորացումների ներքին մղումն էր, մարդու ներքնաշխարհի բանաստեղծական իմաստավորումն՝ իբրև ինքնուրույն օբյեկտիվ արժեք:

Արևմտահայ բանաստեղծական մտքի պտույտը ամբողջ 90-ական թվականների ընթացքում այլ բան չէր, քան ճանապարհների որոնում՝ մտնելու համաղգային շարժման այս ուղեծիրը. իդուր չէին Ա. Զուպանյանի հետևողական պնդումները, թե՛ «մեր միտքը պիտի մեծապես բարեփոխվի», «մեր մտածելու և գրելու հղանակին մեջ իմաստասիրելու ձգտումը պիտի մտնե»³: Տեսական դրույթը ձևակերպվում էր ինքնաբերաբար, գործնական իրացումը, սակայն, տանջալիորեն տեղական պրոցես էր. բանաստեղծները շատ էին, իսկ մեծ խորացումների ու խտացումների բանաստեղծությունը գեռ չկար: «Ներաշխարհը» հենց այդ սպասվող հայտնությունն էր, որ գրական շրջաններում ընդունվեց մեծագույն հիացմունքով, բայց և նույնքան էլ խոր տարակուսանքով... Մի բան, այնուամենայնիվ, անկասկած էր. եթե ինտրաչիստեղծագործությունը ինչ-որ իմաստով հանկարծակիի բերեց քննադատությունը, այն քննադատությունը, որ ամենևին էլ բարեհաճորեն չէր տրամադրված գեպի անձնական քնարիքությունը, ապա բուն գեղար-

վեստական դարգացման, հենց իր՝ բանաստեղծի անհատականության ձևավորման տրամաբանությունը հուշում էր, որ «Ներաշխարհի» ծրնունդը միանգամայն օրինաչափ է:

Այս տեսակետից պերճախոս է հետևյալ փաստը: 90-ական թրվականների սկիզբն է: Գրական մտավորականության մի ղզալի մասը, ելնելով ռեալիստական արձակի բարգավաճման իրողությունից, մոտալուտ վախճան է գուշակում պոեզիայի համար ընդհանրապես: Նրիտասարդ Ա. Չոպանյանը այս առիթով յուրօրինակ տեսակետ է դարգացնում. դրական գիտելիքներով հարստացած մարդկային միտքը այլևս տեղ չի թողել աշխարհի նկատմամբ ղզացմունքային վերաբերմունքի, իր բառով ասած՝ հավատքի համար, որը, ինչպես կարծում է նա, բանաստեղծության միակ աղբյուրն է: Տասնվեցամյա Տիրան Չոաքանը համարձակվում է առարկել այս մտայնությանը, և այն էլ՝ հիմնավոր ու կշռադատված փաստարկներով. «Եվ սակայն բանաստեղծության աղբյուրը լուկ հավատքն է. ո՞չ, բանաստեղծությունը նախ անսահման աղբյուր մը ունի, որ է Տիեզերքը, Բնությունը, և անհամար աղբյուրներ՝ որք կ'անվանին սիր, ընտանիք, առաքինություն, գիտություն (որովհետև գիտությունն ալ իր բանաստեղծությունն ունի), կյանք, մահ, վիշտ և այլն: Բանաստեղծության աղբյուրը լուկ հավատքը չէ»: Իսկ եթե վախճանի խոսքը վերաբերում է միայն չափածոյին, ապա այս դեպքում խնդիրը առավել ևս պարզ է. «Թող երթա ոտանավորը, բայց բանաստեղծությունը՝ իր բոլոր վեհությանը ու անեզրությանը պիտի շողա ազատ արձակին մեջ, ալ չափերու խոչընդոտք՝ իր թևերուն չպիտի բաղխին, և իր թռիչքը անհուն սավառնումներ պիտի առնու...»⁴:

Պատանեկան տարիքում այսպիսի հստակատեսությունը տաղանդի ենթագիտակցական տրվածք չէր միայն, այլ նաև հնթադրում էր գրական կյանքի խորքային շերտերում գործող հեռանկարային աղղակների ճշգրիտ կուհում: Բանաստեղծի հայացքը թռչում է մի ամբողջ տասնամյակի վրայով՝ հատելով այն սահմանագիծը, որ հիտադայում պիտի նվաճեր իր իսկ ստեղծագործությամբ: Բերված դատողություններն, իհարկե, ինչ-որ անակնկալ շեն մանավանդ ընդհանուր տեսական իմաստով: մյուս կողմից, սակայն, ակնառու ցույց են տալիս, որ «Ներաշխարհի» բովանդակությունն ու ձևը գոյացել են տարիների ընթացքում խորապես մտածված պլանով, ժամանակի հոգևոր մթնոլորտի բնորոշ լարումներին համապատասխան: Արձակ բանաստեղծության ժանրը ամենևին էլ պատահականորեն չի ընտրված. գեղարվեստական

դարդացման նոր աստիճանը, աշխարհի նկատմամբ քնարական նոր հայացքը, իրոք, պահանջում էին բանաստեղծությունն ազատագրել «չափերու խոշընդոտքեն»։ որքան ավելի էին ընդարձակվում բանաստեղծական տեսողության հորիզոնները, այնքան ավելի կենսական էր դառնում ձևի խնդիրը, որ առավել քան երբեք ձգտում էր բազմազանություն։

Ինտրայկի առաջին բանաստեղծությունները հրապարակում երևում են 1891-ին։ Դրանցում դեռևս լրիվ հաղթահարված չէ Թերզյան—Աճեմյան—Սեթյան սերնդի մշակած բանաստեղծական ստերեոտիպը։ Ահա, օրինակ, «Առ հեռավոր շոգենավն».

Մովուն անհո՞ւն կապուտակին վերա, նա՞վ,
Ո՛ւ կը սահիս դեպ հորիզոնն անդ հեռի՞ն,
Ուր շերեր մի հրվանդան իսկ բնավ...
Եվ ուր ծիսն մի քանի ամպը հեթերին...

Հետտրական հարցումների շղթան ձգվում է երկարաշունչ բանաստեղծության ամբողջ տարածքով մեկ՝ «ո՛ւր կը սահիս, օ՛ նավ, առանց դադարման...», «չերկնչի՞ս դու, օ՛ շոգենավ հեռավոր...», «պիտի քայլե՞ս դու շարունակ երկնի տակ...», «ո՛ւր կը դիմես, օ՛ւր կը սահիս ընդերկար...»,

Ի՞նչ է, թռչո՞ւն ծովային, քո նպատակ,
Զի՞նչ նեղ սուրաս այժմիկ վերա չուրք համակ...
Մովահինի՞ց նավ մե՞ս դու, ա՞հ, ասպատակ,
Թե՛րկրախույզ՝ որ գտնել փութաս նո՛ր ցամաք...

Հարցումներից յուրաքանչյուրին հետևում է զուգադրական մրտապատկերների համապատասխան շարքը՝ ծովի կապույտն ու ջինջ երկինքը կարող են փոխվել խավար գիշերի, ալիքների շոյող ծփանքը՝ խորտակիչ ալեկոծության, նավը կարող է դառնալ տարերքի խաղալիք, անհունորեն հանդարտ ուղին՝ «մշտնջենի գերեզման...»։ Այս ամենով հատկանշվում է երևակայության արտաքին շարժումը միայն. գրեթե բացակայում է խորքային պլանը, ուր ապրումային թանձրացումները կուտակվելով՝ պիտի ստեղծեին քնարական հոծ մթնոլորտ։ Այդ պատճառով էլ ձգվում է բանաստեղծությունը, հրևակայությունը թռչում է մտապատկերից մտապատկեր՝ առանց հասնելու հոգեբանորեն տրամաբանված ավարտի։ Մնում է հտդուրյանական շրջանի արևմտահայ պոեզիայում լալներեն տարածված կառուցվածքային նման սխեմաների համար միանգամայն բնորոշ վերջավորությունը.

Ահ, սոսկալի մտածումներ... ա՛լ հերի՛ք...
Նա՛վ հեռավոր, նա՛վ անվահեր, նա՛վ հանդուգն,
Որ առ ոչի՛նչ կը գրեա՛կայծակն ե մրրիկ,
Ձայրո՞ւյլ ծովուն հողեակոհակ, հո՞ղմն ե բուրն...

Սա՛նէ՛ ուրմն... օ՛ շոգենա՛վ դու անահ...
Թո՛ղ վերջալույս քեզի շինի՛ աղիտարեր...
Երկինն անամպ, լո՛ւտ ծովը քեզ ժպտի՛ն, ա՛հ,
Արեն, լուսին քեզ ուղեցույց զո՞ւյց լապտեր...

Եվ դու սահի՛ր դեպ հորիզո՞նն անդ, հեռի՛ն...
Ուր շերեի՛ր մի հրվանդան իսկ բնավ...
—Որպէս ամպիկն այն երկնաշու հեկերին,
Դո՛ւ ալ՝ ծովո՞ւն կապուտակին վերա... նա՛վ...

Ռոմանտիկական պոեզիայում վաղուց արդեն օրինականացված այս այլաբանությունը թելադրում է նաև համապատասխան լեզվական մթնոլորտ, պատկերամտածողության կայունացված բանաձևեր, որոնք ինտրան, իբրև պատրաստի ձևային հատկանիշներ, ժառանգում է իր նախորդներից: Ինքնուրույն ձևաստեղծման ճիգերը տակավին ակնառու չեն, քանի որ բովանդակային պլանում ես, հիմն նկատվում էլ են ինչ-ինչ տեղաշարժեր, ապա դեռ լիովին չեն զիտակցվում սրբալստ աշխարհի քնարական յուրացման սկզբունքներն նոր հայեցակետ:

Պատանի Տ. Զրաքյանն, անշուշտ, հասկանում էր դա, այլապես ինչո՞վ բացատրել, որ առաջին փորձերից մինչև «Ներաշխարհն» ընկած յոթ-ութ տարիների ընթացքում նա ոչ մի նոր բանաստեղծություն չի տպագրում. լուռ որոնումների, ներքին կուտակումների այդպիսի մի շրջան թերևս անհրաժեշտ էր՝ վճռական մուտքից առաջ: Անտարա-կույս է նաև, որ ստեղծագործական ինքնաճանաչման այդ ուղին ամենևին էլ զուրկ չի եղել կանխամիտ հետևողականությունից: Ուշադիր զննությունը Ինտրայի առաջին իսկ փորձերում կարող է հայտնաբերել բանաստեղծական զիտակցության այնպիսի բևեռացումներ, որոնք բացատրելի չեն ավանդական համակարգի ծանոթ օրենքներով: Հենց նոր զիտարկված բանաստեղծության այլաբանական հյուսվածքում, այդ օրենքների համաձայն, նավը, հրկնքում լողացող ամպը պարզապես մարմնավորում են ազատության խորհուրդը. փոթորիկը, կայծակը, նավաբեկության վտանգը այլաբանորեն խորհրդանշում են իրական արգելքներն այդ ազատության ճանապարհին. հղրափակիչ քառատողերը հաստատում են ռոմանտիկական հավատը դեպի մաքառող

կամքի հաղթանակը: Բայց երևակայության ու մտքի լարման ինչ-որ մի աստիճանում առարկայական պատկերները խորհրդանշանի արժեք են ստանում ավելի լայն առումով, քան պարզ այլաբանությունն է. նաև՝ այնքան փոքր է, «որքան ծովն է մեծ, անհուն», «կետաննշան՝ անհունության մեջ այդ լուռ», վերջապես՝ իրոք անակնկալ մի փոխաբերություն.

— Գողցես հողին ևս, շողենա՛վդ հեռակա,
Անշունչ դիտյն՝ որ ի ծովափն անդ ննջե...
Եվ դու կոհակն մեղմի՛վ թանալ սուրա դա,
Ի ախրագի՛ն և խո՛ւլ շաշուն որ հնչե...

Գողցե՛ս հողին ևս դու անշա՛րժ գիակին...
Որ անջատված կը խուսափի՛ս, հեռանա՛ս,
Թաշիւ անհո՛ւնն դեպ հանժանո՞թն, դեպ հերկին...
Դիտյն հողին... որ պիտ՝ ընդհուպ վերանա...:

Բանաստեղծության ընդհանուր հնչողությունը հաղորդվում է այլ տոնայնություն. մտքի շարժումը հաղթահարում է սովորական այլաբանության սահմանը՝ ծավալվելով հարաբերականի ու բացարձակի, մասնավորի և ընդհանուրի, նյութի և ոգու անհորիզոն տարածություններում. նաև՝ իր առարկայականությամբ հարաբերական գոյ է, չնչին մասնավորություն՝ ծովի անեզրության մեջ, բայց իբրև մարմնեղեն պատշանից աղատադրված հոգու խորհրդանիշ՝ բացարձակ է: Այս ամենը՝ զուգակցված անսահմանի, հավիտենականի, անդրհայեցականի գաղափարների հետ, ուրվագծում են աշխարհի վերաբերյալ փիլիսոփայական պատկերացումների նոր մեկնակետ: Բանաստեղծական տեսողության այսպիսի շրջվածքը արդեն ինչ-որ բանով կանխորոշում էր յոթիհերթի երկբևեռ միասնականության այն ինքնատիպ համակարգը, որ «Ներաշխարհում» պիտք է դառնար քնարական տարերքի հիմնական շարժիչը:

2

«Ներաշխարհի» հղացումը շրջապատի միջին մակարդակից մի ամբողջ գլխով բարձր տաղանդի քմահաճ խաղ չէր. հրաժարումն իսկ չափածոյի համեմատաբար սահմանափակ հնարավորություններից արդեն լուծում էր կարևոր գեղարվեստական խնդիր:

Արևմտահայ բանաստեղծության լարված որոնումները ամբողջ 90-ական թվականների ընթացքում, ակնառու նվաճումներով հանդերձ, չկարողացան հատիկ վճռական անցման սահմանագիծը, ուր պետք էր

սպասել որակական թռիչք: Նախորդ գլխում քննարկված օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ պատճառներից բացի՝ կար նաև մի այլ, ոչ պակաս էական հանգամանք: Բանն այն է, որ չափածոն գեղարվեստական խոսքի բուրր տեսակներից ամենապահպանողականն է: Նրբեմն նույնիսկ դարերի հնություն ունեցող մտածական բանաձևերը, պոետիկական ու արտահայտչական միջոցները դրսևորում են արտակարգ կենսունակություն. ամեն անգամ թափանցելով բանաստեղծության կառուցվածքային շերտերի մեջ, եթե օրգանապես չեն վերաիմաստավորվում կապերի և հարաբերությունների շղթայակցության նոր օրենքների համաձայն, ապա վերաճում են հակակշռող ուժի՝ տեղապտույտի հանդեպ՝ նկոյվ գեղարվեստական մտքի շարժումը. ձևային հատկանիշների թարմությունը դառնում է խաբուսիկ, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է օտար մշակութային արժեքների յուրացմանը: Մասամբ հենց այդպիսի ճակատագիր էր վիճակված անցյալ դարավերջի արևմտահայ բանաստեղծությանը, այնպես որ պատանի Տ. Չրաքյանի կանխատեսությունը, թե՝ «բանաստեղծությունը իր բոլոր վեհություններ պիտի շողա ազատ արձակին մեջ, ալ չափերու խոշընդոտք իր թևերուն չափտի բաղիսին», պատահականորեն նկույված արտահայտություն չէր: Հոգեբանորեն վերակառուցված բանաստեղծական մտածողությունը դործնական ծավալումների համար իսկապես կարիք ուներ ավելի ընդարձակ տարածությունների: Արձակ քնարերգության հնարավորություններն այս տեսակետից անհամեմատ ավելի մեծ էին, քանի որ բանաստեղծի ինքնության, ստեղծագործական երևակայության, միտք-ապրումի ազատ շնչառության համար ընձեռում էին գործնականորեն անսպառելի ասպարեղ. այս դեպքում առավելագույնս թուլանում էր ավանդույթի կաշուն ձգողությունը, նվազագույնի էր հասնում նաև արտաքին ներթափանցումների մակերեսային փայլով հրապուրվելու վտանգը:

Գլխավորապես այս իրողությանմբ չէ՞ր պայմանավորված. արդյոք, արձակ քնարերգության ժանրային տարատեսակների զգալի տարածումը նաև հայ գրականության մեջ՝ երկու դարերի սահմանագծին: Արևմտահայ հատվածում այդպիսի մի քանի ուշագրավ էջեր ստեղծել էր Ա. Չուպանյանը՝ դեռևս տասնամյակի սկզբին. ավելի ուշ այդ բընագավառում ինքնատիպ փորձեր է ձևոնարկում Ռ. Զարդարյանը. իսկ Կ. Թեքեյանի «Հոգեբույժ» արձակ բանաստեղծությունն արդեն գերակշռող որակ է: Նշանակում է միտումը ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության բնորոշ գծերից էր: Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչու

Ինտերան մեկ-երկու փորձից հետո առժամանակ հրաժարվեց շափածույից՝ «Ներաշխարհի» արձակ ինքնաբազմաշատումների ազատության մեջ հիմնովին հաստատելու համար այն նոր բանաստեղծական աշխարհացալից, որ գեղարվեստական հասողության բարձր աստիճանում ամփոփում էր մի ամբողջ տասնամյակի ստեղծագործական ոգորումների արգելունքները՝ բաց անելով անծանոթ տեսահորիզոններ։ Դրանից հետո միայն, մեր դարի սկզբին, արևմտահայ բանաստեղծությունը կրկին պիտի մտներ շափածույի ուղին՝ բայց արդեն որակական այլ մակարդակում և ազատ ոտանավորի գերակշռությամբ։

Արվեստների պատմության մեջ լայն առումով ձևի, մասնավորապես ժանրի խնդիրը առաջնային նշանակություն է ստանում անցման փուլերում, երբ գեղարվեստական ձևի ինքնավերակերտման օբյեկտիվ օրենքի համաձայն իսպառ մերժվում կամ հիմնավորապես վերականգնվում են ավանդական ձևերն ու ժանրերը, աշխարհի նկատմամբ էսթետիկական նոր վերաբերմունքն առաջ է բերում ձևային ու ժանրային նոր գոյացումների անհրաժեշտություն։ Այդպիսի պահերին ձևվատեղծման գալթակղությունը հասնում է իրոք զանգվածային մասշտաբների, քանի որ ստեղծագործական միջին կարողությունների համար ամենևին էլ դժվար չէ ձևի արտաքին մակարդակում ստեղծել նորության պատրանք, մանավանդ որ մթնոլորտի ընդհանուր լարվածությունը ինքն է թելադրում համապատասխան միտումը։ Դարավերջի արևմտահայ պոեզիան և պատմականորեն, և հոգևորանորեն այլևս հաղթահարել էր ավանդույթի դիմադրությունը, ուստի և տասնյակ բանաստեղծներ, նույնիսկ առաջին քայլերն անող սկսնակները, անկեղծորեն հավատում էին, թե իրենց ներշնչանքի նիհար մերկությունը պաճուճելով ինքնաստեղծ ու փոխառյալ ձևերի խաչաբղետությամբ՝ բերում են բանաստեղծական խոսքի նոր որակ։ Սակայն Ա. Չոպանյանի փորձերում անդամ, որքան էլ շանտեսներ դրանց նշանակությունը, ձևը վերջիվերջո դառնում էր ինքնին նպատակ։ Ահա թե ինչու ոչ նա ինքը, ոչ էլ մանավանդ ժամանակի բանաստեղծներից որևէ մեկը, չէին կարող նվաճել նոր փուլ նշանավորող արժեքներ։ «Ներաշխարհ» համակարգային տրամաբանության է ենթարկում այն ամենը, ինչ նախորդների մոտ անջատ-անջատ փորձեր էին միայն. այլ խոսքով՝ Ինտերան նախորդ շրջանի բանաստեղծական էկլեկտիզմին հակադրում էր ըստ ամենայնի սինթետիկ կառույց՝ թե՛ ժանրային, թե՛ պոետիկական իմաստով։

Մտածողության սինթետիզմը ծագում էր դարավերջի արևմտահայ

Հոգեւոր շարժման բնույթից, գեղագիտական ու բուն ստեղծագործական խնդիրների այն համապարփակութունից, որով հատկանշվում էր բանաստեղծական վերածննդի խորհուրդը՝ համենայն դեպս գրական մտքի տեսական հարցադրումներում: Բանաստեղծութունը ելք էր որոնում դեպի «գիտության և իմաստասիրության սահմանակից» մի տարածութուն, ուր իմացության տարբեր ձևերի փոխներթափանցմամբ պիտի գոյանար «գեղարվեստական հորինվածքի» նոր տիպ: Հենց այդպիսի սինթետիզմով է բնութագրվում «Ներաշխարհի» ժանրային էությունը. մաքուր քնարերգութունն աչտեղ անբաժան է փիլիսոփայական մտադննդութունից, տպավորութունների իրապատում հոսքը կարգավորվում է «գիտական գրականությամբ», էկզոտիկ տեսիլների վիպալին ծավալանութունը անվերջ բեկբեկվում է անգրատեսության ենթագիտակցական թափանցումներով... Բոլոր այս բաղադրիչների կապը ո՛չ հաջորդական է, ո՛չ զուգահեռական. «Ներաշխարհում» ջնջվում է ստեղծագործության օբյեկտի և սուբյեկտի սահմանը, մեկը ներթափանցվում է մյուսով, բնությունը մարդու մեջ հասնում է ինքնագիտակցության, մարդը «ներաշխարհացալ բնություն» է: Ուրեմն իմացության բոլոր եղանակները միեւնոյն գեղարվեստական գոյավիճակի տարրեր ալլալումեն են: Դա Խնտրայի աշխարհաճանաչման համապարփակ սկզբունքն է, բարձրագույն իմաստն ու բարձրագույն ձևը:

Խնտրան իմացության սկիզբը հաստատում է տիեզերական մասշտաբի մի երկվության վրա. «Ամբողջ արտաշխարհը ձգտումներու, երազներու քառս մ'է հեք իմացականության մեջ, որ անկարող է զգայրանապես անոնց թիւին ու նյութը յուրացնել և հուսահատորեն կը նայի անոնց, քանի որ եթէ բնդհանուր է իբր էութուն՝ մասնավոր է սակայն իբր անհատականութուն, մասնավորության թշվառությամբը արտում»⁵:

Գեղարվեստական իմացության մակարդակում այդ երկվությունը հասնում է դրամատիկ լարվածության: Արվեստի գոյության պայմանը «հանրացման վերացականութունը» «իրային գիմառնութուններով վերստին նոր թանձրացման» հանգեցնելու հնարավորութունն է, «որով իրենց (գեղարվեստների ու բանաստեղծության.—Վ. Կ.) ստեղծումներն ըլլան այնքան մասնավոր իրենց երևույթով՝ որքան իրենց իմաստով հարաբերաբար ընդհանուր. զգայարանականությամբ այնքան մարդկային՝ որքան ոգեկանությամբ հարաբերաբար տիեզերական, աստվածային»⁶: Բայց այդ հնարավորութունը անվերջորեն սահմանափակ է, այլ խոսքով՝ երբեք չի կարելի հասնել լիակատար հա-

մարժերության՝ արվեստագետի և թատերական թափանցումների և դրանց «զգայարանական» մարմնավորման միջև: Արվեստի զարգացման հիմնական օրենքը այդ համարժեքությանը առավելագույնս մերձենալու հավիտենական ձգտումն է, բովանդակային ձևի կենդանի շարժումը ժամանակի ու տարածության մեջ, գեղարվեստական իմացության ընդհանրական բնույթի և «հանրացման վերացականությունը» մի նոր առարկայական իրականության ոլորտում թանձրացնելու մասնավորության՝ մշտապես զործող դիալեկտիկական հակասությունը:

Ա. Չոպանյանը՝ իր բանաստեղծությունների մեծ մասում, 90-ականներին ստեղծագործող գրեթե բոլոր բանաստեղծներն առհասարակ, այդ հակասությունը փորձում էին լուծել խորքից մակերեսը տարածվող ուղղությամբ, այսինքն՝ ոչ թե քնարական իրադրության բուն էությունից ինքնաբերաբար բխեցնելով արտահայտչամիջոցների համալիրը, այլ ինչ-որ տեղ այդ արտահայտչամիջոցներին պատվաստելով քնարական ապրումի այս կամ այն երանգը, այն էլ՝ հաճախ ոչ թե ինքնուրույն, այլ փոխառյալ: Այսպես, օրինակ, Վ. Մալեզյանը գրում է.

ես կը կարգամ քեզի նուրբ
Քերթվածները Սամենին.
Ժամը լուռ է, ժամն է սուրբ:
Գուն կը նիրհե՞ս:
— Կ'երազե՞մ:

Ներս կը մտնե փեղկերեն
Վերջալույսն. ու գոց կ'ըսեմ
Սիրված տաղերն: Տրտմորեն
Ո՞ւր կը նայիս:
— Կը մեռնի՞մ:

Գետին նստած, ծունդիդ վրան՝
Մատներուդ հետ կը խաղամ:
Ինչո՞ւ լուռ ես. հոգի՞ճան:
— Ձե՞ս զգար, որ ... կը սիրե՞մ:

Ահա և էդ. Գուանճյանի «Տարտամը» (1899) բնորոշ խորագրով ոտանավորը.

Հեռուն կապույտը կը մարեր ամպին տակ.
Սուվերները կը դողային մեղմօրոր
Թուփ կանանչին տակ ծառերուն վայրահակ...
Մյուզիք մ'էին խուլ՝ գորշ իրերը բոլոր:

Ստվերները կը զողային մեղմօրօր.
Յուր մը միայն կը կախվեր զեռ ամպերեն,
Որ նոսրը թևի մը պես կ'իյնար վարսողոր,
Կսպուշա ջուրին վրա տարտամ, մեղմօրեն...

Յուր մը միայն կը կախվեր զեռ ամպերեն,
Գորշ ժպիտ մը կը կաթկթեր վերեն զեռ.
Ծփանք մ'անուշ կը լսվեր զեռ համբոսեն,
Նվ բող մ'հուշիկ կը ծածկեր ծով ու եթեր:

Երկու ղեպքում էլ ակնհայտ է նրբերանգների սիմվոլիստական պոետիկայի ձևային հատկանիշների պարզ ընդօրինակությունը. ուղղակիորեն այդ են հուշում նաև Սամենի անունը և «Տարտամ» խորագիրը: Այդ արտաքին հատկանիշներն էլ առաջացնում են համապատասխան տրամադրության պատրանք, որը ծագում է ոչ թե անմիջականորեն բանաստեղծության քնարական մթնոլորտից, այլ ընթերցողի դիտակցության մեջ արդեն առկա զուգորդությունների տրամաբանությունից՝ կապված սիմվոլիստական պոեզիայի մասին հայտնի պատկերացումների հետ: Բանաստեղծության նաև այս տիպը նկատի ուներ Խնտրան, երբ հետազայում, Նդիշ Դուրյանի առիթով գրում էր. «Երբ հուշումներ չկան, ոչ ալ գաղափարներու գրություններ, միտքը պատկերներով կ'ըրազի: Միտքին մեջ զգալարանական պատկերներ, կիրքեր, մտածություններ կան. և ասոնցմե՝ պատկերներն արդյունք են նվազագույն ուժի: Առանց ներկա հուզման մը, կամ անցյալ հուշում մը վերապրելու՝ ի դուր պիտի ուզեիր բանաստեղծական գործ մը հառաջ բերել. վասնզի պատկերք որ. առանց աչքալիսի վիճակի կրնան կազմվել՝ բանաստեղծություն չեն, այլ մտքի խաղ մը: Երբ հուշում մը չի փոթորկեր, չ'ոգևորեր զանոնք, երբ ավելի կամ նվազ ընդհանուր գաղափար մը,— օրհնք մը, զանոնք չի կապակցեր ու ժողովեր, երբ ամեն պատկերք իրենց ներքին արժեքով մանավանդ կը ներկայանան, մեծ ազդեցություն մը չեն կրնար ընել, և զմեզ ցուրտ կը թողուն»⁷: Այդպիսի վրիպանքի գլխավոր պատճառը սեփական բանաստեղծական աշխարհայացքի, որոշակի և ինքնուրույն անհատականության, Խնտրայի սահմանումով՝ «գաղափարների գրության» կամ միության բացակայությունն է:

Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստորուկտուրա, խոսքը վերաբերելիս լինի մեկ առանձին երկի, գրողի ամբողջ ստեղծագործությանը, թե որևէ ուղղության կամ հոսանքի, Խնտրան բնութագրում է

միություն և կապ հասկացություններով. «Միություն և կապ,—գրում է նա,—նույն բաները չեն, կապն անպատճառ չի միացնելը, և միությունն անպատճառ չի կապեր: Միությունն հեղինակին անկեղծութենեն, ճշմարտութենեն, անոր հոգիեն բղխած առավելություն մ'է, ուր կամքը կրնա զեր ունեցած շրջալ, իսկ կապն արվեստ մ'է, որ կամք ու գիտակցություն կը պահանջէ: Ուստի երկի մը համար ավելի կենսական է միությունը, որն ի հարկի կրնա կապի պետք շունենալ, մինչ կապն ինքնին անբավական է, և առանց միության՝ կապն անշուշտ անբնական, բռնի բան մ'է, արվեստակում մ'է, երբ կուզվի անով միություն հառաջ բերել, կամ դշուրին, զիսվածական, ինքնեկ բան մը՝ երբ մտապատկերներու աննպատակ, ձգտումնադուրկ, անիմաստ շարք մը կը թողու դոյանալ, ինչպես սովորական երազանքները կ'ըլլան»⁸:

Հարցն այստեղ նորից հանգում է գեղարվեստական իմացության նույն երկվությանը. միությունը այն «հարաբերաբար ընդհանուրն» է, «հարաբերաբար տիեզերական, աստվածայինը», որ թաքնված է յուրաքանչյուր իսկական ստեղծագործության ենթատեքստում և որսալի չէ այլ կերպ, քան առարկայական պատկերների, դրանց կապի, կառուցվածքային տարբեր մակարդակների ու շեշտերի հարաբերության, այսինքն՝ «երևույթով մասնավորի», «զգայարանականությամբ մարդկայինի» միջոցով: Որքան ավելի կատարյալ է այդ կապը, այնքան ավելի բարձր է գեղարվեստականության մակարդակը, քանի որ ձևը, մարմնավորման կերպը այս դեպքում ավելի լրիվ է արտահայտում բովանդակությունը, ենթատեքստային միությունը, մի բան, որ «այնքան դժնդակ է՝ որքան ավելի տաղանդի դործ է, քան հանճարի: Ամենաբարձր արվեստագետին արժանի ճարտարություն մ'է»⁹:

Այդպիսի «ճարտարությունը» բոլոր դեպքերում կառավարվում է խորքից, կառուցվածքի ներքին միությունը պայմանավորող այն բացարձակից, որ այլ բան չէ, քան գաղափարը, զգացմունքը, միտքը, ապրումը՝ իրենց անկեղծությամբ, բնականությամբ, ճշմարտացիությամբ: Արդեն հիշված առիթով Ինտրան, առարկելով այն քննադատներին, որոնք ինչ-ինչ ընդհանրություններ էին տեսնում Ե. Դուրյանի և սիմվոլիստների միջև, նկատում է. «Նշիշև Դուրյանի ու խորհրդանշականներու տարբերությունը հոն կը կայանա՝ որ իրական են իր գաղափարներն ու հուզումները, և անոնցը կեղակարծ, ուստի և միություն կա Դուրյանի մեջ, և անոնց մեջ՝ ոչ: Այս տարբերությունը ահագին տարբերություն մ'է: Անոնք երազողներ են, մոգ մ'է Դուրյան: Անոնք հավակնոտորեն լուրջ կարևորություն մը կընծայեն իրենց տե-

սիւններուն որոնց կը հնազանդին. Գուրջան իրեններուն հետ կ'ըբոսնու, զի տերն է անոնց»¹⁰: Այսինքն ոչ թե ձեռքին հատկանիշներն են կաղապարում բանաստեղծական իրադրութիւնը, այլ գաղափարն ինքն է ստեղծում արտահայտութեան իր կերպը:

Գեղարվեստական իմացութեան երկու կողմերի կատարյալ ներդաշնակութեան խորհուրդը ինտրան իրագործված է տեսնում հին կղիպտական արվեստում. բուրգերը և սֆինքսը այլ բան չեն, քան կղիպտականութեան ողու մարմնեղեն վերահասնումը «զգայրանականութեամբ մարդկայինի» մեջ, «ձևի և իմաստի ահեղ: անկարելի ձուլում», որ «Բուրգերու չափադիտական սլատիկերը կը վերաբերեցնեն կը հատկացնեն անոնց իմաստասիրութեան, իբրեւ թե անոնց իմաստը չուրակերտած ըլլար վայն՝ Բուրգերն անփոփոխելի կատարելութիւն էին»¹¹, քանի որ՝ «քաղաքակրթական ու երկրային ժամանակներուն ընկլուղումն էին հավիտենութեան մեջ, երկրի շորս կողմերուն միաբանութեամբ դեպի երկնամուշն վախճան մը՝ կյանքերու վերափոխումը դեպի զենիթը, դեպի զորութեանց անհայտ վառարանը. գոյութիւնները միահաղուշ իրենց նպատակին մեջ. աշխարհի քառաբերձ ինքնընծայումն առ Համայնը»¹²: Բուրգերի հսկայական ծավալները երկրաշափական ճշգրիտ ձևերի ու դժերի անշեղ տրամաբանութեամբ հանգում են գտագթի կետին, որը ձուլվում է երկնքի անսահմանութեանը՝ խորհրդանշելով մասնավոր գոյութիւնների սլացքը դեպի համընդհանուրը. սա հայեցող Նգիպտոսն է: Իսկ սֆինքսի հազարամյա անշարժութեան մեջ հալեր-ժացել է կղիպտական քաղաքակրթութեան ավելի համապարփակ էութիւնը, քաղաքակրթութիւնը, որ՝ «Գիտեր թե նյութն է, որ իմացութեան կը հանգեր», թե՛ «Մարդը՝ բնութիւնն էր հանգած ինքնազգացման ու գիտակցութեան». «Ո՛չ ապաքին Նգիպտոսն ալ շքեղ ու ճշմարիտ անասնամարդն էր կատարյալ ու գերազույն, քան ամեն մարդակերպ. մինչև գշխոյսփառ իմացականութիւնը վերացած անասնականութիւն. բնութիւնը՝ բարոյակալված, բարոյապատկաժ: Կրօնապետական Նգիպտոսին տիեզերական Ոգին չէ՞ր անիկա, որ միայնակ կը թվեր աշխարհը գիտակցել (initie) տակալին:

Վասնզի,—մեկնաբանում է Ինտրան,—ինչ խորհրդանշան ալ փընտրեն հոն մարդիկ, անոր ամեհի, ծնրադրելի ավելին մեջ, անիկա ինծի պիտի երեւ ջնջված արվեստով Նգիպտոսը, որ սլանծալի Բնամարդը կ'ամփոփեն՝ Կյանք և Երկրաժիտ, Գործունեութիւն և Հայեցողութիւն, Առյուծ ու Կույս...»¹³:

Ամբողջ ասվածից հետեւում է, որ Ինտրան փորձում էր նոր իմաս-

տով դնել բովանդակության ու ձևի միասնության հնագույն հարցը՝ ոչ միայն տեսականորեն, այլև, ինչպես կտեսնենք, բուն գեղարվեստական կառույցի մեջ: Երբ նա իր քննադատներին մատնացույց էր անում «Ներաշխարհի» «ճշմարիտ ու մանրաշխատ» արվեստը, վերջինս չէր դիտում իբրև ինչ-որ արտաքին հատկանիշ. եթե այդ «արվեստը» վերագրելի է առավելապես ոճի բնագավառին, ապա ոճն էլ իր հերթին օժանդակ, հավելյալ բաղադրիչ չէ, այլ ներքին ձևի հատկություն, որ նույնն է, թե՛ «ոճն ալ գաղափար մ'է»¹⁴: Եթե նկատի ունենանք նաև, որ Խնտրայի համոզմամբ դրսից հարկադրված ձևը սպառնում է բանաստեղծական մտքի բուն խորքին, այսինքն՝ «արվեստակություն» է. որից ինքը «կը խորշի այնպես, ինչպես սուտեն», ապա այս ամենից հնարավոր է մի եզրակացություն. ձևի պըլանում արվեստագետը լուծում է բովանդակային հանգույցներ, բովանդակությունը ձևի անկապտելի հատկությունն է, որ «ինքնաբերվելով՝ հարկավորապես»՝ վերաճում է մտածողության որակի: Ուստի ասել միայն, թե «Ներաշխարհը» հայտնագործում է նոր ձև կամ բերում է ձևի ու բովանդակության նոր բնույթի միասնություն, նշանակում է շրջանցել ավելի էականը. «Ներաշխարհում» գործ ունենք, համենայն դեպս արևմտահայ հոգևոր կյանքի սահմաններում, գեղարվեստական աշխարհայացքի նոր որակի, մտածողության նոր կերպի հետ, որ ինքն իր ձևն է ու միաժամանակ բովանդակությունը: Ստեղծելով յուրօրինակ ժանրային սինթեզ՝ Խնտրան ընթանում էր Չոպանյանից տարբեր ճանապարհով. վերջինս իր ծրագրային հղացումներն իրագործում էր գլխավորապես եվրոպական պոեզիայից ժառանգված որոշակի ժանրերի ներսում: Մյուս կողմից, սակայն, հրաժարվելով բանաստեղծականի վերաբերյալ ավանդական պատկերացումներից՝ Խնտրան շարունակում էր իր նախորդին. խորքից կաղմալուծելով բանաստեղծական կառույցի ավտոդական տիպը՝ նա իրականության գեղագիտական վերապրումը ենթարկում էր նոր օրենքների, որոնք նոր բնույթի կապեր էին սահմանում արտաշխարհի, և ներաշխարհի, օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերություններում. այդ կապերն էլ պետք է ձևավորեին ինտրայական պոետիկայի ողջ համակարգը:

Ավելի ընդհանուր առումով Խնտրայի ականարկած «միությունը» ինչ-որ արտատեքստային էություն է, տաղանդի ենթագիտակցական տրվածք, որ սահմանելի չէ թեմա, գաղափար, մեթոդ և նման կատեգորիաների հարաբերությամբ, քանի որ վերջիններս ենթադրում են գիտակցական, կամային սկիզբ: Այլ խոսքով՝ երկի բովանդակային

պլանին վերագրվում է բացարձակի նշանակություն: Սա ինտրալի գեղագիտության հիմնային սահմանումներից է, որ ուղղակիորեն բխում է նրա փիլիսոփայական աշխարհայացքի աբսոլյուտ իդեալիստական բնույթից:

Կար նաև հարցի ղուտ գրական կողմը: Ա. Չոպանյանն իր ծրագրային տվանդալանցությամբ արդեն էականապես փոխել էր բանաստեղծական մթնոլորտի լարվածությունը՝ ռոմանտիկական հայեցողականության տեղ առաջադրելով գրական փորձի վերլուծական սկզբունքը, և այս մի նոր ուղղությամբ նորից մերձենալով ռոմանտիզմին¹⁵՝ այս դեպքում արդեն բանականության տրամաբանության միանշանակությունը հերքելով զգացմունքի բաղմանշանակ տրամաբանությամբ, հավաքական մտքի կանոնավոր կառույցին հակադրելով անձնական ապրումի կանոնադանց ազատությունը: Ինտրան երևույթը դիտում է դարաշրջանային մասշտաբի մեջ՝ XVIII դարի ռացիոնալիստական մտածողության և XIX դարի պոզիտիվիզմի սահմանափակությունը փորձելով լուծել մի նոր համակարգում, որի հիմքը ինտուիտիվ, ենթագիտակցական, իր բառով ասած՝ դեմոնիկմանական հայեցողությունն է:

Տեսական իմաստով հայ բանաստեղծն, իհարկե, հետևում էր դարավերջի ֆրանսիական գեղանկարչության, երաժշտության, գրականության մեջ զգալի տարածում գտած «նոր էսթետիկայի» հիմունքներին: Իմացաբանական մակարդակում մտքի այդ նոր շրջվածքն ուղղված էր գրական փորձի մեխանիստական սահմանափակության դեմ: Սակայն ավելի առաջ գնալով՝ «նոր էսթետիկայի» ստեղծողները էությունների ճանաչման բնագավառում գրեթե բացառում էին ինտելեկտուալ, բանական սկզբի դերը: Այս բնդհանուր ելակետից նրանք քննադատում էին ոչ միայն ռոմանտիզմի և ռեալիզմի, այլև սիմվոլիզմի արվեստը, քանի որ, ինչպես կարծում էին նրանք, երեքին էլ բնորոշ է ստեղծագործական ազատությունը կաղապարել որևէ համակարգային գաղափարի նախապես հայտնի տրամաբանությամբ¹⁶: Դրա փոխարեն նրանք ստեղծագործական պրոցեսում վճռական նշանակություն էին տալիս բնավրին, ենթագիտակցությանը, զգայական տպավորությանը. արվեստագետն ի վիճակի չէ բացատրել աշխարհը, դա նույնիսկ արվեստի խնդիրն էլ չէ. պետք է արտահայտել միայն անմիջական տպավորությունը, որը չի ենթարկված բանականության կարգ ու կանոնին: Այստեղից էլ՝ բացառիկ նշանակություն էր վերագրվում արվեստագետի անկեղծությանը: Ա. Ժիզն, օրինակ, գրում է. «Ինտելեկտն այլևս ինձ համար անդին մարդարիտ չէ, որի համար կարելի է տալ մնացած

ամեն ինչը»¹⁷: «Mercure de France»-ի մի այլ քննադատ ինտելեկտուալ իմացությունից ավելի կարևոր է համարում զգայական փորձը. «Իմանալը պե՞տք է որ: Մի՞թե գիտենալը ավելի կարևոր է, քան զգալը»¹⁸: Նույն Ա. Ժիլը մի ուրիշ առիթով պնդում է. «Զգայելը միշտ անկեղծ է: Սա մեզ համար մեր զգացմունքների վավերականության միակ երաշխիքն է»¹⁹: Իսկ Ա. Սամենն արդեն ոչ մի ընդհանուր եզր չի տեսնում հոգու և ինտելեկտի միջև.

Քո հոգի՞ն: Նրան սպանել է քո սարսափելի գիտությունը

Քո բանականությունը: Դեհ նետիր այդ պոռնիկին,

Որը տրվել է բոլորին և ոչ ոքից չի հղիացել...²⁰:

Համանման դատողություններ հանգիպում են «Ներաշխարհի» (և ոչ միայն «Ներաշխարհի») բաղմամբիվ էջերում: Ահա, օրինակ, ինչպես է սահմանում ինտրան ինտելեկտուալ փորձի և ենթագիտակցական հայեցողության, իմացականի և զգայականի անհամատեղելիության նույն գաղափարը. «Զգայարանքներու գործունեությունը չի բավեր գիտակցության. փորձին սահմանափակությունը չի գոհացներ մտքին զմահանդիմանությունը, և մարդ խորհրդածել սովրելն առաջ կ'զգա»²¹: Այստեղից էլ՝ ֆրանսիական պոստսիմվոլիստների, ինչպես նաև հենց իր՝ հայ բանաստեղծի ձգտումը՝ ստեղծագործական արարքը (акт) հանգեցնել նախամարդու կսոմ մանկական զգացմունքային-տպավորական իմացության կերպին:

Քիչ չեն նաև այն դեպքերը, երբ ինտրան, պոեզիայի տեսական ու գործնական խնդիրներն արծարծելիս, ճանաչման բարձրագույն աստիճանն ուղղակիորեն համարում է էությունների ենթագիտակցական թափանցումը. «Զգայարանական իմացողությունը քայքայականություն է (décadence) դեմահանդիմանության. զննությունը՝ տեսանողության, ինչպես գիտությունը՝ հավատքին. ինչպես ճանաչումը՝ սիրու՝ վասնզի իմացականության կատարելությունը՝ իմացականության ծագումն ու վախճանը՝ դեմահանդիմանությունն է. տեսանողությունը, Հավատք հանճարը, Սիր հանճարն է...»²²:

Իհարկե, ինտրայի համակարգում այս գաղափարները մերթ հոծվում, մերթ ծավալվում են միանգամայն ինքնուրույն դիմով, արտաշխարհի և ներաշխարհի փոխներթափանցման ամենատարբեր հանդույններում, որոնց լուծումը զգալի մասով վերաբերում է միստիկայի բնագավառին: Անկեղծությունը, բնականությունը, ճշմարտացիությունը ևս հասանելի են միայն ենթագիտակցականի ոլորտում, ինչ-որ ինքնըստինքյան հասկանալի ու բացատրելի տեղիքներ չեն, այլ մեթոդ

ձեւավորող հիմնային հասկացութիւններ, պոետիկայի բարդ ներհատկութիւն: Եթե տեսանողութիւնը, ենթագիտակցական հասկացութիւնը արվեստի առաջին պայմանն է, ապա տեսչականը վերջինիս միսն ու արշունն է, շունչն ու կենդանութիւնը, քանի որ այստեղ է զգայական տեսողութիւնը բացասվում անդրատեսութիւնը: Հենց այս կետով էր ինտրան անցկացնում զեղարվեստական զարգացման հին ու նոր դարաշրջանների սահմանագիծը: Մասնավորապէս արեւմտահայ իրականութեան մեջ Ե. Տեմիրճիպաշեանի, Ռ. Պերպերյանի, Հովհ. Սեթյանի ստեղծագործութեամբ ավարտվում է ռացիոնալիզմի, իր բառով՝ բանապաշտութեան շրջանը: Նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին ու բոլորը միասին ստեղծում են ըստ ամենայնի ավարտուն ու ներդաշնակ մի աշխարհ, որ իբրեւ անցյալի արժեք միանգամայն վավերական լինելով հանդերձ, սահմանափակ է. իսկ ինչով այն, որպէս շարունակվող ավանդույթ, կապվում է ներկային և ապագային, դա, ըստ ինտրայի, ռացիոնալից դուրս տեսչականի նվաճումն է:

Ահա, օրինակ, Հովհ. Սեթյանի բնութագիրը. «Կը թվի ինծի թե Պերպերյանի, Տեմիրճիպաշեանի և այլոց պէս և գուցէ անոնց ալ ազդեցութեամբ բանապաշտ (rationaliste) մըն է Սեթյան. վերջին դարուն սովորական եզրակացական վիճակ անոնց մէջ որ ավելի կամ նվազ տեղյակ չեն, թե անիկա պատմութիւնն է ինքնազուլի հանձնապատան մտքին ծիծաղաշարժ խարխափումներու: Իր քերթվածներէն միտչն մէջ, Ջայնֆ ի միայնութիւն, բանաստեղծը կը թվի գիտնալ փիլիսոփայութեան դուշըն նշանակութիւնը. բայց իր գրութեանց մեծ մասին մէջ կը մնա միամիտ ու դժբախտ rationaliste-ը որ է: ...Սակայն բացորոշ է թե Սեթյանին մտքին մէջ ոչինչ ավելի ներկա ու գործոն է քան գաղափարը Կատարչային. թե Արդարին, թե Բարվոյն խորին իմացումն ունի. թե Սեթյան կը մնա Տեսչականի մարդը»²³:

Ավելի հատկանշական է Ռ. Պերպերյանի մարդկային ու գրական անհատականութեան վերլուծութիւնը: Ինտրան իրավամբ հաստատում է, որ նրա «մտավորական էութիւնն համաձայնած է այն դարուն էութեան հետ», որը հավիտենապէս գրոշմված պիտի մնա Կոռնելլի, Ռասինի, Լաֆոնտենի, Մոլիերի, Բուալոյի, Բոսյուէի և այլոց անուններով: Ուրեմն Ռ. Պերպերյանը ևս «բանականութեան մարդն է», այն «բարոյատենչ դասականը», որին նոր գրողներն այլևս չեն ճանաչում իբրեւ հեղինակութիւն, «որովհետեւ ոչ երիտասարդութիւնն և ոչ ալ գուցէ ներկա ժամանակը թույլատու են այդ ծանոթութեան»²⁴: Բնորոշ է մանավանդ Ռ. Պերպերյանի գրական նկարագրի իմաստասիրական տա-

բողոքական սահմանումը: Այստեղ էլ Խնտրան նոր ժամանակների համար առավել ընդունելի է համարում անվանի գրագետի «հոգեպաշտական, կամ մանավանդ տեսլապաշտիկ գաղափարները», որոնց առկայությունը Ռ. Պերպերյանի դասական մտածողության մեջ բացատրվում է հետևյալ կերպ. «Հակառակ ԺԲ ԺԲ դարույց մշակվող և ազատախոհության հանգստավետ հանդերձով մտավորական աշխարհին մեջ մուտ գործող նյութապաշտության՝ որ իր հարողներն ունեցած է մեր իմացական հառաջապահներուն մեջ, և գրաված է նաև զՊերպերյան, մանավանդ իր նորախանդ տարիքին, ողջամիտ գրագետն անդիմադրելի հակում մը ունեցած է դեպի հոգեպաշտ ու իդեապաշտ վարդապետություններն ամեն ժամանակներու, և որովհետև հոգեպաշտությունն ունեցած է իր ծայրագույն միաստիկ արտահայտությունները կրոնակերպ հղացմանց մեջ, և իդեապաշտությունն ալ իր ծայրահեղ ու ժխտող և ամեն ինչ ենթակայական (subjectif) դարձնող հղացումները, Պերպերյան՝ անկարող ու թշնամի դրական թե իմաստասիրական սեթեւիթներու, նախընտրած է մնալ չափավոր ու միջին կայքի մը վրա, և իբրեւ տիեզերական ձգտում, կրնա ըսվիլ, իբրեւ դավանանք ընդունած է իրեն՝ արդի ընտրողական փիլիսոփայության կամ որ նույն է՝ Վ. Բուրկենի երրյակ սկզբունքները, Գեդեցկիը, Ճշմարիտն ու Բարին, հարընչական սկզբունքներ, որոց ծանոթությունն առաջին անգամ ինք բերած, որոց սրտևոնողն հավատացյալն ու պերճաբան քարոզողն է հղած մեր մեջ, քեզ զանց լնելով լննել զանոնք մինչև իրենց վերջին նետուքյունները՝ որք պիտի կրնային զայն առաջնորդել նույնիսկ ծայրագույն կատարյալ հոգեպաշտության, եթե խոհեմությունը, շրջահայացությունը՝ ողջամտության անհրաժեշտ հետևություններն մին եղած չըլլար»²⁵:

Ընդգծված արտահայտությունը (ընդգծումը բնագրինն է.—Վ. Կ.) պերճախոս է երկու տեսակետից: Նախ այն հուշում է հենց իր՝ Խնտրայի ստեղծագործության բարդ, երբեմն պարզապես որևէ ռացիոնալ տրամաբանության չենթարկվող ստրուկտուրան վերծանելու ճշգրիտ ուղիներից մեկը, ստրուկտուրա, որի ներքին հետևողականությունն, իրոք, այլ բան չէ, քան՝ «Գեդեցկին ու Բարոյականին խորին նույնություն» յուրովի ապացույցը՝ «իրենց ծագման ու վախճանին՝ այսինքն ճշմարտության մեջ»²⁶. բանաստեղծի ամբողջ ժառանգությունը ըստ էության այդ տրամաբանական կառույցի գեղարվեստական լինելությունն է, այսինքն՝ Գեդեցկի, Ճշմարտի և Բարու քննությունը՝ «մինչև իրենց վերջին հետևությունները». ուրիշ հարց է, որ այդ «քննություն»

առավելապես վերաբերում է անդրհայեցականի, միստիկայի ոլորտին՝ և քիչ է առնչվում ղգայական փորձով ըմբռնելի արտաշխարհի հետ²⁷, թեև բոլոր դեպքերում Խնտրայի մեթոդը, նրա մտածողության կերպը, պոետիկան հասկանալի և բացատրելի են հենց միայն այդ իրողության սահմաններում:

Ընդգծված արտահայտությունից բխող մյուս կարևոր հետևությունը տանում է դեպի ավելի ընդհանուր կարգի մի հարցադրում. եթե Խնտրան նորագույն ժամանակների բանաստեղծական մտածողության համար մերժելի է դիտում նախորդ երկու դարերի «ինքնազուլիս հանձնապաստան մտքի ծիծաղաշարժ խաբսափումները», եթե, մի կողմից, դրա փոխարեն առաջադրում է պերպրչանական երրյակ կատեգորիաների զեմհանդիմանական քննություն՝ ընդհուպ մինչև դրանց «վերջին հետևությունները», մինչև «ծայրագույն կատարյալ հոգևաշտություն», որ նշանակում է այդ կատեգորիաների իրական-պատմական բովանդակության լուծում իրենց սկզբնական ու վերջնական ձևի, այսինքն՝ ճշմարտի բացարձակ էություն մեջ, իսկ մյուս կողմից պնդում է, թե՝ «անդրհայեցություն իրականությունը կը տեսնե անիրական, ու խիստ հաճախ շատ ենթակայական ընդհանուր հղացքներու մեջ»²⁸, և եթե, վերջապես, զեղարվեստների ու բանաստեղծության նպատակն է տեսլականի նվաճումը՝ իբրև առարկայական գույի սահմաններից դուրս ներաշխարհային երևույթ, — ապա այս ամենից չի՞ հետևում, արդյոք, որ Խնտրան արտացոլման առարկան իրերի աշխարհից տեղափոխելով ենթագիտակցականի, գերիրականի ոլորտը՝ ըստ էության բացառում է որևէ անմիջական կապ արվեստի և իրականության միջև՝ անկախ իր իսկ այն համոզմունքից, թե՝ «ամեն գեղարվեստական երկ համապատասխան իրականության քննադատությունն է»։ այս ամենն, այնուհետև, չի՞ նշանակում, արդյոք, որ արվեստն ու բանաստեղծություն էլ՝ վերջին հաշվով, մասնալորություններ են, այդ մասնալորությամբ՝ թերի, ինչ-որ տեղ նաև՝ ավելորդ, քանի որ հենց «Ներաշխարհի» տրամաբանության համաձայն, գերագույն համընդհանրությունը ոչ մի միջակա գրություն չի ենթադրում՝ հարաբերականի ու բացարձակի փոխներաճման մակարդակում:

Որքան էլ տրամաբանված են այսպիսի տարակույսները, բայց և այնպես Խնտրայի համակարգի շրջանակներում անհնար է որևէ միանշանակ պատասխանով լուծել նման հարցադրման հանդուցը, այն էլ՝ ոչ այն պատճառով, որ վերջինս շատ է բարդ. ընդհակառակ՝ ինտրայական մտածողության կառույցը միանգամայն հստակ է. միանշանակ

լուծման անհնարինությունը պարզապես այդ համակարգի էությունից է բխում, բանաստեղծի միստիկական հայեցակերպի հատկությունն է։

Իհարկե, միստիկականությունը, իբրև ծայրահեղ դրապաշտությունը հակակշիռ հոգեկան մղում, բոլորովին էլ անծանոթ միտվածություն չէր արևմտահայ գրական մտքի համար։ Դեռևս 1895-ին Ա. Չոպանյանը «Միստիկականությունը գրականության մեջ» հոդվածում մտածողության այդ ձևի սկիզբը հասցնում է մինչև մարդկության պատմության վաղնջական ժամանակները՝ դիտելով այն որպես մարդու էությունից անբաժան հավիտենական ձգտում դեպի կատարյալը։ Սակայն դարավերջի միստիկականության մեջ քննադատը նկատում է «անբնական բան մը»՝ արդյունք «անհուն ծանձրույթի մը հոգիին որ, կյանքին մեջ չկշտացած, ուրիշ կյանքի բաղձանքը կունենա»։ Միստիկականության այդ նոր տարատեսակը բնութագրվում է որպես «մահվան տարր մը, ջնջումը մարդկային գործունեության, կասումը կյանքին»։ Մյուս կողմից՝ «միստիկականությունը իր մեջ տարր մը ունի ղորացնող ու մեծցնող, իր մղումովը՝ մարդուն իր կյանքին տերը և կրքերուն իշխանն բնելու»։ Այս հակասությունը Չոպանյանը լուծում է մի պարզ տրամաբանությամբ, որ միանգամայն իրագործելի է պատմական ժամանակի մեջ. «Միստիկականությունը պետք է փոխվի ու ըլլա մեր մեջ ձգտումը դեպի լավագույնը։ Ապաշխարանքին պետք է հաջորդեն աշխատությունը, հուսահատ ողբերուն տեղ՝ հավատքը ապագային վրա, մարդկության անկման ջլատող գաղափարին տեղ՝ համոզումը մարդկային մտքին դեպի տեսականը բարձրացման, և պակուցիչ Աստուծո մը հղացումին տեղ՝ հղացումը անհուն բարության ու գեղեցկության սկզբունքի մը որ տիեզերքի հոգին է»²⁹։

Սակայն այնտեղ, ուր Ա. Չոպանյանի համար մութ ու անլուծելի հանգույցներ չկային, Խնտրայի համար բացվում է հակասությունների մի անվերջանալի ասպարեկ. մի կողմից, ելնելով «հանուրց օգուտին հայեցակետին», նա հավատում է, թե՝ «իբր սկզբունքին մեջ հանրամարդկային գրականությունն իր արգյունքին մեջ ալ հանրօգուտ պետք է ըլլա, եղանակ մ'ըլլալով զմարդիկ աղնվացնելու»³⁰, մյուս կողմից կրոններն ու գեղարվեստները (կրոնն այս դեպքում մտածվում է իբրև աշխարհաճանաչման ձև.—Վ. Կ.) համարում է «ավելի կամ նվազ կատարելագործյալ ավելորդապաշտություններ»³¹. մի կողմից՝ «բանաստեղծությունն մտածողության մեկ աղատագրումը չէ բանականության հանդեպ... Ինչ որ գեղեցիկ է նվազ հնթակա չէ բանականության քան ինչ որ բարի է. և բանաստեղծական արվեստն ու գեղեցիկ արվեստ-

ները ոչ այլ ինչ են քան բանականությունն՝ հուղումներուն մեջ»³², մյուս կողմից՝ «Ո՛ր է, ո՞րն է հուսկ ճշմարիտ ընդհանուրը, որու պայծառությունը չպղտորի մարմինով մարգիլված մարդուն գրական տարակույսեն, որու փառքին դեմ չօձապտտտքի թշվառությամբ լիրբ ինչուն իր տեսանողության աղքատութենեն զիտականացած մարդկություն»³³. մի կողմից՝ «Ամեն բան լույս պատկեր մ'է, և պատկերներու ալյադանութենեն, թիվեն, ուստի մասնավորութենեն կը տառապի հոգին, որ բնականորեն կը ձգտի լուսանյութ երանական համադրության մը, ուրիշ անոնք կը բխին կը պիտակածնին, և որու անխառն միություն մեջ հոգին դանոնք ձուլել կը տենչա»³⁴, մյուս կողմից՝ «Ի՞նչ է անհարության բնագոյական նշույլը ցավագին ու կորստական մասնավորությունս մեջ, իմ մշտնջենավոր կուրությունս՝ որով չպիտի ճանչնամ, չպիտի ունենամ արտաշխարհը, քանի որ չպիտի տեսնեմ արտաշխարհի իրերու հետին ու ճիշտ ընդհանրությունը, և անոր խաղաղության մեջ չպիտի հանգչիմ»³⁵...

Սրանք հակասություններ են, որոնք ինտրալի համակարգի տրամաբանությամբ լուծելի չեն ոչ մի իրական-զգայական ոլորտում, այդ թվում նաև արվեստի մեջ, որովհետև եթե «մարդը փոխանցում մ'է ձևեն դեպի իմաստը, տեսիլեն դեպի խորհուրդը, թիվեն դեպի Անհունը, Իրականութենեն դեպի Գաղափարը»³⁶, ապա արվեստը ալք փոխանցման աստիճաններից մեկն է միայն, որ երբեք չի կարող լցնել երկու սահմանների բաժանման ողջ տարածությունը։ Եսի հանրացումը, բնության ներաշխարհացումը մտքի «անկախամետ ու հզոր» ձգտումն է արտաշխարհից «հմայափոխվելու գաղափարական, իմաստային տիեզերքի մը. ներաշխարհային կատարելությունը, որ հնար ըլլա երբեք, և որ սակայն ուրիշ բան չի կրնար ըլլալ վերջապես՝ քան համայնեն յուրացվելու հուսահատորեն համեստ, պուտտային իղձ մը»³⁷։ Այդպիսի վիճակը, երբ ջնջվում է մասնավորի և ընդհանուրի, հունավորի և անհունի, հարաբերականի և բացարձակի, նյութի և ոգու, գեղեցիկի և ճշմարտության տարբերությունը, անհնար է ներկայացնել որևէ զգայական-առարկայակերպ նշանով, նույնիսկ նիրվանական անէությունով³⁸. դա վերոգայական, ենթագիտակցական գերկեցություն է, գեղեցիկի, բարու, ճշմարտի յուրացումը՝ վերջիններիս հետ միանալու, նրանցից յուրացվելու, նրանցով թափանցվելու ճանապարհով։ Սակայն մարդկային բնությունը չի սահմանված այդպիսի համապարփակ բացարձակությունը ներընկալել, վայելել, ապրել այլ կերպ, քան իր

«ղգայարանական» գրութիւնն՝ լինի դա բանաստեղծութիւն, գեղար-
վեստ, գիտութիւն, թե կրօն:

Հաւիտեանական այս շրջանը իր եսի մասնավորութիւնն ու միա-
ժամանակ ընդհանրութիւնը դիտակցող արարածի երջանկութեան ու
տառապանքի, ցավի ու հաճույքի մշտաբուխ ակունքն է: Ահա թե ինչու
«Ներաշխարհն» ու «Նոճաստանը», իբրեւ բանաստեղծական հորինվածք,
էութիւնների նվաճման սահմանում չէ, որ գտնում են եսի ազատա-
դրումը մասնավորութեան ողբերգութեանից. դա իրագործելի է միայն
իբրեւ տրամաբանական կառույց, բայց ոչ իբրեւ իրական-բանաստեղ-
ծական վերապրում: Այստեղից է ծագում ինտրայի ստեղծագործութեան
անբեղհատ խորացող ու երբեք չլուծվող կոնֆլիկտը, որն այլ բան չէ,
քան տիեզերական կառույցի հիմքում ընկած մեծ հակասութեան ներ-
աշխարհացումը. անհատի ներքին աշխարհում, հոգու շարժման ըն-
դարձակ տարածութիւնների մեջ արտաշխարհի գույներն ու ձայները
բեկբեկվում են անհամար երանգներով՝ մատուցված որպէս կենդանի
գոյութեան դրամատիկ ու փառահեղ մի սիմֆոնիա:

«Ներաշխարհի» ծանոթութեան մեջ կարդում ենք. «Հեղինակը իր
ներքին վիճակներուն սաստկութենէն հարկադրված է հալատարիմ
մնալ անոնց, և ոչ միայն անոնց իսկութիւնը արտահայտել, այլ նաեւ
անոնց գոյացման, երեւան ձեւը»³⁹: Գրքի ընդարձակ ինքնադատակա-
նում այս միտքը լրացվում է մի այլ վկայութեամբ. «Ինչ որ իր զգայա-
րաններէն կ'առնէ և ինչ որ կը խորհի՝ իրենց կապակցութեամբն ու խա-
ղացքովը կը վերակերտու ինտրա»⁴⁰: Սրանք մասնավոր կարգի խոստո-
վանութիւններ չեն, այլ բացահայտում են ինտրայի գեղարվեստական
համակարգի բուն էութիւնը: «Ներաշխարհում», մասնավանդ «Նոճաս-
տանում» հեղինակը ամենեւին էլ միտում չունի ստեղծել ինչ-որ ամփոփ
ու հետեղական գիտական ուսմունք, քանի որ «բանաստեղծն մը
կ'սպասուի փիլիսոփայութիւն, բայց ոչ անպատճառ փիլիսոփայական
դրութիւն»⁴¹: Վերջին հաշիւով այդպիսի հարցադրումները չէ, որ պայ-
մանավորում են «Ներաշխարհի» արժեքը. այդ հարցադրումներից յու-
րաքանչյուրը հաղարամյակների հնութիւն ունի, և որքան էլ դրանք
ինտրայի ստեղծագործութեան մեջ շատ հաճախ ծավալվում են միան-
դամայն ինքնուրույն ուղղութիւններով, բայց և այնպէս հազիւ թե
հանգեցնում են որեւէ անակնկալ հայտնութեան: Բանաստեղծը չի ձգ-
տում բանական տրամաբանութեամբ լուծել իրերի հոլովութի մեջ թա-
ղավորող հակասութիւնը, որ փորձութեան քար է եղել տարբեր դա-
րաշրջանների ու տարբեր ուղղութեան մտածողների բազմաթիւ սե-

րունդներին համար. նա ուղղակի վերապրում է այդ հակասությունը՝ որպես որոշակի հոգեվիճակ, կենդանի հույզ, որպես գոյություն գրամա: Ինտրալի ստեղծագործությունը հենց այս մակարդակում է ձևոք բերում իր գեղարվեստական արժեքայնությունը՝ դառնալով գրական առաջընթացի անհրաժեշտ օղակ:

3

Ուսումնասիրողներն ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ հետագայում Ինտրալի ստեղծագործության մեջ որոնել ու գտել են իմաստասիրական ամենատարբեր ուղղություններից գոյացած շերտեր, որոնք այնպես էլ չեն դառնում համակարգված մտածողություն՝ հենց փիլիսոփայական իմաստով: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ Ինտրան ամենից առաջ բանաստեղծ է և ուսուցիչ մտքի կռահումներն ստուգում է աշխարհի կենդանի հայեցողության, արտաքին և ներքին աշխարհների, կարելի է ասել, դիալեկտիկական կապի հանգույցներում՝ խորապես ապրելով այդ կապը որպես մարդկային ներաշխարհի շարժուն ու հարափոփոխ գոյավիճակ: Այդ պատճառով էլ, ինչպես հեղինակն ինքն է խոստովանում, «Ներաշխարհի մեջ իմաստասիրությունը թերակազմ է ուրեմն ու նույնիսկ անկազմ. դեմհանդիմանական հայացքներու բաղմամետ խուրձեր կը ներկայացնեն, քան զննողի տրամախոհության միամիտ հյուսք մը»¹²: Սակայն հենց ինքն էլ հուշում է այդ բաղմամիտությունը որոշակի տրամաբանության ենթարկելու հիմունքը. «Բայց մենք կրնանք այդ անկարգությունը կարգավորել ըստ կարի՝ առնելով մեկ կողմեն Ինտրալի միստիկ կամ բանաստեղծական ոգեպաշտությունն իբր ամբողջ մը, հետո դիտական գրականությունն իբրև ուրիշ ամբողջ մը և իմաստասիրական համաստվածությունն իբր փոխանցում մը երկուքին միջև, կամ՝ վերջնույն մեկ տարամետ զարգացումն և նույնիսկ մեկ վերլուծության համարելով նախորդ բանաստեղծական ու դիտական երկուությունը»¹³:

Հիմնային հասկացությունների այսպիսի հարակցությամբ, հասկանալի է, չի կարելի բնութագրել որևէ բնափիլիսոփայական կամ պատմափիլիսոփայական համակարգ. այդ հասկացությունների համադրումն ու միությունը մեկ ամբողջության մեջ հնարավոր է միայն գեղարվեստի ոլորտում, հատուկ է ոչ այնքան փիլիսոփայական, որքան գեղարվեստական հայեցողության ձևերին, մանավանդ երբ վերջիններս «գիտության և իմաստասիրության սահմանակից» են: Ինտրալի փիլիսոփայական խոհերը ծագում են վայրկենական տպավորություն-

ներից⁴⁵, հեղինակի արտահայտությունը՝ «հանկարծական լուսադգա-
ծություններ» են, մտքի ենթագիտակցական փայլատակումներ՝ հա-
ճախ հասցված էքստատիկ վիճակի, որոնք նրա ստեղծագործության
մեջ մշտապես պահում են քնարական իրադրության զգացմունքային
լարվածությունը: Բնորոշ է, որ ինտրան խոհ-ապրումի այդ հանկար-
ծական բռնկումների անկանոն շարքերը կարգավորելու իրացումը
վերապահում է առավել ստեղծագործական ինքնաբերումին («...բա-
նաստեղծությունը միշտ հոգ չի տանիր այդ հանկարծական լուսադգա-
ծությունները դասավորելու և աստիճան մը դրոթենացնելու»⁴⁶), քան
«զնեդդի տրամախոհությանը»: Հետևաբար ինտրալի առաջադրած եռ-
աստիճան սխեման բնութագրում է առավելապես նրա գեղարվեստա-
կան համակարգը, բանաստեղծական մտքի շարժման ուղղությունն ու
սահմանները, վերջապես, նրա պոետիկան, «մանրաշխատ արվեստը»:
Եվ եթե նրա փիլիսոփայական մտասեկոծումները իրենց վերացականու-
թյան մեջ իրոք «թերակալմ» են, ապա բանաստեղծական կենդանի
վերապրումի անհամար երանգափոխումները, որոնցից բոլոր էություն
ծագում են այդ մտասեկոծումները և որոնք արտաքինապես անկապ ու
տարերային հոսք են ներկայացնում, իրականում ենթարկված են
միանգամայն հստակ հետևողականության:

«Ներաշխարհի» հենց սկզբում բանաստեղծը ճշտում է իր դիրքը
աբտաշխարհի նկատմամբ. «Երևութապես տարամետ ուղղություններ՝
շավիղներու պես կը մեկնին, խավարածին, ստվերածով ու լուսա-
հանգ շավիղներու, որոնց չուկեսն է խեղճ եսս, ու վախճանն է Աստ-
ված»⁴⁶: Եսի սկզբունքը մի կողմից, մյուս կողմից առավաժային
սկիզբը՝ իր Բացարձակ, Անանց, Անհուն, Հանրէություն, Անդրեսու-
թյուն, Լույս և այլ համարժեքներով, ուրվագծում են վերին ու ներքին
այն սահմանները, որոնց միջակայքում մերթ հոծվում, մերթ տար-
րալուծվում է բնության ու մարդկային կեցության իրական ոլորտը՝
անհատի ներքին տեսողության կիզակետում ամբողջացած բանաստեղ-
ծական գոյավիճակների անթիվ բաղմադանությունը:

Ստեղծագործական հայեցողության այս ձևը, իհարկե, նորություն
չէր. ծագելով բանական գոյի ինքնագիտակցության հետ գրեթե միա-
ժամանակ՝ այնուհետև տարբեր դարաշրջաններում, փիլիսոփայական
ու գեղագիտական տարբեր համակարգերում այն երբեմն անհետանում,
ապա կրկին ու կրկին վերածնվում է՝ ամեն անգամ նոր բովանդակու-
թյամբ ու կառուցվածքով, ընդհուպ մինչև նորագույն ժամանակները,
երբ բանաստեղծական մտածողությունը, մարդու և աշխարհի փոխ-

առնչության անհայտ սկզբունքներ որոնելիս, նորից մտնում է իմացության այդ նախաստեղծ ուղին: Հայ բանաստեղծը, սակայն, համամարդկային մտքի այս հեռաժալակ փնտրումների մեջ բաց էր անում ինքնուրույն արահետ՝ լուծելու համար այնպիսի գեղարվեստական խընդիրներ, որոնք վերաբերում էին ամենից առաջ ազգային բանաստեղծության վերածննդի միանգամայն իրական հեռանկարներին:

Ինտրայի բանաստեղծական աշխարհի մեկնակետը հսկայորոշակ ված տեսանկյունն է, որտեղից կենտրոնախույս ու կենտրոնաձիգ ուղղություններով ձգվում են իրոք ամենատարամետ շառավիղներ՝ աստիճանաբար ընդգրկելով կեցության այլազան բնագավառներ և իդեալի այնպիսի հեռավորություններ, որոնք եթե անկախ են ժամանակից ու տարածությունից՝ իբրև մարդկային էության մշտնջենական մղում դեպի կատարելություն, ապա իրենց սոցիալ-հոգեբանական հիմքով և ծագումնաբանությամբ արտահայտում են որոշակի խալի՝ դարավերջի արևմտահայ հասարակական կառուցվածքում ամենեկին էլ ոչ անտեսելի կշիռ ներկայացնող մանրբուրժուականության բնորոշ գիտակցությունը⁴⁷: Եսն սկսում է ազատագրվել «անձուկ ողնաբանություններից»՝ բաթճառնալով հասարակական արժեքայնության աստիճանի, ձևեր բերելով փիլիսոփայական խորք ու գեղարվեստական մասշտաբայնություն:

«Ներաշխարհի» ինքնադատականում հեղինակն այսպես է մեկնաբանում իր ստեղծագործության հիմքում ընկած հսկայորոշակ. «Ավելորդ իսկ է լսել թե Ինտրայի «ինքնությունը», «հանրեական Ես-ը», «Առանձնացումը» հսկանություն չեն... Եսին ընդհանրացումը, կամ ուրիշ բառով՝ տիեզերքի ներաշխարհացումը կը պանծացնե միշտ Ինտրա»⁴⁸: Նույն հոգվածում հանդիպում ենք նաև այսպիսի գիտողության. «Հարկ էր որ Ինտրա ինքզինքը ցույց տար մեզ հանդեպ Իռենային, հանդեպ Ընկերության, հանդեպ Բնության, հանդեպ հավիտենականին»⁴⁹ (այս ամենն, իհարկե, կա նրա «Ներաշխարհում»): Խոսքն այստեղ վերաբերում է երկի ավելի նպատակահարմար կառուցվածքին. — Վ. Կ.):

Այս ինքնաբնութագրումները մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից կարևոր են այն առումով, որ հավաստում են փաստացի մի իրողություն՝ «Ներաշխարհում», ինչպես նաև «Նոճաստանում» ստեղծագործության օբյեկտն ու սուբյեկտը կապված են որոշակի տարածական հարաբերությամբ. իսկ դա իր հերթին նշանակում է, որ միմյանցից անկախ, օբյեկտիվ գոյություններ են. հսբ, անհատը իրեն անջատում է իրենից դուրս ամեն ինչից, սրպեսզի ինքնաճանաչման և ինքնա-

վերլուծման ճանապարհով վերստին հանգի ամեն ինչի հետ իր բնդ-հանրություն, նույնության դադարիարին, ավելին՝ որպեսզի կարողանա իրապես ապրել այդ նույնությունը:

Համայնից անջատվածության նախնական վիճակում ինտրայական եւր դեռևս միասնական բովանդակություն չունի: Եթե բանաստեղծի մենավոր կացարանից ձգվող տարամետ «ստվերածուխ ու լուսահանգ շավիղները» շատ հեռու, անճանաչելիության աստիճան տարբեր եզերքների էին միտում, ապա նույն եզերքներից ձգվող հակառակ ճանապարհները այլ ուղղություններով դուրս են բերում ծանոթ մի հլացի, որ երիզում է անհատ-հասարակություն հին անտինոմի սահմանը: «Ներաշխարհի» սկզբից մինչև վերջ, եսի ալլալցման դանադան աստիճաններում զգայական-իրական, թե վերացական-հայեցողական բոլոր վիճակները այս իմաստով հակադարձելի են: Սա ինտրայի պոետիկայի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է, որի մեջ իր արտահայտությունն է դտել գոյի նախաստեղծ ու անվախճան երկվությունը:

Այդ նախնական աստիճանն, այսպիսով, ինտրայի ստեղծագործության մեջ մեկ անգամ ապրված և այնուհետև մոռացված վիճակ է. եսի ալլալցման բոլոր փուլերում, ընդհուպ մինչև «Ներաշխարհի» վերջին էջերը, մինչև «նոճաստանը», բանաստեղծը կրկին ու կրկին վերադառնում է այդ վիճակին, քանի որ վերջինս իրական աշխարհում, հասարակության մեջ անհատի կեցության միակ ձևն է. մնացած բոլոր գոյավիճակներն արտածվում են այստեղից՝ ենթագիտակցական թափանցումների, սրամաքանական վերացումների, բանաստեղծական երևակայության, երազանքի և այլ ճանապարհներով, որոնք, իհարկե, ինտրայի ստեղծագործության տեքստային և արտատեքստային իրականության մեջ գիտակցվում-ապրվում են իբրև յուրօրինակ ռեալություններ՝ անընդհատ ու անվերջ հաստատվելով ու հերքվելով իրական-պատմական կեցության զգայական փորձով: Այս փորձի շրջանակներում, այսինքն՝ հասարակական անխուսափելի կապերի ու հարաբերությունների հանգույցում գործող եւր հիշեցնում է քնարական հերոսի այն տիպը, որ ծանոթ է ռոմանտիկական մշակույթի տարբեր համակարգերից:

Այս դեպքում ինտրայական եսի դրաման ռեալ պատմական հիմք ունի. «Իմ տանջանքս է ընկերությունը, ցորչափ ստորացնող զիջողություններ կ'ենթադրեմ,— իրավունքներու խող վաճառումներ՝ ապուշ պարտականությանց փոխարեն»⁵⁰: Այս անվերապահ ինքնաբացահայտումը

դեռևս միաստիկական ուղին չէ ընտրել իր մեջ. հսկայական դժուարություններ է մարդկային համակենցության ամենօրյա առնչությունների կենտրոնում և բընականաբար չի կարող խուսափել այդ առնչությունների բնույթը սեփական հայեցակետով գնահատելու և իմաստավորելու անհրաժեշտությունից: Հասարակությանը խորթացած անհատի հակասական հոգեբանությունից էլ ծագում է հսկայական ազդեցության ինտրալական իդեալը, որ ուստիական շատ բան ունի իր մեջ, քանի դեռ ենթադրվում է հասարակական կազմակերպության որոշակի ձևի շրջանակներում: Խնտրայի բնարական հերոսը⁵¹ իր ներաշխարհի պատուհանից պատմությունն ու ներկան տեսնում է զլխովայր շրջված. դա աշխարհի նեղատիրվն է, որի պոզիտիվ պատկերը անմատչելի է նրա մտահայեցությունը: Մեկ անգամ հս ի ցույց է դրվում XIX դարի մեծ ուսմանտիկների ուղեբեգականորեն վեհ կեցվածքը, մեկ անգամ հս ազդարարվում է ի լուր աշխարհի, թե շահամոլ կրքերի վայրենացումը հո է շրջում հասարակության առաջընթացի անիվը: Դժգոհության այդ ալիքը ոչ մի լուսավոր երիզ չի կարող նշմարել քայքայվող կապերի քաոսում. «Ամենուրեք տեսածս է դժգոհություն, թշվառություն. ատելության փակ կղզիները. իրական, զուտ, առանց երկինքի, ժպտի անկարող, ժպտը ուրացող փոս ու պիրկ աշտերու ատելությունը. վասնզի երբ երկինքը կը ծածկվի՝ աշխարհքին աղտեղի սեռությունը երեան կելի: ...Չէ՞ որ ապրելու բնազդը մարդոց կողմնակցությունը սրբագրված ու փոխված է փարա վաստկելու բնազդական պետքին...»⁵²: Քաղքին բղղուն ու հառաչալիր ժխորը չէ՞ մի որ մեղմացած՝ բարոյագրողված հոգուն մէջ, որ արծաթին անհուն արժեքը կը պատմե՝ կատաղի կղեղնական երգով մը, որ մարդալուհերով փառաբանվող երբեմնի աստվածներու տոներուն կարծեցյալ ջնջմամբ մը մոռցված ավյունին դեռ գոյությունը կը հայտնե՝ ապրելու պետքին հետ շփոթված, ապրելու ոճրագործ մոլեռանգության մը վերածված»⁵³:

Այս իրական դժոխքում ապրելու պարտադրանքը անկախության ձգտող անհատի մեծ ողբերգության ակունքն է, որտեղից և ծագում էր դարալիքի մարդու՝ պատմականորեն որոշ հասարակական դրաման: Գոյություն ունեցող կենսաձևից կախվածության այս աստիճանում կյանքի իրական պետքերը Խնտրայի հերոսին ստիպում են հաշվի նրստել կենսապայքարի սրբագործած օրենքների հետ, գոյության անխուսափելի անհրաժեշտությունը նրան դնում է հասարակական կապերի անողորմ մի շղթայակցության մեջ: Գոյապայքարի ճակատագրական անխուսափելիությունը մարդուն մի դեպքում զրկում է անհատակա-

նությունից, տրորում, ձուլում է օրերի գորշ մասսային, մի այլ դեպքում դառնում է անվերջանալի տվյալաճանաչների աղբյուր, քանի որ զրկում է անհատին ժամանակների ծանր բեռը առողջ հավատով կրելու հնարավորությունից, ոչ էլ թույլ է տալիս պատմական պահի տրամաբանություն մեջ համապատասխանություն որոնել սեփական էություն մղումներին:

Ինտրայական հսր այս երկակի վիճակում է: Նա հստակորեն զգում է իր խեղճությունը իրերի ընթացքի մեջ թագավորող շփոթում՝ սուր ու ցավագին ապրելով գոյության կենսական նպատակն ըմբռնելու անկարողության դիտակցությունը: Դա նորագույն քաղաքակրթության սոցիալական օրենքների ու բարոյական չափանիշների դեմ անզին անհատն է, որին ոչինչ չի մնում անել, քան ինքնախարազանմամբ վրեժ լուծել նախ իրենից՝ թուլության ու անզորության համար, և ապա աշխարհից ու մարդկությունից, որ չեն հասկանում իրեն. «Ի՞նչ կրնամ ընել ես, — խոստովանում է նա: — ... Նողկալի խեղճությամբ մը կ'զգամ կոր որ կենսապայքարի, կենցաղի տեսակետ մը հարկադրված է գիտակցությանս... Ինքզինքս կը տեսնեմ ըստ հանրային չափին, ըստ մարդերու ու կնիկներու իրերհայեցության: Ի՞նչ եմ ես, ծաղրելի ցլնորակո՞ծ մը (ընդգծումը՝ բնագրում. — Վ. Կ.), որ կ'երևակայե թե կրնա զերծանիլ ընկերութենեն, և անոր ամենեն հիմար հանգամանքներեն, որ տակավին կը համառի կարծելու, թե կրնա անզգած, այսինքն գերիվեր մնալ ապրողներու, «հաջող»ներու ործացնող երանութենեն. թե կրնա մեծ բլլալ առանց կողոպտելու և առանց գիրնալու. թե կրնա ընկերության հարկադրած պայմաններուն թշվառութենեն անաղարտ մնալ»³⁴: Տեղին է հիշել Լունաշարսկու միտքը, թե՛ «Նրանց (խոսքը վերաբերում է մանրբուրժուական հոգեբանությանը անհատներին. — Վ. Կ.) էներգիայի համար հլք չկա: Այդ էներգիան ուղղվում է դեպի ներս, դեպի ինքնակեղեքում»³⁵: Ահա թե ինչու Ինտրայի քնարական հսի հետադա բոլոր ներաշխարհային, այսինքն՝ հոգեղեն վիճակները, երբ թվում է, թե համընդհանրության յուրացմամբ արդեն լուծվել են բոլոր հակասությունները, հակադարձ շրջվածքով նորից ու նորից դուրս են բերում նրան մարմնեղենի, սահմանվորի, այսինքն՝ իրական կեցության ոլորտը, քանի որ՝ «Յորչափ զգայրանական է մարդ՝ և իրերուն մասնավորության կարոտ՝ այսինքն ցորչափ ֆիզիկական պետքեր ունի, չի կրնար տիրանալ գերագույն ընդհանրացման, դոր զգայրանքները բուն իմացողութենեն այլացած (différencié) ու անկախացած՝ կը մերժեն արդեն»³⁶:

Գոյութեան այս դրամատիկմբ նաև «Նոճաստանի» սոնետներում ծավալվող քնարական աշխարհի հիմքն է: Դրանցից մեկը հենց կրում է «Ցաւը» բնորոշ խորագիրը:

Ո՛հ, հա՛վետ այսպե՛ն են սև կարգերը նոճաց,
Անշարժ ու մի՛ն, հարաններու պէս պոքփյուր:
Որքան խաղաղիկ են և որքան անձընդէտը՝
Իրենց խոտամբեր սևեռման մեջ անդրհայաց:

Սե՛ն ու միատարր և անխոտոր, անստերյուր,
Վեր կը կոթողին դեպ անդրաշխարհ մ'ավետաց,
Դերերկրյա հողիք շքերդորեն այսրատայաց
Կ'վերարերին մայր նավարին լուսաղբյուր:

Ի դո՛ւր ևս խորին լշուռութեամբ կը դառնամ
Նկատել իրենց հզոր ավշունն անթառամ
Ու վերամփոփման իրենց կորովը պղինձ:

Զի մինչ կը սուղին նոճք օրինաց վիհն ի վեր,
Ես, զո՛ւրկ նըսեհեն ընտրյալներուն երկնամբեր,
Կույր սրխալներուն կալանավորն եմ, վա՛յ ինձ:

«Կույր սխալներու կալանավորը» իրական աշխարհի, հասարակական համակեցութեան անխոտամբի կապերով կաշկանդված նույն անհատն է՝ իր անկատարութեան ողբերգական դիտակցութեամբ:

Այսպիսի պարագաներում եսի ինքնորոշման կովաններից դուրկ անհատն ապրում է իդեալազուրկ կյանքի ամբողջ տաղտկութիւնը: Վերջիվերջո հասնում է մի պահ, երբ մարդն ինքն իր համար անտանելի դատարկ մի անոթ է դառնում, որի պարապօթիւնը լցվում է միայն ատելու անդիմադրելի կրքով՝ «ասեցողութեամբ մը, որ կը նողկացնէ դիս.... և ոչ զոք կը սիրեմ»: Եսը տարրալուծվում, չքանում է, կորցնում է ամեն մի նշանակութիւն. «Ո՛վ եմ ես որ սիրեմ»,—նըվաստացուցիչ խոստովանութեամբ ինքնութեանից զրկվող անհատը կնքում է սեփական դատավճիռը:

Անհատի այս ողբերգութեան սոցիալական աստաղը անհայտ էր ինտրալին. նա տեսնում էր միայն գործող կապերի հետեանքը: Այդ պատճառով էլ հասարակական բարդ առնչութիւնների խճճված հանգուցըր հեշտ լուծելի է թվում նրան, եթէ միայն մարդիկ հետեւն անհատական ու հասարակական բարոյականութեան վերին օրենքին, եթէ միայն հնարավոր լինի գոյութեան անդիշում պայքարը մարդկային խմբավորումների միջև փոխարինել բնութեան կույր ուժերի դեմ համայն մարդկութեան պայքարով: Այն ժամանակ աշխատանքը չէր դառ-

նա տանջալի հարկադրանք, իսկ հասարակության և անհատի փոխ-ըմբռնումը կդառնար վերջինիս ազատության երաշխիքը⁵⁷...

Սակայն եսի ազատության այս իդեալը իրագործելի չէ ոչ մի իրական սահմանում: Իսկ երբ հասարակությունն իր անողոք օրենքներով, այնուամենայնիվ, փաստի առաջ է կանգնեցնում անհատին, վերջինիս մնում է միայն անազատության ցավը փարատել հոգու նյարդային քնով: «Մարդերու թիվ, որ մարդկային անասնության ծավալն էս, որ արդեն անանվանելի անկաշկանդությունը նվազելով թշվառությունը կ'ավելցնես, գիտե՞ս ինչպես կը սիրեմ ծուլությունը. գիտե՞ս ինչպես կատեմ կենսաշահությունը.— քու հղերազավեշտ «հառաջադիմությունդ» այդ նշանին անբարոյական ճակատագրականությունը գիտե՞ս ինչպես կ'արհամարհեմ»⁵⁸: Սա «ինքնեկրկալող մարդու անկարողությանը» տառապող անհատի ազադակն է, անհատ, որ անընդունակ է որևէ ակտիվ գործունեության, ուստի և ստեղծում է իդեալականորեն ազատ եսի երևակայական տեսիլը և դրանով սփոփում իրեն. անհատն օտարվում է ինքն իրենից, հասարակական բնավորության մի գիծ, որ այսպես է բնութագրում Լուսաշարսկին. «Անկախության, ինքնուրույն ու արդարացի անհատականության իդեալն ուզում է թոթափել իր տնտեսական ձևը՝ մանր սևփականատիրությունը, քաղքենիության հոգին ուզում է ազատվել իր մարմնից և դառնալ անմարմին»⁵⁹: Այս նույն տրամաբանությամբ է, որ ինտրայական եսը անցում է կատարում դեպի իր աշխարհման նորանոր աստիճանները՝ մասնավորից ընդհանուրը ձգվող դժվարամատուց ուղիներում:

«Ներաշխարհի» գլուխներից մեկի բովանդակությունը հեղինակի բնորոշումով այս է՝ «մասնավոր արտաշխարհն յուրացնել չկրցող ընդհանրական հոգվունց ըաղձանքն անկե յուրացվելու», կամ՝ «ընդհանրության երանությունն ու մասնավորության ցավ»: Սա բնութագրություն լինելուց բացի նաև արտաշխարհը յուրացնելու, ավելի պարզ ասած՝ կեցության խաչտարդետ կապերի մեջ իր տեղն ու նշանակությունը հասկանալու անհնարինության խոստովանությունն է, որ «Ներաշխարհի» և «Նոճաւտանի» բազմաթիվ էջերում երևութանում է հոռետեսության ու լավատեսության, մասնավորի և ընդհանուրի, առանձինի և ամբողջի, հարաբերականի և բացարձակի վերաբերյալ մոտորումներով՝ դրեթե միշտ զգացված ու ցավագին: Եսի ազատության իդեալը, եթե նույնիսկ իրագործելի բովանդակություն էլ ունենար հասարակական կառուցվածքի այն ուտոպիական ձևի մեջ, որ երազում էր բանաստեղծը, միևնույն է, չէր կարող փարատել ինտրայական եսի

Երկվությունը: «Ամեն բանի մեջ իմ սահմանս կը տեսնեմ» տխուր խոստովանությամբ նրա էությունը բացվում է մի այլ ուղղությամբ, հոգու մթությունները լուսավորվում են մի այլ գիտակցությամբ. «Ամեն ինչ իր մասնավորությամբ միայն կը մեռնի, և անմահ ըլլալու համար պետք է ընդհանուր ըլլալ»⁶⁰:

Անհատի և հասարակության սոցիալապես ու հոգեբանորեն որոշ հակադրությունն, այսպիսով, վերաճում է մի այլ հակադրության, որ առաջինի ստվերը, ցուրքը լինելով հանդերձ ի հայտ է բերում եսի ինքնագիտակցության մի նոր մակարդակ, հոգու մղումների, մոտասեևումների, նորիմաստ իդեալների մի ուրիշ համակարգ, որ հարաբերական ինքնուրունություն է ձեռք բերում և ուր գործում են երևութապես անկախ օրենքներ: Այստեղ է Ինտրալի միստիցիզմի բանալին, որ թույլ է տալիս բանաստեղծի աշխարհայեցողության հակասական շերտերում նըշմարել երկու տեսանկիլ սահմանագիծ՝ մեկը կենդանի կյանքն է՝ իրական հարաբերություններով (եսը «հանդեպ ընկերության»), մյուսը առաջինից ածանցված, նրանից օտարված մի ոլորտ է, որ հասարակությունից խուսափող առանձնամոլ անհատը հակառակ մուտքով ուղում է ապավինել մի այլ ընդհանրության (եսը «հանդեպ հավիտենականին»):

Գեղարվեստական հայեցողության այսպիսի շրջվածքը, ինչպես ասվեց, թեկուզև հեռավոր, բայց և այնպես տեսանկիլ աղերսներ ունի ռոմանտիկական մտածողության, մանավանդ վերջինիս այն տարատիպերի հետ, որոնք իրականությունից դժոհ և անջատ անհատի ինքնորոշմանը հասնում էին ինքնակատարելագործման ոլորտում: Ինտրալի մոտ այդպիսի «ճոխացող, բաղմասնվող, կարծես տեսակալացող (ընդգծումը բնագրինն է.—Վ. Կ.) անհատին կյանքի եղանակը» առանձնությունն է, «ուր հոգին կրնա ծավալիլ, անկաշկանդ՝ անտառին ծայրը, անտառեն դուրս մենացած ծառերու հոգր ծավալմամբ (ռոմանտիկական պոետիկայում բավականին տարածված խորհրդանշանաշարանություն.—Վ. Կ.)»⁶¹, ուր «գերբնական» կարողություններ են աճում, «որք սակայն ուրիշ բան չեն, այլ զարգացումը մարդու բոլոր կարելիությանց. անծանոթ, մոռցված, գուցե վախցված ներմարդուն միատարր ու դեղեցիկ երևումը»: Եվ վերջապես՝ բնորոշ երազանքը. «Ո՞վ պիտի տար ինձի, բաբե՛, խրճիթ մը Սև ծովուն մեկ վայրենի ափունքին վրա մեկ խրճիթ մը, ուր ես բնակեի, ուր խիղճս բնակեի. իդեացած տիեզերքին անսկիզբ ու անվախճան շշուռներուն մեջ հրադուն խրճիթ մը...»⁶²:

Ինտրալի համակարգում, այսպիսով, «առանձնությունը ուրիշ բան

չէ այլ նկարագրին, ինքնության ազատությունը», երբ գոյության շար-
ժիշ է դառնում «Անհունին բաղձանքը», «Հասարակ կենցաղին ձանձ-
րույթներին անդին հեռանկարոված, վսեմ վայրենություններու մեղե-
դային կոշերով կախարդող Անեղրության կարոտը՝ անբաւական հո-
րիզոնի մը միջև գալարուն, ցաւագին»⁶³: Եթե բանաստեղծը հավաս-
տիացնում էր, թե եսի սկզբունքը իր ստեղծագործության մեջ սուբյեկ-
տիվ կամքի «սանձարձակում մը» չէ, ապա երևում էր մի պարզ տրամա-
բանությունից. «Անշուշտ քաղաքակրթությունը կը ծագի մարդերու բաղ-
մասպատկութենէն, և մենությունը «վայրենական» է, բայց քաղաքա-
կրթությամբ Եսին ճոխացումն, ընդարձակումը՝ Եսին անկախացումը կը
պահանջն»⁶⁴: Բայց այդպիսի անկախացումը ոչնչով երաշխավորված չէ
իրական կեցության շրջանակներում: Ահա այս դեպքում է, որ ուսս հե-
տադոտողի ձևակերպմամբ՝ «Ռոմանտիկական իդեալիզմը մարդկային
անհատականությունը դիտում է՝ լարված փոխներգործության մեջ իրա-
կանության սահմաններից դուրս անհրաժեշտաբար ենթադրվող բացար-
ձակ սկզբի հետ: ...Առաջին պլան է մղվում ամեն ինչ իրեն ենթարկող
բացարձակը, որի հետ անդադար ներդաշնակ միության է ձգտում մարդ-
կային եսը»⁶⁵:

Իհարկե, ռոմանտիկական սկիզբը ինտրայի ստեղծագործության
մեջ, այնուամենայնիվ, չի վերաճում գլխավոր համակարգային գործո-
նի. մանավանդ «Ներաշխարհը» միանգամայն որոշակի սինթետիկ բը-
նույթ ունի՝ ինչպես ժանրային, այնպես էլ մեթոդաբանական իմաստով:
Առայժմ, սակայն, հետեւե՞նք ինտրայական եսի ալլաքման հետագա
փուլերին, որը շատ բան կպարզի նաև վերջին տեսակետից:

«Ներաշխարհն» սկսվում է հատկանշական մի պատկերով՝ ան-
հուն գիշերի, անսահման տարածության մեջ մենավոր մի կացարան,
ուր՝ «Բնականոն (norm.) հիքության մը խաղաղության մեջ, բնականոն
ու հանդարտ վիշտի հայտակերպումներուն մեջ (manifest.) իրերուն ու
կահերուն, սննյակին բնակչին անաշխարհայնությունը, խոկուն, անոնց
շանազանությանց ետեւ աղոտապես միացած և անսահման զրկանքի
մը մեջ հեռացած անշրջագծված երանական համադրույթի մը կը
ձգտի»⁶⁶:

Այս պատկերը սկիզբ է միայն պայմանական առումով. իրակա-
նում խրճիթը որոշակի տեղադրություն չունի ժամանակի ու տարա-
ծության մեջ. դա շարժական կետ է, ուր կարող է հայտնվել եսը ամեն
անգամ՝ նայած թե որ սահմանից է ներզգայում հավերժի ու անեղրու-
թյան խորհուրդը, ընդ որում վերադարձը արդեն ապոված տարածա-

ժամանակային իրադրությունը՝ շարունակում է մնալ պոետիկայի դոր-
ժող օրենք նաև այս դեպքում: «Նոճաստանի» առաջին սոնետը հենց
«Վերադարձ» խորագիրն էլ կրում է:

Նորեն սև նոճյաց մոտ է սևնյակս ու ղեղուն՝
Մարգն ի վեր կանգնած մուլ ամբոխին սրլացրով,
Ու սովերովն ոմանց, որ կ'ամբառնան որմիս բով
Ու անոնց անսպասում սոսավյունով ողողուն:

Նախկին հայեցմանցս ուժ՝ րտն հավետ երկնագով,
Ուր ապրել էր ստեպ հայրն երբևմնի այս տղուն
Եվ զոր կբնորեմ վայր պաշտամունքի մը ղողուն
Հին խանդովն հիացիկ ու այժմու խոհուն խրոսվբով:

Ս՝ բնակավայրս, եկա՝ ծոցիդ շատ մոտ այս անգամ,
Քո: մեկամաղձիկ սավերից մեջ մշտադավար
Տրտում վերացմանդ խոսկր շնչել վերստին:

Քանզի հսկայից սրտին ես ցավը կ'զգամ,
Որչափ կը մտածեմ թե վես հոգի թրթռալար՝
Ի՞նչ անժառանգյալ մ'եմ հեռանշույլ ճշմարտին:

Վերադարձի փաստն այստեղ, իհարկե, բաղում իմաստներով կա-
րելի է մեկնաբանել⁶⁷, բայց էականը, թվում է, մեկն է. «Նոճաստա-
նում» ինտրան հաստատում է «Ներաշխարհի» բանաստեղծական իրա-
կանությունը և միաժամանակ ժխտում. «Հին խանդը հիացիկ» վերա-
բերում է նախորդ գրքում ծավալվող հոգևորոխություն այն պահերին,
երբ բացարձակի տեսիլը վերապրվում էր իբրև իրական գոյավիճակ
(Լույսի, Խենթի, Եկեղեցու, Եգիպտոսի, Իռենայի գրվագները), իսկ
«այժմու խոհուն խոսվքը», «հեռանշույլ ճշմարտի» անյուրացվելիության
ողբերգական գիտակցությունն է, որից սկիզբ է առնում «Նոճաստանի»
քնարական մթնոլորտի էլեգիական հնչերանդը:

Սևնյակի պատկերը, և դարձյալ գիշերային անդորրության մեջ,
որոշակի գեղարվեստական զեր ունի նաև Մեծարենցի քնարական հա-
մակարդում, սակայն մի կարևոր տարբերությամբ. Մեծարենցի կա-
ցարանը բաց պատուհանով միշտ ուղղված է դեպի արտաքին աշխարհը,
գրաի ու ներսի իրականությունները լցված են միևնույն բովանդակու-
թյամբ, բանաստեղծի էությունը խորապես նույնական է վերջինիս հետ՝
ոչ թե իբրև ենթագիտակցական-միատիկական վերապրում, այլ որպես
միանգամայն իրական բանաստեղծական կեցություն:

Համբույրիդ, գիշեր, պատուհանս է բաց,
Թո՛ղ որ լիառատ ծծեմ՝ հեշտագին
Կաթը մեղմահոս լուսիդ տարփանքին՝
Ու գով շաղերուդ կախարդանքը լաց...

Ինտրայի կացարանը հսկումի խուց է հիշեցնում, որ գոց պատուհաններով մեկուսացված է արտաքին միջավայրից. վերջինս իր գոյությունն զգացնել է տալիս միայն «նոճիններուն խորունկ գիշերվան հովին ձայնով»։ Պատերին Ադամյանի դիմանկարն է՝ Համլետի դերի մեջ, մեռած հոր լուսանկարը, Քեֆրենի բուրգը, Սֆինքսը,—ամեն ինչ վերաբերում է անցյալին, հավերժությանը, մենավոր երազողի հոգին ոչ մի արահետով չի կապվում կենդանի արտաշխարհի հետ։ Դրա փոխարեն փակ պատուհանի ապակու վրա հերոսի հայելային արտացոլվել⁶⁸ բաց է անում մի այլ իրականության հղերը, որտեղ եսը նույննում է բացարձակի հետ։ Այդ հայելապատկերը պարզապես մարմնակենսական աննյութացումն է, այն ուղին, միայն որով հնարավոր է յուրացնել իրերի «զանազանությանց հառադատապես միացած», «երանական համադրությամբ», բացարձակը իր սկզբնական ու վերջնական իմաստի՝ ճշմարտության մեջ։

Նսի աննյութացման, մարմնեղեն պատյանից ազատվելու գաղափարի հետ է կապված նաև ղերծումը ներկայից. «Ներաշխարհը» հուշերի, վերապրումների, ենթագիտակցական ներթափանցումների գիրք է։ Ներկան թվի, շափի, զանազանության արտաքին հատկանիշներով պարագծված իրականությունն է պարտադրում գիտակցությանը, հարկադրում է «անոնց երևույթներուն անձնատուր ըլլալու», մինչդեռ՝ «Հիշողության երևակայությունը կը դտե, կը կատարելագործե, կ'ընդհանրացնե հիշատակները. կարծես միայն ապրելու անցյալ հուշի մը, անցյալ կյանքի մը գոհունակությանը կը վերածե զանոնք. հաճույքի վայրկյանին ու ցավի վայրկյանին հասարակաց այն ինքնին հանդարտ տրոփյունին, որ անոնց ընդդիմակության մեջ միամիտ ու խորին միություն մըն է,—կյանքի զգայությունը,—և հակառակություններ չկան արդեն այլ տեսակներ կամ աստիճաններ, և երազացած հիշատակներուն մեջ՝ հրճվալի թե տխուր ա՛լ կյանքի զգայության ընդհանրությունը հիշատակներուն ձևին մասնավորությունը կը գերակշռե, Անցյալին հեռավորության մեջ, ուր հակառակություններ կ'աղոտին մեկանուշ միատարրումով, իբրև ներկային չափերեն դերծ Անհունին մեջ, ուր ա՛լ այլազանություն չկա»⁶⁹։

Այս առումով «նոճաստանը» որոշակիորեն տարբերվում է «Ներ-

աշխարհից»։ Ժամանակի ընթացքն այստեղ անշարժացած է ներկայի կետում։ Այս նոր իրադրություն մեջ, սակայն, միայն հսր, հողը, հողի ընդերքը, աշխինքն՝ շիրմաշխարհն են հարակալում իրենց մարմնեղինությունը։ մնացած ամեն ինչը նոճիներին կոնաձև սլացքով անցնում է Անվախճանին, անմեռ կյանքին, բոլորանվեր աստեղագարը ճշմարտին, Օրենքին, Հայտնության պաղպաղին, Անանցին, Հավերժությանը, անճառ Լուսին։ Մի նոր աննյութացում, մի նոր զերծում նյութի կապանքներից, բայց արդեն իրացված ոչ թե վերհուշի, վերապրումի ներաշխարհային տարածության մեջ, այլ բացարձակի այնպիսի սահմանում, որ մտածվում է հսից դուրս։ Կառուցվածքային այս ձևն արտահայտում է բոլոր գոյությունների հավերժական կսկիծը՝ վաղանցիկության դրաման, որ այլևս փարատելի չէ ոչ մի տեսիլային պատրանքով, քանի որ՝

Այդ վեհավարտ նոճերն ինչ օգուտ հոգվույդ,
Ո՛չ տալաքեն որս մ'ես դուն անխաղ ջնջման։

Այստեղից էլ ծագում է «Նոճաստանի» ընդհանուր մթնոլորտում իշխող անհետացման, քայքայման, մահվան գաղափարը, որ վերջիվերջո բանաստեղծին դուրս է բերում բնորոշ պեսիմիզմի հզորագիծը. մանավանդ շարքի վերջին սոնետներում խռովահույզ ներաշխարհի ակտիվ ռիթմը տեղի է տալիս համակերպումի թախծոտ մեղեդիներին.

Պիտի գտ օր մ'ուր լըրված կյանքեն խարերա,
Վես գլուխս հակի և խբրոխտ թեկերս խոնարհին,
Մթնե, ցրտե մարմնույս մեջ բամբակն վիհին
Եվ կորստյան տրմույն գոհ՝ իյնամ ես ճամփա։

Ձեր բոլոր հույն հայնժամ, նո՛ճր իմ, թող զիս ողբա.
Թող հղերգե գիշերայն մահն երգչին ձեր հին.
Ու տաղերնուդ ամենեն ծանրն ու ամենին
Ձեր մտերմին իրր այգողք հեծելով ծրփա։

Ձեր բազմաստեղն աղջամուզն բրեք սուգ անոր.
Թող ձեր սև լարք իր քնարին ավյունը տավղեն,
Եվ անոր դաշն արցունքներն հծծեն իրարու։

Ըսե՛ք, անմեռ խոհք երկնից, թե ան՝ մենավոր,
Կուգար, ձեզի փարեկով, հողի խնկեղեն՝
Վաղանցության իր ցավովն ըզձեզ երգելու։

Մահն աշտուղ բանականության, զգայականության ջնջումով չի բացառում աշխարհի անկախ ու հավիտենական գոյությունը. Խնտրան սուլիսիստ չէ: Սակայն չի էլ լուծում ինտրաշական ոգու դուալիզմը. մահը բացարձակի հետ միանալու ճանապարհ չէ, այլ պարզապես կյանքի ժխտումն է, գոյին հավիտենապես ուղեկցող «վաղանցության ցավը»...

Վերհուշը «ներաշխարհի» պոետիկացում սոսկ ձևային գործոն կամ էլ մասնավոր գեղարվեստական հնարանք չէ. դա «տիեզերքի ներաշխարհացման» ամենակարևոր սկզբունքներից մեկն է, որ Խնտրայի աշխարհը, գիտակցորեն թե անգիտակցաբար կապում է սիմվոլիստական ուղղության հետ:

Ժամանակակից գրականագիտությունը, ումանտիկական ու պառնասական դպրոցներից հետո, սիմվոլիզմի հիմնական նվաճումը, որով նշանավորվում էր գեղարվեստական զարգացման մի նոր աստիճան, համարում է աշխարհի եռաչափ պատկերը շորրորդ չափումով, այսինքն՝ ներգզայող եսի սուբյեկտիվ ընկալումով յուրակերտված բովանդակությամբ հարստացնելու իրողությունը. տարածա-ժամանակային ռեալությունը բանաստեղծական իրականության մեջ ինչ-որ իմաստով հերքվում (Խնտրայի թացատրությամբ՝ «անդրհայեցությունը իրականությունները կը տեսնե անիրական») ու միաժամանակ հաստատվում է՝ սուբյեկտիվ տարածության ու սուբյեկտիվ ժամանակի հարաբերությամբ, գոյացնելով մի այլ ռեալություն՝ մարդկային ապրումների ռեալությունը: Ահա, օրինակ, Բողերի ստեղծագործական մեթոդի բնութագիրը՝ ըստ Դմ. Օբլոմիրևսկու. «Բողերի մոտ օբյեկտիվ իրականությունը հերոսի հետ շփվում է զգայությունների միջոցով. այդ հերոսը չի իշխում իրական աշխարհին, չի էլ անհետանում վերջինիս մեջ, այլ կանգնած է նրա հետ կողք-կողքի: Նա իրենից ներկայացնում է ոչ միայն դիտակցություն, հոգի, այլև ֆիզիկական, նյութական մարմին, որը շրջապատող տարածության հետ հաղորդակցվում է զգայարաններով, ընդ որում զգայությունները կապված են մի կողմից՝ մարդու ներքին կյանքի հետ, մյուս կողմից՝ աղերսվում են իրերի, այլ մարմինների հետ: Հենց սրանումն է այն նորը, որով Բողերի աշխարհըմբռնումը տարբերվում է լ՛կլասիցիզմից, լ՛ումանտիզմից՝ պոեզիայում բաց անելով բոլորովին նոր փուլ»: Այս բնորոշումները լիովին ու ամենայն իրավամբ կարելի է վերադրել նաև «Ներաշխարհին». ոչ միայն այն իմաստով, որ հայ բանաստեղծը ևս իր ստեղծագործությամբ վավերացնում էր սկզբունքորեն նոր մտածողություն (հայ քնարերգության

սահմաններում), այլև այն, որ բողեբյան հերոսի երկակիութունը, ղգայութիւնների երկկողմանի կապը՝ սուբյեկտից օբյեկտ և հակառակ ձգվող սահմանների միջև, բնութագրում են նաև «Ներաշխարհի» համակարգը: Այս տեսակետից Խնտրայի մտածողութան ընդհանրութունը բողեբյան սիմվոլիզմի հետ միանգամայն որոշակի է, եթե նույնիսկ բացառենք էլ երկու բանաստեղծների անմիջական ստեղծագործական շփման հնարավորութունը: «Եթե երևի ոչ թե բանաստեղծի եսից, — շարունակում է այնուհետև Դմ. Օբլումիսկին, — այլ արտաքին աշխարհի երևույթներից, որոնք արտացոլում է նա, ապա Բողեբի քնարերգութեան նորարարութունը կկայանա հենց նրանում, որ սովորաբար անվանում են նրա «սիմվոլիզմ», քանի որ նրա մոտ պատկերի առաջին շերտը լցնող ղգայութիւնների և առարկաների բնագավառը հուշերի և երգանքների ոլորտի սիմվոլն է, նշանը: Այդ ոլորտը կարծես թե լրացնում է նյութական-ղգայական կարգի իրողութիւնները, տալիս է նրանց չորսորդ, սուբյեկտիվ շափում: Բողեբը չի ժխտում ղգայութիւնների հիմքում ընկած իրականութիւնը, որի միջով կարծես լուսարձակում է ապերցենպցիայի կամ իգեալի ոլորտը: Նա միայն առարկում է այդ իրականութեան հասարակացման, նրա մասին միակողմանի պատկերացման դեմ, ձգտում է օբյեկտիվ աշխարհը չկտրել ընկալող սուբյեկտից, աշխարհն արտացոլելիս չմոռանալ մարդու մասին»⁷¹: Մի այլ աուիթով՝ «Բողեբի ստեղծագործութեան երկաշխարհայնութունը որոշող իդեալի ղգացումը նրա մոտ դրսևորվում է ամենից առաջ որպես հիշողութիւն մի այլ աշխարհի՝ մանկութեան կամ ճանապարհորդութիւնների աշխարհի մասին, որ ներկայանում է նրան որպես շրջապատող աշխարհից սկզբունքորեն տարբեր մի բան»⁷²:

Հուշը, երազանքը, ապերցենպցիան նաև Խնտրայի մտածական ու ղգայական աշխարհի ներհատկական բաղադրիչներն են, ընդ որում, «կյանքով, դեղուն ավշունով» լեցուն տենչանքը տարբերակվում է ցրնորքից, դիտվում է իբրև կյանքի, գոյութեան համարժեք. «կյանքը, — տենչացողութիւնը կ'աճի էութեան մեջ. լուսադոտ, անշրջագիծ, անհասկանալի տենչանք մ'է ամբողջ իմացականութիւն»⁷³:

«Ներաշխարհում» առավել համապարփակ գեղարվեստական դեր ունի մանավանդ ճամփորդութեան, թափառումների թեման. եսի այլացումների շղթան ձգվում է ներքին ու արտաքին աշխարհների անվերջանալի տարածութիւններում, խաչաձևվող ժամանակների մեջ՝ մըշտապես պահելով տեսանելի ու անտես, ապրված ու չապրված իրականութիւնների բախման, դրանց մերձեցման ու հեռացման, հաճախ

փոխներկափանցման լարվածությունը. «Ա՛հ, երթա՛լ, երթա՛լ թափա-
ռական: Այս խուցը զիս կը ճնշե. և չի կրնար պարունակել զիս: Թա-
փառի՛ր և երազել. և հիացում խորհի՛ր, հիացո՛ւմ բարձրախոհե՛լ. ամպի
մը պես անցնիլ տարածություններն, հետզհետե երկնախառնվող հու-
շերու մեղմանուշությամբը լեցուն, որք երազներու կը փոխվին, ինչպես
իրականացող երազները կը հմայափոխվին կապույտ հուշերու ... Կա՞
սրդոք կյանքի տիեզերապես մարդկային ձև մ'այնքան կատարյալ,
որքան թափառական երթալը հորիզոնն հորիզոն, տեսիլն տեսիլ. գոնե
բանաստեղծին թռչուն հոգվույն համար մի՞թե ավելի կատարյալ եղա-
նակ մը կա ապրելու:

Հանճարի անընկերական ներշնչում մ'ունենալու պես հայրենիքեն
զուրս ելլել. իբրեւ տիեզերական աճամբը մը՝ հանրեական հայրենիքը,
երկիրը վայելել. տիեզերքը տեսնել ամեն լայնություններեն, ամեն տե-
սավայրերեն. և ինչպես մարդ հանճարեղ արքշութենն հոգնած կը
դառնա կ'իյնա հասարակ իմացականության հանգստին մեջ՝ այնպես
վերադառնալ ծննդավայրին ընտանություն: Ի՛նչ ընդարձա՛կ մենություն
քան թափառումը»¹⁴: Ակամա հիշում ես Մեծարենցի քառատողը.

Պիտի անցնի՛մ ես Անհունին

Հավերժալուտ երկինքներեն,

Մինչ հուշերս ամեն թռչնին՝

Ու ես երկիր դառնամ նորեն:

Ինտրայի իդեալն, այսպիսով, դրվում է շարժուն լինելության մեջ՝
իրերի աշխարհում ենթագիտակցորեն ապրվելով իբրեւ համասեռ միու-
թյան խորհուրդ, իսկ բացարձակի սահմանում՝ որպես այդ խորհրդի
լուսարձակում՝ «Գեղեցկին մեջեն, և թերեւ Գեղեցկին պայմանավ»¹⁵:

Գեղարվեստական ճանաչման ոլորտում վերհուշի դերը զգալիորեն
մեծանում է պոստսիմվոլիստների գեղագիտության մեջ: Հանրի Բերգ-
սոնն, օրինակ, որի ինտուիտիվիստական փիլիսոփայությունը մեծապես
կանխորոշել է ֆրանսիական «նոր էսթետիկայի» հիմունքները, գիտակ-
ցությունը համարում է հիշողության մեջ պահպանվող անցած վիճակ-
ների հերթագայություն: Բայց մարդն ունի նաև «անմիջական» հիշողու-
թյուն, որ գործում է մշտապես, մտածողի կամքից անկախ և գիտակ-
ցությունը կապում է ենթագիտակցությանը: Մարսել Պրուստն իր հեր-
թին տարբերակում է երկու տեսակի հիշողություն. մեկը ենթարկված է
բանականության հսկողությանը, ուստի և կարող է վերականգնել անց-
յալի կմախքը միայն. իսկ «տարբերային» հիշողությունը, որը սովորա-
բար արթնանում է պատահական գրգիռներից, անցյալը վերականգնում

է իր իսկութեան մեջ: Այս երկրորդ տեսակի հիշողութեանն էլ, ինչպես պնդում է Մ. Պրուստը, ընկած է ստեղծագործական արարքի հիմքում⁶: Վերհուշի հենց այսպիսի «անմիջական», «տաքերային» հոսքն է կառավարում «Ներաշխարհի» գեղարվեստական իրականութեան շարժումը: Եսի բովանդակությունը լցվում է զգայականի ու ենթադրատակցականի ոլորտները միավորող հուշ-վերապրումների ամբողջ հորձանքներով, որոնք հոծվում ու ծավալվում, փլվում են միմյանց վրա, անցնում են միմյանց միջով, ներթափանցվում են միմյանցով՝ խիստ հարաբերական դարձնելով կյանքի ժամանակը, տարածութեան ըմբռնումը: Եվ իրոք, եսի մենավոր կացարանը «Ներաշխարհի» սկզբում բոլորովին պայմանական է. վերհուշի փոփոխական չափումների տարբեր մակարդակներում այն ազատորեն տեղակալվում է մի այլ կացարանով՝ մի այլ իրականութեան մեջ, կարող է փոխարինվել նաև մարմնեղեն եսի՝ արտաշխարհից ու համայնից սահմանադատված ներքին տարածութեամբ: Ժամանակի ընթացքը ես միակողմանի չէ. ապագան մտածվում է իբրեւ անցյալ, ներկան ներթափանցվում է անցյալով, ժամանակի երեք առումները կորցնում են իրենց զգայական-առարկայական իմաստը: «Ներաշխարհում» քնարական «գործողությունը» սկիզբ ու վախճան չունի՝ ո՛չ տարածական, ո՛չ ժամանակային իմաստով. տեքստային ժամանակը ընդամենը մեկ օր է, տեքստային տարածությունը՝ հերոսի նեղ կացարանը, փոխառփոխ նաև պանդոկը՝ կամ եկեղեցին: Տարածա-ժամանակային այս սահմանափակ, ինքնին պայմանական իրադրութեան մեջ ծավալվում են տիեզերական մասշտաբի շարժումներ, որոնք բընականաբար չէին կարող ենթարկվել որևէ ավարտուն կառուցյի վերջավոր տրամաբանութեանը: Ահա թե ինչու Ինտրան ինքը այնքան թերհավատ է իր երկի կառուցվածքային ավարտվածութեան վերաբերմամբ. «Այս լեռնակույթը բուրգ մը շարժե»,—նկատում է նա՝ «Ներաշխարհի» ազատ, երբեմն իսկապես թիրակապ հորինվածքը համեմատելով եգիպտական բուրգերի ծավալային ու չափական խստագույն ավարտվածութեան հետ⁷:

Ինտրայի համակարգում, ինչպես և սիմվոլիստների մոտ, արտաշխարհից եկած զգայական գրգիռները ինքնին չեն կարող տանել գերզգայականի ճանաչմանը. դրանք հարուցում են հուշ-վերապրումի փոփոխական ու շարժուն վիճակներ, որոնք ստիպում են անցած կյանքը, հաճախ նույնիսկ չապրված իրականությունը զգայել-ապրել իբրեւ մի ուրիշ չափման համակարգում այլացված իրականություն, որ միշտ հանդում է համասեռ միութեանը, իրեղեն գոյի տարբերություններից,

142

մասնավորություններից զտված բացարձակ էությունը: Ստեղծագործական հոգեվիճակի այդ բուռն, ենթագիտակցական շարժումը բանաստեղծը վերապրում է այսպես. «...մտապատկերները կը վերադառնային դանդաղ, խորհրդածություններու մեջ ծփանալու. հովին հեռացող մոնչլունին մեջ օրորված. կը ձևանային, կը վերակազմվեին կը բաղադրվեին ու կանցնեին անհատնում, երազուն տեսողութենես, գոյանալով ու մարելով ամենուրեք, ուր կը հառնի. կազին բոցին մեջ, կրակին վարդագույն խոռոչներուն մեջ, ուր մխրձիլը, հոգևին, աչնչափ հմայական երանություն մը կը թվեր, կենսական ջերմութենես հղացված երանություն մը—մերթ կը տեկին, առկախ ու կարծես ոգևոր ու խոսուն, ծանոթ բառով մը զոր կիմանայի հանկարծ, անիմաստ անջնջելի խոսքով մը զոր նայող տեսիլը կը կրկներ; մինչ մտախոհությունները, անոսը, անկապակից՝ անիմաստ առնչություններով շղթայացած, աննշան դիպվածներու անդգալի շունչերն քայքայող ու խուսափուկ կսահեին անփույթ հոգիին մեջ՝ մերթ լուրջ իմաստով մը հանկարծ նախադասված ու դեմ-հանդիմանական հիակազմությամբ մը երևելով, հարկադրվելով...»⁷⁸:

Սա եսի ալլացման այն աստիճանն է, երբ սկսում են քայքայվել իրերի տեսանելի կապերն ու առնչությունները, երբ իրերն ու երևույթները կորցնում են իրենց որոշակի նշանակությունը, մտնում են բանական տրամաբանության տեսակետից անհնարին ու անհավանական կապերի մեջ, բացասում են իրենք իրենց՝ հաստատելու համար երևութականից այնկողմ և հենց նույն երևութականի մեջ անտեսանելիորեն հարակալող բացարձակը: Այս իմաստով «Ներաշխարհում» շարունակաբար գործառնող մի քանի առարկայական ռեալություններ՝ նոճիները, բուրգերը, Սֆինքսը, լամբարի աղոտ լույսը, արփը, երկինքը՝ իր ամպամած ու պարզ վիճակներով, եկեղեցին, ծովը և այլն, իրոք, խորհրդանշաններ են, որոնց ետևում և որոնց միջով ենթագիտակցությունը հայտնաբերում է զգայական փորձին անմատչելի գերիրականություններ, այսինքն՝ Խնորայի աշխարհը ևս երկպալան, նույնիսկ բազմապալան կառուցվածք ունի:

Սակայն հայ բանաստեղծի վերակերտած իրականությունը, սիմվոլիստական երկաշխարհայնության հետ ունեցած ընդհանրությունների հետ միասին, դրսևորում է նաև էական տարբերություններ: Խնորայի մտածողության եռաստիճան համակարգում կարևոր տեղ զբաղեցնող «բանաստեղծական ոգեպաշտությունը», այսինքն՝ ճանաչման միստիկական կերպը, սիմվոլիստների մոտ զգալի որակ է դառնում միայն

հետագայում, հատկապես այդ ուղղության քայքայման ու դեկադենտական վերասերման շրջանում, այն փուլում, երբ ստեղծագործական պրոցեսից իսպառ վտարվում է մտքի ռացիոնալ աշխատանքը, բանաստեղծական լեզուն վերածվում է ծածկագիր-սիմվոլների՝ ոչ մի բանական տրամաբանության չենթարկվող շարքի։ Այս իմաստով ըմբռնված սիմվոլիզմը ինտրան մերժում է սկզբունքորեն. «Վերջապես, ի՞նչ ըսել է խորհրդանշականություն։ Երբ կարելի է կենդանի հուշումը նույնությամբ փոխանցել, կամ գաղափարը որոշապես իմանալ ու արտահայտել, ի՞նչ հարկ փոխանորդաբար պատկերներ, փոխաբերություններ գործածելու, որք ուրիշ բանի չեն ծառայեր հաճախ՝ քան այլոց իմացականության հանձնելի իրերու տեղ ուրիշ իրեր դնելով դայն այլուր դբադեցնելու, իրականին ու էականին տեղ ցնորականն ու անպետք դնելու, համոզելու տեղ մոռցնելու։ Մտածության տարտամուկությունն ու հոգվուն անհուղումնությունը կարոտ կ'ընեն մարդս ապավինելու ղգայարանական իմացողության, այսինքն գաղափարները պատկերացնելու, ղգայարանական տպավորությանց վերածելու։ Այս իսկ է, կարծեմ, խորհրդանշականներու մտային մեքենավորությունը»⁷⁹։ Բնական է ենթադրել, որ ինտրայի միատիկականությունը որևէ կերպ չէր կարող կապված լինել սիմվոլիզմի «մտային մեքենավորություններին»։ Այն ավելի շատ հեռավոր աղերսներ կարող էր ունենալ միջնադարյան պոեզիայի սիմվոլիկայի հետ, «որտեղ պատկերի երկրորդ պլանը վերաբերում է աստվածությանը, ուսկ իրականությունից դուրս գտնվող այնկողմնային աշխարհին»⁸⁰, թեև այս դեպքում էլ հայ բանաստեղծի ինքնուրույնությունն ականբախ է հինց թեկուզ այն իմաստով, որ նա ավելի սերտ կապված է աղգային և առաջին հերթին Գր. Նարեկացու ավանդույթների հետ։

Սիմվոլիստական պոետիկայում պատկերի արտաքին ու ներքին շերտերի կապը միայն հայեցողական է։ Առարկայական պլանը պարզապես հուշում է բաղմանշանակ կոահումների այն ուղղությունները, որոնցով բանաստեղծի, ինչպես նաև ընթերցողի ենթագիտակցությունը պիտի հասնի այնկողմնայինի ներըմբռնմանը. իսկ ինքը՝ աչգ առարկայական իրականությունը ոչ մի առնչությամբ չի կարող մերձենալ էությունների ոլորտին։ Ռեմբոյի համար ձայնավոր հնչյունները ունեն իրենց գույնը՝ ձ-ն սեն է, Ե-ն՝ սպիտակը, ի-ն՝ կարմիրը, Վ-ն՝ կանաչը, Օ-ն՝ կապույտը։ Բողբերի ներքին հայացքը խորհրդավոր համապատասխանություն է տեսնում մի կողմից՝ առարկաների, մյուս կողմից՝ հատկանիշների (բույր, գույն, հնչյուն) միջև։ Ռեալ իրականության հայեցակետից այս-

պիսի պայմանականութիւնները ոչ մի ռացիոնալ սկիզբ չեն կարող ենթադրել. դրանք մտածելի են միայն հոգեբանութեան խորքային շերտերում, ապերցեկացիայի և երեակայութեան ոլորտի մեջ:

Ի տարբերութիւն այս ամենի՝ ինտրայական պատկերի երկպառակառոյթութեամբ արտաքին ու ներքին շերտերի բաժանման տարածութիւնը հարաբերական է, երեւութական ու խորքային մակարդակները գրեթէ միշտ ներթափանցում են իրարով, այսինքն՝ խորհրդանշանն ինքը դառնում է էութեան անբաժանելի մասը, էութեանը բացւում է (եթէ դա ընդհանրապէս հնարավոր է) խորհրդանշանի մեջ և ոչ թե նրա ետեւում: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ, ինչպէս տեսանք, Ինտրայի համակարգում գաղափարը, այսինքն՝ բացարձակը, և նրա գործնականացումը, այսինքն՝ խորհրդանշանացումը եւսի միասնական էութեան տարբեր կողմերն են, հետեւաբար և՛ անբաժանելի: Հենց այս է ուղում հավաստել բանաստեղծը, երբ ամեն առիթով հիշեցնում է, թե իր ստեղծագործութեան մեջ բնական են ինչպէս ղգայութիւնները, դրանցից ածանցւած ներաշխարհային վիճակները, նույնիսկ ենթագիտակցական թափանցումները, այնպէս էլ դրանց արտահայտման ձևը: Ինտրայի սիմվոլիզմը, համեմատաբար դեպս պոետիկայի մակարդակում, միանգամայն բացատրելի է ռացիոնալ տրամաբանութեան օրենքներով: Իհարկէ, բանաստեղծի ականարկած «հանկարծական լուսազգածութիւնները» հիշեցնում են սիմվոլիստների պարզատեսութեանը (о́зарение): Վերջինիս իմացական-հոգեբանական նախադրյալը ստեղծագործական էքստազն է, որին ստեղծագործողը հասնում է բնական ներշնչման կամ արհեստական գրգիռների (ալկոհոլ, հաշիշ և այլն) ճանապարհով: Հաշիշը, օդին, մանաւանդ խենթութեանը որոշակի տեղ են զբաղեցնում նաև Ինտրայի համակարգում: Սակայն ոչ մի պարագայում դրանք չեն դիտւում ստեղծագործական ավելի խոր հայեցութեան, բացարձակի յուրացման պայման:

«Ներաշխարհում» այս հարցն արծարծւում է սիմվոլիզմից ղգալիորեն տարբեր գրվածքով: Բայց նախ տեսնենք, թե ի՞նչ տարողութիւն ունի «խորհրդանշան» հասկացութեանը ինտրայական համակարգում:

Ինտրայի հայեցութեան հիմքը գոյի միասնականութեան, ամենուրեք և ամեն ինչի մեջ նույնութեան ոչ անհայտ գաղափարն է: Տիեզերքը, բնութեանը ինքնագիտակցութեան են հասնում մարդու մեջ: Սակայն մտածող և ղգացող եւր չի կարող բավարարւել այդ ընդհանրութեան միայն տրամաբանական յուրացմամբ. նա ձգտում է էութիւն ապրել այդ ընդհանրութեանը: Այստեղից էլ ծագում է մտածող եւսի բուն էութեան

խորքում թաքնված երկվթյան դրաման: Նա ենթադիտակցաբար, ինքն իրենից օտարվածության մեջ, ինչ-որ անմարմին, անպարագիծ, անչափ ու անձե սուբստանցի վիճակում, իրոք, ներզգայում, ապրում է այդ ընդհանրությունը: Բայց եսը նաև տեսողություն է, զգայություն է, շոշափելիք, հոտոտկիք է, այսինքն՝ աչք է, ականջ, նյարդ է ու մաշկ, ուստի և բնական, անդիմադրելի մզումով պետք է ձգտի ամեն ինչի հետ իր ընդհանրությունն ապրել ու զգալ իր մարմնեղենությունը մատչելի: Որևէ ձևի, կերպի, չափ ու կշռի մեջ: Այսպես են ծագում միֆերը, կրոնները, ուսմունքները, գեղարվեստներն ու բանաստեղծությունը՝ յուրաքանչյուրը բերելով պատկերների, ձևերի, կերպերի, իմաստների իր համակարգը, որոնք իրենց ետևում ու իրենց մեջ թաքցնում են բացարձակի խորհուրդը: Այսպես ձևավորվում է խորհրդանշանը, որը, ինտրայի ըմբռնումով, ինչ-որ պատահական, քմածին բան չէ, այլ բացարձակի հանդեպ եսի բնական վիճակից բխող անհրաժեշտություն, բանի որ՝ «Ջգայարանքներու մարդը պետք է պատկերացնե, զգայարանական ընե ինչ որ իմանալի է, և անշրջագիծ. զայն մատչելի դարձնե իր արտաքնության (մարմնավորության) և ինչպես կրոնքը՝ Գեղարվեստներն ու Բանաստեղծությունն ալ խորհրդանշական են այսպես. ամեն ժամանակներու, ամեն դպրոցներու իսկ մեջ, և իրենց իմաստասիրական արժեքը համեմատությունն է»⁸¹: Ահա այս իմաստով սիմվոլիզմը դիտվում է որպես գեղարվեստական հայեցողության անկապտելի հատկություն՝ բոլոր ժամանակների համար:

Ջարգացնելով իր միտքը՝ Խնտրան այնուհետև գրում է. «Եթե անդրհայեցողությունն իրականությունները կը տեսնե անիրական, ու խիստ հաճախ ենթակայապես ընդհանուր հղացքներու մեջ, խորհրդանշականությունը, որ անոր գործնականացումն է, կարելի է ըսել ծեսը, զանոնք կը մարմնավորե մասնաձև, իրաձև ստեղծումներու մեջ կամ նույնիսկ այն իրերուն՝ որոնց պատրվակին կը կարծեր թափանցած ըլլալ: Եթե առաջինը երևակայական կամ բնադանցական վերլուծում մ'է իրապատկերին, խորհրդանշականությունը անոր գաղափարին մեկ համադրությունն է՝ պայմանադրական պատկերի մը, կամ նույնիսկ իրապատկերին մեջ: Բանաստեղծին անդհահայեցողությունն իրապատկերը վերլուծելով կ'արտադրե հույլ մը ենթակայորին ընդհանուր մտածումներու (եթե ոչ տիեզերապես կամ առարկայապես ընդհանուր, վասնզի այն ատեն բանաստեղծը կը շփոթվեր տեսանողին հետ, թեպետ ավելի կամ նվազ՝ բանաստեղծը նախահոմերյան վաղե մ'է ներքնապես), որոնց ձևային ամփոփումն ու մասնավորումն էր այն իրապատկերը, թեև դրապես

անոնց առիթն էր միայն, որուն արտաշխարհային վայրկյանն ու մահաւանդ բանաստեղծին հոգեկան բոպկն միջավայր ու պայման եղած ըլլար»⁸²:

Ստեղծագործութեան խորհրդավոր պահի սիմվոլիստական պատկերացման հետ այս դատողութիւններն ընդհանրութեանը կայանում է նրանում, որ այս դեպքում էլ գեղարվեստական ճանաչման փաստի մեջ առաջնային կարևորութիւն է տրվում սուբյեկտիվ սկզբին: Ավելին, Խնտրան ընդգծում է, որ իրապատկերի, այսինքն՝ իրական աշխարհի անդրհայեցական վերլուծութիւնից առաջացած մտածումները, խոհերն ու սպրումները ընդհանուր, այլ խոսքով՝ բացարձակի հետ հաղորդակից կարող են լինել միայն սուբյեկտիվ պլանում, այլապես բանաստեղծը կշփոթվեր տեսանողի հետ:

Սակայն բանաստեղծի ու տեսանողի տարբերակման այս գծի վրա էլ Խնտրայի հայեցողութեանը վանաղանվում է սիմվոլիստականից՝ որպես գրական-պատմական հայտնի պայմանների և փիլիսոփայական ու գլ. ղագիտական որոշակի հիմքի վրա ձևավորված ուղղութիւնից. սիմվոլիզմն ըստ էութեան չի էլ դիտվում իբրև ինքնուրույն ուղղութիւն. հայ բանաստեղծի պատկերացմամբ դա վերադարձական կատեգորիա է, գեղարվեստական հայեցողութեան բոլոր ձևերին ի սկզբանե ներհատուկ որակ: Գեղարվեստական ճանաչման էութեանը իրականութեանների «անիրական» խորքի թափանցումն է անդրհայեցողութեամբ. Խնտրան սա չի ընդունում իբրև սիմվոլիզմի (ոչ էլ մի այլ ուղղութեան) մենաշնորհ, մի այնպիսի բան, որ հայտնութեան էր արվեստի պատմութեան մեջ: Հետևաբար հայ բանաստեղծի սիմվոլիզմը կարելի է համարել պոետիայի նախաստեղծ հատկութիւն, որ պատմական ժամանակի (արտաշխարհային վայրկյան) և արվեստագետի հսի (բանաստեղծին հոգեկան բոպկն) բաղմանիստ պրիզմայի մեջ կերպարիտվում է նոր, անձանթթ բեկվածքներով: Սա բանաստեղծի ինքնատիպութեան գաղտնիքն է:

Բայց արվեստագետի ենթագիտակցական թափանցումները (հիշենք, որ դա Խնտրան բնորոշում է որպես ստեղծագործութեան խորքում գործող «միութեան», որ կարող էր ենթարկված չլինել որևէ կամային սկզբի), եթե բնական ու անկեղծ են իրենց գոյացման մակարդակում, նույնքան բնական և անկեղծ պիտի լինեն նաև իրենց «գործնականացման» փուլում: Այստեղ է, որ բանաստեղծը տարբերակվում է տեսանողից. վերջինս ձևի և իմաստի ընդհանրութեանն ապրում է ոչ թե «ենթակայապես», այսինքն՝ սուբյեկտիվ հայեցողութեամբ, ինչպես բանաստեղծը:

տեղծը, այլ՝ «տիեզերապես կամ առարկայապես». տեսանողի անդր-հայեցողությունը ջնջում է երևույթի և էություն սահմանները:

էությունների թափանցման մակարդակում բանաստեղծը նույն-նում է տեսանողի հետ (բանաստեղծը նախահամերջյան վաղև մէ ներք-նապես), բայց գեղարվեստական իրացման պլանում արդեն կարևոր է դառնում նրա սուբյեկտիվ հնարավորությունների գործոնը՝ ձևաստեղծ-ման «մանրաշխատ արվեստը»: Այս բնագավառում սիմվոլիստների «մտային մեքենավորություններին» ինտրան հակադրում է բնական իմաստի և բնական ձևի իր սկզբունքը՝ «եբբ կարելի է կենդանի հու-լումը նույնությամբ փոխանցել...», ի՞նչ հարկ փոխանորդաբար պատ-կերներ, փոխաբերություններ գործածելու»: «Ներաշխարհը» ծայրից ծայր այս սկզբունքի գործնական կիրառումն էր:

Ինտրայի համակարգում խորհրդանշանն ավելի լայն իմաստ ունի, քան սիմվոլիզմի գեղագիտության մեջ. այն, իբրև հասկացություն, ներ-առնում է գեղարվեստական արտահայտության բոլոր միջոցների ամ-բողջությունը կամ ձևն ընդհանրապես: Այստեղ էլ բանաստեղծը հետե-վողական է հարցի իր յուրօրինակ դրվածքի մեջ: Տեսանք, որ նա կրոնը, գեղարվեստները, բանաստեղծությունը, որպես խորհրդանշանների հա-մակարգ, գիտում էր իբրև «ավելի կամ նվազ կատարելագործյալ ա-վելորդապաշտություններ»: Դա չի նշանակում, իհարկե, որ նա ընդ-հանրապես անիմաստ է համարում իմացության այդ ձևերը. խոսքը վե-րաբերում է այն բանին, թե բացարձակի ներապրումը ներաշխարհային, սուբյեկտիվ երևույթ է, վերաբերում է վերացականի, անտեսանելիի բնագավառին: Օբյեկտի ու սուբյեկտի աշխարհի կապվածության միջև երրորդ օղակը էապես ավելորդ է, բայց անհրաժեշտ «ավելորդ» է, գործ-նական անխուսափելիություն (այսպես արգարացվում է արվեստի ու գրականության գոյությունը). ի բնի արդեն աշխարհին է մարդկային իմացականության բնույթը՝ վերացականը պետք է առարկայանա, ան-մարմինը պետք է մարմնավորվի, էությունը պետք է երևութանա...

Սակայն եթե «անիրական իրականություններին» մեջ է բուն էությու-նը, իսկ խորհրդանշանը (արվեստները, գրականությունն ընդհանրապես) «անոր գործնականացումն է», ապա վերջինս այլ բան չէ, քան մաքուր, անմարմին էություն, բացարձակի մահը, քանի որ եթե անխուսափե-լիորեն «գաղափարը պիտի հանդի գործին», ապա նույնքան անշրջանցե-լի է տիեզերական այն օրենքը, թե՛ «ամեն գործ որքան ալ վսեմ ըլլա՝ անկումն է գործին գաղափարին»: «Ի՞նչ տխուր բան, գիտնալ թե մարմին մ'ունի ցնորքդ»⁸³, — մտորում է բանաստեղծը:

«Նոճաստանի» սոնետներում ավելի ցավագին է հնչում թախծության ալս նվագը: Ահա, օրինակ, «Մահիկը». «անդրակերպ մայրիները» մորմոքում են «անդրին համար հավերժական լուսադեբը». լուսինը, իբրև գեղեցկության աշխարհի տեսիլ, իր խորհրդով կարծես թե լցնում է հողեղենության և հողեղենության միջև տարածվող անեղրության վիճը:

Բայց ի՞նչ հազուրդ կրնա բերել հիմակ ան
Մեծ-մեծ նոճյաց այս դարավոր աղոթքին
Իր ժպիտովն իսկ աստվածազն աղջկան:

Ձնորքն անոնց գիտե մահիկը չքնաղ
Ու անոնց վերև եկած ի սփոփ տրտմազին
Ճշմարտության տեղ գեղեցիկն է, ավա՛ղ:

Գեղեցիկը ճշմարտության պայմանն է, ճշմարտության գաղափարի «գործնականացումը», ուստի և վերջինիս մահը: Ահա թե ինչու եսը գեղեցիկի իգեալին է փարում՝ անհունը յուրացնելու կամ անհունից յուրացվելու, այսինքն՝ ճշմարտության մաքուր ոգին լիովին ու անմնացորդ ապրելու անհնարինություն խոր ու ցավոտ գիտակցությամբ միայն...

Այս դրամատիկ երկվությունն ընկած է նաև սիմվոլիստների հայեցողության հիմքում: Նրանք այդ երկվությունը լուծում էին, կամ հավատում էին թե լուծում են ձևի ծայրահեղ, անհասկանալիության աստիճանի հասնող խորհրդանշանացման ճանապարհով. եթե առեղծված է իրերի ետևում թաքնված խորհուրդը, ապա առեղծվածային ու բաղմանշանակ պեստ է լինի նաև վերջինիս մարմնավորման կերպը: Մալարմեի մոտ դա վերածվում է, այսպես կոչված, «հերմետիկ կառույցի», երբ բացառվում է բանաստեղծի և այնկողմնային էության փոխներթափանցման խորհրդավոր արարողությունը՝ որեէ երրորդ եսի հաղորդակցման հնարավորությունը: Բառը, շարահյուսական միավորը, լեզվի այլ բաղադրիչները զրկվում են տրամաբանական կապից, դառնում են նշաններ բացարձակ իմաստով՝ ընթերցողին տրամադրելով կոահումների անսահման ազատություն: Սիմվոլիստները համոզված էին, թե դրանով վերացվում է գաղափարի, իմաստի և վերջինիս «գործնականացման» միջև ձգվող տարածությունը: Հենց դրանումն է նրանց «մշտային մեքենավորությունը», որ սկզբունքորեն չի ընդունում ինտրան:

Անտրամաբանական, անկապակից մտքի մակարդակում բացարձակի յուրացման հնարավորությունը ենթադրվում է նաև «Ներաշխարհի» բաղմաթիվ էջերում: Այս տեսակետից բնորոշ է մանավանդ խենթի

դրվազը, որի ներքին կերպարը հիրավի անթերի վարպետութեամբ է կերտում բանաստեղծը: Խենթի զառանցական մտածումների ու պատկերացումների մեջ, իրոք, ջնջվում է արտաքին ու ներքին աշխարհների սահմանը. «ամենն ավելի ազատ ու անձնական խորհրդապաշտն է Խենթը: Ամենն ավելի, որովհետև սանձարձակորեն կը յուրակերտե աշխարհն ու կընդլիարձնի անոր»: Խենթի «իմացականութունը» զերծ է բանական մտքի այն հատկութուններից, որոնցով վերջինս «իրականութեան ու տեսիլներուն համեմատութունը գիտե»⁸¹: Ուստի և նա իր խաթարված իմացականութեան տեսիլներն ապրում է իբրև իրականութուն, իրոք տեսնում է այն, ինչ զգում է: Ինչ էլ լինի, սակայն, Ինտրաշի հաշեցակետից, խենթութունը բնազանցական վիճակ է, խենթը հանճարի կեղծն է, «ինկած ձեռ»: Խենթի մտապատկերները միայն իրենն են, իր անձինը, որից դուրս չեն կարող ներկայացնել որևէ բնականության արժեք: Խենթութունն, այսպիսով, չի կարող լուծել, համենայն դեպս նորմալ բանականութեանը հասանելի սահմաններում, այն անլուծելին, որ եսի մասնավորութեան ու միաժամանակ ընդհանրութեան ողբերգութունն է:

Հնարավոր է, որ ինտրաշիական համակարգի սիմվոլիստական զրոծերը ոչ թե գիտակցական հետևողութուն են կենթադրում, այլ ինքնաբերաբար ծագում են նրա բանաստեղծական մտածողութեան յուրահատկութունից: Բոլոր դեպքերում Ինտրաշի սիմվոլիզմը միանգամայն ինքնուրույն որակ է: Նա մարդկայնորեն, բնականորեն ու անկեղծաբար ապրում է այն ամենը, ինչ յուրացնում է արտաշխարհից՝ բանաստեղծի իր բոլոր զգայարաններով: «Ներաշխարհացյալ բնութունը» չպետք է հասկանալ այն իմաստով, թե բանաստեղծը միակ իրականութունն է ընդունում իր ներքին աշխարհի շարժումը. վերջինս մարդկային արժեք է ստանում անընդհատ ու անզադար անցումներով ղեպի արտաշխարհ: Ինտրաշի բանաստեղծական տեսողութունը սուր թափանցումների է հասնում հենց այս պլանում: Պատրոս Դուրյանից հետո արևմտահայ բանաստեղծութունը դեռ երբեք այսպիսի ծավալումների չէր հասել կենդանի իրականութեան ու մարդկային հոգեբանութեան ոլորտներում: Քնարական եսը ոչ թե լարվում է՝ առանձին տպավորութուններ, ապրումային վիճակներ կորզելու համար իրականութունից, այլ որոշ իմաստով նույնիսկ աշխատում է դիմադրել այն բուռն հորձանքին, որով կյանքը տառաջիորեն ողողում է բանաստեղծական իրականութունը:

Տեսանք, որ Ինտրալի մտահայեցության մեջ կեցության բոլոր ձև-
վերը անցողիկ օղակներ են միայն հսի և աստծու, այսինքն՝ մասնա-
վորի ու համայնի միջև։ Ձևը, երևույթը, թիվը, վերջապես մարդը՝ իբրև
գոյ մտածելի են միայն այն չափով, որչափով անցում են ենթադրում
գեպի իմաստը, խորհուրդը, անհունը, գաղափարը։ Այս պլանում Ինտ-
րալի դատողությունները ոչ մի նոր հայտնության չեն հանգում։ էկեկ-
տիկական անփութության մեջ նա տարբերվում է փիլիսոփայական ուս-
մունքների միջև՝ հույն եզեմատյաններից մինչև Շոպենհաուեր ու Նիցշե,
Ջենսոնից մինչև Սպինոզա, մինչև Շելինգ ու Հեգել։ Ինքնատիպը, սա-
կայն, Ինտրալի ստեղծագործության այն էջերը չեն, ուր նա փորձում է
ուղորդել տրամաբանության մեջ գիտական համակարգի ենթարկել սեփա-
կան հոգու միստիկական տեսիլները։ առավել զբաղվել այդ հոգու կեն-
դանի տրոփքն է, որ իր հոտում ենթադրում է մարդկային մի տառապա-
կոծ ներաշխարհ։ Իբրև փիլիսոփա, Ինտրան պարզունակ է, երբեմն
մանվածապատ, իբրև արվեստագետ, սակայն, նա տաղանդավոր է՝ և
առաջին հերթին մարդկային հոգու նուրբ ու խոր իմացության մեջ։ «Ներ-
աշխարհ» բացահայտում է հոգեբանական վիճակների անծայր մի
հարստություն, որ վերանալով, բայց չկտրվելով պատմական որոշու-
թյունից՝ իբրև գեղարվեստական փաստ, վերաճում է մարդկեցության։

Այս գծով Ինտրալի աշխարհը, որքան էլ մոտ աղերսների, հաճախ
անմիջական շփումներ ունենալով եվրոպական արվեստի նորագույն ուղ-
ղությունների հետ, այնուամենայնիվ շարունակում էր հայրենի գրակա-
նության, առաջին հերթին Պ. Դուրյանի ընդհատված ավանդույթները՝
որքանով վերջինս իր բանաստեղծական աշխարհի ռոմանտիկական
բեկնացումների հանգուցյունում նույնպես որոնում է տիեզերական համա-
կառույցի մեջ մարդ անհատի գոյության խորհուրդը. պատահական չէ,
որ Ինտրան իր քնարական հսի այլացման տարբեր աստիճաններում,
նույնիսկ փիլիսոփայական մտասեւեռումների պահերին հաճախ ուղղակի
կամ անուղղակիորեն վկայակոչում է իր նախորդին՝ կարծես հավաստե-
լու համար, թե իր «Ներաշխարհի» զգացված էջերի խռովքը «Տրտունջի»
տիեզերածավալ բողոքն է՝ բազմաձայնացած, բազմարձագանքված,
բազմադիմացած մի այլ գեղարվեստական իրականության անհամասեռ
տարածքի վրա։ Մի՞թե երկուսի մոտ էլ մահը կյանքի, անհատականու-
թյան ժխտումը չէ, և մի՞թե այդ դեպքում երկուսի տրտմությունն էլ չի
ծագում այն եղբրական գիտակցությունից, թե երևութական հրաշքե-

րով լի աշխարհը անմահության աստվածային սկզբունքի ծաղրն է ան-
ցավոր գոյի թշվառության հանդեպ. տարբերությունը փաստի հոգեբա-
նական վերապրումի մեջ է, որը նաև ժամանակների, գեղարվեստական
համակարգերի, անհատականության տարբերություն է: Դուրյանի մոտ-
գերիշխում է ռոմանտիկ ընդլզումի անհաշտ պաթոսը.

Իսկ թե կորնչի պիտի իմ հոսկ շունչ
Հոս մառախուղի մեջ համր, անշշունջ,
Այժմեն թող որ շանթ մ'ըլլամ դաշկահար,
Պըլլիմ անվանդ, մրտնչեմ անդադար,
Թող անեծք մ'ըլլամ ու կողդ խրիմ...

Նույն հոգեվիճակն Ինտրան ապրում է թեև «տխրագին», բայց և այն-
պես խաղաղ ներհայեցությունով.

Ա՛հ, եթե ստույգ չէ հարակյանքն երկնամեմ,
Եվ եթե մահն անէացում է խավար,
Թողեք զիս, նոճք, որ տխրագին մեղանչեմ...

«Նեխելով կորսվելու» ուրվականն ինտրայական հերոսին հալածում
է նաև «Ներաշխարհում». «...աննյութականության սրբությունը հղա-
նալե, հեռազգալե ետքը նեխելով կորսվիլ. բոլոր գեղեցկությանց, բոլոր
մեծություններու մեջեն, սիրելի էակին մեջեն, ընդհանուր զազափար-
ներու ահագնության մեջեն, Անհունությունը, Ճշմարտությունը միայն
սիրելի ետքը, սուտի պես անէանալ. տառապանքներու և հեշտությանց
մեջեն, լեռներու վրայեն, գիշերին մեջ, համաստեղություններուն ու
ալիքներուն մեջ՝ սրտագին, սարսուղին զՍաստված կանչելի ետքը ան-
գամ մը չընդնշմարիլ զայն, գո՛հն խոթոռագեմ, գոհն մերժող. կուպի
գիտնալ, թե այս թշվառությունը կարելի՞ է, թե ուրեմն այս թշվառու-
թյունը կա միայն. այն ատեն, ահավասիկ, պետք է ճաշակիլ դքեզ,
մահվան գեղեցիկ ծաղիկ, և հրաժեշտ տալ կյանքին»⁸⁵. Եվ այս բոլորից
հետո երևակայության ինչ-որ քմահաճ խաղ չէ, որ բանաստեղծն հի-
շում է իր հոգեոր նախորդին՝ «Է՛հ, մընաք բարով, Աստված և արև...»: Դուրյանի
անվան հետ կապված մասունքներն արդեն այն ժամանակ
կրում էին որոշակի քնարական հոգեբանության կախարդող լիցքեր՝
ինքնին ենթագրելով ոչ հին, բայց գրեթե մոռացված ավանդույթի ստեղ-
ծագործական վերածնունդ:

Երկու բանաստեղծների հոգեոր կապը դրսևորվում է նաև քնարա-
կան ոգու շարժման այլ հանգրվաններում ևս: Սերն, օրինակ, Դուրյանի
բանաստեղծական աշխարհում բնության մեծագույն պարզեն է մար-

դոճ, ուստի և կատարելության է հասնում իր նախասկզբի հետ անբաժանելի միասնության մեջ.

Ձևոր վերցուցինք աստղերուն,
Սեր ուխտեցինք իրարու.
Դողդըղացին աստղերն ալ
Մեր երգումեն հաարկու:

Հրեց երկինքն մեր շերմ ուխտ,
Աստղեր սրակեց ի գորով,
Բրնությանն եղավ պսակել,
Մեզ պսակեց աստղերով:

Ահա և «Ներաշխարհի» ավարտը. «Նայե ինչ պիտի ըսեմ քեզի. կը պաղատիմ քեզի. զքե՛ղ կը տառապիմ, զքե՛ղ կը հեծկլտամ. զքե՛ղ կը դողամ. մահվա՛ն պես իրականացող բաղձանքս. մտիկ ըրե. զքեզ այնքա՛ն ատենե ի վեր կը սիրեմ. իմ ճշմարիտ, ճշմարիտ երանությունս. նայե Տիեզերքին ներկայությունն է... թող անհուն թափանցիկ գիշերը մեր առագաստն ու խորանը ըլլա. մեր անմոռնչ գրկախառնումը՝ թող մեր պակուցյալ աղոթքն ըլլա առ Աստված...»⁸⁶:

Իհարկե, Դուրյանի և Ինտրայի բանաստեղծական համակարգերը ձևավորվող փիլիսոփայական ու գեղադրական հիմունքները տարբեր էին: Բայց հենց այդ տարբերությունն է այն ժառանգորդական կապի հիմքը, որ հեռացնելով մերձեցնում է ժամանակները, բացատրում ավանդույթի ու նորարարության դիալեկտիկան: Այս նույն տրամաբանությամբ է, որ Ինտրան, հետո նաև Մեծարենցը, դարասկզբի ամբողջ հայ բանաստեղծությունը ձգտում է առնականանալ դարերի խորքը պնացող իր արմատների կենսահայություն, արմատներ, որոնք հասնում են մինչև Գողթան երգիչները, մինչև Խորենացի ու Գրիգոր Նարեկացի. վերջինիս տիեզերածավալ էությունը հաղարամյա հեռավորությունից լուսավորում էր XX դարասկզբի հայ բանաստեղծության որոնումների ուղին:

Նարեկացու հետ Ինտրայի ստեղծագործական աղերսների մասին ակնարկել են գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները՝ ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ մեր օրերում⁸⁷: Հարցը, սակայն, այն է, որ եթե դուրյանական ավանդույթների հետ «Ներաշխարհի» հեղինակի կապը անմիջական ժառանգորդական է, ապա Նարեկացու վերաբերմամբ գործում են այլ բնույթի առնչական հոսքեր. X դարի վերածնության տարերքը XX դարամուտի բանաստեղծին անցնում է իրրեւ ազգի հոգևոր կերտ-

վածքի ներհատկություն: Եթե բուրգերն ու սֆինքսը Եգիպտոսի ոգին են՝ մարմինն առած ու կրկին աննյութացած, մեկը՝ հրկնքի տարածական անսահմանության, մյուսը՝ ժամանակի համասեռ հավիտենության մեջ, ապա Նարեկացին հավերժորեն հայկականն է, որ «բոցեղեն աղոթքով» «կույս կատարելության կը ձգտի»: Խնչ է, իրոք, հայ միջնադարը՝ իր ճարտարապետության, մանրանկարչության, քնարերգության, եթե ոչ մարդկային ճշմարիտ արժեքների որոնում, հոգու անպարագիծ շարժում Երկրի ու հրկնքի միջև, կորուստների ողբերգություն և հայտնության հիմն: Եվ մի՞թե մեր դարասկզբի հոգևոր վերածննդի էությունը ժողովրդի այդ ներքին կերտվածքի «վերստին գյուտը» չէր...

Նարեկացին իր «Մատյանում» մարդու անկատարության դրաման բխեցնում է հազարավոր ակունքներից, որոնց իմաստը վերջիվերջո մեկն է.

...աստվածայինն է զորավոր մարդուց,
...Անմահն ինքնակա՝ մահկանացուից,
Ստվերայինից՝ լույսը երկնավոր,
Հավերժականը՝ անցողականից,
Բարձրյալն՝ երկրայինից, եղականից՝ էն,
Իսկությունը բարին՝ թյուրից բնությունը....

Անշուշտ, չի կարելի ուղղակիորեն պնդել, մանավանդ զուգահեռներով ապացուցել, թե ինտրայական եսի այլացումները՝ հարաբերականի ու բացարձակի, մասնավորի և ընդհանուրի, նյութի ու գաղափարի տարածություններում, կատարվում են «Ողբերգության մատյանի» այսպիսի հատվածների պարզ հարասության. անմիջականորեն տեսանելի աղերսներ ավելի դուրին է ցույց տալ «Ներաշխարհի» կառուցվածքի, ոճի առանձին կողմերի, լեզվամտածողության շերտերում: Ավելի խորքային ծավալումների մեջ նկատվող ընդհանրությունների հետևում գործում է ժողովրդի գեղարվեստական հիշողությունը, որը հաճախ սահմանելի չէ ստեղծագործական փորձի շոշափելի տվյալներով. ազգային մշակույթի համածավալ միությունն է դա, որ պատմականորեն ձևավորվելով՝ իբրև կարևոր էթնիկական հատկանիշ, այնուհետև ձևոք է բերում հարաբերական ինքնուրույնություն, ինչ-որ մի աստիճանում վերաճում է, եթե կարելի է ասել, վերադարձական կատեգորիայի: Այդ անտեսանելի օրենքի անհրաժեշտությամբ է, որ հաղարամյա հեռավորությամբ բաժանված բանաստեղծական աշխարհները հանկարծ դրսևորում են անհավատալի ընդհանրություններ՝ մնալով հանդերձ իրենց պատմական ժամանակի ու պատմական տարածության որոշա-

կիւղթի մէջ: Հենց սա նկատի չունե՞ր Հովհ. Թումանյանը, երբ Տեր-
յանի քնարերգութիւնը հայ մշակութիւն անհարազատ համարող մտա-
նութեանն առարկում էր մի պարզ հայացքով, թե՛ տերջանական թա-
խիծը բոլորովին էլ խորթ չէ մեր ազգային ոգուն: Եթե թույլատրելի է
ամեն կարգի զուգահեռ, ապա այս դեպքում գործող օրինաւորութիւնն
հիշեցնում է կենսաբանական այն երևույթը, երբ նախնիների ֆիզիկա-
կան ու հոգեկան հատկութիւնները, գիտութեանը շատ բաներով դեռեւս
անհայտ անխուսափելիութեամբ, կրկնւում են հետնորդների մօտ:

Նարեկացու հետ Ինտրայի (և ինչո՞ւ միայն նրա. այսպիսի հարցա-
դրումը կիրառելի և անհրաժեշտ է դարասկզբի հայ բանաստեղծութեան
գրեթե բոլոր մեծերի վերաբերմամբ) ստեղծագործական հոգեհարազա-
տութեան փաստը չի ենթադրում, անշուշտ, պարզ ազդեցութիւն: Ինտ-
րան, համարյա միաժամանակ նաև Մեծարեւոյցը, դեպի Նարեկացին էին
գնում իրենց ժամանակի հեռւից, օտար մշակութային արժեքների յու-
րացման վտանգավոր փորձութիւնների միջով: Տեղի էր ունենում մի
հետաքրքիր երևույթ. և՛ Ինտրան, և՛ Մեծարեւոյցը եվրոպական մտքի
նորագուն ծաղկումների մէջ հայտնագործում են մի անակնկալ ուղի,
որ ետագարձ չըջլածքով նրանց կապում է ազգային բանաստեղծութեան
նախաստեղծ ակունքների հետ. Նարեկացու ժամանակը կարծես թե տե-
ղաշարժ է կատարում հազար տարով դեպի առաջ, դառնում է ժամա-
նակակից: Մեր դարասկզբի բանաստեղծներն այդ անցյալով հայտնա-
գործում էին իրենց ներկան. դրանում և՛ պատմական, և՛ հոգեբանա-
կան, և՛ զեղարվեստական մեծ խորհուրդ կար:

Ազգային ավանդութիւնների հետ Ինտրայի ստեղծագործական աղերս-
ների հարցը մասնավոր բնութիւն չէ. հենց այդ աղերսներով են բացա-
տրւում բանաստեղծի միասնական համակարգի, նրա մտածողութեան
ու պոետիկայի մի շարք էական կողմեր և առաջին հերթին քնարական
ևսի հետագա այլացումների տրամաբանութիւնը՝ մասնավորապես
«հանդեպ բնութեան» և «հանդեպ Իռնային»:

Իհարկե, ինտրայական հսի շթուլացող լարւածութիւնը՝ «հանդեպ
բնութեան», այսինքն՝ մշտական ձգտումը՝ տիեզերքի լիակատար ներ-
աշխարհացման անհնարին լինելու թախիծը փարատել նույն այդ տիե-
զերքից յուրացվելու ակնկալութեամբ (քանի որ աշխարհը միասնական
է իր սկզբնական ու վերջնական գոյալիճակներում), չէր կարող բոլորո-
վին անկախ լինել դարավերջի պանթիստական ոգորումներից. այս
կապակցութեամբ կարելի է շատ ընդհանրութիւններ ցույց տալ, ասենք,
Ֆրանսիական «նոր պոետների» և հայ բանաստեղծի միջև՝ հատկապէս

տեսական բնույթի դատողություններում⁸⁸։ Այսուհանդերձ ինտրայի հերոսը բնության հետ նույնության սկզբին է հանգում բանաստեղծական կեցության սեփական տրամաբանությամբ, որ մի կարևոր առումով նաև հայ բանաստեղծության դարավոր փորձի տրամաբանությունն է՝ վաղնջական դարերից մինչև նորագույն ժամանակները։

Մյուս կողմից, ինտրայական աշխարհի այս նոր ալլափոխությունը նկատելիորեն աղեքսվում է Սպինոզայի վարդապետությանը. «Կարելի է Սպինոզական բան մը տեսնել մանավանդ այն էջերուն մեջ, ուր «համաստվածյան» հեղինակն հանրամարդկային ու տեսլապաշտ համեստությամբ մը կը խոսի. «Աստվածգիտության հրանությունը»...»⁸⁹ — խոստովանում է բանաստեղծը։ Սակայն Սպինոզայի ուսմունքի՝ նրա մեկնաբանությունը մատերիալիստ փիլիսոփայի «սուբստանցի» (Մարքսի և էնգելսի պարզաբանմամբ՝ մետաֆիզիկորեն զգեստափոխված բնությունն է՝ մարդուց իր անջատման մեջ) ետևում աթեիստական բովանդակության փոխարեն կովաններ է նշմարում իր բնապաշտական միստիցիզմի, կամ միստիկական բնապաշտության համար։

Մի երրորդ կողմից, բնության պաշտամունքը հեռավոր ու խորունկ արմատներ ունի մարդկության հոգևոր մշակույթի պատմության մեջ առհասարակ։ Բայց այդ պաշտամունքն ինքնին անիմաստ կլինի և հաղթվ թե որևէ չափով նպաստեր քաղաքակրթությունների զարգացման ու հերթափոխության ներքին օրինաչափությունների բացահայտմանը, եթե իր ետևում չունենար մարդու և բնության, հասարակական տարբեր խմբերի, անհատի և հասարակության միջև գործող բարդ հարաբերությունների մեխանիզմը։ Բնապաշտությունն՝ իբրև աշխարհայացք ու փիլիսոփայական համակարգ, իբրև աշխարհի նկատմամբ էսթետիկական վերաբերմունքի որոշակի հայտարար, իմաստ ու նշանակություն կարող է ունենալ՝ միայն որպես աշխարհաճանաչման եղանակ, երեւույթների իրական համարմեքը գտնելու տեսանկյուն ու չափանիշ։ Այս իմաստով բնապաշտությունը չի կարելի դիտել իբրև համասեռ որոշություն, որի շրջանակներում բոլոր ուղղություններով գործում են միևնույն օրենքներն ու օրինաչափությունները։

Բնության պաշտամունքի գեղարվեստական արտահայտությունները մի քանի ուղղություններ ունեն նաև XIX դարավերջի և մեր դարասկզբի հայ գրականության մեջ. դրանք գեղագիտական ու աշխարհայացքային տարբեր իմաստավորումների են միտում Թումանյանի ու Իսահակյանի, Մեծարևնյի ու Վարուժանի, Ռուբեն Զարդարյանի ու Լևոն Շանթի արվեստում։ Ինտրան բնության պաշտամունքին է հանգում սեփական ճա-

նապարհով՝ որոնելով ու ձգտելով հաստատել ինքն իր իսկ մտահայեցությամբ կառուցված միաստիկական աշխարհի սահմաններում:

Ինտրաշխի բնապաշտության հիմքը ժամանակի հասարակական ու գեղարվեստական գիտակցության համար բնորոշ հակադրությունն է՝ մի կողմից վերասերվող քաղաքակրթություն, մյուս կողմից՝ մաքուր ու կենսալի բնության աշխարհ. «Պարզապես՝ իր տրամությունը կուգան իր բնութենապաշտի, կենսապաշտի, բարոյապաշտի երրյակ ձգտմանց արգելվելեն»⁹⁰: Այդ հակադրությունն իր ուղղակի որոշությամբ երևան է գալիս մանավանդ «Ներաշխարհի» բաղմամբիվ էջերում: Ահա, օրինակ, բնորոշ մի հոգևիճակ. «Գարունը, որ կը գեղու դուրսը և հոգվույն մեջ կը խռովի՝ կյանքին դադափարը կը ներշնչե, կյանքին արհամարհված՝ իսկանուշ գադափարը կը շաղե կը նշուպահոսե մտքի մեջ ու մեղմ, հինավուրց եղանակներ կ'զգամ ներսերես, արտաշխարհի դաշնակությանց իդեալացող արձագանքը, և դարձալին քաղցրությանց զուգակից բերկրանքներու ճխալը կ'զգամ իմ սրտիս մեջ ալ, ինչպես անբավ հանրէության հոգվույն մեջ»: Եվ ապա՝ «Թուռններու պայծառ ճըովողյուններեն թափանցված, և զեփյուռնն որու թռչունն կենսավետությունը կ'ընդխառնվի ներածուփ մանկական շունչերու խուլության, կը դադրիմ տառապելի հիշատակը քաղաքին... և բնության գարունին հշտության մեջ անկաշկանդ բնէացում մ'ապրելու կը ձգտիմ, տարակուսին, երգիծանքին ներքնակից ցավէն հանգչելու, կենսապայքարի ցավերն ու ամոթը մոռնալու»⁹¹:

Նույն հակադրության սկզբունքով են կառուցված «Նոճաստանն» ու մանավանդ «Ներաշխարհը»: Վերջինիս է գլուխն ամբողջապես նվիրված է Եգիպտոսին, որն հուշերի մեջ արթնանում է որպես «կենսահայեցական Արևելք մը»՝ հսի բովանդակությունը լցնելով «լուսեղեն երկինքին մեջ աճող կյանքին» «բոլոր եղկ ու մուշկ ուժով», որի՝ «սնուցիչ, կաղցուրիչ երփներանգութենեն կը շնչեի կը վերստանայի ինչ բերկրալի տարրեր որ գորշ քաղաքներուն սոսկումը խլեր էր ինձմեն»⁹²: Ապա հետևում է բնութագրական զուգահեռը՝ ժամանակակից քաղաքի մթին խորշերում ծավալվում է կենսապայքարի սպանիչ դրաման, մինչդեռ քաղաքից դուրս, արևալուռ անսահմանության մեջ, փողփողում է բնության ու մարդու միասնությամբ ներդաշնակ կյանքի վայրենի տարերքը՝ մատուցված իբրև խորապես բանաստեղծական իրականություն, ուր «ամեն ինչ որ կը վերաբերեր երկրին, ուղղապես ու լիովին հոգիին կ'երթար»⁹³:

Բնությունն անծիր է տարածության մեջ և անվախճան՝ ժամանակի

մեջ: Անհղրության այդ զգացողությունն ինքնին բավական է, որպեսզի
եսի ինտրայական սկզբունքը ներլուծվի ավելի կենսահաղորդ մի դրու-
թյան ոլորտում՝ «սահմանադեմվելով» ինքն իրենից և ձգտելով դառնալ
անհունի մի տարր, որ նույնքան համընդհանուր է, որքան և ամբողջը:
Վերացման այդ ակնթարթները շլացուցիչ բռնկումներ են, որ ժամանակ
առ ժամանակ քնարական փայլ են տալիս «Ներաշխարհի» խռովքոտ
իմաստասիրությանը:

Բնությունը Ինտրայի ստեղծագործության համակառույցում ամե-
նից առաջ ծով է ու երկինք՝ մեկն իր խոլ տարերքով, մյուսը՝ սահման-
ների բացակայության անընդդրկելի վեհությամբ. ապա գալիս են՝ Բոս-
ֆորն ու Մարմարան՝ իրենց անուրջ ափերով, խորհրդավոր Արևելքը՝
էկզոտիկայով, պայծառ ու խոր երկնքով, Եգիպտոսը՝ Բուրգերի հավեր-
ժությամբ ու Սֆինքսի լուծությամբ: Այսպիսի էջերում բանաստեղծի
«անդրատենչ» հոգին դառնում է «բնության ուխտավոր» անհագ ու ան-
խող» և հավատում, թե վերջապես նշմարել է իդեալի սահմանը: «Ով որ
երկնքին կը նայի... չի կրնար հոռետես ըլլալ»³⁴,—հաստատում է նա,—
քանի որ՝ «ամեն ինչ ըզձանք, ամեն ինչ սլացք է, սառչուն, խոչանշարժ
բոլոր կենդանությանց երազն է հավերժակենսության երկինք մը. բոլոր
այս այրումներուն նպատակն է լուսավառ անհղրությունը: Տեկու, շա-
րունակվելու, անմահության տենչ կը ժայթքի հոգեն. և անհուն է եր-
կինքը որ վերը կը տարածվի, երկրի զաղջ այտնումին վերևը, բոլոր այս
հայեցողություններեն վեր կամարված, լեցուն ու զոգզոջուն անոնց ա-
մենուն նույնությամբ որ երկինքին մի, անըմբռնելի՝ հրջանկություն
է... Ամեն բան տոգորուն է երկինքով. ա՛հ, պարունը հավերժություն
է...»³⁵: Եսն էովին լցվում է անսահման մի երանությամբ, կրք դգում է,
որ հաղորդակից է բնության թաքուն իմաստներին, ձայների, ձևերի,
գույների երաժշտությանը: Նա հոգեին ժպտում է «երիտասարդ Վերթե-
րին», անդիմադրելի կենսատենչությունն աչլես չի ճնշում նրան, քանի
որ նրա սահմանավոր էությունը տանում է ձուլելու բացարձակի ու ներ-
դաշնակի անհղրությանը: Սիրտն այժմ թրթռում է կյանքի համար, դո-
ղում է ասրելու բաղձանքը կրկին կորցնելու երկյուղից, որովհետև
«երկրի դժբախտների» հողաքարշ զոյության կապանքներից ազատ
մարդը օրհնում է կյանքը, աչլես չի ուզում ճաշակել անեծքի դառնու-
թյունը. «Երկի՜նքը ահավասիկ, կապույտ, կապույտ. ո՛րչափ գեղեցիկ
է, ո՛րչափ գեղեցիկ է: Օ՛հ, ոչ, ա՛լ չի կրնար ծածկվիլ: Ինչպե՛ս պետք
ունեի այս լույսի՜ն. կանանչներուն. ո՛րչափ այս երփներփումին անու-
շտությանը կարոտ էի և ի՛նչպես հավիտ ծարավ եմ երկինքին: Նոճիները

կը թավջափայլին շշնջալիր. արևուն լույսն անոնց խորքը կը սուզի, խանդավառ ու հանդարտ բարոյթյուն մը կը զեղու անոնց գիրկը: Մարդերուն վրա երանությամբ երկարող անոնց մեծ շուքերու մեջերեն հրեկոն կանանչներ կը փռվին: Սենյակս եղկանուշ լույսով մը կը լեցվի, խեղճ սենյակս: Ծվըլցուններ արդեն կը հնչեն նոճիներեն. ա՛հ, գեղեցիկ օդերու ճվըլցունները. թռչնիկները հոն են եղիր. նոճիներու մեջ ապաստանած, թաքուն, ինչպես թևավոր զգացումները, անմեռ, կը թաքչին տրտում մտածությանց խորը.— ահա վերսկսեր են երգել իրենց աղվոր օրերու զվարթությամբը: Ըսեք, կանչեցե՞ք ճառագայթին, թռչնիկներ, որ չփախչի, չթի երկրի դժբախտները»⁹⁶: Զեղուն այս կանչը շատ բանով հիշեցնում է մեծարենցյան արևաբաղձությունը. ավելին՝ խորքի մեջ նույնանում է նրա հետ, թեև, ինչպես պիտի տեսնենք, իր աշխարհայացքային տարածքով զգալիորեն դանադանվում է նրանից:

Այս երկար քաղվածքներն ակնառու ցույց են տալիս, թե ինչպես են փոխվում բանաստեղծի ոճն ու մտահայեցության ուղղությունները, երբ նա բնությունը դիտում է ոչ թե փիլիսոփայի վերլուծական հայացքով, այլ զգում է այն՝ իր անբաղադրելի ամբողջության մեջ՝ իբրև գեղագետ ստեղծագործող: Այս դեպքում բնարական իրականությունն առավելագույնս հագեցվում է առարկայական աշխարհի անհունորեն գունագեղ բազմազանությամբ, ներաշխարհի շարժումը լիցք է ստանում կենդանի գոյի նյութական ոլորտից:

«Ներաշխարհի» երկրորդ գլխի բովանդակությունն ինտրան սահմանում է այսպես. «Նրկնից խավարմամբ մահվան բաղձանք, երկնից պարզումով՝ կյանքի և հավերժության»: Նրկնքի այս տարբեր վիճակները, եթե պարզ պայմանականություն էլ են, ապա ոչ թե թեղադրված են ձևի մասնակի շահագրգռությամբ, այլ բանաստեղծի մտածողության միասնական համակարգից բխող պոետիկական կարևոր բաղադրիչներ են: Ինտրայի աշխարհի բոլոր հանգույցները շարժման մեջ են գրվում մի հիմնական միտումով՝ ապրել լույսը, որպես գերագույն հանրացման վիճակ: Նրկնքի խավարմամբ հսր կորցնում է համայնի հետ հաղորդակցվելու լուսածիրը, համենայն դեպս ներկա ժամանակի և շոշափելի առարկայականությամբ մերձ տարածության ոլորտում, հոգեբանական պահը տրամադրում է մահվան, և ներկայից օտարված հսր արթնացող հուշերի հորձանքով վերապրում է անցած կյանքի այն գրվագները, երբ բնամարդու «վայրի հանրելությամբ» ձուլվել է բնության հավերժական հոլովույթին կամ ենթագիտակցաբար ներզգայել վերջինիս հետ ունեցած ընդհանրությունը: Բնորոշ է, որ տեսիլային այդ իրականությունը կապ-

վում է գրեթե բացառապես համապարփակ ծավալայնությունների հետ՝ անհուն ծով և անհուն երկինք, անծայրածիր անապատ և բուրգերի չափադերժ խորհուրդ, սֆինքսի վերժամանակյա լուծվում և բնամարդկային աղատությունը՝ եռացող կյանքի անհղրություն... Որքան էլ այս ամենը ներկայացվում է գունազեղ նկարչականությամբ, մանրամասների ու նրբերանգների իրոք իմպրեսիոնիստական հարստությամբ, այնուամենայնիվ բնապատկերը բանաստեղծական իմաստ է ձևոք բերում ոչ թե իր աուարկայականությամբ, այլ վերաուարկայական ընդհանուրի առնչությամբ: Սև ծովի պատկերն, օրինակ, էսթետիկական նշանակություն է ստանում միայն «Ծովուն հավերժաձայն Գաղափարին ահագնությամբ»: Զրերի խուլական շարժումը, ալիքների անվախճան ձևափոխությունները, ծովի միակ ու «անհուն բառին» ձայնական տարալուծումները, գորշի, կապույտի, կանաչի, սպիտակի անվերջ երանգափոխումները վերջիվերջո ձուլվում են համասեռ անհղրության մեջ, որ հենց ծովի Գաղափարն է, տարբերակված մասնավորությունների լուծումը անտարասեռ միության սահմանում: Ահա՛ ինչպես է իրադործվում դա՝ բուն բանաստեղծական պատկերի ներսում. «Ծովն էր. համասեռ մշտանույն թախծություն, ղարհուրելի, երջանիկ: Ալիքները կուգային, կուգային: Փլուզման ու վերականգնումի անհաղ արբշռությամբ մը կուգային ալիքները. հառաչալիք կործանումներուն, փշրումներուն տակ վերթեկու միահահաղույն վհատություն մը կը խորդար. ընկլուզվելու միահամուռ անհուսություն մը կը շնչասպառեր ջուրերուն պղտոր սարսռացած կանգնումներուն մեջ. աղետալի սպիտակությանց մեջ կը տժգոներ. դիվ-աստվածային հայտնություններով կը ճերմկնար ծովը: Կոծապարու կոհակներուն մեջ նախնական ու հավերժական հուշք մը կը շարժեր. անտառին պես բյուրային, երկինքին պես մեկ: Վիհերը կը թեկին, փրփուրներով բռնկած և անհուն ցնորքի մը տավղումին մեջ կանհատին: Իր փրփուրներուն հառաչին նշույմամբ, իր ցեղերուն խաժ թուխպովը խոռոչուտ՝ ծովը կ'անցներ տիեզերքն անհղր խորհուրդի մը հարակաջուրը, հավիտենական կարողության մ'ամենակալ ճախրը՝ անբավ մթին թեանատամի մը (ptéranode) նախաստվածային թռիչով: Լեռները ճերմակ հայեցողության մը մեջ կը վերանային: Սալն իր ոչնչությունը կը փախցներ դողողալով, մոլորուն: Լեռներուն տրտում օծությունը՝ ծովն իր անդունդներուն երանավայրի հեթանոսությունը կը պողար»⁹⁷:

Այլ է վիճակը, երբ պարզվում է երկինքը, երևում է լուսսի ճառագայթը: Աշխարհը ողողվում է լիարյուն կյանքի, հավերժության ցուլքով: 160

Բանաստեղծի մենավոր կացարանն հիմա արդեն ոչ թե մի նեղ պատուհանով, այլ ամբողջ տարածքով է բացվում դեպի արտաքին իրականությունը: Ժամանակն սկսում է հոսել ներկայի հունով, տարածությունն հեռավորությունները խտանում են զգայրանապես հասանելի միջակայքում: Բնանկարի հեռածավալ, մասշտաբային ընդգրկումները սեղմվում են մինչև առօրեականի, կենցաղայինի մերձավոր սահմանները. Վերհուշի, տեսլականի փոխարեն պատկերի տարածքը լցվում է ներկա, շոշափելի ունակությամբ: Դա ակնառու նկատելի է վերևում բերված քաղվածքների մեջ: Ահա մի օրինակ ևս. «Ինչպե՞ս ամեն բան գեղեցիկ է տառապանքին ետքը: Ինչպե՞ս երջանկություն կ'արտացոլա բոլոր այս վերարժարժ առուզութենին. և ո՞րչափ այս լույսն է ամենուն երազը, սփոփանքը, ամենուն երկնային պայմանը: Թռչնիկները կը ճուղղեն, կը ճլվլան զմայլած վստահությամբ. ավիշներու շիթերով, դողդոջուն հրնշյուններու հրճիվով կը թրթռան նոճիներուն լույսավերոտ խորությունները. ծաղիկներով խոնված, ծաղիկներու հանրահունքներով շղարշված կանաչությունները կը խաղան, կը սարսուռան, երանությամբ, թռանցնող զարնարույր շունչեր: Հեռուններն աքաղաղի երգ մը կը ցայտե, կ'երկնա ճուղղյուններուն մեջեն. ո՞հ, ոչ, առաջվա աքաղաղը չէ անիկա»⁹⁸: Կենսական ակտիվությամբ լիցքավորված եսը «Անկողությունը կը տեսնե և ամեն բանի անդրազույն իմաստը, արդարացումը, ներումը կը բռնագրա», որովհետև՝ «ամեն ինչ ճիշտ է, միմիայն ճիշտ...»⁹⁹:

«Կյանքի կիրքը», որ Խնտրան իր աշխարհաճանաչման կարևոր խարխախներից է համարում, բխում է հենց այդպիսի էջերից. կարծեք թե մի պահ լուծվում է ինտրաշական անհատի խրոնիկական երկվությունը. եսն այժմ հայտնաբերում է իր երկրորդ՝ «հանրեական» կողմը, որ, ինչպես այլացման նախորդ վիճակը, դառնում է աշխարհայեցության մի ուրիշ տեսանկյուն: Այդ տեսանկյունով դիտված հոռետեսությունը «քաղաքակրթության ցավերու տակ մթադնած լավատեսություն մ'է», որ բնության կենարար շնչի տակ վերագտնում է ինքն իրեն. «Հե՛ք զրկյալներ, հոռետեսներ: Մի՞թե պիտի կրնային հրաժարիլ կյանքին, և թե՛ իրենց միջավայրն ունեցած՝ ըլլար հավետ անամպ երկինք մը»¹⁰⁰:

Խնտրայական ներաշխարհի բոլոր բեկռացումներն այս նոր ուղղությամբ միտում են բարության ու սիրո համապարփակ մի գաղափարի, որ թափանցում է տիեզերքի բոլոր ծալքերը՝ վերագարձնելով մարդուն իր բնական լավատեսության վիճակին, երբ ժպիտը դառնում է կենսական պահանջ, ատելությունը՝ տանջանք ու նվիրումը բերկրանքի

աղբյուր: Հասարակութեան «անառակ որդին» դարձ է կատարում. նրա «ըմբոստ անձնականութունը» այլևս խորթ չի զգում իրեն ուրիշ «ինքնութունների» միջավայրում. «Խրոք ատա՞ծ եմ ես,—տարակուսում է բանաստեղծը.—ինչպե՞ս կրցած եմ արհամարհած ըլլալ կարծել այն հոգիները որք կ'անցնին զվարթացած հիշողութիւնէս:—Ա՛հ, կը հիշեմ ինքդինքս ու կը դադրիմ անպարտ ուրիշներն ատել»¹⁰¹:

Ինտրայէի միստիցիզմը, սակայն, հետեւողական տրամաբանութեամբ մերձենում էր իր բնորոշ սահմանին: Բնութեան բանաստեղծական փայլը, նրա ներքին կյանքը՝ անսահման զրահորումների հարստութեամբ, վերջիվերջո լուծվում է վերացական բացարձակի մեջ. բնութեան ինքնին ոչ թէ նպատակ է, այլ միջոց, անցողիկ մի ոլորտ, ուր եսը քափում է մասնավորութեան մեղքէ՝ անընդհատ վերանայով դեպի հանրեացման վիճակը: Իսկապէս երեւակայութեան մեծ լարում է պետք դա պատկերացնելու համար. ինտրայական «աննյութացումը», վերադարձը առաջին ու վերջին ձևին դոյլի միանգամայն յուրահատուկ կացութիւն է, համենայն դեպս զգալիորեն տարբեր է բուդդիստական նիրվանայից...

Մյուս կողմից, սակայն, «ամեն բանի ընդհանրութիւնը» «աստվածութիւնը» է՝ իր մի էութեամբ ու բազմաթիւ անուններով՝ Օսիրիս, Էրահմա, Յնովա, Զես, Քրիստոս... Բնութիւն-աստված նույնութիւնը դիտվում է հակառակ ծայրից. բնութիւնն ընկալվում է իրրեւանհասանելի աստվածային սկզբունքի երևութական այլացում և անսահման է, բանի որ ածանցված է աստվածային անվախճանից. աստված ամեն ինչի մեջ չէ, այլ ամեն ինչի գերէութիւնը աստծու մեջ է: Ինտրայէի պանթեիզմը զխիփայր է շրջված: Փառաբանելով բնութիւնը, նա փառաբանում է աստվածային սկիզբը՝ միստիկ ոգեպաշտութեամբ ապավինելով հավատքի երանութեանը. «Եվ մարմինով մը, և մասնավորված Եսով մ'իր ընդհանրութիւնը կորսնցուցած հոգւուն անպատում տբրտմութեամբ, իմ գոյութեանս վիշտով՝ կը ջանամ ակամա նայիլ Անոր, որ Ես չունեմ, որին Եսը մարդկութիւնն էր, Ամենն էր»¹⁰²:

Այս տեսակետից առավել բնորոշ են «Նոճաստանի» սոնետները: Կյանքի գծով շահագրգռութիւններից ձերբազատվելու, «տիեզերական մեծ ամբողջին» հաղորդակցվելու հայտնի մղումը, որ «Ներաշխարհում» հատկանշվում է խռովահույզ ու տանջալի բախումներով, այստեղ պըսակված է բարեպաշտ ու խաղաղ ներհայացութեամբ: Բանաստեղծն այժմ բնութեան խորհուրդը որոնում է վեհածածան նոճիների աստված-հաղորդ լուսնային մեջ:

Նոճերն Լղերող ճամփուն վրա նորեն
Մինակս այս գիշեր ալ կը գեղերիմ.
Զի կրժող կիրքերն, հուշերն ոխերիմ
Հոս գիս շեն տանջեր դրժրնդակորին:

Խո՛նջ այսպիսի դարչ ու բիրք աշխարհ մ՝
Ընտանեթիկենն ու ճանաչումեն,
Հոս կրնամ մոռնալ նվաստ հուշերս ամեն
Ու անհունին հուշտովն ահա կը բերկրիմ...

Բանաստեղծը հոգևին ապրում է «հեռանշույլ ճշմարտի» կարոտով: Լուռ նոճիների անդորր երազանքը, «անպատում սոսավյունով ողողուն» միստիկական խորհուրդների են մղում նրան: «Արտաշխարհի ձգտում-ներու քաոսը» նրա «հեք իմացականության մեջ» կարգավորվում է «ան-ճառելի լույսի» միատարր սկզբունքով: Այդ լույսով են ողողված վեհասքանչ գիշերը, ողջ արեգները, միության ու հավիտենության ձգտող ամեն մի գոյություն: Նոճիների անխոս վերացումը գեպի երկինք բանաստեղծի հոգին կապում են անանյի խորհրդին: «Նոճաստանի» բրնապատկերներն օծվում են արարչական շնչի վեհությանը: Լուսաշող գիշերը լցվում է «Հայտնության անհուն պաղպաղում»՝ բոլորանվեր դարձնելով աստծու տեսության բաղձանքը: Ահա, օրինակ, «Լուսնա-գիշերը».

Լուսնիկա՛ է. խաժափյո՛ւտ գիշերը կը շողա.
Եվ նոճաստանը միաձույլ ու խավարակուտ
Կ'արձակե մոռի կատարներն իր միահամուտ
Վեր, գեպի սուրբ անդորրի փառքը շափուղա:

Եվ ինչպե՛ս մեծ Իսկիներն անխլիրտ են ու լուռ.
Կը լսեն պաղպաղն անբծության որ վերը կը խնձղա.
Ու աղու հերն այն որ իրենց մեջ մերթի կը զողա
Իրենց հոգվույն մեկ անհաս խո՛սքն է հիասարսուտ:

Երանավետ տոն մ'է այս խորին բսփոմման,
Նախավայելք լուսեղեն կենաց անսահման,
Զի սև նոճյաց էության կարոտն հս գիտեմ.

Թո՛հն են փոխյալ ի տավիղ, նյութն աղոթի եղած.
Արփե սկզբուն գառնալու իղձեն ամոթխած՝
Հեր Աղջամուղջն են ի ծուճր անճառ Լույսին գեմ:

«Սուրբ անդորրի փառքը», «պաղպաղն անբծության», «անճառ լույսը», որքան էլ հարուստ իմաստային երանգախաղեր ունենան Ինտրայի համակարգում, վերջին հաշվով աստվածության գաղափարի ավե-

տարանական հոմանիշներն են և տվյալ դեպքում կրելով հղացման իմաստային ողջ բեռնվածությունը, որոշակի նպատակաուղղվածություն են տալիս բնապատկերին: Խաղաղ ու շողշողուն գիշերը աստվածային բարության լույսն է ցողում երկրի վրա, իսկ նոճիները, իբրև բավարարություն շատացած տենչեր, ձգտում են դեպի լույսի ակունքը՝ աստված: «Արփե սկզբան դառնալու իղձը» գոյի մղումն է դեպի արարչական սկիզբը և դրա միջոցով՝ գերագույն հանրեացումը: Հենց սկզբից էլ ինտրայական հսր, վերանալով իր սոցիալական որոշությունից և կյանքի իրական հակասությունները ենթարկելով խղճմտանքի, բարու, ճշմարտի բարոյական կատեգորիաների շափանիշին («Իր ազնիվ ձգտումները իր բարոյականի Կրոնքը կարտահայտեն»)՝ իրեն դնում էր մի ճանապարհի վրա, որ անխուսափելիորեն պիտի հանգեցնեի աստվածային սկզբի հայտնադործությանը:

Ինտրայի «Լուսնագիշերը» ինչ-որ բանով հիշեցնում է Մեծարենցի գիշերանվագները.

Պարզ, լուսածածան, հրաշալի՝ գիշեր,
Հոսե՛ սրտիս մեջ դյուխներդ ալիք.
Ճերմակ երազիդ ցայտերեն մեղմիկ
Պոռա պուտ կաթեցուր հոգվույս սիրաջեր:

Նե՛րս խոռո ուժգին, նե՛րս պատուհանես
Ու լեցուր խցիկս, մինչև կաթողին
Քու սրբությունով իր խորշերն հորդին,
Եվ ևս արթննամ վաղնջուց քունես...

Ընդհանրությունն այստեղ այն է, որ բնության սերը երկու բանաստեղծների մոտ էլ ծագում է միևնույն ակունքից և միևնույն տրամաբանությամբ հանգում պաշտամունքի. «Այս սերը կ'երկարաձգվի մինչև պաշտամունք,—բնութագրում է ինքն իրեն Մեծարենցը,—և այդ պաշտամունքն այնքան խանդոտ է, որ բանաստեղծը կուզե նույնիսկ գիշերին հավիտենությունը, բացարձակ, անկապտելի և աստվածությունը»¹⁰¹. «Բնություն պաշտող և էովին անոր վերաբերող հոգի»¹⁰⁵,—այսպես է բանաձևում իր էությունը Ինտրան. երկուսն էլ բնապաշտի իրենց խոկումները քաղում են գիշերվա լուսազարդ լուծությունից և մենակ են համայնության հանդեպ:

Այս վերջին ընդհանրության մեջ էլ, սակայն, պետք է որոնել նրանց էական տարբերությունը:

Ինտրալի հերոսը բնության անսահմանության ու մենավոր եսի միջև գոյություն ունեցող վիթխարի անջրպետը լցնում է աստծո գաղափարով. նրա մտածության շառավիղները ձգվում են անպատուհան մենարանից կամ նոճեթախիժ շիրմաշխարհից. այդ ներփակ առանձնությունից ոչ մի ուրիշ էլք չկա դեպի բնության անսահմանությունը, քան բոլորանվեր հավատքի ճանապարհը՝ «հավատք Հանճարը». վերջինիս զորությանմբ «թոհը», այսինքն՝ աշխարհի ժխորը, փոխվում է «ի տավիլ», այսինքն՝ ներդաշնակության, նշույթ դառնում է աղոթք ու սրբում «եսի ամոթը»՝ «ներաշխարհացյալ բնություն» սահմանումն, իրոք, դիպուկ է բնութագրում ինտրալական պանթիզմի որակը. բնությունը ներաշխարհանալով՝ նույնանում է հերոսի քնարական էության հետ, որ, արգեն հիշված հեղինակային որոշարկմամբ, իբրև սկիզբ ունի հսր և իբրև վախճան՝ Աստված: Ինտրալական միատիկ աշխարհի ներքին օրենքներին ենթարկված բնությունը շէր կարող չհանդել աստվածային սկզբունքին:

Մեծարենցի քնարական երկվորյակը ոչմի անջրպետ չի տեսնում իր և բնության միջև. նրա մենակությունը լի է վերջինիս խլրտուն կյանքով. «Լուսնագիշերի» հալեցողական անդորրության փոխարեն այստեղ թագավորում է գոյության անսահման ժխորը: Եթե մեծարենցյան բնություն-Աստվածությունը միատիկական երանգներ էլ ունի, ապա մկրտված չէ քրիստոնեական հավատի ավազանում. բնությունն ինքնին բացարձակ է, քանի որ հավիտենական է. մարդը ձգտում է ապրիլ բնության կյանքով, հարատեկ նրա հետ ոչ թե իբրև «հանցանքներու հուշերեն կարեկեր հոգի» (Ինտրա), որ տառապում է անկատարության գիտակցությունից (այստեղ «Ներաշխարհի» ուղղակի կապը նարեկացիական միատիցիւմի հետ միանգամայն որոշակի է) և քավության է ձգտում, այլ իբրև բնության անբաժան և այդ անբաժանությամբ անընդգրկելի մասնիկը: Մեծարենցի համակարգում աստծո միատիկական տեսիլը չքանում է բնության հարաշարժ, ներքին էներգիայով լեցուն գոյության անշափելի տարածություններում. նրա պանթիզմը ուղիղ է կանգնած և ոտքի տակ ունի հումանիստական իդեալների թեկուզ և վերացական, բայց և այնպես որոշակի հոգը: «Անճառ լուսիս» աստվածաշնչյան խորհրդանշի փոխարեն մեծարենցյան գիշերանվագում լուսը հավիտենական ու անմեռ կյանքի ցոլքն է, որ իմաստավորում է մարդու և իրերի գոյության հրաշքը:

Մի կարևոր հանգամանք, այնուամենայնիվ, պետք է նկատի ունենալ. Ինտրալի պանթիստական համակարգում աստվածության գաղա-

փարը վերջին հաշվով նույնպես վերացական, անտեսանելի ու անիմանալի «ղեմհանդիմանական» էություն է, ենթարկված է «աննյութացման» հետևողական սկզբունքին. դադափարի մարմնավորումը (Բահադ, Ծհուվա, Քրիստոս և այլն) այս դեպքում ևս նշանակում է նույն դադափարի մահ, և եթե ամեն ինչի «գործնականացմանը» ձգտող մարդկային բընությունը, անհրաժեշտաբար և անխուսափելիորեն, մարդակերպ էլ է պատկերացնում այդ «աներևակայելի էակին իրականությունը», ապա դա «արփային անիմանալի վիհերու միահամուռ կեդրոնացմամբ ցընորակերտված Գերմարդ» է, «Տիեզերքի մշտնջենավոր թրթռումը միակ տրոփի մը մեջ կշռութված, Տիեզերքի օրենքը՝ Տիեզերքի Ոգին», անստեղծ ու անփոփոխ սուբստանց է, «ոչ տարօրինակ ու վսեմ նազովընցին, Յոշուան, այլ հավիտենական Քրիստոսը, ոչ Վարդապետը, այլ Որդին»¹⁰⁶, ոչ թե մարմինը, այլ մաքուր, նյութազերծ դադափարը...

5

«Ներաշխարհի հեղինակին հակամիտությունները թեև երևութապես հոռետեսական, բայց իրոք չեն այնպես,—գրում է «Ներաշխարհի» քննադատներից ամենաբանիբունը՝ Տիգրան էլքինճյանը—Հակառակ թանձր խավարին զոր կ'երդե, հակառակ մութին, «հոյակապ համայնությունը» պաշտումին, հակառակ «կատաղի գորշին»՝ որուն իմաստեն կը շլանա, մեր բանաստեղծն երբեք խավարասեր ու դառնահոգի հոռետես մը չէ, այլ միշտ կը ձգտի լույսին ու լույսին՝ որով «աստվածները կերպարանեցան» ժամանակին մեջ»¹⁰⁷: «էլքինճյան իրավունք ունի գրքին գերագույն ձգտումը ընելու լույսը,—վավերացնում է Խնտրան քննադատի միտքը:—Իրոք Ներաշխարհի ոգին է լույսն ապրիլ»¹⁰⁸, եվ իսկապես, լույսն Խնտրայի միստիկական աշխարհի կարևոր բաղադրիչն է, եղակի այն սկզբունքը, որից բխում և որին հանգում են նրա մտասեւոումների բոլոր ուղղությունները: Եթե հստակ բանաստեղծի համար ելադժային նշանակություն ունի, ապա լույսը վերջինիս երևութական ալլափոխումների սահմանն է, ուր այն վերադառնում է իր «առաջին և վերջին ձևին», այսինքն՝ «հոգիանում է», քանի որ՝ «նյութը ըսվածը խըտացած, սահմանավորված Արփն է. Հոգին է. և Հոգին՝ սահմանադեղծ, անպարագիծ նյութը»¹⁰⁹: Բնական է, ուրեմն, որ եսի տիեզերական համագրույթին ձգտող բանաստեղծի համար լուսաբաղձությունը պետք է վերաճեր կրքի. «Հոգիս կը ծծե լույսը. կը կորսվիմ լույսի մեջ.—ստվերի հեք, ստվերի երազ: Ամենուն երկնայնությունն է ան և ամեն ինչ անոր կը ձգտի»¹¹⁰:

Լույսի գաղափարը «Ներաշխարհում» արծարծվում է երկու տեսակետով. դիտող ու վերլուծող Խնտրան սեփական մտածողության ներքին վայրիվերումները կարգավորող այդ գաղափարը փորձում է որոշակի իսկությունների հանգեցնել ժամանակի բնական գիտությունների ու փիլիսոփայական մտքի լայն տարածքի վրա: Բանաստեղծն իսկապես լավատեղյակ է անցյալ դարավերջի բնագիտության նորագույն հայտնագործություններին և դրանց փիլիսոփայական մեկնաբանություններին. խոսքը վերաբերում է մասնավորապես նյութ-էներգիա փոխանջության ոլորտում ծագած իմաստասիրական վարկածներին, որոնք ելնելով միջուկի քայքայման փաստից՝ փորձում էին հավաստել նյութի անհետացումը: Սա ամենահարմար հենման կետն էր, որի վրա հայ բանաստեղծը հաստատում է իր փիլիսոփայական էկլեկտիկյան երերուն ծայրերը: Մարդու զննող միտքը չի կարող հաշվի չնստել աշխարհի նյութականության հետ: Մյուս կողմից Խնտրայի միստիկական համակարգը, իր ներքին օրենքների անհրաժեշտությամբ, նրան հանգեցնում է բացարձակի ոչ-նյութական սուբստանցին: Նյութ, Եթեր, Արփ, Հոգի հասկացությունները նույնացնելով՝ նա, իբրև «գիտական» հիմնավորում, վկայակոչում է «նյութին ետին քայքայմամբ երևան գալն Ener-gi-ին», որ իր մտահայեցության տրամաբանությամբ հավասարադրո է նյութի բոլոր տեսակների վերադարձին ղեպի իրենց նախասկիզբը՝ Լույսը: Նյութ-մասսայի և էներգիայի նույնության նորահայտ փաստը, որ շուտով բնագիտության և բնդհանրապես մարդկային աշխարհաճանաչման մեջ ամենամեծ հեղաշրջումը պիտի կատարեր, Խնտրան ընկալում և իմաստավորում է իդեալիստի հայացքով: Այստեղ գործում է նույն օբինաչափությունը, որ նկատել էր էնգելսը «Լյուդվիգ Ֆոյերբախ...»-ում՝ ընդգծելով բնագիտության նվաճումների ազդեցությունը ոչ միայն մատերիալիստական, այլև իդեալիստական մտքի վրա. «Մատերիալիստների մոտ դա ուղղակի աչքի էր զարնում: Բայց և իդեալիստական համակարգերն էլ ավելի ու ավելի էին հագեցվում մատերիալիստական բովանդակությամբ և փորձում էին բնապաշտորեն հաշտեցնել ողու և մատերիալի հակադրությունը»¹¹¹:

Էնգելսի դիտողությունը մի ուրիշ բանալի կարող է լինել՝ շրջելու համար Խնտրայի բնապաշտության աստուղը՝ ոչ միայն իմացաբանական, այլև գեղագիտական մտկարդակում: Հիշենք, որ բանաստեղծն իր ստեղծագործության ներքին «անկարգության» մեջ նշմարում էր երեք միավորող սկզբունք՝ «գիտական դրապաշտություն», «իմաստասիրական

համաստվածություն» և «միատիկ կամ քրիստոնեական, կամ բանաստեղծական ոգեպաշտություն», սկզբունքներ, որոնք ոչ թե կողք-կողքի զըմբելով, այլ միմյանցից բխելով, միմյանցով փոխներթափանցվելով՝ բաղադրում են նրա աշխարհաճանաչման համակարգը: Այդ բաղադրության վերջին օղակում միատիկականը, քրիստոնեականը, բանաստեղծականը համարժեքներ են: Իսկ դա նշանակում է, որ ճանաչման գեղարվեստական մակարդակում, այսինքն՝ իմացություն վերին սահմանում, Ինտրալի աշխարհը խզում է բոլոր կապերը նյութականի հետ և կառավարվում հոգու շարժման սովերեն օրենքներով: Այս նոր տեսակետից դիտված՝ լույսի գաղափարը զրկվում է նյութեղենությունից, որ նույնն է, թե իր անթիվ ու անհամար մասնավորությունների մեջ թերի նյութը վերջապես հասնում է կատարելության: Ինտրալիան հասն էլ, որ ամեն ինչում տեսնում էր իր սահմանը, քանի որ թերի էր նյութական մասնավորությամբ, համընդհանուրի է հասնում՝ լուծվելով լույսի մեջ: «Ներաձնացած բնություն» հար վերաճում է իր մաքուր խտացումին՝ ներաձնացած լույսին:

Ինտրալի ստեղծագործության մեջ լույսի պաշտամունքը ձևափոխության մի քանի արժարժումն էր ունի՝ արևապաշտություն, երկնապաշտություն, ծովապաշտություն և այլն: Լույսի առաջին ցուրն այցելում է բանաստեղծին նրա մենության առանձնարանում՝ որպես լամբարի դողդոջուն նշույլ ու դեռևս տարտամ մի խոստում՝ «զերծանման ու իդեականություն», «բնամարդկային լավատեսություն»: Այնուհետև առանձինի և ընդհանուրի, նյութի և գաղափարի, եսի և աստծու սահմաններում ոգու խուլական անցումների շրջադարձերին բանաստեղծը հաճախ է հասնում լույսի եղերքին՝ ամեն անգամ լույսի խորհրդում հայտնագործելով իր ներաշխարհի մի նոր գաղտնածիր: Եվ քանի որ Ինտրալի հերոսը կրկին վերադառնում է իր հոգեբանական միեկնույն վիճակին, վերապրում է տիեզերքի հավերժության և իր վաղանցության միեկնույն ցավը, ուստի և լույսի ծանոթ պատկերները կրկնվում են նորանոր բանաստեղծական տարադներով՝ մերթ իրբ երկնքի անկողական կապույտ, մերթ իրբ լուսազարդ գիշեր, մերթ՝ ամենագույնի¹², մերթ՝ արև ու արփ, մերթ՝ ծովի լուսեղեն փայլ և գարնան կենսաթրթիռ մաքրություն: Քնարական իրադրության տարբեր լարվածությունների տակ միեկնույն իրերն ու երևույթները ներսից ու դրսից լուսավորվում են նորանոր կողմերով, լույսի և ստվերի փողփողացող երանգների մեջ. լույսի ծփանքը («լույսերը կը ծփծփան»), իբրև աշխարհի տեսողական

րնկալման գլխավոր պայման, որ ծավալվում է «Ներաշխարհի» և «Նոճաստանի» ամբողջ տարածքով մեկ, սոսկ պատկերավոր արտահայտություն ձևային հատկանիշ չէ, այլ բնութագրում է բանաստեղծի մտածողության ու գեղագիտության էական կողմերը, որոնց ընդհանրությունն իմպրեսիոնիստական ուղղության հետ միանգամայն ակնհայտ է:

Ինտրայի ստեղծագործության մեջ իմպրեսիոնիզմի խնդիրը քննելով նրա աշխարհայացքի ու գեղագիտական ըմբռնումների համալիրում^{11,13} դրականագետ Ստ. Թովչյանը հանգում է հետաքրքիր և շատ տեսակետից ընդունելի եզրակացությունների. կարելի է ասպցուցված համարել, օրինակ, որ Տ. Չրաքյանի գեղագիտությունը եթե ոչ ամբողջապես, ապա համեմատյալ գեղա մի քանի կարևոր հիմունքներով իմպրեսիոնիստական է: Բանն այն է, սակայն, որ այս գեղագիտական համա անտեսվում է «Ներաշխարհի» հեղինակի գեղագիտության, մեթոդի, ստեղծագործական համակարգի սինթետիկ բնույթը, որ իրենից ներկայացնում է ռոմանտիկական, սիմվոլիստական, իմպրեսիոնիստական բաղադրիչների մի խնդիրայ համաձուլյ: Վերջինս չի կարելի միանշանակորեն նույնացնել այս էամ այն ուղղության հետ՝ առանձին վերցրած: Այդ սինթետիզմը հատուկ է XIX դարավերջի և XX դարակերպ արևմտահայ բանաստեղծությանն ընդհանրապես, նոր մտածողության ու ոճի բնութագրական հատկանիշն է. ավելին՝ երկու հատվածների հայ բանաստեղծության առանձնահատկությունները երևան են գալիս հիմնականում հենց այս գծի վրա: Որքան էլ դժվար է, ասենք, վերջավոր սահմանումի տակ դնել Թումանյանի և Խաչատրյանի մեթոդն ու գեղագիտությունը, որն, ի դեպ, ժամանակակից հայ դրականագիտության առաջնակարգ խնդիրներից է, համեմատյալ գեղա և՛ Թումանյանի, և՛ Խաչատրյանի բանաստեղծական համակարգերն ունեն իրենց վճռող դոմինանտը, ամբողջական, ներքնապես միասնական ու հետևողական աշխարհներ են, մի բան, որ չի կարելի ասել նույն շրջանի արևմտահայ բանաստեղծներից որևէ մեկի մասին: Այս տեսակետից ամենաբնորոշ օրինակը, թերևս, Վարուժանի ստեղծագործությունն է:

Ինտրայի գեղագիտության իմպրեսիոնիստական բնույթը Ստ. Թովչյանը բխցնում է լուսի տեսությունից, որ բանաստեղծը ներկայացնում է գլխավորապես «Ներաշխարհում»՝ այդ տեսության շրջանակներում իրոք համոզիչ մեկնաբանություն են ստանում «Նոճաստանի» սոնետները: «Ներաշխարհի»՝ լուսի նվիրված էջերը, ինչպես նաև Ինտրայի այդ արտասովոր ստեղծագործությունն ամբողջապես, իրավամբ դիտելով իբրև «բարձր պոեզիայի օրինակ»՝ զրականագետն այնուհետև

նկատում է, թե՛ «այդ էջերը լույսի էսթետիկական կոնցեպցիայի հետազոտման հիմնական նյութն են, իսկ հետազոտել այդ կոնցեպցիան իր բոլոր նրբություններով՝ անիմաստ է. դրա համար ընթերցողը պետք է դիմի «Ներաշխարհի» տեքստին»¹¹⁴։ Սակայն հենց այդ «տեքստում» լույսի կոնցեպցիայի հետազոտումը (ոչ միայն էսթետիկական առումով, այլև ընդհանրապես) «իր բոլոր նրբություններով» ցույց է տալիս, որ լույսի ինտրաչական տեսությունը, որով, իսկապես, պայմանավորված են բանաստեղծի ոչ միայն գեղագիտության, այլև պոետիկայի գլխավոր բնութագրական հատկանիշները, որոշակի ընդհանրություններով հանդերձ, զգալիորեն տարբերվում է լույսի իմպրեսիոնիստական ըմբռնումից։ Վերջիններիս մոտ լույսը ոչ թե նպատակ է, այլ միջոց՝ ներկայացնելու համար տպավորությունների մեջ տրված՝ աշխարհի գունային ու ձևային բաղմազանությունը. լույսն իրերի էությունը չէ, այլ մթնոլորտ, միջավայր, ուր դրսևորվում է առարկայական իրականության անսահման հարստությունը. «լույսի հրաշքն» ինքնին էսթետիկական բովանդակություն չունի, դրա միջոցով իմպրեսիոնիստները բացահայտում էին «իրերի հրաշքը»։ Մինչդեռ Խնորայի համակարգում լույսը սուբստանցային կատեգորիա է, իրերի նախնական ու վերջնական ձևը. աշխարհի առարկայական բաղմազանությունը լույսի միատարր սկզբունքի տրոհումն է զգայարանապես ընկալելի մասնավորությունների մեջ. այդ մասնավորություններից վերստին համաչանանալ (Գեղեցկի պայմանով՝ ճշմարտի մեջ) նշանակում է «լույսանալ», այսինքն՝ աննյութանալ։ Լույսը, իմպրեսիոնիստների ըմբռնումով, ինչպես երևութականորեն, այնպես էլ էությունը հասանելի նյութական գոյ է, Խնորայի մոտ երկվոյթիների ոլորտում տեսանելի լույսը էությունների սահմանում ներաշխարհային, աննյութական վերացություն է՝ մատչելի ոչ թե զգայարաններին, այլ՝ ենթագիտակցությանը։

Լույսի ինտրաչական տեսության հետ ափսոսաբար ընդհանրություններ կարելի է նշմարել Ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների այն խմբի հետ, որոնք իրենց համարում էին պուանտիլիստներ¹¹⁵. գունային էֆեկտին վերագրելով բացարձակ նշանակություն՝ նրանք հրաժարվում էին նույնիսկ նատուրալից՝ պնդելով, թե միայն օպտիկայի գիտական օրենքներին տիրապետելով կարելի է տալ աշխարհի ողջ գունա-լուսային հարստությունը։ Բայց պուանտիլիստներն արդեն հեռանում էին, եթե կարելի է ասել, դասական իմպրեսիոնիզմից և մերձենում էին սիմվոլիզմին։ Դա շուտով հանգեցնում է նեոիմպրեսիոնիզմի և ռոմանտիզմի ձուլմանը, որն ըստ էության սիմվոլիստական սկզբունքների

կիրառումն էր իմպրեսիոնիստական նկարչության մեջ: Նոր հոսանքի ներկայացուցիչներին իմպրեսիոնիզմն արդեն հնացած էր թվում: «Mecure de France»-ն, օրինակ, 1905-ին գրում է. «Իմպրեսիոնիզմը չի մտածում: Դա մի վիթխարի աչք է դատարկ գլխի վրա: Նա դիտում է, բայց չի տեսնում. նա տեսնելու ժամանակ շունի: Ճշմարիտ արվեստագետը բնությունից ստանում է ինչ-որ տպավորություն և, նախքան վերջինիս արտահայտելը, սպասում է, որպեսզի այն ձևավորվի երեակայության մեջ: Իմպրեսիոնիստը ուղղակիորեն վերարտադրում է այն, ինչ ստացել է...»¹¹⁶:

Վան Գոգն առաջիններից մեկն էր, որ, ինչպես նկատում են ուսումնասիրողները¹¹⁷, առաջ քաշեց գունային խորհրդանշանի գաղափարը: Լույսի իմպրեսիոնիստական հրաշքն այս դեպքում լցվում է սիմվոլիստական բովանդակությամբ: Բնության պատկերը երևում է մի նոր լուսավորմամբ, որ տալիս է նրան արվեստագետի սուբյեկտը: Վան Գոգը չի ընդունում իմպրեսիոնիստական այն սկզբունքը, թե պետք է պատկերել անմիջական տպավորությունը. գույնը, լույսի խաղը պետք է օգտագործել բնորդի մշակման, ձևափոխման համար՝ հասնելով այն «ճշմարտին», որ ավելի ճշմարիտ է, քան տառացի ճշմարտությունը (ակամա հիշվում է Խնտրայի այն միտքը, թե՝ «գեղարվեստը իրականությունները կը տեսնե անիրական»): Այլ խոսքով՝ սոեդաագործությունը պետք է արտացոլի ոչ թե բնության անմիջական ընկալումը, այլ արվեստագետի հոգին, Խնտրայի բացատրությամբ՝ «ներաշխարհացալ բնությունը»: Հայ բանաստեղծի մտածողության մեջ սիմվոլիստական և իմպրեսիոնիստական կերպերը անբաժան են: Այս հատկանիշով, ինչպես կոստանեք հաջորդ գլխում, բնութագրվում է նաև Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը:

Արդեն նկատել ենք, որ Խնտրայի «հանկարծական լուսազգածությունները», սիմվոլիստական «հայտնատեսություն» հետ ունեցած ընդհանրություններով հանդերձ, զրսևորում են նաև էական տարբերություններ: Այդ «լուսազգածությունները» երկկողմանի կապով ձգվում են արտաքին իրականությունից դեպի բանաստեղծի ներաշխարհը՝ այնտեղից հակառակ ուղղությամբ լուսարձակելով պատկերների շարքեր, ուր իրերի բնույթը երևում է անակնկալ շրջվածքներով՝ սուբյեկտիվ-հոգեբանական իրադրությանը համապատասխան: Աշխարհի առարկայական գունային բազմադասությունը վառ-տեսանելիությամբ ընդգծվում է ոչ այնքան լույսի արտաքին էֆեկտներով, որքան բանաստեղծի հոգու ներքին լույսով: Սիմվոլիստների մոտ այդ ներքին լույսը հայտնաբերում է

իրերի բաղմաղանության ետևում թաքնված խորհրդավոր համապատասխանություններ (օրինակ՝ Բողոքի «Դաշնությունները»), որոնում էր իրերի հանելուկը. իմպրեսիոնիստները իրը և նրա խորհուրդը իրարից անբաժան էին դիտում. աշխարհի օբյեկտիվ հարստության մեջ է բուն խորհուրդը, որ հայտնագործվում է «լուստի հրաշքով»՝ ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին իրականությունների ոլորտում: Ինտրալի համակարգում դեղարվեստական հայեցողության այս երկու տիպերը սինթեզվում են:

Ինտրալի բանաստեղծական համակարգում տիեզերքը, բնությունը, աշխարհը օբյեկտիվ ունակություն են. իզուր չէ, որ բանաստեղծն իր մտածողության երրյակ սկզբունքներից առաջինը համարում է «գիտական դրապաշտությունը»: Սակայն այդ ունակությունը երևույթն է մի այլ գերունակության, որ հոծվում է մի տեսակ աննյութական օբյեկտիվի՝ լուստի համասեռ էություն մեջ: Ստեղծագործական հայեցողությունը, ինչպես տեսանք, այդ գերիրականի խորհրդին չի կարող հասնել այլ կերպ, քան երևութականի տպավորական ընկալման, վերջինիս ներաշխարհային վերապրումի միջոցով: «Ներաշխարհը» տպավորությունների հեղեղ է, որ բոլոր կողմերից, ներսից ու դրսից, սղողում է հսի սահմանավոր իրականությունը. վերջինս տառապիտքեն խեղդվում է տպավորությունների առատությունից, որոնց հորձանքում անբնական կորցնում և անընդհատ վերագտնում է լուստի ծիրը, այսինքն՝ իդեալի եղերքը: «Ներաշխարհի» ամբողջ կառուցվածքը (որ սկիզբ ու ավարտ չունի՝ ո՛չ տարածական, ո՛չ ժամանակային իմաստով) ենթարկված է այս տրամաբանությանը: Արտաքին աշխարհից հեղուկ դգայական գրգիռները ներաշխարհ են խուժում հաջորդական ու զուգահեռ շարքերով: Արվեստագետը կանգնում է դժվարին կացության հանդեպ՝ տպավորությունների հորձանքը վերապատկերել բնականին մոտ տեսողությամբ՝ պահպանելով միաժամանակության պատրանքը: Այդ անհրաժեշտությունը բանաստեղծին մղում է նորանոր բառաբարդումների, շարահյուսական անսովոր կապակցությունների. նախադասությունները ձգվում են, բնթերյոզը շնչահեղձ է լինում՝ միջակետերի ու ստորակետերի անվերջանալի շղթայում. Եգիպտոսի տեսիլների նկարագրությունն, օրինակ, մի նախադասություն է, որ շարունակվում է ամբողջ վեց էջ: Որ դա կանխամտածված ոճական հնարանք է (ավելի ճիշտ՝ մտածողության որակ), վկայում է նաև բանաստեղծն ինքը. «Իր խորհածներուն հետ իր խորհիլն ալ, իր պատմած հուշգերուն հետ՝ իր դանոնք վերապրիլն ալ արտահայտելու» անհրաժեշտությունը ստիպում է, որ «իր վերագիրները

բաղմանան, և ի չափավորում ասոր՝ ինտրա առիթ կունենա կցելու, միացնելու ահա ինչ-որ գաղափարներ»¹¹⁸: Իսկ նախադասությունների ձգվածությունն ուղղակիորեն բխում է տպավորությունների իսկությունը հարադատորեն վերարտադրելու պահանջից. «Տեսեք այն հատվածն ուր հեղինակը կը պատմե խնթին Ձայնը որ կը լսվի տախտակորմին ետե-վին: Ինչ անվիրջ պարբերություն: Հիմարին քարոզը սակայն անկապ գաղափարներու խոլ շարք մ'է, անվիրջորեն հոսուն և մանավանդ թե հստակորեն լսելի ալ չէ, ինչ որ որոշապես զգալի է՝ Ձայնն է միայն, որ ալլալալ ելեէջներ, ընդհատումներ, հարցականություններ, ալլազան հղա-նակավորումներ կունենա, պահելով միշտ իր ինքնությունն, իր էությունն ու ընթացքին միությունը: Ինչպե՞ս կրնա պահանջվիլ, որ ինտրա այս ան-վիրջ ձայնին իր վրա ըրած տպավորություններու շարքը տրոհէ, մինչ-դեռ կուզե և կրնա դայն նույնությամբ հաղորդիլ նաև ընթերցողին»: «...Երբ նկարագրելի իրողությունն է, որ կը շարունակվի,—բացատրում է այնուհետև բանաստեղծը,—կամ նկարագրողն ինքն է որ կը տեղա-փոխվի՝ ինտրայի նախադասությունք կ'երկնան, և կը պահպանեն այս շարժման տեղություն զգայությունը»¹¹⁹: Մտածողության ու ռճի իմպրե-սիոնիստական որակը առավել բնորոշ է «Ներաշխարհի» հինց այն նը-կարագրական էջերին, ուր իրողությունները ներկայացվում են ստեղծա-դործող սուբյեկտի ներզգայությունից դուրս, որոշակի տարածական բաժանվածությամբ:

Բայց ինտրայի համակարգի կարևոր բաղադրիչներից է նաև աշ-խարհի միասնականության սիմվոլիստական սկզբունքը, որ ինքնըս-տինքյան վերացնում է տրոհումը՝ ներքին և արտաքին աշխարհների, էսի և նրանից դուրս ծավալվող իրերի բաղմանականության միջև: Ամեն ինչ բխում է միևնույն սկզբնաձևից և ձգտում է միևնույն վերջնաձևին. մարդը, բարը, թուփը, ծառը, աստղերը, մոլորակները, ողջ տիեզերքը շնչում են մասնավորության և համընդհանրության միևնույն դրամա-տիկ լարվածությամբ. այս տեսակետից ոչ մի տարբերություն չկա մարդու և կենդանիների միջև. միակ տարբերությունը, թերևս, այն է, որ անբանական դոյը իմացականորեն չի տարբերակում մասնավորը համընդհանրից, ալլ բնազդով, նախաստեղծ բնականությամբ ան-բաժան է մեծ ամբողջից. ահա, օրինակ, «նոճերու մոտ, խոտերուն մեջ ոսկեծիլ» արածող այծը:

Իբր ըստույզ որդի անգիտության անսահման,
Անբիծ աշծն, ստրուկ՝ ալլ անծանոթ է մահվան
Ձի լիև անգետ, բայց հլու է օրենքին:

Սաը խորապես ապրում է իր նույնությունը բնության հետ. «Օրենքը» ամեն ինչի ընդհանրությունն է. «գորտ քուրիկը», «երանավետ կատուն» միևնույն էության տարբեր մասնավորություններն են, ինչպես մարդը: «Ներաշխարհի» եկեղեցու դրվագում ներկայացվում է բնորոշ մի հոգեվիճակ. «Սուրբ Աստված, սուրբ՝ և հզոր...». հոգևոր երգի վերացնող մեղեդին հսկի էությունն ալեկոծում է «անասելի զգայություններով», «հավիտենական բաներու խոլ հեռագայություններով». անորոշությունների տանջանքից ազատվելու համար հայացքը թափառում է պատուհանից դուրս. խոտեր են՝ հովից տարուբեր. բայց այստեղ էլ ենթագիտակցությունը «տանջվող ոչնչության» մեջ որսում է միևնույն ցավի հեծեծանքը. ծագում է մտապատկերների մի այլ զուգահեռ շարք. բանաստեղծն այդ երկակի շարքերի միաժամանակությունը, նույնությունը վերարտադրում է լեզվական ձևի անսպասելի գլուտով. «...ժամուն պարտեղին մեջ, գետինը՝ բույսերը կը տատանին հովին...—երկարատեն կա որ լեցուն է այն մորմոքն ու կ'սպառնա վիժիլ աչքերես իբրև անգութ խոստովանություն մը...—կը տատանին, կը խոնարհին, կը շտկվին, կ'իյնան խոտերը...—մինչդեռ անիկա կ'սպառնա կարծես ամենակարող՝ ինծի ծնրադրել տալ, հորս պես...—անընդհատ, հիմարաբար կը ծոին, կ'իյնան խոտերը, ծղոտները կը ճոճին, կը ծածանին, լալագին, ու պարող, տանջվող ոչնչությամբ մը կը շարժակին, պարտեղին սզավոր վանականութենեն կլլող թախծադին բանն մ'ահաբեկ, վաղամեռիկ, կարծես մշտնջենապես վաղամեռիկ...—և տարօրինակ դժբախտությամբ մը կը լեցվիմ»¹²⁰: Ըստ էության գործ ունենք սիմվոլիստական երկպլան կառուցվածքի հետ, միայն, թերևս, այն տարբերությամբ, որ մտածական հոսքերից յուրաքանչյուրը ոչ թե մյուսի ասոցիատիվ զույգն է, այլ երկուսն էլ ռեալ հոգեբանական հիմք ունեն ներկա պահի մեջ:

«Ներաշխարհի» բանաստեղծական տարերքը հագեցված է ոչ այնքան իրերի ու երևույթների, որքան զրանց լուսաստվերային փողփողումների, հոգեբանական տարբեր դրություններից բխող սուբյեկտիվ ընկալումների բազմազանությամբ: Արտաշխարհի պատկերը անվերջ բեկբեկվում է ներաշխարհային վիճակների հարափոխ շարժման տեղատվությունների ու մակընթացությունների սահմաններում: Արտաքին իրականության տեսանկյունից՝ դա լույսի տարաբաղադրվածություն է մարմնեղեն իրերի ու երևույթների մեջ, մարդկային ներաշխարհից դիտված՝ դա լույսի միասնական էության շարժումն է մասնավորի և ընդհանուրի միջակայքում: Լույսն ամենուրեք է և ոչ մի տեղի Գերլույսը

ներաշխարհային էությունն է, աներևակայելի և անպատկերացելի՝ իր համասեռ հոծությամբ մեջ։ Ուստի եսը լույսի խորհրդին, վերջինիս հետ իր նախաստեղծ հարադատությանը հաղորդակցվում է ոչ այլ կերպ, բան նույն լույսի անթիվ երևութական աշխարհների, այսինքն՝ արտաբին աշխարհից ստացած անմիջական տպավորությունների միջոցով։ «Թուանցնող կամ կառնող ցուլք մը, անշարժ, հիացական.— պղինձ անոթի մը շուրթին, մետաղե բանի մը կորանքին, եզրին, անկյունին լուսազծությունը, թիակին տակ, նավառաքին դեմ, աղբյուրին մեջ բեկբեկող նշուլումը. անտառին մեջ մզվող շառավիղը, կոհակի մը ծոցը դողդոջող փաղփայունը, եկեղեցվուն մեջ իջնող ճառագայթը, կրակին շառայլը, բյուրեղի մը մեջ ինկած ճաճանչ մը, ադամանդին պաղպաջը, ալյուրեկ կամ իրկնածուփ ամպի մ'ոսկեփայլունը, մենարանին պատուհանին լուսադտությունը, ծիածանի երանգի մը շողունը պրիսմակին մեջ, կաթիլի մը լուսաշիթը, հեռավոր լապտերի մը փշփշանքը գիշերին մեջ, Ալտեպարանին բոցը..., Ռիդելին պսպղումը, մեծ Սիւրիուսին փողփողունը..., Լուսաբերին անշարժ, արծաթափայլ ջահումն արշալույսին..., ամեն ինչ որ կը փայլփլի, կը բոցավառի, կը շողասլաքե, կը կայծկլտա, կը բռնկի՝ ամեն պայծառություն, որ չի շլացնիր աչքն ու կը թվի դմալիլի, կը թվի սիրելի, կը մազնիսե, կ'ըմբռնե, կ'ողողե զիս. ա՛հ, ինչպե՞ս կը հառիմ լույսին»¹²¹։ Իմպրեսիոնիստական սկզբունքն, այսպիսով, ինքնաբերաբար ծագում է ինտրայի համակարգի ներքին անհրաժեշտությամբ, որպես բանաստեղծական հայացքի որակական հատկանիշ, անհատականության բնական տրվածք, ուր կարող է նաև բացառված լինել հետևողության գործոնը։

Եթե «ներաշխարհում» քնարական իրադրությունը ձևավորվում է գլխավորապես հոգու ներքին շարժման նրբերանգային անցումների հոսքով, թեև արտաշխարհի լուսագունային ցուլքը ևս զգալի դեր է խաղում, ապա «նոճաստանում», ինչպես նկատում է նաև Ստ. Թոփչյանը, գերակշռություն է ստանում վերջին էֆեկտը։ Այստեղ, իրոք, բնապատկերի փողփողացող աշխարհությունն իրացվում է մուգ-կանաչի և լուսնարծաթի հազիվ նշմարելի երանգաշարի վրա. հոգեբանական դրությունների փոփոխություններն էլ շունեն «ներաշխարհին» հատուկ խոլական թափը։ Ստեղծված է ներքին ու արտաքին աշխարհների՝ հրե-վութական հավասարակշռություն. եսի երկակիության դրամատիզմը թուլացած զարկերակով տրոփում է ավելի ու ավելի խորքային շեփտե-րում։ Ահա, օրինակ, «Երեկոն».

Արեն իջեր է արդեն նոճերուն ետին.

կը ծափալի վերն անրիժ իրկիւնն աղվոր.

եւ ճիր ու հուր իր փաղփումն այնքան սուրբ է, որ
լուսին թախիժն է կարծես ու ժպտը մութին:

Մընջաղը կը տիրե նոճյաց սաղարթին.

եւ ոպսիտե կոներուն ծալքերն հնշողոր

կը հեռու նսեմ զմրուխտով մը խորհրդավոր,

Մինչ ավելի կը սենան վիհները շորս դին:

Հրաժեշտ այլևս տվնջան և ցայգին ողջո՛ւյն.

Ան է, որ դաշն իր խավարն ահա կը հնդու՛

Միավորելու ամեն հույզ անդորրին մեջ նույն:

Ո՛հ, դա՛ր այսպես մեծ գիշերն ալ երանավետ,

Գաղափարաց անթարշամ կյանքն ինձ շնորհելու,

Նույնացնելով զիս ընդմիշտ խղճմտանքին հետ:

Այս երանգախաղին զուգահեռ գործում է լուսսի և խավարի հակադրության մի այլ սկզբունք, որ ռումանտիկական ավանդույթով վավերացված՝ վեհի և նսեմի, իդեալի և իրականության հակադիր բեմացումների ցուքն է: Սակայն կոնտրաստային անցումների որոշակի աստիճաններում խավարը վերաճում է լուսսի համասեռ ճշմարտության մի նոր գոյավիճակի. «անանց խավարը», «դաշն խավարը», «աղջն անհունին բյուրաստեղյան», «սրբության աղջը», «տիեզերքին անավուտ աղամամութը», «մայր խավարը լուսաղբյուր», «աղջը երկինքին» բանաստեղծորեն գիտակցվում են իբրև գոյի նախաստեղծ, համասեռ վիճակ, մաքուր լուսեղենություն, ուր էությունները երևան են գալիս իրենց անխառն նախնականությամբ: Խնտրան նորից ու նորից վերգառնում է տեսլականի ոլորտին:

Լուսսի, գույնի գաղափարը բանաստեղծության մեջ, որպես իրացման ենթակա որոշություն, կապվում է բացառապես լեզվի հետ: Բառը, դարձվածքը, նախագասությունը, պարբերությունը միակ նյութական ռեալություններն են, որոնցով բանաստեղծը հաղորդակցվում է մարդկանց և արտաքին աշխարհի հետ: Սակայն՝ «ո՛չ բուն գույնն ու ձևը, ո՛չ բուն ձայնը կրնա տալ, բայց կը նմանի այն անգույն ու անձայն և անձև էլեկտրական հոսանքին, որ աչքի մեջ գույն ու ձև, ականջին մեջ ձայն հառաչ կը բերե, հավանորեն նաև ռունգերուն մեջ հոտ և բերնին մեջ՝ համ»:

Բայց դա երբեք լիակատար համապատասխանությամբ չի կարող «փոխանակել արտաշխարհի ուղղակի ազդեցությունն զգայարաններու վրա»¹²²: Ուստի որքան ավելի անմիջական ու խորն են այդ ազդե-

ցությունները, որքան ավելի բուռն է տպավորությունների հորձանքը, այնքան ավելի մեծանում է լեզվի դիմադրությունը: Մանավանդ «Ներաշխարհում» Խնտրան այդ դիմադրության շարունակական հաղթահարմամբ ձգտում է հասնել անհնարին՝ «նկարչության synoptique անմիջականությանն»: Սրանով է պայմանավորված բանաստեղծի ոճը, սրանից է բխում պատկերամտածողության իմպրեսիոնիստական եղանակը, այստեղից են ծագում, վերջապես, հոգեբանական կամ առարկայական միեկնույն վիճակի բանաստեղծական-լեզվական տարբերակների առատությունը, վերադիրների, բնութագրումների կուտակումները, մանրամասների անվերջնալի շարքերը: Այս ամենով հանդերձ Խնտրայի համակարգում բառն ապրում է լիարժեք կյանքով՝ գրեթե երբեք չզրկվելով իր միանշանակութունից, ուղղակի իմաստից. բանաստեղծը խուսափում է բառի իմաստալիք տարողության բռնի ընդարձակումից. բառի սիմվոլիստական բազմիմաստությունը անհարիր է Խնտրայի ոճին ու մտածողությանը: Մյուս կողմից բառը, կապակցական ու վերադրական միավորները բոլորովին զերծ են ավանդույթի ինեցիայից. բանաստեղծական լեզվամտածողության ավանդական բանաձևերը՝ հովը, ծովը, լուսինը, երկինքը, ցողը, շողը և այլն, դրանց հետ կապված հասկացական հարասությունները երբեք չեն հուշում ասոցիատիվ պատկերացումների որևէ ծանոթ երանգ, թեև հանդես են գալիս միեկնույն իմաստի հազարավոր նրբերանգներով՝ ամեն անգամ մատուցելով մտածական ու հոգեբանական նոր անակնկալ: Խնտրայի երևակայության, բանաստեղծական աշխարհընկալման ազատությունը վավերացվում է լեզվամտածողության ազատությամբ: Հենց այստեղ է ամենից ավելի ակներև XX դարասկզբի բանաստեղծի անմիջական ժառանգորդական կոպը նարեկացու աշխարհի հետ:

«Ներաշխարհի» ոճի, գաղափարական ինչ-ինչ միտումների, մանավանդ հղացման ու կառուցվածքի ուշադիր զննությունը երևան է հանում նորանոր ստեղծագործական աղերսներ նարեկացիական ավանդույթների հետ: Գրքի ութ գլուխներում հույսի և հիասթափության, տանջանքի ու երանության, օրհնության ու անեծքի, հավատի ու երերման, մեղքի ու քավության, վերջապես, կենսասիրության ու մահաբաղձության միեկնույն փոփոխական վիճակները, ինչպես նարեկացու «Մատչանում», վերստին ու վերստին բլկտում են բանաստեղծի էությունը՝ աստիճան առ աստիճան սաստկացնելով սպասման լարվածությունն ու լույսի տենչը: Սակայն լույսը, ճառագայթը, երկինքը, հայտնվում են ու անհետանում՝ երջանկության ակնկալությամբ ավելի

ծանրացնելով տառապանքի բևեռը, սասանելով հավատը. «Դարձյալ ճառագայթը. օ՛ն, օ՛ն, ավելի՛ շատ. ավելի՛ պայծառ: Իրերը ինչպես կը լուսավորվին, ինչ խեղճուկ երանությունք. մարգերը ինչպես կը կանանչան: Որքան պիտի զվարթանամ, ուրախ պիտի ըլլամ հիմա, եթե նորեն չկորուսի սա լույսը»: Բայց կեցութեան ոլորտում անհունաբաղձ հոգին, հարեւանման նարեկացիական ինքներկբայող էութեանը, ոչ մի տեական բավարարութեան չի կարող ճաշակել. «Ինչ պարզամտութեան,—շարունակում է բանաստեղծը,—ահալասիկ ճառագայթը կը խավարի. կը խուսափի. անհուն անգթութեան կը թողու զիս նորեն: Աստված իմ, պիտի տեսն՝ այս ամպամածութեանը: Աշխարհքին արտաշնչութեան այս մոխրային, այս տղմային թանձրացումը պիտի շարունակե՛» լուսապայծառ երկնքին տեղը բռնել. ա՛հ, ինչպես աշխարհքը արժանի է իր ստեղծած այս մռայլ երկինքին»¹²³: Սակայն եթե իրական ճառագայթը իրական հողի վրա անմատչելի է՝ իբրեւ տեական երջանկութեան, ապա երկնքի լուսոլորտում սրբացած նրա խորհուրդը դառնում է հասանելի՝ մարդկային ներաշխարհի հայեցողական ոլորտում՝ որպէս աղոթք ու փառաբանութեան երգ. «Ա՛հ, կապույտներ, երկնային կապույտներ, մտածումներես վեր պարզվեցեք ա՛լ ավելի խորունկ. միշտ ավելի բարի որքան ավելի անմատուց. և տակաւին անցեք հոգիւս, շնչուններ, անբավ սրբութուններեն իջնող այն ճառագայթը երգելով»¹²⁴: Նարեկացիական խոլ տաբերքը «Մատանում» վերջիվերջո խաղաղվում է «արդար արեգակի» եղերքին, ուր և հավերժանում է աստվածային էութեան մեջ: Ինտրան լույսն ապրելով, հալվելով լույսի մեջ, ձուլվելով լույսին՝ հասնում է նրա ակունքին, որ այլ բան չէ, քան՝ «անդորրը գերագույն իմաստութեան ուր տարակույսը չկա և որ վայելքն է ամեն բանի. ու անդորրը գերագույն համասեռութեան ուր մարմնույն ալլասեռ բաղմասնութեան պայքարը չկա, ուր մարմինները կը միանան գոտ ու իսկական եղբայրութեան մը, հայրութեան մը Նսին մեջ»¹²⁵: Այս ոլորտում լույսը տարաբաղադրվում է ճշմարտութեան, Սիրո, Գութի, հղճմտանքի բարոյական կատեգորիաներին, որ աստվածային զաղափարի հավիտենական ստորոգելիներն են: Շրջանը փակվում է. ինտրայական եւ խորոնիկական պատկերները վերջիվերջո դառնում է բարու և ճշմարտի երկրուն խարխիւսը, որ բոլոր ժամանակների անզոր դժգոհներին երեւեկայութեամբ ստեղծված պատրանք է միայն:

Լույսի բանաստեղծական գաղափարը՝ միստիկական երանգավորմամբ, հաղվաղեալ երևույթ չէ դարասկզբի արեւմտահայ պոեզիայում:

Ահա, օրինակ, ինչպես է բովանդակավորվում այդ գաղափարը «Հեթանոս երգերի» գեղարվեստական կոնցեպցիայի շրջանակներում.

Լույսն է մտքիս հարսը, աղջիկն՝ Աստուծո.

Ան դինին է տիեզերքի բերկրության...

...Լույսը արյունն է բնության...

Գիշերվան թաղն ու պատմունքն է օրվան.

Աստվածային Ակնին է...

...Ակնին՝ հրեղեն բիրերով,

Որուն հողին ամեն զարուհ կը տրտիս

Հյուլերն մեջ է մարդկային մտածման...

Վարուժանի «Լույսը» բանաստեղծությունն է, որի բնաբանը «Ռիգ-Վեդայի»՝ արևին ուղղված խոսքերն են. «Դուն կը փայլիս մեծության ու զոհադործումին համար»: «Հեթանոս երգերի» լուսաբաղձությունը ևս իր արմատներով ձգվում է մինչև վեդայական արևապաշտության խորքերը, որտեղից բխում է նաև Խնտրայի լուսատենչ հավատամբը: Երկու բանաստեղծների արևաբաղձության հասարակական ենթիմաստը ևս նույնն է. Վարուժանն էլ դժգոհ է «իր խաչ հանող եղբայրներու» միջավայրից, ուր «բողությունը կը զարնե նվազարան», նա ևս ձգտում է լույսի իր «ճամբաներու մեջ միմյակ» լինել, այստեղ էլ լույսը «ամենուն դինքը կուտա, ամենուն կը բաժնվի և կը մնա անբաժան». Վարուժանի իդեալն էլ «քանի՞ հաղար, քանի՞ հաղար տարիներ», այսինքն՝ մարդկության ողջ պատմության ընթացքում ուղղված է հղել լույսին: Մի կարևոր շրջադարձում, սակայն, Վարուժանի ուղին խոտորվում է ինտրայական ոգու մաքառման ճանապարհից՝ միտելով մի հայտնի սոցիալական ուտոպիայի. «Լույսի աղբյուրը» բանաստեղծի համար «գավառ մ'է անծանոթ, լի արևով»: Իդեալի այս նոր սահմանն էլ վերջիվերջո փակ շրջան է, միայն թե Խնտրայի միստիկական տեսիլների փոխարեն հանգչում է ավելի իրական մի եղբրում: Այս տարբերությունը պատահական չէր, ոչ էլ՝ միայն պայմանավորված երկու բանաստեղծների սուբյեկտիվ աշխարհների բնույթով. այն վերջին հաշվով բնութագրում էր արևմտահայ հասարակական ու գեղարվեստական մտքի մի նոր բեկում. 10-ական թվականների բանաստեղծական շարժումը գաղափարական զգալապես այլ ուղղությունների էր հետամուտ, քան 90-ական թվականներին:

Այդպիսի մի բեկում նշմարելի էր արդեն իսկ Մեծաբենցի սյան-թևիստական ոգորումների մեջ, ուր լույսի և արևի պաշտամունքը գրեթե

մաքրվում է միստիկական երանգներից և հարստանում հումանիստական իդեալների իրական բովանդակությամբ.

Քիչ մըն ալ դեռ,

Ա՛հ, շողա՛, շողա՛, բարի՛ արե, հիվա՛նդ եմ...

Մեծարենցյան արևաբաղձությունը միջնորդավորված չէ գերբնականի ոչ մի սահմանով. արեը բնության, կյանքի, ամեն մի կենսական շարժման իրական ակունքն է, որ կենսավորում է ամեն ինչ ոչ թե վերացական էությունների ոլորտում, այլ հենց երկրի վրա: Մեծարենցի քնարական աշխարհն ազատվում էր այն նույն մթնոլորտի, հասարակական այն նույն միջավայրի կապանքներից, ուր ձևավորվել էր նաև Խնտրայի միստիկական համակարգը: Խնտրան շկարողացավ խսպառ ձերբազատվել եսի սահմանափակության կաշուն օղակներից. որքան էլ կենսական էր նրա միստիցիզմի բովանդակությունը, որքան էլ լուսավոր էր նրա պեսիմիզմի աստառը, որքան էլ խորքի մեջ կենսահաստատ էր նրա պանթեիզմը,—բոլոր դեպքերում նա ուրվագծում է համիդյան բռնատիրության տասնամյակի արևմտահայ մտավորական կյանքի էական հակասությունները: Խնտրայի վաստակն, իբրև գեղարվեստական երևվույթ, ազդարարում էր հասարակական ու էսթետիկական իդեալների մի որոշակի սիստեմի փլուզումը: Բանաստեղծի հարափոփոխ հայացքը ամենուրեք լուսավոր եղերքներ է փնտրում, բայց նա երկու ոտքով դեռ կանգնած է այն մուսյլ հողի վրա, որ դարձավ իր սերնդի աղավաղված ճակատագրի գերեզմանը:

6

Խնտրայի համակարգում Լույսի դադափարն ունի նաև սկզբից մինչև վերջ գործող մի այլ համարժեք՝ Սերը: Վերջինիս խորհրդանիշը Իոննան է, իրականի և ցնորականի, մարմնեղենի և տեսլականի տարրերից բաղադրված մի էություն, որ հիշեցնում է հատկապես ռուս սիմվոլիստների քնարերգության մեջ տարածված «հավերժ կանացիության», «հավերժական կույսի», «երկնային հարսի», «ճաճանշափալ աղջկա» ուրվապատկերը, թեև Իոննան խորհրդանշան է ոչ ամբողջովին սիմվոլիստական իմաստով. այս դեպքում ավելի շատ կիրառելի է այդ հասկացության այն առանձնահատուկ ըմբռնումը, որ բխում է հայ բանաստեղծի մտածողության ու աշխարհայացքի ընդհանուր տրամաբանությունից. վերջին հաշվով սերը ևս ինտրայական եսի անհամար ալլուցումների վերին սահմաններից մեկն է, ուր բոլոր մասնավորություն-

ներք լուծվում են գերագույն ընդհանրացումի համասեռ էության մեջ.
«Սերը մասնավորության մահ մ'է տիեզերեցման դյուծության մը
մեջ...», այսինքն՝ հավիտենության բնազդացումը»¹²⁶:

«Պատույտ» էսսեում Խնտրան ավելի որոշակի է ներկայացնում իր
այս հայացքը. սիրո մեջ մարդը ձերբազատվում է անձնականության
կրթերից ու շահախնդրություններից, եսի մասնավորության «մեղքերից».
էովին, անմնացորդ նվիրումը այլ բան չէ, քան կատարյալի, բացարձա-
կի ներապրումը: Ամեն ինչ ի բնի իր մեջ կրում է բացարձակի «մեկ
ուրվագիծը, մեկ կնիքն», աստվածային սկիզբը: Սերը (քարի, թիփի,
ծաղկի, մարդու նկատմամբ՝ միևնույն է) սիրո առարկայի մեջ հայտնա-
գործում է հենց այդ բացարձակի, աստվածայինի խորհուրդը՝ ինքն էլ
իր հերթին հայտնագործվելով վերջիններիս մեջ. սիրողն այս ճանա-
պարհով սրբանում է, համայնանում, թոթափում է մասնավորության
բեռը. «Գեղեցկությունը միջոց մ'է ան ալ արտաքին ու պատահական,
բայց ոչ թե պայման: Սերն է լուկ պայման զատված գտնելու»: Հե-
տաքրքիր է, որ հենց այս ողով է մեկնաբանվում Դուրյանի հայտնի
բանաստեղծությունը.

Թե կույսը չրլար
Սիրուն ու անբիծ,
ԶԱստվածն այն Երկնից
Մարդ ո՞ւր կը կարգար...

«Սերն է միայն,—կորակացնում է Խնտրան,—որ իր անանձնականու-
թյամբ պիտի գտնել տար ամենուրեք, ինչ որ միայն ու դերադանցապես
արժանի է պաշտվելու: Ինչ որ բուն Գեղեցկությունն է, անկախ ճաշակ-
ներեն, հասերեն: Բացարձակին հասնելու համար բացարձակ միջոց մը
պետք է և այդ բացարձակ միջոցն է Սերը, անցյալ ներկա, ապագա նյու-
թական շահերի անկախ, ճշմարիտ, զոր քիչ շատ լավ կը ճանչնանք, քա-
նի որ ամեն մարդ գեթ մուկի ծաղիկ մը կը սիրե անշահախնդրաբար»¹²⁷:
Եվ եթե «Հավատք հանճարը», բանաստեղծի իսկ բացատրությամբ, եսի
կրավորական վիճակն է համայնի հանդեպ, ապա «Սեր հանճարը» այդ
համայնը յուրացնելու ավելի գործուն վիճակ է, այլ խոսքով՝ բացար-
ձակի անվերապահ հավատը (կրոնները, գեղարվեստները, էությունների
ենթագիտակցական ներթափանցման ամեն մի ձև առհասարակ) պա-
սիվ հայեցողություն է, սիրը, «մանավանդ Սերն առ մարդիկ» եսին
մղում է կենսական ակտիվության: Այստեղից է ձգվում այն հիմնական
թելը, որով Խնտրայի աշխարհը կապվում է Մեծարենցի քնարերգության

հումանիստական խորքերի, ընդհանրապես մեր դարասկզբի հայ բանաստեղծական վերածննդի միասնական գաղափարաբանության հետ, թեկուզև մինչև վերջ չի էլ նվաճում այն: Դրա լավագույն ասպարեցներին հենա «Ներաշխարհի» Խոհնային վերաբերող հատվածները, ուր կյանքի ու սիրո քնարական կարոտը, հոգու կենդանի բաբախով հարստացած ապրումը տառացիորեն հորդում է բնական աղբյուրի մաքրությանը, խորհող միտքը լուսարձակում է զգացող հոգու տարերային բխումով:

Ինտրայի ստեղծագործության այդ էջերը ակնհայտ կենսագրական հիմք ունեն. դրանց ստեղծման օրերին բանաստեղծն, իրոք, պատանեկան հախուռն սիրով կապված էր իր ապագա կնոջը՝ Վերժինին. «Ներաշխարհում» հաճախակի հիշատակվում է նույնիսկ նրանց սիրային հանդիպումների վայրը՝ Հալքի կղզին¹²⁸: Սակայն կենսագրական փաստը բանաստեղծական իրականություն է մտնում իր էսթետիկական տարողության ուրիշ բացվածքով՝ ենթարկվելով մի այլ կեցության տրամաբանությանը. գործում է այն օրենքը, որ Ինտրայի գեղագիտության մեջ ներկայացվում է արդեն բերված հեղինակային բանաձևմամբ՝ արվեստն իրականությունները տեսնում է անիրական: Պատահական չէ, որ ուսի, առարկայական ներկան բանաստեղծության կոնտեքստում դառնում է հուշ, անցյալի ներաշխարհային այլագոյություն. իրական կեցության ուղորտում մարդկայնորեն ապրված զգացմունքը խորանում և ընդարձակվում է փիլիսոփայական ենթաշերտերում, իրական անձնավորությունը վերհուշի, ներաշխարհային վերապրումի «անիրական» օրենքով վերաճում է խորհրդանշանի, իրականը ներթափանցվում է անիրականի տեսիլքով, խառնվում են երազի և արթնության, ապրածի և չապրածի սահմանները՝ Ինտրայի մտածողությունը կրկին մերձեցնելով կիսատոհմերի, անորոշ անցումների սիմվոլիստական սկզբունքին: Բոլոր դեպքերում, սակայն, քնարական պահի հիմնական լարվածությունը ձգվում է դեպի իրական աշխարհը, իրական սերը, իրական երջանկությունը՝ ներաշխարհային տարերքի բոլոր հոսքերը ուղղելով զրքի վերջին էջերի լիաբուխ կենսականությունը:

«Ներաշխարհի» սկզբում Խոհնան մարմնեղեն գոյություն է, բանաստեղծի դիտակցության խորքերում մշտապես շարունակվող մեղեդի՝ փթթող սիրո և կյանքի պատանեկան թրթռումների մասին: Այդ մեղեդին լույսի բռնկման պահերին մերթ ընդ մերթ այցելում է բանաստեղծին՝ նրան կապելով կյանքի ու աշխարհի հետ: Բայց քանի ղեռ մոռալ է երկինքը, քանի ղեռ անցողիկ է լույսի նշույլը, նա չի կամենում կենսա-

առատ սիրո շունչը խառնել իր մթամած էությանը. «Նիրհե, իմ սերս,—
թախիծով մենախոսում է բանաստեղծը, և ցայգարշավ մրրիկը ուր մե-
նադուտ լույսս կը ծփա, ուր սիրտս իր հրաշքը կը բաղհչուսեմ, ուր հնէու-
թյանս լուռ աղաղակը կ'էպխառնվի՝ թող բնության գաղափարին հան-
գիստը իբր օրհնություն մը շշնջերգի իմացականությունդ»¹²⁹:

Իռենայի տեսիլը, սակայն, համառորեն հետապնդում է բանաս-
տեղծին, կրկին ու կրկին նրան կանչելով հեռու մի եզերք, ուր կյանքի
խորհուրդը նույնանում է սիրո հետ՝ Աստիճանական անցումների հետե-
վողական շղթայում Իռենայի կերպարը վերաճում է գաղափարի, որ
լույսին հավասարարժեք մի վերացություն մը իրենով լցնում է տիեզերքը՝
գարունը սեր է, լույսը սեր է, համայնը սեր է, «Բոլոր այս երկներանգ,
դաշնավոր, հեիհե հմայնականությունը, ստվերներու մեջ դողող թե-
վաբախումները, թուղ, թաքնող սուրբներուն հույզը, լուսաթուրը, զոր
միջատները կ'հլեղեն, կը թրթռան, ծաղիկներուն փթթումն ու գունա-
զեղությունն, ու գաղջ խռովքը, որով էությունս կը ղեղու՝ Սերն են»¹³⁰:
Սերը զառնում է գոյություն քառսը կարգավորող սկզբունքներից մեկը և
իր հետ առնչվող անհատին մաքրում մասնավորության կրքերից: Այս-
պես փիլիսոփայական դրույթը վերաճում է բանաստեղծական սկզբ-
ունքի. խոհի տրամաբանությունը՝ զգացմունքի տրամաբանության,
այսինքն՝ «բանականությունը հուղումներուն մեջ»: Սիրո բանաստեղծա-
կան հիմքը միաժամանակ ընկալվում է որպես մշտանորոգ կենդանու-
թյամբ գեղուն բազմաձայն ու բազմագույն աշխարհի փառաբանության
կրք:

Սերը համընդհանրության բովանդակությունն է՝ լույսից տարբեր,
միևնույն պահին նաև լույսի հետ նույնական մի տարածքով, ուստի և
Իռենան խորհրդանշանի իր ներքին տարողությամբ, լույսին հավասար
մի նոր կրքի բեկռ է զառնում բանաստեղծի համար: «Երգ-կրպողի»
տեղուտ ներշնչանքով նա փառաբանում է իրական ու միաժամանակ
ցնորակերտ լուսեղեն էակի կույս գաղափարը. «Շրթունքներս քու շըր-
թունքներուդ մերձեցնելով, հպելով փայլատակելի առաջ, թափանցկա-
ցած, թափացած շնչեմ դրեղ. հիասոսկմամբ զգամ դրեղ. իմ իսկու-
թյունս, իմ արփս, երանականությանդ հառած, մերձեցած ըլլալու
զգայութենես դողողեմ, լուսնոտիմ, սարսափահար իմ մահշտանքս
խայտամ խորհուրդիդ արեցնող բույրին մեջ: Քու ճշմարտութենեդ, քու
դոյութենեդ անէանամ: Մի՞թե կարելի բան է որ իմ մատներս հպած
ըլլան քեզի. մի՞թե կարելի է լսած ըլլամ ձայնդ, ու շունչդ շնչած, քու
բույրդ խմած ըլլամ, քու բերանդ համբուրած ըլլամ. ներս իմ հեք կա-

րոտիս, պասքումիս. անհագենալի երջանկությունս, անհագենալի ազատագրումս, ղերծումս: Իրավ, համբուրա՞ծ եմ քու ծիրանի բերանդ. վա՛խ: Ների քեզի հպելով զքեզ մարմնավորած ըլլալուս: Ես վալելիմ զքեզ, աչնպես զքեզ շնչելով, ինչպես աղամանդը լուսը կը շնչե. ինչպես նոճին գիշերը կ'ըմպէ: Ա՜հ, որքան քաղցր ես. ինչպես կը տխրեցնէ զիս քաղցրությունդ: Քու հուշացմանդ պէս քաղցր ես դուն. զքեզ կը սիրեմ իբրեւ թե առհալիւտ հուշացած ըլլայիր. կը սիրեմ զքեզ իբրեւ թե մեռած ըլլայիր»¹³¹:

Անմնացորդ նվիրումի, բոլորանվեր անէացման, ինքնաաանջութացման այսպիսի ներշնչված պահեր դեռ էլի կարելի է բերել «Ներաշխարհի» բաղմաթիվ էջերից: Էականն այն է, որ զրանց հիմքում ենթադրուող նյութականորեն որոշակի, անձնապէս ապրված հոգեվիճակները (ահա, օրինակ, սիրած աղջկան բանաստեղծի հղած նամակներից մի հատված. «...տառապանքներով չարչարված սրբուհիս, մշտնջենավոր արամությամբ լեցուն կույսս... Նվ ես որ քեզի կ'երկրպագեմ, ես որ քննե ունեցած ներշնչումներս զրական էջերու մեջ խոնկ կ'ընեմ քեզի (ակնարկը վերաբերում է «Ներաշխարհին», որի վրա այդ օրերին աշխատում էր Խնտրան.—Վ. Կ.), ես՝ մութին մեջ քու զաղափարիդ ու հիշատակիդ առջև ծնրադիր՝ իմ կյանքիս ու սրտիս տրոփյունը քննե կ'սպասեմ, ե՞ս պիտի ըլլամ քու վրադ բարերար ազդեցություն ընող...¹³²) գեղարվեստական իրականության փաստ են դառնում «հուշացման» հրաշքով արարված մի այլ աշխարհում, ուր գործում են իրական-առարկայականից տարբեր, ալիլի ընդհանրական ճշմարտության լիցքեր, ուր քնարական ապրումն ու գեղագիտական հիմնավորումը ոչ թե կողք-կողքի են, այլ միմյանց մեջ, ուր, վերջապես, Խնտրայի բանաստեղծական մտածողության ու պոետիկայի որակական հատկանիշները երևան են գալիս մի ուրիշ կարևոր շրջվածքով: Խոնկային վերաբերող այդպիսի հստակմաները ներկայացնում են բուն արվեստը՝ անարվեստության մեջ, անբանաստեղծական բանաստեղծությունը, «չափերու խոշորոգեցն» ազատ զբաղմունքների տարերային, ենթադրատկցական, բնական հոսքը: Դրանք, ժամանակակից բացատրությամբ ասած, իրականության գեղարվեստական մոդելները չեն՝ թեկուզև իրենց ամենակատարյալ իրացման մեջ. դրանք ոչ թե ինչ-որ ձևով ներկայացնում են իրականությունը, այլ հենց բուն իրականությունն են (ներաշխարհային, իհարկե) միայն ապրածը չեն, այլ նաև ապրելը, ձևի և իմաստի միասնությունը չեն, այլ, կարծեք, իր լեզվական մակարդակը լիապես հաղթահարած մի հոծվածք, որը չի ենթադրում, թեկուզև պայմանականորեն, որևէ կարգի

տրոհվածություն: Բանաստեղծական տեքստի վերլուծության ոչ մի ընդունված շափանիշ այս դեպքում գրեթե կիրառելի չէ. արտահայտության այս կերպը ինքն իր շափանիշն է. քնարական սուբյեկտը բացվում է ու բացվում, մինչև որ ինքն իսպառ անհետանում է, մնում է միայն բացվածքը, զգացմունքի ինքնություն, անկախ, «անձև» շարժումը, ոչ թե ստեղծագործությունը՝ օբյեկտի և սուբյեկտի երկկողմանի որոշակիություն, այլ՝ ստեղծագործության գաղափարը, բացարձակացումը, եթե օգտվելու լինենք Խնտրայի իսկ տերմինաբանությունից: Գեղարվեստական արտահայտության իմպրեսիոնիստական եղանակը հայ բանաստեղծի մտածողության համակարգում տալիս է ուրիշ որակ, որ կարելի է նրա իսկ հայտնագործությունը համարել. բանաստեղծել՝ Խնտրայի համար (տեսականորեն և գործնականում) նշանակում է ոչ միայն արտացոլել, ոչ միայն արտապատկերել, ոչ միայն վերգգալ (թեկուզև ամենածայրաստիճան բնականությամբ ու ճշմարտամանությամբ) ինչ-որ արտաքին իրողություն, այլ բռնի ուղղակի իմաստով ապրել այդ իրողությունը, ներաշխարհացնել այն, վերաճել այդ իրողությանը, էովին լինել այն: Մտածողության այս տիպը՝ միստիկական երանգներից զգալիորեն մաքրված, խոր նստվածքներ ունի նաև Մեծարկնյի քնարերգության մեջ:

«Ներաշխարհում» տիեզերացման ձգտող հոգին ներքին ու արտաքին բախումների դրամատիկ լարվածության բարձրակետին է հասնում Իռենային նվիրված շքեղ էջերի մեջ: Այդ բարձրակետը միաժամանակ և կոնֆլիկտի լուծումն է: Նարեկացին «արդար արեգակի» համատարած լույսի մեջ հասնում է աստվածային էությանը միանալու հավատին և վերջապես խաղաղվում. այդպիսի մի ոլորտ XX դարի բանաստեղծի համար Իռենայի սկզբունքն է՝ Սերբ: Ամբողջ «Ներաշխարհից» բխող միստիկական տրամաբանությունը այստեղ էլ է գործում: Սերբ անքննելի բացարձակի ալլանտունությունն է, որ մի ուրիշ ճանապարհով հանրէացման է տանում եսին. Սերբ դրվում է բարոյական շափանիշների նույն գծի վրա, ինչպես Ղշմարտությունը, Գութը, Հավատը և սլեն: Եթե այլացման նախորդ աստիճանում եսն, ինքն իրենից դուրս գալով, ինքն իրեն հաստատում էր լույս-աստծո մեջ, դառնում էր ներանձնացած բունություն, աստված կամ լույս, ապա այժմ նույնարևույթ մի ինքնահաստատման հասնում է Իռենայի ոլորտում, ինքն իրեն հայտնագործում է մի այլ տեսակետով. «Սիրտս ճշմարտության տեսակետ մ'է. Իռենան սկզբունք մ'է. էությունս բխած անդրժեռի սկզբունք մը: Հավիտենական անդրեսությունս ոգին է. կուսեղությունը. այն ինչ որ եմ, ինչ որ կ'ըլլամ».

իմ տառապանքներովս ու երանություններովս բաղադրված հիակերտված մեղեդի, ներաշխարհէն ելլող միաձայն ներդաշնակութիւն...»¹³³;

Բայց խորին նվիրման, ամենաբարձր ներշնչանքի, պաթետիկայի հասնող բանաստեղծական վսեմութեան մեջ նշմարելի է մի նոր երանգ-կյանքի կարոտն է դա, երկրային, կենդանի, իրական կյանքի կարոտը: Այս դեպքում էլ Խնտրան չի կարող միստիկ շլինել, չի մոռանում իր «մեծագուշն ցնորքին»՝ աստծուն, սակայն արդեն ոչ թե միայն դժգոհելով հստկամբ թերի իր հողեղեն էութունից, այլ մարդու սիրելու իրավունքը պաշտպանելով արարչի հանդեպ. «Ինչո՞ւ համար, մեծ աղոթող որ ես՝ չես հիշեր տարփավորները: Մի՞թե օտա՛ր են անոնք այն տողումին. անոնք որ, անդիտակից, հավիտենութեան կը ձգտին, ներդաշնացման, կատարելագործման գերագուշն վիճակի մը զհետ անձկագին...»¹³⁴: Ապրելու, սիրելու երջանկութիւնը բացարձակի շնորհով սահմանված՝ մարդու նախաստեղծ իրավունքն է, ուստի և կյանքի, սիրոյ, հուշի այս նոր ճանապարհին ավելի է մեծանում որոնումների ու սպասման հոգեբանական լարվածութիւնը. մեծարենցյան «սպասման հիվանդ» հորջորջումը կարող է պատշաճել նաև Խնտրային: Հայեցողական այս ոլորտից կասկածի տակ են առնվում աստծու և անմահութեան գաղափարները, որոնց ամենից ավելի մեծ հավատով էր ապավինում բանաստեղծը՝ հավերժի ու անցողիկի ցավազին խորհուրդները քննելիս: Այդ կասկածը տեղ-տեղ, ինչպես տեսանք, աղարտում է նույնիսկ «նոճաստանի» սոսնտների անխառն պաշտամունքը՝ «Թողե՛ք զիս, նոճք, որ տխրագին մեղանչեմ...»:

«Մեղանչումի» այս հոգեբանութիւնը Իոենային նվիրված էջերում ապրելու, սիրելու, երկրի վրա հանրէացման հասնելու մարդկային ձգտում է: Որքան ավելի է սաստկանում այդ տենչը, այնքան ավելի կրքոտ է դառնում Իոենայի փառաբանութիւնը. սիրոյ այդ երկրային տեսիլը բանաստեղծին մի նոր կողմից է մերձեցնում ենթագիտակցականի սահմանին. նրա պայծառացած երևակայութիւնը, ոչ թե սիմվոլիստական, այլ իրական «հայտնատեսութիւնը», «վայրկենական լուսազգածութիւնները» հղանում են հորդաղեղ պատկերների, գուշների, երանգների, համադրութիւնների նորանոր հորձանքներ. հոգին հալածական է Իոենայից ելող «արփային շափղենի», շնչասպառ է «վառվելու, նշարձակելու հրեշտակային երանութենէն». Իոենան բանաստեղծի «հավերժական իրավունքն է», նրա «կատարելացումը, սրբացումը, հոգիացումը», նրա «արշունին, մտածումին, հոգիին բխող երազ», ամեն ինչ բանաստեղծի էութեան մեջ «կը տողորվի, կը լուսազանգվի

անսով»... Ինտրայի ինքնաբերականությունը, թե՛ «իր անկեղծությունը, իր հուզյալ հեքը, իր բոլոր ուժը կը պատմեն իր Կյանքի Կիրքը»¹³⁵, — ճշմարիտ է հենց այս պլանում: Բանաստեղծն անցողականի և անանցի, երկրի ու երկնքի, մարդու և աստծո, վերջապես, հոգու և մարմնի հակադրությունը լուծելու մի նոր տեսանկյուն է պարզում, որտեղից դիտված՝ մարդկային էությունն այլևս չի լուծվում աստվածային անսահմանի մեջ, այլ մտածվում է իբրև վերջինիցս անկախ սկզբունք՝ երկրային սիրով իրագործելի իր ընդհանրացմամբ: Կրկին ու կրկին հայտնադործելով Իռենային՝ քնարական եսն իրեն զգում է բանաստեղծ, որ արարող է, քանի որ ապրում է իրիկունի անսահմանությունը, թափանցել է անեղերքի խորհուրդը, քանի որ սիրում է. «Ահա կ'երթամ, ամայի անսահման իրիկունին մեջ. և՛ բանաստեղծն եմ, և՛ սիրահարը: Անեղրությունն թափանցված, անեղրությունն այսահար կ'երթամ...»¹³⁶:

Պատահական չէ, որ բանաստեղծն ու սիրահարը հիշվում են կողք-կողքի. երկուսն էլ կյանքի տարփալորներն են, երկուսն էլ ներշնչված են ապրելու տառապագին բաղձանքով. «Ոչ ոք կը տառապի կյանքին համար այնչափ որքան բանաստեղծն ու ոչ ոք երջանիկ է ավելի երբ կ'ապրի, մեծ կենսամոլեն ավելի, վասնզի ոչ ոք կը սիրե ապրի՝ այնպես ինչպես ինքը. պետք է որ ապրի ստեղծողը»¹³⁷: «Պետք է որ ապրի» նաև սիրահարը, թերևս ավելի, քան բանաստեղծը, որովհետև եթե ստեղծագործությունը «երևակայության թափառականությունն» է ներքին ու արտաքին աշխարհների անհուն տարածություններում («ստեղծագործությունը, որքան տիեզերական ուղի ըլլալ՝ կյանքը պետք է այնքան ընդարձակ ըլլա»), ապա սիրահարը անընդհատ պետք է բաժանի իրեն ու միշտ մնա անսպառ՝ «հավերժակենսության պակուցիչ զգայություններու մեջ», որոնք «հանճարի լուսեղեն ու համապարփակ վայրկյաններուն կը նմանին»: Ե՛վ բանաստեղծը, և՛ սիրահարը երկուսն էլ արարում են՝ մեկը Գեղեցիկի պայմանական արժեքներ (Գեղեցիկը ճշմարտի պայմանն է), մյուսը՝ բնամարդկային անպայման արժեքներ, որ հենց ինքը կյանքն են, ոչ թե տիեզերքի տարերային հոլովույթը, այլ մարդկայնորեն իմաստավորված տիեզերական կեցությունը:

«Ներաշխարհի» կառուցվածքը, հոգեբանական վիճակների նպատակաուղաց հաջորդականությամբ, իր հղացման ավարտին է հասնում Իռենայի հատվածներում: Եթե ինտրայական Եսի հարափոփոխ աշխարհմաների ելակետը մենավոր խրճիթն էր՝ լամբարի աղոտ լույսով, ապա վերջին կայանը անհուն բնությունն է՝ զգալիորեն բեռնաթափված միատիկայի աշխարհական տարողությունից: Տանջահար ու հոգնաբեկ հո-

պին՝ «իր բուր լուսթյան խոռոչներեն», «իր տառապանքի բալիդներեն»
 «ուր վայտններու մենավոր արձագանք մը կը երկննա», ձգվում է դեպի
 «անդրաշխարհային հուշս մը», որ այլևս վերացական բացարձակի հա-
 մածալալ սկզբունքը ներկայացնելուց դատ, նաև «լուսեղեն, թափան-
 ցիկ, արփային, և իրակա՛ն, իրակա՛ն» մի գոյութուն է։ Սիրո գաղա-
 փարական սկզբունքը վերստին հանգում է իր կոնկրետութեանը։ «Ներ-
 աշխարհացված» Բնության, Լուսի, Աստծո վերացական տեսիլների մեջ
 թափառող հոգին, անմարմին սիրո, բարութեան ու ճշմարտի բարոյա-
 կան ապալիները թողած, կյանքի, հուշի, սիրո երջանկության խա-
 րխիսը հաստատում է երկրի վրա, աստծու և բնութեան հավերժութեանը
 ներկայանում է իրական սիրո մեջ ինքն իրեն վերադառած անհատի վըս-
 տահութեամբ։ Այստեղից մինչև մեծարհնցյան անպարագիծ կենսա-
 պաշտութեանը մի քայլ է միայն։ Բայց Խնտրայի հերոսի սոցիալական
 էությունը անհնարին է դարձնում այդ քայլը. նա անխուսափելիորեն
 պետք է կանգ առնուր այնտեղ, ուր հասարակական ու գեղագիտական
 իդեալների մի նոր համակարգի սահմանն էր ուրվագծվում։ Այդ սահ-
 մանի վրա Մեծարենցը պիտի հաստատուր իր էսթետիկական հայեցու-
 թյան հենակետերը. նա սկսեց այն մուտքից, որի առաջ կանգ էր առել
 Խնտրան։ Արևմտահայ գեղարվեստական մտքի տրամաբանությունն էր
 այդպիսին. մինչ «Ներաշխարհի» հեղինակը, մանավանդ իր երկրորդ
 դրքում, ազդարարում էր ցավածին իդեալների մի ամբողջ աշխարհի
 ճգնաժամը, տրամադրությունների ընդերքից ընձյուղվում էին բանաս-
 տեղծական նոր ծիլեր, որ նրա միտքից իլմին ու փիլիսոփայական մտա-
 սեռումներին հակադրելու էին պարզ, անմիջական, լիասիրտ ու չը-
 միջնորդավորված մղումը դեպի սերը, բնութեանը, մարդը։ Մի ամբողջ
 տասնամյակ հոգիներին ծանրացած աշխարհամեծ անհատապաշտու-
 թյունը հակասական, բայց օրինաչափ անցումով վերածվում էր իր հա-
 կադրությունը՝ մեծարհնցյան խոր ու կենսահաստատ հումանիզմին։

ԻՐԱԿԱՆ ԱՆՀԱՏԸ ԻՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

1

Ինտրան արևմտահայ քնարերգության մեջ հաստատեց բանաստեղծական իմացության նոր տիպ, ավելի ճիշտ՝ գեղարվեստական գիտացության մեջ անջատ-անջատ գործող, ինչ-որ տեղ տարերային հոսքերը ենթարկեց համակարգային տրամաբանության, որն ինքնին արդեն որակական նվաճում էր: Բայց և այնպես նա լիովին չլուծեց պահի գերլսնդիրը՝ անհատի երկվության, իր պատկերացմամբ՝ նախաստեղծ ու բոլոր ժամանակներին հատուկ հակասությունը. բանաստեղծը եսի հանրէացման իդեալը որոնում էր միատիկական ճանապարհով, աննյութականի, վերգայականի ոլորտում՝ մշտապես խոցելի մնալով այնտեղ, ուր ամենից ավելի հաստատուն էր պատկերացնում իր համակարգի խարխիլները: «Ներաշխարհի» (չխոսելով արդեն «Նոճաստանի» մասին) բանաստեղծական իրականությունը վերջին հաշվով անիրական էր, որքան էլ հագեցված լիներ կենդանի կեցության հարուստ ու անմիջական ընկալումներով:

Այնուամենայնիվ արտաշխարհի բանաստեղծական յուրացման ինտրաշական կերպը ռացիոնալ շատ բան ուներ իր մեջ. ստեղծագործության օբյեկտի ու սուբյեկտի գործուն միասնականության սկզբունքը, ճշմարիտ ներաշխարհային արժեքների վավերացման պոետիկական նոր հնարավորությունների հայտնագործումը, ներքին ու արտաքին ձևի աննախընթաց ազատությունը, վերջապես, պանթիստական տարերքը միատիկական քողի ետևում, իրոք, գծում էին հեռանկարային ուղիներ, որոնց հանդուցյում Միսաք Մեծարինցը պիտի կառուցեր բանաստեղծական մի նոր աշխարհ:

Այդ ինքնատիպ, բայց ամենևին էլ ոչ անակնկալ աշխարհի հիմքում ևս գործում էր եսի ընդհանրական սկզբունքը՝ բանաստեղծի քնարերգու-

թյան ամբողջ տարածքով մեկ գծելով փոփոխական լիճակների սեփական ուղեծիրը՝ ինտրայականից զգալիորեն տարբեր տրամաբանությունամբ։ Այդ տարբերությունն փաստն, իհարկե, չի կարելի հանգեցնել այն պարզ ճշմարտությանը, թե ամեն մի իսկական արվեստագետ վերջիվերջո անկրկնելի է. հարցն այս դեպքում ենթադրում է ավելի լայն տարողություն. մասնավոր անհատականի և ընդհանուր մարդկայինի բարդ միասնության բանաստեղծական իր մեկնաբանությամբ Մեծաբնեցն ըստ էության թեակոխում էր մի նոր սահման, որակապես այլ գեղարվեստական իրականություն։

Անհատի խնդիրը բանաստեղծական մտքի բոլոր լարումների կիզակետն էր՝ սկսած 90-ական թվականների առաջին կեսից։ Մեր դարասկզբին այն ավելի էր սրվել՝ ոչ միայն զուտ գեղագիտական, այլև հենց բուն հասարակական իմաստով։ Բանն այն է, որ 1896—1908 թթ. արևմտահայ իրականության վերաբերմամբ «հասարակական կյանք» հասկացությունը կիրառելի է միայն որոշակի պայմանականությամբ՝ իսկ ուր չկա հասարակական կյանք, հասարակություն՝ լայն նշանակությամբ, չի կարող լինել նաև հասարակականորեն ավարտուն ու ամբողջական նրա միավորը՝ անհատը։ Եվ իրոք՝ կեցության հասարակական տիպը անմտածելի է՝ առանց սոցիալական, քաղաքական, բարոյական, մշակութային ազատ կամ գեթ մի որոշակի շափող հանրային ձև ու բովանդակություն ներկայացնող կենսագործունեության, որի պայմաններում միայն կարելի է խոսել լիարժեք ու ներդաշնակ անհատի մասին։ Հակառակ պարագայում կեցության համար առավել բնորոշ է մեկուսացված անհատի ինքնագործունեությունը, հոգևոր անարխիան։ Այստեղ է, որ հավաքական կամքը տրոհվում է մասնավոր կամքերի տաքասեռ բադմաղանության՝ ձեռնադրելով անհատներ, որոնք հենց բուն կեցության ոլորտում ոչ միայն դուրկ են ընդհանրական արժեքից, այլև շեն հավատում իրենց իսկ անհատական արժեքին։ Դարավերջի արևմտահայ միջավայրը ծնում էր հենց այսպիսի անհատներ։ Հոգևոր կյանքը, որքան էլ ունենար իր հարաբերականորեն անկախ ու ինքնուրույն զարգացման հունը, այնուամենայնիվ, չէր կարող շրջանցել ժամանակի համար բնորոշ այդ իրողությունը, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է ամենազգայուն գրական սեռին՝ քնարերգությանը։ Հերանուշ Արշակյանի «Ապրիմ-Մեռնիմ» ոտանավորում, օրինակ, միանգամայն որոշակի է ուրվագծվում հասարակական բովանդակությունից դուրկ անհատի այդ կերպարը։ Քնարական հերոսը, որ այս դեպքում զգալիորեն մերձենում է հեղինակի անձնավորությանը, իրեն գիտակ-

ցում է որպէս ճամփեղեքներին մշտապէս տրորվող ապրեմ-շապրեմ ծաղիկ.

Փետրատեն մի առ մի
Խեղճ թերթերս փափուկ
Եվ ապա լքումի
Տան կոճակս խեղճուկ:

Փոշիին մեջ ինկած
Խեղճ կոճակ անշան,
Փոշիի մեջտեղ հած
Ոտքի կ'ըլլամ կոխան:

Ձեմ կրնար գանգատի,
Ո՛հ, հառաչ մը մինակ
Դուրս հանել ծաղկատի
Ձոր կուրծքես ավերակ:

Փոշիին ու ցեխին
Մեջտեղը կորսված
Օր մ'ալ կը կորսվիմ
Անանուն, անբերված:

Ինքնաբացասման այս հոգեբանությունը կարճ ժամանակում գրեթե բացարձակ տիրապետության է հասնում բանաստեղծության մեջ, և այս տեսակետից միանգամայն հիմնավոր էր քննադատության տագնապը պոեզիայի ապագայի վերաբերյալ: Հարցն, իհարկե, հաճախ պարզունակացվում էր՝ սոսկ ղեկավարնսի արտաքին ազդեցություն նկատելով այնտեղ, ուր գործում էին առավելապես տեղական բնույթի նախադրյալներ, ժամանակակից հետազոտություններում երբեմն նկատելի է նաև մի այլ կարգի միտվածություն. որպէս թե ի դեմս նախամեծարենցյան շրջանի արևմտահայ քնարերգության, գործ ունենք ձևավորվող անկումային ուղղության հետ: Անկումայնությունը, սակայն, իբրև ինքնուրույն հոսանք, համարյա բացառապէս եվրոպական երևույթ էր՝ իր որոշակի պատմական ու գեղագիտական հիմքով, մի բան, որ հազիվ թե հնարավոր լիներ արևմտահայ միջավայրում: Անկումային գաղափարաբանությունն ու արվեստը ենթադրում են հասարակական դարգացման այնպիսի մակարդակ, երբ հայտնի օրինաչափությամբ սկսում է քայքայվել սոցիալական հարաբերությունների հին տիպը, իսկ մի այլ, ավելի կատարյալ տիպի գոյացման պայմանները դեռևս լիովին չեն հասունացել: Ազգի ինքնորոշման, ազգային ինքնահաստատման փուլը նոր թևակոխած հայ իրականությունն ընդհանրապես հոգ չուներ գեղար-

վեստական մտածողութեան այդ յուրահատուկ կերպի համար (խոսքն, իհարկե, չի վերաբերում այն եկամուտ, ինչ-որ տեղ անխուսափելի հովերին, որոնք հեռու էին ամբողջական հոսանք ներկայացնելուց)։

Դեկադենտների քնարական հերոսը բնութագրվում է ոչ այնքան ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմով ու անհատապաշտութեամբ, հիվանդագին ու մեկամաղձոտ ներքնաշխարհով (այս գծերը խորթ չեն նաև ումանտիկական հերոսին), որքան հաշտվողականութեան ու համակերպումի հոգեբանութեամբ, որ վերջիվերջո բարձրացվում է աշխարհայացքի աստիճանի²։ Դարավերջի արևմտահայ քնարերգության մեջ լայնորեն տարածված թախծի ու վհատության տրամագրությունները ո՛չ միասնական էին, ո՛չ էլ ունեին այդպիսի աշխարհայացքային ընդհանրություն։ Երևույթը միանգամայն ճշգրիտ է բնորոշում Մեծարենցի հայտնի արտահայտությունը՝ «եսին տաղտկալի ոչնչաբանություն»։ Այդ «ոչնչաբանություններից» «մերկանալու» համար, շարունակում է այնուհետև սեփական ստեղծագործության անաշառ քննադատը, բանաստեղծը պետք է ձգտի «իր էութենին դուրս ելլել»³։ Հարցադրումն, անշուշտ, կատարվում էր ամենալայն նշանակությամբ։ Մյուս կողմից՝ «էություն» վերաբերյալ ակնարկը պատահական չէ. փաստն ուղղակի մեկնաբանվում էր իբրև ժամանակի ստեղծագործական հոգեբանության ներհատկություն, և այս դեպքում մտածողության արտաքին շփումները կարող էին ունենալ համեմատաբար երկրորդական նշանակություն։ Հատկանշական է նաև, որ Մեծարենցը ամենևին էլ հակում չունի ո՛չ իր, ո՛չ էլ մյուսների «պղտիկ կամ մեծ անձնականությունները» վերագրել ինչ-որ համակարգային սկզբի։

Ժամանակի դրական միջավայրը, մասնավորապես քնարերգությունը այդպիսի ենթադրության հիմք չէր էլ տալիս։ Տասնյակներով հաշվվող բանաստեղծական անուններից ոչ բոլորն էին գիտակցում իրենց որպես ստեղծագործողներ, որոնք որոշակի համակարգի սահմաններում կերտում են աշխարհի ընդհանրացված գեղարվեստական մոդելը։ Նրանցից շատերը, ըստ էության, մտավորականներ էլ չէին, այլ տարբեր բնադավառների, տարբեր մասնագիտության տեր մարդ-անհատներ, որ պարզապես ձգտում էին իրենց անձնական աշխարհի լայն կամ նեղ բացվածքով հաղորդակցվել շրջապատի հետ՝ հաճախ լուսանկարչական ճշգրտությամբ վերարտադրելով սեփական դժայմունքների ու խոհերի յուրաքանչյուր նրբերանգ։ Նրանցից ամեն մեկն ինքն իր համար մի տեսակ առանձին էր կրում օրերի ծանր բեռը, յուրովի էր տանում տառապալի ու մարտիրոսի իր խաչը՝ անկեղծորեն հավատալով, որ իր

Հոգու ցավը դարի ու ժամանակի ցավն է: Այսպես էր ստեղծվում «ան-մարդկային անձնաբանությունների» քնարերգությունը, որ ամենաչնհարազատությամբ ներկայացնելով հանդերձ մեկուսացված անհատի դրաման, այնուամենայնիվ չէր կարող ստանալ հասարակական կշիռ ու լիակատար գեղարվեստական արժեքայնություն:

Ժամանակին հրատարակված բանաստեղծական ժողովածուների, ինչպես նաև առանձին բանաստեղծությունների մի քանի բնորոշ խո-րագրերի թվարկումն իսկ կարող է բավական ճշգրիտ գաղափար տալ այդ քնարերգության բնույթի ու բովանդակության մասին. այսպես՝ «Հոգեր», «Լքված քնար», «Խաչված երազներ», «Մրմունջ», «Պատրանքի ծաղիկներ», «Մթնշաղ», «Խունկ և արցունք», «Հոգիներու արցունքը», «Հեծյուն», «Թախծություններ», «Ունայնություն» և այլն¹: Եթե դիպուկ խորագիրը, մանավանդ քնարերգության մեջ, բանաստեղծական իրա-դրության, հոգեբանական պահի, տիրապետող միտք-ապրումի ընդհա-նուր հայտարարն է, ապա բնութագիր-անվանումների այս շարքը, որը կարելի է դեռ շարունակել, հուշում է մի կարևոր բան. նախամեծարենց-յան շրջանի արևմտահայ քնարերգությունը, որքան էլ չէր ներկայաց-նում խստորեն որոշակի ու հստակական համակարգային մտածողու-թյուն (անկումային կամ մի այլ կարգի), այնուամենայնիվ բոլորովին դուրս չէր ներքին մի ընդհանրությունից՝ եթե ոչ գեղագիտական-աշ-խարհայացքային, ապա գոնե ստեղծագործական-հոգեբանական ա-ռումով:

1896—1908 թթ. տասնամյակն ընդհանրապես մի առանձին շրջան կարելի է համարել արևմտահայ պոեզիայի պատմության մեջ. իհարկե, ոչ ժամանակային իմաստով, քանի որ այդ տասնամյակում է սկսում ձևավորվել նաև բանաստեղծական մտածողության այն տիպը, որի առաջին ու վճռական արտահայտությունը Միամանթոյի «Դյուցազնո-րենը» եղավ և որ պիտի բարձրանար աշխարհայացքային, գեղագիտա-կան, մեթոդաբանական ու պոետիկական զգալիորեն այլ հիմքերի վրա: Խոսքը քնարական աշխարհաճանաչման որակական առանձնահատկու-թյունների մասին է: Մեծարենցի ստեղծագործությամբ, ըստ էության, ամբողջանում էր բանաստեղծական մի ինքնուրույն համակարգ, որն ուներ իր սեփական օրինաչափությունները և մանավանդ այսօր, պատ-մական հեռավորությունից, միանգամայն տեսանելի սահմաններով ուր-վագծվում է դարասկզբի հայոց բանաստեղծության հարուստ ու բազ-մազան, բայց և միասնական համապատկերի վրա:

Երբ Արշակ Զոպանյանն այնքան հստակապես նորեն ձգտում էր բա-

նաստեղծութիւնն ազատագրել 70—80-ականների կանոնական մտքի կաղապարներից, չէր կարող ենթադրել, որ մեկ տասնամյակից էլ քիչ ժամանակամիջոցում արևմտահայ քնարերգութեան մեջ հաստատուելու է մտածողութեան մի այլ ստերեոտիպ: Իրոք, Մեծարենցին անմիջապահ նախորդող բանաստեղծները (բացառությամբ, իհարկե, Ինտրայի), ավելի տարերայնորեն, քան դիտակցաբար, արդեն շրջանառութեան մեջ էին դրել ձև-իմաստային մի քանի, եթե կարելի է ասել, տիպային բանաձևեր, որոնց շուրջն էլ մշտապես գոյանում էր քնարական խոհ-ապրումի ոչ բարդ իրականութիւնը:

Եթե ետգուրջանական շրջանի բանաստեղծութեան հերոսը հաստատուն բարոյական սկզբունքներով ինչ-որ տեղ ներդաշնակութեան մեջ էր շրջապատի հետ, իսկ Չոպանյանինը՝ իր անհատականութիւնը հաստատում էր մտքի և զգացմունքի կանոնադանց ազատութեամբ, աշխարհի նկատմամբ անկախ ու վերլուծական հայացքով, ապա այժմ այդ անհատը համարյա կապ չէր տեսնում իր և արտաքին իրականութեան միջև. մեկուսացված վիճակը նրա գոյութեան հիմնական որոշիչն էր: Բոլոր քնարական իրադրութիւններում նա չի կարող իր եսը դիտակցել այլ կերպ, քան մենավոր խցով, դոց պատուհանով կամ ինչ-որ փակ տարածութեամբ (առարկայական, թե հոգեկան՝ միևնույն է) աշխարհից, ոչ-եսից անջատվածութեան մեջ: Հոգեբանական գուգահեռները գրեթե միշտ տանում են դեպի գիշերը, մթնշաղը, մարած լույսը, ընդհանրապես հանգչող օրվա, հանգչող կյանքի պատկերները, որոնք ամենուրեք նույնական իմաստային բեկնացումներով կրկնվում են անհամար կապակցութիւնների շղթայում՝ ստեղծելով նաև ձևային միօրինակութիւն:

Մի վառեր կանթեղն ու մութին մեջ լաց.

Թող գիշերն իր սև հոգին բերն հոս:

Խորհինք մանավանդ, լույսերը մարած.

Փեղկերը գոց և երկուքս ալ անխոս:

Գերեզմաններն մինչև հավիտյան

Մութի վ, մութ հոգվույն մեջ, աչքերն ներս.

Եվ երազներն ու խորհորդներն համայն

Կը սիրեն խավարն...

ՁԷ՛, ցայտով լուսն

Մութը մարչունք. մութը իմ սի՛րտս է:

(Վ. Մակլայան)

Կես գիշեր է, սենյակիս մեջ տառնձին

ու մինակ,

Կրթիւններ եմ պատուհանիս եղերքին
տխրունակ.
Նայվածքս հեռուն՝ անհունին մեջ կապույտին
կորսոված,
Մտածումներս մտքիս մեջ կը պտուտքին
տխրամած...

(Է. Արշակյան)

Գիշերն է երկայն, անվերջ կ'երկարի,
Հոգերով լեցուն,
Ու եղերորեն ներսս կը մարի
Ջահն երազներուն:

Ու կ'զգամ տակավ հեշտութիւնն անհուն
Ցուրտ տոանձնութիւն,
Մինչ դուրսն արհավրոտ վայունն հովերուն
Կողրա հավիտյան:

(Ա. Հարութիւնյան)

Մութին մեջ կուզեմ որ կյանքս անցնի,
Երազի մը պէս մեղմ ու կարճատե,
Անձայն, անշշուկ, ամենին զաղտնի
Կայն ճամփուն մեղին քայլով մը թեթև,
Առանց ստվերիս շղթային լռնի:

(Վ. Թերեկյան)

Այսպիսի բանաստեղծութիւնը հեշտ ստեղծվում էր, հեշտ էլ մո-
ռացվում: Բայց մտածողութիւն կերպը իր անխուսափելի նստվածքն էր
տալիս գեղարվեստական գիտակցութիւն մեջ և իսկական ստեղծագոր-
ծական անհատականութիւնների ձեռքում կարող էր տալ ճշմարիտ
որակական արժեք: Դա ապացուցեց Ինտրան, դա գեղարվեստականու-
թիւնն առավել բարձր աստիճանում պիտի ապացուցեր Մեծարենցը, այն
Մեծարենցը, որի նախափորձերը ևս դուրս չէին ժամանակի տիպային
մտածողութիւնն ընդհանուր հոսանքից: Բերենք, օրինակ, «Ան իմ սիրտս
է...» (1904) բանաստեղծութիւնն ավարտը.

Ա՛հ, սիրտս է ան, սիրտս գիշերը մթին,
Աշնան գիշերը լացող,
Ու կը դողա անհուսովս հովն ուժգին
Մինչ անձրեւին կ'իջնէ ցող.
Մինչ ևս կուգամ՝ կու լա հոգիս, կու լան լարերն իր բոլոր,
Ու կը խորհիմ թե սիրտս ա՛լ է Աշնան գիշեր մը լացող...

Որքան էլ ղգալի է մեծարենցյան անհատականության դրոշմը (քը-նարական իրադրությունը, Խնտրայի շրջված արտահայտությամբ՝ «ղմեղ ցուրտ շի թողու»։ բացի դրանից, բանաստեղծի ստեղծագործական ձե-ռագիրը ճանաչելու համար բավական է միայն «կը դողա անհուսության հովն ուժգին» բնորոշ փոխաբերությունը՝ կառուցված նրա պոետիկական համակարգի ընդհանուր օրենքների համաձայն)՝, այնուամենայնիվ այս-տեղ էլ գործում է բանաստեղծական տրամագրության նույն ստերիո-տիպը, հոգեբանական լարումների նույն տոնայնությունը, որ թախծու-թյան անդորրի ետևում ակնարկում է ներքին խռովքի նկատելի երանդ-իլուր չէ, որ «անհուսության հովը» բնութագրվում է «ուժգին» մակ-դիրով։

Զսպված բողոքի՝ արտաքնապես աննկատելի այդ երակը, ըստ էության, ժամանակի բանաստեղծական մթնոլորտի հիմնական սնուցիչ-ներից էր առհասարակ։ Հոգեբանական պահի, քնարական կառույցի շերտերում ճնշող ու մռայլ գույների խտացումն ինքնին սրում էր ող-բերգականի ղգացողությունն անհատի ներաշխարհում՝ ինչպես հոգեբա-նորեն, այնպես էլ իղևալի սահմաններում բացառելով համակերպության որևէ եղբ իրականության հետ. որքան էլ մեկուսի, որքան էլ առանց հասարակական-գեղարվեստական լայն հնչեղության՝ արտունջն այնու-ամենայնիվ մնում էր արտունջ։ Ահա թև ինչու «խաշված երաղների» այդ քնարերգությունը խորքում քիչ ընդհանրություն կարող էր ունենալ անկումային ղգափարաբանության հետ։

Այս տեսակետից հետաքրքիր է Վ. Մալեյլյանի վկայությունը՝ իր սերնդի ստեղծագործական հոգեբանության ու ճակատագրի մասին.

«Ամբողջ երաղողներու սերունդ մը եղավ մերը...

Մենք գժբախտներ եղանք, կյանքը շի հասկնալուս, ի՞նչ կ'ըսեմ, կյանքեն ղարտուղնելուս համար. մենք անոր հետ պայքարեցանք, կուշտ կշտի, ոգի ի բոին, փոխանակ հաշտվելու, փիլիսոփայորեն, ինչպես կ'ընեն հզոր թշնամիին հետ...

Մենք ուղեցինք, սուրբ ընդվզումներու ղինվորագրված, կյանքը լա-վագույն ընել, բարձր ու աղնիվ կոշումի մը ծառայեցնել առիկա... Մենք փնտրեցինք, անձկայրյաց, դեռ շերտղված սերերը, բոլորովին նոր և գերաղանցապես խոր... Ու մենք փորձեցինք, վերջապես, ալլափոխել կյանքն ու սերը, ղոր երգեցինք երգերով ու հույզերով դեռ երբեք շի ղգացված։

Հիվանդներ էինք գուցե, երբ նույնիսկ ժպիտը կը քմծիծաղեր մեր

էրիտասարդ գեմքերուն վրա, ծերեր էինք արդեն, անշուշտ, երբ տարակույսը կը ծամածուր մեր անխորշում ճակատներուն վրա:

Ու մենք չէինք, որ բառի մը համար անքուն գիշերներ անցուցինք հաճախ. մենք չէինք, որ երգի մը համար օրերով անդադրում լացինք:

Համեղբայրական սրտակցութեամբ մը հորդազեղ, մեր ամբողջ խանդավառանքները խնկարկեցինք զրկվածներուն և տանջվողներուն. և մեր հոգիները, անբռնաբարիկի գեղեցկութեանց տաճարներ, ջերմեռանդորեն երկրպագեցինք խորտակված կուռքերու առջև, որոնցով շինված է Աստծո գաղափարը հավիտենազանց և որոնց կախարդական ստորոգելիներն են՝ արդարութիւն, ազատութիւն, եղբայրութիւն, խաղաղութիւն...»⁶:

Այդ «երազողներու սերունդը» իսկապէս հեռու էր ծանր մղձավանջի հետ «փրկիստփայտրեն հաշտվելու» հոգեբանութիւնից. «ոգի ի բռին» մաքառման բնազդը անուամենայնիվ փրկում էր ինչ-որ բարոյական արժեք՝ եթէ ոչ հասարակական, ապա գեթ անհատական իմաստով. «Երեւան կուգային գրողներ,—հիշում է Անայիսը,—գրական հուրով հրդեհված, որոնց վրա շատ անգամ սկովտիական տուշ մը կ'իջեցներ թուրք գրաբնութիւնը: Կային նաև երեակայոտ ուսանողուհիներ, որոնք Իսկուտարի նոճեստանեն փշոզ հովերուն մեջնէ կը կարծեին լսել Պետրոս Դուրյանի հազը: Ուրիշ խումբ մը վերջալուսներուն, պարտեզին ծայրը կամ պատուհանին առջև կեցած, Մեծարենցի ոտանավորները կ'արտասանէին հոգեզմայլ»⁷: Քնարերգութեան մեջ գրական իդէալի որոնման լարումները, սակայն, բոլոր դեպքերում մնում էին անհատի ներքնաշխարհի փակ տիրույթում, քանի որ, հասկանալի պատճառներով, չէին կարող դուրս դալ հանրային մտածողութեան ընդարձակ տարածութիւններ: Այսպիսի պայմաններում բանաստեղծութեան «լեզուն» ավելի ու ավելի է հակվում դեպի գրական ծածկագրութիւնը: Բնորոշ ներքին խոսքը, լուռ մենախոսութիւնը այս դեպքում հաճախ տեղի է տալիս հռետորական հարցումի, պատասխան շենթադրող դիմումի կերպին: Ահա բաղմամբով օրինակներից միայն մեկը՝ Վ. Թաթուլի «Լուսընկային» բանաստեղծութիւնը.

Կուգես շողալ—

Կ'արդիւն...

Լիալունի փառքդ զուլալ,

Լիալունի ժպիտդ շեն

Կր ջնջեն...

Ամպեր, ամպեր թանձրակուտակ,
 Սևանախանձ, թշնամի.
 Վարագույրներ շարագուշակ,
 Զոր հովն անդին կը տանի:
 Զոր կը տանի հովն անդին,
 Առանց խոստումն իսկ ցույց տալու կապույտին.
 Ո՛չ մեկ ճեղք, ո՛չ մեկ խզում:
 Զուր սպասում...
 Զրպիտի
 Կարծես երբեք բղբտի
 Սուգի պաստառն այս անձալը:
 Ու կամարն ի կամար՝
 Հրդեհի ծուխ մ'է ձփանուտ...⁸

Բանաստեղծական արտահայտությունն ձևերի երկիմաստությունը (այս դեպքում՝ ոչ սիմվոլիստական առումով, ոչ էլ, սակայն, բոլորովին անկախ վերջինիս ձևային հատկանիշներից) թափանցում է քնարական կառույցի բոլոր շերտերը. չափազանցություն չի լինի, թերևս, եթե ասենք, որ համիդյան բռնատիրության վերջին տասնամյակի արևմտահայ քնարերգությունը, ամբողջությամբ վերցված, մի յուրօրինակ համաժամալ աշխարհություն է: Պատկերի երևութական իրականությունը համարյա միշտ առավել կամ նվազ թափանցիկությամբ ակնարկում է մի այլ՝ բռնադատված իրավունքների, թաքուն հույսերի, հալածական երազների ողբերգական իրականության մասին: Տեղի է ունենում հետաքրքիր մի երևույթ՝ սկզբնապես մասնավոր բնույթի այլասացական բանաձևերը աստիճանաբար ձեռք են բերում ընդհանրական նշանակություն, խորհրդանշի արժեք: Առարկայական կեցության անձկությունը, մարդկային իրական հարաբերությունների դրաման, զրկված լինելով գեղարվեստական իրականություն թափանցելու ուղղակի հնարավորությունից (գործնական անհնիժնի խոստովություններն այս պարագայում իրոք վճռական դեր են կատարում)՝ զուգադրական մտքի բնական ճանապարհով, պատկերացումների մեջ դոյացնում են ամպահալած լուսնի, լուին գիշերվա, տեղական մութի տեսիլները. վերջիններս բանաստեղծության պոետիկական համակարգում վերաճում են ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին ձևի հատկության՝ կրելով որոշակի իմաստային բեռնվածություն: Բանաստեղծական մտքի այս հարկադրական շրջվածքի մեջ պետք է որոնել մեծաբեկ զիջերանվագների ակունքը: Իհարկե, ժամանակի դրական միջավայրի. համար այնքան բնորոշ քնարական ինքնաբացահայտման սովորական մակարդակում այդ զուգորդական տեսիլները

պարզ աշխատանքներն զատ ուրիշ բովանդակային ծավալումներ չէին կարող ունենալ (ստեղծագործական ձիրքի հնարավորությունների շափրամեններն էլ հրկորորդական գործոն չէ)։ Հենց այդպիսի ծավալումների մեջ է, որ Խնտրայի համակարգում գիշերվա խորհրդանիշը բացվում է փիլիսոփայական տարողության խոր շերտերով, դառնում յուրօրինակ միստիկական իրականության ֆենոմեն։ Մեծարենցի աշխարհում գիշերվա իմաստասիրական խորհուրդը զգալիորեն բեռնաթափվում է այլաբանական երկիմաստությունից, ինչպես նաև միստիկայի տեսիլային շղարշից՝ փոխարենը հարստանալով համապարփակ մարդասիրության լուսավոր կենսափիլիսոփայությունը։ Բայց այս մասին՝ հետո։

ՆՅԱ քնարական կառույցի ներսում գիշերվա հետ կապված պատկերային հյուսվածքներն ընդունենք որպես յուրօրինակ գեղարվեստական թեզի համարժեք, ապա պետք է ենթադրել նաև անհրաժեշտ հակաթեզը։ Այդպիսի ենթադրություն, իրոք, հաստատվում է առկա բանաստեղծական նյութի ուշադիր ըննությամբ։ Պարզվում է, որ քնարական իրադրության ներքին լարվածությունը զրեթե ամեն անգամ ունենում է իր ձևվային-կառուցվածքային ցուցիչը՝ քնարական շարքերի շրջանակներում։ Գիշերը բացասվում է արշալույսի իրական փաստով կամ այդպիսի ակնկալության հոգեբանական հավաստիությամբ, խափարը փարատվում է (ավելի հաճախ՝ այդպիսի հնարավորությունը պարզապես ենթադրվում է) լույսի ցուրտով, համատարած ամպամածությունը վերջիվերջո ձեղքվածք է բացում (կամ պիտի բանա) արևի կամ լուսնի ճառագայթների համար... Հակադրության գեղարվեստական-արտահայտչական տարբերակներն անհամար են, բայց իմաստը, սկզբունքը ամեն անգամ մնում են նույնը։

Բանաստեղծական փոխաբերության կամ աշխատանքային ամփոփ տիրույթում այսպիսի հակամեծ գույաշունների փաստն ինքնին, իհարկե, նորություն չէր. դրանով մասնավորապես բնութագրվում է (եթե ոչ ամբողջովին, ապա գեթ մի քանի էական կողմերով) 70—80-ական թվականների բանաստեղծական մտածողության տիպը, եթե չհասնենք էլ մինչև հայ (և ոչ միայն հայ) գեղարվեստական մշակույթի պատմության հեռավոր խորքերը։ Բանն այն է, սակայն, որ եթե, ասենք, Թերզյան-Աճեմյան սերնդի բանաստեղծական իրականության ներսում այդպիսի հակադրական միավորները իրենցից ներկայացնում էին փակ միջավայր, աչսինքն՝ գրեթե միշտ կապվում էին կայուն բարոյական հասկացությունների (շար ու բարի, ստոր ու վեհ, մեղք ու պատիժ և այլն), վերջավոր ռացիոնալ մտակառույցների հետ, ապա այժմ գործ ունենք

երկու կողմից բաց միջակայքի հետ, այսինքն թե՛ այլաբանական-փոխաբերական հակադրությունը յուրաքանչյուր առանձին դեպքում հագեցված-ընդարձակված է որոշակի քնարական պահի, հոգեբանական իրադրության անհատական-զգացմունքային լարվածությամբ, ենթատեքստում ընդգրկում է իրական կեցության լայն ու բազմազան ոլորտներ (հիարկև քաղաքական մղձավանջի և աղատության իդեալի բախման հիմնական ազդեակը միշտ ենթադրվում է), մարդկային ապրումների անծայր մի հարստություն, որը չի կարելի ամփոփել որևէ կանխադիր բարոյական կամ այլ կարգի վերջավոր շփանիշի կաղապարներում. միակ ընդհանրությունը մաքառման և հույսի, փրկության սպասումի բարոյականն է:

Խավարից հետո լույսի կարոտը, գիշերից հետո արևի տարփանքը և համաբնույթ հակադրությունների այլ շարքեր ծավալվում են կամ անհատից դուրս, արտաքին իրականության մեջ, կամ անհատի ներքնաշխարհում՝ իբրև հոգեբանորեն վերապրված քնարական խոհ-զգացմունք: Վ. Թաթուլի «Լուսնկային» բանաստեղծության երկրորդ մասը մեջ բերված առաջին մասի հակաթեզն է՝ ներկայացված որպես արտաքին առարկայական իրականություն.

Պաշարումին մեջ վայրի
Սա ուժերուն խավարի,
Դուն պատանդ
Մ'ես
Անվկանդ:
Եվ վերջապես,
Ոսկեծայրտ,
Կ'երևաս ամպի գանգուր մը ճակտիդ:
Կը հարձակին նորեն վրագ...

Ամպի և լուսնի փոփոխական դասավորությունների տեսանկյունից շարժումը խորհրդանշում է իրական կյանքում գործող ուժերի պայքարը (լուսինը դուրս է գալիս, ամպերը նորից հարձակվում են, և այսպես շարունակ), միաժամանակ նաև՝ վերջինիս արտապատկերը անհատի ներքնաշխարհում՝ հույսի և հիասթափության, դիմադրության ու մաքառման հակադիր հոգեվիճակների զինամիկ լարվածությամբ...

Ավելի տարածված է այսպիսի խորհրդանշական հակադրության ամբողջապես ներհոգեկան ձևը: Հոնտուրական դիմումի, նկարագրական բնույթի սյուժետայնության փոխարեն այս դեպքում գերակշռություն է ստանում քնարական խոստովանության միջոցով ինքնաբացահայտման

հղանակը: Գիշերը, մութը, լուսթյունը գիտակցվում-ապրվում են որպես հոգու ներկա վիճակ, լույսի, առավոտի, արևի սպասումը բանաստեղծական իրականություն է գալիս իբրև պոտենցիալ հնարավորություն: Այդ հնարավորության ակնկալիքը տրամադրում է նրազանքի, ներքին լուսավորման, մանավանդ սպասման լարումի: Համատարած մութի մեջ քնարական հերոսը հոգեկան լույսի փշրանքներից հյուսում է իր միկրո-աշխարհը: Այս տեսակետից բնորոշ է Վահան Թեքեյանի վաղ շրջանի լավագույն երգերից մեկը՝ «Ասուպները».

Աչքերս լեցուն են ասուպներով,
Ամառ գիշերներ ժողվեցի դանոնք,
Երբ որ երկինքին կ'իյնային սիրով,
Ինչպես քնի մեջ՝ լույս աչքեր անհոգ:

Ժողվեցի դանոնք, ամառ գիշերներ,
Աչքներուս մեջ, երբ որ երկինքին
Կ'իյնային շինկած հոգին վրա դու,
Ջինջ սերեր ձեռք և մեռած արդեն:

Հիմա իմ հոգին լուսավոր է միշտ,
Աչքերս զոհարի տուփեր են մեյմեկ,
Եվ օրս երբ որ շատ ճնշե իմ վիշտ,

Շատ աղքատ մնամ և մռայլ ու մեկ
Շրջապատե դիս,—աստղեր կը կաղմեմ
Այն ասուպներեն և, լուռ, կը դիտեմ:

Անհատը չի կորչում օրերի անպտուղ հոլովույթի մեջ, բայց դուրս էլ չի գալիս եսի մեկուսացված իրականությունից դեպի ընդհանուր կյանքի մասշտաբային ռեալություն: Շրջապատող «մռայլ ու մեգի» թանձրույթում նա իր անջատ ինքնությունը պարուրում է մարմրող հույսի կայծ-ասուպներով, զրանցից ստեղծում հավատի աստղը՝ որպես հոգեկան պատենշ իրական անձկության ոչնչացնող սպառնալիքի դեմ: Քնարական պահի աննկատելի շարժման հանգույցներում գոյանում է բնորոշ հակադրությունը՝ նույն խորհրդանշային համարժեքներով (գիշեր—մեգ—մռայլ—ասուպներ—աստղեր):

Հակադիր հոգեվիճակների, հակադիր բեկուցումների մթնոլորտը շատ հաճախ լիցքավորվում է սպասումի տենդոտ կամ հանդարտ լարումներով, որոնք զգալիորեն շեղոքացնում են հոգևոր ապատիան: Անհատը ձգտում է գոյության հարկադրական տաղտուկը փարատել հոգու սեփական մղումներով դեպի ինչ-որ անհայտ եզերք, լուսավոր մի ուղի,

որի գոյութեան հաւատը դառնում է մարդու կեցութեան խարխալը՝ իրերի հակաբնական ընթացքի մեջ: Սպասումը հուշարհի հաւատարարութեք բովանդակութեամբ գիտակցւում է որպէս բարոյական նկարագրի ցուցիչ. համակերպումը մահ է, սպասումը՝ ապրելու հիմք ու հենարան: Մեծարենցի «Մեղուների» ու «Նաւակների» այնքան ծանոթ քնարական-հոգեբանական իրադրութիւնը, լույսի ու ժպիտի կարտուր, արեւի պաղատանքը բաղմամբիւ ու բաղմազան տարբերակներով շրջանառում են արեւմտահայ քնարերգութեան մեջ՝ ինչպէս նրանից առաջ, այնպէս էլ նրա հետ միաժամանակ: Դա գեղարվեստական գիտակցութեան ամենաբնութագրական կողմերից էր ընդհանրապէս: Վ. Մալեղյանի բանաստեղծութիւնների քնարական հերոսն, օրինակ, «մենող հոգու» վերջին տագնապով մղվում է դեպի արեւի ու ժպիտի կենսատու ջերմութիւնը.

Քիչ մը քաղցրութիւն, քիչ մը զորութեան,
Սրտիս համար որ շատ շատ կը թռչի...
...Ինչ խարխալ է աս, և այժմ ո՞ր կ'երթանք:
Ամեն օր թիչ թիչ հոգին կը մեռնի:
Ո՛հ, ինձի շո՛ղ մը, արեւի շոյանը,
Քիչիկ մը ժպիտ, և ցոլք մը լուսնի:

Եթէ շուրջ, արեւի շոյանքը, լուսնի ցոլքը, ինչպէս սովորաբար, այս դեպքում էլ ակնարկում են իդեալի անհայտ ու անանուն մի եղբք, ապա «քիչ մը քաղցրութիւն», զորութեանք, «քիչիկ մը ժպիտը» ևնթադրում են որոշակի սկիզբ, որ վերաբերում է մարդկային իրական հարաբերութիւնների բնագաւառին (ակամա հիշում ես մեծարենցյան տողը՝ «քիչ մըն ալ դուն ժպտիր, ա՛հ, հոգւոյս համար՝ որ հիւլա՞նդ է»): մենավոր եսը իր նմանների կարեկից մտերմութիւնն է փնտրում (բանաստեղծութեան ավարտին այդ բնական մղումը ավելի է կոնկրետանում. տխուր սիրտը երազում է սիրած կնոջ «նայվածքի գուրպուրանքը»)՝ մեկուսացումի ամպը հոգու երկնքից վանելու համար:

Նույն Մալեղյանի մի ուրիշ բանաստեղծութիւն կրում է «Կը սպասեմ» բնորոշ խորագիրը.

Ես կ'սպասեմ, կ'սպասեմ որ
Սրտիս վրա շող մը ցայթի:
Դառն է կյանքը և ամեն օր
Կյանքն սպասում մ'է, դրեթի:

Դարեան գալուն կ'սպասեմ դեռ,
Որ ժպիտ մը ծաղկի նորեն:

ես կ'սպասեմ որ երազներ
էին հմայքներ ինծի բերեն...

Եթե այստեղ սպասումը, որ կյանքի բուն բովանդակությունն է, վերաբերում է իդեալի որոշակի սահմանի («գարնան դալուն կ'սպասեմ դեռ», «քիչ մը սիրո կ'սպասեմ ես», «ես կ'սպասեմ խաղաղության», «ես կ'սպասեմ որ վերջապես ոսոխները եղբայրանան»), ապա Հ. Արշակյանի «Զե՛ն գար...» բանաստեղծության մեջ քնարական պահը շրջում է սպասումի անորոշ լարումով. սպասումն ինքնին դառնում է հոգերանություն, ներքին աշխարհի կեցություն.

Ատուռ է աղվոր, ցողոտ լուսարփի,
Նրկինքեն դեղին շող մը կըթափի,
Զարթոնքի ճիչեր կուգան հեռուն,
Ու հիվանդ հոգիս հույսեր կ'օրորեն.
Նայվածքս հեռուն, դաշտին մեջ երկար,
Իզո՛ւր հուզմունքով կը նայիմ... շե՛ն գար:

Բանաստեղծությունը կառուցված է մի այլ տիպի հակադրության սկզբունքով. վեցատող տներից յուրաքանչյուրի առաջին քառատողում ուրվագծվում է կենդանի կյանքի որևէ իրական պատկեր, որին հակադրվում է անորոշ սպասումը՝ որպես ներանձական աշխարհի մի ուրիշ իրականություն: Արտաքին ու ներքին իրականությունների կապը գրեթե ձևական է. քառատողերին հաջորդող ամփոփիչ երկտողերը միշտ վերջանում են «շե՛ն գար...» ամսոսանքի բացականչությամբ, որ վերաբերում է առկա իրականությունից տարբեր մի այլ անժանոթ աշխարհի: Մեծարենցյան «սպասման հիվանդը» ըստ էության ներկայացնում է քնարական անհատի այն բնորոշ նկարագիրը, որ իր հոգու ինքնուրույն կենսագրությունն ունի 1896-ից հետո եկող ամբողջ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ:

Այս ամենից ականեր է, որ անհատի մեկուսացվածության դրաման իթն մի կողմից ուներ իր հայտնի հասարակական, հոգեբանական բովանդակությունը, ապա մյուս կողմից բնութագրում էր բանաստեղծական մտածողության մի որոշակի տիպ, մանավանդ իթն վերանալու լինենք առանձին ստեղծագործողների միկրոաշխարհից և երևույթը դիտենք քնարերգության համապարփակ ու միասնական ծավալի մեջ: Այս դեպքում իսկույն աչքի է ընկնում մի այլ օրինաչափություն. մուկը, գիշերը, լույթը, հանգչող գույներն ու ձայները գեղարվեստական կառույցի շրջանակներում, ինչպես նաև կառուցվածքային շերտերի մի-

չակա տարածություններում, այսինքն՝ ենթատեքստում, պործում են որպես անհատի միայնության էլեգիական վիճակի ստորգելիներ, իսկ լույսի, առավոտի, արևի, ժպիտի, մարդկային մտերմության կարոտն ու ձգտումը (ինչպես ակտիվ, այնպես էլ պասիվ ձևերի մեջ) բոլոր պեպքերում տանում են դեպի հսի հանրացման պաղափարը, որը, սակայն, իր առարկայական կամ հոգեկան բովանդակությամբ, մանավանդ որպես հոգու յուրահատուկ քնարական կեցություն, ավելի բազմաշահակ է, քան միանշանակ։ Այդ ոլորտում ինտրայական հսի աչլացումների տրամաբանությունն արդեն ծանոթ է մեզ։ Հետաքրքիրն այն է, սակայն, որ համանման գեղարվեստական միտումներ ինտրայի հետ միաժամանակ նկատելի են նաև ուրիշ բանաստեղծների մոտ։ Բնորոշ օրինակ կարող է լինել, ասենք, Հ. Նազարյանի «Կարոտը».

Ավելի խոր քան աստղերու ծալքն ոսկի,
Մտածման լույս պահ մը դռնիկ մտերիմ,
Նոր բոցի մը պես կորավիլ մեկուսի.
—Ա՜հ, այս գիշեր ինչպե՞ս կուզեր իմ հոգին:

Ու բացարձակ եղբայրությամբ նույնանալ
Արտահոգ անհունի մը նույնության,
Ու լուծյան ստատի համբուն մեջ միասլ,
Ես՝ ոսկեհյուս, արփիածեմ խնկաման...

Խորհուրդ մ'ըլլալ, աստվածային ու պայծառ,
Համաստեղյան գիշերվան մը մեջ խորին,
Հույսերու պես խեղանալ, հուշանալ,
Ու թոթափել այս ցուրտ պատանքը Միսին...

«Մտածման լույս պահը» ինտրայի «հանկարծական լուսաղածունեիքի» համարժեքն է. «բացարձակ եղբայրությամբ նույնանալ անհունի մը նույնության», «խորհուրդ մ'ըլլալ», «լույսերու պես խեղանալ, հուշանալ», «թոթափել ցուրտ պատանքը Միսին», — սրանք քնարական տրամադրության բնորոշ բանաձևեր են, որոնք լայնորեն շրջանառում էին «Ներաշխարհում»՝ ունենալով իրենց անհամար ձևաիմաստային տարբերակները նաև ժամանակի քնարերգության մեջ առհասարակ։ Իրական կեցության ոլորտում իր արժեքը կորցրած միայնակ անհատը ինքնահաստատման հիմքեր էր որոնում մի աչլ՝ արտերկրային կեցության սահմաններում։

Բաց անհատի մասնավոր աշխարհից դեպի համայնության խորհուրդը ձգվող միակ ճանապարհը չէր դա. քնարական մթնոլորտում կուտակվում էին նաև ուրիշ լիցքեր, որոնք հսի հանրացման իդեալը

204

մղում էին դեպի իրական-առարկայական որոշություն. մարդկային կեն-
դանի փորձով ընկալելի բովանդակություն էր նշմարվում այնտեղ, ուր
ինտրայական մտածողության տեսակետից գործում էին աննյութականի
անտես օրենքները միայն: Այսպես բանաստեղծության մեջ գոյանում
էր մի խորքային հոսանք, որ ենթադրում էր աշխարհի քնարական յու-
րացման կիզակետերն հաստատել մարդու և բնության փոխադարձ
կապի՝ ինտրայականից տարբեր հանգույցների վրա: Այդ հոսանքի
(բառն այստեղ գործածվում է ոչ գրականագիտական տերմինի հայտնի
բովանդակությամբ) սկիզբը վերջին հաշվով տանում էր դեպի «վաղվան
գրականության» ծանոթ գաղափարը: Տվյալ դեպքում, սակայն, խոսքը
վերաբերում է ալիլի լայն տարողությամբ գեղագիտական մի երևույթի,
որ թեև որպես բանաստեղծական համակարգ լիարժեք արտահայտու-
թյան պիտի հասներ միայն Մեծարենցի քնարերգության մեջ, բայց և
այնպես, իբրև սկզբունք, արդեն գործում էր դարամուտի գեղարվեստա-
կան զիտակցության ոլորտում՝ նախքան նրա հանդես գալը: Այսպիսի
պնդման համար հիմք է տալիս ժամանակի ամբողջ քնարերգությունը,
իսկ ամենաբնորոշ օրինակը Արտաշես Հարությունյանի ստեղծագործու-
թյունն է:

Ա. Հարությունյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝
«Լքված քնարը», լույս է տեսնում 1902-ին, երբ Մեծարենցը նոր էր
հրապարակ հանում սկսնակի իր թոթովանքները, երկրորդը՝ «Երկուն-
քը»՝ 1906-ին, իսկ երրորդը՝ «Նոր տաղերը», թեև լույս աշխարհ է գա-
լիս 1912-ին, բայց գրեթե բոլորովին չի կապվում 10-ական թվական-
ների բանաստեղծական նոր աշխարհացեղության հետ. վերջին գրքում
ամփոփված երգերը հիմնականում վերաբերում են 1908-ին նախորդող
տարիներին՝ առաջին զրբերի գեղարվեստական մթնոլորտի հետ նույնա-
նալով նաև թեմաների, գաղափարների, ապրումների ու տրամադրու-
թյունների, բանաստեղծական մտածողության հատկանիշների առու-
մով: Ա. Հարությունյանի ստեղծագործությունը մնում է գլխավորապես
նախամեծարենցյան շրջանի երևույթ:

Բանաստեղծի բերած աշխարհն, իհարկե, չունի ո՛չ Ինտրայի, ո՛չ
Մեծարենցի քնարերգության հարստությունն ու համակարգային ամ-
բողջականությունը: Սակայն ստեղծագործական սկզբունքի մի որոշ
հետևողականություն այնուամենայնիվ ուրվագծվում է՝ գրական մթ-
նոլորտի համար ընդհանրական հոգեվիճակների, բնորոշ քնարական
իրադրությունների, բանաստեղծական արտահայտության՝ վերևում
քնութագրված տիպային բանաձևերի, խորհրդանշական պատկերների

շարունակական հոլովումով: Այստեղ էլ բանաստեղծական միջավայրը գունավորվում է եսի մեկամղձոտ ապրումների էլեգիական երանգով: Ժամանակի քննադատությունն անմիջապես նկատում է դա: Տ. Չևոքյուրյանն, օրինակ, «Երկունքի» գրախոսականում գրում է. «Պ. Հարությունյանի հատորիկը ծայրե ծայր իր եսին փառաբանումն է, ինքնզինքը, իր զգացողությունները, իր հոգիին ստացած ձգտումները մեղի ծանոթացնելու ահագին մարմաջ մը ունի. իր մեջ ամեն բան կը հյուծի, կը հատնի, կ'ոչնչանա, կը բզկտի»¹⁰: Այսպիսի անվերապահ դատումները գուցե չափազանցություններ էլ են, բայց և այնպես հեռու չեն ճշմարտությունից. միայն թե ավելի արդարացի լինելու համար պետք էր նրկատել նաև ողբերգականի խորքում ծավալվող այն խռովահույզ լարումները, որոնք կենսական մղումներ էին տալիս անհատին՝ եսի նեղ աշխարհից դուրս դալու կյանքի լայն հորիզոններ: Դա կնշանակեր ավելի ճիշտ հասկանալ բանաստեղծին, որ ժամանակի ու միջավայրի բնորոշ գիտակցության կրողն էր միայն:

Մի կողմից՝ գիշերվա, վերջալույսի, հանգչող օրվա, ձմռան, մյուս կողմից՝ արշալույսի, բացվող օրվա, արևի, լույսի ու գարնան խորհրդանշանային իմաստավորումները, իրենց հայտնի այլաբանական նշանակությունամբ, կառուցվածքային կարևոր բաղադրիչներ են նաև Ա. Հարությունյանի բանաստեղծություններում: Սակայն նրա մոտ վերջիվերջո գերակշռություն է ստանում տարբեր հոգեվիճակների ուղղակի հակադրության սկզբունքը. անհատի ներաշխարհը բացվում է փոփոխական ապրումների իրական բևեռացումներով՝ առանց այլիմաստ ակնարկությունների:

Տրտմություններ անկարեկիր
 Կը թափառին հողմույտ վրան,
 Պզտիկ ցավեր, սին, աննշան՝
 Կը փորեն սիրտս՝ ամուլ երկիր:

Այլ ավերներն այս ցավերուն,
 Ինչպես տերեն աշնանահար,
 Կը սլարուրեն սրտիս դալար
 Կենդանության հուսկ ծիլն արթուն:

Եվ արգավանդ հողեն հուշիկ
 Ծիլ կ'արձակեն թարմ կյանք, նոր սեր,
 Որոնց համբույր զվարթարեր
 Կուտա դարնան հովն անուշիկ:

Ու նոր կիրքեր դիս կ'արժարձեն՝
Սրտիս տալով նորոգ թևեր.
Դեպի արևն ու դեպի վեր
Կը թռչիմ ես մահվան ծոցեն:

Նախամեծարենցյան շրջանի արևմտահայ քնարերգության մեջ կառուցվածքային այս տիպը հոգեբանական իրադրության շրջանակներում սովորաբար ենթադրում է որոշակի ժամանակային հաջորդականություն. «անկարեկիր տրտմությունները» հոգու ներկա վիճակն են, «թարմ կյանքի, նոր սիրտ» մտապատկերը բնութագրում է մի սպասվող ապագանի: Ու. Հարությունյանի բանաստեղծության փոխաբերական կառուցի տրամաբանությունը հուշում է, սակայն, որ անհատի ներքին աշխարհը միեկուն պահին ապրում է երկակի կյանքով. «սին, աննշան, պզտիկ ցավերի» իրականությունից դեպի դարնան ու արևի եղերքը ձգվող անցումը ոչ թե տեղաշարժ է մի կետից մյուսը, այլ՝ տատանում միեկուն կետի շուրջը. իդուր չէ, որ բանաստեղծությունը կրում է «Տատանումներ» խորագիրը: Ուրիշ խոսքով՝ մահաշունչ տրտմությունն ու լուսավոր կենսաբաղձությունը մարդկային կեցության անբաժանելի հատկություններն են. եթե անձկության թանձրացող ստվերները սաստկացնում են արևի կարոտը, ապա միեկուն հոգեբանական պահի հակառակ տրամաբանությամբ կյանքի մշտական ծարավը առաջ է բերում ցավի լարումներ:

Այս տարբերությունն ամենևին էլ աննշան մանրամասն չէ. քնարական ապրումի ծանրության կենտրոնը հաստատվում է մի այլ հավասարակշռության կետի վրա, ուր երևան է գալիս բանաստեղծական մտքի նոր շրջվածքը՝ երկու դարերի սահմանագծին: Դա նշանակում է, որ հասարակական-քաղաքական հայտնի պայմանների ուղղակի ու անմիջական ազդեցությամբ ձևավորված հոգեբանությունը աստիճանաբար հեռանում է իր առարկայական հիմքից, քնարական կառուցի տարբեր շերտերում գիտակցվում է հարաբերականորեն անկախ գեղագիտական ու գեղարվեստական նշանակությամբ, վերաճում է աշխարհայացքի՝ առաջ բերելով բանաստեղծական աշխարհաճանաչման համապատասխան հայեցակետ: Հոռետեսությունն այժմ չի դիտվում իբրև կյանքի մղձավանջային պայմանների պարզ հետևանք, ոչ էլ լավատեսությունը՝ այդ մղձավանջից ազատվելու կենսական մղումների համարժեք. ժխտումն ու հաստատումն ընդունվում են որպես մարդկային բնության նախաստեղծ հատկություն, որպես ապրելու բուն խորհուրդ: Մեկուսացված անհատը իր կորցրած արժեքները ձգտում է գտնել աշխարհի նը-

կատմամբ մի ավելի համապարփակ հայացքի սահմաններում՝ իր մասնավորության ողբերգական գիտակցությունը վանելով կյանքի ընդհանուր սկզբունքի հայտնությանը:

1902 թ. գրված «Եղիա Տեմիրճիպաշյան» հոգվածում բանաստեղծը փորձում է տալ կյանքի այդ ընդհանուր սկզբունքի փիլիսոփայական հիմնավորումը: Երբ քննադատը վերստին շրջանառության մեջ է դնում բազմիցս կրկնված այն տեսակետը, թե Եղիայի հոռետեսական վարդապետությունը «մեր մեջ ամբողջ զրական թարմ սերունդ մը գերեզմանական խոնավ ցանկություններով վառեց», բոլորովին էլ չի անտեսում արևմտահայ կյանքի իրական պայմանները, որոնց դերը իրոք ծանրակշիռ էր համանման տրամադրությունների ձևավորման գործում: Բայց նա գիտակցում էր նաև, որ անհատի ունակ կեցությունից անմիջականորեն բխող մեղամաղձությունը քնարերգության համաձայնակ հոսքի մեջ ինչ-որ տեղ դառնում է աշխարհայացք, առհասարակ իրերի ընթացքը անհատական տեսակետով գնահատելու տեսանկյուն. ժամանակավորն ու անցողիկը դառնում են գեղարվեստական աշխարհաճանաչման օրենք: Ա. Հարությունյանն, իհարկե, հարցը չի դնում այս վերջին առումով (այդպիսի բացահայտ հարցադրումը հնարավոր էլ չէր սուլթանական գրաքննության պայմաններում). նա ձգտում է հինց բուն «օրենքի» մեջ նշմարել մի գործող «կյանքի սկզբունք», որի համաձայն ցավն ու տառապանքը տանում են ոչ թե վեպի գոյության ժխտում, նիրվանա, այլ նշանակում են հոգու օրինաչափ շարժում «գեպի կյանքի բնական, ներուժ ու զեղուն բողբոջումը», քանի որ, բացատրում է այնուհետև քննադատը, «բնությունը երբ ինքնզինքը կը ներկայացնի մարդուն մեջ կյանքի ձևին ներքե, տեսակ մը ներքին ուժ է, թերևս Շոպենհաուերի կամքը (wille), որ անգաղար կը մղվի զարգանալու, ուճանալու, հորձան տալու՝ այս թատերաբեմին (կյանքը լայն առումով. —Վ. Կ.) վրա: Ինչ որ կը հակառակի զարգացման այս գործին, կը պատճառե ցավը ու վերջնականորեն կը հանդի մահվան, ինչ որ կը նպաստե ընդհակառակն անոր՝ կը պատճառե հաճույքը և կյանքի ուրախությունը: Մարդս իրեն հետ կը բերե այս տրամադրությունները...»¹¹: Գոյության դրաման հաճույքի ու ցավի փոխադարձ բացասման ու փոխադարձ հաստատման վիճակների հավիտենական հոյովույթն է, ընդ որում մշտապես «պետք է զժողճ գաղափարաբանություն մը», որպեսզի «կյանքի լավագույն հեռանկարներուն գինովությունը տա մեզի՝ մեր ապրելուն իբրև նպատակ»¹²:

Անհատի արժեքը հանրության ներսում, ինչպես նաև տիեզերական

կյանքի մեջ, որոշվում է կենսական ակտիվության բարոյականով: «Ապրելու կոիվը»՝ իր հույսերով ու հիասթափություններով, հաղթանակներով ու պարտություններով, կորուստներով ու գտնումներով, ավելի հաստատում, քան ժխտում է կյանքը, որն ինքնին՝ «ոչ աղեկ ըլլալու է՝ ոչ զեշ բացարձակորեն»։ «Կարելի է միայն հաստատել ամեն հավասարակշիռ իմացականության համար, թե կյանքը մարդուն մեջ հասած ինքնազդիտակցության բարձրագույն վիճակին, մեզի կը հայտնվի գեղեցիկ երևույթ մը, և իր պաշտոնին ու կիներուն մեջ ունի խանդավառող ու հարատև գործունեության հրավիրող պատահումներ, որոնց համար անդիտակցորեն, բնական մղումով, հաճույք կ'ըզանք հոգնիլ, որոնց համար կը զվարթանանք, և կը հետամտինք ապրելու կովին: Այս տրամադրություններուն մեջ, այլ բարոյական նշանակություն չեն կրնար ունենալ ո՛չ փիլիսոփայական ճշմարտությունը,—նույնիսկ այնքան իր իսկության մեջ ժխտական, ոչնչական, հուսահատեցուցիչ,—ո՛չ ալ արտավոր հոգիի մը հոռետեսությունը, այնքան միակողմանի ու եսական»¹³:

Իմաստասերների տխուր վարկածները իրերի մթին առեղծվածների մասին, հուսահատ մտորումները վերջնական պատճառների անհայտության շուրջ՝ հայեցության բնագավառի իրողություններ են: Կենդանի, առարկայական կեցության ոլորտում գոյության օբյեկտիվ ռեալությունը, ապրելու հավիտենական օրենքը գործում են ուրիշ տրամաբանություններ: «Միակողմանի ու եսական» սկիզբը և՛ կյանքում, և՛ արվեստում կարող է տանել միայն դեպի հակաբնականը: Կենցաղային մանր իրադարձություններից, առօրյա կեցության անմիջական ազդակներից առաջացած տրամադրությունները, նեղհայաց ժխտումի եսական կիրքը, որ այնքան առատ սնունդ էր տալիս միջակ ներշնչումներին, քննադատը բնութագրում է որպես «լալկան ու մահաբաղձիկ բանաստեղծներու գուժավոր կաղկանձություններ»¹⁴: Մյուս կողմից խոստովանում է, թե՛ «ես կը նախընտրեմ իրեն պես (խոսքը Մաննիկ Պրապերյանի մասին է—Վ. Կ.) բանաստեղծները, որ առաջին դեմքով կը խոսին, և որոնց հսր անհատական է այնքան, որքան տիեզերականորեն մարդկային»¹⁵: Ծաղկանորեն մասնավոր անհատը կյանքի ժխտումն է, «տիեզերականորեն մարդկային» հսր հաստատում է մի մեծ ու համաժամալ ռեալություն, ուր մասնավորն ու ընդհանուրը, հարաբերականն ու բացարձակը, էսն ու ոչ-էսը, վերջապես, մարդն ու բնությունը մտածելի են միայն իրենց անբաժանելի միասնության մեջ: Տեմիրճիպաշյանի «ներհայեցական» զննումների մեծագույն վրիպանքը քննադատը համարում է այն, որ էսի

շարժումը դուրս է դիտվում իր բնական ծիրից. «Կարելի՞ բան է արդյոք բնության լուսանցքին դուրս՝ գոյության ժամադրավայր մը հատառել մեծ եսին: Կարելի՞ բան է արդյոք,—եթև նուշխիսկ մարդկային տեսակը՝ ամբողջական միահաղուչ ինքնասպանության մեջ հնարավոր ըլլար մեջտեղեն վերցնել,—կարելի՞ բան է արդյոք՝ քայքայել ջնջել բնության այն ուժերը, որոնք կրցած են իրարու քով գալ, իրարու հետ համաձայնիլ, գործարանավոր ու ինքնադիտակ կյանքը տոնելու համար մարդուն մեջ, և որոնց այդ համերաշխության հատկությունը՝ առաջժմ որիէ կերպով խանգարված ըլլալ չի թվիր»¹⁶:

Ինտրան եսի նախաստեղծ ընդհանրությունը սահմանում էր որպէս «ներաշխարհացյալ բնություն»: Այդպիսի մի երանգ նշմարելի է նաև Ա. Հարությունյանի դատողություններում: Բայց այս դեպքում բնության ու մարդու փոխներթափանցման իրողությունը ոչ թե միատիկական, այլ ռեալ աշխարհի փաստ է: Նուշխիսի ռեալություն է նաև մարդկային ներաշխարհի շարժումը, ապրումների հարափոփոխ ընթացքը, երբ բնական օրենքով՝ «պետքերուն ցավին կրնա հաջորդել գոհացման հաճույքը կամ անոր հնարավորության գաղափարապաշտ մխիթարանքը»: Ուրեմն՝ «Իրերը և աշխարհը դատելու համար բարոյական նշանակության տեսակետին կարելի եղածին չափ աշխատելու է դուրս ելնել անձնականության նեղլիկ խցիկին, և փոխանակ զուտ հասկան օգտապաշտության մը ձգտելու, պետք է հասկնալ բնության գործը այնպես՝ ինչպէս որ է»¹⁷:

Օբյեկտիվության այս հավատամքը, իհարկէ, չէր նշանակում ամեն պարագայի մեջ իրերի գրվածքը ընդունել իբրև բնական ու անխուսափելի անհրաժեշտություն. Ա. Հարությունյանը հեռու էր համակերպումի անկումային գաղափարաբանությունից¹⁸: Նրա մտքերի ընթացքը, որքան էլ արտաքնապես անհավանական թվա, տանում էր դեպի աշխարհի իբրև ճանաչման ու արտացոլման օբյեկտի, նկատմամբ իմպրեսիոնիստական հայացքը: Այստեղ ոչ մի անսպասելի բան չկար: Ա. Հարությունյանի ստեղծագործական անհատականությունը ձևավորվել էր 80-ականների ռեալիստական շարժման մթնոլորտում. որպէս քննադատ ու բանաստեղծ՝ նա շատ բան էր յուրացրել նաև նատուրալիստների գեղադիրտությունից, իսկ վերջինիս հետ իմպրեսիոնիզմի ծագումնաբանական ու մեթոդաբանական ընդհանրությունները ժամանակակից գրականագիտության մեջ ավելի ու ավելի հաճախ են ընդունվում իբրև պատմականորեն հավաստի փաստ¹⁹: Այնպիսի որ՝ «տեսնել, զգալ, արտահայտել» նատուրալիստական-իմպրեսիոնիստական սկզբունքը ինչ-

որ «օտար մարմին» չէր կարող լինել հայ բանաստեղծի տեսական պատկերացումների և մանավանդ բուն ստեղծագործության մեջ. իդուր չէ, որ «Երկունքի» քննադատ Տ. Զեռքյուրյանը նկատելով, որ՝ «Պ. Հարությունյան ավելի հաջողած է այն ոտանավորներուն մեջ որոնք նկարագրական են», այնուհետև ավելացնում է, թե՝ «տեսակ մը նրբացած և naturaliste դուրյանականություն կա բանաստեղծին գործին մեջ»²⁰:

Քննադատի հարցադրման զեղազիտական իմաստը (իսկ այգպիսի իմաստ հարցադրումն անպայման ունի, թեև տեքստում շեշտվում է «բարոյական նշանակության տեսակետը») մի այլ շրջվածքով հանդում է նոր դարամուտին արդեն գրեթե համընդհանուր մի մտայնության, որով արևմտահայ բանաստեղծական միաբը կանխում էր Մեծաբեկի հայտնի պահանջը՝ քնարերգությունն ազատագրել «եսին տաղտկալի ոչնչաբանություններեն»՝ «տիեզերական հարաբերականության» մեծ համանվագին ձուլվելու համար: Սա անհատի մեկուսացվածության դրաման հաղթահարելու, եսի հանրէացման այն նոր ճանապարհն էր, որ Խնտրայի միստիկական աշխարհից տանում էր դեպի հոգևոր կեցության մի իրական ոլորտ, ուր ապրումների հոսքը, ծագելով իրերի այսաշխարհային տրամաբանությունից՝ մի այլ չափման տարածության մեջ իրական իդեալների հող էր որոնում ինքնահաստատման համար:

Փիլիսոփայական խրթին խորհուրդներից դուրս այս «կյանքի սկզբունքը» բխում էր Ա. Հարությունյանի այն ոչ անհայտ գաղափարներից, որ տարիներ շարունակ պաշտպանում էր նա՝ ինչպես «վաղվան գրականության» վերաբերյալ հարցարանում, այնպես էլ դրանից առաջ ու հետո: Դեռևս 1899-ին նա քնարերգության զարգացման հեռանկարները կապում էր դեպի հայրենի բնաշխարհն արմատական կողմնորոշման հետ՝ մասնավորապես ժողովրդի բանահյուսական արժեքների մեջ մատնացույց անելով այն «համաստվածյան ու բնապաշտ ոգին», «բերության բաբախուն երակներուն, Անոր»²¹ կենսապարար առատաբուխ արգանդին նկատմամբ խանդակաթ պաշտամունքը», բոլորանվեր մըղումը դեպի Արեւը, Լուսը՝ որպես «անշեջ վառարան Կյանքի հավիտենական բարի բղիսումին», որոնք պետք է թարմ արյուն ներարկին նաև նորագույն բանաստեղծության մարմող զարկերակին: Այսպիսի հայացքը բուն ստեղծագործական պրոցեսում պետք է հանգեցնեի բնապաշտության. իդուր չէ, որ ժամանակի քննադատությունը, բանաստեղծության մեջ պանթիստական հովերի մասին խոսելիս, ամեն անգամ Խնտրայից ու Մեծաբեկից հետո հիշում է Ա. Հարությունյանի անունը:

Նվ իրոք, անվանի գալառացի դրագետը բնապաշտական քնարերգու-
թյան ուշագրավ էջեր է տվել դեռ «Ներաշխարհից» էլ առաջ:

Բնությունը Ա. Հարությունյանի բանաստեղծություններում, հատկա-
պես «Բնության հետ» և «Խրիկնամուտի քնար» շարքերում, ունի իր,
եթև կարևոր է ասել, իրական նախատիպը. դա հայրենի Մալկարայի
բնաշխարհն է՝ աշխարհագրական տեղագրությամբ, բնորոշ կլիմայով ու
բուսականությամբ: Հայ բանաստեղծի բնապատկերները շունեն այն
էկզոտիկ փայլն ու խորհրդավորությունը, ինչ հատուկ է, ասենք, Ֆրան-
սիական պառնասականների, պոստսիմվոլիստների, մանավանդ իմպրի-
սիոնիստների գեղանկարչական ու բանաստեղծական կտավներին: «Տես-
նել, դգալ, արտահայտել» սկզբունքը Ա. Հարությունյանը կիրառում է
լուրովի՝ բանաստեղծական ընկալման մեջ ձգտելով հասնել հայկական
բնանկարին հարապատ կոլորիտային ճշմարտացիության: Ահա թե ինչու
նրա բնապատկերները հաճախ ծայր աստիճան հագեցվում են միջա-
վայրի առարկայական բազմազանությունը մատնանշող նյութական
ոեալություններով.

Վարդ, շուշան ու այծտերևի.
Շուշան ճերմակ ու վարդ կարմիր.
Այծտերևի շառագույն.
Հոտավետում, բույր անուշ...
...Պլպուլ, սմբուլ,
Երգ ու բուրջան,
Դաշնակավոր տաղեր անդուլ,
Ու տերեւներ բյուրաթույր,
Ու առվակներ օձապտույտ,
Լճակ, ալյակ և կապույտ...

Սակայն Ա. Հարությունյանի բնապաշտական ներշնչումներն իրենց
խորքի մեջ, միտումնավոր ծրագրով, թե ինքնաբերաբար, լուծում էին
ավելի կարևոր գեղարվեստական խնդիր: Քնարական պատկերի ալյա-
բանական երկիմաստությունը՝ նախամեծաբեկցյան շրջանի արևմտահայ
բանաստեղծության գլխավոր պոետիկական հատկանիշներից մեկը,
վերջիվերջո սահմանափակում էր ապրումի ազատ ու անմիջական ծա-
վալման հնարավորությունները: Այդպիսի նրկալան (իհարկև ոչ սիմվո-
լիստական առումով) կառուցվածքում մարդկային ապրումի և բնական-
րի զուգադրությունը (դրական կամ բացասական իմաստով) ենթադրում
էր միայն պայմանական կապ՝ հակադրության կամ համադրության
բևեռների միջև: Աշխարհի նկատմամբ բնապաշտական հայացքը վի-

յայնում էր այդպիսի պայմանականութիւնը՝ զգացմունքի բուն արժեքը որոնելով հենց մարդու և բնութիւնի նուշնութիւնը, անմիջական շփման հանգուցեցներում:

Բնութիւնի բոլոր հուշերը թարուն
Ներսիս կը տարնան ու կը բռնկին,—

այս տողերը Ա. Հարութիւնյանի՝ 1900 թվակիր մի բանաստեղծութիւնից են, որ կրում է «Անկապ ներդաշնակութիւն» բնորոշ խորագիրը: Իրիկնամուտի հանգչող պահին քնարական անհատի «երազներուն աշխարհը» չի կապւում կեցութիւնի տաղտուկը այլաբանորեն խորհրդանշող մութ տեսիլների հետ, մի բան, որ այդ օրերի երգին հատուկ հիմնական զգացմունքային տրամաբանութիւնն էր: Դրա փոխարեն այդ աշխարհը ավեակափ լցված է այն ամենով՝

Ինչ որ կա մեզմ, և թերային, ինչ որ նորը,
Ինչ որ մշտն, երազում,
Ու կիսալույս ու կիսաստվեր, կիսահաղագ,
Կիսաթափանց, կիսապղտոր...

Սիմվոլիստական ոճի, մանավանդ վեռլենյան կիսատոների պոետիկայի ուղղակի ընդօրինակութեան փաստն այս դեպքում ակնհայտ է²¹. Կա նաև բնութիւնը իմպրեսիոնիստորեն «տեսնելու, զգալու, արտահայտելու» նկատելի երանգ: Բայց դա վերաբերում է դրեթի բացառապէս ձևի մակարդակին: Ա. Հարութիւնյանի բանաստեղծութիւններում էականն այն է, որ բնութիւնն այլևս չի դիտւում իբրև այլաբանական նշան մի սպասվող իրականութեան, որը հակադրւում է անհատի՝ հասարակականորեն որոշ կեցութեանը համարժեք մի այլ հոգեբանական իրականութեան: Պարզապէս բնութեան «անկապ ներդաշնակութեան» մասնիկն է մարդը, հուշին իր մեջ կրում է տիեզերական ամբողջի սկիզբը: «Կյանքի սկզբունքը»՝ այսաշխարհային ռեալ բովանդակութեամբ, ընդհանրական օրինք է բոլոր գոյութիւնների համար: Այսպիսի գիդարփեստական տրամաբանութեամբ՝ քնարերգութեան մեջ այնքան տարածված արևի պատկերը կորցնում է իր խորհրդանշական իմաստը, հանդես է գալիս որպէս շոշափելի, իրական ռեալութիւն, երկրի վրա կյանքի բոլոր ձևերի սկիզբ ու պատճառ: Փարվելով արեւին, լուծվելով արևի մեջ՝ հուշի-արարածը հաստատում է իր համիտիանական գոյութեան խորհուրդը.

Որքա՞ն դու մեծ ես, ու որքան անհուն,
Որքա՞ն ես պզտիկ, որքա՞ն ես փփուն.
Դուն՝ կյանքը կուտաս, կյանքը կը վառես
Ու ես՝ գրկիդ մեջ անմահ կ'զգամ զիս:
Արե՛, բոց բերնովդ ա՛ռ, համբուրե՛մ զիս:

Բանաստեղծությունն ես դու անսահման.
Ես ալ ծոցիդ մեջ լուռ ու աննշան
Աշու՛ղն երջանիկ.

Տուր ինձի կրակդ ու տուր ինձի բոց,
Հոգիս թող վառվի հրդեհներովդ հո՛ծ,
Փեղմով արբենամ, բեզ արառանջեմ:

Արե՛, առ գիրկդ, համբուրե՛ հյուսկն.
Իսկ եթե քու սերն սպառի զանի,
— Ինչպե՛ս թիթեռը մոմի լեզվակին,
Ջինջ իրիկունով անուշ դարնայնի,—
Ինչ փառք աննշան հյուսկին համար
Դառնալ արևին մի վառ կայծ իսպառ:

Բանաստեղծության խորագիրն իսկ՝ «Արևն ու հյուսկն», ցույց է տալիս, որ այս դեպքում ես քնարական իրադրության հիմքում գործում է անհունորեն մեծի և անհունորեն փոքրի նույնականության ու միաժամանակ անհամատեղելիության մարդկային գիտակցությունը, որ կոնֆլիկտային համապարփակությամբ թափանցում էր Ինտրայի բանաստեղծական աշխարհի բոլոր շերտերը: Վերջինիս մոտ աչդ դրամատիկ հանդույցի լուծումը եթե ենթադրվում էլ էր, ապա վերաբերում էր բացառապես ենթագիտակցականի, միստիկականի ոլորտին. իրերի այս-աշխարհային տրամաբանությամբ այն մնում էր անլուծելի: Ա. Հարությունյանի բնապաշտական քնարերգության մեջ պարզապես բացառվում է ազդպիսի կոնֆլիկտի գոյությունը. գոյի «նախաձևության» ու «վերջնաձևության» (եթե արտահայտվելու լինենք Ինտրայի տերմինաբանությամբ) միջակայքում չկան հսի ալլաքման այն բաղմամբով աստիճանները, որոնք ողբերգական լարումներով շիկացնում էին «Ներաշխարհի» բանաստեղծական իրականությունը: Արևն ու հյուսկն, եսն ու ոչ-եսը կրում են միևնույն «կյանքի սկզբունքը», իրենցով լցնում են միևնույն ներդաշնակության խորհուրդը: Ընդհանրապես բանաստեղծական կառույցի մեջ «լուռ մենաստանի» պատկերն այս դեպքում արդեն չի խորհրդանշում մեկուսացվածության գաղափարը. դա գեղարվեստական արտահայտչական պարզ պայմանականություն է, որով մարմնավորվում է անհատի և արտաքին աշխարհի, մարդու և բնության անմիջական

հաղորդակցության իրենդն ունալութունը: Հոգին ոչ միայն ողողվում է արտաքին լույսով, այլև ինքն է ճառագայթում սեփական լույսը՝ հաս-տատելով նախ ինքնուրույն արժեքը բնության անսահմանության հանդեպ:

Պիտի բանամ հոգուս պայծառ
Պատահանները բլուրավոր,
Եռանգալից ու խանդավառ
Ուժգին կամբով մը անսովոր...

Բանաստեղծական հայեցության այսպիսի բեկվածքում կարևոր նըշանակություն է ստանում ստեղծագործողի սուբյեկտիվ ակտիվության սկիզբը: Անհատի մղումը դեպի բնություն չի դիտակցվում որպես ինքնազատագրում հասարակական մեկուսացվածության սեղմիչ օղակներից, ոչ էլ իբրև հարկադրական ելք՝ իրական կեցությունից դեպի իդեալի անիրական ոլորտը. դա ավելի շուտ ինքնաճանաչման փաստ է, անհատի վերագարձն է ինքն իրեն, դեպի իր նախաստեղծ ընդհանրությունը բնության հետ՝ որքան զգայականորեն շոշափելի, նույնքան էլ անկախ առօրյա կեցության անցողիկ պայմաններից: Բնության «մեծ մեղեդին փառավոր», «կյանքի սկզբունքը սրբազան», «համայնական ծնրադրության խորհուրդը» և համանման այլ բանաձևեր անընդհատ շրջանառում են Ա. Հարությունյանի բանաստեղծություններում՝ ակնարկելով նրա ստեղծագործական կապը ֆրանսիական պոստսիմվոլիստների բնապաշտական թևի, մանավանդ իմպրեսիոնիստների գեղադիտության հետ: Իհարկե, միշտ չէ, որ հայ բանաստեղծի պանթիստական ներշնչումները վերաճում են խորապես ապրված քնարական հոգևվիճակի. դրանք հաճախ մնում են պանթետիկայի մակարդակում: Կարելի է, սակայն, սկզբունքն է: Բացի դրանից՝ նա առանձին ղեպքում աչնուամենայնիվ հասնում է զգալի զգացմունքային թանձրացումների, որոնք ընդհուպ մոտենում են մեծարենցյան արվեստի սահմաններին.

Այս իրիկուն դուռն է բաց
Երազներու օղասուաց.
Այս իրիկուն թող ցնծա
Սիրաս հույզերով նորընծա

Եվ հղեցնյա սրինդն իմ
Հնչև տաղեր մոտերիմ,
Ու թող թրթռան հրճվագին
Հոգվույս լարերը կրկին:

Այս իրիկունն ևս կուգեմ
Ըլլալ տավիդ մը վսեմ
Ու մասնակցիլ ցնծադին
Դաշնակությանց համերգին:

Ոչ միայն Ա. Հարությունյանի, այլև նախամեծարենցյան շրջանի՝ ամբողջ արևմտահայ քնարերգության մեջ տրոփող այս մաքուր բընապաշտական հրակը հավաստում է մի կարևոր դրական-պատմական իրողություն: Բանն այն է, որ մեր գրականագիտության մեջ երբեմն, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է Միսաք Մեծարենցին, քնարերգության խորքային կողմնորոշումը դեպի բնությունն մեկնաբանվում է հետևյալ պարզ տրամաբանությամբ. աշխարհը, կյանքը, տառապանքի հովիտ է, հատկապես արևմտահայ միջավայրը բանաստեղծին զրկում էր հոգու ազատ ինքնաբացահայտման հնարավորությունից, և ահա՝ իրականության մեջ հալածական հոգին իր վերջին ապաստանը որոնում է բնության անսահմանություններում²³: Այսպիսի տրամաբանությունն, իհարկե, բոլորովին հեռու չէ ճշմարտությունից: Խնդիրը, սակայն, շատ ավելի բարդ է, և առավել իրավացի են այն ուսումնասիրողները, որոնք մեր դարասկզբի արևմտահայ քնարերգության բնապաշտական տարերքը դիտում են որպես որոշակի գեղարվեստական աշխարհայացքի արտահայտություն: Իրոք, դա աշխարհի բանաստեղծական ճանաչման խորապես դիտակցված ու հատկողականորեն պաշտպանվող տեսանկյունն էր, որով հայ պոեզիան պատմականորեն ու գեղարվեստական որոշ մի օրինաչափությամբ, մտնում էր գեղարվեստական դարդաքման համակարգողական ուղեծիրը՝ բոլոր դեպքերում պահպանելով ազգային նկարագրի ինքնությունությունը, օրգանական կապը հայրենի մշակույթի գործող ավանդույթների հետ: Լավագույն ապացույցներից է Խնորայի ստեղծագործությունը, առավել ծանրակշիռ մի ապացույց տալիս է Միսաք Մեծարենցի քնարերգությունը:

2

Մեծարենցի քնարերգությունը արևմտահայ բանաստեղծության ամենից ավելի ուսումնասիրված բնագավառներից է, վերջինիս հետ կապված շատ հարցեր այսօր արդեն լուծված կաբելի է համարել՝ զբոսականագետների մի քանի սերնդի ջանքերով: Բանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունը, նրա ոչ մեծ ժառանգության հարուստ ու գունագեղ աշխարհը ներկա ուսումնասիրության շրջանակներում դիտվում են զլխավորապես մի հիմնական տեսանկյունից՝ որպես բանաս-

216

տեղծական իմացության որոշակի տիպ, որը, սակայն, անբաժան է երկու դարերի սահմանագծին բանաստեղծական մտքի տեսանկի շարժման ընդհանուր տրամաբանությունից: Վերլուծության այսպիսի դիտական ինքնին թելադրում է նաև հարցադրումների համալիրը՝ ինչպե՞ս է լուծվում Մեծարենցի քնարերգության մեջ ժամանակի բանաստեղծական որոնումների գլխավոր հարցը՝ անհատի խնդիրը, պանթեիստական աշխարհաճանաչման ի՞նչ նոր որակ էր բերում նա՝ մասնավորապես ինտրայից հետո, ո՞րն է նրա ստեղծագործական մեթոդի հիմնական որոշիչը, վերջապես, ինչպես է իրացվում այս ամենը ոճի, պոետիկայի, լայն առումով՝ գեղարվեստական ձևի մակարդակում, ուր գործ ունենք յուրացված ավանդույթների (հայրենի և օտար) և ինքնաստեղծ արժեքների փոխադարձ բացասման և փոխհարստացման շարժուն իրողության հետ:

Թեմաների, գաղափարների, խոհերի ու ապրումների իմաստով Մեծարենցի քնարերգությունը բացարձակապես անկոխ արահետների վրա չէ, որ հաստատում էր աշխարհաճանաչման իր ինքնուրույն հենակետերը. արևմտահայ բանաստեղծական մտքի շարժման հայտնի տրամաբանությունը նույն ծանոթ օրինաչափությամբ գործում էր նաև այստեղ: Նախորդ էջերում փորձեցինք ցույց տալ, թե ինչպես քնարական ապրումի խորքը, սկզբնապես հագեցած լինելով արևմտահայ հասարակական կեցության անմիջական ազդակներից բխող ղգացմունքային ու մտածական որոշություններով (թեև հաճախ այլարանական ձևի մեջ)՝ աստիճանաբար հեռանում է դրանցից՝ ավելի ու ավելի շրջվելով գեպի քնարերգության հավերժական մոտիվներն ու ղգայական-գաղափարական լուրումները: Անաշխի հայացքից կարծեք թե բանաստեղծության սնուցիչ երակները կտրված էին կյանքից ու ժամանակից: Իրականում, սակայն, գեղարվեստական իմաստավորման ավելի լայն մեկնակետից էր դիտվում մարդու և աշխարհի ճակատագրի՝ իրոք հրատապ թեման. ազգային գոյության անորոշ հեռանկարների դրամատիկ նվազը հնչեցվում էր համամարդկային լարերի վրա: Հենց այս սահմանագծով էլ ծավալվում է Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը, իրողություն, որ անուղղակիորեն հավաստում է բանաստեղծն ինքը՝ «Ինքնագատության փորձ մը» հոդվածում՝ «Ծիածանի» վերլուծությունը տանելով այն ուղղությամբ, «թե բանաստեղծին մտքին մեղին ինչպե՞ս ծիածանվեր են հավիտենական զգացումներն ու մտածումները (ընդգծումն իմն է.—Վ. Կ.)»¹, այսինքն թե՛ բանաստեղծության համասեռ ու համամակարդակ հոսքից ինչպես է հառնում իսկական որակը, ինքնատիպ անհատականությունը,

որ նման է և նման չէ իր ժամանակակիցներին, քանի որ ավանդական «զգացումների ու մտածումների» ծանոթ ուղիներում կարողանում է թողնել նոր և այլևս անջնջելի ոտնահետքեր: Մեծարենցն անհամեմատելիորեն ընդարձակում է հայ նորագույն քնարերգության մեջ արդեն արմատացած ու շարունակաբար կրկնվող գեղարվեստական հարցադրումների տարողությունը, մարդու և բնության փոխադարձ կապի մեջ հայտնագործում է մարդկայնորեն ու բանաստեղծորեն գեղեցիկ, ճշմարտի նոր արժեքներ՝ այլաբանական երկիմաստության, միատիկական անորոշությունների տեղ հաստատելով քնարական հայացքի իրական ու պարզ մի սկզբունք: Մեծարենցն իր անմիջական նախորդներից ու ժամանակակիցներից, մասնավորապես Ինտրայից տարբեր չափումների համակարգով է որոշում անհատի տեղը «տիեզերական հարաբերականության», «բոլոր գոյություններուն համադրական թրթռումին» որքան փիլիսոփայորեն վերացական, նույնքան էլ բանաստեղծորեն կոնկրետ մի իրականության մեջ:

Ինտրայական անհատի անվերջ այլացումների (ինչպես ներաշխարհային, աշխարհ էլ արտաշխարհային) սկիզբը հան էր՝ իմացության սուբյեկտը, որ հիմնականում ինքն էր իր ճանաչման առարկան, և վախճանը՝ ատուած, այսինքն բացարձակ ճշմարտության երբեք չնվաճվող սահմանը: «Ներաշխարհի» բուն տեքստային իրականության մեջ դրանց համարժեքները մի կողմից՝ մենավոր կացարանի սահմանափակ տարածությունը, մյուս կողմից՝ արտաքին աշխարհի (նաև իր ներաշխարհային գոյավիճակով) համաժալալ անսահմանությունն են: Մասնավորի և բնդհանուրի այսպիսի տարածական բաժանվածությունն ստեղծում է քնարական կառույցի մի բնորոշ տիպ, որ բաղում տարբերակներով գործում է դարասկզբի արևմտահայ գրեթե բոլոր բանաստեղծների մոտ՝ անկախ գրական ձևերի բնույթից ու հնարավորություններից: Ըստ էության կառուցվածքային այս տիպն է որոշում նաև Մեծարենցի քնարական աշխարհի գեմքը: «Ծիածանն», օրինակ, սկսվում է «Ձմռան պարզ դիշերով», ուր բանաստեղծը արտաքին աշխարհի հետ հաղորդակցվում է «աղի հուշքերով լեցուն սենյակի» բաց պատուհանով. շարքը կզրափակող «Կապույտ հածումներում» քնարական իրադրության ծավալման սկիզբը առանձնության մեջ հրադող անհատի խռովահույզ հոգին է, որտեղից ձգվում է տիեզերքի անսահմանություն տանող «տենչի» արահետը, ընդ որում՝ եթե նախորդ բանաստեղծության մեջ արտաքին իրականության շարժումն ուղղված է դեպի անհատի ներսը, ապա այստեղ հսի ներաշխարհը, թեկուզ «տենչի» բարակ արահետով,

218

այնուամենայնիվ, բացվում-ծալալվում է հակառակ ուղղությամբ: Եթե բանաստեղծի երախայրիք ժողովածուն իրոք մի ամփոփ քնարական աշխարհ է ներկայացնում, ապա այդ աշխարհում ևս անհատն ապրում է մասնավորության ցավի և համընդհանրության վայելքի անընդհատ փոփոխվող լարումներով, որոնց սկզբնակետը ինքնամփոփ հոգու սպասումն է, վերջնասահմանը ձգվում է «մինչև միզամածներն ոսկեփոշի», մինչև «կայքն ադամանդ աշխարհներու»... Առաջին հայացքից աննկատելի, բայց հոգու շարժման նույն ուղեծիրն է որոշում նաև «Նոր տաղերի» շարքային միասնությունն ու հետևողականությունը: «Վայրկյան», «Ջուրին դարձին»..., — բանաստեղծի երկրորդ գիրքը բացվում է սիրո զգացված երգերով, ուր սիրտը, թեև զգացմունքի «բոց մը», այնուամենայնիվ կորչում է «մթնշաղին մեջ անհետ», հոգին մնում է մենավոր՝ ըղձարով «գանձեր՝ զոր չունի»: Այլ է վերջին բանաստեղծությունը՝ «Խնշարբեցության մեջ...»։ այստեղ արդեն համապարփակ կյանքի անսկիզբ ու անվերջ շարժման, ամենագո աստվածային շնչի մեջ անհետանում է հսի գազափարն իսկ...

Մեծարենցի բանաստեղծական շարքերի այսպիսի կառուցվածքը վկայում է, որ այստեղ ևս քնարական դաշտի բոլոր լիցքերը պտտվում են անհատի՝ իբրև ձգողության կենտրոնի շուրջը, պարպվում են ու նորից դոջանում՝ ստեղծելով զգացական-հոգեբանական ու մտածական բռնկումների բազմազույն հրավառություն: Խոսքն, իհարկե, չի վերաբերում ևս այն սկզբունքին, որով բնութագրվում են քնարերգության սեռային հատկանիշներն առհասարակ, այն հայտնի իրողությունը, թե «քնարերգու բանաստեղծի՝ որպես գեղարվեստական ճանաչման սուբյեկտի, համար անմիջականորեն բաց է միայն իր սեփական ներքնաշխարհը, միայն իր սոցիալական դիտակցությունը՝ որպես այդպիսի ճանաչման օբյեկտ»⁵⁵։ բացի այս որոշիչներից Մեծարենցի ստեղծագործություններում մշտապես, ուղղակիորեն կամ անուղղակի, ներկա է մի յուրօրինակ քնարական կերպար՝ ինչպես իր հոգու ներքին կենսագրության մեջ, այնպես էլ արտաքին միջավայրի հետ ունեցած կապերով ու հարաբերություններով, այսինքն՝ անհատի խնդիրը քնարերգության սեռային բնույթից բխող պարզ անհրաժեշտություն չէր միայն, այլև ծագում էր ժամանակի գեղագիտական, առավել չափով նաև հասարակական մտքի բնորոշ լարումներից, որ այլ բան չէր, քան պատմական պահի անխուսափելի կնիքը հոգևոր կյանքի վրա:

Այնուհետև. մի կողմից՝ շորս պատերով սահմանափակված սենյակ, ինքնամփոփ հոգի, մյուս կողմից՝ խոլ ծալալումներով խլրտացող

անպարտիակ տիեզերք, հոգեղեն կեցութեան ընդարձակութիւն,— այս երկանդամ բանաձևը, իբրև քնարական արտահայտութեան եղանակ, արդեն վավերացված էր նախամեծարենցյան շրջանի արևմտահայ բանաստեղծութեան մէջ: Դա աշխարհաճանաչման յուրօրինակ հայտարար էր, որ պատրաստի ժառանգում էր նաև Մեծարենցը: Հայտնի է, որ «Ծիածանի» առաջին քննադատները խոսում էին իր ժամանակակիցներից պատանի բանաստեղծի ուղղակի ազդեցութեան մասին: Տ. Չոբջուրյանն, օրինակ, գրում է. «Մեծարենց ազդված է արդի բոլոր բանաստեղծներին և մեր հաճախ անհրապույր բանաստեղծութեան գրողներին բնավ զերծ չէ իր գործը: Ան ազդված է ոչ միայն Պարսամյանն, Հարությունյանն, Մալեդյանն, այլ նույնիսկ Տ. Չոբջանի «ներաշխարհէն» և ուրիշներէ»²⁶: Այսպիսի ակնարկներն, իհարկե, ավելի քան մակերեսային էին, և միանգամայն անկեղծ ու իրավացի է բանաստեղծը, երբ ամենայն վճռականութեամբ առարկում է իր քննադատներին²⁷: Բայց Մեծարենցի քնարերգութիւնը ժամանակից ու տարածութեանց գուրս ինչ-որ մի բոլորովին անակնկալ երևոյթ էլ չէր, բանաստեղծն անխուսափելիորեն կրում էր իր օրերի բնութագրական գիտակցութեւնը. նրա ստեղծագործութիւնը, թեև կոչված էր դառնալու ժամանակի բանաստեղծական մտածողութեան դասական չափանիշ, բայց և չէր կարող իսպառ զերծ մնալ այդ մտածողութեան արդեն նախապես ձևավորված հատկանիշներից՝ լինելին դրանք ապրումներ, հոգեվիճակներ, իդեալներ, թե քնարական արտահայտութեան ձևեր ու եղանակներ. իսկական անհատականութիւնը բարձրանում է ոչ թե անշունչ անասպատում, այլ արդեն ինչ-որ չափով մշակված արգասիանդ հոգի վրա:

Ազդեցութեան վարկածը հաստատելու համար Չոբջուրյանը բերում է բառեր (անըջանք, երազանք, տարփանք, դլութանք, հաշիշ, լավլարթ, բիլ, սատափ, քրքում և այլն), որոնք, իբր, Մեծարենցն օգտագործել է Մերութան Պարսամյանի և այլոց հետեւողութեամբ: Ազդեցութեան փաստն այս դեպքում, իհարկե, պարզապէս բացառվում է, քանի որ գործ ունենք բոլորովին այլ կարգի երևոյթի հետ: Հատուկ վիճակագրական հաշվարկ պետք չէ համոզվելու համար, որ այդ բառերը (որոնց շարքը կարելի է գեռ էլի շարունակել), իրոք, քնարերգութեան մէջ լայնորեն սկսում են շրջանառել հատկապէս 90-ականների երկրորդ կեսից: Թե բանաստեղծական մտածողութեան ներքին վերակառուցման ինչ տեղաշարժերով էին թելադրված դրանք և թե իմաստային-ոճական ինչ դեր էին կատարում Մեծարենցի քնարերգութեան մէջ,— այդ մասին խոսք կ'իյնի ավելի ուշ: Այստեղ նկատենք միայն, որ այդ բառերը հանդես

գալու՛մ հիմնականում մակդիրաձիւն կապակցութիւնների մեջ, տարիներէ ընթացքում արդեն ձեռք էին բերել որոշակի բովանդակային տարողոթիւն, ինչ-որ տեղ նաև պատկերավոր մտածողութիւն կայուն բանաձեւերի նշանակութիւն (ինչպէս 70—80-ական թիւականներին՝ վարդը, սոխակը, զեփուռը, հովը, ծովը և այլն)⁸⁵ բոլոր քնարական իրադրութիւններում կապւելով սովորական դարձած զգայական-հոգեբանական ասոցիացիաների հետ: Մեծարենցի նման անհատականութիւնը ամենին էլ կարիք չունէր ընդհանրապէս խուսափելու աշխարհի բանաձեւերից, բանի որ նրա բանաստեղծութիւններում քնարական ապրումի կենդանի ու շարժուն իրականութիւն մեջ յուրաքանչիւր առանձին դեպքում դրանք բացւում-ծաւալւում են զգացմունքային ու իմաստային նորանոր հարստութիւններով: Անըջանքը, տարփանքը, դյութանքը և այլն, ասենք, Մ. Պարսամյանի արհեստական լեզվամտածողութիւն ունորտում անընդհատ կրկնվելով՝ իրոք կարող էին ստեղծել տաղտկալի միօրինակութիւն: Մեծարենցի քնարական աշխարհում ոչ միայն «հավիտենական մտածումներն ու զգացումները», այլև լեզվամտածական ու ոճական ավանդական ձևերը, պատկերամտածողութիւն ընդհանրացւած տիպերը, անցնում են բանաստեղծի անհատականութիւն պրիզմայով և իսկապէս ծիածանլում անծանոթ երանգների հարստութիւն մամեն անգամ մատուցելով ստեղծագործական գլուտի մի նոր անակրնկալ:

Առաջ տանելով իր միտքը՝ «Ծիածանի» քննադատն այնուհետև նկատում է. «Եսին մասին զատ, Մեծարենց «Ներաշխարհի» հեղինակէն, թերևս անգիտակցաբար, ընդօրինակած է հղացումներ ալ»⁸⁶: Այս դեպքում ես խոսք չի կարող լինել որևէ ազդեցութիւն մասին: Մեծարենցն ինքն էլ վկայում է, որ «Ծիածանն» արդեն պատրաստ է հղել «Ներաշխարհի» լույս տեսնելուց էլ առաջ: Բայց եթէ առիթ լինէր, բանաստեղծը հավանաբար չէր ժխտի, որ ինչպէս «Ներաշխարհում», այնպէս էլ իր քնարերգութիւն մեջ բոլոր հոգեւոր դեգերումների կիզակետը եսն է. այստեղից են սկիզբ առնում հոգու ծաւալման բոլոր ուղղութիւնները, այստեղ է հաստատւած բանաստեղծի աշխարհատեսութիւն դիտակետը, վերջապէս, այստեղից է ծայր տալիս իդեալի այն ուղեծիրը, որ «նոր տաղերում» և դրանից հետո գրված հրգերում պիտի հասներ մասնավորութիւն տառապանքից անհատի ազատագրութիւն իրական մի եզերքի: «Ներաշխարհում» խճճված հանգուցը Մեծարենցի քնարերգութիւն մեջ լուծվում է սկզբունքորեն այլ հայացքով:

Ինտրայի, նրանից առաջ ու նրանից հետո ստեղծագործող բա-

նաստեղծներից շատերի մոտ էսը, քնարական պաճի պայմանական իրականության մեջ վերջինիս կեցության ձևերը (սենյակ, մեկուսարան, խուց, մարմրող լույսի մեջ հաղիվ ուրվագծվող խրճիթ, կամ պարզապես հոգու ներփակ տարածություն) դոյություն ունեն միայն նրա համար, որպեսզի ընդգծվեր եսի և ոչ-եսի, անհատի և արտաքին աշխարհի ողբերգական բաժանվածության գաղափարը: Այդ անջրպետը հալթահարելու հոգեբանական փորձերը մշտապես մնում էին դրամատիկ լարման մեջ, քանի որ չէին գտնում անցման իրական հիմքը ո՞չ հասարակության մեջ, ո՞չ էլ մի ուրիշ առարկայական ռեալության սահմանում. մնում էր վերացականի, զգայականորեն աննվաճելի միստիկական ոլորտը, ուր մենավոր հոգին վերջիվերջո կրկին հանգում էր իր ոչնչության գիտակցությանը: Ավելի քան մեկ տասնամյակ արևմտահայ բանաստեղծությունը պտույտներ էր գործում այս փակ շրջանի վրա: Նվթը չգտավ նաև Խնտրան, թեև «Ներաշխարհի» վերջին էջերում արդեն նըշմարվում էր աշգլխիսի ելքի աղոտ հեռացուլը. թողնելով միստիկական տեսիլների աշխարհը՝ անհատն իր մասնավորության, անկատարության դրաման փորձում է փարատել երկրային սիրո իրական ոլորտում: Խնտրայի ստեղծագործության մեջ 90-ականների լարված որոնումները հասան գեղարվեստական բարձր մակարդակով վավերացված մի որակի, որն ինքնին հուշում էր զարգացման հաջորդ աստիճանի տրամաբանությունը, մի բան, որ և՛ գեղագիտորեն, և պատմականորեն անխուսափելի էր: Շրջանը վերջապես բացվում է. դոյության մեծ անհրաժեշտության շղթայում անհատն իր տեղը հաստատում է ինքնանվիրումի, ինքնամոռացման մարդասիրական բարոյականով: Այս դեպքում ևս գործում է արվեստների պատմության փորձով բաղմիցս հաստատված օրենքներից մեկը՝ երբ գեղարվեստական միտքը մտնում է նորի որոնման ուղեծիրը, վերջիվերջո չի կարող չհանգեցնել եթե ոչ բոլոր տեսական տեսքներից ավարտուն ու ամբողջական ինքնուրույն ֆենոմենի, ապա գեթ այնպիսի որակի, որը մեկընդմիջտ մտնում է զարգացման շղթայի մեջ՝ իբրև անշրջանցելի օղակ: Մեծարենցի քնարերգությունն աշգլխի օղակ է: Նրանից առաջ, նրա հետ միաժամանակ ու նրանից հետո արևմտահայ բանաստեղծությունը հայտնագործել էր առաջնթացի բուլբուլին այլ ուղիներ, հեռանկարում բացվում էին բանաստեղծական աշխարհաճանաչման ուրիշ հորիզոններ: Մեծարենցի քնարերգությունը, սակայն, պետք է մնար ժողովրդի գեղարվեստական հասակի որոշակի պաճի դասական վավերագիր:

Նսի մասնավորության դրամատիկ հանգույցը Խնտրան լուծում էր

վերացական բացարձակի մեջ, որ էությունամբ նույնը մնալով, ընդունում էր զանազան ձևեր՝ աստվածային անքննելի սկիզբ, լույս, սեր և այլն: Մասնավորապես սերը «Հավիտենության զգայություն մ'է», քանի որ՝ «Նսը, որուն միակ տարակույսը, հոգը, իր պահպանումն է կարճ կենցաղի մը հորիզոնեն սահմանավորված, Նսը՝ աղոտակի, կարծես շլանալով կ'զգա թե հավերժություն մ'է, երբ իրեն խորապես, անիմացապես ներդաշնակ այն հոգվուն (այստեղ նկատի ունի սիրած կնոջը.—Վ. Կ.) խառնելով՝ ամբողջ, անհուն Նս մը, անկտություն մը կ'զգա ըլլալ, ամբողջությունաց մեծությունամբ, կատարելությունամբ»³⁰: Բոլորանվեր սիրո որոնման այս ճանապարհի վրա է ձևավորվում նաև մեծարենցյան անհատի հոգու կենսագրությունը, անհատ, որ ամենուրեք ձգտում է «իր էությունեն (այսինքն՝ մասնավորության սահմանափակությունից.—Վ. Կ.) դուրս ելլել», բայց և զրեթե մշտապես կապված է զգում իրեն տատանումների ու տարակույսի մի մուրթ եզերքի, որտեղից այնքան դժվարությամբ են ծայր առնում հույսի արահետները: Ահա թե ինչու այդ անհատը «սպասման հիվանդն» է, ահա թե ինչու իր՝ բանաստեղծի իսկ բնութագրմամբ «Ծիածանն» ամբողջապես «սպասման երկարածիգ գիշեր մըն է, աղերսանքներով, հոգերով, ցավերով, ու երբեմն ալ կայծկըլտուն հույսերով լեցուն»³¹:

Սակայն եթե եսի այլացումների շղթան «Ներաշխարհում» անընդհատ անցումներ է կատարում իրականությունից դեպի անիրականի, վերացականի, ենթագիտակցականի ոլորտը, որպեսզի կրկին ու կրկին վերադառնա իր ողբերգական սկզբին (այս իմաստով՝ եսի նախաստեղծ երկվությունը այնպես էլ մնում է անլուծելի), ապա Մեծարենցի քնարական համակարգում անհատի գոյավիճակները փոփոխվում են բացառապես իրական, առարկայական աշխարհի սահմաններում, եսը բոլոր դեպքերում իրեն գիտակցում է զգայականորեն շոշափելի հողի վրա, իսկ եթե երբեմն հայտնվում էլ է անգո տեսիլների քնարական իրականության մեջ, ապա վերջիններս միշտ կապվում են որոշակի իդեալների հետ. «Փութով ինձի, փութով ինձի, փութով ինձի զարձիր նորեն»,—գիմում է քնարական անհատը «կապույտ հաժումների» մեջ հորիզոնից հորիզոն, աստղե աստղ ծավալվող իր տենչանքներին: Աննյութացմամբ համայնին ձուլվելու միաստիկական խորհուրդը խորթ է այդ անհատի էությանը:

Մեծարենցի գիշերանվազներն ընթերցելիս առաջին պահ կարող է թվալ, թե «Անհունին զգայության համար Առանձնությունն» ինտրայական սկզբունքը նույնությամբ գործում է նաև այստեղ: Նվ իրոք՝

Կուզեմ որ դադրին ձայներն այս պատիր,
Ու նեկտարիդ դողն ըմպեմ ես անհագ.
Կուզեմ որ մենեխն տիւլ ու ժամանակ՝
Ու դարերներուդ իյնամ ծնրադիր...

Աշխարհի «պատիր ձայներից», «տիւլ ու ժամանակից» անկախ անհատը «ցնորաբեր գիշերվա», «միստիկ անդորրութեան» մեջ է միայն, որ ամենամի լցվում է տիեզերքի անսպարափակութեան լուսավոր խորհրդով:

Ահա և «Երազի պահերը».

Լուսը մարած սենյակիս մեջ,
Ուր կը հոսին գալար դաւոր
Հորդ ալիքները մութին,
Ու կ'անհետին
Արծաթ շողերն երազի,
Եւ կը փնտրեմ մտամուր
Ըղձանուշի ձեռքն այն փափուկ, երկնային՝
Որ պիտի տար ինձի ծաղիկն սփոփանքին...

«Գետափի երազանքում» առանձնության ղգացողության հոգեբանական նախադրյալը «լուսածածան գիշերվա» դով անդորրի փոխարեն կենտրոնացնում սապի խաղաղությունն է, երբ «գլուզն համորեն կը մրափե ծոցն արևոտ ժայռերուն», ամենուրեք մարմրում է «մեղկ հեշտություն մը սյուրքի»: Այն պահն է, երբ բնությունը վայելում է իր նախնական կուսականության փառքը: «Կիսամրափ երազի» մեջ հոգին ողողվում է հեռավորությունների, անսահմանությունների շնչով, լսում է՝

Ձայներ՝ դյուբիլ աշխարհներեն, տարտամ, անուշ, հեռավոր՝
Որոնք անգին զիս կը տանին երանաստան մը բաղձոտ,
Ու կը նիհեմ արբիւն՝ հովին դյուբիլ նեկտարն ըմպած հոգ...

Այսպիսի օրինակների շարքը կարելի է դեռ շարունակել: Մեծարենցի բանաստեղծությունների մեծ մասում իսկապես քնարական ապրումը ծավալվում է լուին առանձնության, երազանքի, «ցնորոտ անդորրությունների», «կապույտ հաճումների» մթնոլորտում, ուր անհատի հոգին տարուբերվում է անուրջի և ուսուցչական տառալիկ ուղեգրող անցումների վրա. ամեն անգամ ձգվում է տենչանքի թելը՝ մերթ զմերթ գծելով սիրո հրապուրիչ հեռապատկերներ, մերթ յոդալացնելով «ոսկեփողի միզամածների», «անհունին հավերժալուս երկինքների» հեռավոր լույսը, մերթ հոգու մեջ արթնացնելով անծանոթ աշխարհների տեսիլքը.

Եվ անծանոթ աշխարհներուն՝
Անկողին մեջ խորհրդագեղ՝
Կ'անդրադառնա մեզն իմ հոգուն
Կրկներևույթը գունագեղ...

Այս ամենով հանդերձ Ինտրալի և Մեծարենցի համակարգերում սկզբունքորեն տարբեր զեղարվիստական-իմաստասիրական հայեցակետերից է դիտվում ու մեկնաբանվում առանձնությունը գաղափարը: Առաջին դեպքում այդ առանձնությունը հսի հանրէացման միակ ու անհրաժեշտ պայման է, և եթե վերջինս անիրականանալի է մնում սոսարկայական կեցության ոլորտում, քանի որ մարդը անմտածելի է հասարակական-բարոյական կապերից դուրս, ապա դա ոչ թե լուծում է գլխավոր հանգուցը, այլ ավելի է խճճում այն՝ սկիզբ տալով նորանոր դրամատիկ հոգեվիճակների: Մեծարենցի համակարգում առանձնությունը ոչ մի քնարական իրադրության մեջ անհատի գոյության անխուսափելի պայմանը չէ. ընդհակառակը՝ հսի մեկուսացված դրությունը արդեն խախտում է մի համապարփակ ներդաշնակություն, որ կապ չունի միստիկականի աննյութական ոլորտի հետ, իրերի բնական հոսքի ուսու տրամաբանությունն է: Մեծարենցի քնարերգության մեջ անհատը ձգտում է հենց այդպիսի ներդաշնակության, որն այլ բան չէ, քան բոլոր գոյությունների հետ համահալասար վայելել արեւի կենսաբաշխ դրությունը, ապրելու երջանկությունը:

Վերջին առումով առանձին հետաքրքրություն կարող են ներկայացնել Մեծարենցի բանաստեղծություններից շորսը՝ «Խուլը», «Համբը», «Կալը», «Խենթերը», որոնք մի յուրօրինակ շարք են կազմում: Այս շարքը ժամանակին գրավել է քննադատների ուշադրությունը, բայց նույնիսկ նրանցից ամենաբարձրագալամները բանաստեղծի համեմատաբար հասուն շրջանի այդ գործերը (գրված են 1906-ին) չեն դասել նրա լավագույն ստեղծագործությունների թվին³². պատահական չէ, որ դրանք դուրս են մնացել ինչպես «Միածանից», այնպես էլ «Նոր տաղերից»: Այնուամենայնիվ այդ բանաստեղծությունները, թեկուզ հենց միայն իբրեւ հղացում, կարևոր բանալի են տալիս անհատի խնդրի լուծման մեծարենցյան սկզբունքը ճիշտ հասկանալու համար: Այդ սկզբունքի համաձայն՝ անհատը, հսը, տիեզերական ներդաշնակության անբաժանելի մասնիկը լինելով հանդերձ, ինքնին կրում է մարդկային ու հասարակական արժեքներ, որոնք ենթադրում են հոգեկան ու մարմնական բարձրություն: Հիվանդի թեմա-գաղափարը, որ սկզբից մինչև վերջ հստակ տեսանելի մի ուղեծիր է գծում բանաստեղծի քնարերգության

մեջ, անկախ կենսագրական հիմքից, կամ հենց այդ կենսագրականի միջով կապվում է փիլիսոփայական-բարոյաբանական ավելի լայն հարցադրումների հետ. հոգու կամ մարմնի հիվանդագիրն զրոյթյունը շեղում է բնականի ներդաշնակությունից, այն կատարելությունից, որին, ինչպես նկատում էր նաև Ա. Հարությունյանը, հասնում է բնությունը մարդու մեջ: Դա կարող է հատուցվել միայն մարդկային կարեկցանքով, որ անհատի սեփական լիարժեքության հիմքն է: Մեծարենցի քնարական հայացքն այս կետում սկզբունքորեն տարբեր է գոյի անկատարության, արատավորության հանդեպ ղեկաղենտական անտարբերությունից³³:

Մեծարենցի բանաստեղծությունների այս շարքը, մասնավորապես «Խենթերը», հետաքրքիր է մի այլ տեսակետից ևս: Խենթության դադարը էական տեղ է զբաղեցնում նաև «Ներաշխարհում»: Ինտրալի համակարգում այս գաղափարը առնչվում է հայտնի փիլիսոփայական-գեղագիտական հարցադրումների հետ. այստեղ էլ Խենթությունը դիտվում է որպես շեղում բանական գոյի բնականոն վիճակից, բայց այնպիսի շեղում, որ եսին մոտեցնում է էությունների հնթագիտական թափանցման սահմանին: Մեծարենցի Խենթը իր լիարժեքությունը կորցրած անօգնական անհատն է, որ թիկ իր անկապակից տեսիլների մեջ ժամանակ առ ժամանակ հասնում էլ է բնության հետ «մեծ, ճշմարիտ ու նախնական» կապին, այնուամենայնիվ միայն կարեկցությունն է նրա բաժինը կյանքի հորդաբուխ վայելքների մեջ: Նթև հիվանդ մարմինը հոգու ամբողջ զորությանմբ ձգտում է ղեկի արևը՝ նրա կենսանորոգ ջերմության մեջ վերագտնելու իր անհատականության լիարժեքությունն ու ամբողջականությունը, ապա հիվանդ բանականության համար ապրելու իրավունքը վավերացվում է մարդկային գույքով:

Փնտրեցե՛ք այս տղան, ո՞ւր է, ով սուրբն,
Թողե՛ք անկյունն՝ ամուլ Ձեր գույնն ու մատյան.
Աստվածն ա՛ն է, ան՝ որ արցունք է սրբի,
Ա՛հ, բազմություն, գոնե շի՛թ մը բազմություն:

Դեռ կ'սպասե, մտրին մովին մեջ դաժան,
Նշույլներուն դեռ՝ սիրաշարժ շրթունքին,
Դեռ սիրածագ բոցին՝ աչքի մը անգին...
Դեռ կյա՛նք կուգե, անոնք մա՛հն իր կը կարգան:

Սև լափի մը պես կը նետեն երեսին
«Խենթ» բառն անհուն, բառ անգործով ու դաժան.
Ու կը դառնան ապրիլ իրենց կյանքն ոսին,
Սև եղրայր մը մատնած ցավին անբաժան:

Խննթի մեծագույն ողբերգությունը նրա առանձնությունն է. մեկուսացվածությունը կյանքի մեծ ռիթմից («Իր շուրջի մարդաձայնեն ինքզինքն հիշած՝ կը փախչի»), մեկուսացվածություն, որ հաղթահարելի չէ այլ կերպ, քան մարդկային սիրո ու գութի ջերմությամբ: «Ըլլայի՛ր, Ըլլայի՛ր...» շարքի, «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...» բանաստեղծության համաժամակ բարոյականը այս գաղափարի տրամաբանական զարգացումն է: Այստեղ էլ բանաստեղծն արտահայտում է իր ժամանակի բնորոշ գիտակցությունը, որ ամբողջ Եվրոպան ընդգրկած սոցիալական ու քաղաքական շարժումների դեռևս նախնական փուլի պայմաններում փորձում էր իրերի զարտուղի ընթացքը կարգավորել համամարդկային գութի տիեզերական բարոյականով: Հայ հասարակական ու գեղագիտական միտքը ևս անմասն չէր այս ընդհանուր գաղափարաբանությունից. հիշենք Թևեկուկ Ա.. Չոպանյանի «Դթույցո՛ւն» հոգվածքը, որի մասին այլ առիթով արդեն խոսք եղել է այս ուսումնասիրության նախորդ էջերում:

Լիարժեք ու ներդաշնակ անհատի իդեալը Մեծարենցի քնարերգության մեջ բոլորովին զերծ է «Ներաշխարհին» հատուկ իմաստասիրական կնճիռներից: Դա չի նշանակում, սակայն, թե անհատի այն կերպարը, որ աստիճանաբար հասունանում և ամբողջանում է բանաստեղծի տաղերում, իր բովանդակային հարստությամբ զիջում է անհամար ալլադոյություններով շլացնող ինտրայական հսկին: Մեծարենցյան «պարզ» երգերի ենթատեքստը և՛ կենսական, և՛ գեղարվեստական, և՛ փիլիսոփայական իմաստով շատ ավելի խորն է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Քիչ է ասել, թե նա մեր քնարերգությունը հարբստացնում է քնաշխարհիկ տարերքով, հումանիստական իդեալների գեղեցկությամբ, բնության, կյանքի բոլորանվեր սիրով: Այս սմինն ինքնին մասնում է հայ պոեզիայի արժեքների մեջ: Բայց իբրև գեղարվեստական զարգացման օղակ, իբրև քնարական աշխարհաճանաչման որոշակի աստիճան բնութագրող երևույթ, իբրև մի ամբողջ բանաստեղծական սերնդի գրեթե մեկ տասնամյակ տեղած որոնումների արգասիք՝ Մեծարենցի քնարերգությունը մշակութային առաջընթացի փուլ է կադմում ամենից առաջ նրանով՝ որ շարունակում և տրամաբանական ավարտին է հասցնում իր ժամանակի մարդու հոգևոր կենսագրությունը՝ ձևով բերելով ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմական-ճանաչողական որոշակի նշանակություն:

Մեծարենցի քնարերգության մեջ բանաստեղծությունից բանաստեղծություն ևսի ինքնաբացահայտման տրամաբանությունը հուշում է, որ բանաստեղծի գեղարվեստական հայեցակետից անհատի լիարժեք

ներդաշնակության հիմքը ոչ միայն բնական, այլև հասարակական-բարոյական ամբողջականությունն է: Հասարակականորեն լիարժեք անհատի իդեալը, իհարկե, նորություն չէր արևմտահայ պոեզիայում: Միայնակության, շհասկացվածության, մարդկային համակեցության ու հարաբերությունների շղթայում իր տեղը չգտնելու դրամատիկ հոգեբանությունը քնարական ապրումի էական որոշիչներից էր գեռևս Չոպանյանի բանաստեղծություններում՝ զգալի ուժանտիկական երանգավորմամբ: Այնուհետև անհատի այսպիսի ըմբռնումը ձևաիմաստային նորանոր տարբերակներով սկսում է շրջանառել 90-ականների երկրորդ կեսի արևմտահայ քնարերգության մեջ՝ ընդհուպ մինչև մեր դարի սկիզբը, ընդ որում գեղարվեստական հարցադրումն ինչ-որ տեղ կորցնում է ընդհանուր հասարակական հնչելությունը. եսի սկզբունքը նեղացվում է մինչև զուտ անձնականի շրջանակները: Այդ սկզբունքը, իր հասարակական, գեղագիտական, փիլիսոփայական ընդարձակ տարողությամբ վերստին գործում է Խնտրայի «Ներաշխարհում»: Մեծարենցի քնարերգությունն այս տեսակետից իր անմիջական նախորդների փորձի ստեղծագործական բացասումն է. «...չէ թե միևնակ «Միածանի» հեղինակը (բանաստեղծն անուղղակի խոստովանում է, որ ինքը ես «պլտիկ կամ մեծ անձնականություններ ունի գեռ», այսինքն կրում է իր սերնդի հոգեբանությունն ու դիտակցությունը), այլ մեր բոլոր բանաստեղծներն ալ մերկանալու են եսին տաղտկալի ոչնչաբանություններին»³¹: Բայց այդ բացասման մեջ կար նաև հաստատման խորհուրդ, քանի որ Մեծարենցը ոչ թե ընդհանրապես հրաժարվում էր անհատի զաղափարից (զա անհնար էր թեկուղև հենց այն պատճառով, որ բանաստեղծի աշխարհաճանաչման մեթոդը անխուսափելիորեն ենթադրում է սուբյեկտիվ սկիզբ), այլ դարգացնում էր այդ զաղափարը թե՛ փիլիսոփայական, թե՛ գեղագիտական իմաստով՝ մշակելով աշխարհի քնարական ճանաչման, մարդու բնական ու հասարակական արժեքի բանաստեղծական վավերացման մի այնպիսի սկզբունք, որ եսի հանրէացման իդեալը իրագործում է ոչ թե ենթագիտակցականի, աննյութականի, այլ իրական կեցության առարկայական ոլորտում, այն կեցության, որ միածամանակ ե՛ր անհատի անկատարության դրամայի, ե՛ր ապրելու անքննելի հրաշքով խթանված հոգեկան վերելքի միակ աղբյուրն է:

Վերագոռնանք, սակայն, առանձնության սկզբին, որը, ինչպես տեսանք, կարևոր զաղափարական ու կառուցվածքային դեր ունի նաև Մեծարենցի քնարական համակարգում: Բայց այդ սկիզբը «Միածանում», մանավանդ «Նոր տաղերում» եթե մի կողմից անհատի գոյու-

թյան, եսի ինքնագիտակցության միակ ու անհրաժեշտ պայմանը չէ, ապա մյուս կողմից՝ այդ առանձնությունից դուրս գալու հոգեբանական լարումները քնարական ապրումի հիմնական խթանիչներն են բոլոր զգացմունքային ու խոհական իրադրությունների մեջ: Մեծարենցի հերոսը այդ առանձնության յուրօրինակ գերին է, գերություն, որ եսի ներհատկական էությունը չէ, այլ բնական ու հասարակական հանգամանքների աննպաստ զուգադիպության արդյունք, որից և ծագում է ամենուրեք հնչող էլեգիական թախծի իրոք ազդեցիկ մեղեդին: Սենյակի, առանձնարանի խորհրդանիշ-պատկերները, որ այնքան հաճախ հանդիպում են Մեծարենցի բանաստեղծություններում, որքան էլ բաց պատահանով մշտապես հաղորդակից են աշխարհին, բայց և այնպես շարունակում են ճնշել անհատի հոգին անանուն անձկություններով, տենչանքի, երազանքի խորհուրդ-գաղափարները մղում են դեպի լուսավոր մի եզերք, որ չնայած շարունակաբար նորանոր ձևեր ու իմաստներ է ընդունում, բայց մշտապես մնում է անորոշ, քանի դեռ անհատը չի գտել մենության թախիծը փարատելու իրական մարդկային սկիզբը, քանի դեռ բանաստեղծը չի հայտնագործել «արդի մարդու հայր մերը»: «Միածանի» և «Նոր տաղերի» որակական տարբերությունը գոյանում է հենց այս անցման հանգույցում³⁵: Իսկ մինչ այդ բանաստեղծը «լուսաբաղձ հիւմանդ» է, որ «քիչ առ քիչ կը մեռնի կառչած իր խոլ հույսերուն».

Լուսնի պայծառ տիվին տակ պիտի համբևմ անդադար
Բուստե զարկերն ողկոր՝ առույզ սիրո երազին.
Ա՛հ, բիշ մը լո՛ւյս, ժպի՛տ մը՝ որ կլա՛նք ինձի պիտի տար
Եվ փարատեր լքումն՝ որ կը ծանրանա իմ ուսին:

Եկո՛ւր արդեն կը մբսին հեք երազներն իմ որրուկ,
Ա՛լ հոգնած եմ անցնելն կածաններն մենավոր,
Անձրև կ'իջնե հոգվույս մեջ, կզգամ մահվան սրսըփոր,
Ձևորս է պարապ մրնացեր գատարկին մեջ սզավոր...

Մենավոր հոգու դրաման, հույսերի փլուզման ողբերգությունը, տանջող հուշերի ցավը, անուրախ կյանքի թախծալի տեսիլը՝ ժամանակի արևմտահայ քնարերգության այս հիմնական ապրումալին որոշիչները, զգալի տարածում ունեն նաև Մեծարենցի ոչ միայն վաղ տարիների, այլև հասուն շրջանի երգերում: Ժամանակի քննադատության համար դա ամենևին էլ գաղտնիք չէր, թեև դա չէր խանգարում ճանաչել ու գնահատել բանաստեղծի ստեղծագործության իսկական նորությունն

ու մնալուն արժեքը: Որքան էլ, ասենք, Տ. Զյոթյուրյանը իր քննադատության մեջ ելնում էր ուղղակի ազդեցության մակերեսային նախադրյալից, այնուամենայնիվ ճշմարտության զգալի բաժին կար նրա այն դիտողության մեջ, թե՛ «մեր հաճախ անհրապույր բանաստեղծության դրոշմն բնավ ղերծ չէ իր գործը»: Հ. Տևր-Հակոբյանը իր հերթին նրկատելով, թե՛ «ինչ որ տիրական է «Ծիածանին» մեջ խավարն է, ցալգն է, որուն պաշտամունքին զոհաբերությունն է կարծեք զիրքը կիսովին», այնուհետև ավելացնում է. «խավարին հետ տխրությունն ալ կա: Բանաստեղծը տխուր է, ոչ անհունորեն տխուր, ոչ ալ թեթևորեն, կեղծորեն: Տխրությունն ալ փոփոխական է իր մեջ: Մերթ խորունկ է Մալեկյանի տխրության շափ, մերթ հուսահատ, ընկճող՝ Դուրյանի պէս, և մերթ արծաթյա տխրություն մը՝ Սամեայան օծությունով մը»³⁶: Որքան բնորոշ են, օրինակ, այս քառատողերը, որ բանաստեղծն ինքը համարել է «զորեղ» (ուրեմն համանման երգերի ընդհանուր էլեգիական տրամադրությունը նա բոլորովին էլ խորթ չէր համարում «Ծիածանի» ոգուն):

Բոլոր լույսերն ալ մարեցան հետզհետեւ.

Ես կը սիրեմ ալս խավարը տառապագին,

Ուր վիշտ մը լալն՝ սիրտս կտրծբոս զուրս կը նետեմ,

Եվ ես կ'ըմպեմ սև հեշտանքը ցավոտ կյանքին:

Խավարին մեջ շունիմ խարխափն երազներին,

Ու կը դադրեմ սերերու շոքը թափառելն.

Քոցեկ աչքերս ունեն կայծակ մը թախծագին,

Սիրտես ցավերն հեծբեր վայրազ լուկ կը խլեն:

Ահա և «Աշնանային հեծությունները», հոգու ամայության մի աղաղակ, որ արծաղանք շունի, ուստի և հնչում է ողբերգական ու ցավագին.

Իրիկուններն ես կը խոկամ,

Ամայության երկը կ'անցնի

Պատուհանիս երբ առջեւն,

Անկապ ձայներ գիս կը թովեն,

Հոգվույս մեջեն մերթ Աշունի

Կ'անցնի հանկարծ ուրուն տարտամ...

Կյանքի զվարթ աղմուկներից մեկուսացված անհատը «գիշերն համբուն» երազում է «ցավը կյանքի Աշուններուն», ցուրտ չափաբացին հոգին պարուրվում է «վհատության պես մոլորուն» մշուշների շղարշով: Բայց մենավոր էությունը մշտապես ձգտում է թափառումների, ձգ-

տում է ընդարձակվել, դուրս գալ նեղ կացարանի ճնշող անձկությունից, «զաշտերուն մեջ ամայի» աղատ լինել «մառախուղին ու հովուն դեմ», վերջապես, աղատվել ինքն իրենից... «Հատվածիկներ» արձակ խորհրդաթուղթն մեջ քնարական այս պահն ուրվագծվում է առավել որոշակիությամբ. «Ու կը փախչիմ, չեմ գիտեր թե ինչի, թերևս իմ հոգիես, իմ ցավատանջ հոգիես, ուր տառապանքը լոկ երգեց երգը անծանոթ ու խորին տրտմության՝ որ իմ էությունս մեջ կ'ապրի»³⁷: Այստեղից էլ՝ հոգու տարբեր վիճակների հակասականությունը: Ինչո՞ւ, օրինակ, նույն «Աշնանային հեծություններում» քնարական ապրումի խորքը «հալի-րանքն ունի սիրո խանդ ու հրաշքներուն», ինչո՞ւ «ծաղկալից եղկ ջերմության վայելքեն վերջ բաղմաբուրյան» անհատը տենչում է «մշուշն այս օրորուն, ու ցրտագին զովքն Աշունի», ինչո՞ւ... Որովհետև շատ են տարբեր հրազն ու կյանքը, որովհետև անհատը հարկադրված է իր հոգու պարտալը լցնել տենչանքի երեակայական իրականությամբ միայն, որ իրենից հետո միշտ թողնում է խաբկանքի տառապանքը...

Այս տանջալի հոգեկան լարումների անձնական ու հասարակական հիմքը անհայտ չէր Մեծարենցի ժամանակակիցներին. դա ամբողջ սերնդի ճակատագիրն էր: Խնդիրն այն է, թե քնարական պահի տվյալ միկրոփրականության մեջ ապրումը որքանով էր հիմնավորվում հոգեբանական ու գեղարվեստական տեսակետից: Մեծարենցի ժամանակակից տասնյակ բանաստեղծներ էին հնչեցնում տրտմության այս մեղեդիները. հզացմունքի այդ բռնկումները միանգամայն անկեղծ էին, քանի որ դրանց հեղինակները ի՞նչ ոչ որպես ստեղծագործողներ, ապա գեթ անձուկ ժամանակների հոգեբանությունը կրող անհատներ, զրեթե նույնությամբ արտահայտում էին իրենց ապրած հոգեվիճակները: Բայց արվեստը, որ ավելի իրական է, քան բուն իրականությունը, անմիջականությունից ու անկեղծությունից բացի ենթադրում է ավելի բարձր կարգի ստեղծագործական սկիզբ, որ հատուկ է միայն բացառիկ անհատների, նրանցից յուրաքանչյուրի մոտ դրսևորվում է անկրկնելի առանձնահատկություններով, ուստի և սահմանելի չէ ոչ մի վերջավոր բնութագրությամբ: Դա այն խորհրդավոր ուժն է, որ անձնական ապրումին հաղորդում է ընդհանրական լիցք, այն ներքին պայծառատեսությունը, որ հնարավորություն է տալիս մանավանդ քնարերգու բանաստեղծին անհատի ճակատագրի մեջ բեկված տեսնել ու արտահայտել սերնդի ճակատագիրը, դարի ոգին: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե ձևին, բանաստեղծական արտահայտության միջոցների ինքնատիպությանը (այս տեսակետից Մեծարենցի ժամանակակիցներից շատերն են աչքի

քննում), այլ ապրումի բուն տարողությունը, որ ինքն է թելադրում իր ներքին ու արտաքին ձևը: Հենց այս բնատուր տարերքն է Մեծարենցին դարձնում մի ամբողջ բանաստեղծական սերնդի առաջատար. իդուր չէ, որ ժամանակի քննադատությունը նախամեծարենցյան շրջանի քնարերգության վրիպանքը կապում էր գլխավորապես բարձր օժտվածության մեծ անհատականությունների բացակայության հետ: Ինտրան, ապա նաև Մեծարենցը այդ սպասվող անհատականություններն էին. Պարույր Սևակի թևավոր արտահայտությամբ՝ այդպիսիները «ուշ-ուշ են դալիս, բայց ժամանակին»: Բանաստեղծության թեմաները, ապրումների, զգացումների անհրաժեշտ ուղղությունները առաջադրում է ժամանակը և գեղարվեստական գիտակցության մեջ վավերացնում նախքան մեծ անհատականության հանդես գալը. վերջինս այդ ամենի վրա դնում է իր ստեղծագործական հսի կնիքը, ձև տալիս նոր արժեքների, որոնք մեկընդմիջտ մտնում են մշակույթի պատմության մեջ, դառնում շարունակվող ավանդույթ: Ահա թե ինչու Մեծարենցը չէր ձգտում խուսափել քնարական-հոգեբանական արդեն ծանոթ իրադրություններից, ժամանակի բանաստեղծական մթնոլորտին այնքան բնորոշ տրամության ու տառապանքի նվագներին, մանավանդ որ անհատի մեծարենցյան սկզբունքը իր հիմքում արդեն ենթադրում էր ապրումային-հոգեբանական այդ պահը: Ավելին. բանաստեղծն ինչ-որ մի անկանխակալ միտումով կարծես աշխատում է ապացուցել, որ քնարական տրամադրության արտաքին շերտն ինքնին դեռևս չի որոշում ստեղծագործության բովանդակային արժեքը. վճռողը ստեղծագործող անհատի տեսանկյունն է, աշխարհաճանաչման կերպը, հասարակական-բարոյական այն չափանիշները, որոնց ամբողջության մեջ է միայն հասկանալի զգացմունքի խորքային տրամաբանությունը: Միանգամայն բնական է, ուրեմն, Մեծարենցի ընդվզումը վաղուց արդեն մաշված «լավկանություն» պիտակի դեմ, որ անբաժան էր ժամանակի քննադատության բառապաշարից. «... ո՞հ, սա լավկանություն բառը շատ չարաշաված է, իրավ որ. մեկը որ մեր բանաստեղծները դատափետելու մարմաջին կր բռնվի, երգիծանքը բանաստեղծությունն զանազանել չկրցող օրիորդ մը ըլլա ան թե հարգելի եկեղեցական մը, նեցուկ մը ունի արդեն պատրաստ՝ «լավկանությունը». չեմ ջատագովեր երբեք, ու մանավանդ կ'ատեմ, անջիդ, հիվանդագին ու մանավանդ ուզված, բռնադատված տր/սությունը. սակայն մյուս կողմին չմոռնանք ալ հոգեկան տրամադրություններն ու պարագաները՝ որոնց տակ կ'արտադրվին էսպէս զգացված տխրությունները»³⁸:

Տխրությունը Մեծարենցի քնարական աշխարհայացքի էական բաղադրիչներից է, երևույթների ընկալման ու արտացոլման բանաստեղծական տեսանկյուն: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ բանաստեղծի հիմնական թեման իր ժամանակակցի ճակատագիրն է, դրամատիկ ժամանակների ծանր փորձությունների մեջ ձևավորված նրա հակասական հոգեբանությունը: Հատկապես «Ծիածանի» քնարական հերոսը իր հսի արժեքին զիտակից անհատն է, որը, սակայն, հասու է նաև մի ավելի բարձր կարգի ճշմարտության՝ հսի զաղափարը իմաստ կարող է ունենալ միայն ուրիշ, հավասարապես անկախ ու ինքնարժեք հսերի հարաբերությամբ: Սա սկզբունքային հարցադրում է Մեծարենցի քնարական համակարգում, որ միանգամայն հստակ ու որոշակի ձևակերպվում է որպես ստեղծագործական ծրագիր.

Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձական.

Ու չ՛ըլա, որ ուրիշներու կոծն ու կական

Խեղդել ուզեմ ջրվեժին մեջ դափիս ձայնին...

Այնուամենայնիվ տխրությունը ի վիճակի չէ ամբողջովին պարփակել մեծարենցյան անհատի ընդարձակ էությունը, որ ամեն պարագայում հաստատում է աշխարհը («... կը թափանցեն հոգվույս մեջ հավիտենական զաղափարը խոստափուկ գոյության ու մահագուշակ անդորություններուն: ...Բայց չի՞ լռեր երբեք աղաղակը հոգվույս՝ որ դեպի կյանք կը վազե, խանդավառ ու բաղձալից»³⁹), վերջինիս հետ հաղորդակցվում է իդեալի ծավալման բոլոր ուղղություններով. «Համբույրիդ գիշեր, պատուհանս է բաց», «Համբույրներ կուզան հովն ու ծովն», «Պատուհանիս հեղուկ ծոցին մեջ ինկած խելահեղ... թևատարած կ'սպասեմ», «Գիրկս անսահման գգվանքներու է բացվեր», «Պատուհանս մատնահարից ու անցավ հովն հերարձակ աշունին», «Ամռան գիշեր՝ անուշ, մեղր ու կաթի պես՝ խուցեն ներս է հոսեր արծաթ ծորակով»...:

Դեպի աշխարհը բացված պատուհանի խորհրդանիշը, սակայն, միայն բանաստեղծության տեքստային իրականությանը վերաբերող պարզ հնարանք չէ. այն ակնարկում է նաև ընդհանուր աշխարհայացքային բնույթի արտատեքստային մի իրողություն: Տ. Գասպյանին ուղղված մի նամակում Մեծարենցը գրում է. «Ուրեմն ահավասիկ կյանքը, ուրեմն ահավասիկ կյանքը՝ զոր կապրիս ու կը տոգունիս ալ անով, մինչև մենք, սենյակի ապրողներ՝ տակավին պատուհաններեն կը դիտենք զայն ու կ'իմաստասիրենք»⁴⁰: Ակնարկը ավելի քան թափանցիկ է. բանաստեղծը նկատի ունի Կ. Պոլսի միջավայրը, որտեղից լիարյուն

կյանքի, այսինքն՝ բնության ու գյուղաշխարհի հեռապատկերը իրոք ներկայանում էր որպես պատուհանից դիտված հեռավոր ու անսահմանափակ մի հզերք: Ահա թե ինչու նա, մանավանդ «Ծիածանում», «համաշխարհիկ բաբախումների» փոխարեն տեսնում է միայն «պղտիկ կամ մեծ անձնականություններ», երազում է վերադառնալ գյուղ, մանկական հիշողություններն ու տպավորությունները թարմացնել կենդանի զգացողության տարերքով: Բուն բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքում դա ստանում է յուրօրինակ արտահայտություն, իրականացվում բաղմազան տարբերակներով. եթե դեպի կյանք պատուհանի սահմանավոր բացվածքը չի փարատում մենության թախիծը, ապա այդ դեպքում անհատի լուռ խոկումների «առանձնարանը» դառնում է ոչ մի սահմանով չերիզված տարածությունների լայնարձակությունը.

Արշիւո լույրեն՝ զոր կը բերե ինձի առտուն անխող,
նս կ'երազեմ ծառերուն տակ ու կ'սպասեմ խղարար,
կույս պարիկին՝ որ իզձերս պսակելու պիտի գար...

Սակայն տխրության հոգեբանական նախադրյալը մշտապես առկա է գրեթե բոլոր զգացմունքային իրադրություններում, քանի որ դա իրական կեցության ռեալությունն է՝ ինչպես հասարակական, այնպես էլ անձնական իմաստով. մանավանդ վերջին հանգամանքը, ինչպես բաղմիցս նկատվել է գրականագիտության մեջ, էական դեր է խաղում Մեծարենցի քնարերգության տարբեր կառուցվածքային շերտերում. բանաստեղծն ինքն էլ խոստովանում է, թե՛ «Մթնշաղինը»-ը, «Այգերդ»-ը (բնորոշ օրինակներ դեռ էլի կարելի է բերել.—Վ. Կ.) հիվանդագին, ընկճող տխրություն մը ունին՝ որ քիչ մը կ'արդարանա թերևս սա նրկատումով թե ճշմարիտ հիվանդ մըն է խոսողը»¹: Սակայն անձնական-կենսագրական սկիզբը «Ծիածանի» և «Նոր տաղերի» բանաստեղծական իրականության մեջ նուրբ կերպարանափոխություններ է կրում: Ինչպես արդեն նկատել ենք, Մեծարենցի քնարերգության համակարգային միասնականությունը ձևավորվում է մի յուրօրինակորեն անձնավորված կերպարի շուրջը: Դա ընդհանրապես քնարական կառուցցի համար անհրաժեշտ պայմանական էսք չէ, որի միջոցով բանաստեղծն արտահայտում է ժամանակի բնութագրական գիտակցությունը, արտաքին աշխարհից ստացած սեփական տպավորությունները, ապրումներն ու մտորումները, և որն ինքնին բանաստեղծական արտացոլման առարկա չէ: Գինդբուրգը այս տեսակետից հետաքրքիր մի դուպահեռ է անցկացնում Ֆետի և Լերմոնտովի քնարերգության միջև. «Ֆետի պոեզիայի քնարական ան-

հատին հասկանալու համար քնարական հերոս տերմինը պարզապես ավելորդ է. այն ոչինչ չի ավելացնում, ոչինչ չի բացատրում: Եվ դա այն պատճառով, որ Ֆետի պոեզիայում անհատը գոյություն ունի որպես հեղինակային գիտակցության պրիզմա, որի մեջ բեկվում են սիրո, բնության թեմաները, բայց այդ անհատն ինքը գոյություն չունի իբրև ինքնուրույն թեմա: Իսկ Լերմոնտովի քնարերգության մեջ անհատը ստեղծագործության ոչ միայն սուբյեկտն է, այլև օբյեկտը, թեման, և այդ թեման բացահայտվում է բանաստեղծական սյուժեի բուն շարժման մեջ»¹²: Մեծարենցի քնարական անհատը մերձենում է առավելապես Լերմոնտովյան, քան Ֆետյան տիպին: Դա նշանակում է, որ բանաստեղծը, իբրև քնարերգակ, բացահայտելով սեփական ներքնաշխարհը (հաճախ իրոք ինքնակենսագրական որոշումներով), սեփական գիտակցությունը, միաժամանակ գեղարվեստական հետադոտության է ենթարկում իր ժամանակակից հոգին (իդոլը չէ, որ նա իր ամենածրագրային բանաստեղծությունը՝ «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...»-ը բնութագրել է որպես «արդի մարդու հայր մերը»)՝ ինքն էլ հանդես գալով իբրև իր օրերի գրամատիկ լարվածությունը կրող անհատ: Մեծարենցի քնարերգության թեման ոչ միայն «արդի մարդու» բնորոշ գիտակցությունն է՝ իր վերացության մեջ, այլ նաև հենց ինքը՝ «արդի մարդը»՝ ֆիզիկական-հոգեբանական ռեալությամբ: «Սպասման հիվանդը» ամենից առաջ բանաստեղծն ինքն է, բայց և այդ տենդով տառապում էր մի ամբողջ «երազդներու սերունդ» (Վ. Մալեդյան): Այսպես ահա կենսագրական փաստը վերաճում է հասարակական ճակատագրի ընդհանրական իրողության, անհատի ճակատագրի մեջ խտանում է մարդկային բախտի խորհուրդը:

Թախծի ու տառապանքի հոգեբանական լարումները, որպես քնարական իրադրության բովանդակային որոշիչներ (Մեծարենցին անմիջապես նախորդող և ժամանակակից բանաստեղծների ճնշող մեծամասնության մոտ այդ տրամադրությունները չէին վերաճում քնարական պաճի ներհատկական որակի, դրանք մնում էին առավելապես անմիջական ու պարզ ինքնաբացահայտումի մակարդակում՝ առանց դառնալու իրականության բանաստեղծական ընկալման տեսանկյուն), Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ ձևավորում են մի այլ թեմա-գաղափար՝ երազանքը, տենչանքը, հույսը: Վերջիններս սոսկ պաճի տրամադրությունից կախված զգացմունքային զեղումներ չեն, այլ սուբյեկտից գրեթե անկախ ռեալություններ, որոնք բանաստեղծության տեքստային իրականության մեջ գործում են հարաբերականորեն ինքնուրույն գոյավիճակներով: Երևույթը, համենայն դեպս հայ քնարերգության շրջանակնե-

րում, Մեծարենցի բանաստեղծական հայտնադործությունն է, եթե, իհարկե, նկատի չունենանք Սիամանթոյի «Դյուցազնորենը», ուր այդպիսի ինքնակա, համարյա ֆիզիկականորեն շոշափելի ունալություն է Դադափարը՝ իր բազմաթիվ ալլադոմներով։ Նրազանքը, տենչանքը, հույսը, որպես զգացմունք, մարդկային ապրում, արևմտահայ քնարերգության մեջ գործում էին նախքան Մեծարենցը՝ գլխավորապես մրնալով, սակայն, հոգու ներկա կամ ենթադրվող վիճակները բնութագրող ածանցյալ հատկանիշների հարթության վրա։ «Ներաշխարհում» այդ հասկացությունները՝ հոգեկան տրամադրության իմաստով, ընդհանրապես գոյություն չունեն։ տենչանքը ուղղակիորեն ապրվում է որպես ներաշխարհային իրականություն, որպես էսի ալլաշխարհային կեցություն, երազն ու երազողը ձուլվում-դառնում են մի էություն, քանի որ իրենց վերջնաձևությանն հասնում են աննյութականի համասեռ բացարձակության մեջ։ Մեծարենցի քնարական աշխարհում այդ վերացական զգացմունքային կատեգորիաները անձնավորվում են, ունեն իրենց մարմնեղեն կեցության ձևը, թեև մի ուրիշ վերցականության ոլորտում. վերացականության, որովհետև չեն կապվում որոշակի հասարակական, բարոյական կամ այլ կարգի իդեալային որոշությունների հետ. բանաստեղծն այդպիսի որոշակիության մասամբ հասնում է «Նոր տաղերում» և վերջին մի քանի հրգեքում։ Իսկ մինչ այդ՝ հույսը, երազը, տենչանքը ինքնին խորհող ու զգացող անհատից, ինչպես նաև իրենց առարկայական վերջավորվածությունից (այսինքն՝ հոգեկան մղում, որ կապվում է այս կամ այն իրական սահմանի հետ) մի տեսակ օտարված, ինքնուրույնաբար գործող էություններ են, որոնք, սակայն, մշտապես ուղեկցում են այդ անհատին՝ որպես նրա լիարժեքության ու ներդաշնակության հիմք։ Իդեալի, տենչերի աշխարհը անհատի կեցության մի այնպիսի իրականություն է, ուր գործում են «Գուլնի, Ձևի, Բույրի», գոյի բոլոր վիճակների «առնչության», ներդաշնակության, համընդհանրության միանգամայն իրական, ինտրայեկ միաստիկական «համայնից» բոլորովին տարբեր օրենքներ։

Այսօր կաթվարդ երազե մը արթնացա,
Գիրկս անսահման զրգանքներու է բացվեր,
Այսօր, Հոգի՛ս, պիտի բերեն քեզ ընծա՝
Նոր տարփանքիս թիթեռնիկին հիւր թևեր։

Այսօր իղձով իմ հոգիս է կաթողներ.
Ու վարդի պես կը բացվի սիրտս իրը ընծա

Այն լուսոտոգ պատարագին սրբանվեր՝
Զոր ծափեցին իմ երազներս ծնծղա:

Երեկ դիշեր իմ հոգիս էր ինկած, ա՛հ,
Թավիշին մեջ կախօրբանին ոսկելույս՝
Զոր ճոճեցին մինչև առտու, մինչև ճո՛ւլս,
Ըղձանուշներն իմ Տենչանքիս նախընծա:

Այսօր լույսի ծովի մը մեջ արթնցա,
Գիրկս անհամար զգվանքներու է բացվեր...

Բանաստեղծության «Առնչություն» խորագիրը պատահական չէ. անհատն այստեղ էլ հետամուտ է բոլոր իրերի «ստիեզերական հարաբերականության» խորհրդին: Էականն այն է, սակայն, որ այդ խորհուրդը ներմբռնվում է որպես Հույս, Տենչանք, իղձ: Անհատի մենակության դրաման այլ բան չէ, քան տենչանքների բացակայության ցավ, հույսերի կորստյան ողբերգություն: Լիարժեքության գիտակցությունը Հույսի, Երազանքի, Տենչանքի հայտնագործումն է՝ որպես մարդու և աշխարհի հավերժական կապի ձև ու բովանդակություն, որ քնարական պահի ակնթարթում ապրվում է իբրև «երանություն, լույս թուպին մեջ ևրկար...»:

Վերացական հասկացությունների անձնավորումը, որպես ոճի և մտածողության հատկանիշ, նոր բան չէր քնարերգության պատմության մեջ առհասարակ: Բանն այն է, սակայն, որ Մեծարենցի բանաստեղծություններում այդ միջոցով լուծվում էին ձևի բնագավառից շատ ավելի տարողունակ բովանդակային խնդիրներ: Երազը, տենչանքը, հույսը «ուղեկորույս» անհատի գոյության հիմնական խարիսխներն են ինչպես հասարակական կեցության նեղ ոլորտում, այնպես էլ համայնի անպարագիծ ընդարձակության մեջ. դրանով հաստատվում է կյանքի հավիտենական սկզբունքը: Պայմանականորեն ասած՝ Հույսը, Երազը, Տենչանքը բացարձակ են, մշտագո. դրանք կան, ամենուրեք կարգավորում են գոյության ութմը, և այս դեպքում այնքան էլ կարևոր չէ՝ էովին նվաճվա՞ծ են անհատի կողմից, թե՛ ոչ: Այսպիսի հայացքի բանաստեղծականորեն իրացված համարժեքները մեծարենցյան գրեթե միշտ անակնկալ փոխաբերություններն են. տենչանքները մերթ «երազի ափունքեն» անվերադարձ մեկնած նավակներ են («Նավակները»), մերթ՝ հույսի նեկտարը որոնող «տարագնացիկ մեղուներ» («Մեղուները»), մերթ՝ «անըջանքի կախիլներ», որոնք անդադար մանում են մետաքսաթիվ երազներ («Կապույտ հածումներ»)...

Տենչանքներս, տարադնացի՞կ մեղուներ,
Ոսկի երիզ մը բանալով
Ու զանակներ անձրեկէն
Թռան դացին երամ երամ.
Անցան դացին դարուղիէն,
Կիսաթափանց մշուշներու ապրշում փողբը պատուէին
Եվ հածէին մեջն արեւին ոսկեծաղիկ մառախուղին...

Դիպուկ փոխաբերութիւնն այս դեպքում միշտ է միայն, որ մատնում է բանաստեղծի բացահայտ միտումը՝ առավելագոյնս տեսանելի դարձնել տենչանքի վերացական դադափարը. աննյութականը նյութականացված՝ առարկայական կապի մեջ է դրվում իրեղեն աշխարհի տարբեր եզերքների հետ՝ վերջիններիս շարքում ինքն էլ դիտվելով որպէս տեսանելի, շոշափելի, լսելի ռեալութիւն. հեռագնա տենչանքները «ոսկի երիզ» են բաց անում «կիսաթափանց մշուշներու» մեջ, հաժում են «մեջն արեւին ոսկեծաղիկ մառախուղին», անձրեկում են վանգակի արծաթե հնչյուններ: Տենչանքները՝ մեղուներ ինքնրստինքյան անսպասելի ու բանաստեղծական փոխաբերութիւնը պատկերի վարդաքման տրամաբանութեան ելակետն է միայն. այնուհետեւ պատկերը ծավալվում է իրերի ուղղակի նշանակութեան շրջանակներում, ուր և բացահայտվում է քնարական սլուծի տեքստային ու արտատեքստային բովանդակութիւնը: Տենչանք-մեղուների ուղին ձգվում է իրականի եզերքից, անցնում է «դարուղիէն», «ծործորներէն, բացավայրէն ու ցորենի դաղիշներէն», տենչանքն ինքը իրերի շարժման բազմազանութեան մի մասնիկն է: Տենչացող սուրբէկտի և բուն տենչանքի այսպիսի տարանջատ, միաժամանակ միասնական գոյութեան իրականութիւնը միանգամայն առարկայական է դարձնում նաև տենչանքի մեղուների և «անոնց հեքոտ ու մեղրադօծ վերադարձին» սպասող անհատի երկկողմանի հարաբերութեան բնույթը: Բոլոր պարագաներում նույնքան օրէկտիվ՝ ռեալութիւն է մեկը, որքան և մշուսը:

Տենչանքը, իզձը վերջին հաշվով հոգեբանական կատեգորիաներ են. իրենց առարկայական գոյավիճակը նրանք ձևոք են բերում Մեծարենցի աշխարհի սեփական շարժման օրենքների անհրաժեշտութեամբ՝ դառնալով կապի հանգույց մարդու և աշխարհի, միջակա օդակ՝ բանաստեղծութեան օրէկտի և սուրբէկտի միջև՝ իրենք էլ իրենց հերթին մըշտապէս մնալով քնարական արտացոլման առարկա: Մեծարենցյան Հուշ-Տենչանք-Նրազանքը ունի իր ներքին, ինքնուրույն կյանքը, վարքադիժը, որ մերթ համապատասխան է անհատի հոգեվիճակին, մերթ՝

անհամատեղելի: Բոլոր դեպքերում տենչանքները աշխարհը բանաստեղծորեն ընկալող անհատի ղեկավարներն են՝ հղված դեպի մարդն ու անմիջական շրջապատը, ղեկի տիրելիքի տեսանկի ու անտես հեռունները. դրանք հավիտենական թափառումների մեջ են, հաճախ էլ վերադառնում են՝ մերձեցնելով իրականի և անիրականի, երազանքի ու ռեալության սահմանները.

Այս իրիկուն, լուռ, անշշուկ օրհասին հետ բղջրուններուն,
Ու խաղաղիկ հորձանքին մեջ թռչուններու ցայգանդորին,
Այս իրիկուն, լի՛լն անուրջիս, զնա՞, անցի՛ր, հուշիկ հեռո՛ւն՝
Լուսածարար երկիրներու ճամբաներէն լացն ու լսին:

Խոլ դարձիդ մեջ, զնա պահ մը կայքն աղամանդ աշխարհներուն,
Ժապավենիդ վրա շարելով անոնց արցունքը զունագեղ.
Խորասուղե ծուլարդ ոսկեղծ՝ ծովածիծաղ ու թրթռուն
Քնարին բիլ նայվածքներուն ծփծփանքին մեջ հորդագեղ:

Ու շնահատ վազե մինչև միղամածներն ոսկեփռչի,
Ու ցնծաղին անցիր անոնց մշուշապատ շափիղներէն,
Բայց անոնց բլուր շլացքներէն բու ճղճիմ հուրքդ երբոր մաշի,
Փութով ինծի՛, փութով ինծի՛, փութով ինծի դարձիր նորեն...

Նախամեծարենցյան շրջանի արևմտահայ քնարերգության մեջ երազանքը, անուրջը, տենչանքը, հույսը հիմնական բանաստեղծական իրադրության ֆոն են կամ զգացմունքային-հոգեբանական տեսանկյուն՝ բուն թեմայի մեկնարանության համար. սուբյեկտի հոգեկան կացությունը ստեղծում է համապատասխան մթնոլորտ, իսկ ինքը՝ այդ հոգեկան կացությունը չի դառնում ինքնուրույն թեմա, ստեղծագործության սուբյեկտից դուրս առարկայապես գոյություն ունեցող գիտարկման օբյեկտ: Թերևս հենց դա էր գլխավոր պատճառներից մեկը, որ այդ բանաստեղծությունն այդպես էլ չստեղծեց արվեստի մնայուն արժեքներ: Մեծարենցի քնարական աշխարհում վերացական-հոգեբանական իրողությունները բանաստեղծական արտացոլման նույնպիսի թեմա-ռեալություններ են, ինչպիսին են, ասենք, սերը կամ բնությունը: Այս ամենը վերջին հաշվով նշանակում էր մի բան՝ Հույսը, Երազանքը, Տենչանքը բանաստեղծորեն վավերացնել որպես մարդկային կեցության հիմք, քանի որ իրականությունը չէր տալիս որևէ այլ հեռանկար: «Նոր տաղերում» բանաստեղծը փարում է մի նոր իդեալի, որ երազանքը կապում է գյուղաշխարհի բնության ու կենցաղի համեմատաբար որոշակի իրականության հետ:

Ինչպես մենակությունը, թախիծը, տառապանքը, անդորրը, մութը,

այնպես էլ հուշսր, երազանքը, տենչանքը, իղձը Մեծարենցի քնարերգության մեջ աշխարհի բանաստեղծական ճանաչման մեկնակետեր են: Այդպիսի մեկնակետ է նաև սերը, մի համապարփակ կենսական սկզբունք, որի տրամաբանական զարգացումը մինչև ինքնամոռացման, ինքնանվիրումի բարձրագույն բարոյականը վերջապես լուծում է հսի մասնավորության և ընդհանրության հակասությունը, լուծում է իրական բանաստեղծական տրամաբանությամբ՝ որպես որոշակի հարաբերություն մարդու և աշխարհի, մարդու և մարդու միջև: ՆՅե ինտրալական եսը սիրո մեջ «անեսություն» էր հասնում «անիմացական», ենթադիտակցաբար, աննյութականորեն, ապա մեծարենցյան անհատը այդ նույն սահմանը նվաճում է միանգամայն գիտակցական նվիրումով՝ նյութական աշխարհի ունի հողի վրա հաստատելով սեփական արժեքը, գտնելով սեփական ամբողջականությունը:

Մեծարենցյան սիրերգությունների մասին շատ է գրվել՝ ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ մեր օրերում: Երբեմն բանաստեղծի սիրո հրեզերում որոնել են կենսագրական հիմք, ավելի հաճախ արտահայտվել է այն կարծիքը, թե պատանի բանաստեղծին չի վիճակվել ապրելու իրական սիրո ո՛չ բերկրանքը, ո՛չ էլ տառապանքը: Սակայն այդ հրեզերում քնարական ապրումի շարժման խորքային տրամաբանության տեսակետից երկու հարցադրումն էլ ամենաէականը չեն, թեև, իհարկե, ինքնին հետաքրքրությունից զուրկ չէ պարզել, թե բանաստեղծի «անուրջի աղջիկը», «հիրիկ ծաղկանուշը», «ակն արևի ոսկեծին» ունեցե՞լ է, արդյոք, իր քնարական նախատիպը, թե՛ ոչ: Վերջին հաշվով դրանով չէ, որ լուծվում է գլխավոր խնդիրը. ավելի էականն այն է, թե սերը՝ իբրև քնարական ապրում, իբրև թեմա, արտացոլման առարկա, ի՞նչ բովանդակությամբ, փիլիսոփայական ու գեղագիտական ի՞նչ իմաստով է մտնում բանաստեղծական աշխարհաճանաչման ընդհանուր սկզբունքների ոլորտը: Այս առումով շատ ավելի հարուստ ու բովանդակալից է մեծարենցյան սիրերգությունների արտատեսքատային, քան բուն տեքստային իրականությունը: Սիրո հրեզերում ևս Մեծարենցն ըստ էության որոնում է մարդու կոչման գաղտնիքը, եսի հանրացման խորհուրդը, ձգտում է հասնել անհատի այն իդեալին, որն իր ամբողջականությունն ու ներդաշնակությունը նվաճում է մարդկային իրական արժեքների հաստատմամբ:

Մեծարենցի քնարական աշխարհում սիրո թեման բանաստեղծական իրականություն է դառնում երկու հիմնական գոյավիճակով՝ իբրև մարդկային ղգացմունք, որն ունի իր որոշակի առարկան՝ կինը, և իբրև հո-

զու աշխարհի հատկութիւն, որ նախաստեղծ է, մարդու էութեան բնական տրվածքն է, ինչպես Երազմէր, Տենչանքը, Հուլսը: Առաջին կարգի բանաստեղծութիւններում քնարական սյուժէի կենտրոնը սիրած էակն է՝ իր հոգեկան ու մարմնական բարեմասնութիւններով՝ ամենից հաճախ ներկայացնելով ռոմանտիկ լուսապսակի մեջ: «Ներաշխարհում» սիրո գերագույն արբեցման պահին սիրած էակը բանաստեղծին ներկայանում է իբրեւ խորհուրդ, իբրեւ աննյութական էութիւն. «Ներք քեզի հպելով զքեզ մարմնավորած ըլլալու...», «Քու հուշացմանդ պէս քաղցր էս դուն. զքեզ կը սիրեմ իբրեւ թե առհավետ հուշացած ըլլայիր. կը սիրեմ զքեզ իբրեւ թե մեռած ըլլայիր...»: Մեծարենցի սիրո երգերում «կիսամրափ անդորրի» անըջական ակնթարթին անգամ կինը պատկերացվում է լիարցուն կենդանի կյանքով, մարմնեղին է շողափնիլիութեան աստիճան: «Կապույտ հաճումներում» բանաստեղծի «բաղձիկ հոգին» գալարում է «հուր սերերու ուժգին պապակը», բաղնիկի պէս հոգուն պարուրվող իր «ղալար տենչը» նա հղում է դեպի «կանացի բոց հոգիները».

Անցիր փաղփուռ հոսիսային բորբ աշերտու շամանդադին,
Մինչև եղեմն արոտսագօծ՝ կանացի բոց հոգիներուն,
Ըսե կրակոտ նայվածքներուն թե մանուկն եմ իրենց խաղին
Ու տար անոնց դողն ստվերոտ պաղատանքիս իմ մոլորուն...

«Վայրկյան», «Զուրեն դարձին», «Թղթիկը» բանաստեղծութիւններում կնոջ քնարական կերպարը տեսանկիւրին ուրվագծվում է զգացմունքային որոշակի պահի, որոշակի տարածական տեղագրութեան շրջանակներում: Այդպիսի երգերում է, ահա, որ, իրոք, զգացվում է միջնադարյան տաղերգուների աշխարհիկ շունչն ու ոգին⁴³: Սակայն հենց այս կարգի բանաստեղծութիւններում արդեն նկատելի է կնոջ կերպարի մեկնաբանման մի այլ քնարական տեսանկյուն, որի համաձայն կինը դիտվում է որպէս գեղեցկի, ներդաշնակի խորհրդանշ-համարժեք, աշխարհի գունային բաղմաղանութեան բաղադրիչ, բնութեան կատարյալ ստեղծագործութիւն, ուր իր լրութեանն է հասնում նաեւ բանաստեղծականի գաղափարը: Վերելում հիշված «Առնշութիւն» բանաստեղծութիւնն ավարտվում է այսպիսի բնորոշ քառատողով.

Եկո՛ւր, անցնինք ծառատանէն այս Լուսին,
Ու բացատրեն Դուսին, Զեին ու Բուրին,
Եկո՛ւր, Հոգի՛ս, եկուր երթանք միասին,
Մինչև եղեմն աստվածածայն, մինչև Կի՛ն...

Լույսի, Գույնի, Ձևի, Բույրի բազմահարուստ բովանդակի միջով բանաստեղծական իդեալը ձգվում է մինչև դրանց կատարելությունը՝ «մինչև ևդեմն աստվածածան, մինչև Կի՛ն...»։ Կանացիության խորհուրդը, սակայն, չի հատում աննյութականի սահմանը, որտեղից բացվում էր Խնտրայի միստիկական աշխարհի եզերքը։ Մեծարենցի երգերում այդ խորհուրդը առարկայական, այսաշխարհային ռեալություն է և որպես այդպիսին գործում է նաև քնարական բոլոր իրադրություններում։ Բայց ամենաէականը, թերևս, այն է, որ մեծարենցյան աշխարհի հիմնական գեղարվեստական կոնցեպցիան՝ հսի ընդարձակումը «պղտիկ կամ մեծ անձնականություններից» մինչև «համաշխարհիկ բաբախումներ», մինչև «հզոր լիություններ», իր բնորոշ արամաբանությամբ զարգանում է նաև սիրո երգերում։ Խնտրան գերազույն հանրացման իրականությունը կապում էր անտրիտուր նվիրումի, փոխադարձության «շահախնդիր» ակնկալությունից զերծ բոլորանվեր սիրո գաղափարի հետ, ընդ որում դա իրագործելի չէր ոչ մի առարկայական, նյութական սահմանում։ Իրականության մեջ «անեսացման» այդպիսի վիճակը կարող է լինել վերացման մի ակնթարթ միայն և ոչ տևական ռեալություն։ Մեծարենցի սիրերգություններում ապրումի այդ երկու բևեռները շեն բացառում միմյանց։ Բանաստեղծն ամբողջ էությամբ ձգտում է փոխադարձ սիրո երջանկության, կնոջ մեջ տեսնում է սիրող անհատի լիարժեք գոյության սկիզբը։

Ահ, բիշ մը լույս, ժպտո մը՝ որ կյանք ինծի պտտի տար
 Եվ փարատեր լրումն՝ որ կը ծանրանա իմ ուսին...

(«Մթնշաղկեր»)

Քիչ մըն ալ դո՛ւն ժպտիր, ա՛հ, հոգվույս համար՝ որ հիվանդ է
 նայվածքի խաղ՝ որով դառնա աշխարհն ինծի ծափ ու ծաղիկ.

Տարիներով իմ երազս էր սիրո դարուն մը խաղաղիկ.

Բիշ մըն ալ դոն ժպտիր, ահ, հոգվույս համար՝ որ հիվանդ է...

(«Այգերգ»)

Այլ քնարական իրադրություններում սերն ինքնին ներապրվում է որպես աշխարհայեցողության կերպ, որով հաստատվում է «անանձնականի» բարձրագույն խորհուրդն ու բարոյականը։ Ահա, օրինակ, «Սիրո ուղին»՝ բանաստեղծի վաղ շրջանի երգերից մեկը, որը, սակայն, ակնհայտ ծրագրայնությամբ արդեն կանխանշում է սիրո ապրումի հետագա ծավալման ուղղությունները «Ծիածանում», «Նոր տաղերում» և վերջին բանաստեղծություններում։

Ուղի մ'ունիմ ես նրբանույշ,
— Սիրույս ուղին մետաքսովետ,—
Որուն հմայքն կրջանկահուշ՝
Կ'ոգևորի զիս առհավետ:

Քնքուշ հյուսիս կը փլվին հոն,
Ու հարսնուկներ հրահոսան.
Հոն կը հյուսեմ հրդ ու գեղոն,
Ես սիրավառ, խանդոտ դուսան:

Իսկ երբ օր մը խլեն աչքես
Իմ պաշտելի ուղիս՝ անհետ,
Մուկ գիշերներն ու ոսկեգես
Ջրցուլա ա՛լ արեն հավետ,

Նորեն գտնեմ պիտի ես հար
Սիրույս ճամփան, մի՛շտ անմոլոր.
Բավ է անոր ես անդադար
Հրայրքն ունիմ, պաշտո՛ւմ բոլոր:

Սիրո «մետաքսավետ ուղին», «անմոլոր ճամփան» ձուլվում է Հուլյսի, Երազի, Տենչի արահետին, անջատվում-վերանում է առարկայական որոշությունից, որպես հոգեբանություն, հոգու «հրայրք ու պաշտում»՝ վերածում է կենսազգացողության և կենսահայեցողության որակի: Քնարական պահի նույն լիցքերը չէ՞, որ գործում են նաև հայտնի «Սիրերգում» (բնորոշ է, որ այս և նման խորագրեր հաճախ կրում են Մեծարենցի աշնպիսի բանաստեղծություններ, որոնք արտաքնապես կապ չունեն սիրո բուն գաղափարի հետ), ուր երկինք ու երկիր ողողված է ինչ-որ անիրական զգացմունքի լուսեղեն գինովությանմբ, «համբույրներ կուզան հովեն ու ծովեն» և համատարած տոնականության մեջ անհատի՝ «համբույրի ծարավ» հոգու մասնավոր ցավը դառնում է անցողիկ ու ոչ էական: «Բանաստեղծը Սիրո կը նմանի. և իր պաշտոնն է ճամփաները լուսավորել»⁴⁴,—վկայակոչելով ֆրանսիացի բանաստեղծի միտքը, Մեծարենցը սահմանում է սեփական հավատամքը՝ միաժամանակ հուշելով հատկապես իր սիրերգությունների ենթատեքստերը ճիշտ հասկանալու հրահրություն: Այդ ենթատեքստում գործում էր ժամանակի արևմտահայ քնարերգության մեջ ավելի ու ավելի խորացող այն գիտակցությունը, թե՛ բանաստեղծությունը «Սիրո արտափայլումն է ամեն առարկայի վրա, բեղմնավոր սիրո, ստեղծագործ սիրո գուրգուրանքով ու գութով հյուսված աղապատանքներու տաք փարումը՝ դեպի կյանքը, անոր ամենեն տխուր՝ ինչպես ամենեն բարեբաստիկ փուլերուն մեջ»⁴⁵:

Մեծարենցի մասին ժամանակակից հետազոտություններում առանձին կարևորություն է տրվում (և դա միանգամայն հասկանալի է) սիրո թեմայի բանաստեղծական չլուրացման սկզբունքների քննությանը: Էդ. Ջրբաշյանն իրավացիորեն նկատում է, որ բանաստեղծի սիրո երգերը վերլուծելիս առանձնապես չպետք է ծանրանալ դրանց կենսագրական հիմքի վրա, թևկուղ հենց այն պարզ նկատառումով, թե՛ «հաստատովյալների բացակայության պատճառով խնդիրը վերջնականապես լուծել հնարավոր չէ»։ դրա փոխարեն՝ «շեշտը պետք է դնել գեղարվեստական ճշմարտության՝ սիրո հոգեբանության և վիճակների բացահայտման արվեստի վրա: Իսկ հոգեբանական ճշմարտության,— շարունակում է գրականագետը,— նրբազգաց և խորատես պատանին կարող էր հասնել, եթե անգամ նա միայն երազների ոլորտում է ապրել սիրո տվյալտանքները, առանց ցույց տալու շրջապատի մարդկանց: Նլնելով որոշ տվյալներից, կարելի է ասել, որ սերը Մեծարենցի համար իրոք մնացել է հսկական լուռ ապրումների ոլորտում»։ այնուհետև՝ «Սիրո զգացումը Մեծարենցի համար մեծ մասամբ մնում է հեռավոր երազանքի, ուժմանտիկ ապրումների և տենչերի սահմանում»։ «Սերը Մեծարենցի համար լիարժեք կյանքի և վերածնության խորհրդանիշ է, որի հետ նա կապում է իր բոլոր լավագույն իղձերը, հույսերն ու ձգտումները»։ և վերջապես՝ «Մեծարենցի ստեղծագործական զարգացումն ընթանում էր պատկերի և զգացմունքի ավելի ու ավելի մեծ կոնկրետացման ուղիով»⁴⁶:

Հր. Բամբազյանը մի այլ դիտակետից է մեկնաբանում խնդիրը. «Սերը կնոջ նկատմամբ... բայց ի՞նչ սեր է դա: Ընդհանուր իդեալի և տիեզերական սիրո մի անկապտելի մասը: Մի՞թե միայն այսօրանը քիչ չէ: ...Մեծարենցի սերը և երազային է, և իրական, ասենք հենց երազն էլ նրա հոգում ծաղկում է իրական հիմքի ու տպավորությունների վրա»։ և եզրակացությունը՝ «Պատանի Մեծարենցն արդեն զգում էր բնության խորհուրդը, երազում կնոջը, տեսնում նրա բարիձև մարմինը, ապրում սիրո բոցեղեն պահեր: Բայց, իհարկե, բոլոր դեպքերում նրա զգացմունքների մեջ իշխում է հիացումը, անսահման հիացումը հոգեկան և մարմնական գեղեցկության առջև, երգերի մեջ զծագրվում է բնության մեծագույն ստեղծագործությունը՝ կինը, որպես հավերժական հրաշք: Այս անապական, անաղարտ զգացումը և առողջ կիրքը ևս զառնում են տիեզերական բաբախներից և սիրո վտակներից մեկը, որից գոյանում է մարդասիրության մեծ հոսանքը, գոյանում է մեծ սպասումը»⁴⁷:

Ա. Զաքարյանը մեծարենցյան սիրերգության առանձնահատկու-

թյունները բնեում է ուրիշ պլանով. «Դուրյանի տաղերում սիրո առարկան, փոխադրող Նե-ն երևում է իր թովչանքներով, սեր ու խանդ, ևրջանկություն կամ տառապանք հարուցող վարքուբարքով: Անընդմեջ խոսք է լինում Նե-ի այս կամ այն հմայքից, վերաբերմունքից, որոնց հաջորդում է բանաստեղծի վերապրում-հուզապրումը: Այս ամենը որոշակի է նաև «Երգեր ու վերքերում»:

«Միածանում» դժվար է որսալ Նե-ի վերաբերմունքը, դժվար է ինչ-ինչ հմայքներով, վարքուբարքով վերստեղծել կանացի ինչ-որ դիմապատկեր: Այստեղ սիրո առարկան, ավելի ճիշտ սերը պարվում ու վերարտադրվում է մեծապես զգացող կողմի հուզաշխարհի, հավելյալ զգացողությունների զինանոցով: Դու-ի հմայքները կամ վերաբերմունքը ևրևում են շնչին չափով, միահշուսվում են գերազանցապես քնարական վերաբերվող անհատի զգածածին հույզեր ու զգացումներ, ըստ որում զգածում-զգացողություններն էլ ոչ այնքան սիրային են, որքան նման կամ նմանեցված արտաքին աշխարհի, բնության երևույթների ամենատարբեր ազդեցությունների, ամենից ավելի լույսի և լուսավորության, հարուցած զրգիւններին»⁴⁸:

Բերված տեսակետներում, որոնցում արտացոլվել են այսօրվա ամենաբնորոշ գրականագիտական պատկերացումները մեծարենցյան սիրերգությունների վերաբերյալ, ընդհանուր շատ բան կա, տարբերությունների մեջ էլ դրանցից յուրաքանչյուրն իրավացի է յուրովի, բանի որ հիմնված է բանաստեղծի ստեղծագործության միանգամայն փաստացի իրողությունների վրա: Էականն այն է, սակայն, որ հարցադրումներից ամեն մեկը տարբեր կողմերից ու տարբեր տեսանկյուններով հաստատում է մի հիմնական ճշմարտություն, այն, որ Մեծարենցի քնարական համակարգում (իսկ այդպիսի համակարգային հետևողականություն Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ անպայման կա. հիշենք թեկուզ բանաստեղծի հայտնի ինքնաբնութագիրը՝ «Միածան» մոթին մեջ խարխափանք մը չէ. նշմարված ճամփաներուն լույսը կը թրթռա հոն»⁴⁹) սերը՝ որպես թեմա, որպես բանաստեղծական իմացության բնագավառ, իր «նեղ» նշանակությունից բացի և առավել կարևոր մի ծավալումով մտնում է բանաստեղծական հայեցության ընդարձակ զննումների ոլորտը, ըմբռնվում իբրև մարդու և աշխարհի բազմազան կապերի և հարաբերությունների ինքնուրույն օղակ: Մեծարենցի քնարական աշխումների տարածքում որքան էլ բարձր լարման է հասնում ևրակոտ կիրթը, բոցեղեն զգացմունքը, որքան էլ շոշափելի գծերով է ներկայանում կնոջ մարմնեղեն հեռապատկերը, այնուամենայնիվ բանաս-

տեղծին ամենից ավելի շլացնում է ընդհանրապես Կնոջ, մեծատառով կնոջ տեսիլը, որքան «Միաժանում» և մանավանդ «Նոր տաղերում» որոշակի է ժամանակակից անհատի քնարական կերպարն՝ իր հոգեկան ու հասարակական կենսագրությամբ, նույնքան աղոտ է կնոջ ուրվագիծը՝ իբրև ինքնուրույն բանաստեղծական պերսոնա՝:

Երևույթը շատ բանով կապվում էր անցյալ դարավերջի նորագույն հոսանքների բովով անցած ողմանտիկական ավանդույթների հետ և որպես բնութագրական հատկանիշ վերաբերում էր ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծությանն առհասարակ. քնարական արտացոլման օբյեկտը ոչ այնքան սիրո առարկան է, կինը՝ որպես նյութեղեն իրականություն, որքան «մաքուր» զգայմունքը, որի կապը քնարական սուրյակտից դուրս մի երկրորդ ինքնուրույն սուրյակտի հետ մեծապես պայմանական է. «Սա իմ սերն եմ սիրում»,—տիրյանական հայտնի բանաձևը տալիս է փաստի դրեթե սպառիչ բնութագիրը: Այսպես ըմբռնված սերը մեր դարավերջի հայ (և ոչ միայն հայ) քնարերգության մեջ ունեի իր որոշակի ենթիմաստը՝ ինչպես բուն ստեղծագործության, այսինքն՝ գեղագիտական հայեցության, այնպես էլ հենց կեցության ոլորտում հաղթահարել անձնականության, մասնավոր եսի սկզբունքը՝ հանուն մի վերին համընդհանրության, հանուն բացարձակի: Ինտրալի համակարգում այդ բացարձակն՝ ընդհանրապես, մասնավորապես դրա Սեր-այլացումը վերջին հաշիվով հանդում էր միատիկայի. կնոջ մեջ բանաստեղծը սիրում է իր իղեալը, որը իրագործելի չէ որպես իրական կեցություն՝ իրական կնոջ կերպարով⁶⁰: Այդ «բացարձակին» է միտում նաև սիրո մեծարենցյան իղեալը. սկզբունքային տարբերությունն այն է, որ վերջինս որքան էլ վերացական է, որքան էլ սիրո առարկան կինն է ընդհանրապես, այնուամենայնիվ, այդ իղեալը ամենուրեք, բոլոր քնարական իրադրություններում ենթադրում է իրական կեցության սահմաններում իրագործելի մի սկիզբ: «Ներաշխարհում» հեղինակը ձգտում էր Խոենայի կերպարը «մաքրել» բոլոր նյութական ատրիբուտներից, հասնել նրա անմարմին էության ներմբռնմանը («Խոենան սկզբունք մէ՛. էութենեւ իսած անդրժելի սկզբունք մը. հավիտենական անդրիսության ոգին է. կուսեղությունը»): Եթե Խոենային օժտելով որոշակի դիմագծերով, կենսագրությամբ, անունով, բանաստեղծն այնուհետև իրականից զնում է դեպի անիրականը, իսկ Չոսյանյանի ռեալիստական փորձերում քնարական սյուժեի դարգացման մեջ սիրող անհատը և սիրո առարկան դործում էին նույնարժեք կենսական ռեալությամբ, ապա միանգամայն տարբեր է Մեծարենցի քնարական սկզբունքը. սեր-ապրումն այստեղ,

իրոք, գրեթե բոլոր պարագաներում ծագում ու զարգանում է միակողմանիորեն. սիրած կինը շատ հաճախ տեսանելի է, իրական (բանաստեղծը լսում է նրա շրջագետի շրջյունը, զգում է օծանելիքի բույրը («Վայրկյան»), տեսնում է նրան «սափույն ուսին» աղբյուրից վերադարձին, զմայլանքով դիտում լաշակի ծածանումը հովից, լսում է «հնչյունը՝ ծնծղա վարդոսկիներուն» («Ջուրեն դարձին»), բայց և այնպես բացարձակորեն անհաղորդ է այդ ապրումներին: Քնարական սուրջեկտն ինքն է ստեղծում «անուրջ աղջկա» դիմապատկերը՝ վերջինիս շուրջը հյուսելով նաև մի պատրանքային իրականություն՝ որքան նման կենսական ռեալությանը, նույնքան էլ տարբեր դրանից: Մեծարենցը, ի տարբերություն Խնտրայի, ձգտում է վերացականի առարկայացմանը, ձգտում է անմարմինը ներապրել որպես մարմնեղեն էություն: Դա ապրումի ճշմարտացիության գեղարվեստական պահանջն է, որ ստիպում է բանաստեղծին հոգեբանական վիճակը առավելագույնս մերձեցնել առարկայական ռեալությանը, մի բան, որ եթե բուն կեցության որոշակի փաստ էլ չէ, բայց և այնպես հեշտությանմբ իրացվում է բանաստեղծության տեքստային իրականության մեջ: Ահա, օրինակ, «Թրթռումներ» բանաստեղծության վերջին երկու քառատողերի նախնական տարբերակը.

Բույլ մը խոհեր հուսատու,
Դողդոջուն ու ցնձագին,
Մավալելով կը ծագին,
Զարթոնքներով մինչ առտու:

Ըզգացում մը բյուրեղի,
Միածանի երանգով,
Սպասումի մութին բով
Լույս ակոսներ կը պեղի:

«Հուսատու խոհերը», «բյուրեղե զգացումը», «սպասումի մութը» հոգեբանական պահի ընդհանուր որոշիչներն են, որ չեն կապվում որևէ իրական սկզբի հետ: Վերջին տարբերակում անորոշ «հուսատու խոհերը» դարձել են անհամեմատ ավելի որոշակի «սիրո հուշեր» («Միրո հուշեր լուսավետ»), առաջին տան երրորդ տողում «ծավալելով» բայը փոխարինվել է «արագորեն» մակբայով՝ ավելի ուժեղացնելով շարժման զգացողությունը, չորրորդ տողը վերախմբագրվել է ամբողջապես՝ «Հպարտ կ'անցնիմ երբ քովեդ», երկրորդ տան նախավերջին տողի «սպասումի մութը» տեղակալվել է «ցավոտ հոգվույս մութ» ավելի առարկայական պատկերով⁵¹.

Սիրո հուշեր լուսավետ,
Դողդողուն ու ցնծաղին,
Արագորեն կը ծաղին
Հպարտ կ'անցնիմ երբ բովիդ:

Ըղգացում մը բյուրեղե,
Ծիածանի հրանգով,
Ցավոտ հոգվույս մութին բով
Լույս ակոսներ կը պեղես:

Առաջին պահ կարող է թվալ, թե «ոչ սիրային» բանաստեղծություններ պարզապես վերաձևվել-գարձել է «սիրային»: Իրականում, սակայն, այս հասկացությունները, իբրև տարբերակիչ հատկանիշ, մեծարենցյան տաղերի վերաբերմամբ ամենևին Գլ կիրառելի չեն, իսկ եթե կիրառվում էլ են, ապա միայն պայմանականորեն: Մեծարենցի ստեղծագործության միասնական կոնտեքստում թեմատիկ տարբերությունները (աչդպիսի թեմատիկ բաղմաղանությամբ բանաստեղծի ստեղծագործությունն առանձնապես աչքի էլ չի ընկնում) գեղարվեստական կառուցվածքի արտաքին շերտի իրողություններ են միայն. խորքում այդ տարբերությունները մղվում են երկրորդական պլան, կենտրոնում սկսում է գործել քնարական ապրումի ենթատեքստային իրականությունը, որ ամենուրեք միասնական է՝ անկախ այն բանից, թե ինչպիսի կերպափոխություններ է կրում՝ տվյալ քնարական պահի լարվածության բնույթին համապատասխան⁵²: Մեր օրինակում տեքստային փոփոխությունները հետապնդում են միայն մի նպատակ՝ բանաստեղծական իրականությունը հաղորդել կենդանի իրականությանը համարժեք շարժուն որոշակիություն: Ավարտուն տարբերակում ապրումի ներկան արդեն ունի նաև իր անցյալը, որ վերապրվում է իբրև հուշ, զգացմունքը ունի իր ենթադրվող օբյեկտը:

Բոլոր դեպքերում, սակայն, քնարական ապրումի՝ հեղինակի բընութագրմամբ՝ «վճիտ ու խորհրդավոր»⁵³ պահը առափնիապես ընկալվում է իբրև «բյուրեղե զգացում», որ «ծիածանի հրանգով» «լույս ակոսներ» է բաց անում հոգու մթությունների մեջ: Հենց սա է մեծարենցյան սիրերգությունների խորհուրդը. «նայվածքի խաղ» («Այգեհրդ») է դա, թե հոգու նախաստեղծ հատկություն («Սիրո ուղին»)՝ միևնույն է, դա այն համապարփակ կենսական սկիզբն է, որ աշխարհը դարձնում է «ծափ ու ծաղիկ» («Այգեհրդ»): Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհի անշեղ տրամաբանությունն է սա, որ «Նոր տաղերում» վերջիվերջո հանդեպնում է անհատի մեկուսացվածության դրաման հաղթա-

հարելու սկզբունքորեն նոր, ինտրայից միանգամայն տարբեր ուղիների հայտնագործման: Ինքնանվիրումի, ինքնամոռացման, «համայնական հոգի» դառնալու հասարակական և բանաստեղծական բարոյականը լցնում է անհատի կեցության բովանդակությունը՝ բաց անհիշվ թեկուղև վերացական, բայց և այնպես այս աշխարհում առարկայապես իրագործելի գեղեցիկ իդեալների նոր եղևրք:

Երբ Ա. Հարությունյանը, Ելիայի իմաստասիրական նախասիրությունները քննելիս, դրանց հակակշիռ առաջադրում էր մի պարզ ու բնական «կյանքի սկզբունք», արևմտահայ քնարերգությունն արդեն վերջնականապես ազատագրվել էր նախորդ շրջանի բանապաշտ և ուժանտիկ բանաստեղծության կաղապարներից և տենդագին որոնում էր ստեղծագործական անհատականության ազատ ինքնագրաստման ուղիներ: Այդ «ազատությունը», ինչպես արդեն նկատել ենք, ինչ-որ տեղ հանգեցնում էր հոգևոր անարխիայի, որն ամենից հաճախ դրսևորվում էր որպես մեկամաղձություն, գոյության հիմքերի բացասում, քամահրանք դեպի հավիտենական կենսական արժեքները, հոգեբանություն, որից մինչև վերջ չկարողացավ ձերբազատվել նաև Խնտրան: Այնպես որ՝ անվանի բանաստեղծ-քննադատի հարցադրումը միայն մասնավոր բնույթի չէր, այլ անուղղակիորեն վերաբերում էր նաև բանաստեղծության զարգացման ընդհանուր հեռանկարներին. «կյանքի սկզբունքը» պետք է դառնար նաև արվեստի սկզբունք: Մեծարենցի ամբողջ ստեղծագործությունը ըստ էության այս նոր գեղագիտական պահանջի հետևողական հաստատումն է:

1907 թ. Տ. Գասապյանին ուղղված մի նամակում բանաստեղծը գրում է. «...ինչո՞ւ լեզի բաժակ անվանել կյանքը՝ որ աչքդ պարտականության կը բանա՝ լուսոռոգ պատուհանի պես՝ փոխանակ «երջանիկ կուրություն» մը մեջ դա՛ն փակելու: Կյանքը միշտ պիտի ունենա իր հիվանդները, իր տառապողները, և անձնական երջանկություն մը, հետևաբար, մեծագույն անիրավությունը պիտի ըլլար միշտ: Հիվանդի խուցերուն տխրությունով սարսռա՛լ, ու բազուկը բազուկի՛ն երկարել քիչ մը կյանքի հույզ ու հույս ներարկելու բաղձանքով և հետո սփռի՛լ. պիտակված դարձաններուն հետ մանավանդ տալ անպիտակ ու հարազատ դարձանները, հոգիի՛ն դեղերը,—հույսի ճառագայթալիր վիրակապեր, համակրության գորովի բալասանին վրա. օ՛հ, այս ամենը, ամենը... ու պզտիկ լուծություն մը, սիրտերու համատրոփ զարկը, ու գորովով եղբայրացած աչքերու աննյութ ու հոգեշոշափ վճա՛րը... Բայց ուրիշ ո՛ւր կարելի է փնտռել երջանկությունը, միակ ու հարազատ եր-

ջանկությունը՝ պարտականության կատարումին դոհունակ ճառագայթումը. ուրիշ ուր կարելի է փնտռել ու գտնել դայն... առանց ամպերու տակ սքողելու այն այգաստղը՝ որ խիղճ կը կոշվի»³¹:

Դժվար չէ նկատել, որ այս գիտակցությունից է ծագում «Նոր տաղերի» համաժալալ մարդասիրական բարոյականը, մասնավորապես «Ըլլայի, Ըլլայի...» շարքի և հղացմամբ վերջինիս հետ նույնացող մի քանի այլ բանաստեղծությունների («Աստվածամար», «Իրիկվան իղձ», «Տուր ինձի, Տե՛ր...») ընդհանուր գաղափարաբանությունը: «Միածանի» ամբողջ քնարական մթնոլորտը լիցքավորող Տենչը այս շարքի երգերում իր ինքնակա գոյությունը լուծում է որոշակի մարդկային-բարոյական արժեքների մեջ, որոնց հաստատմամբ ու յուրացմամբ անհատը թոթափում է գրամատիկ լարումները: Բնորոշ հաճումներին մեջ անկայան ու անանուն թափառող տենչը վերադառնում է իր անհատական սկզբին, որպեսզի վերջինիս հետ ու վերջինիս մեջ ծավալվի մի նոր համայնության կղերքում՝ արդեն որպես որոշակի կենսական վարքագիծ, մարդկային բարոյական նկարագիր:

Համայնության խորհուրդը Մեծարենցի այս բանաստեղծություններում միայն հեռավոր աղերսներով է կապվում Ինտրայի միստիկական «Համայնի» հետ, քանի որ եթե վերջինս աննյութականի ոլորտին վերաբերող ֆենոմեն է, ապա մեծարենցյան համայնը առարկայական աշխարհի օրենք է, որի ներդաշն հոլովույթի մեջ անհատը գտնում է նաև սեփական ինքնության արժեքը.

Կաթնածաղիկ ու կապտերակ գիշերին մեջ
Պատկե՛րն Ըլլամ սրբազնացած ես համայնին...
(«Աստվածամար»)

...ու տարրերուն աղաղակովը տրոփուն՝
Սա իրիկո՛ւնն Ըլլայի ես,
Սա իրիկո՛ւնն Ըլլայի ես,
Համայնական, շրնաղ, քաղցրիկ, լուսադեհ...
(«Իրիկունը»)

Եվ Ըլլայի ձայներիգը թրթռուն,
Աղբյուրներուն, կապուտաշվի ակերուն,
Լիճին խաղաղ, ծալծալ մրմունջն երերուն,
Շառաչն հզոր՝ օվկիանին, դետերուն,
Համայնական Ձայնն Ըլլայի, Ձայնն անհուն...
(«Բաղձանք»)

Սա նույնպես անհստկության ձգտում է, որը, սակայն, իրերի ու արարածների նույնության, հղբայրության սկիզբը որոնում է նյութական աշխարհի շարժման մեջ: Անհատի լիարժեքությունը այդ սկզբի դիտակցումն է և գործադրումը՝ որպես ոչ միայն ներաշխարհային իրականություն, այլև նյութական կեցության ձև. եթե եսը իր «անձնական երջանկությունը» դիտում է «մեծագույն անիրավություն».

... Ու չըլլա որ ուրիշներու կոծն ու կական
Խեղդել ուզեմ ջրվեժին մեջ դափիս ձայնին:
... Ու չըլլա որ ծափիս ձայնին երգը՝ դուժկան
Եսիս սենյա՞կն ունենա ցուրտ առանձնարան,—

Եթե իր անձնական ցավը «ոչնշաբանություն» է համարում համընդհանուր ցավի հանդեպ, ապա դա ամենին էլ չի նշանակում եսի, անհատի գաղափարի բացասում ընդհանրապես. ավելին՝ անհատը վերագտնում է իր նախաստեղծ էությունը, քանի որ հանդես է դալիս որպես կյանքի, գոյության հիմնական սկզբունքներն հաստատող արժեքների կրող: Բնություն դառնալու, գոյի անհուն բազմազանության համաժալալ խորհուրդը սեփական գոյությամբ մարմնավորելու իղձը ինչ-որ ինքնանպատակ բան չէ. եթե բանաստեղծը տենչում է լինել իրիկուն, ապա միայն «ամեն անցորդի ճակտին հպելու», վերջալույսի ցլթերից «ոգևար աղջկան մարող ճրագին բոցիւ տալու», իր «հուրքին», «ոսկինն» «ամենուն տալու» համար. եթե հյուղակ, ապա միայն որպեսզի՝

...գգվանքիս կանչելի
Ուղեորների պարտասուն
Ու բարեի մը փոխան
Հազար բարիք ևս տայի...

Եթե «բարձունքներու լայնշի ճամփան», ապա որպեսզի՝ «...տաննի հոն հոգիներն սպառած...»՝

Ու ցույց տայի լայն հորիզոն անուրջի՝
Քերթի դաշտերն ու ճամփաներն անմոռաց՝
Ուր բաղդրությունն հոգվույն կ'ըլլա հակուրջի.

և վերջապես՝ եթե «լույս, Ձև, Երանգ, Թրթռում», ապա միայն՝ «բանաստեղծի հոգիներուն մեջ մենիկ», «երջանիկ վայրկյաններ», «արևաշող ժպիտ, ծափեր ու խնդում» նշուլելու համար... «Գեղեցիկն ու Բարուկանին խորին նույնության»՝ ինտրայի սահմանած գաղափարը՝

Մեծարենցի տաղերում իրագործվում է որպես կյանքի և ստեղծագործության բարձրագույն սկզբունք:

«Աստվածամա՛ր» բանաստեղծությունից մինչև «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...»-ը միևնույն քնարական ապրումը աստիճանաբար ընդարձակում է իր ընդգրկման շրջանակները՝ մասնավոր-անհատականից համընդհանուր-անանձնականը ձգվող ուղղությամբ: Տենչանք արտահայտող բայը սկզբնապես կապվում է իր անհատական սկզբին, ունի որոշակի ժամանակ ու կերպ (ըլլա՛մ, ըլլա՛յի), «Իրիկվան իղձում» բայը դառնում է անորոշ (ըլլալ): Տենչի սկիզբը տեղափոխվում է «համայնական Ձայնի» ոլորտը. ինքնանվիրումի, ինքնամոռացման, անհատի նեղ աշխարհը մինչև համայնի էությունը ընդարձակելու (իլուր չէ, որ Մեծարենցի բանաստեղծական բառապաշարում եթե ոչ այնքան հաճախադեպ, գեթ ամեն անգամ հարուստ իմաստային լիցքավորումներով գործածվում են լայնանալ բայը և դրա հոմանիշները) սկզբունքը վերաճում է «տիեզերական հարաբերականության, իրերի բաղմախորհուրդ առնչությունների շղթայում ընդհանրապես մարդու արժեքը որոշող շափանիշի: «Տո՛ւր ինձի, Տե՛րը...»-ը բանաստեղծական այս գաղափարի ամփոփումն է. Մեծարենցը դիպուկ խորաթափանցությամբ այն բնորոշել է սրբապես «արդի մարդու հայր մերը»:

3

Եթե Խնտրայի համակարգում անհատի գոյավիճականները աչքի էին ընկնում անսահման բաղմաղանությամբ, ապա Մեծարենցի քնարերգության մեջ այդ գոյավիճակները հիմնականում երեքն են: Նախնական վիճակի համար բնորոշը մեկուսացված առաձնարանի սահմանափակ շրջանն է.

Խորն իմ սենյակիս
Կը հանգչի հոգիս.
Փակաչք ու անթարթ
Կը ծփամ հանդարտ
Սավերի գորշ գորշ
Լճակներուն մեջ...

Անհատի այս սկզբնական գոյավիճակում էականն այն է, որ «կյանքի սկզբունքը» ամեն անգամ խորհրդանշվում է դեպի աշխարհը պատահանի բացվածքով և այն համոզմունքով, թե՜ «կը բավե ճառագայթ մը ունենալ՝ արևին հասնելու»⁵: Սակայն Մեծարենցի բանաստեղծություններում անհատի գոյավիճակների փոխանցման տրամաբանությունը

առանձնությունը դառնում է ավելի ու ավելի ճնշող՝ սաստկացնելով ընդարձակ հորիզոնների տենչը. վերջինիս համար նեղ է նաև սիրո լուսեղեն ճանապարհը. «Ծիածանի» կույսը, ավաղ, չէ կրցած փարատել հոգիիս վրա ամպապող մթությունը՝ զոր ևս կենսաբաղձությամբ ուռճացած ու տարածված պատուելի նեղ վերարկուի մը պես»³⁶: Հոգեբանական ինքնավերակառուցման այս ուղիով անհատը հասնում էր իր վերջնական գոյավիճակին, երբ ապրելու հրաշքը, կյանքի սերը, անհուն «կենսաբաղձությունը» դառնում են ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունք, երբ անձնական երջանկությունը անհնարին է առանց համընդհանուր բարօրության, երբ համատարած սերն ու բարությունը լցնում են մարդկանց բաժանող բոլոր անջրպետները: Այս իդեալը, իր վերացականություն մեջ իսկ, որքան հին, նույնքան էլ նոր էր, քանի որ նախ՝ վերստին սկսում էր տիրապետող դառնալ նորագույն արվեստի ու գրականության շատ համակարգերում, և ապա՝ քանի որ ծագում էր «հաշտ ու խաղաղ մարդկություն» (Հ. Բումանյան) վերաբերյալ մայր ժողովրդի դարավոր, բայց և մշտապես նորօրյա ու հրատապ երազից: Այս թե՛ն է Մեծարենցին՝ ձգում դեպի նարեկացին, դեպի նրա հոգևոր մեծ մարտիրոսությունը՝ հանուն կատարյալ մարդու, աստվածացած մարդու:

Նարեկացու նշանակությունը Մեծարենցի ստեղծագործական ճակատագրի մեջ շատ ավելի խորն է, քան պատկերացվում է սովորաբար: Բանը միայն ձևի ու լեզվամտածողության հարազատությունը չէ, որ ակնհայտորեն մերձեցնում է ամբողջ մի հաղարամյակով իրարից հեռու բանաստեղծներին: Ավելի էականը ընդհանրությունն է բանաստեղծական այն սկզբունքի, որի հիմքում, դարաշրջանների հեռավորությունից բխող տարբերություններով հանդերձ, ընկած է մարդու և մարդկության համար անշափելիորեն մեծ մի պատասխանատվություն: «Մատյանի» ուսերևն թարգմանիչ Լեոնիդ Միլը հետաքրքիր մի դիտողություն է անում նարեկացիական մարդասիրության բնույթի վերաբերյալ. «Նարեկացին տառապում է իր ու մարդկության մեղքերով: Հաղիվ թե մարդկանցից որե՛ն մեկը հանձն առնելու այդպիսի անտոբոշման ծանրությունը: Մարդիկ սովորաբար հակված են իրենց արդարացնելու, քան մեղադրելու: Բայց ահա նարեկացին համայն մարդկանց մեղքերի պարտատեր համարելով ինքն իրեն, պատասխանատու է դրում այն ամենի համար, ինչ տեղի է ունենում երկրի վրա և այն ամենի համար, ինչ անում է յուրաքանչյուր որ: Իսկ սա արժանի է և՛ հարգանքի, և՛ հիացմունքի»³⁷: Մարդու նկատմամբ նույն «ցավատանջ սերը» (Լ. Միլ) չէ՞ արդյոք, որ մղում է Մեծարենցին ստեղծելու «Ըլլայի՛, Ըլլայի՛» շարքը,

«Տո՛ւր ինծի, Տե՛ր...»-ը: Չէ՞ որ ակներև է՝ XX դարի բանաստեղծը ևս իր և մարդկության ցավերի, ուրախությունների հանձնառուն է, տառապանքների կրողն ու սփոփանքի բաշխիչը: Եթե X դարի բանաստեղծը ողջակիզում է իր անձը, որպեսզի մաքրվի հոգին, այսինքն՝ կատարյալ մարդկայնության խորհուրդը, ապա մեր ժամանակի բանաստեղծը միջնորդ է մարդու և մարդու միջև, համամարդկային գույթի ու կարեկցության ձայնը, որ վերջիվերջո նույնպես մարդկային լիարժեքության ու ներդաշնակության ցավագին որոնում է.

Բյուր մարդոց մեջ,
Պաղ մարդոց մեջ,
Որպես արտում
Անապատում,
Մենակությո՞ւն,
Մենակությո՞ւն...—

Տերյանական ոգու այս ողբերգական ողապակր, ավելի նրբացած ու բազմադան ձայներանգներով արձագանքվում է նաև մեծարենցյան տաղերում: Վերջիններիս բանաստեղծական բարոյականը հսի «ցուրտ առանձնարանում» անհատի մեկուսացվածությունը դիտում է որպես ժամանակի մարդկանց մեծագույն «մեղքը» և այդ մարդկության անունից ու նրա փոխարեն բանաստեղծը քաղում է այն՝ ինքնազոհաբերումի, «ինքնամերկացման» զնով. այդպիսի «ինքնամերկացումը» մի ուրիշ երեսով նշանակում է նաև մարդու վերադարձ իր բնական սկզբին, որ իր «զորավոր մնացած բնազդներով» միայն բարի է ու ճշմարիտ.

Ու տե՛ս, ահա՛, կը մանկանամ, Աստվածամար,
Ու տե՛ս, ահա՛, կը մանկանամ գիշերին մեջ՝
Ուր լսեցի ևս աստվածյան ձայնին վայրէջ՝
Որ կը շաշեր աստվածարյալ հողվույս համար...

Մարդու վերադարձը դեպի իր «մանկականությունը», այսինքն՝ դեպի անեղծ նախնականության սկիզբը, Մեծարենցի բանաստեղծական հայեցակետից նաև Նարեկացու «Մատչանի» հիմնային գաղափարներից է: «Նարեկացիին հետ» հորվածի սկսվածքը, թվում է, այսպիսի ենթագրության լավագույն հաստատումը կարող է լինել. «Հովն է դարձյալ. խուցիս աշունը՝ դեղին ու կարմրորակ տերևի անդրադարձ խոշոր կայլակներով արցունքոտած՝ իղձի ու թախծության ամպոտ վայրկյանի մը մեջ՝ կ'սպասե աղոթքին: Նախնականության բաղձանք մը՝ երկյուղով մակարդված, առհավության հեռավոր ձայն մը՝ կարծես հովին արհավ-

բոտ ծայնին ընդխառնված՝ հետո ասիկ տարանջատ՝ կը կոթողվի մեկին հոգիիս մեջ: Ու բոլոր ուրվագիրներուն ու պատկերներուն մեջեն, որոնք անոր շրջանը կ'ընեն հիմակ, բոցով շրջանակված դիմագիծ մը, հայեցողի միատիք, մշուշոտ, աղոթալուր կենդանագիր մը կ'որոշագծվի հոն մինչև ճակատին ակոսները՝ զորս Մեղքի գաղափարին արորն է քաշած. մինչև աղերսարկու աչքերուն թախծոտ նայվածքը՝ աստվածյան հուրով մը տոգորված ու մինչև շուրթերուն աղոթկեր երերումն ալ: Նարեկացին է. սրբության իղձին կրակովը վառված անշեջ մորենին, մեծ աղոթասաց բանաստեղծը...»⁵⁸:

Այս հատվածը ինչ-որ բանով հիշեցնում է «Ներաշխարհի» մուտքը, ուր բանաստեղծի խոհերը նույնպես ծայր են առնում մենավոր խրճիթի առանձնությունից. այդ խոհերը եսից դուրս ծավալվող անսահմանություն են դնում աննյութական տեսիլների արահետներով (Ադամյանի դիմանկարը՝ Համլետի դերում, մեռած հոր պատկերը, Քեֆրենի բուրգը, Մֆինքսը, վերջապես, նույն եսի հայելային աղոտ անդրադարձումը պատուհանի ապակու մեջ): Մեծարենցի առանձնությունը, սակայն, խոռվում են միանգամայն նյութական իրողություններ՝ «նախնականության բաղձանքը», «առհավության հեռալուր ծայր», որ ի վերջո առարկայանում են Նարեկացու դիմապատկերով: Մտքի այսպիսի զուգադրական ընթացքը ենթադրել կարող է տալ միայն մի բան՝ «նախնականության», «առհավության», այսինքն՝ վերահայտնված բնականի գաղափարը կապվում է «Մատչանի» բանաստեղծական էության հետ, գաղափար, որ ինչպես այնուհետև նկատում է Մեծարենցն ինքը, Նարեկացու պոեմում մարմնավորվում է որպես «կապույտ բարություն», ժպիտ, «ամենափայլ ճառագայթ», «խոստովանյալ լույս», «արփիացնցող ցող», «սոռնելի խոնարհություն», «փրկական համբույր» և այլն: Ահա այդ «ոսկեթիկ նուրբ շառալին» է, որ բանաստեղծի խռովահույզ հոգու մեջ ամբողջացնում է «քայքայված երազներու տրցակը»:

Մեծարենցն, իհարկե, XX դարի մարդ է, նախնականության սկիզբը նրա բանաստեղծական հայեցողության «բնութկալատ հակամեների» տարածքի մեջ գործում է ուրիշ ուղղություններով՝ որոշակիորեն աղերսվելով նաև դարավերջի եվրոպական մշակույթի ինչ-ինչ կողմերի հետ: Բնությանը ձուլվելու, բնության մեջ անհետանալու, բնության հետ հարակալելու բանաստեղծական-իմաստասիրական գաղափարը նոր ժամանակների գեղարվեստական մտածողության ոլորտում կապվում էր Նարեկացուց միանգամայն տարբեր իդեալային որոշիչների հետ.

Իրիկվան մեջ անհետևիտ հույսն ունենալ,
Եվ հանձնվել նուրբ կածանի մը քմայքին.
Խորխի մը պէս թողո՛ւլ ձանձրույթն ու հափրաւնքն ալ,
Եվ անդորրով պատմութեանն հիվանդ հոգին:

Ու լույսերով պարածածկել հիվանդ հոգին.
Քուր ունենալ ջուրին կարկաշն ու կապույտ բաւ,
Եվ ունկնդրել ճամփուն բովերն երգող սլուրին,
Մեծ քաղցրութեան մը խառնվիլ ու մենանալ:

Ընկե՛րն ըլլալ ցարեններուն, մրդաստանին.
Դուր բանալ զավկի մը պէս, մտերմորեն.
Ու թողուլ որ շահարկները զրիկ տանին

Թեաւարփակ՝ լայն լռութեան մը համորեն:
Հոն շրջափուռ ծառերու հետ եղբայրանալ,
Տարփողն ըլլալ ծաղիկներուն. ծովածափալ

Իրիկվան մեջ՝ անհետևիտ հույսն ունենալ...

Այստեղ ևս «մենանալու», «մեծ քաղցրութեան մը խառնվելու», «անհետելու» հոգեբանական կացութիւնը քնարական պահի հիմնական որոշիչն է: Բայց եթէ ինտրաքի համակարգում դա սկիզբների սկիզբն է, վերջերի վերջը, գոյի նախաձեռնութեան ու վերջնաձեռնութեան սահմանը, ապա Մեծարենցի քնարերգութեան մեջ դա պարզապէս անցման օղակ է մենակութեան և համընդհանրութեան, մասնավոր հսի և «համայնական» հսի միջև, անհատի երրորդ՝ ամենաշարժուն գոյավիճակն է, երբ այդ անհատը զիտակցում է իրեն որպէս հարաշարժ գոյի մասնիկ՝ ոչ թէ աննյութանանալով, օտարվելով իր մարմնեղեն որոշութիւնից, այլ պահպանելով իր սեփական ինքնութիւնն ու արժեքը աշխարհի լիակատար ներդաշնակութեան համար՝ ինքն էլ միաժամանակ կրելով իր մեջ այդ աշխարհի բաղմադանութեան առարկայական խորհուրդը («շատ էր լեցուն հոգւոյս, ո՛վ Տեր, բաղմաղեղումն այս շրջափուռ»...):

Մարդու և աշխարհի, հսի և բնութեան փոխհարաբերութեան հրեադույն հարցը Մեծարենցի քնարերգութեան մեջ ծառայում է որոշակի գաղափարական ու գեղարվեստական նպատակների: Բնաստութեան փիլիսոփայական ուսմունքները կարող էին ծանոթ լինել պատանի բանաստեղծին, կարող էին և ծանոթ չլինել. այդ հանգամանքը նրա ստեղծագործութեան բնապաշտական ոգին բացատրելու տեսակետից էական նշանակութիւն չի կարող ունենալ: Եթէ անհրաժեշտ է հայ բանաստեղծի «բնութիւնապաշտ հակումները» անպայման կապել արտաքին ստեղ-

ծագործական առնչությունների հետ, ապա վերջիններս ոչ թե փրկիսփայական, այլ բացառապես բանաստեղծական են: Բնության սերը Մեծարենցի քնարական խառնվածքի «նախաստեղծ» հատկությունն է, որ անշուշտ, խթանվել է մի կողմից հայ միջնադարյան քնարերգության, ժողովրդական բանահյուսության, մյուս կողմից՝ դարավերջի եվրոպական արվեստի ինչ-ինչ ավանդույթների յուրացմամբ: Բոլոր դեպքերում այս ամենը նախադրյալ է միայն. Մեծարենցի բանաստեղծական բընապաշտությունը միանգամայն ինքնուրույն որակ է, և այդ որակը բնութագրելու ելակետը սահմանել է հենց ինքը. «...Բանաստեղծը բնության ցոլացումը պետք է ըլլա, թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես, բերվածները իբրև բառ պետք է ունենան տերևին թրթռումը, թռչունին դալլալը, մարդերուն գորովը, դաշտին ու լեռան մշտանույն դորությունը: Բանաստեղծին ձայնը տիեզերական հարաբերականության մը լարը պետք է ըլլա, բոլոր գոյություններուն համագրական թրթռումովը տրոփուն»⁵⁹:

Այսպիսի հայացքը բանաստեղծական գիտակցության մեջ գործում էր ղեռ մինչև Մեծարենցի հրապարակ գալը՝ առավել կամ նվազ հաջողությամբ դրսևորվելով գեղարվեստական պրակտիկայում, ինչպես նաև քննադատության մեջ: Դրա հասարակական հիմքը արևմտահայության պատմական կացությունն էր, և իրավացի է ժամանակակից հետադոտորը, երբ նկատի ունենալով մասնավորապես Մեծարենցին, գրում է, թե նա «հարեց պանթիզմին իր առջև կանգնած հասարակական ու գեղարվեստական խնդիրներին պատասխան տալու համար՝ գոյություն ունեցող հանգամանքներում պատասխանի այլ ճանապարհ չգտնելով»⁶⁰: Դա հավասարապես կարող էր վերաբերել դարասկզբի ամբողջ բանաստեղծական մթնոլորտին: Բայց էականն այն է, որ բնապաշտական կողմնորոշումը ևս, ծագելով որոշակի հասարակական նախադրյալներից, այնուհետև հեռանում է իր սկզբից, վերածում է գեղագիտական ինքնուրույն, համապարփակ հայեցության, միտում է լուծելու շատ ավելի հեռուն գնացող գեղարվեստական խնդիրներ. խոսքն արդեն վերաբերում էր ընդհանրապես բանաստեղծության էությանը, բանաստեղծի կոչմանը, արվեստի գեղեցկագիտական ու բարոյական նշանակությանը: Ավելի ընդարձակ առումով՝ 90-ական թվականների ընթացքում բանաստեղծական մտածողության մեջ կատարված արմատական բեկումն էր դա, որ զնալով խորանում էր՝ ընդունելով նոր բնույթ ու նոր ձևեր:

Դարավերջի ամբողջ տասնամյակում բոլոր մտքերը հուզող այդ

խնդիրը մեր դարի սկզբին դրվում էր ավելի կտրուկ ու որոշակի: Սի-
պիլն, օրինակ, 1902-ին գրում է. «...մեր բանաստեղծությունն ալ պետք
է հազվի վերջին նորաձևության համաձայն Բարիկյան շուքով, և ձև-
նոցներով, քողիկով ծածկված՝ պտտի ծառերու շուքին տակ, արևեն
չսենալու համար, եթե շուղեր, որ սիրաւերուն դուռները իր երեսին զոյ-
վին: Սարերուն գագաթը կայնած՝ թեթև ձորձիկը մերկ ուսերուն վրա,
կարշնեղ կուրծքը հովերուն տված, պատգամախոս Սիբիլան ծաղր ու
ծանակ պիտի ըլլար մեր օրերուն»: Ռոմանտիկական քնարերգության
ճաշակներով դաստիարակված բանաստեղծուհին ըստ էության պահան-
ջում է քնարական ապրումի և բանաստեղծական արտահայտության
միջոցների նրբացում, ժամանակակից մարդու բարդ հուզաշխարհի նոր
մեկնաբանություններ, հարևելով, թե՛ «Ողիմպոսի մուսաները, Դավիթի
Սերովբեները չեն, որ քսաներորդ դարու խոնջինքները պիտի կարենա-
լին ամոքել. անոնք բնության դիրկը ապրող նախնական մարդու առույգ
լանջքը կը ոգևորին Եհովայի շունչովը, տանելով զայն մինչև հանգըր-
վանները առաքինության և անմահության»: Բարոյական հորդորը, ա-
ռաքինության բարձրագույն բարբառը ժամանակակից մարդու համար
այլևս կորցրել են իրենց նախնական հմայքը: Բանաստեղծությունը
Ողիմպոսի բարձունքներից իջել է երկիր, որպեսզի մարդուն շրջապա-
տող իրական աշխարհի շարժման մեջ հայտնաբերի գեղեցիկի, ներդաշ-
նակի, իդեալի խորհուրդը, «անբանաստեղծականի» պոեզիան: «Քսան-
երորդ դարու բանաստեղծը պետք է իր աղբյուրները փնտռե նույնիսկ
փխրուն լեսարներու, դերբուկ խարակներու, լոռուտ փապարներու և
փլատ բագիններու մեջ, ուր բնությունը իր մեծ վայելչությունը կը պա-
հե»: Այսպես մերժելով նախնական մաքրության ու առաքինության այն
ավանդական իդեալը, որով բնութագրվում էր դասական բանաստեղծու-
թյան հերոսը՝ Սիպիլն ամենևին էլ չէր ժխտում քնարերգության մեջ
նախնականի, բնականի, պարզ ու անմիջական ապրումի սկիզբը. պար-
զապես առաջադրում էր այդ սկզբին հասնելու այլ ճանապարհ, որ
հանգում էր մեծարկնեցյան հայտնի այն մտքին, թե բանաստեղծությունը
եթե բնությունն ինքն էլ չէ, ապա բնության խորհուրդն է՝ կյանքի կոչ-
ված արվեստի «մոգական դավադանով», որ «կը գեղափոխե, կ'աղնվա-
նե ամեն բան», «լայն անհատնում զմայլանքը՝ բնության բոլոր տեսա-
բաններուն հանդեպ, և դրոշմը անոր արարածներուն ամենևին վսեմին
մինչև ամենևին ստորագույնին համար. մտամոլորումը՝ շուրջած շուղին
առջև, որ համաստեղության մը շափ կենսականություն ունի, և նույնքան
իմաստուն օրենքով մը կազմակերպված է. թափանցուն իմացականու-

թյունը՝ ներդգալու համար կաթիլ մը ջուրին գեղը, անոր կոշումը, անոր խորհուրդը, և անհուն երաժշտությունը, որ տիեզերքի ներդաշնակության ոգին կ'արտահայտե»⁶¹: Մեծարենցի լավագույն տաղերը այս հայացքի ստեղծագործական մարմնավորման իրոք դասական նմուշներ են:

1898-ին գրված «Թափառումներ» արձակ խորհրդածության մեջ Ա. Հարությունյանը, ինչևիցե մեզ արդեն ծանոթ «կյանքի սկզբունքից», մի այլ ծայրից է բաց անում քնարերգության մեջ խորացող բնապաշտական նստվածքների խորհուրդը: Բնությանը մերձենալու, բնության մեծ կյանքով ապրելու նախնական մարդկային պետքը դիտելով կենսական ուժի արտահայտություն՝ բանաստեղծը մերժում է «ժխտական իմաստասիրության» «անստույգ ու ընդլայնապար փնտրուտը անգոսհամաներուն մեջ», մերժում է «միստիկական արվեստը»՝ «իր բոլոր ոգևպաշտական հրապույրներով», «բոլոր ունայնասիրական հաճույքներով», «առանձնական քաղցրություններով», քանի որ «բնության լայն ծոցին մեջ, ու միմիայն հոն, հոն են բոլոր ներդաշնակություններուն յարբերը»: Այլ խոսքով՝ բնության հետ մարդու նույնականության, միասնականության ուսուցիչությունը ինչ-որ վերգայական, միայն ենթագիտակցությամբ հասանելի իդեալ է, այլ նյութական աշխարհի միանգամայն շոշափելի փաստ, որ եթե դառնում է արվեստի իրողություն, ապա հնչում է իբրև գոյության կենսաթրթիւ համանվագ: «Եթե մարդկությունը հավիտենական է, արևու կենարար լույսովը միայն հավիտենական է», — այս ճշմարտության մեջ են «բոլոր իմաստասիրություններն ու բոլոր արվեստները», «պատմությունը»: Կյանքն այլ բան չէ, քան «այսօրվա գոյությանս հանդիսարանը», ամենօրյա գործող մի օրենք, որից ամեն մի շեղում, քաղաքակրթության ու վարդաքանն ինչպիսի պիտակի տակ էլ հանդես դալու լինի, միայն պատճառ կարող է դառնալ, որպեսզի «մարդը հիվանդանա, բացասանա, ալլասերի»: Այսպիսի «բացասացված» մարդու հակառակարդ «բնական, ճշմարիտ, սկզբնական, հավիտենական» մարդն է, «հեթանոս» մարդը՝ բնության հետ իր աներկմիտ մերձավորության մեջ, որ գիտակցվում ու գործադրվում է իբրև կեցության ձև, արվեստի հիմք: Այս դեպքում «համագոյից համաստվածային ըմբռնումը» հեռու է միստիկական մթություններից, մարդու բնական ու հոգեկան բոլոր կարողությունների բնագրական հղումն է դեպի համածավալ կյանքի իրական ու լիահորդ ընթացքը, դեպի այն գեղեցկությունը, որ «իրոք գոյություն ունի երկրի վրա», դեպի այն գեղեցկագիտությունը, որ հիմնված է «աշխարհիս

կյանքի ստորասական ըմբռնումներուն վրա»՝ «ուժով, տոկուն ու արև-
վոտ»։ Բնաստվածության գաղափարը ձուլվում է մարդաստվածության
գաղափարին՝ ոչ իբրև փիլիսոփայական վերացություն, այլ իբրև կեն-
դանի ու շարժուն գոյության սկզբունք։ «Բնության, մեծ, լայն բնության,
մայր բնության ծոցին մեջ, ուր կը տարածվի տիեզերքի անհուն, զգալի,
շոշափելի, բայց անխմանալի աստվածությունը, համայնաստվածու-
թյունն ամբողջական գոյության, կյանքի, անհուն կենդանության վեր-
կենցաղական ծաղկարանն է, որ խանդոտ, արևոտ ծաղկումներով կը
ծիծաղի ինծի։ Բոլոր ապրող գործարանավորություններուն, բոլոր կեն-
դանական հորձանապտույտի ներդաշնակ առնչություններուն ու համա-
կիր հարաբերություններուն, բոլոր նրբերանգներուն ու բոլոր նրբագի-
ծերուն այս արվեստագիտական համայնքը, գեպի կյանքի սիրավետ
ծոցը, դեպի բնության հյուրընկալ գոգը, իրական, բնական, օրինական
հրավեր մըն է։

Ամբողջին մեջ՝ աստվածանալ, հոգու կորուլի տարածականությամբ
մը, տիեզերքին վրա տարածել իր պղտիկ այլ անշափելի նսին գեր-
առաձգական մեծությունը, դրկել, ընդգրկել գոյության համայնությունն
իսկ, երկինքին տակ, աստղերուն տակ, արեին տակ, հոս տեսանելին
ըմբռնան մեջ։ Ահա այս է բնական մարդուն, ճշմարիտ, սկզբնական,
հավիտենական մարդուն մտատիպարը»⁶²։

Ա. Հարությունյանի հարցադրմամբ բնության պաշտամունքը ար-
վեստում առհասարակ և մասնավորապես բանաստեղծության մեջ
միայն փիլիսոփայական նախադրյալ կամ գեղագիտական ելակետ չէ,
այլև բուն բովանդակությունը և միաժամանակ ձևը։ Նթև արվեստը գե-
ղեցիկի, ներդաշնակի, կատարյալի հայտնագործությունն է, ապա այս
ամենի և՛ իմաստը, և՛ կերպավորման հղանակն ու սկզբունքը թելա-
դրում է ինքը՝ բնությունը, քանի որ «հոն են բոլոր ներդաշնակությու-
ններուն տարբերը», կան «փախուսիկ նոթեր, տարտղնած երանգներ,
թուցիկ վանկեր, ցրված գիծեր կան։ Պետք է ծաղկաքաղել զանոնք
ճաշակով, արվեստագետի տպավորությամբ զգալ անոնց թաքուն
առնչություններուն ծփանուտ հյուսվածքը, ու մարդարտաշարիլ զանոնք
իրարու քով։ Ամեն ինչ ալելի կամ նվաղ, գեթ գեղեցկության տարրը
ճոխացնելու չափ, բնական ներդաշնակության կը միտի արևուն տակ։
Ընկերությանն իսկ վիճակված է, իր բարեշրջման ծայրագույն աստի-
ճաններուն վրա, մարդուն աստվածացման մեջ, գերագույն ներդաշնա-
կություն մը կազմել օր մը։ Նվ գուցե արվեստը, առավելապես այն
ատեն ընկերային, միջազգային, համացեղային աչդ օրը միայն իր մե-

ծագույն գործերը պիտի արտադրեն»⁶³։ Բնաստվածութեան-մարդաստվածութեան գաղափարն, այսպիսով, ինչ-որ մասնակի հայացք չէ աշխարհի նկատմամբ, այլ մարդկային առաջագիմութեան մշտապես գործող օրենք, մարդու հասարակական ու հոգեւոր գործունեութեան բոլոր բնագավառներն ընդգրկող «կյանքի սկզբունք», որ գոյի բոլոր ձևերին վերջիվերջո հանգեցնում է իրենց բնական սկզբին, համայնի հետ նախաստեղծ հարադատութեան գործնական գիտակցութեանը՝ սեփական ինքնութեան, սեփական եւի միաժամանակյա հաստատմամբ։

«Բնական մարդու» իդեալը, Ա. Հարությունյանի խորհրդածություններում, ինչպես նաեւ առհասարակ դարասկզբի բանաստեղծական մըթ-նոլորտում գործող իմաստավորմամբ, վերջին հաշվով կապվում էր տիեզերքի միասնականութեան ոչ անհայտ գաղափարի հետ։ Զարգացնելով այդ հայացքը՝ հայ քննադատը հասնում է եղբակցութունների, որոնք բնապաշտութեան նրա ըմբռնումը զգալիորեն մերձեցնում են բանաստեղծական աշխարհաճանաչման սիմվոլիստական սկզբունքին։ Լկարել գոյի միասնականութեան խորհուրդը, ձուլվել այդ խորհրդին՝ «անեսություն», «անանձնականություն», ամենին էլ չի նշանակում տարրալուծել սեփական ինքնությունը եւից դուրս գոյություն ունեցող ամեն ինչի մեջ, Ինտրայի բացատրությամբ՝ աննյութանալ. դա անտրամաբանական կլինի թեկուզ հենց այն պատճառով, որ ամեն մի էս (մարդկային թե ոչ մարդկային՝ միենույն է) ուրիշ հասրի համար գոյություն ունի իբրեւ արտաքին, այլ իրողություն։ Որքան օրջեկտիվ ռեալություն է աշխարհը, նույնքան անժխտելի օրջեկտիվություն է այդ աշխարհն զգացող անհատը. բնգունել մի սկիզբը առանց մյուսի, պարզապես անիմաստ է. «Կարելի չէ, որ ինքզինքս մոռնամ անոնց համար (նկատի է առնվում եւից դուրս ծավալվող աշխարհի բազմազանությունը, նաեւ մարդուն, իբրեւ տիեզերքի ամբողջականության մասնիկ)։ Ինքզինքը մոռնալ, պիտի նշանակէր ամեն բան մոռնալ։ Ինքզինքը մոռնալ պիտի նշանակէր որդեգրվիլ մեծ ու բացարձակ մոռացումին. և այնուհետեւ, ալ ոչինչ։ Պիտի հիշեմ դանոնք, իմ մեջես պիտի հիշեմ դանոնք, և անոնք՝ իմ հոգիիս թատերաբեմին վրայեն անցնելով, պիտի խաղան գոյութեան կատակերգությունը։ Վասնզի՝ տիեզերքը իմ մեջս կը պրիումակվի, տիեզերքը ինձմով միայն գոյություն ունի։ Եվ եթե ինձմե դուրս աշխարհ ունի առարկայական անկախ գոյություն մը, ի՞նչ նշանակություն և ի՞նչ շահեկանություն կրնար ունենալ անիկա, առանց ինծի։ Ի՞նչ բանի օգտակար էր իր քառասուն ու անկերպարան անպետ իրականությունը։ Ինձմով միայն գոյություն ունի աշխարհը, և մնացյալը ստու-

վրան և կեղծիք է, կամ ցավալի պատրանք»⁶⁴։ Սա, իհարկե, սուլիսիւմ չէ. հայեցող սուբյեկտի ակտիվութեան սկիզբը չի ժխտում հայեցողական օբյեկտի անկախ գոյութիւնը, այլ բովանդակաւորում է վերջինս մարդկային զգացմունքի, մտքերի, տրամադրութեանների հարստութեամբ, այսինքն՝ իրական աշխարհի, բնութեան տարածական-ժամանակային պատկերացումն օժտում է այն «շորթորդ չափումով», որ սիմվոլիստների, մասնավորապես Շարլ Բոդլերի հայտնագործութիւնն էր։

Մեծարենցի «բնութենապաշտ հակումները» ձևաւորվել են այս ընդհանուր մտայնութեան ոլորտում՝ ստեղծագործական հասունացման ճանապարհին⁶⁵ կրկնով էական փոփոխութեաններ ու վերաիմաստաւորումներ։

Բանաստեղծական աշխարհաճանաչման մեծարենցյան մեթոդի շրջանակներում բնապաշտութեանը երկու շերտ ունի. մի կողմից այն զալիս է իրերի էութեան մեջ թափանցելու ստեղծագործական հարցասիրութեանից, որն ընկած էր ժամանակի գեղագիտական որոնումների, մասնավորապես էստիմիլոլիստական շրջանի բանաստեղծական մտածողութեան հիմքում, մյուս կողմից՝ բանաստեղծի անհատականութեան բնածին տրվածքն է՝ զգալիորեն ուժեղացած մանկական ու պատանեկան տպաւորութեաններով, էութեան խորքում վառ մնացած գյուղաշխարհի հուշապատկերներով։ Այս երկու շերտերը վերջիվերջո ձուլվում են՝ ձևաւորելով ամբողջական մի համակարգ, որ միասնականութեան է ստեղծում «Ծիածանի» և «Նոր տաղերի» քնարական իրականութեան բոլոր ծալքերի միջև։

Բնապաշտութեան արվեստում, մասնավորապես բանաստեղծութեան մեջ, հայտնի փիլիսոփայական աշխարհայացքի հետ կապվում է թերևս միայն իր ծագումնաբանութեամբ, մտածողութեան այն սկզբնալին որակով, որ գեղարվեստական գիտակցութեան մեջ գործում է իբրև դարերի խորքից եկող կենդանի ավանդույթ։ Որպես գեղարվեստական իրողութեան բնապաշտութեանը մարդու և աշխարհի բանաստեղծական ճանաչման եղանակ է, որ գիտակցվում է ոչ թե իբրև տրամաբանական կառույց, այլ իբրև որոշակի քնարական պահ, վիճակ, հոգեբանութեան ինտրալի բնապաշտութեանը ներկայացնում էր այդ հասկացութեան փիլիսոփայական ու բանաստեղծական կողմերի յուրօրինակ համագործակցություն։ Հեղինակն ինքն իր «Ներաշխարհը» բնութագրում էր որպես գիտութեանը և բանաստեղծութեանը սահմանակից ստեղծագործութեան։ Մեծարենցի բնապաշտութեանը եղում է մարդու և բնութեան փոխադարձ կապի այն սահմանումից, որ Ա. Հարութեանյանը բանաձևում է որպես «կյանքի

սկզբունք», այսինքն՝ այն, ինչ տրամաբանական մտածողությունը հանգեցնում է փիլիսոփայական վերացությունների, բանաստեղծական մրտածողությունը վերապրում է որպես կենսականորեն ռեալ, առարկայական իրողություն:

Մեծարենցի վերջին բանաստեղծություններից մեկը կրում է «Միտք ու բնություն» խորագիրը:

Միտքս անդադար պատճառներու կը կանչե,
Ինչպես շան մը լիպտսնին դեմ հաշուն,
Կամ կոհակին ամբարտակին դեմ շաշուն,
— Մեկին պես շփոթ, մյուսին պես լեռ մոռնչե:

Փյունիկ մըն է միտքս, իր թևերն են «ինչ է»,
Որ կը սլանա դեպի «քանզի»-ն լույս հնչուն,
Հոն տատրակ մը կը վերածնի իր աճուն՝
Զույգ թևերով ծիածան ու ճաճանչե:

Ազադակի կ'ըլլա մըրիկ ամպավի
Միտքս՝ որ հասնող թինչու»-ներուն հնձանն է,
Զոր կաթողին ձևոք մը հանկարծ կը բռնե,

Կը պարտկե՝ խաղաղությանմբն իր թևի
Հրաշալիովն արեղակ ու կապույտի՝
Որ համասփյուռ ամեն բանի կը ժպտի:

Հագիլ թև քնարական այս խոհը հնարավոր լինի՝ դասել բանաստեղծի լավագույն երգերի շարքը: Դրա փոխարեն այստեղ թերևս ամենից ավելի հստակ է ուրվագծվում մեծարենցյան պանթեիզմի խորքում գործող զգացմունքային-հոգեբանական մեխանիզմը: Եթե միտքը «ինչ»-երի, «ինչու»-ների, «քանզի»-ների անվերջանալի շղթայում անդոր է հասնել նախնական ու վերջնական պատճառների խորհրդին, ապա անմիջական բանաստեղծական հայացքը աշխարհն ընդգրկում է իր ամբողջության մեջ՝ «արեղակ ու կապույտի» հրաշալիքով, ժպտում է «համասփյուռ ամեն բանի», շրջանցում է մթին առեղծվածները՝ բնության մեծ կյանքով անմիջականորեն ապրելու համար: Ա. Հարությունյանի բացատրությամբ՝ «տրիգլերի աստվածությունը» որքան «անիմանալի» է փիլիսոփայող մտքի տրամաբանության տեսակետից, նույնքան «անհուն, զգալի, շոշափելի» է որպես «կյանքի սկզբունք», որպես բանաստեղծական ապրում: Այստեղից է բացվում նաև Մեծարենցի «բնութե-նապաշտ հակումների» ծիրը՝ աստիճանաբար ծավալվելով գաղափարական ու գեղարվեստական նորանոր ուղեբաժանների վրա:

Ե՛վ «Միածանում», և՛ «Նոր տաղերում» զգալի որակ են կազմում

բնության երգերը, այսինքն՝ այնպիսի բանաստեղծությունները, ուր բնությունը ոչ թե ֆոն է, շրջանակ քնարական ապրումի համար, այլ ստեղծագործության բուն թեման է, բանաստեղծական պահի հիմնական որոշիչը: Դա, այսպես կոչված, բնանկարային քնարերգության տեսակային առանձնահատկությունն է, ժանրի ներսում այդպիսի ստորաբաժանման հիմունքը: Մյուս կողմից՝ որպեսզի բնության այս կամ այն տեսարանի բանաստեղծական նկարագրությունը վերաճի բուն իմաստով բնանկարային քնարերգության, անհրաժեշտ է որոշակի նախադրյալների համաժամանակյա գոյություն⁵¹, որ վերջին հաշվով նշանակում է մի բան՝ թեմա դարձնելով բնության որևէ տեսարան, բանաստեղծը լուծում է իր ստեղծագործական աշխարհի սկզբունքներից բխող գաղափարական ու գեղարվեստական հայտնի խնդիրներ. ինքնանպատակ բնապատկերը, թեկուզև ամենակատարյալ բանաստեղծական ձևի մեջ, կապ չունի բուն արվեստի հետ⁵²: Հենց այս էր Մեծարենցին անմիջապես նախորդող շրջանի արևմտահայ քնարերգության էական վրիպումներից մեկը, թեև այդ քնարերգությունն, ինչպես աշխատեցինք ցույց տալ այս ուսումնասիրության նախորդ գլուխներում, այս բնադավառում ևս ստեղծեց ինչ-ինչ ավանդույթներ ու արժեքներ: Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերում բնապատկերը ձևով բերեց ինքնուրույն թեմայի նշանակություն, Խնտրան այդ թեման հարստացրեց փիլիսոփայական խորքով, Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ բնանկարային քնարերգությունը հասավ իր ժանրային ամբողջականությանը: Այդպիսի քնարերգության դասական նմուշներ իրենց ժամանակին ստեղծել էին նաև Պեշիկթաշլյանն ու Դուրյանը. այստեղ խոսքը որակապես նոր մի աստիճանի մասին է:

Մեծարենցի քնարերգության մեջ բնապատկերի գեղարվեստական դերը բազմանշանակ է: Այս խնդրի շուրջ դատելիս հենց սկզբից անհրաժեշտ է մոտենել մի կարևոր տարբերակում՝ բնանկարային քնարերգությունը միշտ չէ, որ առնչվում է աշխարհի նկատմամբ բնապաշտական հայացքի հետ, և հակառակը՝ բուն քնարական կառույցի ներսում բնապաշտական խոհ-ապրումի դրսևորման համար որոշակի բնապատկերն ամեննին էլ անհրաժեշտ պայման չէ: Այս իմաստով՝ ալլելի խոր բնապաշտական ենթաշերտեր ունեն «Ըլլայի, Ըլլայի...» շարքը կամ «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...»-ը, քան, ասենք, «Աբասիաներու շուքին տակ», «Տապի նոպաներ» և այլ բանաստեղծություններ, որոնք ինքը՝ բանաստեղծը, բնութագրում է որպես «զուտ նկարագրական»:

Ըիշտ չէր լինի, իհարկե, բանը ներկայացնել այնպես, թե այդպիսի

երգերն առհասարակ կապ չունեն իրոք բանաստեղծի քնարական աշխարհի բոլոր եղերքները միավորող պանթիստական կենսահայեցողության հետ⁶⁶։ Խնդիրն այլ է. կթև Մեծարենցի այն բանաստեղծությունները, ուր «զգացումին ընկերացող տեսարան մը կա, և կամ տեսարանն վերջ զգացումը կուգա», ինչպես նաև «զուտ նկարագրական ոտանավորները», վերջին հաշվով, այնուամենայնիվ, կարելի է դիտել որպես բնության պաշտամունքի յուրօրինակ արտահայտություններ, ապա այլ պարագաներում, ուրիշ գեղարվեստական համակարգերում նման քնարական կառույցները կարող են բոլորովին առնչություն չունենալ աշխարհաճանաչման այդ կերպի հետ։ Այս տեսակետից անհետքերի շի լինի մի փոքրիկ զուգահեռ Մեծարենցի և Տերյանի միջև։ Ահա վերջինիս «Գիշերամուտը».

Մարգերում իջավ թովիչ կիսամութ,—
Աշխարհը նորից խորունկ է և լայն,
Սահեց լուսնյակի ցոլքը ծանծառուտ,
Ու սև ջրերում աստղերը ելան...

Անհաս երկնքից ասեղ առ ասեղ
Ցուրտ ջրերի մեջ սուզվեցին նոքա,—
Իողացին, ընկան—այստեղ ու այնտեղ,
Հյուսեցին իրենց շրջանը ոսկյա...

Լսե՛լ ես արդյոք այս երգը բնքուշ,
Որ մեղմակարկաշ խոսում է շորս դին,
Իրար է խառնում երազ ու վերհուշ
Ու սիրտդ պարզում բարին ու խոտին...

Լսե՛լ ես արդյոք այս երգը դուրբող,
Երբ այրում է քեզ մի անուշ թախիծ,
Երբ բարն ես դրկում, օրհնում ջուր ու հող,
Երբ հեկեկում ես անբարբառ բախտից...

Ահա և Մեծարենցի «Իրիկվան ձայները».

Կ'ալեկոծին տարփոտ ձայներն իրիկվան,
Հորձանքին մեջ հոգնակոհակ հովերուն.
Անբջաժուփ նըվաղ բույրերն հրերուն
Վերջալույսին մեջ ոսկեզօծ՝ կը հեան։

Խորախության աղաղակներ հեշտալուր՝
Կը պլլըվին այդ ցնծաձայն նըվազին.
Ու կ'անհետին՝ մեջն այդ ծփուն հորձանքին՝
Հեշտերգությանց թույլ ծվեններ կցկտուր։

Ձիւ գեղգեղներ ու նվագներ վրդովիչ,
Ու ջութակի սարսուռին գիծը կարմիր...
Արեմուտքին ծաղիկն, որ շի թառամեր,
Ինքն ալ գինով ըզզլխանքին այս թովիչ:

Աղմբեկահար սուլըն ու արշավն հովերուն,
Հծծյունները ծաղիկներուն խատուակ
Բարդիներու խարշափն ու ծափն հանդարտիկ,
Եվ համերգը խանդոտ՝ գետին մուրումն:

Կ'ստվարանա ալիքն հրճվոտ այս ճիւղին,
Ու կը բախի հողմուշտ պոփուր քարափին,
Ու կոտուգե գիս փրփուրին մեջ ծրփին,
Երբ խնկազուն լույսերն ինձմե կը փախչին:

Արծաթ լույսերն հիմակ տակալ կը ծաղկին,
Ու կը ցայտե թաւ հեծեծանքն ուտերուն,
Հաղվարթ ծամեր լուսնի շիթ շիթ կաթիլքին
Մեջ կը թրթռան իրենց համբույրն անանուն...:

Եվ հողիներ կ'իյնան անոնց ծնրադիր,
Սիրերգոթյանց ըմպած հմայքն հրեղեն.
Պայեր անոնց միտտիր ճամփան կը պեղեն.
Ու կը ցնծան լույսով՝ գենեթ ու նատիր:

Ու կը բացվի փալիւռն՝ գիշերն երջանիկ,
Արծաղանքներ կը խաղան դեռ հոս ու հոն.
Քերթված մըն է ցայգն համբուն, ջինջ գեղոն՝
Որ կ'երփներգե ծափ ու ծիծաղ ու ծաղիկ:

Եթե վերանալու լինենք երկու բանաստեղծների ստեղծագործական նկարագրի, նրանց մեթոդի, բանաստեղծական աշխարհի համակարգային որոշիչներից, ապա բերված բանաստեղծութայինները գրեթե նույնանում են քնարական ապրումի բնույթով, ինչպես նաև արտահայտչական-ձևային ինչ-ինչ հատկանիշներով: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք իրիկնային բնապատկերի հետ՝ ներկայացված ստեղծագործության սուբյեկտի անմիջական զգացմունքային վերաբերմունքով, արտաքին ու ներքին իրականությունների շարժուն փոխներթափանցմամբ: Բայց թեև գեղեցիկ է այդ ինքնակա, մեկուսի գիտարկման մակարդակում իսկ միևնույն քնարական պահի երկու բանաստեղծական մարմնավորումները գրեթե նույն ուրույն կերպով արտահայտված լինելը, որ շարժման մեջ է գրվում սուբյեկտից գուրս գործող ինչ-որ սկզբնային զորութամբ. այդ պատճառով էլ տեսարանը գոյանում է իրար հաջորդող գրեթե անշարժ վիճակների պարզ հերթագայությամբ, տողերից չուրաքանչյուրը

մի նոր երանգ է ավելացնում տեսանելի համայնապատկերի վրա, նաև անկախ շարահյուսական միավոր է: Բացի դրանից, բնապատկերը դուրկ է տարածական-ժամանակային որոշությունից. դա իրիկնային տեսարան է ընդհանրապես՝ առանց տեղացնացման, առանց կապվելու տարվա այս կամ այն հղանակի հետ: Մարդերում իջնող «թուլիչ կիսամութը», «լուսնյակի ցուրը ծանծառուտ», սև ու ցուրտ ջրերում դողացող աստղերը, — ամեն ինչ իմաստավորվում է ոչ թե իր ուղղակի առարկայական, այլ խորհրդանշանային արժեքով: Վերջին քառատողերում գրեթե ջնջվում է ներքին և արտաքին աշխարհների սահմանագիծը, բնության նյութական պատկերը համարյա անհետանում է, մնում է միայն «հողու բնանկարը»: Այսող «անուշ թախիծը», ամենուրեք կարկաշող «երզը քնքուշ», իրար խառնված երազն ու վերհուշը իրական աշխարհից եկող ինչ-որ զգայականորեն որոշակի իրողություններ չեն, այլ հոգու ներգզացություններ, որ տրամադրում են փարվելու հողին ու ջրին, հեկեկալու «անբարբառ բախտից»: Բայց դա բնության հավերժական կյանքով լցվելու, բնության հետ նույնանալով կատարելության հասնելու պանթիստական մղումը չէ: Եթե բանաստեղծությունը դիտենք Տերչանի քնարերգության ամբողջական տարածքի մեջ, ավելի պարզ կդառնա ապրումի ծավալման ուղղությունը, այսինքն այն, որ քնարական տվյալ իրադրության շրջանակներում բնապատկերի դերը ածանցյալ է, աշխարհի առարկայական ռեալությունը գեղարվեստական պատկերի արտաքին տեսանելի պլանն է միայն, որ խորհրդանշում է խորքային շերտերում գործող հոգու շարժման իրականությունը. կիսամութը, խորացող ու լայնացող աշխարհը, ձևերի, գույների, երանգների դողդոջուն անորոշությունը նպաստում են, որպեսզի հոգեբանորեն հավաստի դառնա անցումը դեպի երազի ու վերհուշի սահմանը: Տերչանի բանաստեղծության մեջ պարզապես գործ ունենք սիմվոլիստական պատկերի երկպլան կառուցվածքի հետ, ուր բնանկարը թեպետև օբյեկտիվ ռեալություն էլ է, բայց և այնպես ենթարկված է ընկալող սուբյեկտի զգացմունքային վերակառուցմանը: Այս դեպքում բանաստեղծության թեման ոչ թե բնությունն է՝ ինքնին վերցրած, այլ խոհի, ապրումի, զգացմունքի շարժումը, հոգու ներքին կեցությունը, որի հայեցակետից կարևորը ոչ այնքան բնապատկերի առարկայական իրականությունն է, որքան այդ իրականության անդրադարձը քնարական սուբյեկտի հոգեբանության և հուշաշխարհի տարբեր հարթությունների վրա:

Մեծարկնցի բանաստեղծության մեջ ևս բնապատկերը գունավորված է ընկալող անհատի հուզական վերաբերմունքով: Հոգու տոնական

տրամադրությունը փոխանցվում է նաև բնանկարին: Տարփոտ (ձայներ), անրջածուփ (բույրեր), ոսկեղօծ (վերջալույս), հեշտալուր (աղաղակներ), ցնծածայն (նվագ), խանդոտ (համերգ), հրճվոտ (ալիք), արծաթ (լույսեր), լալվարթ (ժամեր), հրեղեն (հմայք), երջանիկ (գիշեր) և այլ մակդիրային կամ փոխաբերական կապակցություններ այդ իրողության որոշակի արտահայտություններն են: Բոլոր դեպքերում, սակայն, Մեծարենցի բանաստեղծության թևան իրիկնային բնապատկերի ուսուցչական է, որ ապրում է սուբյեկտից դուրս ինքնուրույն շարժուն կյանքով: Բնանկարը որոշ իմաստով նաև կոնկրետացված է ժամանակի ու տարածության մեջ. մի կողմից՝ խատուտիկ ծաղիկները, ծածանվող բարդիները, մոլորուն գետը, բնության բնորոշ բույրերն ու ձայները, մյուս կողմից՝ խրախուսյալ աղաղակները, «ջութակի սարսուռին գիծը», ուտի «թավ հեծեծանքը», — այս ամենը, միավորված անվերջ ու անսկիզբ համանվագում, երևակայության մեջ արթնացնում են իրիկնային գշուղի համապատկերը, որ ծանոթ է բանաստեղծի քնարերգության բաղմամբիվ այլ էջերից:

Այնուհետև. բանաստեղծության քնարական իրադրության մեջ գործում են հարաբերականորեն անկախ երկու սկիզբ՝ բնության անվերջ ու բաղմամբոր շարժման շոշափելի իրողությունը և «սիրերգությանց հրեղեն հմայքն ըմպած» «ծնրադիր հոգիներին» մարդկային մղումը դեպի «զենիթ ու նատիր» ողողած լույսի խորհուրդը: Սա Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհընկալման կարևորագույն հատկանիշն է, որ իր արտահայտությունն է գտել նաև բանաստեղծության կառուցվածքում: Առաջին քառատողը ներկայացնում է իրիկնային բնանկարի մի ամբողջական պատումիկ՝ իր ինքնուրույն, գրեթե մարդկայնորեն արոփող կյանքով (ձայները տարփոտ են, հովերը՝ հոգնակոհակ, բույրերը՝ նվագ, անրջածուփ, ամեն ինչ հեռում է կարծես կենդանի զգացմունքի տոթից): Հաջորդ քառատողում բանաստեղծական մթնոլորտը գոյանում է բացառապես մարդկային կյանքի աղմուկներից, ուր խրախուսյալ ցնծածայն աղաղակների մեջ կուրծում են «հեշտերգությանց թույլ ծվենները»: Բնության աշխարհը և մարդու աշխարհը միեմունքն քնարական իրադրության մեջ գոյակցում են իրենց օբյեկտիվ ու հավասարաբեք նշանակությամբ, մի բան, որ կապ չունի սիմվոլիստական պատկերի կրկնակի պլաններում գործող օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ շերտավորումների հետ: Սա չլրօրինակ նախադրություն է հիմնական միտք-ապրումի ծավալման համար, որտեղից ձգվում է փոխադարձ անցումների շղթան. եթե մարդկային «խրախուսյալ աղաղակները» մղվում են դեպի բնության

«ցնծաձայն նվաղը», ապա նույն բնությունը վարակվում է մարդու հոգեղեն կեցության տոնական պահի հրճմանքով («Արևմարքի ծաղիկը, որ չի թառամիր, ինքն ալ գինով զգլխանքին այս թովիչ»): Մի զուգահեռի վրա հովի սուլյն ու արշավն է, ծաղիկների հծծյունները, բարդիների ծափը, գետի համերգը, ծագող լույսերի ծաղիկն ու արծաթը, մյուսի վրա՝ ուտերի սիրազեղ հեծեծանքը, սիրով արբած հոգիների ծնրադիր ազոթիքը՝ հորդաբուխ կյանքի խորհրդի դեմ: Մարդը կրում է իմացական կյանքի բարձրագույն իմաստն ու արժեքը, բնությունն ինքնին «քերթված մըն է», «ջինջ գեղոն»՝ «որ կ'երպիներդե ծափ ու ծիծաղ ու ծաղիկ»: Այս համատարած կենսական ժխորի հանդեպ կրավորական ու միաժամանակ գործուն դիրքում է ստեղծագործության սուբյեկտը («Կ'ստվարանա ալիքն հրճվոտ այս ճիչին, ու կը բախի հոգվույս պորփյուր քարափն, ու կ'ոռոգե զիս փրփուրին մեջ ծփին»):

Բուն պանթևիզմը մարդկային ու բնական այս սկիզբների ձուլումն է տիեզերական կյանքի միասնական հորձանուտի մեջ, որ Մեծարենցի այս կարգի երգերում դեռևս պոտենցիալ հնարավորություն է, բայց այնպիսի հնարավորություն, որ գիտակցվում է ոչ թե ենթադրաբար, այլ բխում է քնարական պահի բնորոշ տրամաբանությունից: Եվ իսկապես, եթե այդպիսի բանաստեղծություններում ուղղակիորեն չի էլ դրսևորվում բնության «բացարձակ» անկապտելի Աստվածության՝ գազափարը, ապա իրերի, առարկաների, երևույթների մարդկայնացումը այդպիսի աստվածացման նախադրյալն է. աստվածության խորհուրդը մարմնավորելով իր կերպարանքով՝ մարդն, ըստ էության, ձգտում է սևիտեան կատարելության իղեալին, իսկ բնության մարդկայնացմամբ ամեն ինչ հանգեցվում է նույն աստվածային կատարելության սկզբին, այսինքն՝ բնաստվածությանը:

Մեծարենցի բանաստեղծական ու լեզվական մտածողության շեշտված փոխաբերական բնույթը, իրերի ու երևույթների անձնավորման հիմնորոշ նշանակությունը՝ բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքում, սոսեկ ոճի բնագավառին վերաբերող իրողություններ չեն: Անձնավորելով առարկաները, մարդկային հատկանիշներով, մինչև իսկ որոշակի բնավորությամբ ու վարքագծով օժտելով հովը, իրիկունը, առափուտը, արևը, լուսինը և բնության ուրիշ բազմազան իրեր ու երևույթներ՝ բանաստեղծն ըստ էության գեղարվեստորեն իմաստավորում է մարդու և բնության նախաստեղծ հարազատության զաղափարը, որով շնչում է նրա ամբողջ քնարերգությունը: Եթե հետևելու լինենք մեծարենցյան անձնավորումներին՝ որպես բանաստեղծական աշխարհաճանաչման կեր-

պի, ծագումնաբանությանը, ապա կարելի է հասնել մինչև մարդկության
 միֆական մտածողության ժամանակները, երբ մարդը որքան հեռու էր
 բնության գաղտնիքների ճանաչումից, նույնքան էլ իրեն անբաժան էր
 զգում թշնամական ու միաժամանակ հարադատ բնությունից, իրերի
 անթափանց խորհուրդը նախամարդու գիտակցության մեջ չէր կարող
 տեղավորվել այլ կերպ, քան իր իսկ կերպարանքին նույնական մարմ-
 նավորմամբ. աստվածները մարդանման էին ու թեև անմահ, բայց մո-
 տիկ էին մարդուն, խառնվում էին մարդկային գործերին: Նախամարդու
 պատկերացումների մեջ այսպես էր բեկվում բնության անվախճանու-
 թյան և մարդու մահկանացության, ինչպես նաև մարդու և բնության
 մերձավորության դեռևս բնազդական գաղափարը: Ասել չենք ուզում,
 իհարկե, թե քսաներորդ դարի բանաստեղծը անմիջականորեն ժառան-
 գում էր անտիկ դարերի միֆական մտածողության տիպը. այդպիսի
 ժառանգորդական կապը ինչպես առհասարակ, այնպես էլ այս դեպքում
 միջնորդավորված էր անհամար անցման օղակներով, որոնց քննությունը
 շատ հեռուն կտաներ, մի բան, որ սովյալ պարագայում թեթև անիմաստ
 է: Մի հանգամանք, այնուամենայնիվ, պետք է ընդգծել. Մեծարենյը
 բնապաշտական մտածողության, մասնավորապես բնության երևույթ-
 ների «մարդկայնացման» միֆական ակունքներին մերձենում էր ամե-
 նից առաջ հայ միջնադարյան տաղերգության հարուստ ավանդույթնե-
 րի⁶⁹, ապա նաև XIX դարավերջի համակլրոպական գեղագիտական
 որոնումների բարդ ուղեծրով՝ ստեղծագործաբար սինթեզելով այս երկու
 սկիզբները: Իսկ վերջիններս այդպիսի սինթեզման նախադրյալներ ան-
 պայման տալիս էին, անկախ այն բանից՝ հայ բանաստեղծի մտածողու-
 թյան մեջ դա իրագործվում էր կանխադիր հետևողականությամբ, թե
 գեղարվեստական գիտակցության ընդհանուր մակարդակով պայմանա-
 վորված ստեղծագործական ինքնաբեր մղումով: Վերջին հաշվով գաղտ-
 նիք չէ, որ դարավերջի հատկապես ֆրանսիական գեղագիտական
 միտքը, սիմվոլիստական սուբյեկտիվիզմից ազատագրվելու ուղիների
 տենդապին որոնման ընթացքում հաճախ դիմում էր ոչ միայն հայրենի,
 այլև օտար գեղարվեստական մշակույթների հնագույն փորձին՝ այնտեղ
 փնտրելով մարդու և բնության, հետևաբար նաև արվեստի և բնության
 անմիջական կապի շփոթար դասեր: Այսպես կոչված «Ռոմանական
 դպրոցը», օրինակ, պահանջում էր գրականությանը վերադարձնել դա-
 սական արվեստի պարզությունն ու հստակությունը, մի ուրիշ հոսանք
 ձգտում էր արվեստը մերձեցնել ժողովրդական բանահյուսության ա-
 կունքներին⁷⁰: Բոլոր այս փորձերը կնքում էին մի հիմնական սկզբունքից,

որ ժամանակի ֆրանսիական քննադատներից մեկը սահմանում է այսպիսի. «Այնկողմնայինը մեզ չի հուզում: Մենք հավատում ենք համապարփակ ու պարզ պանթիզմին: Մենք ձգտում ենք սրբազան, աստվածային հուզմունքին»⁷¹:

Անձնավորման, մարդկայնացման պոետիկան Մեծարենցի քնարերգության մեջ երկկողմանի բնույթ ունի. մի դեպքում բնության երեւիւթյանն են օժտւում մարդկային հատկանիշներով, մյուս դեպքում մարդն ինքն է դառնում բնության այս կամ այն երեսւթը: Թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ իրողությունները հաստատող փաստերը բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ բալամթիւ են:

Ահա, օրինակ, հայտնի «Հովը», որ ինչպես անցյալում, այնպես էլ մեր օրերում սովորաբար վկայակոչւում է ուսումնասիրողների կողմից, երբ խոսք է լինում մեծարենցյան մտածողության այս առանձնահատկության մասին.

Պատուհանս մատնահարեց ու անցավ,
Հովն հերարձակ աշունին.
Չարաճճի ինչպես աղջիկ մը, ինչպես
խաղընկեր մը՝ դրան հտին մոռցրւած՝
Պատուհանս մատնահարեց ու անցավ,
Հովն հերարձակ աշունին:

Ճիշտ է նկատում էդ. Ջրբաշյանը, թե որքան էլ այս բանաստեղծությունը սկզբից մինչև վերջ կառուցւած է բնության փոխաբերական պատկերների վրա, կարելի է ավելացնել՝ ամբողջ բանաստեղծությունն իրենից ներկայացնում է մի ծավալուն փոխաբերական պատկեր, բայց և այնպես «բառացի իմաստով այստեղ փոխաբերություններ գրեթե չկան»⁷²: Իրոք, անձնավորւած հովը, համեմայն դեպս տեքստային իրականության մեջ, ուղղակիորեն բնկալւում է իր շնչավորւած նշանակությամբ: Բանաստեղծության մեջբերւած սկիզբը պարզ նախադրություն է՝ քնարական սյուժեի հետագա ծավալման համար, որ զգացմունքային-հոգեբանական բարդ ու անակնկալ անցումներ չունի. պարզապես ծայր է առնում քնարական սուբյեկտի և վերջինիս համարժեք անհատականությամբ օժտւած հով-աղջկա, հով-խաղընկերոջ փոխադարձ փախուստի ու հետապնդման, թաքստյան ու որոնման, չարաճճի խաղերի, երկու անձերի՝ տվյալ իրադրության համար մարդկայնորեն միանգամայն բնորոշ փոփոխական վիճակների անվերջ մի շարժում, անվերջ՝ ուղղակի իմաստով, քանի որ բանաստեղծությունը ոչ թե ավարտւում, այլ ընդհատւում է շարունակման ինչ-որ մի ակնթարթի: Այսպիսի կառուց-

վածքը պատահական չէ: Տվյալ քնարական պահի շրջանակներում էականը ոչ այնքան խոհ-ապրումի ամբողջացումն է, որքան մարդ անհատի և բնության հանրածանոթի երևույթի, որ նույնն է, ինչ՝ ամբողջ բնության, նույնականության, մարդկային և օրից դուրս ամեն ինչի մեջ բանական ու զգացմունքային սկիզբ տեսնելու բանաստեղծական գաղափարի հաստատումը: Ահա այդպիսի անձնավորման ուրիշ օրինակներն են. «Ու կը դառնան ջրանիւլներ ծերունի, կալիկափեղով համբարութի հեքիաթներ («Մ'տերմիկ տեսիլներ»), «Աքասիաներ, գինով լույսն ու տապէ, օրորվելով մաքուր շունչ մը կը հեան» («Աքասիաներու շուքին տակ»), «Կետն համբույրի մը երազով դեպի ափունք կը թեքի» («Կետափի երազանք»), «Վերջալույսի աղջիկն է իր կուսութեան մեջ քրքում» («Մ'թնշաղներ»), «Ու շարանճար հովիկն ալ՝ ծաղիկներուն խաղընկեր կը պղպղջա անհանգստ, պղտիկ երգեր կը կարգա» («Երգը»), «Հյուսն աներազ կուլա ծալիտ մը դաժան» («Հյուսն աշուն»), «Այծտերեխն շուլվեր է որմեն վեր, պատուհանն ներս նայելու ըղձանքով» («Թըղթիկը»):

Անձնավորման բանաստեղծական սկզբունքը տարածվում է ոչ միայն առանձին առարկաների ու երևույթների, այլև ամբողջական տեսարանների վրա: Բնապատկերն օժտվում է սեփական շնչով, սեփական կենդանությամբ ու կյանքով, մինչև իսկ տրամադրության շարժուն վիճակներով: Բնորոշ օրինակներ կարող են լինել «Աքասիաներու շուքին տակ», «Ջրատուք» բանաստեղծությունները, «Հովվերգություն մը» շարքը: Մանավանդ վերջինիս մեջ Հյուսն գրեթե մարդկայնորեն «զգում է» տարվա եղանակների փոփոխությունը, տրամադրության այդ անցումներին ամենանուրբ զգայականությամբ արձագանքում են շրջապատի բոլոր իրերն ու առարկաները.

Մասերնիներ, վարդենիներ, մորիններ
Հոն, ձեռք ձեռքի, դարձապար մըն են բոլորեր.
Ծաղկանույշներ, ապրիմ-մեռնիմ, մանիշակ՝
Բուռ բուռ բերեր որմերուն տակ են ցաներ:
Թաղարներն մեխակի հույլ մ'աշվներ
Կը մպտերգեն հյուսնի հրճվանքն անասակ:
Ո՛հ, գաղջ ավիշն՝ որ շորս կողմեն կը պոռկի՛
Ընծուղներով, շաքիլներով անհամար.
Ո՛հ, արևոտ խայտաճերն արբուն աղջկա՝
Որ կը դեղու, բորբոք, արյշիւ ու հիմար,
Կուրծքեն պարնան՝ որ թեքովն իր բաղեղ՝
Ճարգո՛տ՝ հյուսնի կը պլլվի, ու հեղեղ
Կանաչով մը կուտա համբույրն իր դալար:

Մեծարենցյան բնապատկերից մշտապես անբաժան է մարդը՝ իբրև տեքստի մեջ անմիջականորեն ներկա կամ ենթադրյալ ստեղծագործության սուբյեկտ կամ պարզապես բնանկարի շտրոհվող բաղադրիչ։ Այսպիսի իրադրության շրջանակներում է գոյանում «Ըլլայի՛ր, Ըլլայի՛ր...» շարքի հղացման խորհուրդը, որ անշունչ իրերի ու երևույթների անձնավորման գաղափարից ծնում է վերջինիս երկվորյակը՝ մարդու «բնութենացման» իդեալը՝ հանգուցելով բանաստեղծի աշխարհայեցության երկու հիմնական կետերը՝ բնապաշտությունն ու մարդասիրությունը։ Մյուս կողմից՝ մարդկայնացնելով բնությունը և «բնութենացնելով» մարդուն՝ բանաստեղծը հավասարության հող է ստեղծում աշխարհի հիմքը կազմող երկու հիմնային արժեքների միջև՝ եսի և համայնի հակասությունը լուծելով ոչ թե Խնտրայի աննյութական բացարձակի մեջ, այլ իրական կեցության ոլորտում։ Տերյանի բանաստեղծության մեջ բնապատկերն իր օբյեկտիվ ռեալությամբ հանդերձ, համենայն դեպս քնարական պահի ակնթարթում, կորցնում է իր ինքնակա արժեքը, դառնում է «հոգու բնանկարի» շարունակություն, ներքին ու արտաքին աշխարհները ձուլվում են մի այնպիսի բանաստեղծական իրականության մեջ, որ բոլոր դեպքերում առաջնայինը ոչ թե բնություն, այլ մարդկային ներքնաշխարհի շտրոման տրամաբանությունն է։ Ժամանակակից ուս հետազոտողը համանման մի երևույթ նկատում է Վեռլենի «Թախծոտ բնապատկերներ» շարքում. «Բնությունը դադարում է լինել այնպիսի առարկա, որի հանդեպ սրտշակի տարածական հարաբերությամբ ինքնորոշվում և ինքն իրեն արտահայտում է քնարական հերոսը։ Նրանք հանկարծակի ձուլվում են մեկ պատկերում, մեկ փոխաբերության, ինչ-որ միասնական գոյի մեջ, որը, մնալով բնություն, միաժամանակ դառնում է մարդ։ «Բնապատկերները թախծոտ են», իսկ դա նշանակում է, որ բնապատկերը «մարդկայնացվում» է, ձեռք է բերում հոգու հատկություններ, այն դեպքում, երբ հոգին արտաքին աշխարհից վերցնում է բնապատկերներ, որոնք ի վիճակի են ուրվանկարել իր իսկ վիճակը... Այս պահից օբյեկտիվի ու սուբյեկտիվի սահմանը դադարում է լինել անթափանցելի կամ դժվարանցելի, սկսում է ջնջվել»⁷³։

Այս բնութագրումները, Տերյանից առավել, վերագրելի են մանավանդ Մեծարենցին։ Վերջինիս բանաստեղծություններում ևս անանցանելի չէ մարդկայինի և բնականի սահմանը, բայց երկու սկիզբների բաժանման տարածությունը բոլոր դեպքերում մնում է, այլապես անհնարին կդառնար բնության «բացարձակ, անկապտելի Աստվածությունը», որի գիտակցումը՝ որպես աշխարհի քնարական ճանաչման հի-

մունք, անհատին չի զրկում սեփական ինքնությունից. էովին վերածվել-
լով բնության՝ այդ անհատը ձգտում է իր կառարելության սահմանին:
Բնությունը «մարդկայնանալով»՝ դրսևորում է իր հիմքում գործող ինչ-
որ բանական-զգացական սկիզբ, որ իր բարձրագույն արտահայտու-
թյունը գտնում է մարդու մեջ (Ա. Հարությունյանի բնութագրմամբ՝
կյանքը մարդու մեջ հասնում է «ինքնագիտակցության բարձրագույն
վիճակին»), մարդը «բնութենանալով»՝ իր մեջ ճանաչում է բնության
անսահման բարության խորհուրդը: Եթե մարդկային ու բնական
սկզբունքների ձուլմամբ ֆրանսիացի բանաստեղծը լուծում էր զրեթե
բացառապես գեղարվեստական-ստեղծագործական խնդիրներ, ապա հայ
բանաստեղծը ղուգահեռաբար, և ամենից առաջ բարձրացնում էր նաև
մարդկանց հասարակական կեցության հիմքում գործող հավիտենական
արժեքների հարցը՝ մարդասիրության, ինքնանվիրումի բարոյականը
տարածելով բոլոր գոյությունների վրա: Այստեղ է Մեծարենցի և իր
և՛վրոպական շատ ժամանակակիցների սկզբունքային տարբերությունը՝
որքան էլ նրա քնարական աշխարհը զերծ չլիներ համանվրոպական գե-
ղարվեստական շարժման անմիջական կամ միջնորդավորված ներգոր-
ծությունից: Մեծարենցի քնարերգությունը ազգային զրականության
փաստ է, նրա բանաստեղծական աշխարհայեցությունը ծագում էր հայ
քնարերգության ներքին զարգացման օրինաչափություններից, նրա
իդեալները սկիզբ էին առնում մայր ժողովրդի պատմական կացության
վերաբերյալ խոր քաղաքացիական մտահոգությունից:

Բնության միասնականության, բոլոր իրերի նախաստեղծ հարա-
դատության գաղափարը Մեծարենցի քնարերգության մեջ հիմնավոր-
վում է այն ընդհանուր հայացքով, թե օրգանական և անօրգանական
կյանքի բոլոր ձևերի ակունքը նույնն է. դա արևն է, լույսը՝ որպես
կենսավետության սկիզբ: Սա, իհարկե, իբրև ընդհանուր աշխարհայե-
ցության մեկնակետ, նոր բան չէր: Նորություն չէր նաև բազմադարյան
հայ քնարերգության մեջ: Շատ հեռուն չգնալու համար⁷⁴ հիշենք թեկուզ
Ինտրային՝ բանաստեղծի անմիջական նախորդին ու ժամանակակիցին:
Անկրկնելին այդ մեկնակետի բանաստեղծական մարմնավորման եղա-
նակներն են, այն, թե այս ամենը քնարական կոնտեքստում ինչպես է
դառնում խոհական, զգացմունքային, ասլուամային ուրույնություն, ինչպես
է կապվում բանաստեղծի ընդհանուր գեղագիտական ըմբռնումների,
հասարակական-բարոյական իդեալների հետ, թեև մեծարենցյան արե-
վապաշտությունը միանգամայն ինքնատիպ է նաև բուն փիլիսոփայա-
կան ելագծի մեջ:

Արևի, լուսսի թևման երկու դարերի սահմանագծի հայ բանաստեղծություն հիմնական երակներից է, աշխարհայացքային ու ստեղծագործական բազմաթիվ նրբերանգներով դրսևորվում է ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ հատվածներում: Մասնավորապես Խնոբայի ստեղծագործության մեջ Արսի, լուսսը դիտվում է որպես տիեզերքի հիմքում ընկած սուբստանց, իրերի նախաձևություն ու վերջնաձևություն, աննյութական մի սկիզբ, որի մեջ վերանում են գոյի բոլոր ձևվային-հատկանշային տարբերությունները, ևս վերածվում է «անևսության», իրացվում է աշխարհի միասնականության ենթագիտակցական, միստիկական խորհուրդը: Մեծարենցյան հայացքի տեսանկյունից արևի, լուսսի մեջ ամենևին էլ չի լուծվում գոյի տարբերությունների սահմանը. բոլոր իրերը, առարկաները, մարդը ձգտում են արևին, լուսսին՝ որպես կյանքի ակունքի, գոյության հիմքի՝ յուրաքանչյուրը պահպանելով իր ինքնության ամբողջականությունը, ապրելու, գոյատևելու իր իրավունքը, «տիեզերական հարաբերականություն» համաձայնալ ներդաշնակությունը ներառելով իրեն կեցության իմաստ ու երջանկություն: Ասլանյանին ուղղված հայտնի նամակում վերջինիս այն հարցին, թե՛ «ինչո՞ւ տիեզերքի հոգին հետ չես խոսակցիր», բանաստեղծը պատասխանում է. «...Բայց դիտելու է որ իմ գրեթե բոլոր փրթվածներս այդ մեծ խոսակցության կը նկրտին, սրբան ալ իմինս չըլլա Աստուծո հետ զեմ հանդիման խոսակցություն (Մեծարենցն, անկասկած, ակնարկում է նարեկացուն, մեկ անգամ ևս անուղակիորեն հավաստելով իր ստեղծագործության ներքին հարադատությունը միջնադարի մեծ բանաստեղծի տիեզերածավալ տարերքի հետ.—Վ. Կ.), բայց ոչ ապաքեն Աստված ամեն տեղ է. Ձմրան Պարզ Գիշերվան մեջ հծծած աղոթքս ու Արևին (ընդգծումները բնագրինն են.—Վ. Կ.) ուղղած պաղատանքս իրեններուն, հետևաբար և իրեն համար էր. ինչ երջանկություն, տերևի մը խարշափին մեջեն տեսնել տիեզերական զորության գաղտնիքը ու այդ փոքրիկ մասնավորեն մեկնիլ դեպի անհունը. «իրերը անհունության վրա բացվող պատահաններ են իմաստասեր աչքին համար» (Քարլայլ), ու դարմանալի չէ որ էմբրսն «ժամադրած ըլլա Աստուծո հետ՝ մացառի մը ծոցին մեջ»: Ուրախ եմ, որ երկրորդ հատորիս մեջ ալիլի լայնորեն տեղ տված եմ այս գաղափարիս, հունավորը կը բարձրանա ու կ'երկարածվի դեպի անհուն, ինչպես արահետ մը՝ որ լերան կողմն ի վեր մինչև կատարը կը հասնի. ինչո՞ւ սպասել ստորոտը ու կատարին գավթը կարգալ, փոխանակ հանձնվելու արահետին որ պիտի բարձրանար»⁷⁵: «Հունավորը կը բարձրանա ու կ'երկարածվի դեպի անհուն»,— այսպես էր

մտածում նաև ինտրան: Բայց նրա փիլիսոփայական ու բանաստեղծական ձուլածո տրամաբանությունը այդ անհունի խորհուրդն անիրագործելի է որպես իրական կեցություն փաստ, մնում է հավիտենապես անհասանելի իդեալ, նվաճելի է միայն կենթադրականների ոլորտում, այսինքն՝ ոչ թե արտաքին աշխարհի, այլ ներաշխարհային, սուբյեկտիվ ընկալման իրողություն է:

Այսպիսի հայացքն ընկած էր նաև սիմվոլիստների գեղագիտության հիմքում, որի դեմ, մասնավորապես Ֆրանսիայում, էստիմվոլիստական շրջանում ծավալվել էր մի ամբողջ գեղարվեստական շարժում՝ ընդգրկելով ոչ միայն գրականություն, այլև երաժշտության ու նկարչության բնագավառները: Այդ նորագույն հոսանքներն, իհարկե, շատ քիչ էին տարբերվում սիմվոլիզմից, քանի որ իրականության գեղարվեստական յուրացման պրոցեսում, վերջին հաշվով, նորից բացարձակ նշանակություն էին վերապահում սուբյեկտիվ սկզբին: Բայց աշխարհի միասնականության վերաբերյալ նրանց պատկերացումներում այնուամենայնիվ նկատելի էր որոշակի տեղաշարժ՝ դեպի կեցության օբյեկտիվ հայեցությունը: Պոստսիմվոլիստներն, օրինակ, ի տարբերություն «դասական» սիմվոլիստների, իրերի գաղտնիքը որոնում էին ոչ թե այդ իրերից դուրս անթափանցելի բացարձակի մեջ, այլ բուն իրերի ներսում. «Պոստսիմվոլիստների համար,—գրում է ռուս ժամանակակից հետազոտողը՝ Վկայակոչելով «Mercure de France»-ում 1901-ին տպագրված մի հոդված,—գոյություն ունի միայն մեկ իրականություն, իսկ վերջինիս գաղտնիքը հենց իր մեջ է, գտնվում է ոչ թե իրականությունից դուրս, այլ բուն իրականության մեջ: Անճանաչելին ու ճանաչվածը կողք կողքի չեն. նրանք փոխադարձորեն ներթափանցվում են... վավերացման ենթակա փաստերից դուրս գաղտնիքներ չկան: Գաղտնիքը փորձի ճշգրիտ տվյալների բուն սրտի մեջ է»⁷⁶:

Մեծարենցի միտքը որոշակիորեն մերձենում է այս գաղափարին, թեև ոչ մի հիմք չկա պնդելու, թե դորժ ունենք ուղղակի հետեւողության փաստի հետ: Ավելի հավանականն այն է, որ հայ բանաստեղծը պարզապես ճիշտ էր կուսհել ժամանակի համահիմքայական գեղարվեստական շարժման ընդհանուր միտվածությունը և, ինչպես ամեն մի ազգային գրականության ներկայացուցիչ, յուրաքանչյուր խոշոր անհատականություն, այդ հունը մտնում էր սեփական ազգային նկարագրի ու ավանդույթների ինքնուրույն ճանապարհով՝ լուծելու համար հայրենի գրականության միանգամայն ինքնատիպ ու պատմականորեն որոշ խնդիրներ: Մեծարենցի պատկերացմամբ «անհունը» բուն տիեզերական կեցության

ամենօրյա բովանդակությունն է, գոյության յուրաքանչյուր պահի իմաստն ու խորհուրդը, որ զգում, ապրում, սեփական գոյությամբ ամեն ակնթարթ հաստատում է հյուլից սկսած մինչև «ադամանդ աշխարհների» անշարժությունն հեռու և անպարփակորեն ընդարձակ ուսուցությունը: Մնասել ստորոտը և կատարին գովքը կարգալ» նշանակում է և՛ հայեցության ոլորտում, և՛ որոշակի բանաստեղծական իրականության մեջ նախընտրել ինտրայական ուղին, «հանձնվել արահետին որ պիտի բարձրանար» ղեպի կատարը,—սա մեծարենցյան ուղին է, այսինքն թե՛ ամեն մասնավոր ընդհանուր է, ամեն հունավոր անհուն է ոչ միայն անհպելի բացարձակի մեջ, այլև իր գոյության իրականությամբ, քանի որ ապրելու զորությունը քաղում է տիեզերական կյանքի միևնույն ակունքից՝ արևից, լուսից:

Այս գաղափարի բանաստեղծական իմաստավորումները Մեծարենցի քնարերգության մեջ բազմազան են ու բազմաբնույթ և ամեն անգամ մատուցում են ստեղծագործական դյուտի մի նոր անակնկալ: Ահա հանրածանոթ «Արևիկ»-ը՝ հեղինակի բնութագրմամբ՝ «սանձառձակ բանաստեղծություն մը՝ ուր հեշտագին, գրեթե աչրող ջերմություն մը կա»⁷: Սանձառձակ բառը բանաստեղծն իդուր չի ընդգծել. խոհի, զգացմունքի ապրումի ծավալվող հորձանքը՝ քնարական իրագրության ակնթարթի մեջ, հրամայաբար պահանջում է լիակատար ձևային համարժեք՝ որ ամենից ավելի նպատակահարմար է իրագործել ազատ ոտանավորի շրջանակներում: Թվում է՝ բանաստեղծը հատուկ ջանք չի թափել իր հղացման համապատասխան արտահայտչական ձևեր գտնելու համար. մի քանի անգամ կրկնվող պաղատանքը՝ «Հիվանդ եմ, բարի արև, շողա՛, շողա՛...» պահպանում է քնարական լարման հիմնական տոնայնությունը, իսկ մնացածը ամանցյալ վիճակներ են, որ ծագում են ինքնաբերաբար, տարբեր կողմերից խտացնելով, թանձրացնելով զգացմունքի մեջընդմեջ կուտակվող ու ցրվող լիցքերը: Իրականում, սակայն, բանաստեղծի միտքը, երևակայությունը, զգացմունքի շարժումը ենթարկված են քնարական պահի հետևողական տրամաբանությանը. ամեն մի բառ պատկեր, փոխաբերություն, համեմատություն, կառուցվածքի յուրաքանչյուր մանրամասն ունի իր ձևային ու իմաստային որոշակի տարողությունն ու դերը, Խնարայի արտահայտությամբ՝ «մանրաշխատարվեստի» արդասիք է:

Քնարական ապրումի ծագման ու ծավալման սկիզբը ոչ միայն Մեծարենցի այլև առհասարակ ժամանակի արևմտահայ բանաստեղծության համար բնորոշ իրագրությունն է. անհատը արտաքին իրականու-

թյան հետ հաղորդակցվում է սենյակի խորհրդանշային տարածություն-
նից բացվող պատուհանով կամ եսի ներփակ աշխարհից ձգվող մտքի ու
խոհի արահետով, ընդ որում, այս դեպքում ևս կարևոր կառուցվածքա-
յին ու իմաստային դեր են կատարում հիվանդի և սպասման թեմաները:
Սա քնարական ինքնաբացահայտման ընդհանուր հոգեբանական նա-
խադրյալն է, ելակետային վիճակը, որ եթե դիտելու լինենք Մեծարենցի
ստեղծագործության, մեր դարամուտի ամբողջ արևմտահայ քնարերգու-
թյան կենսական ակունքների տարածքում, ապա վերջին հաշվով ներ-
կայացնում է մարդու առկա կեցությունը որոշակի հասարակական-
պատմական շրջադրության մեջ: Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է
արևմտահայության կյանքի իրոք մղձավանջային մի պահի, երբ հուլյան
ու հեռանկարը բաղձալի իդեալ էր միայն, երազանքի հեռավոր առ-
կայծ: Մեծարենցի չղրված երգերից բարեբախտաբար պահպանվել է
մի բնորոշ պատառիկ՝ «Էլուսինը խեղդամահ աչքն էր հաշրենիքիս»⁷⁸:
Սա լիակատար հիմք է տալիս պնդելու, որ նա իր արևաբաղձ աղոթք-
ների մեջ, թե սիրո լուսավոր ու տառապագին ուղիներում, «աղամանդ
աշխարհների կայքի» մեջ, թե զյուզի հովվերգական տեսարաններում՝
մշտապես եղև է կյանքի բանաստեղծը, իր երկրի ու ժողովրդի պատ-
մական ճակատագրի բանաստեղծը: Նրա ստեղծագործական սխրանքը
հենց այն է, որ համատարած խավարի մեջ դտավ լույսի ճանապարհը,
լքված հոգիների մեղամաղձոտ ու անեծքախառն հառաչներին հակակշիռ
հնչյունից հաղթանակի համանվագը, օրհնանքի երգը՝ ապրելու և հա-
րատելու գաղափարին: Այս ճանապարհով և ոչ թե փիլիսոփայական
գծվարամատուցյ առեղծվածների միջով է բանաստեղծը հաշտագործում
բնապաշտության, արևապաշտության, լուսապաշտության կենսական
նշանակությունն ու իմաստը:

Հիվանդի թեման «Արևին» բանաստեղծության մեջ անշուշտ ունի
իր հայտնի կենսագրական հիմքը: Բայց, ինչպես այլ քնարական իրա-
դրություններում, այստեղ ևս անձնական սկիզբը վերաճում է սերնդի
հոգեբանության բնորոշ հատկանիշի, որ Վ. Մալեյզանի՝ վերևում ար-
դեն հիշատակված «Տարագրի մը հուշատետրում» ներկայացվում էր
ուղղապիծ անմիջականությամբ. «Հիվանդներ էինք դուցե, երբ նույնիսկ
ժպիտը կը քմիծաղեր մեր երիտասարդ դեմքերուն վրա, ծերեր էինք
արդեն, անշուշտ, երբ տարակույսը կը ծամծեր մեր անխորշում ճա-
կատներուն վրա»: Մի՞թե նույն տարակույսը, հոգու նույն հիվանդագին
դեգերումը, երկընտրանքի նույն անորոշ ցավը չէ, որ ծնունդ է տալիս

մեծ արենցյան արևատենչ աղոթքին, բոլորանվիր աղոթքին դեպի կենսական ուժի ակունքը՝ արևը.

Շողա, թվ արև, շառափներով ոսկեծայր,
Մառախլապատ երկունքիս մեջ,
Ուր Մտածումը կը ղեղերի ուղեմոլար,
Շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվանդ եմ...

«Մառախլապատ երկունքի մեջ» մոլորված Մտածումը քիչ առ քիչ գտնում է իր ուղեծիրը, կապվում իդեալային որոշությունների հետ, մեկ առ մեկ բացվում են հոգու հիվանդության ախտանիշները, ախտորոշվում է ցավը, բայց համադարմանը անհատը չի գտնում իր շրջապատում: Մնում է սպասումը՝ տեսական, լարված, այրող.

Պատահանիս հեղուկ ձոցին մեջ ինկած խելահեղ,
Միջօրեի հեշտադալար ու բոցակապ երազին գիրկը,
Բևատարած կ'սպասեմ...

Իսկ ի՞նչի կարող էր սպասել անհատը, որ «բյուր մարդոց մեջ, պաղ մարդոց մեջ» իրեն զգում էր «որպես տրտում անապատում»: «Ըլլայի՛, Ըլլայի՛...» շարքում, «Տո՛ւր ինծի, Տե՛ր...» գրական-բարոյական մանիֆեստում՝ այդ սպասումը հանգում է ինքնանվիրումի, ինքնամոռացման, համընդհանուր այլասիրության իդեալին, այստեղ կապվում է բնության միասնական ու ներդաշնակ կյանքի ակունքի՝ արևի հետ, որի կենսապարզ եզրությունը ակտիվ կենսագործունեության է խթանում բոլոր գոյություններին, արթնացնում է ընդարմացած ուժերը, լուսավորում է «ուղեմոլար մտածումի» արահետը, «տարփանքի խանդաղատ ճամփաները».

Պլլե՛ դիտ Բոցեղեն ցանցերուդ մեջ,
Ու օրորե՛ ջերմագին,
Ու կիզանուտ համբույրիդ տակ
Թող հոգվույս մեջեն անցնին կարգավ
Մանուկներն ընդարմացած:
Մինչև որ կանգնիմ նորեն ու անցնի՛մ դարձյալ
Տարփանքիս խանդաղատ ճամփաներեն:

Բանաստեղծության մեջ գործում են մեկը մյուսին փոխանցվող հինգ տարբեր հոգեվիճակներ, որոնց անցման հանգույցներում ամեն անգամ հնչում է արևին ուղղված միևնույն պաղատանքը՝ ստեղծելով քնարական պահի այն հիմնական առանցքը, որի երկայնքով ձգվում է

ապրումների փոփոխական հոսքը: Անցման այս երկրորդ աստիճանում արևի «կիզանուտ համբույրի տակ» հոգու «մանուկ», այսինքն՝ նախաստեղծ, կուսական լիցքերի արթնացումը պոտենցիալ հնարավորություն է. հոգին ղգում է իր բնական կապը տիեզերքի հիմքում գործող կենսահաստատու ու ակտիվ սկզբի հետ, ձգտում է բացվել, ծավալվել, հաստատել ինքն իրեն «օդ ու լույսի, երգ ու ծիծաղի» լիարյուն շարժման մեջ, և այդ ձգտումն ապրվում է որպես տարփագին կարոտ, քանի որ՝

... երգը, որ իր ալույքեն կը թռչի,
Անտես ու սավերոտ սանդուխներու վրա
Կ'իյնա շնչահեղձ:

Սա հոգեբանական անցման երրորդ աստիճանն է: Իրական կեցություն կապանքները մշտական լարման մեջ են պահում անհատի ներքնաշխարհը, խորացող դրաման խտանում է անակնկալ ու խորիմաստ փոխաբերության մեջ. հոգու խորքից բարձրացող երգը, որ նույնն է, թե՛ մարդու բնական կենսահաստատու էություն աղաղակը, շնչահեղձ է լինում «անտես ու սավերոտ սանդուխներու վրա», մտածումի «մառախլապատ երկունքից», կենսական ուժերի ընդարմացումից, գեանաբարձ գոյություն կապանքներից վերելքը դեպի տիեզերական անպարփակ կյանքի բարձունքները՝ զժվար հաղթահարելի ճանապարհ է: Եվ կրկին հնչում է արևաբաղձ աղոթքը՝ նոր ուժով ու նշանակությամբ՝ «շողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ հմ...»: «Մառախլապատ երկունքի» հիվանդը արևի լուսածրույթ տենչում է դուրս գալ հոգին տանջող մշուշոտ տեսիլների, Մտածման «ուղեմուլար ղեգերումների» լաբիրինթոսից. «թևատարած սպասման», հոգու «ընդարմացած մանուկների» հիվանդը ձգտում է արևի տկունքներին՝ վերստին ձեռք բերելու համար ապրելու նախնական կորուվը. «կարոտի» հիվանդը արևային բարի բըխումի մեջ որոնում է «օդ ու լույսի, երգ ու ծիծաղի» առողջ ու կենսահաստատու մի աշխարհ: Քնարական հղացման առանցքային գաղափարը՝ արևին ուղղված բոլորանվեր պաղատանքը, այսպիսով, ամեն անգամ բացվում է իմաստային նոր ուղղությամբ՝ խոհ-ապրումի միասնականությանը՝ ղուղընթաց ստեղծելով նաև քնարական սյուժեի ծավալման մի յուրօրինակ հետևողականություն:

Հոգեբանական անցման վերջին երկու աստիճաններում Մեծարենցի արևապաշտության ենթիմաստը բացվում է առավել աներկմիտ պարզորոշությամբ.

Ճառագայթող գոլիգ մեջ հեշտագրգիւ,
մինչ կը խժա տարօրինակ, խոլ պարը զամբուռներուն՝
Հուրբեղ գինովցած՝
Ու, մինչ թուփ ու ծաղիկ ծարավէն կը մարմրին,
Ես կ'ըմբռնեմ խողտանքն անանուն՝ երջանիկ տիվանդորրիս,

Համբուրն ու գիտակից
Գինովությամբ հեշտագին...

Բնության հիմքում ընկած թրթռուն ու անմեռ կյանքի սկիզբը ամեն օր ու մշտապես իրեն հաստատում է գոյի անհամար ձևերի մեջ: Բայց եթե բոլոր իրերի ներսում այդ սկիզբը գործում է որպես ոչնչով չմիջնորդավորված տարերային զորություն (այդ զորության դրսևորումն են արևի «հուրբեն գինովցած զամբուռներուն տարօրինակ, խոլ պարը», առատ լույսով ու ջերմությամբ հագեցած «թուփ ու ծաղիկ») ծարավը, այսինքն ձգտումը դեպի գոյության մի այլ ակունք՝ ջուրը), ապա մարդու և բնության կապը իմաստավորվում է նաև գիտակցությամբ: Այս հանգամանքը բնության հանդեպ մարդուն դնում է երկակի վիճակի մեջ. մի գեպքում բանական սկիզբը, քաղաքակրթության զարգացման ինչ-որ աստիճանում, նրան հեռացնում է բնության հետ նախնական հարապատության զգացողությունից, մարդն իրեն ճանաչում է որպես բնությունից վեր ինքնակա արժեք (արվեստում, ինչպես մի այլ առիթով նկատում է ինքը՝ բանաստեղծը, դա նշանակում է «զգացումը Էրաշտ անապատներու մեջ տարագրել», «մոռնալ մարդուն ու բնության անմիջական հաղորդությունը», «խզել այդ կապերը՝ փոխանակ ամրապնդելու դանոնը»¹⁰), մյուս դեպքում բնության հետ սեփական հարապատության գիտակցական ճանաչումը ավելի լիարժեք, իմաստավոր է դարձնում մարդու գոյությունը, նրան առանձնահատուկ տեղ է վերապահում աշխարհի համածավալ ամբողջությունը կազմող իրերի ու երևույթների շարքում, մանավանդ երբ այդ հարապատությունը գիտակցաբար գործադրվում է որպես կեցության ձև: Բանաստեղծության քնարական սուբյեկտը հենց այդպիսի իրականության զգացողությամբ է բմբռնում «խողտանքն անանուն երջանիկ տիվանդորրի», ըմբռնում է «համբուրն ու գիտակից գինովությամբ հեշտագին»:

Այս գաղափարի իրական ծավալը, աղբյուրները մեծարհեստյան հումանիզմի խոր հիմունքների հետ ավելի հստակ ու որոշակի բացվում են «Լուսնակ քուրիկա» բանաստեղծության մեջ: Քնարական անհատը իր սովորական վիճակում է՝ մութ սենյակ, մութ պատուհան, որ գիշերային լուսատուն մոռացել է ողողել իր արծաթե լույսով: Բայց բանական ոգին

մութը դարձնում է «հսկումի խորան», ուր «պաշտանքի ոչ մեկ ծաղիկ
կը թողմի»։ Հոգու խանդավառանքը դեպի աշխարհը ավելի է ջերմա-
նում. «լուսնակ քութիկը», շնայած մոռացել է մեհնավոր անհատի մութ
պատուհանը, բայց՝ «պարտեզը չի մոռցեր», լույսով օծել է «արիշն ու
սարբինան», չի մոռացել ծաղկաստանը, «կապույտ լեւակները», «դրացի
ծխանը», «ամայի ճամփաները»։ Եվ հենցում է գիտակից մտքի։ Բանա-
կանությունմբ ազնվացած զգացմունքի, անշունչ իրերի հանդեպ մարդ-
կային ջերմության ինքնամոռաց ղեղումը.

Ձէ՛, աշօր ալ գիս մոռնալիւ,
Եթե աղպես պետք է ըլլար, որպիսով
Արծաթեի շուրջս անխտիր
Ամեն դաւար ու ծաղիկ,
Որովհետեւ ես քեզի
Մտրիս թեւովն ալ կը հասնիմ երջանիկ.
Քանզի նույնիսկ եթե ըլլաս
Ամպին ետին ալ պահւած՝
Ես կը հասնիմ անկասկած
Քո պերճ կայքիդ՝ հեք իրերուն համար անհաս:
Ես կը հասնիմ անկասկած
Քեզի՛, քեզի՛, բո՛ւյր աստված,
Եթե երբեք իմ հոգւոյս
Հուսախորշին մեջ պահւած
Վերջին նշույլն ալ՝ անլույս
Խոռոչի մը ծոցն իյնա.
Վերջին նշույլն այն ցոլքերեն՝ զոր գիշերներն եմ ժողւած.
Լիալուսնի արծաթաշող գիշերներ... .

«Արեւին» բանաստեղծության քնարական համանվագի վերջին ա-
կորդը բացահայտում է մեծարենցյան բնապաշտության մի ուրիշ որակ
ևս.

Քիչ մըն ալ դեռ,
Ա՛հ, շողա՛, շողա՛, բարի՛ արեւ, հիւսնո՛ւ հմ ..
Վերջին անգամ՝ մըն ալ,
Դեռ իրիկուն շեղած
Ու, դեռ տամուկ գիշերին վհուկը գիս չընդգրկած,
Վերջին անգամ՝ մըն ալ
Փարե հոգւոյս խանդարորո ու կաթողին,
Հիւսնո՛ւ հմ, բարի՛ արեւ, շողա՛, շողա՛...:

Այս հատվածում, ինչ խոսք, իրեն առանձնապես զգացնել է տա-
լիս բանաստեղծի անձնական դրաման։ Սակայն բանաստեղծության

սկզբից մինչև վերջ խոհ-ապրումի վարդաքման տրամաբանությունը, Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհի միասնական ոգին հուշում են ավելի լայն ենթատեքստ. խոսքն այն մասին է, թե մեծարենցյան բնապաշտությունը, որի հիմքում դրածում է ընդհանրական «կյանքի սկզբունքը», ի՞նչ տեսակետից է դիտում մահվան գաղափարը: Տիեզերքի միասնականության և հավիտենականության պառնասական հայացքը ստեղծումի և կործանման, ծնունդի ու մահվան անվերջ հաջորդականության շղթայում աննշան տեղ է տալիս մարդկային սկզբին. մարդն անգոր է իրերի նախասահմանված դրվածքի հանդեպ, ուստի և մահը նրան ազատում է բանական դոյություն տառապանքներից: Ավելի քան մեկ տասնամյակ առաջ Արշակ Զոպանյանը իր բանաստեղծական փորձերում սկզբունքորեն մերժում էր այս գաղափարը, որն ընդհանրապես խորթ էր հայկական հոգեբանությանը, ուստի և չէր կարող արմատներ նետել հայ քնարերգության մեջ: Այդ գաղափարի բացահայտ հակադրություն է նաև Մեծարենցի բնապաշտությունը, ուր, ինչպես տեսանք, կարևոր տեղ ունի գիտակցական, գործուն, մարդկային սկիզբը: Մահվան սկզբունքը բոլորովին փարիշ բովանդակությամբ էր ծավալվում ինտրալի բնապաշտական համակարգում. մահն այս դեպքում նշանակում էր ոչ թե կյանքի բացասում, այլ իրերի վերադարձը իրենց նախաձեռնությանն ու վերջնաձեռնությանը, այն բացարձակ, աննյութական սկզբին, երբ համասեռ ու միատարր ամբողջության մեջ ջնջվում են գոյի բոլոր տեսակների ձևային, հատկանշային տարբերությունները: Միանգամայն այլ է Թումանյանի պանթևիզմի ելակետը.

Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՞նչ կա որ.

ես եղել եմ, կա՛մ, կլինեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ,

Հազար կսպեմ ձեր փոխեմ, ձեռ խող է անցավոր,

ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ:

Մեծարենցի բնապաշտությունը, իբրև ինքնուրույն որակ, զգալիորեն մերձենալով հանդերձ Թումանյանի ելակետին⁸⁰, այնուամենայնիվ չի նույնանում այս երեք տարատեսակներից և ոչ մեկի հետ: Բանն այն է, որ նրա բանաստեղծական աշխարհայեցողությունն ընդհանրապես մերժում է մահվան բուն գաղափարը: Եթե ինտրալի համակարգում գիտակցական սկիզբը, բանականությունը խանգարում էր մարդուն՝ ներապրել բնության հետ իր նախաստեղծ նույնականությունը, ապա Մեծարենցի մոտ մարդկային իմացությունը այդպիսի նույնականության ներմբռնումի հիմքն է. մարդը երջանիկ է, լիարժեք է բնության հետ

ունեցած իր ընդհանրությունը, բանի դեռ ինքն էլ է ապրում։ վաչելում արևի կենսաբաշխ զորությունը։ Անհատը գոյությունից անգոյություն գնալուց առաջ մի անգամ էս, «վերջին անգամ մըն ալ» տենչում է զգալ կյանքի բարի ու լիառատ բխումը արևային ջերմության ակունքներից։ Սա համատարած, անդրժևի սկզբունք է, որ զիտակցարար թե անդիտակից, վերաբերում է գոյի բոլոր ձևերին։ Այս տեսակետից «Արևին» բանաստեղծության անմիջական շարունակությունը, նույն ապրումի, նույն զաղափարի մի ուրիշ քնարական արտահայտությունը կարելի է դիտել «Տերեններ կ'ըսեն» տաղը, որ մեծարենցյան բնապաշտության և մարդասիրության խորին ընդհանրության փայլուն մարմնավորումներից մեկն է.

Ոսկի կյանքը մեզ տվիր.
Եվ առանցքը դուն եղար
Մեր ավիշին հոծ տենչին.
Տակավին մի բաժնվիր
Եվ հնչեցուր ոսկեկար
Անհուն քնարդ՝ հեղ մըն ալ.
Ուղե քիչ մը համենալ,
Համբուրել մեզ վերստին.
Ու չը ծագած դեռ ջնջին,
Բայց անգորով ու ցրտին
Լույսն անհունեն մոլորած
Լուսավորին առաջին.
Կենսավետն մեզ ամենս ալ, ա՛րև, ամենո, ամենս ալ...

Արևի պաշտամունքը Մեծարենցի «բնությունապաշտ հակումների» համակարգում որպես հիմնային հատկանիշ գործող լույսի զաղափարի բանաստեղծական մարմնավորումն է, ավելի ճիշտ՝ աչքալիսի մարմնավորումներից մեկը։ Խնտրայի «Ներաշխարհում» Լույսը անկախ, բացարձակ սուբստանց է, փիլիսոփայական ու բանաստեղծական հայեցության անկախ օբյեկտ։ Մեծարենցի ստեղծագործություններում լույսը ինքնին զրեթե ոչ մի քնարական իրադրության մեջ չի դառնում բանաստեղծական ճանաչման առարկա, թեմա, սակայն ամենուրեք ստեղծում է հոգեբանական-զգացմունքային մթնոլորտ, ինչ-որ տեսանելի միջավայր, տարածություն, ուր բացահայտվում է բուն թեման։ Դրա լավագույն վկայությունը մեծարենցյան գիշերանվազներն են։

Թե ինչ հանգամանքներում, զաղափարական ու ստեղծագործական-հոգեբանական ինչպիսի զուգադրություններից է ծագել գիշերվա խորհրդանշանը՝ երկու դարերի սահմանագծի արևմտահայ քնարերգության

մեջ ընդհանրապես, արգեն փորձել ենք պարզել այս գլխի առաջին էջերում: Նկատվել է նաև, որ գիշերվա պատկերի բովանդակային տարողությունը, պարզ ալյաբանությունը վերաճում է իրոք բազմաշերտ ու բաղմիմաստ խորհրդանշանի: Իր գիշերապատկերների ենթիմաստը հանգանալու բանալին տալիս է ինքը՝ բանաստեղծը, «Միաժանին» նվիրված «Ինքնագատություն փորձ մը» հոգվածում. «Գիշերհրդությունները, լուսավետ կամ մթաստվեր, երկար տողանցք մը կը գծեն ամբողջ հատորին մեջ: Գիշերը երկար ատեն իր ազդեցության, իր խանդաղատանքին մեջ պահած է բանաստեղծը»⁸¹: Սա փաստի արձանագրումն է, որին հետևում են մեկնաբանությունները: Ահա դրանցից առաջինը. «Գիշերին մեջ չէ՞ ապաքեն, որ երազները ավելի վառ ու արագ վերթեվումներ կ'ունենան. գիշերին մեջ, ուր շրջանակարը այնքան հմայիչ կ'ըլլա, և սպասումը՝ այնքան քաղցրորեն տաժանագին»⁸²: Ինտրյայի «Ներաշխարհում», մանավանդ «Նոճաստանում» գիշերվա տեսական ներկայությունը կապվում է գլխավորապես «անանց խավարի», աղջամուղջի դադափարի հետ. ջնջվում են իրերի տեսանելի սահմանները, ամեն ինչ լուծվում է անդորրի, համասեւ ամբողջի մեջ.

Հրաժեշտ այլևս տվնջյան և ցայգին ողջուն.

Ան է, որ դաշն իր խավարն ահա կը հեղու՝

Միավորելու ամեն հույզ անդորրին մեջ նույն:

Հուանի լույսը ևս, որ Խնտրայի գիշերապատկերների անբաժանելի բաղադրիչն է, ծառայում է ոչ այնքան իրերի ուրվագծերի դատորոշմանը, որքան դրանց աղոտացմանը, ջնջմանը. ամեն ինչ ձուլվում, անհետանում է բացարձակի մեջ:

Մեծարենցի քնարական կառուցներում գիշերը բնության մաքուր, նախնական կյանքի արթնացման պահն է, երբ դադարում են «ձայներն ամեն ցերեկվան ժխորներուն» («Յայգերգ»), հոգին ազատվում է առօրյա կեցության, հասարակ կենցաղի կաշկանդումներից, «երազները ավելի վառ ու արագ վերթեվումներ կ'ունենան», «շրջանկարը այնքան հմայիչ կ'ըլլա»: Իրերի տարբերության սահմանները ոչ միայն չեն ջնջվում, այլև ավելի են ընդգծվում, աշխարհը շողշողում է գույների, ձայների անծիր հարստությամբ, ամեն ինչ ողողվում է շլացուցիչ լույսով, որը, սակայն, ինչ-որ արտաքին, առարկայական իրողություն չէ (Մեծարենցի գիշերապատկերների մեծ մասում լույսը չունի իր որոշակի աղբյուրը՝ լուսին, աստղեր և այլն), այլ ճառագում է բոլոր իրերի խորքից՝ որպես կյանքի, գոյության հաստատում.

Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագիւն,
Հաշիշով օծուն ու բալասանով:
Լուսեղեն համփին ես կ'անցնիմ գինով՝
Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագին....:

Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն,
Համբույր լույսեն՝ որ շորս գիս կը ծաղկի,
Այս գիշեր Տոն է, հոգվույս՝ Կիրակի,
Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն:

Գիշերը դադարում է ընկալվել իբրև օրվա առանձին, մասնավոր պահ, քնարական ապրումի ծագման ակնթարթին այն իր մեջ խտացնում է բնության համաժալալ, ամբողջական խորհուրդը: Սերը գիշերվա հանդեպ վերածվում է պաշտամունքի. «Ու այս սերը,— շարունակում է իր մեկնաբանությունը բանաստեղծը,— կ'երկարաձգվի մինչև պաշտամունք. և այդ պաշտամունքը այնքան խանդոտ է, որ բանաստեղծը կ'ուզե նույնիսկ գիշերին հավիտենությունը, բացարձակ, անկապտելի չնայածությունը»⁸³.

Պարզ, լո սածածան, հրաշալի՝ գիշեր,
Հոսե՛ սրախ մեջ դյուխներդ ալիք.
Ճերմակ երազիդ ցայտերեն մեղմիկ
Պուտ պուտ կալիցո՛ւր հոգվույս սիրաչեր:

Կուգեմ որ դադրին ձայներն այս պատիր,
Ու նեկտարիդ դողն րմպեմ ես անհագ.
Կուգեմ որ մեռնին տիվ ու ժամանակ՝
Ու դարիւններուդ իյնամ ձերադիր:

Ու դարիւններո՛ւդ իյնամ ձերադիր,
Այս պաղատազին շարժոճելիս մեջ,
Ու մինչ կ'ողողեն զիս ցուրերդ անշեջ,
Աչքերս ալ մոռնան տակալ այս նատիր:

Ցնորարե՛ր գիշեր, ա՛հ բնդունն զիս,
Ընդունե՛, միտաիք ո՛վ անդորրություն,
Իմ ազիրսակոծ շունչիս սոսափյուն,
Եվ համբույրն անանց՝ զոր կուտա հոգիս:

* * *

Նե՛րս խուժե ուժգին, ներս պատահանես
Ու լեցուր խցիկս, մինչև կաթոգին
Քո սրբությունով իր խորշերն հորդին,
Եվ ես արվննամ վաղնջուց բունես:

Աղոթքի այս արարողությունը, պաշտամունքի այս ծեսը ձգվում է Մեծարենցի ստեղծագործության ամբողջ տարածքով մեկ, հասնում մինչև բոլոր իրերի տիեզերական հղբայրության իդեալը («Իրիկվան իդձ»)՝⁸⁴, մինչև «Ըլլայի՛, Ըլլայի՛...» շարքի ինքնամոռաց նվիրումը մարդկանց ու աշխարհին, մինչև «Նոր տաղերու ղմայլելի դաշնամուրին» (Հ. Օշական) ավարտական ակորդը՝ «Ի՛նչ արբեցությամբ» բանաստեղծությունը, որ հնչում է որպես կյանքի հիմն, ապրելու փառարանություն, գոյության հաղթանակի համանվագ՝ բնության ու հասարակության ժխտական ուժերի դեմ:

«Ի՛նչ արբեցությամբ» եղրափակում է «Նոր տաղերը»: Դա ամենեւիլին էլ պատահական չէ: Ընդհանրապես Մեծարենցի երկու ժողովածուները, ինչպես առանձին-առանձին, այնպես էլ միասին վերցրած, ներկայացնում են որոշակի շարքային հետևողականություն, ենթադրում են կառուցվածքի կանխամտածված սկզբունք: «Միածանի» առաջին քննադատներից Հ. Տեր-Հակոբյանը անում է այս խնդրին առնչվող մի բնորոշ դիտողություն. «Իր միտքին թարթափումներուն, թոթովումներուն և թեալորումներուն և նորաբաղձ, լուսամետ վերջին ձգտումներուն հաղորդակից պիտի ըլլար ամեն կարգացող, երբ բանաստեղծը փոխանակ խառն ի խուռն փնջումի մը, իրենց արտադրության թվականին շարքով դասավորեր «Միածանի» 38 կտորները. այն ատեն մեկ հարվածով մը մեր աչքին առջև պիտի ունենայինք իր միտքին ու զգացումին պատմությունը: Զգայնություններու այս ծիածանության մեջ... դժվար պիտի ըլլար դասավորել, առանձնացնել հեղինակին երանգաձուխ, ալլափառ տրամադրությունները»⁸⁵: Բանն այն է, սակայն, որ բանաստեղծն «իր միտքին և զգացումին պատմությունը» ներկայացնում է ժամանակագրական հաջորդականությունից շատ ավելի կարևոր մի հետևողականությամբ, որ բխում է հիմնական թեմա-գաղափարի, առանցքային խոհ-ապրումի, բանաստեղծական մտքի ձևավորման, զարգացման, ճյուղավորման ու վերստին կենտրոնացման որոշակի նպատակաուղղվածությունից: Իհարկե, եթե փորձենք բանաստեղծությունն առ բանաստեղծություն հետեւել ապրումների, հոգեվիճակների, գաղափարական սեւեռումների շարժման բոլոր նրբագույն անցումներին, ապա կարող ենք խճճվել անհամար ուղղություններով խաչաձևվող գրծերի բարդ հանգույցում, կորցնել գլխավորը երկրորդականից զանազանող թելը:

Մեծարենցյան շարքերը, սակայն, իրենցից ներկայացնում են մի տեսակ ալիքային գոյացման պատկեր. ծագման պահին հիմնական

խոհճը, հիմնական ապրումը հասնում է աշխի վարնող ուժային լարվածության, անուհետեւ վերջինս համեմատաբար թուլանում է, առաջանում է, կարծես, մանր ալիքների ծածանվող շարժում, որ մի որոշակի պահի կրկին խտանում է՝ զոյացնելով լարվածության մեծացման մի նոր աստիճան, մի նոր բարձր ալիք... Խտացումների ու նոսրացումների այս փոփոխական գիծը ներկայացնում է բանաստեղծի քնարական աշխարհի կենսագործունեության տեսանկի սրտագիրը: «Միածանում», օրինակ, կարելի է նկատել բանաստեղծական հիմնական մտքի թանձրացման, հոգեբանական-զգացմունքային-մտածական լարման շորս բարձրակետ: Դրանցից առաջինը «Ձմռան պարզ գիշեր» և անմիջապես հաջորդող «Սիրերգ» բանաստեղծություններում ծավալվող իրադրությունն է, գիշերվա, այսինքն՝ բնության «բացարձակ, անկապտելի Աստվածության» ներապրումը: Այնուհետև դալիս է բանաստեղծությունների մի շարք, որ ներկայացնում է քնարական հերոսի տարբեր հոգեվիճակները, դրանց ներքին աննկատ շարժումը դեպի մի նոր բարձրակետ: Այս վերջինիս արտահայտությունը իրար հաջորդող «Մենշաղներ», «Նավակներ», «Մեղուններ» հայտնի երգերն են, ուր անհատը միտքով «հեռ ու որբուկ երազների» կղերքից մտնում է անհայտ իդեալի փոխարեն: Դեպքում, խոհճը նորից կիզակեցվում են մի նոր սպասման հոգեվիճակի վրա: Քնարական միտք-ապրումի շիկացման երրորդ փուլը «Արևին» բանաստեղծությունն է, ուր բնության նկատմամբ ունեցած պաշտամունքը ապրվում է որպես հոգու մի այլ կեցություն: Եվ վերջապես, իդեալի ու երազանքների կորստի փոխարեն «Ցաղն է պաշտոն» և «Կապույտ հաժմաներ» տաղերում, ուր զոյության հիմքերը որոնող ոգին կապվում է իդեալի անշարժություն հետ ու միաժամանակ բոլորովին մոտ կերպների հետ:

«Նոր տաղերը» իր շարքային ամբողջականությամբ հանդերձ, շարունակում է հոգեբանական-քնարական անցումների այս շղթան: Շատ հավանական է, որ բանաստեղծն իր նոր ժողովածուի սկզբում «Վայրկյան», «Ջուրեն դարձին» սիրային երգերը, «Մառախուղ», «Անձրևին» նկարագրական պատկերները, «Անդարձ», «Սիրերգ», «Ջրուղը» բանաստեղծությունները զետեղել է որոշակի նկատառումով. «Կապույտ հաժմաների» մեջ ոլորվող «ապրշումն անբանքի» «խելիս ու դարձարձիկ շուրջապրից» հետո հոգին նորից հանձնվում է ջինջ ու թեթև քնարական ապրումների խաղին՝ մինչև «Աստվածամար»-ի ենթատեքստային խորությունները, ուր մարդկային էությունը վերստին ձգտում է իր սկզբնական տենչին՝ «պատկերն ըլլամ սրբազնացած ևս համայնին»:

Համայնի սրբազնացած պատկերը աստվածութեան գաղափարն է, որի հետ ձուլվում, նույնանում է մարդկային սկիզբը: Այնուհետև քնարական ստորումի, համայնատենչ հոգու զգացմունքային ու մտածական ակտիվութեան բարձրացման նորանոր պահերը գրեթե անընդմեջ հաջորդում են միմյանց: «Հովվերգութուն մը», «Ըլլալի՛, Ըլլալի՛...» շարքերը, «Իրիկվան իղծ», «Լուսնակ բուրիկս», «Իրիկունս» բանաստեղծութունները ներկայացնում են արդեն «տիեզերական հարաբերականութեան» խորհրդին հաղորդակից ստեղծագործող ոգու հայտնագործութեան (իրական և ոչ թի միստիկական)՝ աստիճան առ աստիճան հստակացող վիճակները...

«Ի՞նչ արբեցութեամբ» Մեծարենցի երկու ժողովածուներում պարզորոշ ուրվագծվող այս նպատակասլաց շարքային կառուցցի բարձրակետն է, բանաստեղծի քնարական աշխարհում ծայրից ծայր ծավալվող բնապաշտական-մարդասիրական կենսազգացողութեան ընդհանուր հայտարարը, որ հնչում է որպես ստեղծագործական հանգանակ, աշխարհի նկատմամբ բանաստեղծական հայացքի հիմնական սկզբունք: «Միածանում» և «Նոր տաղերում» ժամանակ առ ժամանակ և ամեն անգամ բովանդակային նոր խորքով թանձրացող ու շիկացող զգացմունքային-մտածական լարումները քայլ առ քայլ մոտենցնում են իրերի բուն խորհրդի ներմբռնմանը: Արժեքման վիճակը գոյի բոլոր ձևերի մեջ արտահայտում է ապրելու ծարավը, կյանքի բարձրագույն իմաստը: Բանաստեղծական հայացքը քնարական պահի լուսավոր ակնթարթի մեջ խտացնում է գոյութեան համայնածավալ տոնահանդեսը, յուրաքանչյուր իր ու արարած՝ «ամենն ալ կյանքին կ'ըմպեն հորդ ճաճանչ», «Լույսը կը ծծեն, լույսը կը հծծեն»: Ամենաէականը, սակայն, բանական ոգու, զգացող սուբյեկտի ակտիվ վիճակն է այս ամենի հանդեպ.

Ի՞նչ արբեցութեամբ հոգին կ'ընդգրկե
Ալյակն հորդահոս՝ ծայրիի բույրին,
Մաթին, անանուխ, վալրի ու հանի
Բաղձարուումներն ստաշի ու խունկի:
Ի՞նչ արբեցութեամբ կ'ընդգրկե անի
Բոլոր ձևերն ու հրանգներն ամեն,
Բոլոր գոյութեանց, բոլոր տարրերուն
Իր մեջ անզրադարձ ծիածանումն՝
Աստվածն՝ որ եկավ՝ չնս գիտեր ուրի՞նչ...

Մեծարենցի «բնութինապաշտ հակումների» իրական բովանդակութունն ու իմաստը ոչ մի տեղ այնպես լիակատար ու հստակ չի բացա-

հայտնում, ինչպես այս հատվածում: Աստվածության սկիզբն ուրիշ բան չէ, բան տեսանելի ու շոշափելի աշխարհի անսահման բաղմադանություն մեջ հավիտենապես տրոփող կյանքի անվախճանությունը, զգացող անհատի ներքին աշխարհում «բոլոր գոյությանց, բոլոր տարրերուն» «անդրադարձ ծիածանումեն» գոյացող կենսական ուժի, ապրելու հրճվանքի մարդկային դիտակցությունը: Եթե Խնարայի համակարգում բնությունը, ընդհանրապես աշխարհը ածանցված էր աստծու բացարձակ էությունից և իր «վերջնաձևություն» մեջ կրկին վերադառնում էր այդ էությունը, ապա Մեծարենցի քնարերգության մեջ բնությունն է սուբստանցը, անստեղծ ու անմահ մի օրյեկտիվություն, որից աստվածության գաղափարն ինքն է ածանցվում: Այս դեպքում բնությունը, որքան էլ անսպառելի է իր բազմազանությամբ, կյանքի ձևերի անհամար ու խորհրդավոր դրսևորումներով, այնուամենայնիվ, գրեթե չունի միասնական, այնպիսի մի գաղափար: Բանաստեղծը ընկալում, վերստեղծում, ապրում է այդ բնությունն այնքանով, որքանով ինքն էլ նրա մի մասնիկն է, գիտակից մասնիկը, իր էությունն էլ ենթակա է նույն օրենքներին: Ենթագիտակցությունը, որպես երևութական աշխարհի առեղծվածային խորհուրդները թափանցելու միջոց, պարզապես դեր չի խաղում այդ աշխարհի բանաստեղծական յուրացման ոչ մի մակարդակում, քնարերգության մեջ մարդու և բնության կապը ամենուրեք անմիջական է: Այս ամենով Մեծարենցը Խնարայի զլխավայր շրջված պանթեիզմը կանգնեցրեց ոտքերի վրա:

Մեծարենցի բնապաշտության հետ սերտորեն առնչվում է գյուղի թեման՝ ոչ իբրև անցողիկ հրապուրանք, այլ՝ անվերջ խորացող ստեղծագործական հետաքրքրություն, որ վերջիվերջո դառնում է բանաստեղծական աշխարհաճանաչման բնութագիր: «Ինքնադատության փորձ մը» հոգվածում բանաստեղծն իր աշխարհի ձևավորման հուշակալները շարքում առաջին տեղը վերապահում է ծննդավայրից մնացած և «Միածանի» գողտրիկ գյուղականներում «խանդաղատալի մանկականություն մը հիշակերտված» նախնական տալվորություններին⁸⁶: Այնուհետև իր կարճատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում բանաստեղծը նորից ու նորից է անդրադարձել այս հարցին՝ ամեն անգամ հավաստելով իր սերը դեպի գյուղական միջավայրը, դեպի գավառի կյանքն ու բնաշխարհը, հաճախ էլ ցավելով, որ ինքը «իր ծննդավայրին հարավատ ցոլացուցիչը չէ», որ իր մեջ մշտապես բախվում են երկու տարամետ սկիզբ՝ «իրական ավիշով գավառային և քաղքենի աղքեցությանց նշավակ պոլսարնակը»⁸⁷: Իսկ վ. Ասլանյանին ուղղված նամակում նա

ուղղակիորեն գրում է. «Գյուղին տեսարանները իմ մեծագույն ներշնչարանս կը կազմեն. որքան կը ցավիմ որ էպպես իրենց զավակը չեմ իմ բանաստեղծությանս մեջ. այն ատեն ավելի ինքնատիպ ու ապրող կ'ըլլայի»⁸⁸:

Սակայն Մեծարենցի համար գլուղը այն էկզոտիկ աշխարհը չէ, ուր ապաստանում էին դարավերջի եվրոպական արվեստի շատ ներկայացուցիչներ՝ արտահայտելով ձանձրույթն ու հիասթափությունը քաղաքակրթության պայմանականություններից, երբեմն էլ պարզապես նորի, անծանոթի որոնման կրքից մղված⁸⁹: Եվրոպացի արվեստագետի համար հեքիաթային արեւելքը՝ իր ֆանտաստիկ բնաշխարհով ու անհասկանալի կենցաղով, առավելապես միայն թեմա էր, նյութ՝ մարմնավորելու համար գաղափարներ, հաստատելու համար գեղագիտական սկզբունքներ ու արվեստի շափանիշներ, որոնք հեռու են արտահայտելուց արեւելյան կյանքի խորհուրդն ու ոգին: 1923 թվականին Մարտիրոս Սարգսյանի մասին գրած մի հոգվածում Կոստան Զարյանը, որ քաջագիտակ էր արեւմտյան արվեստների պատմությանն ու ներկային, հետաքրքիր դիտողություններով բացահայտում է այդպիսի «արեւելականություն» իրական արժեքը. «Եւրոպացին գալիս է արեւելյան մի երկիր, երկար ժամանակ նա չի կարողանում տարբերել, դանազանէլ դեմքերը. նրա հայացքի առաջ բոլոր ցեղերը, բոլոր երևույթները նույնանման են, ու այն պատկերացումը, որ ստեղծվում է նրա մտքի մեջ՝ խառնված կանխակալ գաղափարների և երեսկայական անզուսպ գունավորումների հետ՝ շղարշված է անստույգ մշուշով: Ու այդպիսով է, որ եվրոպայում ստեղծվել է արագ անցնող ճանապարհորդի կեղծ, միակողմանի, գունդղույն ապակիներից շինված, մեղ համար վիրավորական, «արեւելականությունը»: Մեծն Կարլոսի՝ դեպի Նրուսադեմ սուտ ճանապարհորդություններից սկսած, մինչև ռոմանտիկները—Ժերար Դ'Ներվալը, Տեոֆիլ Գոտիեն, Դե Ամիշիսը, Ֆլոբերը, շաքարաբարո Պիեռ Լոտին: Եվրոպայում ստեղծվել է ամբողջ մի գրականություն, կարելի է ասել՝ մի մտայնություն, ֆանտաստիկական, արտառոց և անմտություններով:

Եվրոպացի մարդը, հոգնած իր կյանքի տաղտկալի ու միօրինակ ուրիշից, ուղեղով ու ննջարանի ճրագով վառված հիվանդոտ երեակայությունով, դուրս է պրծել իր երկրից՝ տարօրինակը և շտեմնվածը որոնելու համար: Նա անցրել է իր աչքերին վարնոց գրականության աժան ակնոցները, ձեռքն է առել մի «բեղեկներ» և եկել է մեզ նայելու, ու մեր լույսերու մեջ թաղելու համար իր հոգու գիշերը:

Լավագույն պարագային մենք տեսել ենք Տեոֆիլ Գոտիեի Բառերի կաթկլտացող շարանը՝ Արևելքի մասին նախօրոք կազմված նախապաշարումների շուրջ, Դյուստալ Ֆլոբերի բոցավառ և կրքոտ նամակագրությունը և Սալամբոյի հոգնեցուցիչ լուսնային ոսկեթափը, Դե Սմիշիսի լույսերի ու գույների խառնուրդը և Պիեռ Լոտիի կեղծ ծաղիկներից և սենտիմենտալ լոթոսներից հավաքած մեղրը»⁹¹։ Այսպես ստեղծվում են «Ֆորմուլաներ», դույներ, պոեմ, ձևեր, որոնց միջոցով ու որոնց շուրջը եվրոպացի արվեստագետը համոզյամբ հյուսում է արևելյան աշխարհի արտաքին խարուսիկ պատկերը՝ շլացնելով, հիացնելով ու զարմացնելով, բայց ոչ երբեք կարողանալով թափանցել ոգու և էություն խորքերը։ «Ճշմարտությունն այն է,—շարունակում է այնուհետև քննադատը,—որ արևելյան աշխարհը միայն արևելքին կարող է ըմբռնել։ Դրանով ևս չեմ ուզում մի տեսակ շինական պարիսպներ ստեղծել մեր երկրի շուրջը, արգելք հանդիսանալ այն պատկանելի եվրոպացի արվեստագետներին, որոնք ազնվորեն աշխատում են մեզ հասկանալ, ոչ, երբեք։ Նստում եմ, որ կան դարավոր շերտավորումներ ամեն մի մթնոլորտում, ամեն մի երկրում կան ապրումների փոքր-ձեռք, հոգեբանական ինքնահատուկ մոմենտներ, որոնք մակերեսի վրա չեն երևում։ Կա երևույթների հրաժշտությունը, որ ապրում է միայն մեզ մեջ, որին պետք է երկարորեն և տևականորեն ափանջ դնել, փնտրել, որոնել մեծ համբերությունով և գրսեորել ճշգրտորեն՝ ինքնաբուխ, անմիջական, գրեթե տարերային կերպով»⁹²։ Մ. Սարյանի գեղանկարչության բուն հրաշքը քննադատը որոնում է մի պարզ, բայց եվրոպական արվեստում այնպես էլ մինչև վերջ աննվաճելի մնացած խորհրդի մեջ՝ լսել արևելյան բնաշխարհի, կյանքի ու կենցաղի հարազատ ոթմը, «տալ նրա արտահայտության կերպը և շունչը, ըմբռնել նրա ոգին ու այդ աշխարհագրիտության բոցաշունչ ձևի մեջ դնել մեծ համայնության ամբողջ կարեկիռությունները»⁹³, «արտահայտել Արևելքի չհասկացված էությունը, տալ հսկա մի աշխարհի գոյացման ձևը, ըմբռնել այն հիմնական տոներ, որը բնորոշում է ինքնահատուկ և բարդ մի իրականություն»⁹⁴։

Մեծարենցի գյուղական տեսարանները ևս կերտված են արևելյան բնաշխարհի ու կյանքի ամբողջ արտաքին փայլով ու շքեղությամբ։

Արևելքի դիշ մը քինջ,

Շափուղազարդ երկներով,

Ուր հեշտություն է ամեն ինչ,

Ամեն իր լի բուրմունքով։

Մառասովերին տակ սխրալի,
Բուներուն մոտ. ու հևու,
Ջինջ հեղեղը կը թավալի
Արծաթացող լույսերու:

Ու կը շրջի անտես ոգին
Հոն անտառի ծառերուն՝
Խարշափն որոնց թույլ, հեշտագին,
Կը նվագե օրորուն...

Բայց մեծարենցյան պատկերներում գույները միայն գույներ չեն, ալ նաև հոգեղեն էություն ցուցաբերողներ, գծերը միայն գծեր չեն, ալ նաև էկնոդանի ոգու շարժման տեսանկյունի հետքեր, ձևերը միայն ձևեր չեն, ալ նաև խորհրդանշաններ, որ տեսիլքի հետևում գծում են խորհրդահարկ իրականությունների սահմանը: Բանաստեղծը դարձ է կատարում դեպի իր «Հոգու հայրենիքը» (Հով. Թումանյան), ոչ թե երևակայական, իդեալային, ալ իրական հայրենիքը, ուր ձոր ու դաշտ, լեռ ու հեղեղատ լեզու ունեն, ամեն ծաղիկ ու խոտ, ամեն թուփ ու տերև՝ բնավորություն, և բոլորը միասին՝ հասկանալի խորհուրդ: Մեծարենցը «Թեթեալ ու խնդուն արվեստով» (Վ. Տերյան) է բաց անում այդ խորհուրդը, քանի որ դա նաև սեփական հոգու կերտվածք է, սեփական կյանքի իմաստը: Սարգսնական կոտավներին Կ. Ջարյանի տված բնութագրումները ամենայն իրավամբ կարելի է վերագրել նաև Մեծարենցի գյուղական պատկերներին:

«Միածանի» ինքնադատականում բանաստեղծը խոստովանում է, որ այն ամենը, ինչ մնացել է գյուղից իր մանկական հիշողություններում, «անշուշտ չպիտի բավեր հղոր լիությունների արտահայտելու»: Այդ հանգամանքը, սակայն, մի այլ ուղղություն է թելադրում ստեղծագործական մտքի ու երևակայության աշխատանքին. ներշնչանքի պահին գյուղանկարը ներկայանում է զտված պատահական, անցողիկ, ոչ էական դժերից, դրա փոխարեն՝ հագեցված այնպիսի առարկայական մանրամասնություններով, որոնցից յուրաքանչյուրը ձեռք է բերում խորհրդանշանի արժեք: Մեծարենցի գյուղական պատկերներում կա այն ամենը, ինչ եվրոպական «արեւելականություն» է կոչվել նկարների մեջ Կ. Ջարյանը դիտում է որպես «դաշտանկարի և երկրի արտաքին ատրիբուտներ»: Սակայն հայ բանաստեղծի չափածո և արձակ քնարական էությունը, ալ արտաքին ատրիբուտները իրենց հետևում ունեն խորապես ապրված, հասկացված ու իմաստավորված և մանկական պարզ, անմիջական հայացքով բանաստեղծականացված կյանքի անկրկնելիություն:

նը: «Նայել բնության երևույթներին երեսայի պարզունակ աչքերով: Տեսնել ամեն բան նորից, կարողանալ դարձանալ, հիանալ, ոգև-
լորվել և տալ այդ ոգևորությունը պարզուկ, բայց էական դժերով ու
գույններով»⁹⁴,— քննադատն այս հիմնական գեղագիտական դասն է
բխեցնում սարյանական արվեստից: Համանման մի սկզբունք իրա-
գործում է Մեծարենցը քնարերգության մեջ: Բանաստեղծի հիշողության
տեսիլների միջից շողարձակում են հենց այդպիսի գծեր ու գույներ:

Ահա, օրինակ, «Որթին տերևը» արձակ բանաստեղծությունը: Գի-
շերամուտ է: Հեռածավալ դաշտերի ու այգեստանների միջով սլանում
է «աշխևտ դամբիկը»⁹⁵. հեծյալը դուռ է վերագոտնում: Հիշողության այս
պատառիկը⁹⁶ երևակայության մեջ արթնացնում է մի ամբողջ մոռաց-
ված իրականություն: Համապատկերն սկսում է տրոփել խոր ու խորհրդ-
գավոր կյանքով, «պտղառատ, լիաբերրի հողին արագավանդ ծոցը
կ'ուռի, գոյության եթերածին երակ մը անդադրում կը բաբախե»: Արևելյան
գյուղանկարին ինքնահատուկ բոլոր «արտաքին ատրիբուտ-
ները» առկա են՝ «թևատարած ընկողմանող գիշեր», այգեստաններ,
«խաղողի գգլխիչ բույր», «ցորեկվան արեխն ևղկ շոգոլի», «գեղանի
լեռ»՝ ուսին բազմած լիալուսնով, «բլրակներու ծունկին, հովիտներու
դոզը, կամ գետին քղանցքին մոտ» մանուկների պես նստոտած գյու-
ղակներ, լուսնի հեքիաթային փայլի տակ ձգվող արծաթաթիվ ճանա-
պարհ և այլն: Ժամանակ առ ժամանակ, դմայլանքի մեջ համբալացած մի
պահի մարդկային հայացքը շլանում է այս անշարժ համադրության
արտաքին փայլով. «...Պահին գեղեցկությունը շարժումի գաղափարը կը
մոռցնե, ու տիեզերքի սրտին մեջ բաբախող թուղեններուն ու վայրկյան-
ներուն դարկը ալ չզգացվիր. ամեն ինչ իր սքանչացումին մեջ կ'արձա-
նանա, հովը, ծաղիկը, տերևը, մարդը...»: Բայց իրերի բուն խորհուրդը
նրանց շարժման մեջ է, նրանց թրթռուն կյանքի, ձայների, աղաղակ-
ների մեջ. հիշողությունն արթնացնում է երևութական պատկերը, հոգու
լեզուն խոսում է էությունների հետ. «...վայրկյանին արձանիկ դադա-
րեն վերջ, ուր հովիտենականությունը կը մղվեր, կը խտանար, հիմակ
աշխուժով կը լսեմ դարձյալ իրերուն ձայնը, կյանքին աղաղակը, թուղե-
ներուն ուժգին դարկը»⁹⁶: Եվ այս շարժվող ու անշարժ տեսիլների ա-
կունքը բանաստեղծի հայրենի գյուղի, «մշկենի, ծաղիկ ու ծափ գյուղի»
իրական ռեալությունն է: Այսպես համարժեքվում են հիշողությունն ու
ներկան, երազն ու իրականությունը: Հայրենի բնաշխարհը՝ իր տեղա-
դրական ճշգրիտ մանրամասներով, գյուղի մարդկանց կենցաղի ու աշ-
խատանքի բանաստեղծությունը («Ջրաուք», «Տկճորին երգը») բացվում-

ծախլւլում են «մեծ համայնութեան ամբողջ կարելիութեաններով»: Այն, ինչ եւրոպացի բանաստեղծներից շատերի համար միայն տարաշխարհիկ հրապուրանք էր, Մեծարենցի մոտ դառնում է համընդհանուր պանթիստական հայացքի իրական հիմք ու բովանդակութուն: Գրական-պատմական առումով դա գեպի հայ բնաշխարհի կյանքը զաղափարական ու գեղարվեստական կողմնորոշման շարունակվող ու խորացող միտումն էր, որ Մեծարենցի քնարերգութեան միջով պիտի ձգվեր մինչև Սիամանթոյի «Հայրենի հրաւիրը», Վարուժանի «Հայրենի կրքը»:

4

Մեծարենցի ստեղծագործութեանը նվիրված գիտական գրականության մեջ ամենից ավելի վիճահարույց խնդիրը, որ առիթ է տվել իրոք հակասական, հաճախ տրամագծորեն հակադիր տեսակետների⁵⁵, վերաբերում է նրա ստեղծագործական ուղղութեանը, գեղարվեստական մեթոդին: Դա, իհարկե, պատահական չէ, քանի որ հարցը ինքնին իսկ բարդ է՝ միանշանակ ու վերջավոր սահմանումների համար: Բայց զրանից, Մեծարենցի ստեղծագործությունը որոշ իմաստով ներկայացնում է արեւմտահայ նորագույն քնարերգութեան գրեթե մեկ ու կես տասնամյա զարգացման հանրադրումը, և դատել նրա ուղղութեան, ոճի, մտածողության կերպի մասին, նշանակում է բնութագրել այդ վարդապետան զլիաւոր միտումները, պարզել, թե վերջին հաշիւով ինչի հանգեցրեց գեղես 90-ականներից սկիզբ առած՝ բանաստեղծութեան վերանորոգման շարժումը՝ հասարակական-քաղաքական դժվարին պայմաններում, մշակութային կյանքի աննպաստ հանգամանքների մեջ:

Ընդհանրապէս երկու դարերի սահմանադրի արեւմտահայ բանաստեղծութեան վերաբերմամբ մեթոդ հասկացողությունը կիրառելի է միայն որոշակիորեն տարբերակված նշանակություններով՝ կախված գեղարվեստական նյութի բնույթից, բովանդակությունից ու արժեքից, գրական շարժման տվյալ պահի համար հատկանշական միտումներից, ստեղծագործողի նպատակադրումից և նման կարգի այլ գործոններից: Բանն աչն է, որ մի գեպում այս կամ այն հոսանքի, ուղղութեան, մեթոդի շրջանակներում իրագործվող բանաստեղծական փորձերի հիմնական նպատակը հենց այդ հոսանքի, ուղղութեան, մեթոդի սկզբունքների ու չափանիշների հաստատումն է, և այս պարագայում գործ ունենք ոչ այնքան ստեղծագործական յուրացման, որքան պարզ հետևողութեան հետ: Այսպիսի պնդման հիմք մասամբ տալիս է Ա. Զոպանյանի ստեղծագործությունը. առավել ակնբախ օրինակների կարելի է հանդիպել

90-ականների երկրորդ կեսից հրապարակ կկա՞ծ տասնյակ բանաստեղծների նմանողական փորձերում: Հասկանալի է, որ այս մակարդակում չէին կարող ստեղծվել աղգային մշակույթի մնացուն արժեքներ, թեև հենց այստեղ է հնարավոր ամենից ավելի հեշտ ու անսխալ որոշարկել գեղարվեստական մտքի ներքին ու արտաքին շփումների կրկնությունը: Մի այլ գեպքում, սակայն, մեթոդը ոչ թե ստեղծագործական որոնումների բուն նպատակն է, այլ միայն միջոց՝ իրադրոժելու համար ավելի լայն բովանդակությամբ ծրագրեր, զարգացման տվյալ փուլի համար առավել կենսական նշանակություն ունեցող խնդիրներ, որոնք ծագում են ոչ թե այս կամ այն անհատ ստեղծագործողի նախասիրություններից, այլ պատմական պահի թեկադրանքով: Այսպիսի գեպքերում ուսումնասիրողը կարող է բախվել կամ այնպիսի սինթետիկ որակի հետ, ուր դժվար է որոշել մտածողության տարբեր տիպերի, տարբեր ոճերի փոխադարձ հարաբերությունների, փոխներթափանցումների բնույթն ու սահմանների (օրինակ՝ Խնտրայի «Ներաշխարհում»), կամ այնպիսի գեղարվեստական երևույթի, ուր զլխավոր համակարգային որոշիչները այս կամ այն մեթոդի հատկանիշներն են՝ հարստացված այլ գեղագիտական համակարգերից, մտածողության այլ տիպերից խորապես ստեղծագործորեն յուրացված արժեքներով: Այս կարգին է վերաբերում Մեծարենցի քնարերգությունը:

Այս կամ այն գեղարվեստական երկը, այս կամ այն հեղինակի ստեղծագործությունն ամբողջությամբ որոշակի ուղղության, մեթոդի հատկացնելը գրականության պատմության խնդիրն է: Խնչ վերաբերում է իրենց՝ արվեստագետներին, մանավանդ խոշոր արվեստագետներին, ապա նրանց դործը նոր արժեքների ստեղծումն է, աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման նոր տեսանկյունների հայտնագործումը, արվեստի անձանոթ օրենքների գործնական սահմանումը: Դրանցից շատերին սովորաբար չի էլ զբաղեցնում դպրոցի խնդիրը. լավագույն գեպքում նրանք իրենց հանգանակներում շարադրում են արվեստի սեփական ըմբռնումները՝ ելնելով իրենց իսկ ստեղծագործական փորձից: Մասնավորապես գրականության պատմության մեջ աչգայիսի բաղմաթիվ փաստեր կան: Բողլերը, առաջին նշանավոր սիմվոլիստերն, օրինակ, որքան էլ նոր ձևով ու բովանդակությամբ էին դիտում ու վերստեղծում աշխարհը, ամենևին էլ չէին մտածում, թե իրենք հիմնում են նոր դպրոց⁹⁸. պատահական չէ, որ Վեռլենը հետագայում զգուշացնում էր, թե իր հայտնի «Բանաստեղծական արվեստը» պետք է ընդունել միայն որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն և ոչ թե իբրև

որոշակի ուղղութեան տեսական մանիֆեստ՝ ավելացնելով, որ ինքը բոլորովին էլ միտք չի ունեցել «տեսաբանելու»⁹⁹:

էմիլ Զոլան, որ այնքան հետեւողական էր իր համոզմունքների մեջ, գտնում է, որ եթե գեղեցիկը «կյանքն է՝ իր մշտապես փոփոխվող, մըշտապես նոր ու անվերջ զբոսորդումների մեջ» և եթե արվեստն այս ամենի արտացոլումն է, ապա այդ հարստությունը չի կարող լիովին ընդգրկել ոչ մի տեսություն, ուստի և արվեստը չպետք է կաշկանդվի դպրոցի կապանքներով¹⁰⁰. վերջապես հայ գրականության մեծերից շատերը, և առաջին հերթին Թումանյանն ու Իսահակյանը, երբեք չեն փորձել իրենց գեղարվեստական ըմբռնումները պարփակել որևէ դպրոցի շրջանակներում: Սա, անշուշտ, ինչ-որ անձնական քմահաճույքի խնդիր չէ. խոշոր արվեստագետը իր անկրկնելի անհատականությունը հաստատում է անկախ դպրոցային պատկանելությունից՝ բոլոր գեպքերում նշանավորելով գեղարվեստական զարգացման առավել բարձր աստիճան, յուրացնելով այն ամեն առաջավորն ու արժեքավորը, որին հասել է իր ժողովրդի, ընդհանրապես մարդկության գեղագիտական առաջընթացը: Հենց սրան է վերաբերում Հ. Օշականի այն միտքը, թե՛ «մեծ բանաստեղծներուն նկարագիրն է իրենք իրենցմե գալը»¹⁰¹, սրանից է բխում սեփական ինքնության այն խոր գիտակցությունը, որ հիմք է տալիս Մեծարենցին՝ անկեղծ կրքով առարկելու իր հակառակորդներին. «...ինչ է այս դպրոց կազմողի պիտակը (նկատի ունի Փայլակի «սևն-պոլիսմի Մեծարենցյան դպրոց» հորջորջումը.—Վ. Կ.)՝ զոր նկնահասակ afficheur-ներ կ'ուզեն փակցնել ճակտիս...: Ի՞նչ են այն խոշոր բաները (ուհվիրա, ռահահորդ, առաջնորդ, առաքյալ), զորս անունիս կ'սցնելու տխրահուշակ պատիվը կ'ընեն... կը դառնամ ըսել ու պնդել, թե ևս երբեք դպրոցի մը հետեւելու կանխակալությունը կամ նոր մը հիմնելու ունայնափառությունը չեմ ունեցեր: Ամեն մարդ, որ իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից է, ինքնին դպրոց մը կը կազմէ արդեն»¹⁰²:

Ասվածից, իհարկե, չպետք է առաջանա այն տպավորությունը, թե մեծ արվեստագետի գործը ինչ-որ վերադասական երևույթ է, դուրս է որոշակի դպրոցի, մեթոդի, ուղղության շրջանակներից. ընդհակառակը՝ հենց այդպիսի խոշոր անհատականությունների ստեղծագործությունը է դպրոցն ստանում իր դասական վավերացումը: Խնդիրն այն է, սակայն, որ իսկական արվեստագետի համար այս կամ այն դպրոցին հետեւելը ընդհանուր կողմնորոշման հարց է՝ ստեղծելու համար սեփական արվեստի անկրկնելի աշխարհը: Վերջինիս կառուցման մեթոդի

մասին դատելիս հեղինակի ասույթները, մտքերը, դիտողությունները կարող են ծառայել միայն որպես օժանդակ հիմունք. կարևորը, վճռականը բոլոր դեպքերում գեղարվեստական նյութի օբյեկտիվ վերլուծությունից հանված եզրակացություններն են: Ա. Ս. Բուշմինը գրականագիտական հետազոտության մեթոդաբանությանը նվիրված իր հայտնի աշխատության մեջ, խոսելով մասնավորապես ավանդույթների ուսումնասիրության մասին, մակերեսային է համարում վերլուծության այն եղանակը, որի հետևորդները «գնում են իրենց նախորդների ու ժամանակակիցների մասին գրողների ուղղակի ասույթների հետքերով, հարցի լուծումը ուղղակի կախման մեջ են դնում աչք ասույթների դրական կամ բացասական բնույթից»¹⁰⁰: Ավանդույթի դերը գրողի ստեղծագործության մեջ, ինչպես մի այլ առիթով գրում է հետազոտողը, հնարավոր է ճիշտ գնահատել միայն նրա մեթոդի ամբողջական համալիրի քննության շրջանակներում: «Այս կամ այն գրողի ստեղծագործական մեթոդը՝ ամբողջության մեջ, ինչպես նաև նրա գրական-գեղարվեստական համակարգի առանձին տարրերը կարող են և պետք է բացատրվեն ամենից առաջ իբրև օրինաչափ հետևանք արտացոլման առարկայի առանձնահատկությունների և գրողի ստեղծագործական անհատականության: Միայն սրանից էլնելով, միայն կերպավորման համակարգի պողպատաճեղացիտական հիմնավորման ներքին ծագումնաբանությունը բացահայտելով է, որ հնարավոր է բացատրել, թե ինչու են գրողի գիտանոցի մեջ մտել գրական-գեղարվեստական ավանդույթի այս կամ այն տարրերը»¹⁰¹: Այս կարևոր մեթոդական ցուցումը, թեև վերաբերում է մի մասնավոր հարցի, ունի նաև ընդհանրական նշանակություն, քանի որ հաստատում է այն էական միտքը, թե գրողի անհատականության, աշխարհայացքի, մեթոդի, գեղարվեստական համակարգի մյուս բաղադրիչների ճիշտ բացատրության հիմնական ելակետը բոլոր դեպքերում նրա ստեղծագործության բաղմակողմանի օբյեկտիվ քննությունն է:

Մյուս կողմից՝ երբ խոսքը վերաբերում է քնարերգությանը, ստեղծագործական մեթոդի խնդիրը անհրաժեշտ է քննել առանձնահատուկ դրվածքով. ընդհանուր չափանիշների ամեն մի մեխանիկական կիրառման փորձ այս դեպքում կարող է հանդեցնել անճշտության: Ընդհանրապես գրական ուղղությունների, հոսանքների, մեթոդների տարբերակման հիմնական ելակետը վերջին հաշվով ստեղծագործության օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերության բնույթն է՝ սրանից բխող բաղմաթիվ հարակից մոմենտների ամբողջությամբ: Բայց դա նաև քնարերգության ժանրային յուրահատկությունների բնորոշման հիմունքն է: Նշանակում

է քնարական երկի մեջ արտացոլման առարկայի և ստեղծագործող անհատի հարաբերությունը կարող է երևան գալ կրկնակի իմաստով՝ իբրև ժանրային ցուցիչ կամ մեթոդային հատկանիշ։ Քնարական ստեղծագործության մեթոդի ճշգրիտ որոշման կարևոր նախադրյալը այս երկու որակների հստակ տարբերակումն է։

Այս տեսակետից Մեծարենցի ստեղծագործությունը ուսումնասիրողին հաճախ կանգնեցնում է դժվար լուծելի հարցականների առաջ։ Նրա բանաստեղծություններում ստեղծագործության օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերությունը ներկայացնում է անընդհատ փոփոխվող բազմանշանակ անցումների մի ամբողջ բարդ համալիր։ Ինքը՝ բանաստեղծը, հետևողականորեն հերքում է որևէ ուղղության դիտակցաբար հետևած լինելու փաստը, նրա քնարերգության ուշադիր զննությունից պարզվում է, որ գործ ունենք տարբեր գեղարվեստական կուլտուրաների բազմաթիվ շերտերի հետ, միաժամանակ նրա ստեղծագործական անհատականությունը վարժացնում է ինքնատիպ ամբողջականությունը։ Ինչու՞մն է դադանիքը։

Իրավացի, բայց խիստ ընդհանուր կլիներ նման դեպքերում սովորաբար հղումվող այն պնդումը, թե բանաստեղծի բարձր տաղանդը հայրենի և օտար ավանդույթների հարատևող արժեքների ստեղծագործական յուրացմամբ կերտել է սեփական անհատականությունը. դրանով, իրոք, չի սպառվում հարցը, քանի որ անհատականությունը ինքնահաստատման կարող է հասնել միայն իր իսկ հայտնագործած անկոխ ճանապարհներով. ստացական արժեքների ամեն կարգի յուրացում հնարավոր է բացառապես այս հոդի վրա։ Իսկական ինքնատիպությունը ամենից առաջ պայմանավորված է ստեղծագործական ձիրքի բնական տրբվածքով, ինչպես նաև յուրովի անդրադարձում է ժողովրդի մշակութային մտածողության ու հոգեբանության՝ սերունդների հիշողության մեջ հաղթանակաբար նստվածքները։ Մեծարենցը ամեն ինչ է, բայց ամենից ավելի հայ քնարերգության հաղարամյա ավանդույթների հարադատ ժառանգորդն է, նա ոչ թե ձգտում է հայտնագործել աշխարհի բանաստեղծական յուրացման բոլորովին նոր եղանակ, այլ ժամանակի ոգուն համապատասխան՝ ստեղծագործաբար վերաիմաստավորում է այն, ինչ դարերի ընթացքում մշակել է ժողովրդի գեղարվեստական գիտակցությունը։ Քուսներորդ դարի հայ բանաստեղծը իր էություն խորքում, իր խառնվածքի, հոգեբանության, նույնիսկ կենսագրության մեջ, զգացողության, մտածողության ու ենթագիտակցության շերտերում արդեն ուներ քնարական աշխարհայացքի այն սաղմերը, որոնք մշտապես եղել

են ժողովրդի հոգևոր կյանքի հարատև շարժման մեջ: Այստեղ ինչ-որ խորհրդավորություն չկա: Այդ աշխարհայացքը միանգամայն իրական արժեքների ձևով և շարունակաբար հարստանալով անցել է սերնդից սերունդ, հաճախ փոխել է արտահայտության եղանակը, բայց էությունը, ոգով մնացել է նույնը: Այդ էությունը, այդ ոգին բոլոր դարերում եղել է բարձրագույն մարդկային արժեքների որոնումը, հավերժավառ երազանքը կատարյալի մասին: Դրանով են այսօր արդիական հնչելություն ձևոք բերում նարեկացին, Շնորհալին, Քուչակն ու միջնադարի հայ աշխարհիկ տաղերգուները: Այդ նույն երազանքի «հիմանդն» է նաև Մեծարենցը: Նրա՝ քնարերգու բանաստեղծի հաղորդակցությունը աշխարհի հետ իրազործվում է նույն երազանքի լուսավոր ուղիներով: Բուն ստեղծագործական տարերքի մեջ արդեն այդ իրողությունը դառնում է մեթոդի բնութագիր, քնարական հայացքի հատկանիշ, պոետիկայի հատկություն: Մեծարենցը, որպես ստեղծագործող, բնածին ումանտիկ է, եթև, իհարկե, թույլատրելի է այսպիսի «ոչ գիտական» բնորոշում: Այս ենթադրությունը, մանավանդ երբ աչքի առաջ ենք ունենում դարասկզբի արևմտահայ հասարակական-քաղաքական կյանքի հայտնի հանգամանքները, ինչպես նաև բանաստեղծական գլխավոր միտումների բնույթը, կարծում ենք, հիմք է տալիս համաձայնելու բանաստեղծի ստեղծագործական ուղղության վերաբերյալ էդ. Զրբաշյանի հարցադրման հետ. «Այդ ուղղությունը... եղել է ումանտիկվմը, կամ, ավելի ճիշտ, ստեղծագործության ումանտիկական տիպը: Մեծարենցի պոեզիայում շատ որոշակիորեն արտահայտվեցին ումանտիկական երազանքի և առկա իրականության անհամատեղելիության սուր զգացողությունը, ցանկալի իդեալի չմարդ կարոտը, որ մեծ մասամբ մարմնավորվում էր գյուղական աշխարհի խաղաղ պատկերների, մարդասիրական բարձր մղումների և բնության նուրբ ու խոր ընկալումների ձևով: Այդ զոմ է նա մերձենում գեղարվեստական ստեղծագործության ումանտիկական տիպին, որը շատ ավելի լայն շրջանակներ ուներ, քան սիմվոլիզմը կամ իմպրեսիոնիզմը»¹⁰⁵:

Մեծարենցի վերաբերմամբ «ստեղծագործության ումանտիկական տիպ» հասկացության կիրառումը, թվում է, կարող է հակասել XIX դարավերջի և XX դարասկզբի մոտ մեկ ու կես տասնամյա ժամանակահատվածում բանաստեղծական էվոլյուցիայի տրամաբանությանը. չէ որ նորագույն քնարերգության ձևավորումն ընթանում էր գլխավորապես 70—80-ականների ումանտիկական մտածողության կերպն ու ռեալական ստերիոտիպը հաղթահարելու ճանապարհով: Հարցն այն է, սակայն, որ 300

Մեծարենցի հանդես գալու պահին այդ խնդիրը հիմնականում արդեն լուծված էր, քնարերգությունը, որ անցել էր եվրոպական հոսանքների բովով, կուտակել էր զգալի ստեղծագործական փորձ, որոշակիորեն դարձ էր կատարում դեպի ազգային ավանդույթների ուղին: Վերջինիս ընդհատման կետում հրապուրիչ փայլով շողշողում էր Դուրյանի քնարերգությունը, որպես ազգային բանաստեղծության յուրահատուկ խորհրդանիշ: Այսպես բանաստեղծական մտածողության մեջ վերստին հաստատվում էր ումանտիկական տիպը: Նոր հրապարակ եկած բանաստեղծներից շատերն, իհարկե, պարզապես կրկնում էին դուրյանական մոտիվներն ու տրամագրությունները, պոետիկական հնարանքները: Սակայն առավել նշանակալից ստեղծագործական հնարավորություններով օժտվածների համար դա նույն մեթոդի շրջանակներում որակական նոր արժեքների որոնում էր: Այս վերջինների շարքում էր նաև Մեծարենցը, որի նախափորձերում Դուրյանի անմիջական ազդեցության հետքերի մասին բազմիցս խոսվել է գրականագիտության մեջ: Դրա չկայություններից է նաև «Պետրոս Դուրյան» հայտնի սոնետը, ուր վաղամեռիկ բանաստեղծի ստեղծագործությունը դիտվում է ոչ թե որպես անցնող ավանդույթ, այլ՝ կենդանի ու շարունակվող արժեք:

Մեռած, խանգավոր սերերն երգելեն՝
Ու պիտի հավիտ մտքերն հմային
Իր թունդ քնարեն, ու երգերն ալ հին
Պաշտամով զմեզ միշտ պիտի գերեն:

Հիացրենի կ'երթան իրեն հառեն...
Եվ իր հուշերն ալ, հավիտ անմոլար
Ու միշտ ողորմ՝ զևս պիտի տենեն:

Ռումանտիզմի նախադրյալներն, այսպիսով, գործում էին արդեն իսկ Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցողության հիմքում: Հարցն այն է, թե ինչպես էին դրանք դառնալու գեղարվեստական կառույցի որոշակի ձև ու բովանդակություն: Այս գծի վրա բանաստեղծի մտածողությունը, ոճը, պոետիկան ապրել են պարզորոշ նկատելի վարձատրում: «Բարախումներ» շարքում ումանտիկական բեռացման սկզբունքը գործում է գեոես իր ավանդական նշանակությամբ. ամեն անգամ ծագում են բնորոշ զուգադրություններ կամ հակադրություններ, որոնց հիմքում ընկած է միայնակ «մեծ տառապողի» հանրածանոթ թեման. «մութին մեջ» լուռ հալվում են աստղերը՝ «նման ցավոտ սրտերու, որ թողված են առանձին» («Աստղերը»), սրտի «սեղ վարդ բաղձանքները» բանտ-

վում են «վանդակին մեջ փակված հեղ թռչնակին պես մենավոր» («Հի-
վանդի հեքեր»), ինչպես թանձր մութի մեջ ծովի «ամեհի հերը»՝ ան-
հատի հոգին արևկոծում են «տենգեր, բյուրավոր խորհուրդներ մթին»,
«անհաս տենչերու ճիգեր մշտարժարծ» («Տեղատարափ»), «օրվան
կյանքի տվայտանքների» մեջ փարատվում է «երազներու հմայքը»,
 («Էրիկվան դեմ»), «առտվան մշուշին մեջն» լսվում է անտես «խու-
տանի սուլով», այս ամենով համակվում է նաև մարդկային հոգին
(«Մշուշին մեջն») ... Իսկ «Աշնան ծովը» ամբողջապես կառուցված է
ռոմանտիկական պատկերի ամենաբնորոշ արտահայտչական միջոց-
ներով.

Տառապալի աշնան հոբո ծովը լրուն
Երազողն է, միշտ ալալված ու միշտ դաժան.
Իր տենդահար աչքերուն մեջ չա վիշտ մ'անհուն,
Զոր ալիքներ մերթ հուզումով դոքս կը պոթիկան:

Դեպի բարձունքն ամպերու գորշ գուլաներուն
Իր զոզահար նայվածքները կը հանն ան,
Լրված սիրով, տենչանքներով, հուզով եռուն,
Որ կ'երազե միշտ գալուկ մը ճակտին վրան:

Ու իր ցավը կը տանի լուռ խարակներուն,
Որոնք ընդմիշտ կ'արհամարհեն զայն անտարբեր,
Փափաքելով կարծես անկե խոսիլ հեռուն:

Ծովեկերեն մարդիկ կ'անցնին միշտ անդիտակ,
Անկարեկիլ՝ լայն ցավին, որ զինքն է լափեր.
Մեծ տառապո՞ղն ալ երազուն է միամիտակ...

Անհատի թեման Մեծարենցի քնարերգության մեջ հետադաշտում հս
պահալանում է իր առանցքային նշանակությունը: Սակայն այդ անհատը,
գրեթե բոլոր քնարական իրողություններում՝ զրսևորելով հանդերձ իր
ռոմանտիկական էությունը, ավելի ու ավելի է հեռանում հոբո, ինքնիշ-
խան եսի սկզբից: Մենակության, մեկուսացվածության վիճակը մնում է
որպես պատկերի կառուցման հիմք, բայց դա արդեն չի ենթադրում
անջատվածություն աշխարհից, այլ՝ ընդհանրություն, հարադատություն
այդ աշխարհի հետ՝ մի նոր իդեալային իրականության մեջ: Եթե դա-
սական ռոմանտիզմը ըմբոստ անհատին վերագրում էր վերկյանքային,
ինչ-որ իմաստով նաև վերմարդկային, վերպատմական արժեքներ, ապա
Մեծարենցի անհատը կրում է այնպիսի արժեքներ, որոնք կազմում են
մարդկային կեցության բուն բովանդակությունը: Կյանքի զաղափարը

շարժման մեջ է դրվում գեղեցիկի, բարու, նվիրումի, անձնազոհության
 կատեգորիաներով, և երբ հասարակական կեցության հակաբնական
 շեղման պահերին դրանք երևութապես բացառվում են մարդկանց հա-
 րաբերությունների ոլորտից, ապա անհատը կոչված է պահպանելու
 դրանք՝ իբրև մշտատես ու անմեռ հոգեղեն հարստություն: Իր ծագումնա-
 բանությամբ ուսմանտիկական այս իդեալը Մեծարենցի քնարերգության
 մեջ երևան է գալիս բազմաբնույթ բանաստեղծական իրացումներով.
 «Ըլլայի՛, րլլայի՛...» շարքում դա ուղղակիորեն հռչակվում է որպես
 բարոյական հավատամբ, այլ քնարական կառույցներում կարող է ըն-
 կալվել իրրև ևնթատեքստային իրականություն: «Ճերմակ վարդեր»
 բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նախաստեղծ մաքրության, անբիծու-
 թյան իդեալը բանաստեղծորեն մարմնավորվում է պարզ այլաբանու-
 թյամբ.

Ըսպիտա՞կ վարդեր. քսպիտա՞կ վարդեր,
 Զոր հովն անասեց այս ճամփուն վրա,
 Շամբուշ հովն աշնան՝ որ կը դրդդեր
 Մուկդին՝ հողին ընդերքն համորեն:

Ճերմա՞կ զազափար, ճերմա՞կ զազափար,
 Աշնան մուլցրեն գողահար հիմակ.
 Համբույր շուշանի, դուլթանք ձյունիցեն,
 Փերթ փերթ լուսինկա, ապրշում համակ,

Բե՛ր ինձի իզձիդ կաթը խանդաղատ:
 Մենավո՞ր վարդեր, որ մեկամադձիկ
 Մառախուղներուն մեջ դեռ կը ժպտիք,
 Ապրեցե՞ք հոգվույս մեջ հավերժորեն:

Ռոմանտիկական իդեալը Մեծարենցի քնարերգության մեջ ամենից
 հաճախ հանդես է գալիս անանուն, անհաս երազանքի, տենչանքի, լար-
 ված սպասումի գոյաձևերով, որոնք, ինչպես արդեն նկատել ենք, պարզ
 հոգեվիճակներ կամ ներքին աշխարհի սովորական զգացմունքային որո-
 շիչներ չեն, այլ օրյեկտիվ ուսուլության աստիճան շոշափելի իրողու-
 թյուններ: Դրանք միշտ չէ, որ կապվում են աշխարհից հեռու ինչ-որ
 աննյութական ոլորտի հետ. ավելի հաճախ բովանդակավորվում են
 այնպիսի առարկայական իրականությամբ, որ այլ բան չէ, քան շըր-
 շապատող աշխարհը, մարդկային կեցությունն իր ամբողջության մեջ՝
 միացն վերաստեղծված, վերախմաստավորված, վերաձևված իդեալի ան-
 համեմատ ընդարձակ չափումների համապատասխան, լուսավորված
 նախաստեղծ արժեքների լույսով: Այդ նոր աշխարհի սահմանները ան-

չափելիորեն ընդարձակ են. «բիւ սմբուլի դաշտերից», «մարմանդներից ու ծաղկածին հովիտներից», «ստվերներու մեջ աղօթող անտառներից», «ալևոր քարշկաններից», «կանացի բոց հոգիներից» ձգվում են մինչև «միգամածներն ոսկեփողի», մինչև «կայքն ադամանդ աշխարհներուն» («Կապույտ հածումներ»): Այսպիսի մասշտաբայնությունը, հեռավորությունները, ընդարձակվող ծավալների, տիեզերական ընդգրկումների զգացողությունը բանաստեղծական աշխարհատեսությունում բուսականության տիպի հատկանիշներն են¹⁰⁶: Այսպիսի ծավալման չափումներով մեծարկեցյան անհատը ընդարձակում է իր բովանդակությունը, հարուստանում ընդհանրական արժեքներով, որոնք նրան անխուսափելիորեն վեր են բարձրացնում մարդկային համակեցության սովորական մակարդակից, մերձեցնում բուսականության իդեալի սահմանին:

Վերևում արդեն ասվել է, որ Մեծարկեցի ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար ձևավորվում է մի յուրօրինակ քնարական կերպար՝ շնուշանալով ո՛չ ժանրի համար անհրաժեշտ պայմանական սուբյեկտի, ո՛չ էլ, մանավանդ, բանաստեղծի անձնավորության հետ: Դա այն անհատների հավաքական տիպն է, որոնք շհամակերպվելով ծանր ժամանակների սպանիչ տաղտկությունը, միաժամանակ որևէ իրական կըք չէին տեսնում՝ պատմականորեն միանգամայն որոշակի փակուղուց՝ իրենց հոգու էներգիան վատնելով հրապուրիչ երազների ուղիներում, և որոնց մասին Անայիսն իր հուշերում գրում էր, թե՝ «կային նաև երեւակայոտ ուսանողուհիներ, որոնք Իսկյուտարի նոճաստանեն փչող հովերուն մեջեն կը կարծեին լսել Պետրոս Դուրյանի հաղը: Ուրիշ խումբ մը վերջալույսներուն, պարտեզին ծայրը կամ պատուհանին առջև կեցած, Մեծարկեցի ոտանավորները կ'արտասանեին հոգեղմայլ»¹⁰⁷: Մեծարկեցյան անհատը կրում է այդ սերնդի բուսական մտածողությունն ու հոգեբանությունը:

Պատմականորեն ու հասարակականորեն որոշակի անհատի բանաստեղծական երկվորյակը Մեծարկեցի քնարական աշխարհում արդեն ապրում ու գործում է վերջինիս օրենքներով: Այդ աշխարհի հիմքը երկրային հողն է, իսկ ընդարձակվող սահմանները ձգվում են դեպի երկինք: Անհատն ինքն էլ միանգամայն հողեղեն է, կենսական առնչությունների բոլոր ուղղություններով անբաժան է աշխարհից ու մարդկանցից: Այստեղից էլ ծագում է դրաման, բուսականության թախիծը, բանի որ կյանքը ասպարեղ չի տալիս մարդկային էություն լիակատար բացահայտման համար. «շրթունքս ևն ծարավ միակ համբույրին»,

«լուսն իմ հոգւոյս քիչ քիչ կը մաշի» («Սիրերգ»), «ճառագայթի եմ ծարավի», «տարիններով իմ հրազս էր սիրո գարուն մը խաղաղիկ» («Այգերգ»), «գիշերն համբուն ես կ'հրազեմ ցավը կյանքի Աշուններուն» («Աշնանային հեծութուններ»), և վերջապէս՝

...Գեռ մինչև երբ, ըսե՛, հոգի՛ս,

Գեռ մինչև երբ տառապիմ՝

Պրպտելով անբջանքիս

Թոշ ծաղիկը մտերիմ:

Գոցե վաղը, մի՛նե հոգիս,

Գոցե դո՛ւն ալ թարշամիս,

Մ'եղծիր հմայքն անբջանքիս

Ու ծաղիկը պաշտումիս...

(«Ցայգանվազ»)

Իրական կեցութեան ու անհատի ձգտումների անհամատեղելիութեան դրաման այս դեպքում ևս լուծվում է Խնտրայից տարբեր ուղիներով. միտման, բացասման սկիզբն ընդհանրապէս խորթ է մեծարենցյան մտածողութեան կերպին, անհատը բոլոր պարագաներում յուրովի հաստատում է այն աշխարհը, որի հանդէպ Խնտրայի հերոսը կողմնորոշվում էր «ընկերություն իմ տանջանքս է» սկզբունքով: Մեծարենցի քնարերգութեան մեջ անհատն այդ աշխարհը դիտում է ևրաւանքի հեռւից, «ազամանդ աշխարհներին» ոլորտից, որտեղից սովորական իրերն ու երևույթները երևում են ուրիշ լույսի մեջ, բացահայտում են արտասովոր գեղեցկութուններ: Սա ռոմանտիկական իդեալականացման այն տարատեսակն է, երբ գոյություն ունեցող իրականութեան հակապատկերը ոչ թէ մի այլ տեսիլային իրականություն է, այլ հենց ինքը՝ առկա իրականությունը՝ վերակերտված բանաստեղծական տեսողութեան օրինքների համաձայն: Մարդը հավատում է ոչ այնքան արտաքին զգայարաններով ընկալելի փոքրիկ, որքան այն աշխարհին, որ հասանելի ու հասկանալի է իրեն՝ ներքին զգացողութեան ոլորտում: Օբյեկտիվ իրականութեան ներսում, որտեղ գործող բացասական ուժերը հասարակական, բարոյական, ընդհանուր մարդկային տեսակետից միայն հարաբերական են, անցողիկ, անհատը հայտնագործում է գոյութեան, կյանքի մշտահոլով օրենքը, որ շարժման մեջ է գրվում բացարձակ, նախաստեղծ ու հավիտենապէս անմեռ արժեքներով: Այդ արժեքները կրող անհատի ռոմանտիկական էութեան ցուցիչը տարածաժամանակային բաժանվածությունն է առօրյա կեցութեան ոլորտից՝ առանց սուր հակադրվածութեան: Այդ անհատը յուրօրինակ ավտոնոմիա է ստեղծում իր համար՝

իրական աշխարհում: Այսպես է ձևավորվում մեծարենցյան ուժանտիզմի ինքնատիպ որակը:

Ռոմանտիկական իդեալականացում հասկացությունը գրականագիտության մեջ շատ հաճախ կապվում է կյանքի իրական հակասություններից խուսափելու, դրանց անտեսման հետ: Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցողությունը ևս, անշուշտ, բոլորովին դեռ չէ աշխարհի երանգավորումից: Բայց սովի չէականը այդ աշխարհայեցողության մի ուրիշ կողմն է: Միջավայրը, պատմականորեն առաջացած հանգամանքները բանաստեղծի հասարակական ու գեղագիտական իդեալները զրկում էին որոշակի բովանդակությունից. փաստի մեջ իր ուղղակի արտահայտությունն էր գտնում հստակ հեռանկարների բացակայությունը՝ երկու դարերի սահմանագծի արեմտահայ հասարակական ու գեղարվեստական մտքի ոգորումներում: Սակայն Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ իշխող գաղափարաբանության վերաբերյալ անորոշություն բնութագիրը շատ տեսակետներից հարաբերական է, և եթե բանաստեղծը «Ծիածանի» մասին գրում էր, թե՛ «մոլորի մեջ խարխափանք մը չէ, նշմարված ճամփաներուն լույսը կը թրթռա հոն»¹⁰⁹, ապա դա հավասար իրավամբ կարող է վերաբերել նաև նրա աշխարհայացքին, գաղափարական սեկուլմենտին, ստեղծագործական աշխարհի բոլոր ստորոգելիներին: Իրոք, ի՞նչն էր Մեծարենցի համապարփակ հումանիզմի, խոր բնապաշտության, գյուղաշխարհի, գյուղական կենցաղի, աշխատանքի ոգեշունչ փառաբանության իրական ենթիմաստը, եթե ոչ գիտակից ու հետևողական հակադեցողությունը կյանքի ծանր փորձություններին, բռնության հակամարդկային էությունը, բարքերի աշխատանք, մարդկային արժեքների կորստյան անուղղակի մերժումն ու քննադատությունը: Ռեակցիան ձգտում էր կտրել ժողովրդի գոյության արմատները, բանաստեղծը ցույց էր տալիս այդ արմատների անսասանությունը կյանքի հավիտենական սկզբունքի մեջ. բնաշխարհից հեռու՝ ժողովուրդը կորցնում էր իր ազգային նկարագիրը, մշակույթն ուժանում էր, բանաստեղծը կենսանորոգ երակներ էր որոնում հայրենի բնաշխարհում՝ գեղարվեստական բարձր արժեքների մեջ վավերացնելով դարավերջին ծայր առած «գավառական» շարժման բովանդակությունն ու նպատակները:

Ռոմանտիկական իդեալականացման սկզբունքը թերևս ամենից ավելի որոշակի պործում է Մեծարենցի գյուղական պատկերներում: Այդ իդեալականացման բնույթը հասկանալու համար քիչ է նկատի ունենալ միայն այն հանրահայտ իրողությունը, թե բանաստեղծը գյուղաշխարհի

իրականությունը պատկերում էր՝ ապավինելով մանկական հիշողությանն և իրեն¹⁰⁹, ոչ էլ մանավանդ այն, թե՛ միտումնավոր շրջանցում էր գյուղական միջավայրի ու կյանքի ստվերոտ կողմերը: Վերջին հաշվով բանաստեղծը չէր կարող անտեղյակ լինել այն ճշմարտությանը, որ ազգային ու սոցիալական ճնշման բոլոր դառնությունների մեծագույն մասը բաժին էր ընկնում հայ գյուղի մարդկանց: Դեռևս 1899-ին Չոպանյանն «Անահիտում» գրում էր. «Նոր ճգնաժամ մը կ'անցնի մեր ժողովուրդը՝ այս վայրկյանիս: Կոտորած են հետո, սուր: Երկրորդ աղետք՝ արգյունք առաջնույն: Եվ երկուքն ալ կ'ազմակերպված նույն սե ձևերով, որ մեր ցեղին ջնջման ծրագիրը ստորագրեց: Ու սովին հետ հալածանքը, անընդհատ, խուլ, բայց հառաջխաղաց ու սխտեմական: Հաղորդակցությունները բրտորեն կտրված, կյանքի ամեն ճիգ, առևտուրի, գործունեության, վերանորոգման ամեն փորձ խափանված: Բանտերը ավելի ծանրաբեռն, քան երբեք հայ հեծածափներով: Քյուրտերը սանձարձակ, պաշտոնյաները բարբարոս, զինվորները կատաղած, և այդ ամբողջ ոճ-մաղը՝ մեր խեղճ, ատված ու վախցված ցեղին դեմ ատամնացից»¹¹⁰: Այդպիսի իրավիճակն էր ստիպել Մեծատուրյան բարեկեցիկ ընտանիքին լքել հայրենի գյուղը, երբ ապագա բանաստեղծն արդեն 9 տարեկան էր¹¹¹, և եթե գյուղական կյանքի ուսմանական այնքան խոր հետք էր թողել ազգավորվող մանկան հոգու մեջ, ապա այդպիսի նստվածք չէին կարող թողած չլինել նաև հրոսություն և ավարառության ողբերգական դեպքերը: Ինչո՞ւ, ուրեմն, բանաստեղծը իր բնաշխարհիկ ներշնչումներում չի անդրադարձել այդ իրական կեցությանը, արդյոք միայն ա՞յն պատճառով, որ սաստկացած գրաքննության պայմաններում դա պարպապես անհնար էր:

Նախ՝ գյուղական կյանքի պրոպան, հողի մարդու ցավերի, տառապանքների, հոգսերի արձագանքը հաճախ է զգացվում Մեծաբնեցի քնարերգության մեջ՝ կամ ուղղակիորեն, կամ էլ ենթաստեղծորեն, տողերի միջև: «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...» բանաստեղծության քնարական անհատը տեսնում է «անանձնական ուրախության» ճրագը վառել «խավարին մեջ ամեն երգ ու խրճիթներուն», չմոռանալ «ուրիշներուն կոծն ու կականը», ուրախության կաշծով լուսավորել «պարզ մարդերուն՝ գեղջուկներուն ու բանվորին» տխուր առօրյան. «Տկճորին երգում» «դեպի կապույտին փառքը» ուղղված բանաստեղծի հայացքը բոլորովին չի կտրվում գյուղացու՝ «հողին գորշութենեն հափրացած» մտածումներից», նրա «հոգնություններից», «ամբողջ օրվա շարժառնություններից», «բովանդակ հոգերից»: Ընդհանրապես, ինչպես իրավացիորեն նկատում է

ուսումնասիրողը, մեծարենցյան «մարդասիրության առարկան կյանքի ծանր հարվածների տակ ընկճված ու զրկված մարդն է, ճակատագրից հալածված, աշխատանքից ու ձիգ ճանապարհներից հողնած անհատը: Հենց դրանով էլ բնորոշվում է Մեծարենցի մարդասիրության դեմոկրատական բովանդակությունը»¹¹²:

Բայց Մեծարենցի գյուղապատկերներում, այնուամենայնիվ, առավել է հականը դա չէ, և երբ բանաստեղծը նկատում էր, թե իր ստեղծագործությունը «ծննդավայրին հարապատ ցուցիչը չէ», երբ երազում էր այդ թեմայի շրջանակներում «հղոր լիություններ» ստեղծելու համար նորից լինել հարադատ վայրերում, թարմացնել մանկական տպավորությունները, ապա հազիվ թե իրավացի լինի այստեղից հետեցնելը, թե նա ձգտում էր հասնել գյուղաշխարհի կյանքի ռեալիստական պատկերման՝ իր բոլոր ներքին հակասություններով: Այսպիսի ենթադրությունը անհամատեղելի է բանաստեղծի քնարական աշխարհի շարժման միասնական տրամաբանության հետ: Մեծարենցի գեղարվեստական կոնցեպցիան չէր կարող գյուղը, գյուղի մարդկանց կենցաղը, նրանց աշխատանքային պարզ առօրյան դիտել այլ կերպ, քան որպես մի իրական միջավայր, ուր գոյության ռիթմը կարգավորում է ոչ թե կեցության սովյալ պահի համար բնորոշ շեղումներով, որոնք բոլոր դեպքերում հարաբերական են, անցողիկ, դրսից պարտադրված, այլ մարդկային-բարոյական մշտագոյությունը, որոնք բացարձակ են, հավիտենական և որոնց մեջ իրագործվում է մարդու և բնության միասնության մեծ խորհուրդը: Մեծարենցյան գյուղը խորհրդանիշ է, բանաստեղծի տեսիլներում ցուցլացող «ադամանդ աշխարհների», «ոսկեփողի միգամածների», «անհունին հավերժալուռ երկինքների» առարկայական իրացումը՝ իրական հողի վրա:

Ռոմանտիկական (և ոչ միայն ռոմանտիկական) մշակույթի պատմության մեջ առհասարակ նորություն չէր գյուղաշխարհի, գյուղական պարզ միջավայրի, ազատ բնության թեման՝ իբրև մաքրության, նախնականության, կուսականության խորհրդանիշ: Եվրոպական արվեստում դա սովորաբար հանդես է գալիս արևելյան էկզոտիկայի տեսքով, ուր բնական գույները հաճախ աղավաղվում են անճանաչելիության աստիճան: Այս դեպքում արվեստագետին հետաքրքրում է ոչ այնքան հակազդիվ բեկոների ճշմարտանմանությունը, որքան բուն հակադրությունը՝ հողնած, վերասերված քաղաքակրթություն և թարմ, կենսական ուժերով լեցուն նախնական մի աշխարհ: Վերջինիս տեղային բրնձավայրը մեծ մասամբ դրսևորվում է միայն արտաքին հատկանիշ-

ներսով՝ կենցաղի առանձին մանրամասներ, տարազ, իբրև ֆոն ծառայող բնականաբար և այլն¹¹³։ Հայ բանաստեղծի գյուղապատկերները այդ ավանդույթի հետ կապված են միայն ծագումնաբանությամբ. դրանք որքան էլ գունավորված են ումանտիկական հայացքի ցուլքով, այնուամենայնիվ իրական են ինչպես ձևային հատկանիշներով, այնպես էլ էությունով ու ոգով։ Ռոմանտիկոսին վերատեղծելով գյուղի կյանքը, կենցաղի ու բնության պատկերները՝ Մեծաբենցը առկա իրականությունը չի փոխարինում մի այլ երևակայական իրականությամբ. բանաստեղծականը իրերի սովորական զրվածքից դուրս ինչ-որ բան չէ, այլ վերջինիս մի կարևոր կողմը, ընդ որում՝ այնպիսի կողմը, ուր իր լիարժեք դրսևորմանն է հասնում մարդկային ստեղծագործ գոյության խորհուրդն ու գեղեցկությունը։

Ահա, օրինակ, հայտնի «Զրաուքը».

Գիշերային ջրտուփի ժամն է. լույսին մեջ կայնած
Մշակն անրուն կ'սպասե՛, ռարբ բոսիկ. բահն ուսին.
Պարտեզներուն վրա կ'իջնե թևի թռչող մը միգամած,
Ու ծղրիղներ՝ լուսնակով արբշիռ՝ անվերջ կը խոսին։

Ու կ'երկարի լուտարծաթ ժայռվեանն այդ բարբառին,
Ինչպես փախչող ասույի կոթունները կաթնալետ.
Ավազին վրա ջութերու կ'իյնա շառաչը վետվետ,
Խարույկները՝ ոսկիրաշ՝ ուրեք ուրեք կը վառին։

Հոյ հոյ, առուն կը հասնի ցանկապատին բովերեն,
Եվ Լըզի քուզ մը կուգա պլլված իր գոտին.
Ոյուր մը կ'անցնի, տերեներ ծափ կը զարնեն ցնծաղին.
Վարեն ջուրը կը խայտա, կը խնդա լույսն ալ վերեն։

Թամբերն անդուլ կը բացվին, ջութն անդադար կ'ոտոզե
Վարդենիբը, թրատտանն և ածուները բոլոր.
Բահի երկու հարվածով նայիս առուն կը թերի
Օձաճապուկ ձևերով հեղուկ իրանն իր ոլոր։

Զուրն անընդմեջ կը հոսի, ածուները կը լենան,
Ու, դարձուցե՛ք, կը կանչե ձեր մը մովին բնդմեջն.
Խիճերուն ու սիկին մեջ, բահերը՝ խո՛ւլ կը հնչեն,
Ու, դարձուցե՛ք, դարձուցե՛ք, կը կանչե ձայնն անխափան...

Եթե մի պահ վերանալու լինենք բանաստեղծի քնարերգության ներքին միասնականությունը պայմանավորող մեթոդային որոշիչներից, նրա իդեալի, գաղափարաբանության, մտածողության ու ոճի բոլոր հզորը միավորող ընդհանրությունից, ապա «գուտ նկարագրական»

այս պատկերը կարող է ընկալվել միանգամայն ունալիստական նշանա-
կությամբ: Եվ իրոք, տեսարանի շարժման ոչ մի մանրամասն աչտուղ
հորինովի չէ. ոտաբոսպիկ ջրվորը, առվի արծաթե ժապավենը, տեղ-տեղ
վառվող խարույկները, բահի զնգոցը խիճերի մեջ, «գարձուցե՛ք, դար-
ձուցե՛ք» կանչը, «արիշին տակ» շեր կանչող աղջիկը,— ամեն, ամեն
ինչ իրական է, ճշմարիտ, կոտորիտային ու բնորոշ: Բայց արտացոլման
նոմանտիկական տիպի համար այդպիսի ճշմարտամանությունը,
բնորոշությունը ամեննին էլ անհարազատ ինչ-որ բան չէ. ավելին՝ գե-
ղարվեստական իրականությունը առարկայական աշխարհի ճշգրիտ ման-
րամասնելով, անսահման բաղմալանությամբ հարստացնելու իրողու-
թյունը կապված է առաջին հերթին հենց ռոմանտիզմի հետ: Սակայն
բանաստեղծական հայացքի ռոմանտիկական տեսանկյունը իրերի սո-
վորական հարաբերությունների մեջ բացահայտում է արտասովոր ի-
մաստներ, այդ նույն իրերը, մնալով ռեալ հողի վրա, միաժամանակ
կտրվում են այդ հողից, սկսում են ապրել ուրիշ կյանքով: Մեծարենցի
բանաստեղծության մեջ ջրտուրի սովորական աշխատանքային պահը
վերածվում է խորհրդավոր արարողության: Տեսարանը բաղադրող ման-
րամասների մի այլ շարք («անրջական հյուսվածքով» ժաշոի ստվերնե-
րը օրորում են գյուղի անդորրը, վանքի բակում «կ'աղոթեն հսկա ծա-
ռեր տարորեն», «երիտասարդ ու պճրոտ» պարտեզներին իջած թեթի
մշուշի քողը, ոտաբոսպիկ մշակին վերից վար ողողած աներկրային
լույսը և այլն) իրականի շուրջը և իրականի մեջ ստեղծում է անիրա-
կանի պատրանք: Զրվորի առօրյա աշխատանքի մեջ երևան է դալիս
ինչ-որ ծիսական խորհուրդ, արարման ու ստեղծումի հաստատող մի
սկզբունք, որ վավերանում է հողի ապագա երկունքով: Հող-ջուր-հողի
աշխատավոր-սպասվող բարիք միասնությունը կյանքի, լիության, առա-
տության սկիզբն է, արարման բանաստեղծությունը: Ռոմանտիկական
հակադրության բևեռներից մեկն է սա՝ ուրվագծված հերիաթային փայ-
լով ու շուքով, մինչդեռ մյուս բևեռը պարզապես պետք է ենթադրել:

Մտածողության ռոմանտիկական տիպը որոշակիորեն արտահայտ-
վում է նաև Մեծարենցի բնանկարային քնարերգության մեջ: Արդեն
նկատել ենք, որ ի տարբերություն տերյանականի՝ մեծարենցյան բնա-
պատկերները ամբողջապես չեն վերածվում «հոգու բնանկարի», պահ-
պանում են իրենց օբյեկտիվ արժեքայնությունը: Դա, իհարկե, չի նշա-
նակում, թե այս գեպըում բնության տեսարանը բոլորովին գերծ է
սուբյեկտիվ երանգավորումից. քնարական ստեղծագործության մեջ,
ինչ մեթոդով էլ կառուցված լինի վերջինս, դա բացառվում է: Առավել

ևս ռումանտիկական բնապատկերում «սուբյեկտիվացման» սկիզբը ոչ թե օժանդակ, այլ հիմնական մեթոդային ցուցիչ է: Ժամանակակից տեսությունը ռումանտիկական ուղղության ներսում որոշարկում է այդպիսի «սուբյեկտիվացման» երկու տարատեսակ. մի դեպքում՝ «արտա-ցուման սուբյեկտիվ կողմը՝ բնության բնորոշ հատկանիշների իմաստավորման զգացմունքային պաթոսը, գերակշռության չի հասնում արտացոլման օբյեկտիվ կողմի՝ բնության բնորոշ յուրահատկությունների օբյեկտիվ արտապատկերման նկատմամբ, այլ ճանաչողական հավասարակշռության մեջ է վերջինիս հետ»։ մի այլ դեպքում՝ «բնականարի արտապատկերման զգացմունքային պաթոսը գերակշիռ նշանակություն է ստանում, իսկ իրենք՝ բնության պատկերները, կարծես թե միջոց են դառնում այդ պաթոսի արտահայտման համար և նշանակալից չափով կորցնում իրենց սեփական օբյեկտիվ բնորոշությունը: Այդպիսին են հատկապես այն բանաստեղծները, որոնց մոտ «աշխարհայեցության» ռումանտիկականությունը դրսևորվում է առավելապես անորոշ գաղափարական տրամադրությունների, քան այնպիսի մտածողության ոլորտում, որը ելնում է ինչ-որ հստակ գաղափարական կոնցեպցիայից»¹⁴, Մեծարենցի բնապատկերներում «սուբյեկտիվացման» այս երկու տարատեսակները գործում են հավասարապես: Այնուամենայնիվ նրա բանաստեղծական մտածողության ընդհանուր նկարագրի համար առավել բնորոշ է երկրորդ տարատեսակը: Ահա բավմաթիվ օրինակներից մեկը՝ «Անձրեք».

Համբույրն անձրեկին կը թրջէ շափշափ
Վարդէ գիծն անտէս բերանի մը շուրջ.
Ո՛հ, առ ի՞նչ գրգանք, ո՛հ, առ ի՞նչ անուրջ
Որ կը տամկանա, գաղտ ու հապշտապ,
Իմ ծարավահյութ, իմ որրեայրի
Իրիկուններու շուշանին վրա լուրջ:

Անձրեկտ գիշե՛ր, զվա՛ծ քահանա,
Թոթիլն սրբենի այդ տեղատարափ,
Զերթ մասունքի ջուր, մինչև որ լենա,
Մինչև որ լենա բաժակն այս պարապ
Իմ երազներու՝ որ ոսկեմրափ
Կեցեր է ցրտոտ մարմարին վրա:

Ո՛հ, առ ի՞նչ գրգանք, ո՛հ, առ ի՞նչ անուրջ
Կուտաս դռն ինձի, անձրեկտ գիշեր,
Դո՛ւն, բարերարի, զվա՛ծ քահանա,

Որ հին Լիկանքին ժողվեցիր փուշեր,
Եվ հնչեցուցիր բարբառ՝ ոսկի՝ մուրճ՝
Որ մտքիս նոր նոր գուռեր կը բանա...

Ակնհայտ է, որ այստեղ ևս գործ ունենք ապրումը «բնագեղ տի-
սարանով մը շրջանակելու» հնարանքի հետ, որ իր իսկ խոստովանու-
թյամբ՝ բանաստեղծի պատկերացին մտածողութեան հիմնական հաս-
կանիշներէից է։ Բայց եթէ որոշ քնարական իրագրութեաններում զգաց-
մունքն ու բնապատկերը գոյակցում են պարզ համադրութեան կամ
հակադրութեան վիճակներով, ապա այս գեպում երկու սկիզբների
հարաբերութիւնը ավելի բարդ է։ Բնապատկերն, իհարկէ, չի դառնում
քնարական սուբյեկտի հոգեբանութեան տարր. վերջինս անընդհատ դի-
մում է «անձրևոտ գիշերին»՝ որպէս իրենից դուրս գոյութիւն ունեցող
ինչ-որ բանի։ Սակայն բնութեան շարժուն տեսարանի և մարդկային
անհանգիստ ներքնաշխարհի միջև ստեղծվում է մի այնպիսի կապ, որ
քնարական պահի միասնական շնչառութեան մեջ մեկի գոյութիւնը
անհնար է առանց մյուսի։ Այդ կապի բնույթը բացահայտվում է առա-
ջին պերճիմաստ փոխաբերութեան մեջ՝ «անտես բերան» պարզված-
«անձրևի համբույրին»։ սրան անմիջապէս հաջորդում է զուգադիր փո-
խաբերութիւնը՝ ինչ-որ գրգռնք, ինչ-որ անուրջ է տամկանում անհատի
հոգին խորհրդանշող ծարավահչուծ, որբկայրի «իրիկուններու շուշա-
նին վրա»։ Այլ խոսքով ասած՝ գիշերային անձրևը առաջ է բերում հա-
մապատասխան զգացմունքների հոսք։ Քնարական իրագրութեանն այնու-
հետեւ ծավալվում է ոչ թէ նորանոր օբյեկտիվ հատկանիշների կուտակ-
ման միջոցով բնապատկերի ընդարձակման (մեծարենցյան բնապատ-
կերների զգալի մասում գործում է հենց այս իրողութեանը՝ նրա ռո-
մանտիկական մտածողութեանը կապելով ուրիշ գեղարվեստական կուլ-
տուրաների, մասնավորապէս իմպրեսիոնիզմի հետ), այլ զուգահեռ
ապրումի խորացման ուղղութեամբ։ Այս վերջինիս տեսանկյունից էլ
իմաստավորվում է բնականաբար՝ ենթարկվելով քնարական պահի որոշակի
լարվածութեանը։ Եվ իրոք, ինչպէս ուրիշ դեպքերում, այս բանաստեղ-
ծութեան մեջ էլ մեծարենցյան անձրևը այն միապաղաղ ու մշուշախառն
բներեւութիւն չէ, որ սովորաբար կապվում է թախծի ու ձանձրուլթի հետ-
դա տեղատարափ է, որ հագեցնում է աշխարհի ծարավը, խթանում է
կյանքի ուրթը։ Այդպիսի կենսալի շարժումով է բնութագրվում նաեւ
մարդկային ներքնաշխարհը, և զժվար է կոահել, որն է առաջնայինը՝
անձրևի զրնգուն «բարբառը ոսկի մուրճ», որ մտքին «նոր նոր գուռեր
կը բանա», թէ «ցրտոտ մարմարին վրա» ոսկեմրափ երազների լցվող

բաժակը: Քնարական պահի հնչման տոնայնությունը («ո՛հ, աս ի՞նչ զրգանք, ո՛հ, աս ի՞նչ անուրջ»), այնուամենայնիվ հուշում է, որ առաջինայինը արթնացող զգացմունքի, երազանքի անորոշ, բայց և լուսավոր տրամագրությունն է, որ տարածվում է նաև բնապատկերի վրա: Անձրեւ-վային գիշերը «բարեբարի զթած քահանայ» է, անձրեւ՝ երազների վրա ցողվող «մասունքի ջուր»,—սրանք սովորական փոխարերություններ չեն, այլ բնապատկերի զգացմունքային իմաստավորման բանաստեղծական համարժեք:

Եթե ոչ ամբողջապես, ապա գեթ որոշ էական կողմերով ընդհանուր ուժանտիկական ավանդույթների հետ են կապվում նաև Մեծարենցի գիշերանվազները: Գիշերային «համայն շրջանկաբը», «գիշերին մեջ» երազների «վառ ու արագ վերթևոտները» աշխարհի հանդեպ բանաստեղծի ուժանտիկական հայացքի ցուցիչներն են: Գիշերվա խորհրդանիշը, ինչպես արդեն նկատել ենք, արևմտահայ քնարերգության մեջ ունի իր ինքնուրույն ծագումնաբանությունն ու բովանդակությունը, և Մեծարենցի հանդես գալու պահին արդեն ձևոք էր բերել նորօրյա պոետիկական ավանդույթի արժեք: Բայց իբրև այգալիսին մտնելով վերջինիս քնարական աշխարհը՝ սկսում է գործել ուրիշ տրամաբանությամբ, հեռանում է իր նախնական աշխարհական նշանակությունից, հարստանում ավելի լայն գեղարվեստական իմաստավորումներով: Մեծարենցի քնարերգության մեջ գիշերվա խորհրդողր ամենից ավելի քիչ կապվում է մեանակության, ինքնամոլորության, աշխարհից մեկուսացված լինելու գաղափարի հետ. ընդհակառակը՝ գիշերային պահերին անհատն ավելի հեշտ ու անմիջականորեն է հաղորդակցվում արտաքին աշխարհի անհուն բազմազանության հետ՝ ընկալելով այդ աշխարհը սեփական էությունից և իրերի խորքից վարարող լույսի խառնակվող ծփանքների մեջ: Բանաստեղծի աշխարհայեցողության տեսահորիզոններում ուժանտիկական իդեալը իրականության պատկերը ծածկող գեղեցիկ դիմակ չէ, այլ հենց այդ իրականությունն է՝ իր նախաստեղծ փայլով, որ զարգարում է գիշերային անդորրի մեջ ծավալվող իրերի տոնահանդեսը: Դ. Օբլոմոկին, Հյուգոյի գիշերապատկերները բնութագրելով որպես ուժանտիկամի նմուշներ, գրում է. «Երբ Հյուգոն պատմում է օրվա և գիշերվա հերթափոխության մասին, խոսքը նրա մոտ այն քնարական հերոսի մասին չէ, որն առանձնանում է ինքն իր մեջ, այլ ընդհակառակը՝ այդ հերոսի հոգեոր տեսադաշտի ընդարձակման մասին՝ ի հաշիվ օբյեկտիվ աշխարհի, այն մասին, որ գիշերը օգնում է մարդուն իրերի աշխարհում հայտնաբերել իրեն անհայտ ինչ-որ բան: Նրա աչքերը գիշերա-

պահին, երկնքի խորության մեջ, հայտնագործում են հազար նոր աշխարհներ, որոնց մասին սկզբնապես չէր էլ կասկածում: Աստղը (նկատի ունի «Աշնանային տերևներ» շարքի 12-րդ բանաստեղծությունը. — Վ. Կ.), որ փայլում է երեկոյան կամ գիշերամուտին, հերոսին ցուցադրում է այն հազարավոր ճշմարտություններից մեկը, որոնք օրը թաքցնում է մարդուց: Մութ գիշերվա երկինքը արդեն բավականաչափ փայլ չունի, որպեսզի ծածկի աստղերի բոցը: Որքան ավելի են մարդու վրա թափվում գիշերն ու մթնոլթյունը, նրա աչքերին այնքան ավելի հստակ է ներկայանում երկնքի հոյակապ պայծառությունը, մթնոլթյան մեջ մենք տեսնում ենք այնքան ավելի կողք կողքի փայլող ճշմարտություններ»¹⁵: Այսպիսի բնութագիրը ամբողջովին իրավացի կլինեի նաև հաջ բանաստեղծի գիշերանվագների վերաբերմամբ:

Հայտնի է, որ ռումանտիկական մշակույթի պատմության բոլոր փուլերում, մտածողության այդ տիպի բոլոր տարատեսակների համար կարևոր նշանակություն է ունեցել արվեստի և իրականության, անհատի և հասարակության, բանաստեղծի և ամբոխի հարաբերության թեման, որ ընկած է ռումանտիկական պատկերի հակադրական կառուցվածքի անհամար ձևերի հիմքում: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բնորոշ այս իրողությունը էական դեր չի կատարում Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցողության մեջ: Եվ իրոք, նրա քնարական պատկերներում բացակայում է սուր հակադրության պահը, եթե բանաստեղծը քննադատական հոգևածնություն, նամակներում և այլուր երբեմն հըպանցիկ խոսում էլ է արվեստի նշանակության, արվեստագետի բարձրագույն կոչման մասին, ապա բուն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բացահայտ իմաստով այդպիսի թեմատիկ հարցադրում չկա: Սակայն Մեծարենցի քնարական համակարգի բարդությունն էլ հենց այն է, որ մեթոդային այս և ուրիշ հատկանիշներ երևան են գալիս ինքնատիպ, հաճախ դժվար որսալի արտահայտություններով, յուրօրինակ խաչաձևումներ են տալիս տարաբնույթ հատկանշային բաղադրիչների հետ:

Ռումանտիկական տեսակետից՝ «կյանքը նյութ չէ, աղբյուր կամ նախատիպ չէ, ճանաչման ու վերապատկերման առարկա չէ, ինչպես ռեալիստ գրողի համար. իր որոշ իդեալական մակարդակում այն հենց ինքը գեղարվեստական ստեղծագործություն է: Այդպես ռումանտիկական գիտակցությունը և՛ արվեստում, և՛ բուն կյանքում առանձնացնում է իդեալականի, երազանքի ոլորտը, որը հակադրվում է «ստոր իրա-

կանոնություն»¹¹⁶: Իրական ու բանաստեղծական աշխարհների հարաբերությունը այսպիսի իմաստ ունի նաև Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ («Քերթված մըն է ցայգն համօրեն, ջինջ գեղոն... («Երիկվան ձայններ»): Դա վերաբերում է ինչպես բնությանը, այնպես էլ մարդկային համակեցության ոլորտին: Նրկու դեպքում էլ բանաստեղծի հայացքը որոնում ու գտնում է հաստատական արժեքներ: Հակադրությունը գոյանում է ոչ թե արվեստի իրականության և ռեալ իրականության միջև, այլ վերջինիս ներսում, ուր գործում են մի կողմից գեղեցիկի, բարու, ներդաշնակի, մյուս կողմից՝ դրանց հակաթիվը կազմող ժխտական ոգու սկզբունքները: Արվեստն ամենից առաջ գործ ունի այդ սկզբունքներից առաջինի հետ, ուստի և իր բնույթով պետք է լինի լուսավոր ու հաստատող: Կյանքի սկզբունքը և արվեստի սկզբունքը միասնանում են բարձրագույն բովանդակության ու նպատակի մեջ, որ հավերժական, բացարձակ շարժումն է դեպի կատարյալը:

Այստեղից ծագում է նաև արվեստագետ անհատի, բանաստեղծի բնորոշ մտատիպարը: Վերջինս ամբողջապես չի նույնանում միայնակ, չհասկացված, ամբոխից օտարված ըմբոստ ու խռովահույզ ստեղծագործողի ռոմանտիկական կերպարի հետ: Մեծարենցի քնարերգության մեջ բանաստեղծի իդեալական տիպը, էությունը մնալով ռոմանտիկական, բնութագրվում է նաև այլ հատկանիշներով: Այդ տիպը վերերկրային տարածությունների մշտական բնակիչը չէ, որ քամահրանքով է զրտում սովորական շփումների աշխարհը, ոչ էլ կարող է տեղադրվել մարդկային առօրյա շփանիշների մեջ: Նա սովորական մահկանացու է այնքանով, որքանով կրում է իր ժամանակակցի ճակատագիրը, ապրում է նույն երազներով, հույսերով ու հիասթափություններով, համաժողովրդական դրամայի գործող անձ է, ինչպես բոլորը. բայց նաև հոգևոր կյանքի առաջնորդ է, քանի որ միտքը ավելի խորն է թափանցում, հայացքն ավելի հեռուն է տեսնում. գեղեցիկի, բարու, ճշմարտի պատգամախոս է, «իդեալի որսկան», «ղայն լաստ ըրած՝ Լույսերու նավորդ» («Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր...»), վերջապես, «տիեզերական հարաբերականության մը լարը՝ ...բոլոր գոյություններու համագրական թրթր-ուումովը տրոփուն»:

Բանաստեղծի այդ տիպարը Մեծարենցից անմիջապես առաջ արդեն գործում էր գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Միայլին, օրինակ, վերելում արդեն հիշատակված հոգևածում գրում էր. «Բանաստեղծը, իր գերզգայնիկ ներշնչումով, գույն, ձայն, սլացք պետք է տա ցամաք բռնեցուն, և տա նաև անոնց՝ կոշիքը բոլոր ցավերուն, և ծիծաղը բոլոր

երանություններուն. փարատեալ ձանձրուլթը, սփռուի թախիծը, վշտակցի սուգերուն, մոռացնէ սրտի զրկանքները, և տառապանքները մարդկության»¹¹⁷: Սա որոշ իմաստով գեղարվեստական ծրագիր էր, որ առաջադրում էր ժամանակը: Տասնյակ բանաստեղծներ էին իրենց հնարավորությունները փորձում այդ ծրագրի շրջանակներում, մինչև որ հրապարակ կդար Մեծարենցը, մինչև որ նրա ստեղծագործության մեջ կձևավորվեր բանաստեղծ-առաքյալի մի նոր տիպ:

Այս առումով ևս հատկանշական է «Ըլլալի», «Ըլլալի...» շարքը՝ Արտաքնապես անկապակից ցանկությունների շղթան այստեղ, բնդհանուր հումանիստական բովանդակութունից զատ, զրսեւորում է նաեւ ներքին միասնականության մի ուրիշ խորք: Ենթադրվող քնարական հերոսը բանաստեղծի այն իդեալն է, որ հենց ինքը՝ բնությունն է՝ հասած ինքնագիտակցության բարձրագույն աստիճանին: Նրա ստեղծագործությունը բնության անսահման բաղմաղանությունն է՝ դրված նպատակի ու կոշման որոշակի ուղղության մեջ, կյանքն է, բարության, նվիրվածության, անձնադոհության մարդկային արժեքներն են՝ իմաստավորված այսաշխարհային ու միաժամանակ իդեալային իրականության ոլորտում: Շարքի վերջին բանաստեղծությունը՝ «Բաղձանքը», ձոնված է «Արտաշես Հարությունյան բանաստեղծին»: Եվ դա պատահական չէ. Մեծարենցն ստեղծում էր կյանքի հավերժության, բոլոր մարդկանց ճակատագրի համար պատասխանատու բանաստեղծի հավաքական կերպարը, որ իդեալի անհասանելիորեն հեռու լույսի տակ «ստոր իրականության» խավարն ավելի խտացնելու, այդ իրականությունից անդարձորեն երես թեքելու փոխարեն ձգտում է բուն իրականությունը հասցորդակցել երազանքի եղերքների հետ.

Բարձունքներու լայնշի ճամփան լլլալի,
Որ ծաղկահյուս կողերի վեր կը մազլի,
Ու զազալին հասած՝ նոր ու հեշտալի
Հորիզոնին սնդուս գիծին կը նայի:
Ու տանի հոն հողիներն սպառած,
Ձանձրուլթն՝ որոնց ոլորտին վրա կը փլլի.
Ու ցույց տայի՝ լայն հորիզոն անուրջի՝
Բերրի դաշտերն ու ճամփաներն անմոռաց
Ուր քաղցրություն հոգվույն կ'ըլլա հակուրջի:

Եվ ըլլալի լույս, Ձե, Երանդ, Թրլում,
Կյանքի փաղփուն պատմութեանը ծիրանի,
Կենսաբաղձիկ հոգվույն երազն ասպտում:

Եվ անձրեւն վերջ անարե ու տրտում՝
Հառաչաձայն անձրեւն վերջ երբեմնի,
Նշուլի եւ վայրկյաններ երջանիկ
Արեւաշող ժպիտ, ծափեր ու խնդում՝
Բանաստեղծի հոգիներուն մեջ մենիկ:

«Բարձունքներուն լայնշի ճամփան» արվեստի ճանապարհն է, նաեւ կենսահաստատ դոյութեան ճանապարհն առհասարակ, դադաթի ռեալութեանը արվեստի հաղթանակն է կյանքի բացասական ուժերի դեմ, արվեստագետ անհատի մեծ առաքելութեան խորհուրդը՝ մարդկութեան հանդեպ:

Արվեստում իդեալականի նվաճման դադափարը կատարների հաղթահարման փոխաբերութեամբ է արտահայտուում նաեւ արեւմտահայ նեոռոմանտիկների մոտ: Հիշենք թեկուզ Վարուժանի «Բեգութեան».

Դե՛հ, խոյանք մ'ալ, ոստում մ'ալ.—
Նպատակի կատարին ադամանդները անհալ
Շողացին.
Եվ իմ ձին
Փայլակելով Գաղափարն աշերուն մեջ ոռշնական՝
Կոխողվեցաւ—սփնշերը բաց արեւուն—
Լերան
Գլխուն:—

Տիրապետման մեջ լուսին կանգուն՝ թագն ենք աշխարհին,
Երկները՝ թագը մերին.
Եվ մեր ներքե երկիրն է՝ բոլո մը ցեխի հանգումակ...

Ռոմանտիկական իդեալի բովանդակութեանը երկու բանաստեղծներին մոտ ակնհայտորեն տարբեր է. մեծարենցյան երազանքի բարձունքը հաստատուած է շրջապատող իրականութեան, մարդկային համակեցութեան բուն կենտրոնում, բանաստեղծը մենակ չէ, լայնահուն ճանապարհով դեպի իդեալի ափերն են ձգվում բոլոր սպառած, ամալի, նկուն հոգիները, կեցութեան անձուկ պայմանների նեղվածքում զալարվող կյանքի հորդուն ալիքը. Վարուժանի «Երկնամուկ լեռ» վերինից է իշխում «կալի որդիների» աշխարհին, Հանճարը Արեւից վերցրած և սրտում ջերմացրած լուսին հեղեղը անհաս բարձրութեաններից է «լիաբոլ սերմանում» մարդկանց աշխարհի վրա. էովին մարդուն բարեկամ՝ վարուժանյան «Հանճարը» միաժամանակ բայրոնական, դեմոնական պահվածքի մեջ է մարդկային հասարակութեան հանդեպ: Մեծարենցն ու Վարուժանը, գրեթե ժամանակակիցներ, բայց և այնպէս ներկայացնում

էին արեւմտահայ բանաստեղծական մտքի զարգացման որոշակիորեն տարբեր ուղղություններ:

Բանաստեղծական այն շարժումը, որի յուրօրինակ ամփոփումն էր Մեծարենցի քնարերգությունը, իր ձևավորման սկզբում, ինչպես արդեն նկատել ենք, ծավալվում էր ռեալիստական մեթոդին մերձ ուղիներում: Այնուհետև, սակայն, արեւմտահայ բանաստեղծության զարգացումն ընթացավ ռեալիզմից տարբեր հունով: Եթե մի կողմից նոր ձևով ու բովանդակությամբ կրկին հարուստ էր առնում զարերի խորքից եկող ազգային բանաստեղծության նախաստեղծ ուսմանտիկական ոգին, ապա մյուս կողմից նորագույն քնարերգության համար սկսում էին միս ու արյուն գառնալ եվրոպական արվեստում գործող զարավերջյան ուղղությունների հավաքական փորձից յուրացված արժեքները: Այդ ուղղություններից թերևս ամենաազդեցիկը սիմվոլիզմն էր, և այժմ, թվում է, վերջնականապես ապացուցված պիտի համարել, որ վերջինիս որոշակի նստվածքները հայ գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության մեջ, գրական-պատմական փաստ է:

Սակայն հայ մշակույթի երկու հատվածներում գեղարվեստական աշխարհաճանաչման սիմվոլիստական տիպի ըմբռնումը և՛ տեսականորեն, և՛ գործնականում զգալիորեն տարբեր էր: Արևելահայ միջավայրում այդ ուղղության վերաբերյալ բավականին հստակ պատկերացում կար, ընդ որում հաճախ սիմվոլիզմը որոշակիորեն սահմանադատվում էր անկումային և այլ հոսանքներից¹¹⁸: Մինչդեռ արեւմտահայ մշակութային իրականությունը, որ ֆրանսիական գրականության միջոցով ավելի անմիջականորեն էր առնչվում այդ հոսանքի բուն ակունքների հետ, աչքի չէր ընկնում վերջինիս էության մասին միատարր ու ճշգրիտ հայացքով: Եթե, ասենք, Ա. Չոպանյանը սիմվոլիզմի ծագումը կապում էր «բոլոր զարերուն երկու տարբեր ու մեծ ձգտումներու» («կյանքը նկարագրելու, արտաքին բնությունը ներկայացնելու, աշխարհի մակերևւոյթը և մարդկության մորթը ցուցնելու ձգտումը» և «կյանքի գաղափարը, մարդկային հոգիին թաքուն բանաստեղծությունը, բնության պատշանին տակ սքողված խորհուրդը պատմելու ձգտումը»)՝ հետ, ուստի և բնական օղակ մարդկության գեղարվեստական զարգացման շղթայի մեջ, ապա Ռ. Սամիկյանն այնպես է ներկայացնում բանը, թե՛ «մշտավորականության նժարին մեջ Սենյուլիստ բանաստեղծական շրջանը էն թեթեւ կշռող տարրերեն մեկն է, պահ մը հասարակության նկատածման և ուշադրության առարկա թեւ, շնորհիվ մեկ քանիներու, բայց վերջապէս բարեփոխման ու մոռացման ենթակա շրջան մը»¹¹⁹. Լթե

Ա. Հարությունյանը կամ Զ. Նսաջանը լրջորեն քննում էին սիմվոլիզմի փիլիսոփայական ու գեղագիտական նախադրյալները, սիմվոլիստական մտածողության ու պոետիկայի յուրահատկությունները՝ աչդ ուղղությանը վերադարձնելով բանաստեղծական տեսողության միանգամայն ինքնուրույն տիպի նշանակություն ու արժեք, իրականության գեղարվեստական յուրացման նոր հնարավորություններ¹²⁰, ապա Մ. Պարսամյանը աշխարհի բանաստեղծական պատկերը նորովի ներկայացնելու աչդ ճիգերը պարզապես համարում էր «տղայական և անիմաստ»¹²¹։ Եթե մի կողմից Ինարան «գաղափարները պատկերացնելու (ընդգծումը՝ Եղինայինն է.—Վ. Կ.), զգայարանական տպավորությանը վերածելու» սիմվոլիստական փորձերը համարում էր «մտային մեքենավորություն», իսկ Մեծարենցը՝ «գաղափարի և զգացումի կամ բառերու անհրապույր խավաբարարդյուններ (ընդգծումը բնագրինն է.—Վ. Կ.), ապա մյուս կողմից նույն Մեծարենցը չէր հապաղում ավելացնել, թե՛ «անդին կա թափանցիկ, զրավիչ ու մանավանդ թեւադրիչ խորհրդանշանակությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր է»։ Այսպիսի իրարամերժ կարծիքների դեռ էլի կարելի է բերել։ զրանք վերջիվերջո հաստատում են մի բան՝ եթե սիմվոլիզմի նստվածքները զարասկզրի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ անհերքելի իրողություն էլ են, ապա գործ ունենք ոչ թե պարզ հետադարձության, այլ գիտակցված ստեղծագործական յուրացման փաստի հետ։ Մասնավորապես Մեծարենցի քնարերգության սիմվոլիստական շերտերի մասին խոսելիս պետք է անպայման հաշվի առնել այս հանդամանքը։

Կա մի այլ պարապա կս։ Երկու դարերի սահմանագծի ֆրանսիական գեղարվեստական շարժումը իրենից ներկայացնում է հակասական, բարդ ու բազմերանգ պատկեր, որ խաչաձևվում ու փոխներթափանցվում են ամենատարբեր ուղղությունների ու հոսանքների այն աստիճան, որ հաճախ ժամանակակից գրականագիտությունն անգամ, ղինված լինելով հանդերձ ուսումնասիրության կատարյալ մեթոդներով, դժվարանում է հստակ սահմանադրումներ անցկացնել աչդ ուղղությունների, հոսանքների, ոճերի երբեմն պարզապես անբաժանելի խառնուրդի մեջ։ աչետեղ, որ թվում է, թե գործում են զուտ այս կամ այն հոսանքին, զպրոցին հատուկ օրինաչափություններ, անսպասելիորեն երևան են գալիս հատկանիշներ, որոնք վերաբերում են բոլորովին այլ բնագավառի, մինչև վերջ բնութագրված իրողությունները հանկարծ երևում են միանգամայն ուրիշ շրջվածքով։ Իրավացի է ռուս հետադոտողը, երբ նկատում է, թե՛ «19-րդ դարի վերջը և 20-րդ դարի սկիզբը արվեստի

բաբդ ու քիչ ուսումնասիրված շրջան է, երբ բախվում են ամենահակադիր գաղափարներ ու կարծիքներ, երբ ամեն մի արվեստագետ ձգտում է գտնել աշխարհատեսություն սեփական մեկնակետը և այն արտացոլելու սեփական եղանակը, երբ ստեղծվում է նորը և վերհիշվում այն, ինչ թվում էր հիմնավորապես մոռացված»¹⁰²։ Նթև բանն այսպես է դիտում՝ այսօրվա իմացությունների հսկայական փորձը, ապա ի՞նչ պետք է առել մեր դարասկզբի արևմտահայ միջավայրի մասին, ուր եվրոպական մտքի աննախագեղ հայտնությունները անդրադառնում էին շլացնող ու գեոկոս շտարրորոշված գոնեկրանդներով։ Այնպես որ՝ երբ արևմտահայ քննադատությունը խոսում է սիմվոլիզմի կամ իմպրեսիոնիզմի մասին, դատում է գաղափարապաշտ, տպավորապաշտ, խորհրդապաշտ հասկացություններով, ապա միշտ չէ, որ վերջիններիս հասկացվում ու մեկնաբանվում են իրենց հստակ ու որոշարկված նշանակություններ, երբ արևմտահայ բանաստեղծը հավակնում է այս կամ այն որոշակի մտածողության ու ոճի ստեղծագործական յուրացման, ապա մեծ մասամբ դա ուղեկցվում է նաև այլ ոճերի, բանաստեղծական աշխարհայեցության այլ տիպերի բաղմաթիվ տարրերով. գույնի, ձևի, բույրի իմպրեսիոնիստական լեզուն խառնվում է պոմանասականների առարկայական մտածողությանը, նատուրալիստական օբյեկտիվիզմին, սիմվոլիստական պատկերի երկիմաստությունը վերածվում է ռոմանտիկական հայացքի հատկանիշի, մի ուրիշ եզրով իրար են ձուլվում սիմվոլիզմն ու իմպրեսիոնիզմը։ Սա նշանակում է, որ ոչ միայն Մեծարենցի, այլև ժամանակի ամբողջ արևմտահայ քնարերգության մեթոդի (եթև, իհարկե, գործ ունենք այնպիսի գեղարվեստական իրողության հետ, որի վերաբերմամբ այս հասկացությունը կիրառելի է), մտածողության կերպի, գաղափարաբանության, ոճի ու պոետիկայի խնդիրներն արծարծելիս կարելի է խոսել ոչ այնքան ինչ-որ ավարտուն համակարգային ամբողջականության, որքան բնութագրական հատկանիշների այս կամ այն համալիրի գերակշռության մասին։

Մեծարենցի բանաստեղծական մտածողության մեջ այդպիսի ակնհայտ գերակշռություն ունի «ռոմանտիկական տիպը», որը, սակայն, հատկապես ոճի, պոետիկայի մակարդակներում ոչ պակաս ակնառու ձուլումներ է տալիս սիմվոլիստական և իմպրեսիոնիստական տարրերի հետ՝ ստեղծելով պատկերային համակարգի յուրօրինակ սինթետիկ որակ։

Սիմվոլիզմի հետ Մեծարենցի ստեղծագործական առնչությունների մասին գատելիս, թվում է, երկակտային նշանակություն պիտի ունենա իր իսկ այն դիտողությունը, թե՛ «սիմվոլիզմը կրնա ստացական չլը-

լալ»¹²³։ Սա ամենից առաջ հաստատում է, որ հայ բանաստեղծը այդ հոսանքին մերձենում էր ինքնուրույն ուղիներով, ինչպես, ասենք, ռուս սիմվոլիստների երկրորդ սերունդը, որի մասին ժամանակակից հետազոտողը գրում է. «Նրանց համար առանձնապես նշանակալից էր ազգային ավանդույթը. Խոմյակովի ու Տյուտչևի, Դոստոևսկու և Վլադիմիր Սոլովյովի ավանդույթը։ Ուստի և նրանք գեղյի սիմվոլիզմը գալիս էին սեփական ճանապարհով»¹²⁴։ Արևմտահայ բանաստեղծների նոր սերունդը ևս, եթե սիմվոլիզմը ընդունում էլ էր որպես աշխարհի ու մարդու նկատմամբ բանաստեղծական հայացքի մի առանձին տեսանկյուն, ապա զրան համարժեք մտածողության ինչ-ինչ կողմեր դրոնում ու գտնում էր ազգային մշակույթի հեռավոր ու մոտավոր շերտերում։ Ինտերան իր ըմբռնած իմաստով «խորհրդանշականության» ծիրի մեջ էր դիտում Նարեկացու և Դուրյանի ստեղծագործությունը, Մեծարենցը բնածին սիմվոլիզմի վերաբերյալ իր միտքը հաստատելու համար վերկայակոչում էր «պանծալի Նարեկացիին օրինակը»։ Հասկանալի է՝ ո՞չ մեկը, ո՞չ մյուսը հաղարամյա հնություն ունեցող երևույթը չէին նույնացնում գեղարվեստական մտքի նորագույն հայտնագործությունների հետ. նրանք միայն հավաստում էին (և ոչ առանց հիմքի, ինչպես բազմիցս ակնարկվել է նաև սիմվոլիզմի մասին ընդարձակ գրականության մեջ), որ բանաստեղծական աշխարհընկալման սիմվոլիստական կերպը ամենևին էլ աննախադեպ ինչ-որ բան չէր, և ապացուցում էին դա հայրենի մշակույթի փորձով։ Ահա թե ինչու և՛ Ինտերան, և՛ Մեծարենցը, ազատորեն օգտվելով սիմվոլիզմի հնարավորություններից ու արտահայտչամիջոցներից, դա գիտակցում էին որպես ոչ այնքան օտար արժեքների յուրացում, որքան նորագույն քնարերգության մեջ՝ մոռացված ազգային ավանդույթների վերահաստատում և վերաիմաստավորում։

Հայտնի է, որ սիմվոլիզմն իր ծագումնաբանությամբ սերտորեն կապված էր ռոմանտիկական ավանդույթների հետ։ Մերժելով պառնաստականների և նատուրալիստների առարկայապաշտությունը, մաքսիմալ օբյեկտիվիզմը՝ առաջին խոշոր սիմվոլիստները աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման պրոցեսում կրկին հաստատում էին սուբյեկտիվ սկիզբը, այսինքն նորից գործողության մեջ էին դնում ռոմանտիկական ճանաչման առանցքային գաղափարը։ Հասկանալի է, որ սուբյեկտիվության նոր ըմբռնումը սկզբունքորեն տարբեր էր ռոմանտիկականից։ Էականն այն է, որպես, որ անհատն ազատագրվում էր իրերի գեր-իշխանությունից և ակտիվ ներգործությամբ հաստատում էր իրեն՝ իբրև հարաբերականորեն անկախ սկիզբ։ Բայց եթե Նվրոպայում բանաստեղ-

ծական մտածողության այդ տարբեր որակների հերթագայությունը համեմատաբար որոշակի էր, ապա նույնը չի կարելի ասել հայ մշակութային իրականության վերաբերյալ: Հայ գեղարվեստական մտքի, մասնավորապես բանաստեղծական շարժման ներսում ռոմանտիկական ավանդույթի իներցիան բավականաչափ ուժեղ էր՝ ամբողջովին ու վերջնականապես հաղթահարվելու համար: Ռոմանտիկական բաժնեյալիը զգալի էր արդեն իսկ 90-ականների էկլեկտիկ մտածողության հաշվեկշռում, իսկ երբ մեր դարի սկզբին սկսեցին երևան գալ բարձր գեղարվեստական արժեքներ, հանկարծ ակնհայտ դարձավ, որ ամբողջ մեկ տասնամյակ մերժվող ռոմանտիզմը հարույթուն է առել նոր փայլով ու շուքով¹²³: Եվրոպական նորագույն արվեստի փորձից դժվարին լարումներով յուրացված դասերը կարող էին միայն նորովի բացահայտել ու հարստացնել քնարական աշխարհաճանաչման անկրկնելի ազգային կերպի խորքում թաքնված հնարավորությունները, որ մշակվել էին դարերի ընթացքում: Պատկերավոր ասած՝ դարասկզբի ռոմանտիզմին վիճակված էր կատարելու տարատեսակ հանքաքարից ազգային մշակույթի մաքուր մետաղ ստանալու մեծ ձուլարանի դեր: Մեծարենցյան սիմվոլիզմի կամ իմպրեսիոնիզմի հարցը կարելի է դնել միայն այս տեսանկյունով:

Կա նաև հարցի մի այլ կողմ: Հայերենի կամ օտար, հին կամ նոր ավանդույթների հետ ստեղծագործողի կապը կարող է դրսևորվել երկու ձևով: Առաջին դեպքում այդ կապը պարզ հետևողություն է կամ ուղղակի ազդեցություն: Նման պարագաներում ստեղծագործության մեջ հեշտություն կարելի է որոշել ստացական և ինքնուրույն շերտերի հաշվեկշիռը: Նախամեծարենցյան շրջանի արևմտահայ քնարերգությունը տալիս է այդպիսի բազմաթիվ օրինակներ: Նրկրորդ դեպքում՝ «ավագների ավանդույթի ներթափանցումը կրտսերների ստեղծագործության մեջ ներկայացնում է բարդ պրոցես: Գիտակցաբար կամ ակամա ընդունված զրական ավանդույթի տարրերը արվեստագետի մտածողության մեջ փոխազդեցության մեջ են մտնում նրա կենսափորձի տպավորությունների հետ, լրացվում են ստեղծագործական երևակայության աշխատանքով, ենթարկվում են խոր ձևափոխությունների, մտնում են անկրկնելի հարաբերությունների և բանաստեղծական զուգադրությունների մեջ, այսինքն, պատկերավոր ասած՝ դառնում են անորոշալի բազադրամասը քիմիական այն խառնուրդի, որից բյուրեղանում է նոր ստեղծագործությունը»: Այս դեպքում, ինչպես այնուհետև նկատում է տեսաբանը, «ժառանգորդականի և անհատականի փոխազդեցությունը այնքան բարդ ու փոխներթափանցված է լինում, որ պատասխանել

այն հարցին. թե ինչն է պատկանում ավանդույթին և ինչը հեղինակին՝ միշտ դժվար է լինում և այնքան ավելի դժվար, որքան ավելի խոշոր է արվեստագետը, որքան ավելի հզոր է նրա ստեղծագործական ուժը: Եվ դա ոչ այն պատճառով, որ այստեղ չկա ավանդույթ՝ կամ նրա դերը աննշան է եղել, այլ այն պատճառով, որ այդ ավանդույթը յուրացվել է խորապես ստեղծագործաբար, դադարել է լինել միայն ավանդույթ՝ դառնալով տվյալ ժամանակի հասարակության հոգևոր զարգացման տարր: Իդուր չէ, որ մեծ կոշվելու իրավունք վաստակած գրողներն աչքի են բնկել և՛ նախորդ մշակութային ժառանգության, «ավանդույթի» բնկալման լացնությամբ, և՛ իրենց ստեղծագործությունների բարձր ինքնատիպությամբ»¹²⁶: Հայ քնարերգության պատմության շղթայում հենց այսպիսին է Մեծարենցի դիրքը: Նրա կարճատև ստեղծագործական կյանքը հնարավոր չէ բաժանել գրական ուսումնառության և սեփական ինքնության հաստատման շրջանների. դրանք նրա ստեղծագործական հասունացման զուգընթաց ու անբաժանելի կողմերն են: Այդ ճանապարհով նա ստեղծել է իր անկրկնելի ավանդույթը, որ նշանակալից ազդեցություն է թողել հայ բանաստեղծական մտքի հետագա զարգացման վրա, և այդ ավանդույթի մեջ տարբեր մշակութային արժեքների հարաբերության մասին դատելիս հետազոտողից պահանջվում է գիտական զգոնություն և շրջահայեցություն: Դա վերաբերում է հատկապես սիմվոլիզմին:

Հայ գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության մեջ շատ թե քիչ ինքնորոշված սիմվոլիստական հոսանքի առկայությունը առհասարակ կասկածելի է. համենայն դեպս գրականագիտության մեջ եթե երբևէ հանդիպում էլ են այդպիսի ակնարկներ, ապա հիմնավորված չեն ծանրակշիռ փաստարկներով: Հատկապես Մեծարենցի վերաբերմամբ սիմվոլիստ բնութագիրը, եթե անհրաժեշտ էլ է անպայման կիրառել, ապա միայն բաղմամբիվ վերապահումներով: Եվ իսկապես, նրա բանաստեղծական աշխարհի գլխավոր շարժիչները կապվում են հասարակական ու գեղագիտական այնպիսի իդեալների, ազգային ու համամարդկային գաղափարաբանության այնպիսի ուղղությունների, բնզհանուր աշխարհայացքային այնպիսի կողմնորոշումների հետ, որոնք անհարիր են սիմվոլիզմի ակունքներին ու բովանդակությանը: Մյուս կողմից գրականագիտությունը նույնիսկ բացահայտ սիմվոլիստական երևույթների մեջ այդպիսի հատկանիշներ հայտնաբերելիս դրանք սովորաբար բացատրում է այդ ուղղության սահմանափակումների հաղթահարմամբ: Ուրեմն եթե Մեծարենցը սիմվոլիստ է, ապա

անպայման պետք է խոսել նրա քնարերգության մեջ սիմվոլիզմի հաղթահարման, այդ ուղղությամբ նրա աշխարհայեցողության ու բանաստեղծական մտածողության որոշակի էվոլյուցիայի մասին, մի բան, որ հակասում է նրա ստեղծագործության տարերքին: Մնում է ենթադրել, որ սիմվոլիստական մտածողության կերպը Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցողության տարածքում գործում է ոչ թե իբրև հիմնական համակարգային տիպի որոշիչ, այլ որպես բաղադրամաս՝ թևեօրգանապես անբաժանելի: Վշտաշարժի ինվանովը սիմվոլիստական ուղղության ներսում ժամանակին տարբերակում էր երկու տեսակ՝ «իդեալիստական սիմվոլիզմ» և «ռեալիստական սիմվոլիզմ»: Բաղմիցս ուսուցիչական է համարվել մասնավորապես Վեռնիի սիմվոլիզմը¹²⁷: Այս հարասությունը Մեծարենցի վերաբերյալ թերևս կարելի է կիրառել «ռոմանտիկական սիմվոլիզմ» հասկացությունը: Իհարկե, այսպիսի բնութագրումներն առհասարակ խիստ պայմանական են¹²⁸: Մեր զեպքում, սակայն, թվում է, տերմինը եթե երևույթի լիակատար համարժեքն էլ չէ, ապա զեթ բնորոշում է այն մի շարք ամենաէական կողմերից: Մեծարենցի քնարերգության մեջ, իրոք, սիմվոլիստական ակնհայտ դոյացումներն անցել են ռոմանտիկական մտածողության բովոյ, դարձել են վերջինիս յուրօրինակ հատկությունը¹²⁹:

Ինչպե՞ս է այս ամենն իրագործվում բուն ստեղծագործական պրոցեսում:

Մեծարենցի քնարերգության մեջ, հատկապես «Ծիածանից» ու «Նոր տաղերից» դուրս մնացած էջերում, հնարավոր է ցույց տալ առանձին հատվածներ կամ ամբողջական բանաստեղծություններ, որոնք ակնհայտորեն ստեղծված են սիմվոլիստական ուղղության պարզ հետևողությամբ: Ուսումնասիրություններում սովորաբար հիշվում են դրանցից երկուսը՝ «Ձևոքերը» արձակ բանաստեղծությունը և «Մահը»¹³⁰: Մասնավորապես վերջինիս նմանությունը Մետեուլինի դրամաներում մշտապես գործող հոգեբանական իրագործություններին, իսկապես, բացահայտ է: Կարելի է բերել ուրիշ օրինակներ ևս: Ահա «Հիշատակը».

Գիշերն է լուռ, մութը պատած է լոռս դին.
Մտածում մը կը սավառնի վեր, հտին
Ստվերամած ու մթաքող ամպերուն.
Եվ կիսաաված խորհուրդներս թե կ'անուռնե:

Մտածում մը կը սավառնի վեր, հետուն,
Խորհրդավոր քողարկումի մութին տակ.

Ու աշփերս խորհրդամած, սեւեռուն,
Բյուր խորհուրդներ կը բերեն ինձ անհատակ:

Խորհրդավոր բողաբկումի մովին տակ
Լուռ անձկություն մը կը պրկե զիս հանկարծ.
Կ'արթննա մեջս բյուրավոր հիշատակ:

Լուռ անձկություն մը կը պրկե զիս հանկարծ.
Մութը խորին, ու բույլ մ'անշեջ հիշատակ
Սարսուռներով կը համակեն զիս հանկարծ:

Բանաստեղծությունը վերաբերում է 1902-ին, այսինքն՝ Մեծարենցի նախափորձերից է, հետագայում նրա քնարերգության մեջ հիմնական համակարգային հատկանիշ դարձած գիշերանվագների սկզբնական տարրերականներից մեկը: Բանաստեղծը ղեռնս ամբողջովին քնարական աշխարհաճանաչման իր ինքնուրույն կերպի մեջ չէ, ուստի և նմանողություն փաստը աշփի է զարնում հենց պատկերի մակերեսին: Լուռ գիշերը, մութը, «ստվերամած ու մթասքող ամպերը» առաջ են բերում ոչ թե ապրումային սուլորական զուգահեռներ, այլ անմեկնելի զուգորդություններով անհատի հոգին կապում են իրենց ետևում շարժվող խորհրդավոր ու քողարկված այլ իրականությունների հետ: Բնապատկերի արտաքին տարրերը կորցնում են իրենց առարկայական նշանակությունը, վերածվում են խորհրդանշանների, որոնց թաքուն իմաստը թե է տալիս հոգու «կիսատված խորհուրդներին», ղեպի վեր «մտածումի սավառնումին»: Երևութականի այն կողմում բացվում է անտես ու անանուն մի ուրիշ աշխարհ, որ «խորհրդամած, սեւեռուն» աշփին բերում է «անհատակ բյուր խորհուրդներ», հոգին պարուրում հանկարծական «լուռ անձկություններով»: Այս վերջիններս էլ իրենց հերթին, մի այլ խորհրդավոր տրամաբանությամբ կերպարանափոխվում են, վերածվում հոգու երբեմնի ապրած «բյուրավոր հիշատակների»: Սիմվոլիստական պատկերի ներքին շարժման գրեթե ոչ մի մանրամասն չի մոռացված:

Ավելի ուշ՝ 1906-ին գրված «Տեսիլ» բանաստեղծության մեջ իրերի ետևում կամ ներսում թաքնված խորհուրդներ այլևս չկան: Սակայն ամբողջ բանաստեղծությունն իրենից ներկայացնում է մի բարդ սիմվոլիստական պատկեր՝ առավելապես ձևային իմաստով: Սկսվածքը սուլորական փոխաբերություն է: Երբեմնի ամպոտ երկինքը պարզվում, դառնում է լեղակի լիճ՝ հոգու «շլացիկ ծովուն դիմաց»: Շարունակության մեջ, առանց որևէ անցումի, սկզբնական փոխաբերությունը ինքնաբերաբար ենթարկվում է մի այլ փոխաբերացման. լեղակ լիճն ու

Հոգու ծովը այժմ «աներկրային ծաղիկներ» են, որոնց «հովի հոսանք մը կույս» «կը խոնարհէ իրարու դէմ»: Քնարական սյուժէի ծավալմանը զուգընթաց գոյանում են բաղմաստիճան փոխաբերությունների նորանոր կուտակումներ.

Ու լիճին վրա կապույտի
Կը բողբոջի հանկարծ կղզակ մը բուսուի:
Ու կղզակին վրա երփներփուն
Ամպիկ մըն ալ կը ցայտեի,
Անբջածին ամեն զույնով կը ժպտի,
Ծաղիկ կ'ըլլա, թռչուն կ'ըլլա, կ'ըլլա նալվածք ու ժպտու:

Ու շիկնոտ Իդիս ալ,— թիթեռնիկ բոցաթև,—
Կը թռչտի ծաղկաստանին մեջ սրտիդ:
Ու զունագեղ ամպին հոտ
Բուստ կղզակին վրա ձգում
Չքնաղակա՞ն, կ'երենաս դուն:

Նոր փոխաբերությունը («շիկնոտ Իդիս»՝ «թիթեռնիկ բոցաթև», թռչկոտում է սիրած սրտի «ծաղկաստանին մեջ») նախնականի պարզ զուգահեռը չէ, ծագում է նրանից և անմիջապես էլ կրկին ձուլվում նրան, բնդ որում պատկերի գոյացման հոգեբանական ու առարկայական հիմքը կարելի է կռահել միայն երևակայության լարումով: Ներքին տեսողության (իրար հաջորդող ու փոխադարձորեն ներթափանցվող փոխաբերությունները այդ տեսողության պատրանքի առարկայացումն են) այսպիսի բարդ շրջադիտումների հանդուլցում էլ վերջապես ձևավորվում է սիրած էակի տեսլային ուրվապատկերը.

Ու տեսլական ձևեր կ'առնեի զեմրդ համբուն,
Մաղերդ անթոշ նարդիս կ'ըլլան,
Ճակատդ՝ ձյուն կատարներուն,
Ջոր վարդազնեց արփն իրիկվան.
Նվ աշքերդ կ'ըլլան զույգ մը ծառուղիներ՝
Ուր կը ճշեի թռչնակն արձակ ու ճալողուն՝
Իմ խայտանքիս, ու շուրթերդ ալ՝
Ոսկեզօծ եզրը բաժակին,
Ուր կը հակին՝
Վարդ ու հարսնուկ, կակաշ, նարդոս, Գարնաձաղիկ, Նունուֆար...:

Սակայն սիմվոլիզմի հետ Մեծարենցի ստեղծագործական կապի բնույթը հասկանալու տեսակետից կարևորը այսպիսի բանաստեղծութայունները չեն, այսինքն, նորից ասենք, ճիշտ չի լինի բանը ներկայացնել այնպես, թե բանաստեղծը նախապես գտնվում էր սիմվոլիզմի

ազդեցության ուղորտում, իսկ հետո պարզապես հաղթահարեց այն: Սիմվոլիստական մտածողության երակը միշտ էլ անբաժան մնաց Մեծարենցի բանաստեղծական հայեցության կերպից, օրգանապես լուծվեց նրա ումանտիկական համակարգի մեջ՝ դրսևորվելով քնարական աշխարհի բոլոր շերտերում՝ մեծ մասամբ, իհարկե, պոետիկայի, ներքին ու արտաքին ձևի, պատկերային մտածողության մակարդակներում:

Այն երգերում, որոնք բանաստեղծի սեփական անկրկնելի ինքնության լիարժեք արտահայտություններն են, քնարական կառույցի անբաժանելի միասնականության մեջ դժվար, առանձին դեպքերում ուղղակի անհնար է ցույց տալ սիմվոլիստական մտածողության հետքերը: Մի քանի բնորոշություններ, այնուամենայնիվ, ակնառու են:

Այսպես, Մեծարենցի քնարերգության մեջ ումանտիկական երկաշխարհայնության բանաստեղծական դադափարը շատ հաճախ երևան է գալիս նկատելի սիմվոլիստական երանգավորմամբ: Նթե պատկերը ենթադրում էլ է հակադրության ինչ-որ սկիզբ, ապա երազանքի, իդեալի վառ արտահայտված իրականությունը, ինչպես վերևում նկատվեց, շունի իր առարկայապես որոշ, տեսանելի հակաիրականությունը: Դրա փոխարեն «գյուլիչ աշխարհներին» «տարտամ, անուշ, հեռավոր» տեսիլներին («Գետափի երազանք») մշտապես ուղեկցում է շրջապատող աշխարհի մի այնպիսի օբյեկտիվ ռեալություն, որն ինքնին բացասվող, ժխտվող որևէ սկզբունք չունի իր մեջ: Ավելին, իրերի ու հոգու աշխարհներին միջև ստեղծվում է այն խորհրդավոր դաշնությունը, որն ընկած է սիմվոլիստական աշխարհաճանաչման հիմքում: Մյուս կողմից, սակայն, «գյուլիչ աշխարհներին» խորհուրդը իրերի ետևում քողարկված անճանաչելի այնկողմնայինը չէ, այլ վերջիններիս և մարդկային հոգու ներքին կապի հատկությունը: Իդեալի աշխարհը և իրերի տեսանելի աշխարհը (վերջինս քնարական կառույցի մեջ սովորաբար բնապատկեր է, որևէ գյուղական տեսարան) զոյի բարձրագույն կեցության երկու ձևերն են՝ իրար համարժեք և իրարով ներթափանցված: Երևութական խորհրդանշանի և թաքուն խորհրդի ենթագիտակցական հարաբերության տեղ հաստատվում է իդեալի և իրականության մի այլ կարգի հարաբերություն, որով բնութագրվում է Մեծարենցի քնարական աշխարհընկալման ինքնատիպ որակը՝ արտահայտության սիմվոլիստական ձևը դառնում է ումանտիկական բովանդակության ցուցիչ, ումանտիկական հակադրության սկզբունքի ներսում երևան է գալիս սիմվոլիստական համադրության մոմենտ:

Այս տեսակետից յուրօրինակ շարքային ամբողջություն են ներկայացնում «Ալգերդ», «Գետափի երազանք», «Խոնջ իրիկունն արագութեն», «Ցնորոտ անդորրություններ», «Հովին անցքը», «Ուռիներու շուքին տակ», «Ցայգն է պայծառ», «Կապույտ հածումներ», «Նոր տաղերից»՝ «Առնչություն», «Խ՛նչ արբեցություն...» և այլ բանաստեղծություններ։ Այս շարքի երգերում գործ ունենք հատուկ ձևով կառուցված մի ընդհանուր գեղարվեստական իրականության հետ, ուր ստեղծագործության օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերությունը որոշվում է զուգադրական մտքի, երևակայության բաղմանշանակ կտրվածքով։ Քնարական միջոցորտի դունային բաղմանություն մեջ, իհարկե, մշտապես գերակշռում է ռոմանտիկական երազանքի լուսավոր երանգախաղը։ Բայց այդ երազանքի, հոգեկան տրամադրության ծագման մեխանիզմը գործում է գլխավորապես սիմվոլիստական մտածողության օրենքներով։

Խոնջ իրիկունն արագորեն կը խոնարհի գեպի խավար,
Բուրմունքներու հաշիշն հոգվույս մեջ կը ցանկն ճշտանք մը թույլ,
Երգի խաղեր կը կրթոտին տակավ տենդոտ, հուզումնավար։

Անօրինակ մրափի մը մեջ կիսազգած կը լատառիմ,
Ցնցված ձայնեն ճողաններուն՝ որոնք կույան դուրսը անդուլ,
Պատուհանեն կը խրկե ինձ հովիկն համբույրն իր մտերիմ։

Մով սենյակիս մեջ կը շրջիմ առջի համբույրն անբջկեն,
Ու շրթունքներս են բոցավառ քերմովներն երազային.
Փակ են աչքերս, և կամ հանկարծ մերթ անձկությունը
դուրս կը նային,

Ա՛հ լուրջունն որ կը տենե՛, և սովերներն որ կը բալեն...

Շուրջիս անփույլ իրերն համակ հարցումներու հանդեպ խուլ են,
Հանդիսատես կ'ըլլամ մտքիս պատկերներուն բաշքայումին...

Ներքին ու արտաքին աշխարհների մերձեցման ակնթարթի մեջ իրերի անկախ, սուբյեկտից դուրս շարժումը, թեև որոշակիորեն ուղղագծվում էլ է պատկերի տեսանելի պլանում, բայց և այնպես հասցված է նվազագույնի։ Գեպի գիշեր թեքվող իրիկունը, պատուհանից մտերմիկ համբույր ուղարկող հովը, մութ սենյակը մեծարենցյան պատկերի բնորոշ առարկայական մանրամասներն են։ Այս դիպքում, սակայն, այդ մանրամասները եթե ամբողջապես չեն ձուլվում հոգու ներքին բնանկարին, ապա բոլորովին անկախ էլ չեն վերջինիցս։ Շրջապատի իրեղեն ուսույթությունից բանաստեղծական իրականություն են ներմուծվում հատկապես րնտրված այնպիսի երևույթներ, որոնք ինքնին կրում

են տրամադրութեան համապատասխան լարումներ առաջացնելու լիցք։ Եթե իրիկունը, հովը, մութ սենյակը, լուսթյունը մեծարենցյան աշխարհի ծանոթ որոշիչներն են և որեւէ անակնկալ խորհրդանշային ալլիմաստութիւն չեն ենթադրում, ապա «դուրսը անդու լացող» ճականները (գավազան.—Վ. Կ.), հոգու հարցումների հանդեպ իրերի խուլ անտարբերութիւնը իրենց ուղղակի նշանակութիւնից բացի քնարական իրադրութեան մեջ ձեռք են բերում նաև խորհրդանշանի արժեք։

Գիշերային լուսթյան մեջ սուրբնկտն ապրում է երկակի կյանքով։ Արտաքին աշխարհի գոյութեան իրողութիւնը նրա դիտակցութեանը հասնում է կցկտուր գրգիռների միջոցով, որոնք անհատի շուրջը և անհատի ներսում առաջացնում են առկա, բայց դեռևս չապրկած իրականութեան պատրանքը։ Քնարական հերոսը «անօրինակ մրափի», «կիսազգած թափառումի» մեջ է։ Եվ հանկարծ՝ ճոկանների լացող ձայնը։ Բանաստեղծական զուգադրութեան իմաստային հիմքը պարզ է. «խոնջ իրիկունը» հողնած, հանգչող օրվա գաղափարի համարժեքն է, ճոկանների ձայնը՝ ընդհանրապես ծերացած, իրեն սպառած կյանքի խորհրդանշը։ Սիմվոլիստական պատկերի բնորոշ տրամաբանութիւնն այսպիսի դեպքերում տանում է ենթագիտակցութեան կամ վերհուշի միջոցով կյանքի կոչված մի ուրիշ իրականութիւն, որ նույն հոգեբանական պահի վերապրումն է ժամանակի ու տարածութեան այլ հատվածում։ Մեծարենցյան պատկերի տրամաբանութիւնը ձևականորեն նույնն է։ Հոգու բուն տենչերի, աչքող հարցումների հանդեպ իրերը խուլ են, լուսթյունը տանջալիորեն տեսական է, փակ կամ հանկարծ անձկութեամբ դուրս նայող աչքերը սպասումի լարման մեջ են, բայց տեսնում են միայն անորոշ ստվերների շարժում։ Ամենաշոշափելի ռեալութիւնը մնում է սեփական մտքի «պատկերներուն քայքայումը»։ Անհատը դառնում է իր իսկ ներքնաշխարհի շարժման միակ հանդիսատեսը։ Բայց հենց այս պահից ապրումի ծավալման տրամաբանութիւնը շեղվում է սիմվոլիստական հունից. սկսում է դործել բանաստեղծի աշխարհի հիմնական շարժիչը՝ ռոմանտիկական հակադրութեան սկզբունքը։ Ինչպես միշտ, այս դեպքում էլ հակադրութեան բացասական բեռը չի կապվում որոշակի միջավայրի, մարդկային կեցութեան որոշակի կերպի հետ. դա կենսական ակտիվութեան անկման, անորոշ թախծութիւնների ընդհանուր մթնոլորտն է, որ անհատի հոգում առաջ է բերում ոչ թե վհատութեան, ինքնաբացասման, այլ կենսական վերելքի տրամադրութիւն։ Այդ վերելքի հիմքը «առջի համբույրի» հրազն է, այդ հրազի բոցը շրթունքների վրա, «բուրմունքներու հաշիշը» հոգու մեջ, «տենդոտ ու հուզում-

նաւար կրքոտող» երգը: Եթե քնարական սյուժէի զարգացման ամբողջ ընթացքում «կյանքի սկզբունքի» այս երկակիութիւնը զրոստորոտւում է անհատի ներքին աշխարհի տարածութիւններում, ապա բանաստեղծութեան աւարտական երկտողը ուղղակիորեն ակնարկում է հոգեբանական իրադրութեան օրէկատիւ ազդակների մասին:

Դուն չե՛ս դիտեր, թե ինչ կ'զգամ գորգորանքես երրոր իմին՝
Քեզի համար տենդով հշուած երազանքնե՛րս իսկ կը խլեն...

Այս կարգի երգերում ամենաէականը, սակայն, իրականութեան ներսում երկու սկիզբների համախառնական հակամարտութեան ընդունումն է իբրեւ գոյութեան հիմք, ընդ որում, կյանքի բարձրագոյն իմաստը կապւում է իդեալականի, լուսավոր երազանքի հաստատող ու գործուն կենսափոխութեայութեան հետ¹³¹:

Սիմվոլիզմը, որպէս գեղարվեստական իմացութեան տիպ, իր հիմքում ունի այնպիսի նախադրյալներ, որոնք բացարձակացվելով՝ անխուսափելիորեն պետք է վերածվեն իրենց իսկ հակադրութեանը, այսինքն՝ պետք է հերքեն սիմվոլիստական ճանաչման բուն սկզբունքը: Հետագայում այդ հոսանքի զարգացման ու անկման փորձը լիովին հաստատեց այդպիսի ենթադրութիւնը: Բայց այդ նույն փորձը ցույց տվեց նաև, որ գեղարվեստական մտքի առաջընթացը այլևս չի կարող շրջանցել սիմվոլիստական մտածողութեան ռացիոնալ արժեքները: Արևմտահայ գրական միջավայրում շրջահայաց մտածողները գիտակցում էին դա: Հ. Տեր-Հակոբյանը, օրինակ, գրում է. «Շատերը չեն վարաներ ոչնչաբանութիւն կոչել այս (սիմվոլիստական.—Վ. Կ.) արվեստը, որ արդի բանաստեղծներուն մեծագոյնն է ընտրելագոյն մեկ մասին արվեստն է: Ճաշակի և հասկացողութեան ոչնչաբանութիւններ միայն կրնան կոկոզավիշ դատափետել խորհրդանշանութիւնը, որ մարդկային մտքի զարգացման ու նրբացման մեկ հատկանիշն է և իր բարեբար դործը կատարեց՝ գալով ջախջախել Պառնասականներու ալլես ձանձրացուցիչ դարձող հետտորականութեան ու միօրինականութեան դուռները: Եվ իր այս գործին համար ու իր սկզբնավորութեան մեջ խորհրդանշանութիւնն ալ, ինչպէս ամեն դպրոց, պարտավոր էր ծայրահեղ ըլլալ. եղավ ծայրահեղ՝ անիմանալի ըլլալու աստիճան, և սակայն ժամանակը զայն բերավ այժմ իր չափավոր ու գեղեցիկ արժանիքին մեջ դրավ: Մեծարենցի արվեստն ալ այս չափավոր ու գեղեցիկ արժանիքին մեջ է ահա»¹³²:

Մեծարենցի քնարերգուՅյան ինքնատիպ ազգային նկարագիրը, իրոք, չէր կարող ընդունել «բառերու անհրապույր խաւարաբարդումներու» ծայրահեղ իռացիոնալիզմը: Բայց եթէ ինքն էլ ձգտում էր աշխարհի առարկայական պատկերը ամբողջացնել այդ աշխարհը բանաստեղծորեն ընկալող անհատի ակտիվ զգացմունքային վերաբերմունքով, և եթէ այդ ճանապարհը նրան պետք է հասցնէր մինչև ազգային ավանդույթների դարավոր հեռուները, մինչև Նարեկացին, ապա գրեթէ նույնպիսի մի անհրաժեշտութեամբ պետք է մերձեցնէր սիմվոլիզմի «առողջ ու բեղմնավոր» երակներին:

Իրերի և մարդկային ապրումների միջև թաքուն համապատասխանություններ որոնելիս սիմվոլիստները հասնում էին վերացական հասկացությունների, զգացմունքների, գաղափարների տեսանելի առարկայական պատկերման իսկապես աննախագեղ հնարավորությունների: Հայ բանաստեղծն այդ հնարավորություններից օգտվում էր յուրովի, յգտվում էր՝ ոչ թէ կորցնելով, այլ ավելի ընդգծելով սեփական ինքնությունը: Ժամանակի քննադատութեան մեջ այդ փաստը մեկնաբանվում էր երկու իմաստով. եթէ Ն. Արմենը դա համարում էր «մոլար կապկություն», ապա Հ. Տեր-Հակոբյանը դիտում էր որպէս բանաստեղծի ինքնուրույն նկարագրի հատկանիշ. «Երևակայությունը և պատկերացումը այս երիտասարդին քով հասած է զարգացումի մը, որուն չի կրնար հավասարիլ արդի ոչ մեկ թրքահայ բանաստեղծ ու գրագետ: Պատկերները իր գրչին տակ կը հորդին, իր միտքը բնավ քրտինք չթափեր իրերու նմանություններ գտնելու, բնութեան ու կյանքի տարանջատությունները համադրելու համար: Իսկապէս խորհրդանշական՝ իր պատկերները անհավասարելի վառք մը ու պայծառ հուզանք մը ունին»³³: Բանաստեղծական մտածողութեան վառ արտահայտված պատկերավոր բնույթը Մեծարենցի ստեղծագործական խառնվածքի բնածին տրվածքն էր, որ բյուրեղանում էր՝ անցնելով սիմվոլիզմի ձուլարանով: Այս հանգամանքն իր հերթին դառնում էր մի տեսակ անդրադարձ կապի սկիզբ. չէ՞ որ արտաքին իրականութեան և մարդկային հուզաշխարհի բանաստեղծական յուրացման այդպիսի մի սահման արդեն նվաճել էր Նարեկացին՝ մի ամբողջ հազարամյակ առաջ: Մեծարենցի բանաստեղծական համակարգն, այսպիսով, գեղարվեստական մտքի նորագույն հայտնությունների լույսով վերագտնում էր ազգային բանաստեղծութեան՝ դարերի մշտնջենական կորած հունը. իվուր չէ, որ նա միջնադարի մեծ բանաստեղծին նվիրված հողվածում առանձին ուշադրութեան է հատկացնում «իր մանրամասնութեաններուն ու ամբողջական ներկայացումին մեջ ալ՝

այնքան հուժկու և իրախնդիր» նարեկացիական պատկերի «խիստ ու նկարչական ճշգրտությանը», «տեսողական ու ձայնագրական ճշտությանն են», բանաստեղծական ոգու շարժման այն «վրդով մրրիկին», այն «ալեկոծությանը», «ուր բառերն ու կշռությունները ալիքներու բախումին չափակցությունը՝ անոնց ինքնակործան շաշումները՝ անոնց իրարահալած խաղացքն ու անկումները ունին»¹³⁴։ Նթի Մեծարենցը իր պատկերների «խիստ ու նկարչական ճշգրտությամբ» առավելապես նարեկացու ավանդույթների ժառանգորդն է, եթե դադափարները, ապրումային վերացությունները առարկայացնելու սկզբունքի մեջ նարեկացիական ու սիմվոլիստական տարրերը տվել են ինքնատիպ ձուլածո որակ, ապա պատկերի հագեցվածությունը՝ նրբերանգույն անցումների հարստությամբ, առավելապես սիմվոլիզմի, Վգալի չափով նաև իմպրեսիոնիստական փորձի յուրացման հատկանիշն է։

Մեծարենցյան ոճամտածողության, բանաստեղծական լեզվի այս հատկության մասին շատ է գրվել ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ մեր օրերում։ Այս հատկությունն անուղղակիորեն բնութագրել է նաև ինքը՝ բանաստեղծը, Վ. Թաթուլի անտիպ երգերին նվիրված հոգևածում. «...առավելապես նրբերանգությանց ու նրբաձայնությանց քերթողն է ինք»։ Նրա «բանաստեղծությունը նրբության բանաստեղծությունն է, ...իր բարբառը ցանկալի հրաժշտության մը հոգին մեջ երկարածգված արձագանքը, կամ նույն ինքն հրաժշտության ընկերացող անանուն, բայց զգալի շրջունն է, թեև գրիչ, խաղաղածուփ. և իր վերձինը գրեթե աներևակայելի կերպով վանաղանակ նրբերանգությանց ծորակ մըն է։ Իր գույները պոռոտ չեն՝ այլ նվաղուն. իր ձայները՝ շրջուն, հծծյուն, մեղեդի»։ այնուհետև՝ «Իր գեղոնները... տարամերձ ձևապաշտությանց արտահայտություններ չեն, այդ պարագային՝ որքան ալ հորինվածքով արվեստագիտական՝ պիտի չկրնային հպանցիկ հմայքի ավելի բան մը ունենալ։ Լավ գիտնանք, սակայն, թե բանաստեղծը ունայնափառություններով խայտացող մը չէ. իրեն արտահայտածները հոգեկան զգացումի մակերեսային նշուլանքներ չեն՝ վարդազույն մշուշներե թափանցված։ Իր նաչվածքը գիտե խորերը սուզվել...»¹³⁵։ Գրչակից ընկերոջ բանաստեղծական փորձերին տրված այս բնորոշումները կարելի էր են նախ նրանով, որ հիմք են տալիս բանաստեղծին հավաստելու, թե նրա հոգին պետք է որ «անցած ըլլա խորհրդանշական հոսանքի մը մեջին», և ապա նրանով, որ ամենայն իրավամբ կարող են վերաբերել նաև հենց իր՝ Մեծարենցի քնարերգությանը։

Քնարական պատկերի մեթոդային տիպը բնութագրելու տեսակետից

կարևոր նշանակություն ունի նաև անհատի հոգեբանական կացությունը, որից ծագում է որի շուրջը ծավալվում է բանաստեղծական իրադրությունը: Մեծարկնյի բանաստեղծությունների մի զգալի մասում քնարական սուրբկետն իրեն զգում է քնի և արթնության, երազի և իրականության, լույսի և մթնշաղի տատանվող հավասարակշռության կետում. «...եւ իս արթննամ վաղնջուց քունես» («Զմռան պարզ գիշեր»), «Արբշիւ բույրեն»՝ զոր կը բերե ինծի առտուն անխռով, ես կ'երազեմ ծառերուն տակ...» («Այգերգ»), «Կիսամրափ կ'երազեմ, զիս աղաղակներ կը կանչեն...» («Գետափի երազանք»), «Անօրինակ մրափի մը մեջ կիսազգած կը թափառիմ...» («Խոնջ իրիկունն արագորեն...»), «Կը մարեմ լուսը լամպարիս, ու կ'երազեմ մրափելեն...» («Ցնորոտ անդորրություններ»), «Հոգիս քիչ քիչ կը թաղվի անուրջին մեջ այս չքնաղ» («Կիրակ-մուտք»), «Հոգիս ... կուղի մշուշն այս օրորուն» («Աշնանային հեծություններ»), «Փակաչք ու անթարթ կը ծփամ հանդարտ...» («Ցայգային»), «...Գիրկն անդորրիս կիսամրափ և անձկանքիս մեջ ամրափակ» («Կապույտ հածումներ»), «Այսօր կաթվարդ երազն մը արթնցա...» («Առնչություն») ... Դժվար չէ կռահել պատկերի կառուցման այս եղանակի ծագումնաբանական կապը սիմվոլիզմի հետ: Սիմվոլիստական պատկերի կառուցվածքում հոգու գերազգրիւ վիճակները, «կիսամրափ» դրությունները, երբ իրար են խառնվում երազն ու ռեալությունը, հուշն ու ներկան, անցյալն ու ապագան, ենթագիտակցության արթնացման, հանկարծական հայտնատեսության հոգեբանական նախադրյալներն են, երբ հնարավոր են դառնում անձանաչելիի ճանաչումը, անտես ու անիմանալի էությունների թափանցումը: Այս դեպքում «օբյեկտիվ օրինաչափությունները փոխարինվում են հոգու օրինաչափություններով, հոգեկանի սահմաններից դուրս ամեն ինչ ենթարկվում է հոգեբանական օրենքներին ու կապերին»¹³⁶: Հատկապես «Ծիածանի» էջերում մեծաբնյացան պատկերը երբեմն իրոք ունի այսպիսի իմաստային երանգ: «Հովին անցքում», օրինակ, արտաքին աշխարհի իրական ապրումները ընկալվում են որպես խորհրդավոր անհայտի շարժում: «Անդնդագալար օվկիանի պես» ալիք ալիք ուռչող հովը ողողում է սննյակը «լեղի սարսուռներով», «լալոններով», հոգին դարձնում է ինչ-որ անհայտ ու «ահեղ կոշի» խաղալիք. «խուրձակ, թախծագին» երգը «արհավրոտ Ուխտն» է՝ դեպի անհայտը. վերջին տան մեջ «ալեկոծ Անցքը» արդեն գրեթե բոլորովին կապ չունի «հովի անցքի» հետ, դա հոգու «միստիկ ցնցումն» է, անհայտի ձայնը.

Մարած է բրբում լույսը լամպարիս,
Հորդող մութին մեջ հեալեն տրտում.
Ես դեռ կ'սպասեմ ալեկոծ Անցքի՜ն,
Նայվածքս լեցուն իղձով կաթողին,
Ա՜հ, բուկդ եմ արդեն, ո՞վ միտտիք ցնցում,
Ո՞վ ձայն, մինչ ուժդին հողվույս կը փարիս...

Սակայն մեծարենցյան այն պատկերների համար, որոնք կառուցված են ձեականորեն սիմվոլիստական պոետիկայի սկզբունքներով, առավել բնորոշն այն է, որ «կիսամրափի» ու կիսարթնուծյան, կիսամշուշի ու կիսալույսի հոգեբանական սկիզբը քնարական պահի կոնկրետ տեքստային կամ ընդհանուր արտատեքստային իրականության մեջ ձեռք է բերում սիմվոլիստականից տարբեր նշանակություններ: Վերցնենք, օրինակի համար, «Ցնորոտ անդորրություններ».

Հեշտ, փայլիլուն գիշերներու անդորրություն մը ցնորական...
Դողողներու մերթ կեղևըջներ լուսին սրբույթը կը լլկեն.
Ծովախորշին մեջ ընկմած լույսն աշեր՝ որ կը խոկան՝
Հոգնած, մաշած իրենց տարփոտ, իրենց բոցեղ տրտմութենեն:

Ցայցն է ժայլրած իր շողակի շատրվաններն անբշտկան,
Հեռուներեն ուտի մը թավ հեծքը կուզա զողզալեն.
Այս գիշեր ջերմ ու երազված կայծեր հողվույս խորերն ինկան,
Կը մարեմ լույսը լամպարիս, ու կ'երազեմ մրափիկն:

Շանթն աշեր, բոցն թեկը մտածումիս կ'անցնին բովեն.
Եվ հուրինե՜ր՝ նոր հոլանած ալապաստրը իրենց կուրծքին՝
Որոնց համար շրթունքներս անթիվ իղձեր կը թոթովեն:

Որմին վրա տրտմություն մը կը ցանկ ըլլա եղբանին,
Դաշտերուն մեջ հարսնուկներու բոսոր իղձերը կը ցամբին.
Մինչ ես կ'ըմպեմ հաշիշն անհագ ցնորաբեր այս գիշերին:

Հեղինակի բնութագրմամբ՝ այս բանաստեղծությունը պատկանում է «զուտ նկարագրական ոտանավորների» շարքին: Այսպիսի բնորոշումը ճիշտ է այն իմաստով, որ քնարական անհատը ոչ միայն արտաքին իրականությունը, այլև սեփական ներքնաշխարհը դիտում ու ներկայացնում է տարածական հեռավորությունից: Սակայն խորքի մեջ կա նաև քնարական ապրումի ինքնաբացահայտման որոշակի օրինաչափություն: «Հեշտ, փայլիլուն գիշերներու անդորրություն մը ցնորական» անգեմ կապակցությամբ մատնանշվում է բնության համաձայնալ կեցության բացարձակությունը, որ մի տեսակ վերևից է տարածվում տվյալ պահի մեջ շարժվող տեսանելի մասնավորությունների վրա: Դրանք «դողող-

ներու կեդերջներն» են, որ շարշարում են «լուռին սրբույթը», իրենց «տարփոս, բոցեղ տրտմութիւնն» հոգնած ասող-աչբերի անդրադարձումը՝ մութ ջրերի վրա, ցայգի «շողակի շատրվաններն» են, «ուտի մը թալ հեծքը», տրտմություն ցանող «բլի կղրկանին»՝ կենսական ակտիվության ժամանակավոր դադարումը դաշտերի մէջ («հարսնուկներու բոսոր իղձերը կը ցամփին»): Բնության մեծ կյանքի խորհուրդն, այսպիսով, մասնավորությունների ետևում ծավալվող ընդհանրության մէջ է: Սիմվոլիստական երկաշխարհայնությունը մեծարենցյան պատկերի մէջ պանթիստական իմաստ է ստանում:

Արտաքին իրականության հետ յուրօրինակ հարաբերություն է հաստատում հոգու ներքին իրականությունը: Իրերի մասնավոր կեցության «արտմությունը» անհատի ներքնաշխարհում առաջացնում է տրամադրության հակադիր հոսքեր՝ «այս գիշեր ջերմ ու երազված կածներ հոգվույս խորերն ինկան»: Ծայր է առնում լուսավոր երազանքի թելը, մտածումի շավիղներով անցնում են «շանթի աչբեր, բոցե թևեր», մարմարակտրժ հուրիններ, որոնց համար անխոս շուրթերը «անթիվ իղձեր կը թոթովեն»: Մարդկային էությունը ձգտում է իդեալային մի դաշնության, որ նվաճելի է ոչ թէ մասնավորությունների անցողիկ գոյության ոլորտում, այլ հավերժական ու համաժավալ բնության հետ հոգու հաղորդակցության պահին: Այդպիսի հաղորդակցության նախադրյալը «կիսամրափ» վիճակն է, երբ երազանքը ձերբազատվում է շրջապատող իրականության կապանքներից և զատուորին ծավալվում իդեալի եղերքներում. մասնավոր իրերը տառապում են իրենց անցողիկ կեցության ցավով, մինչ երազանքի թևերով թռչող հոգին ըմպում է «հաշիշն անհագ ցնորաբեր այս գիշերին...»: Սիմվոլիստական կրկնակի աշխարհների շփման եզրով տարածվում է Մեծարենցի ումանտիկական իդեալը:

Քնի, երազի, կիսամրափի և կիսարթնության խորհրդանշանները ունեն նաև իրենց հայտնի այլաբանական ենթիմաստը՝ կապված համիդյան բռնիշխանության վերջին մեկուկես տասնամյակի իրոք մղածավանջային իրականության հետ: Վերջին հաշիվով ոչ միայն Մեծարենցի սիմվոլիզմը, այլև այդ հոսանքի բոլոր արտահայտությունները երկու դարերի սահմանագծի արևմտահայ գրական շարժման մէջ ծագում էին այդ իրականութունից: Բ. Պատեռնակը տալիս է սիմվոլիստական ուղղության ծագման մի հետաքրքիր մեկնաբանություն. «Նրանք (սիմվոլիստները. — Վ. Կ.) նկարում էին խճանկարով ու կետերով, ականարկներով ու կիսատոներով ոչ թէ նրա համար, որ իրենք ուզում էին կամ սիմվոլիստներ էին: Սիմվոլիստ էր ինքը՝ իրականությունը, որ

ամբողջապես անցումների ու դեգերումների մեջ էր, ամեն ինչ ավելի շուտ ինչ-որ նշանակում էր, քան ներկայացնում էր ինչ-որ բան, ավելի շուտ խփտանշան ու ցուցիչ էր ծառայում, քան բավարարում էր: Տեղաշարժվում ու խառնվում էր ամեն ինչ՝ հինը և նորը, եկեղեցին, գյուղը, բաղաճն ու աղգությունը: Դա պայմանականությունների տանող ջրապտույտ էր՝ թողնված ու դեռևս չնվաճված անպայմանականությունների միջև, դարի գլխավոր կարևորության հեռավոր նախազգացումն էր...»¹³⁷: Կորցրած և վերստին չգտնված արժեքների չգլուխի մի տանջալի որոնում էր նաև ժամանակի արևմտահայ կյանքը: Իրականությունը մղձավանջ էր, երազանքը՝ անորոշ ու տարտամ, հեռանկարը՝ մութ, ինչ-որ կարևոր բանի սպասումը՝ տառապազին ու տևական...: 1908-ի երիտթուրքական հեղաշրջումը մի պահ ընկալվեց որպես այդ երկարորեն սպասված արթնացման սկիզբ: «Արևելյան մամուլը» «Երազն մը կ'արթննանք» խմբագրականում աղբարարում էր. «Աշխատինք միշտ բարձր բռնելու մեր աղատությունը, միակ նշանաբան մ'ունենալով՝ երկրին առաջադիմությունը, որովհետև ալ ժամանակն է ցույց տալու ինքզինքը լուսավորչալ հռչակող Եվրոպիո, թե մենք ալ ունինք արժանիքներ, կարողություններ, երբ միջոցներ աղատ են, երբ հավասարություն կա, օրենք կա, իրավունք, արդարություն և աղատություն կա»¹³⁸: Մի տարի անց Ե. Արմենը գրում էր. «Թրքահայ գրականությունը տարևոր թմրութենն մը կ'արթննար, աչքերը բանալով վերածնող կյանքի մը տեսլական դարձնելով, որ իր երակները կ'ուռցներ»¹³⁹: Բայց, ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, արևմտահայ կյանքին ու գրականությանը սպասում էին դեռ շատ նոր փորձություններ...

Ինչպես իր ժամանակին, այնպես էլ հետագայում ուսումնասիրողները տարբեր առիթներով ակնարկել են նաև Մեծարևելի ստեղծագործական կապի մասին՝ իմպրեսիոնիստական ուղղության հետ¹⁴⁰: Բայց եթե սիմվոլիզմի շուրջ խոսելիս նրանցից շատերը առավել կամ պակաս չափով աշխատել են հիմնավորել դա բանաստեղծի ստեղծագործության համապատասխան փաստերի վերլուծությամբ, ապա իմպրեսիոնիզմի վերաբերյալ ակնարկները մեծ մասամբ ընդհանուր բնույթ են կրում: Չնայած դրան, չգլուխի պնդումները բոլորովին անհիմն չեն հենց թեկուզ այն պարզ տրամաբանությամբ, որ տասնամյակների ընթացքում այնպես էլ չեն հերքվել հակառակն ապացուցող որևէ փաստարկով:

Մեծարևելի մտածողության ու ոճի իմպրեսիոնիստական բնույթի մասին գրում էր դեռևս Հ. Տեր-Հակոբյանը՝ «Միաժանի» և «Նոր տա-
336

ղերի» լավագույն քննադատներից մեկը. «Մեծարենց ինքնահատուկ արվեստ մը ունի, ոգի մը, ձև մը որ նմանողական չէ: Ինք իրապես երևակայություն ունի, երևակայություն մը՝ որ անհամար պատկերներ կ'ընծայե իրեն: Իր ոճին զլիսավոր հատկանիշն է պատկերը, տպավորական և խորհրդանշական հյուսվածքով մը: Իր նկարագրին ամենեն առանձնական և ամենեն արևելյան գիծը այն հաշտությունը, եղբայրությունն է, որ կը դնե իրերու և զգացումներու մեջ: Ակնա ղավակ, կարծես այդ երկրին տխուր աշուղներեն ժառանգած է երակ մը անոնց արվեստին:

Իբր տպավորական ամենեն ավելի կ'աղղվի տեսարաններին, բընություն պատկերներին և իր գրիչը չի սայթաքեր, չալլալիւր հոգ բընալ...»¹⁴¹: Այստեղ ամենաէականը թերևս այն է, որ մեծարենցյան պատկերի «տպավորական և խորհրդանշական հյուսվածքը» դիտվում է որպես բանաստեղծի «ինքնահատուկ արվեստի», ոգու, ձևի հատկանիշ, որ «նմանողական չէ»: «Իրերու և զգացումներու» միջև «հաշտության, եղբայրության» գաղափարը՝ հայ բանաստեղծի քնարական աշխարհաճանաչման համակարգում, ուսումնասիրողին կամա, թե ակամա մղում է ստեղծագործական աղերսներ որոնել եվրոպական նորագույն հոսանքների հետ. բայց այդ նույն գաղափարը, քննադատի իրավացի մեկնաբանությամբ, «իր նկարագրին ամենեն առանձնական և ամենեն արևելյան գիծն» է, որ «Ակնա ղավակ» բանաստեղծին կապում է իր երկրի հուշակավոր աշուղների տոհմիկ արվեստի երակներին: Այսպիսի ենթադրության մեջ անտրամաբանական կամ հակասական որևէ բան չկա, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է Մեծարենցի քնարերգության այնպիսի հատկանիշների, որոնք կարող են դիտվել իբրև մտածողության իմպրեսիոնիստական կերպի արտահայտություն:

Հարցի այսպիսի դրվածքը հասկանալի կդառնա, եթե նկատի ունենանք մի կարևոր հանգամանք: Գրական իմպրեսիոնիզմի ժամանակակից ուս հետադոտողի՝ Ն. Գ. Անդրեևի կարծիքով, իմպրեսիոնիզմը շատ հաճախ ներթափանցում է այս կամ այն մեթոդի (նկատի են առնվում հատկապես արվեստի այն տիպերը, որոնք պայմանականորեն բնորոշվում են որպես «բնական», տվյալ դեպքում ուսումնասիրողի խոսքը վերաբերում է նախուրալիզմին.—Վ. Կ.) համակարգը՝ որպես «ոճի յուրահատկություն», որը «երբեմն այդպիսին էլ մնում է՝ առանց դառնալու բուն մեթոդի յուրահատկություն, հատկապես այն ժամանակ, երբ կարելի է խոսել իմպրեսիոնիստական միտումների երկրորդայնության, փոխառյալության մասին»: Այս միտքը պարզաբանվում է Կլոդ Մոնեի

հետ կապված մի օրինակով. երբ 1897-ին արդեն հանրահռչակ նկարիչը ցուցադրվեց Խտալիայում, շունեցավ սպասված հաջողությունը, քանի որ «Խտալական հողը պատրաստված չէր իմպրեսիոնիզմի ընկալմանը, որը Ֆրանսիայում արդեն պատկանում էր պատմությանը»։ Արդյունքը լինում է այն, որ ինչպես անուհետև նկատում է ուսումնասիրողը, «Խտալական իմպրեսիոնիզմը մնում է ոճի երեույթ, միաձուլվում է այլ գեղարվեստական մեթոդների»։ Եվ եղբայրացվում է. «Մի շարք ազգային իրադրություններում իմպրեսիոնիզմի երկրորդայնությունը որոշվում էր նրանով, որ այն դառնում էր «ճշմարտության», «բնության», «բնորդի» արվեստի տեսանկյուններից մեկը, արվեստ, որը բացահայտվում և հաստատվում էր ռեալիզմի համար պայքարի, արվեստի հարաբերական ետամնացածությունը հաղթահարելու ընթացքում։ Այդպես եղավ նաև որոշ «մեծ» երկրների գրականություններում՝ Գերմանիայում, Միացյալ Նահանգներում, ուր ռեալիզմի զարգացումը ետ էր մնացել, որտեղ տարածված էին կյանքը իդեալականացնող արվեստի ձևերը»¹⁴²։ Համանման մի օրինակություն գործում էր նաև հայ իրականության մեջ։ Մասնավորապես արևմտահայ գրական կյանքում ռեալիզմի համար պայքարը դեռ շարունակում էր մնալ առաջնահերթ խնդիր, բնական է, ճշմարտանմանի պահանջը գործում էր գեղագիտական սկզբունքի նշանակությամբ։ Ինչպես 80-ականների շարժման վերելքի օրերին, այնպես էլ այժմ, հասարակական-քաղաքական իրադրության ընձևած սուղ հնարավորությունների սահմաններում, ամենուրեք խրախուսվում էին զավառի հայության կյանքի ու կենցաղի հարազատ պատկերները, հայկական բնաշխարհի կոլորիտային նկարագրությունները։ Սա, իհարկե, ամենից առաջ ընդհատված ռեալիստական շարժման շարունակվող իներցիան էր՝ նորովի լիցքավորված «վաղվան գրականության» հայտնի գաղափարով։ Մեծարենցի ստեղծագործական միտումները սկիզբ էին առնում այս մտայնության ոլորտից։ Նրա քնարական համակարգում իմպրեսիոնիզմը ծառայում է հիմնականում մի նպատակի՝ պատկերի գունային-երանգային հարստությամբ, այդ գույների ու երանգների նպատակային համադրությամբ հասնել առավելագույն ճշմարտացիության՝ չիախտելով ռոմանտիկական կառույցի ամբողջականությունը։ Եթե մեծարենցյան պատկերի կառուցվածքում սիմվոլիստական տարրերը, մասնավորապես սիմվոլիստական երկաշխարհայնության գաղափարը, ենթարկվում էին ռոմանտիկական վերաիմաստավորման, վերածվում էին ռոմանտիկական համակարգի բաղադրիչների, ապա արտացոլման իմպրեսիոնիստական կերպը իրոք մնում է գերազանցապես «ոճի

յութահատկութեան» մակարդակում, դառնում է ռոմանտիկական հայեցողության լրացուցիչ:

Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհի օրինքներն, իհարկե, կապ չունենին ռեալիզմի հետ: Սակայն յուրօրինակ բովանդակությամբ այստեղ ևս գործում էր ճշմարտացիության, բնականության, արտացոլման առարկայի և նրա գեղարվեստական կրկնակի ներքին հարադատության ընդհանուր սկզբունքը: Իզուր չէ, որ բանաստեղծը մշտապես ձգտում է լինել իր «ծննդավայրի հարադատ ցուացուցիչը», աշխատում է սեփական էությունից վանել «քաղքենի ազդեցությանց նշավակ Պոլսաբնակը», մնալ անխառն ու «իրական ավիշով դավառացի»: Հայրենի գյուղաշխարհի պատկերը «Միածանում», առավել ևս «Նոր տաղերում» գեղարվեստական այս ծրագրի գործնական իրացումներն են: Այսպիսի պատկերներով է ահա, որ XX դարի բանաստեղծը իսկապես հարադատանում է հայրենի բնաշխարհի համբավավոր երգիչներին, հանգամանք, որ ժամանակին նկատել է նաև մի ուրիշ քննադատ՝ հայտնի գավառացի գրագետ Գեղամ Բարսեղյանը. «Ինչպես թվել տակավին այգային ու իրիկնային ու ցաղգային կոսական վայրկյաններու անհնարին հմայքներն որոնցմով կօծի իր տաղերը, ծառ ու ծաղկի հալուհաբույր խնկավետումներն, որոնցմով կը թաթավեր զանոնք: Կը շնչե ու կ'ապրի այդ ամենը, և զմայլագին երջանիկ հուզմամբ մը անոնց գովքը կը նվագե: Եվ ահա իր պատկերները, նմանությունները՝ թանկագին գյուտեր՝ ճոխ աչքան, որքան իր արգավանդ երեակայությունն անճիգ աշխուժով մը կը հզանա, որքան որ են աշուղներու տաղերուն մեջ, թեև Մեծարենցի երգը չունենա անոնց անսկսելիս պարզությունը»¹³: Մեծարենցի երգը, սակայն, ունի «անսկսելիս պարզության» մի ուրիշ որակ, որ արդեն XX դարի երեսվյթ էր և նորովի էր ներկայացնում աշխարհի դունալուսային պատկերը, մարդկային հուղաշխարհի շարժումը: Այս դեպքում իսկապես գործ ունենք մտածողության, ոճի այնպիսի յուրահատուկ կերպի հետ, որ իր ծագումնաբանությամբ հավասարապես կարող է կապված լինել և՛ ազգային ավանդույթների, և՛ հիմքադրական մտքի որոնումների հետ, ընդ որում, այս վերջինները հաջ բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ պետք է դիտվեն ոչ թե որպես այս կամ այն որոշակի ուղղությանը, այս կամ այն հայտնի արվեստագետին հետեւում (թեկուհի ամենաիսկական ստեղծագործական իմաստով) արդյունք, այլ ավելի շուտ դարաշրջանի ընդհանրական գեղարվեստական գիտակցության արտահայտություն: Բայց ամեն մի խոշոր անհատականություն այդ գիտակցության ոլորտը մտնում է սեփական ճանապարհով՝ իր

ինքնատիպ խառնվածքի, ազգային մշակույթի զարգացման տվյալ պահի համար առաջնային խնդիրների, իր իսկ ստեղծագործական նպատակների թեւադրութեամբ: Մեծարենցի քնարերգութեան սիմվոլիստական և իմպրեսիոնիստական շերտերի հիմքում գործում է հենց այսպիսի մի օրինաչափություն:

Մասնավորապես աշխարհի գեղարվեստական յուրացման իմպրեսիոնիստական կերպի հետ ի՞նչ ընդհանրություն կարող է ունենալ հայ բանաստեղծը, որ ամբողջ էութեամբ ձգտում էր դառնալ հայրենի եղերքի երգիչը, հայկական բնաշխարհի «սիրամառ խանդոտ գուսանը», հայ գյուղաշխարհի կյանքի, կենցաղի, բնութեան «հարազատ ցուացուցիչը»: Այսպիսի ընդհանրության մասին հարցադրումը առաջին հայացքից անհիմն, իրականում, սակայն, միանգամայն հիմնավոր ու ռեալ է, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ նշանավոր իմպրեսիոնիստներից շատերը ևս ձգտում էին հեռանալ մեծ քաղաքներից, գեղեցիկի ու ճշմարիտի ակունքները որոնել ազատ բնութեան, արևելյան աշխարհի պարզ նախնականության մեջ, գյուղի մարդկանց աշխատանքում ու կենցաղում¹⁴⁴:

Իհարկե, Կ. Պոլսի նեղ միջավայրից երբեք դուրս չեկած պատանին բնականաբար չէր կարող անմիջականորեն ծանոթ լինել իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությանը, մասնավանդ այն շրջանում, երբ հենց բուն գեղանկարչության մեջ այդ ուղղությունն սկսում էր հաղթահարվել պոստիմպրեսիոնիստական և ռեալիստական փորձերով: Բայց իմպրեսիոնիզմի շուրջն ստեղծված ընդհանուր մթնոլորտը, որ իր այլևս անջնջելի նստվածքն էր թողել ժամանակի մտածողության շերտերում, և որին անհաղորդ չէր նաև արևմտահայ գեղարվեստական իրականությունը (հիշենք թեկուզ Ա. Չոպանյանի հոգվածները, որ «Գեղարվեստի աշխարհն» ընդհանուր խորագրով տպագրվում էին «Հայրենիքում»՝ դեռևս 90-ականների առաջին կեսին), անպայման հայտնի էր Մեծարենցին՝ ոչ միայն հայ, այլև ֆրանսիական մամուլի միջոցով: Ավելին, դա այն շրջանն էր, երբ իմպրեսիոնիզմն այլևս չէր դիտվում միայն գեղանկարչության բնագավառի հրեույթ և իր որոշակի արտահայտությունն էր գտնում արվեստի ուրիշ ձևերում, մասնավորապես գրականության մեջ: Մեծարենցի կարդացած հեղինակներից էին Օ. Ուայլդը, Մ. Մետեռլինգը, Պ. Վեռլենը, որոնց ստեղծագործությունը ժամանակակից գրականագիտության մեջ հաճախ բնութագրվում է եթե ոչ որպես ամբողջովին իմպրեսիոնիստական, ապա իբրև այնպիսի գեղարվեստական երևույթ, ուր սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի տիպաբանա-

Այսին հատկանիշները գործում են հավասարապես¹⁴⁵։ Իսկ սա նշանակում է, որ հայ բանաստեղծը իմպրեսիոնիստական ուղղության հետ շփվում էր առավելապես վերջինիս գրական տարատեսակի միջոցով, մի բան, որ ավելի էր մեծացնում ստեղծագործական հաղորդակցության հր-նարավորությունը։

Իմպրեսիոնիզմը գրականության մեջ ընդհանրապես քիչ ուսումնա-սիրված բնագավառ է¹⁴⁶։ Մի բան այնուամենայնիվ անկասկած է. գեղանկարչական իմպրեսիոնիզմի հատկանիշները չի կարելի նույնու-թյամբ վերագրել նաև գրականությանը։ Անուղղակիորեն այս հանգա-մանքը նկատի չունե՞ր արդյոք Ինտրան, երբ առարկելով իր նկարագրու-թյունները նկարչության հետ համեմատող քննադատներին, նկատում էր, թե՛ «Ո՛ւր Գրականությունը պիտի կրնար երբեք նկարչության sinoplrique անմիջականության հասնիլ, ո՛ւր անոր բառերն ասոր ներ-կերուն, անոր էջերու շարքն ասոր մեկ դուլսն կտավին ներհատուկ ար-ժեքը պիտի կրնային ունենալ»։ Սակայն իմպրեսիոնիզմը, իբրև աշ-խարհի գեղարվեստական ճանաչման կերպ, ելնում էր մի քանի հիմնա-կան կանխադրույթներից, որոնք ընդհանրական կարող են լինել նաև արվեստի այլ բնագավառների համար և որոնց հիման վրա դրանցից յուրաքանչյուրը մշակում է իմպրեսիոնիստական տեսողության իր եղա-նակներն ու արտահայտության միջոցները։ Լ. Գ. Անդրեյևը առանձին-առանձին քննում է չորս այդպիսի կանխադրույթ՝ «տեսնել, զգալ, ար-տահայտել», «ամենից առաջ՝ երաժշտություն», «ամեն ինչ միանգա-մայն հմայիչ է», «ստեղծել՝ հետևելով կյանքին»¹⁴⁷, որոնք մեկնաբան-վում են հատկապես գրական փորձի տվյալներով։ Դարասկզբի արևմտա-հայ գեղարվեստական իրականության մեջ գրական իմպրեսիոնիզմի այս և համանման այլ սկզբունքներ յուրացված էին այն աստիճան, որ արդեն գիտակցվում էին որպես ազգային գրականության իրողություն։ Ինտրան, շարունակելով բերված միտքը, ավելացնում էր. եթե գրակա-նությունը «արտաշխարհի ուղղակի ազդեցությունն զգայրաններուն վրա» չի կարող վերարտադրել գեղանկարի ճշգրտությամբ, քանի որ «ո՛չ բուն գույնն ու ձևը, ո՛չ բուն ձայնը կրնա տալ», ապա այդ նույն գրականությունը «կը նմանի այն անգույն ու անձայն և անձև էլիկտրա-կան հոսանքին, որ աչքի մեջ գույն ու ձև, ականջի մեջ ձայն հառաջ կը բերե, հավանորեն նաև ունեցներուն մեջ հոտ և բերին մեջ՝ համ»¹⁴⁸։ Մեծարինցն իր գեղագիտական դավանքը սահմանում է այն հանրահայտ տողերով, թե՛ «...բանաստեղծը բնության ցուլացումը պետք է ըլլա, թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես. քերթվածները իբրև բառ պետք է ունենան

տերևին թրթռումը, թռչունին դալալը, մարդերուն գորովը, դաշտին ու լեռան մշտանույն գորությունը»¹⁴⁹։ Ուրիշ առիթներով արդեն հիշված այս մտքերը որոշակիորեն իմպրեսիոնիստական բովանդակություն ունեն։ Սակայն ո՛չ Ինտրան, ո՛չ էլ Մեծարենցը որևէ կերպ չեն ակնարկում այդ ուղղության մասին, քանի որ այն, ինչ նրանք դիտում էին որպես իսկական գրականությունը ներհատուկ որակ, արդեն չէր դիտակցվում իբրև իմպրեսիոնիզմի հատկանիշ։ Այս դեպքում գործ ունենք մի այնպիսի իրողության հետ, որ ռուս գրականագետը ձևակերպում է այսպես. «Իմպրեսիոնիզմը բացահայտում է իրական աշխարհը որպես տպավորությունների աղբյուր, և իրականության այդ բացահայտումը կարող է չպարփակվել հատկապես իմպրեսիոնիստական մեթոդի սահմաններում, կարող է տեղաշարժել այդ սահմանները ընդհուպ մինչև ռեալիզմ»¹⁵⁰։ Ինտրայի և Մեծարենցի մոտ իրոք ընդարձակված են իմպրեսիոնիստական ծագում ունեցող հարցադրման սահմանները եթե ոչ մինչև ռեալիզմ, ապա մինչև աշխարհի ճշմարտացի արտացոլման ընդհանուր առաջադրությունը, որ իրագործելի է բոլոր մեթոդների շրջանակներում։

Բանաստեղծական աշխարհընկալման իմպրեսիոնիստական կերպը որոշ իմաստով կարելի է դիտել որպես մեծարենցյան ռոմանտիզմի յուրահատկության դրսևորումներից մեկը։ Սա չի՞ հակասում, արդե՞ք, այն ընդունված հայացքին, թե՝ «իմպրեսիոնիզմը ծագել է ռեալիստական արվեստի հունի մեջ»¹⁵¹։ Բանն այն է, սակայն, որ, ինչպես արդեն նկատել ենք, ռոմանտիկական մեթոդի համար պարտադիր իդեալականացման սկիզբը Մեծարենցի համակարգում դործում է միանգամայն ինքնատիպ բովանդակությամբ. իդեալականը իրականից դուրս չէ, այլ հենց իրականի մեջ է, այդ իրականի կեցության երկրորդ, օրդանապես անբաժանելի կողմն է։ Բայց դա նաև իմպրեսիոնիստական արվեստի հատկանիշներից է։ «Նկարել, ինչպես տեսնվում է» (ժ. Լաֆորդ) սկզբունքը չէր նշանակում, թե՝ «իմպրեսիոնիստը նկարում է այն ամենը, ինչ տեսնում է, այն ամենը, ինչ ընկնում է նրա աչքով։ Իմպրեսիոնիստական սկզբունքը ընտրողական է, ուղղորդավորված է, իսկ «իմպրեսիոնիստական աչքը» ընտրում և առանձնացնում է։ Նա ցանկանում է տեսնել բնությունը «այնպես, ինչպես կա»։ Իմպրեսիոնիստը գնում է դեպի բնությունը, դուրս է գալիս թարմ օդ, տրվում է տպավորությունը՝ ձգտելով վերացնել այն, ինչ ընկած է ընկալողի և ընկալվողի միջև։ Նա բնությունը վերարտադրում է ճշմարտացի, բայց իմպրեսիոնիստորեն, «գույնի խաղերի», «լույսի հրավառություն» միջոցով¹⁵²։

ձևայինքն՝ իմպրեսիոնիստը ևս որոշ առումով իդեալականացնում է բը-
նությունը, աշխարհը, բայց իրականի տեղ չի դնում ինչ-որ անիրական
բան, այլ հենց իրականի մեջ է տեսնում զեղեցիկը, լուսավորը, հմայիչը,
այն, ինչ «կյանքի սկզբունքն» է, մարդկային կենսասիրության սկունքը:
Մեծարենցի ուսմանտիպական հայեցողությունը հենց այս կետի վրա է
հանգույցվում աշխարհի իմպրեսիոնիստական տեսողության հետ¹⁵³:

Իմպրեսիոնիզմը հայ բանաստեղծի քնարական աշխարհըմբռնման
բարդ համակարգում, ինչպես նկատեցինք, գերազանցապես «ոճի յուրա-
հատկություն» է, այսինքն չի դառնում գեղարվեստական աշխարհա-
յացքի հիմնական որոշիչ: Մեծարենցի նույնիսկ այն բանաստեղծու-
թյունները, որոնք «զուտ նկարագրական» են, հաճախ ճշգրտորեն վեր-
աբաղում են վայրկյանի անմիջական տպավորությունը, չեն ստեղծ-
ված միայն հանուն այդ տպավորությունների, այլ ունեն որոշակի գա-
ղափարական, իդեալային ենթատեքստ, բանաստեղծի միտքը, երևակա-
լությունը, գաղափարական միտումը զգացմունքային լիցք են հաղոր-
դում տպավորական պատկերին: Իրոք անհեթեթ էր Փայլակի ակնարկած
«Իմաստի աղբատությունը», այն էլ՝ «Նոր տաղերի» «զմայլելի դաշնա-
մուրին» վերաբերմամբ: Պատասխանելով իր «քննադատին»՝ բանաս-
տեղծը միաժամանակ տալիս է այդ «նկարագրական» բանաստեղծու-
թյունների ենթատեքստը հասկանալու բանալին. «Անշուշտ «Նոր տա-
ղեր»-ուն մեջ կան զուտ նկարագրական ոտանավորներ՝ ուր իմաստա-
սիրությամբ չկա»: Մեծարենցն ընդգծել է իմաստասիրություն բառը՝ կա-
մենալով հավաստել երկու բան. նախ՝ որ բանաստեղծական մտածողու-
թյունը վաղուց հաղթահարել էր 70—80-ականներին հաստատված
ստերեոտիպը, որ պատկերի կառուցվածքում գրեթե անհրաժեշտաբար
ենթադրում էր որևէ բարոյական հղրակացություն կամ ընդհանրացում,
և ապա՝ որ ամեն մի իսկական գեղարվեստական պատկեր անպայման
ունի իր «իմաստասիրությունը», որը հաճախ թաքնված է լինում խոր-
քային շերտերում և որը, սակայն, միանգամայն կռահելի է, «այսինքն
ընթերցողին թողնված է կրած տպավորութենին մեկնիլ զեպի որոշ
իմաստասիրություն մը, որ դյուրավ կը ծնի ամեն վառ տպավորու-
թենե»¹⁵⁴:

Իմպրեսիոնիստական ոճի հատկանիշները ամենից ավելի ակնբախ
են Մեծարենցի ակնարկած «զուտ նկարագրական ոտանավորներում»,
ուր երկպալան կառուցվածքին, իրականի բազմաշափ խոր տարածական
արտացոլմանը փոխարինում է հարթ արտապատկերը, որը չունի խոր-
քային չափում¹⁵⁵, մասնավորապես բնապատկերն ընկալվում է ոչ թե

մարդկային ներաշխարհում բեկված իր երկրորդ իրականությամբ, այլ զգայությունների մեջ տրված անմիջականի ունակությամբ: Ահա, օրինակ, քրեատմատիական դարձած բանաստեղծություններից մեկը՝ «Աքասիաներուն շուքին տակ»-ը.

Ծաղիկներեն հուշիկ թերթեր կը թափե
Բուրումներով օծուն հովիկն իրիկվան,
Հոգիներուն կ'իջնե երազ մը բուրյան,
Ի՞նչ հեշտին է մինչաղն այս սատափն:

Աքասիաներ, գինով լուսե ու տապե,
Օրորվելով մարութ շունչ մը կը հեան.
Մինչ կը ձյունե ծաղիկն իրենց հոտեան,
Ջոր խոլարար հովը գրկել կ'շտապի:

Ու լույսն անոնց, անխոս հուրի՝ դյուխական,
Հմայագեղ ու վարսերով արծաթե,
Շատրվանին կ'իջնե գուռին մեջ կաթին:

Ջուրը ցայտբեռն ծաղիկ ծաղիկ կը կաթե,
Վհիտ, ինչպես լուսե արցունքը մանկան,
Նվազն անոր կը հեծեծե հեշտական:

Ծաղիկներեն հովը թերթեր կը թափե...

Ապարդյուն կլինե՞ր որոշակի «իմաստասիրություն» փնտրել այս բանաստեղծության մեջ՝ Մեծարենցի քնարերգության միասնական համանվագից դուրս: Խոսքն այն մասին չէ, որ ամեն մի եղակի ստեղծագործություն իր իմաստային տարողությունը լիովին կարող է բացել միայն բանաստեղծի աշխարհի համաձայնալի ամբողջության մեջ, այլ այն մասին, որ եթե, ասեմք, «Արևին» բանաստեղծության գաղափարը, համենայն դեպս իր էական կողմերով, կռահելի է նաև բանաստեղծի ստեղծագործության միասնական կոնտեքստից դուրս, ապա բերված օրինակում բուն տեքստային իրականության մեջ տրված է միայն տրամադրության աղոտ ուրվագիծը. բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործությանը ժանր ընթերցողը միայն այդ ընդհանուր ուրվագծից կարող է բխեցնել կոնկրետ գաղափարական միտումը: Սակայն տվյալ քնարական իրադրության մեջ էականը ոչ այնքան հոգեբանական պահի որոշությունն է, որքան այդ պահի լարվածության տակ իրական օբյեկտից ստացած տպավորության անմիջականությունը: Ընկալման սուբյեկտիվ սկիզբը հասցված է նվագագունի. այն արտահայտվում է առաջին տան մեջ՝ մեծարենցյան պատկերին բնորոշ զուգադրության եղանակով՝

«տեսարանն է վերջ դրացումը կուգա»: Այստեղ «տեսարանը» և «զղացումը» դեռևս դուգահեռաբար գործող հարաբերականորեն ինքնուրույն ռեալություններ են: Քնարական սյուժեի զարգացման հետագա ընթացքում սկսում է գործել բացառապես տեսարանի շարժման ռեալությունը՝ ընդ որում, ոչ թե ժամանակի տեղդրության, այլ ակնթարթի մեջ: Տպավորության անմիջականությունը պատկերին հաղորդում է զգացմունքային վառ գունավորում, իմպրեսիոնիստական «վարդագույն ակնոցը» (Մուպասան) իրերի խաղը տեսնում է լուսի, գույնի, ձևի արտասովոր շքեղությամբ: Այստեղ ևս ականառու են Մեծարենցի փոխաբերական պատկերամտածողության հատկանիշները (թափվող ծաղկաթերթերի լուսը դյութական հավերժահարսի արծաթափայլ վարսեր են, որ իջնում են ալմադանի մեջ), բայց գերակշռողը սովորական համեմատություններն ու մակդիրային կապակցություններն են, որ ընդգծում են անմիջական տպավորության շոշափելի առարկայականությունը:

Բնանկարը լուսի, գույնի հրավառության տաք շնչով է պարուրված նաև հայտնի «Տապի նուպաներում», ուր ուսումնասիրողները երբևէ նմանություն են տեսնում Լեկոնտ դը Լիլի էկզոտիկ պատկերների հետ¹⁵⁶: Այդ նմանությունը, սակայն, երևութական է: Պառնասական բնապատկերի ճնշող վեհությունը՝ իր ընդարձակությամբ, վիթխարիությամբ ու հավիտենականությամբ, ընդգծում է մարդու չնչինության, դատապարտվածության, մարդկային գոյության անիմաստության գաղափարը: Մեծարենցի բանաստեղծության մեջ մարդու և բնության այդպիսի հակադրությունը պարզապես անիմաստ է, քանի որ քնարական պահի լարվածությունը բոլորովին ուրիշ տոնայնություն ունի. բանաստեղծը վերարտադրում է հայրենի բնաշխարհից հիշողություններում վառ մնացած առաջին տպավորությունները, որոնք տարիների ընթացքում խորացել են, բյուրեղացել, շղարշվել են երազանքի թրթռուն լույսով, պահպանել են, սակայն, իրենց նախնական հարադատությունը իրականի հետ՝ հաճախ հասնելով տեղագրական ճշգրտության¹⁵⁷ (ի դեպ ասենք, որ տեղագրական որոշությունը հատուկ է նաև իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությանը):

Բայց մեկ հետաքրքրող հարցի տեսակետից առավել էականը պատկերի կառուցման սկզբունքն է, գեղարվեստական ներգործության այն էֆեկտը, որին ձգտում է հասնել բանաստեղծը: Քնարական մթնոլորտի հիմնական որոշիչը կեսօրվա տապի անմիջական, գրեթե զգայարանապես շոշափելի զգացողությունն է, որ նույնությամբ պետք է հասցվի նաև ընթերցողին, ուստի և պատկերի կառուցվածքում իմաստային հիմ-

նական բեռնվածությունը կրում են այնպիսի բառային ու կապակցական միավորներ («Արեգակի բոբր ընձուղներ կ'այրեն ամեն իր անխնա», «տոթական հրայր», «տիվագուլի երակներով բացավայրերն են բոցափայլ», «արևոտ տաղտապանք», «լուսափողփող ծայրեր», «կիզանուտ անդորր», «բոցավառ երազ», «ջերմակարոտ փաղիտն օձեր... հրաշունչ գուլն արբշիռ ու բոցերազ՝ ... կը հան», «տապի նուպա», «հեղզ ու ջերմին հսկում», «թալուկի անպարփակ տենդ», «հրավառ տենդ» և այլն), որոնք, ինտրայի արտահայտության մեջ՝ աչքի մեջ առաջացնում են «գույն ու ձև», ականջի մեջ՝ ձայն, «աունգներու մեջ՝ հոտ և բերնին մեջ՝ համ», կարելի է ավելացնել նաև մաշկի վրա՝ աչրվածքի զգացողություն: Դրանք քնարական պահի որոշիչ բեռներն են, որոնց շուրջը հոծվում է տապի հետզհետե խորացող զգացողությունը և որոնց վրայով ձգվում է զգացմունքի լարվածության, տեսողական պատրանքի անընդհատ շրկացող հոսքը: Գեղարվեստական մեթոդներից, ոճերից, մտածողության տիպերից ոչ մեկի համար բացառված չեն այսպիսի հատկանիշներն ու արտահայտության միջոցները: Բայց երբ դրանք գործում են որպես պատկերի կառուցման հիմնական ոճական սկզբունք, ապա անկասկած է, որ գործ ունենք արտացոլման իմպրեսիոնիստական կերպի հետ:

Հատուկ օրինակներ պետք չեն հաստատելու համար, որ Մեծարենցի քնարերգության պատկերային համակարգում, ընդհանրապես նրա բանաստեղծական լեզվամտածողության մեջ, կարևոր դեր են կատարում արտահայտության այն միջոցները, որոնք կապված են լույսի, գույնի, ձևի, բույրի գաղափարների հետ: Շատ քնարական կառույցներում դրանք գործում են ոչ այնքան որպես առարկայական ռեալությունների հատկանիշ, որքան իբրև աշխարհի տեսանելի համապատկերի ինքնուրույն բաղադրիչներ (Վեկո՛ւր, անցնինք ծառաստանն այս կույսին, ու բացատրեն Գույնին, Ձևին ու Բույրին» («Աննշություն»))՝ հաճախ անձնավորված, ինչպես, ասենք, կրազանքը, տենչանքը, հույսը, կարոտը, սպասումը: Այս երևույթը Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհի ներքին հատկությունն է, բխում է այդ աշխարհի կեցության օրենքներից: Բայց ակնհայտ է նաև դրա ծագումնաբանական կապը իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության հետ, ուր ոչ սակավ դեպքերում առաջնային նշանակություն է ստանում ոչ այնքան արտացոլման առարկան, որքան դրանից անդրադարձող գույների երանգախաղը, օպտիկական պատրանքը, «լույսի հրաշքը»: Վենետիկի արտահայտության մեջ՝ իմպրեսիոնիստական դժանկարը «լույսի ֆունկցիան» է:

Լույսի գաղափարը Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցող-
թյան մեջ, ինչպես տեսանք, կապվում էր մի կողմից նրա «բնութենա-
պաշտ հակումների», մյուս կողմից՝ ազգային մշակույթի, մասնավոր-
ապես Նարեկացու ավանդույթների հետ: Մի երրորդ նշանակությամբ
լույսի երևույթը մեծարենցյան պատկերի կառուցվածքում անկասկած
մտնում է իմպրեսիոնիստական ոճի հատկանիշների ոլորտը՝ իբրև աշ-
խարհի բանաստեղծական տեսողության էական հիմունք: Մեծարենցի
բանաստեղծություններում գոյի իրական շարժման մեջ տիրապետողը
տոնական վիճակներն են: Մասնավորապես բնությունը գիտվում և
իմաստավորվում է մթնոլորտային լույսի ծածանքի մեջ, տարբեր լու-
սավորումների տակ, տարբեր օպտիկական տեսանկյուններից: Իհարկե,
դա իրագործվում է գեղանկարչականից տարբեր միջոցներով ու եղա-
նակներով, շատ հաճախ աշխարհի լուսապատկերը բաղմազանվում ու
բազմիմաստավորվում է զգացմունքային հակադրեցություն նրբագույն
երանգային անցումներով: Կարևորն այն է, սակայն, որ Մեծարենցի
բնապատկերներում իրերի վրա ծավալվող լույսը արտաքին աշխարհի
օբյեկտիվ ուսույթյուն է, որի հանդեպ ինքնորոշվում է ընկալող սուբ-
յեկտը՝ Եսը: Այս տեսակետից բնորոշ օրինակ կարող է լինել Մեծա-
րենցի «Բյուրեղի դյուխանք» հատկանշական խորագիրը: Մանկական
պարզ հայացքի դեմ աշխարհը բացվում է «լուսացնցող երազով»,
հորդում է «կյանքի սերը», Եսի արթնացող ինքնագիտակցությունը իր
շրջապատը տեսնում է թաթախված «հրածամ արևի» լույսի մեջ, տես-
նում է ամեն ինչի նախնական ու դեռևս չեղծված գեղեցկությունը: Աշ-
խարհի անսահման բաղմազանությունը, անցնելով բյուրեղի միջով,
մանկական աչքին հասնում է իբրև գույների հեղեղ, վերածվում է լույսի
խաղի, երանգների հրավառության

Բյուրեղ մը կա ձևերին մեջ՝ զոր կը ճոճե գարձարձիկ,
Յոթը գույնի տե՛նչն ունի, լույսի անհուն խաղերուն.
Երանգներու, շողերու կ'ըղձա անուրջն օրորուն,
Եվ արևին կը նայի միշտ կաթողին ու բաղձիկ:

Ա՛հ, ինչ գլուխներ, ծիածան ծոպե՛ր ունի ամեն բան...
Շափուղանե՛ր... կարկեհա՛ն.. գլուխբլուխ, շողակ ու թարշիշ...
Սովն է լեցուն գույներով ու ձիթերով ոսկենիշ,
Ինչպես դաշտերն ու լեռներ, ինչպես մարմանդն ու ճամփան:

Եղբայրակիչ տողերում բանաստեղծն իրեն համեմատում է լույսի
դյուխանքով հրճվող մանկան հետ. ինքն էլ հոգու բյուրեղի միջով գի-

տում է սիրո «արևը պայծառ»: Այս համեմատությունն, անշուշտ, խախտում է քնարական ապրումի ամբողջականությունը, թուլացնում, ապակողմնորոշում է պահի լարվածությունը, սակայն հուշում է նաև, որ բանաստեղծությունն ունի ծրագրային ենթատեքստ: Բյուրեղը խորհրդանշում է բանաստեղծի հայացքը աշխարհի հանդեպ. «մխամիտ», «պարզունակ», նախնական հայացքն է դու, որ իրականությունը չի կարող ընկալել այլ կերպ, քան լույսի ոսկեգույն բեռնացումների մեջ:

Մեծարենցի քնարերգության պատկերային կառուցցում սկզբունքային նշանակություն ունի նաև աշխարհի գոնաչին տեսողությունը: Բառի սիմվոլիստական բաղմիմաստությունը որևէ էական դեր չունի ո՛չ «Միածանում», ուր առավել նկատելի են սիմվոլիզմի ձևային հատկանիշները, ո՛չ էլ, մանավանդ, «Նոր տաղերում», ուր այդ հատկանիշները հասցված են նվաղագույնի: Ավելին, բանաստեղծն ավնհայտ միտումով խուսափում է «բառերու անհրապույր խավարաբարդումներից»: Դրա փոխարեն բանաստեղծության տեքստային իրականության մեջ բառն իր սահմանները ընդարձակում է տեսողական ընկալումների տարածքում՝ առաջ բերելով տեսանելի ոլորտին վերաբերող իրոք բազմազան ասոցիացիաներ: Այս տեսակետից բանաստեղծության հնարավորությունները գեղանկարչության համեմատությամբ սահմանափակ են, ուստի և երբ որոշակի երանգների համադրությունը չի սպառում բանաստեղծի ներքին տեսողության ամբողջ հարստությունը, ապա պատկերի գոնաչին որոշության շրջանակն ընդարձակվում է «գունագեղ» մակդիրով, որ Մեծարենցի բանաստեղծական լեզվում ամենից ավելի հաճախ կրկնվող բառերից է և ամեն անգամ ընթերցողի երևակայության առաջ բաց է անում ծավալման ազատ տարածություններ:

Եվ անձանոթ աշխարհներուն՝
Անեղրին մեջ խորհրդագին՝
Կանգրադառնա մեջն իմ հոգուն
Կրկներևույլը գունագեղ:

(«Ցայգն է պայծառ»)

Բանաստեղծության մեջ և՛ կոնկրետ իրականը, և՛ այդ իրականի կրկներևույթը, երկուսն էլ տեսողական որոշակիությամբ, ներկայացված են գույների հարուստ խաղով. կարոտը կարմիր է, շավիղները լուսավետ են, ցողը՝ լուսացնցող, շողը՝ ոսկեպաղպաջ: Բայց «խորախորհուրդ անկրթ» անսպառ է նաև գոնաչին կեցության մար, որ երևակայությունը կարող է նվաճել միայն «գունագեղ» հասկացության անվերջ ծավալումների անսահմանության մեջ:

Մեծարենցի բանաստեղծություններում ինչպես արտաքին իրակա-
նության պատկերը, այնպես էլ «հոգու բնանկարը» տրվում են գերա-
զանցապես տեսողական տպավորությամբ. պատկերն ընդհանրապես
ենթարկվում է գուներանգային մանրակրկիտ մշակման, ընդ որում
արտահայտչական բաղմազան հնարանքների շարքում առանձին կարե-
վորություն է ստանում մակդիրը: Գունային որոշիչներով բնութագրվում
են ոչ միայն իրերն ու երևույթները, այլև վերացական հասկացություն-
ները, ապրումային-հոգեբանական վիճակները: Այդ տիպի վերագրա-
կան կապակցությունները Ե. Երմենին թվում են «բառերու բնազդոսիկ
աչլակերպություններ», որոնք նրա կարծիքով սխմելովիմի ազդեցության
հետևանք են¹⁵⁸: Իրականում, սակայն, աչդպիսի մակդիրային կապակ-
ցությունները, եթե արտահայտում էլ են ոճի ինչ-որ յուրահատկույուն,
ապա վերջինս կապվում է ուսուլեւապես իմպրեսիոնիզմի, քան սխմելո-
ւիզմի հետ, քանի որ ձևը, գույնը, երանգը առարկայական իրողություն-
ների հետևում չեն ակնարկում այլ իրականություններ, չեն առաջացնում
շղթայակցված զուգադրությունների հոսք, այլ բնութագրում են իրողու-
թյուններն այնպես, ինչպես դրանք տեսնում է բանաստեղծի աչքը: Մե-
ծարենցյան պատկերի կառուցվածքում գունային վերագիրը, հաճախ
գրանց կուտակումները՝ միևնույն երևույթը կամ առարկան բնորոշելու
համար («Պարզ, հրաշալի, լուսածածան գիշեր...» («Ձմռան պարզ գի-
շեր»), «Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագիւն, հաշիշով օծուն ու բալա-
սանով...» («Սիրերգ»), «Սիրո հուշեր լուսավետ, գողգոշուն ու ցրն-
ծագին...» («Թրթռումներ»), «Ձայներ... տարտամ, անուշ, հեռավոր...»
(«Գետափի երազանք»), «Սա իրիկունն էս ըլլայի, թույլ, նազենի, շը-
ղարշային, վարդաբույր...» («Իրիկունը») և այլն), ծառայում են իրա-
կանի և նրա զեղարվեստական կրկնակի առավելագույն համապատաս-
խանությանը: Թե ինչպիսի նշանակություն էր տալիս բանաստեղծը
հատկապես գունային մակդիրի ճշգրտությանը, երևում է «սատափե
վերջալույս» կապակցության շուրջ Տ. Ջոքթուրյանի հետ բանավիճելիս:
«Ծիածանի» քննադատը գրում է. «Գիտե՞ք գորշ սպիտակ դեղնությունը
սատափին. երեակայեցեք այդ տեսակ գույնով երկինք մը. ատանկ
օդային երևույթն է մը ավելի հուսահատեցուցիչ վայելք կարելի չէ
երեակայել»¹⁵⁹: Մեծարենցը բացատրում է. «Գիտե՞լ կուտամ թե սա-
տափին գույնը ոչ թե գորշ սպիտակ դեղնությունն է, այլ գորշ սպիտակ
հատակի վրա ծիրանի ու կապտերակ երանգներու ցուր մը: Եվ ի՞նչ ար-
տահայտիչ է, լուսնածամին նախընթաց գորշ սպիտակ պայծառության

մը վրա վերջալուսացին հետամնաց ծիրանի կրանդներուն ու մշշական կապույտ երակալորումներուն համար՝ քան սատափի ծիածանումը»¹⁶¹ :

Լազվարթ, բիւ, սատափ, քրքում, ոսկի, արծաթ, ոսկեսար և նման բառերի առատութիւնը Մեծարենցի բանաստեղծական լեզվում Տ. Զյուրյուրյանը դիտում էր որպէս պարզ ընդօրինակութիւն Մ. Պարսամյանից, Ա. Հարութիւնյանից և ուրիշներից, միամիտ բացատրութիւն իրոք առկա մի իրողութիւն, որ Մեծարենցի պատկերամատօղութիւն համակարգում գործում էր որպէս ժամանակի համար ընդհանրական օրենք. քնարական աշխարհաճանաչման նոր տեսանկյունների հաստատմանը զուգընթաց ձևաւորվում էր նաև համապատասխան բանաստեղծական բառապաշար: Զուպանյանի բանաստեղծութիւններում իբրև ծրագրային փորձ իրացվող շափանիշները մեր դարի սահմանագծին արդեն վերաճել էին բանաստեղծական աշխարհըզոյցութիւն ինքնուրույն տիպի, որ այլևս չէր գիտակցվում որպէս նախորդ շրջանի քնարերգութիւն հակադրեցութիւն, այլ՝ բանաստեղծական մտածողութիւն զարգացման որակական նոր աստիճան, որ իր ներքին օրինաչափութիւնների անհրաժեշտութեամբ շփվում էր նաև իմպրեսիոնիզմի հետ: Դա, իհարկե, պատահական չէր: Իմպրեսիոնիզմը Եվրոպայում եթէ գեղանկարչութիւն մեջ սպառել էր իր հնարավորութիւնները, ապա գրականութիւն, մասնավորապէս բանաստեղծութիւն բնագավառում նոր էր հասնում գիտակցական հաստատման որպէս XX դարի խոսքի արվեստի հատկանիշ: Դա պարզորոշ էր այն աստիճան, որ նույնիսկ գրական քննադատութիւն և գրականագիտութիւն մեջ ձևաւորվում է մի որոշակի՝ ժամանակակից հետազոտողի կողմից որպէս իմպրեսիոնիստական բնութագրվող ուղղութիւն¹⁶²:

Աշխարհի տպավորական ընկալման մեջ առավելագոյն անմիջականութիւն ու ճշգրտութիւն հասնելու համար իմպրեսիոնիստները լայնորեն կիրառում էին պլեների՝ բացօթյա գեղանկարչութիւն ձևը, որ թույլ էր տալիս առարկայի պատկերը ներկայացնել առատ լույսի և թափանցիկ օդի անընդհատ փոփոխվող երանգախառնով: Իմպրեսիոնիստական այս՝ նշանակալի ստեղծեց նաև իր գրական տարբերակը՝ մասնավորապէս բնանկարային քնարերգութիւն մեջ¹⁶³: Կարևորն այն չէ, սակայն, թե աշխարհի քնարական ընկալման այդ կերպը ինչպէս էր գրոնորվում այս կամ այն հիդինակի մոտ, այս կամ այն կոնկրետ ստեղծագործութիւն մեջ. էականը սկզբունքն է, որ հաստատվելով գեղարվեստական գիտակցութիւն մեջ, առաջ է բերում անհնայտ միտում՝ աշխարհը տեսնել, զգալ, շոշափել բաց, ընդարձակ, լուսավոր տարա-

ծուլթյան մեջ, գուշներին, ձեերին, ձայներին անսպառ բաղմազանությամբ:

Այդպիսի որոշակի միտում կա նաև Մեծարենցի քնարերգության մեջ: Սակայն նախ՝ այդ միտումից բխող մի բնորոշ իրողության մասին, այն, որ բանաստեղծական պատկերի կառուցվածքային բնույթը հաճախ ուղղակիորեն կախված է ստեղծագործության սուբյեկտի դիտակետից, ինչպես նաև քնարական սյուժեի ծավալման ուղղություններում օբյեկտիվ ~~ու~~ սուբյեկտիվ սկիզբների համամասնությունից: Լ. Գ. Անդրեբ նկատում է, թե՝ «իմպրեսիոնիզմը (խոսքը վերաբերում է գրական իմպրեսիոնիզմին.—Վ. Կ.) երկմիասնություն է, արտաքինի և ներքինի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միասնություն: Այդ երկմիասնության մեջ սուբյեկտիվը նախընտրելի դիրքեր է զբաղեցնում, այստեղից էլ՝ հենց ինքը՝ «տպավորության» սկզբունքը: Բայց տպավորությունը միշտ ուղղորդավորված է, միշտ հղնում է ինչ-որ բանից, դրսից: Նրկմիասնության բաղադրամասերի ճշգրիտ կշռաչափ չկա, բայց դրանց առանձնահատուկ հավասարակշռությունը իմպրեսիոնիզմի պայմանն է»¹⁶³: Սակայն, ինչպես այնուհետև նշում է տեսաբանը, ստեղծագործության կենդանի պրոցեսում այդ հավասարակշռությունը խախտվում է, ուստի և իմպրեսիոնիստական պատկերը իր մեջ կարող է կրել նաև մի կողմից՝ ռեալիզմի կամ նատուրալիզմի, մյուս կողմից՝ սիմվոլիզմի, էքսպրեսիոնիզմի, նեոռոմանտիզմի հատկանիշներ: Իր անհավասարաչափ շարժման բարդ կորագծին ունի նաև Մեծարենցի քնարական աշխարհը: Բայց նրա ստեղծագործական մեթոդի համար բնորոշ չեն այնպիսի լայն տատանումները, որոնք մեծ ամպլիտուդ են գծում ռեալիզմից մինչև նեոռոմանտիզմ ձգվող դիապազոնի վրա: Հայ բանաստեղծի քնարական աշխարհընկալման կերպը մշտապես մնում է ռոմանտիկականի սահմաններում, սիմվոլիզմը կամ իմպրեսիոնիզմը նրա բանաստեղծական աշխարհայեցողության համակարգում օժանդակ ոլորտի երևույթներ են, ընդ որում այդ համեմատաբար նեղ շրջանակներում իսկ հանդես են գալիս հատկապես այնպիսի կողմերով, որոնք չեն հակասում ռոմանտիկական մտածողության օրենքներին: Ահա թե ինչու եթե օբյեկտիվի ու սուբյեկտիվի հավասարակշռությունը Մեծարենցի քնարական պատկերներում իրոք վկայում է աշխարհի իմպրեսիոնիստական տեսողության մասին, ապա հավասարակշռության խախտումը մի կողմից՝ ամենևին չի փոխում բանաստեղծի ռոմանտիկական կենսահայեցողության էությունը, մյուս կողմից՝ չի ենթադրում խստորեն ընդգծվող անցում պատկերամտածողության իմպրեսիոնիստական կերպից սիմվոլիստականին և հակառակը. նման դեպքերում փոփոխու-

Յոյններն են կրում միայն պատկերի կառուցվածքը, կառուցվածքային տարբեր բաղադրիչների ձևախմբատային նշանակութունն ու դերը, գեղարվեստական իրականության կոնստրուկցիան:

Այսպես, երբ քնարական պաճի հիմնական կարգավորիչը սուբյեկտիվ սկիզբն է, թեման՝ զգացմունքի ինքնին շարժումը, ապա աշխարհի բանաստեղծական տեսողության դիտակետը սովորաբար հաստատված է լինում միայն բաց պատահանով արտաքին իրականության հետ հա՞ղորդակցվող սենյակի կամ հոգու ներփակ տարածության մեջ: Այսպիսի իրադրութիւններում առավել ակտիվ գործում է ներքին տեսողութիւնը, տպավորութիւնները բանաստեղծական իրականութիւն են մտնում՝ անցնելով քնարական սուբյեկտի ներաշխարհով, կրելով համապատասխան կերպարանափոխութիւններ, լուսավորւելով հոգու լույսով: Այսպիսի երգերում («Ձմռան պարզ գիշեր», «Յրադի պահեր», «Խոնջ իրիկունն արագորեն...», «Աշնանային հեծութիւններ», «Հովին անցքը», «Այգերդ», «Մթնշաղկեր», «Նավակները», «Մեղուները», «Արեւիկն», «Յայգն է պաճառ», «Կապույտ հածումներ», «Լուսնակ քուրիկս» և այլն) բանաստեղծի ռոմանտիկական հայեցութիւնը գունավորված է ավելի սիմվոլիստական, քան իմպրեսիոնիստական երանգներով:

Սակայն Մեծարեցիի բանաստեղծութիւնների մեծ մասում, հատկապես «Նոր տաղերում» գործում է օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ սկիզբների հավասարակշռութիւնը կամ դերակշռութիւն է ստանում արտաքին աշխարհի օբյեկտիվ հայեցութիւնը: Այս դեպքում ստեղծագործութիւնն սուբյեկտի դիտակետը ազատորեն տեղաշարժւում է բաց տարածութիւն մեջ, սուբյեկտն ինքը հաճախ բուն իրադարձութիւնների կենտրոնում է: Ահա, օրինակ, «Հյուղին զարունը».

Բերնիս բաժ Էր բաժակը մեղրակով
Համբուրներու՝ նայադը ծով երազին.
Ու չլքած դեռ ախոնքները ակով
Շրթունքներու՝ քունէս ընդոտ արթնցաւ:
Ու գրկիս մեջ գտա առտուն լուսողոգ.
Առտուն, մանուկ՝ որ զերթ ծագիկ կը ցնծա
Եվ հոգիին կը բերե բույն իր նորոգ:
Եվ ամեն կողմ երթալ ուղող զերթ մանուկ՝
Առտուն՝ իմ ալ թեկս բանց ու տարալ
Բլուրեն վեր, դեպի դաշտերը տամուկ:
Եվ անապակ իր աշերտն նայեցաւ,
Եվ աշխարհնէր տվալ հոգուս իրր բնծա,
Հորիզոններ՝ ուր լույսն անհուն կը ցնծա...

«Ծով Լրտդի» պատրանքային իրականությունից քնարական սուր-
յակուն անմիջապես մտնում է զարնանային առավտտի պայծառ լույսով
ողողված իրական աշխարհը, ուր ակնթարթորեն ծաղած անմիջական
ապավորությունների հեղեղը լուծում, անէացնում է հսի գաղափարը,
անհատն ինքը խառնվում է իրերի շարժուն հոսքին, լույսերի ծփանքին,
ուսողության փոփոխվող դիտակետից աշխարհը երևում է լույսի
թրթռուն ծածանումի, գույների ու ձևերի անկայուն խաղի մեջ: Բանաս-
ուղծի «ընտրող աչքը», սակայն, տպավորությունների հորձանքի մեջ,
այնուամենայնիվ, գտնում է իդեալի եղերքը:

եվ հոտեան ձևերին եղա ուշադիր՝
Որ շեշտակի Գարնան Հյուղը ցույց կուտար,
Որուն դրան առջին կանգուն կը խայտար
Մաղկապատար Հյուղին Գարունն անպատիր:
Մաղիկ մըն էր, ան ալ, փափուկ ու բուրջան,
Մաղիկ՝ վարսերն ոսկինարդեա՝ ու ծաղիկ՝
Թարթիչներն ու աշեր, ճակատը շուշան
եվ ալսերը կակալ, բերանն ասրուշան,
Թուշը շափրակ, ալծտերեխ՝ իր ձեռքեր:

Այս սկզբունքով կառուցված մեծարկնեցյան բնապատկերներում
քնարական պահի հիմնական որոշիչը անմիջական տպավորությունների
հոսքն է: Ընկալման դիտակետը կամ իր որոշակի տեղն ունի տեքստա-
յին տարածության մեջ («Ես կ'երազեմ ծառերուն տակ...») («Այգեհրգ»),
կամ ենթադրվում է այդ տարածությունից դուրս: Երկու դեպքում էլ ըն-
կալողի և ընկալվողի բաժանման անջրպետը, եթե իրականում կա էլ,
երևութապես վերանում է. «Սրտադին հուզումնականություն մը լե-
ցուն, իր ու բնության բոլոր երևույթներուն միջև շարունակական անդ-
րադարձում մը կը գտնեք, և ասիկա կերպով մը զինքը կը նույնացնեք
անոնց հետ»¹⁶⁴,—իրավացիորեն գրում էր Գ. Բարսեղյանը՝ բանաստեղծի
մահվան առաջին տարեկիցին: Մեծարկնեցի քնարական աշխարհընկալ-
ման սուր զգայականության մասին էին գրում նաև բանաստեղծի առա-
ջին քննադատները. «Իր գաղափարը տարտամ է և ազոտ: Լուսավետ,
ձուլածո, մտածումներ շունի, զգացումներն են որ կենդանություն կու-
տան իր մտքին, տպավորություններն են որ կ'երանգավորեն իր հո-
գին»¹⁶⁵,—նկատում է Հ. Տեր-Հակոբյանը, «Միակ թիրությունը, զոր
պիտի ուզեինք ձաղկել անգթորեն, իր ծայրահեղ զգայամոլությունն է,
բայց հոս ալ կը վարանինք, որովհետև Մեծարկնեցի հոգին է ան... Միշտ
կ'զգա, խիստ կ'զգա, զգացման շլացումը, բլշակնումն է իր հատորը:

կը վախճանք թերութիւնն անվանել զայն. հոգին կրնա՞ միթե պարտկել ինքզինքը նյութեղեն, մտաւոր նկատառումներու առջև»¹⁵⁶, — մի այլ տեսանկյունից նույն խնդիրն է արծարծում Ե. Տեր-Անդրեասյանը:

Այս ամենն, իհարկե, տեղին է նկատված: Սակայն, թվում է, իրողութիւնն ավելի ճշգրիտ սահմանած կլինենք, եթե ասենք, որ Մեծաբնեցի քնարական աշխարհայեցողւթյան մեջ միտքը և զգացմունքը մարդկային ներաշխարհի կեցողւթյան տարբեր դրսևորումները չեն, պարզապէս զգացմունքը մտքի բանաստեղծական գոյաւլիճակն է: Բնության, առհասարակ իրականության այս կամ այն երևուլթի նկատմամբ զգացմունքային վերաբերմունքը նաև այդ երևուլթի գնահատումն է, արժեքաւորումը, իմաստաւորումը. աշխարհի հանդեպ զգացմունքային հայացքը նաև փիլիսոփայական հայացք է: Բուն պատկերի կառուցվածքում այս իրողութիւնը դրսևորւում է երկու ձևով՝ մի դեպքում առարկայականի և զգայականի համագրողւթյամբ կամ հակադրողւթյամբ («զգացումին ընկերացող տեսարան մը կա, և կամ տեսարանն վերջ զգացումը կուզա»), մյուս դեպքում՝ ընկալող սուբյեկտի զգացմունքային ակտիւլթիւնը երևան է գուլիս անուղղակիորեն, առարկայական տրպաւորութիւնների շարքի մեջ: Ահա, օրինակ, «Այգայինը».

Տանիրներուն վրա մշուշ սնդուս լալեր կը փռ,
Ճամփաներուն վրա արեւը՝ շողովներ ոսկեման:
Որմին մօտիկ սրինգն անվերջ մեղեդիներ արույրե,
Որմին վրան՝ արբորն սլափ զարթոնրի հիշն անսահման,
Որմին դիմաց՝ աղբրնակ մը տարփոտ երգեր կ'ողորն:

Աղավնիներ, լաշակներու պէս մետաքսե դունդուկ,
Ճամփի ճամփա կը թռչտին թույլ ծածանրով վազանցիկ:
Աղբրուրին լուրջ ջուրերուն մեջ ճառագայլ մը կ'ինծա շեղ,
Աղբրուրին հարթ քարին վրա՝ ձայնն հոտաղին երգեցիկ,
Աղբրուրին դով ձորակին հուպ՝ համբուլքն հովին ստորվան:

Խա՜շ հանեցեր ու ծա՛փ զարկեր, կարմրուլթիւններ հինայի
նվ արփածին թույրեր հագած՝ առտուն մեզի կը նայի:
Մաւերուն վրա թռչուններու խմբերգն հիմա կանձերե,
Մաւերուն աակ ծիծաղը ջինջ, մանկան՝ հոգնած կաքավե.
Մաւերուն բով բույրը ծաղկին՝ ամեն դոյնի ու ձեռ...:

Տեսարանի հանդեպ ընկալողի զգացմունքային վերաբերմունքն ուղղակի արտահայտւում է միայն մի կարճ դարձվածքով՝ «խա՜շ հանեցեր ու ծա՛փ զարկեր», ընդ որում, հոգու լարումից գրեթե ինքնաբերաբար դուրս թռչող այս բացականչութիւնը սրտակի ուղղորդաւոր-

վածություն չունի. այն կարող է վերաբերել և՛ մարդուն, և՛ առհասարակ «բոլոր գոյություններին»։ Լամբոզ բանաստեղծությունն իրենից ներկայացնում է անջատ-տնջատ տպավորությունների շարք, որոնք առաջանում են միաժամանակ, քնարական պաճի միենույն ակնթարթին։ Յուրաքանչյուր տող առանձին շարահյուսական միավոր է, ուր նվազագույնի է հասցված շարժման, գործողության գաղափարը. սակավաթիվ բայական միավորները եթե արտահայտում էլ են որոշակի գործողություն, ապա՝ ոչ թե վերջինիս շարունակվող պրոցեսը, այլ միայն տպավորության՝ լույսի բռնկման տակ անշարժացած ակնթարթը։ Այդ պատճառով էլ շարահյուսական միավորները անգեմ կապակցությունների տպավորություն են թողնում կամ հենց այդպիսին են¹⁶⁷։ Բանաստեղծը արթնացող օրվա համայնապատկերը շրջադիտում է վերջինիս կենտրոնից։ Նրա տեսողաշտով անցնում են կեցության առանձին պատուիկներ, յուրաքանչյուրը թողնում է իր կնիքը, յուրաքանչյուրի ընկալման մեջ յուրովի անդրադառնում է լուսաբացի ընդհանուր տոնական տրամադրությունը, առարկաները շրջանակվում են լույսի համապատասխան խաղի, գույների, բույրերի, հնչյունների պսակով։ Այս կերպ իրացվում է օբյեկտի և սուբյեկտի զգացմունքային փոխներթափանցման գաղափարը։

Հայտնի է, որ աշխարհի իմպրեսիոնիստական տեսողությունը, բացարձակացնելով ակնթարթային տպավորության նշանակությունը, վերջիվերջո մնում էր երեութականի մակարդակում, մանրամասների հտնվում հաճախ չէր նկատում ընդհանուրը, տիպականը, բնորոշը, ուստի և իմպրեսիոնիստական կտավներում սովորաբար ներկայացվում է «պատահական» տեսանկյունից դիտված իրականության որևէ պատահական կտոր, կեցության որևէ անցողիկ ակնթարթ։ Հետագայում պոստ-իմպրեսիոնիստները, համենայն դեպս նրանց այն թևը, որ հակված էր հաղթահարել հատկապես իմպրեսիոնիստական տպավորության անմիջականությունը (պոստիմպրեսիոնիզմը միատարր երևույթ չէր), այդ անմիջականության գեղարվեստական տարողությունն ընդարձակեցին մինչև ռեալիստական տիպականացման սահմանը՝ արտացոլման հիմքում ուժեղացնելով ինտելեկտուալ սկզբի դերը։ Այս տեսակետից նրանք քննադատում էին առաջին իմպրեսիոնիստների ձգտումը՝ աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման բարդ պրոցեսը հանգեցնել անցողիկ տպավորությունների ճշգրիտ վերարտադրությանը։ Մատիսն, օրինակ, գրում է. «Նկարիչ-իմպրեսիոնիստները, մասնավորապես Մոնեն, Սիսլեյը, տիրապետում էին միմյանցից քիչ տարբերվող նուրբ զգայուն-

ների: Այստեղից էլ հետևում էր, որ նրանց կտալնիրը նման էին: «Իմպրեսիոնիզմ» բառը միանգամայն սաղում է նրանց մաներալին, քանի որ նրանք տալիս են թուլցիկ տպավորությունը: Բայց այդ բառը հարմար չէ բնութագրելու համար ավելի ուշ հանդես եկած որոշ նկարիչներին, որոնք խուսափում են առաջին տպավորությունից՝ զրեթն խաբուսիկ համարելով այն: Բնանկարի արագ տպավորությունը տալիս է միայն նրա զոլության մի պահը...» և ապա՝ «...ինձ համար ամբողջ հարցը կոնցեպցիայի մեջ է: Ուստի և հենց սկզբից անհրաժեշտ է ունենալ ամբողջի հստակ տեսողություն»¹⁶⁸: Հատկանշական է, որ Գոգենն իր հայտնի կտալներից մեկն անվանել է՝ «Որտեղից ենք մենք, ո՞վ ենք մենք, ո՞ւր ենք գնում մենք»՝ մարդու և աշխարհի գեղարվեստական արտացոլման մեջ ընդգծելով կոնցեպտուալ սկիզբը:

Իր ծրագրային ենթատեքստով այս խնդրի հետ է առնչվում Մեծաբենցի «Այս իրիկուն...» արձակ բանաստեղծությունը, թեև առաջին հայացքից դա անհավանական կարող է թվալ, անհավանական, քանի որ հագիվ թե հիմք լինի պնդելու, թե պատանի բանաստեղծը այդքան մոտիկից տեղյակ էր եվրոպական գեղագիտական մտքի այդ նոր ու բարդ տեղաշարժերին, համենայն դեպս այդպիսի պնդումն հաստատող որևէ ուղղակի փաստարկ առայժմ հայտնի չէ: Անկախ դրանից՝ այս բանաստեղծության մեջ Մեծաբենցին ըստ էության հետաքրքրում է հենց այն, ինչով դբաղված էր ճանաչման իմպրեսիոնիստական սահմանափակությունից ելք որոնող դարավերջյան միտքը:

Բանաստեղծության քնարական սյուժեն զարգանում է մեծաբենցյան պատկերին միանգամայն բնորոշ կառուցվածքային սխեմայով: Այստեղ էլ ընկալող սուբյեկտի դիտակետը հաստատված է բաց տարածության մեջ. «Այս իրիկուն թուրինջ ջրաներկ իրիկուն մը, քաղաքին դուրս, բառուղիին բերանը, սոսիին տակ նստեր էի...»: Իրիկնային բնանկարի, առօրյա կյանքի անկապ, պատահական թվացող պատկերները հաջորդում են միմյանց: Անցնում են «երկու տարեց կիներ», լսողությանը հասնում են զրույցի կցկտուր բեկորներ ու հեռանալով հանգչում... Տեսարանը փոխվում է. այժմ տեսագաշտի վրա են «երեք տղամարդեր», նրանց խոսակցության պատառիկները արձագանքվում են կեցության մի այլ ոլորտից ու վերստին հալչում, անէանում են ճանապարհի հեռվում... Գոլության համատրոփ շարժումը ձև է տալիս նորանոր պատկերների. «Տերևուտրին մեջ շշնկոց մը կա, որ հովինը չէ. վայրկյան մը կը դադրի, հետո հեռուն կ'սկսի, խելահեղ թրթռուն ցող մըն է. երկու վայրկյանեն, հանկարծակի, գորշ դույզ մը թռվալով վար կ'իջնի սաղարթներու սրա-

հակը բանալով. հեքոտ, արագ, կը բաժնվին կը հեռանան երկու տարփավոր թռչուններ... օդահած տարփանքներու երջանիկ թաքստոց՝ վաղիջական սոսիին հետամնաց երիտասարդությունը...»¹⁶⁹. Խճուղիով անցնում է ածխավաճառ սալորդը՝ հրեակայություն մեջ արթնացնելով գեղջկական հովվերգության գեղեցիկ մի տեսիլ. ապա երևում է «քաղքըցի» կառապանը՝ նյարդային, նեղսիրտ, գեղջուկ սալորդի ճիշտ հակապատկերը. տպավորությունների շարքը եղբայրական էն տուն վերադարձող կենսուրախ գնչուհիները՝ բնության ազատ զավակներ, բնության պես պարզ ու անմիջական...: Վերջիվերջո անկապ թվացող տպավորությունները միավորվում են, ստեղծում մարդկային կեցություն մի որոշակի պահի հայանցիկ, բայց և ամբողջական պատկերը՝ բարդ, հակասական, հարուստ՝ տարբեր ճակատագրերի, հոգևիժականների բազմազանությանը: Արվեստի արտացոլման առարկան է դա, ճանաչման սկիզբը, կյանքի հարատև հոսքը, բոլոր գեղեցկությունների աղբյուրը: Բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ հրաշքով վերախմաստավորել այդ ամենը արվեստի իրականության մեջ, արդյոք տպավորությունների ճշգրիտ վերարտադրությունը կարո՞ղ է սպառել կյանքի, աշխարհի անշափելի հարստությունն ու խորհուրդը: Դյուրին ճանապարհ է հետևել բնությանը, նմանվել, կրկնել նրան. «...այս իրիկնային համերգության մեջ, մեռնող արևին ոսկի գիրը, հեռավոր ծովուն կապույտ տառը, տերևներուն, թռչուններուն թրթռուն վանկը կը հեղեմ, կը հեգեմ»: Իսկական, մեծ արվեստը, սակայն, պետք է բաց անի «փակ դուռները», անմիջական տպավորությունների ետևում պետք է կարողանա որսալ գոյի համընդհանուր խորհուրդը, մեծ ամբողջի շունչը և վերածել այն պատկերների լեզվի, բառերի համանվագի, ուր դրանցից յուրաքանչյուրը պարունակում է անսահման մի աշխարհ. «Բայց չգտա դեռ անսահման բառը, որ դյութական բալլիքի պես պիտի բանար ինծի այս փակ դուռները՝ ճամփաներուն վրա, ծառերուն տակ, ամբոխին մեջ, անցորդները՝ ամենն ալ աներևութացան, ես տակավին մթնշաղին մեջ կ'սպասեմ: Ո՛հ, ըսեք, ըսե՛ք ինծի գունագեղ անսահման բառը՝ այս իրիկուն...»¹⁷⁰:

Մեծարկնցի ամբողջ ստեղծագործությունը այդ «գունագեղ անսահման բառի» հետևողական որոնումն է: Նրա արվեստը բաց էր անում աշխարհի ստեղծագործական յուրացման նոր ուղիներ, գեղարվեստական խոսքի արտահայտչական նոր հնարավորություններ: Նրա բանաստեղծության տարերքը իրական մարդն էր իրական շրջապատում: Մեծարկնցի ստեղծագործությունը որոշ իմաստով ուրվագծում էր այն սահմանը, որից այն կողմ՝ չէր կարող անցնել ազատության երազով, մար-

դասիրական բարձր գաղափարներով տողորված արևմտահայ քնարերգույնը՝ բուն երկրի ներսում, միջնադարյան խավարի և բարբարոս բռնության պայմաններում: Գեղարվեստական գաղափարների նոր հորձանքը հասնում էր արտասահմանից՝ կանխորոշելով արևմտահայ բանաստեղծական մտքի մի առավել բարձր թռիչք՝ մեր դարի երկրորդ տասնամյակի նախադռանը: Սիամանթոյի «Դյուցազնորենը» բերում էր մեծարենցյան արվեստի լուսավոր իրականությունից սկզբունքորեն տարբեր մի նոր աշխարհ:

ՀՂՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

1. Տե՛ս *А. С. Бушмин*, Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., 1969, с. 118.
2. Տե՛ս *Ю. М. Лотман*, Анализ поэтического текста, Л., 1972, с. 130.
3. Տե՛ս *Г. Гачев*, Образ в русской художественной культуре, М., 1981, с. 3.
4. Տե՛ս նույն տեղում, էջ 4:
5. Տե՛ս *А. С. Бушмин*, Методологические вопросы..., с. 123.

Գ Լ ՈՒ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

1. Ա. Չոպանյան, Գրություն, «Հայրենիք», 1904, № 731:
2. Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, էջ 367—368:
3. Այս կապակցությամբ Հ. Օշականը գրում է. «Իրապաշտներու հակադեցությունը գրական որոշ սեռեր շունչի հարվածելիք: Չկար ոռոմանտիկ վեպը, զոր ձգտելին կործանել տեսնել: Բայց կար բերթողություն մը, հպարտ, ինքնավստահ, մեծ համբավներու վահանովը պաշտպանված: Չոպանյանի բանաստեղծությունը առաջին ընդլզումն էր—գործով—այդ բերթողության դեմ» (Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, էջ 355):
4. Կ. Ֆեոֆյան, Երեք բանաստեղծ, «Մասիս», 1892, № 3965, էջ 161:
5. Նույն տեղում, էջ 160:
6. Նույն տեղում:
7. Նույն տեղում, էջ 163:
8. Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, էջ 360:
9. Նույն տեղում, էջ 361—362:
10. Նույն տեղում, էջ 367—368:
11. Գ. Ֆետրլյանը հիշված հոգվածում գրում է. «Գովելի են անշուշտ Չոպանյանի ջանքերը՝ մեր մեջ մշակելու օտար բանաստեղծության այնքան տարրեր ձևեր, բայց վերջապես «ճարտարության ճգուհի» չե՛ն արդյոք» («Մասիս», 1892, № 3965, էջ 163): Ա. Արփիարյանը «Արշալույսի ձայնի» գրախոսականում, արժանին հատուցելով Չոպանյանի բանաստեղծությունների բնականությանն ու անկեղծությանը, զոհոնականություն

հայտնելով, որ Լորտասարդ րանաստեղծը խուսափում է գրաբարյան ձևերից, այնուհետև, սակայն, ավելացնում է. «Բեցե՛ թե հնու, հնու փախչեր Արշակ և այն նոր լեզվական մոլովներն, որուն տեխատան կ'ըսեն և հայերեն ալ անկապաշտ կը թարգմանեն: Մտքով անկյալներուն ձգելու է այդ անկյալ աշխարհարարին նման գրաբար: Մեր մեջ ով որ զազափար մը ունի հայտնելու, հրեք չդիմեր գրաբարին: Նույնը չըսե՞նք նաև անկապաշտ աշխարհաբարին համար: Պարզ է սրտի լեզուն, և Արշակ, որ սարգ սիրտ մը ունի, միայն պարզ լեզվով թող խոսի կիև կ'ուզն մեր սրտերը միշտ հուզիլ» («Հայրենիք», 1892, № 123): Սկզբունքորեն այլ է պահպանողական «Մաղիկի» գրական Աղերսանդր Շաբլյանի մոտեցումը: Նա գտնում է, որ Չոպանյանը գրական որոշակի սկզբունք չունի, «կը գրեն զրելու համար», միայն ձևի նախանձախնդիր է, «չկրթեր, չուսուցաներ»։ Չոպանյանի նորարարական փորձերը դիտվում են որպես բաճաճ տարօրինակություններ: Այս ամենին հակադրվում է մի ծանոթ գրական հանդեսակ. «Բանաստեղծը մի վսեմ ուսուցիչ է. մի ուսուցիչ, որ պարտի գեղեցկին, խոսելին հրապույրով ազնվացնել յուր ընթերցողին սիրտն ու հոգին և յուր հրապուրչու շնորհալի ոճուն ծագկանց հետ վաճառել յուր ընթերցողին՝ հյութին փրկավետ իմաստից, զազափարաց: Բանաստեղծն միայն երևակայությանց խոսելու, միայն երևակայություններն մոգելու պաշտոն չունի, այլ նա պարտի ընդլայնել յուր ընթերցողին մտաց հորիզոնը, նորա հոգվուն մեջ ցանկել լայն ու վեհ զազափարաց փրկավետ սերմերն. ազգել նաև բարձր հուզեր, տալ նաև բարձրագույն հոժարություններ, վառել նորա հոգվուն մեջ բարձրագույն հաճոյից սերն» («Մաղիկ», 1892, № 21, էջ 245):

12. Լ. Խաչալյան, Կեղծ գրականություն, «Հայրենիք», 1893, № 414:

13. Հ. Շահնազար, Գրադատական. Նվտերոյի, «Նվագը Նվտերպա», հատոր Բ, «Հայրենիք», 1894, № 983:

14. Քնարերգության մեջ իրականության արտացոլման ու տիպականացման առանձնահատկությունների մասին Գ. Ն. Պոսպելովը գրում է. «Քնարերգության, ամենից առաջ խոհական (медитативная) քնարերգության մեջ ստեղծագործական տիպականացման ամսիչական առարկան ոչ թե մարդկանց սոցիալական կեցությունն է, այլ նրանց սոցիալական դիտակցությունը, և ամենից առաջ հենց իր՝ բանաստեղծի դիտակցությունը: Բայց դա ոչ մի չափով չի նեղացնում զեղարվեստական ճանաչման սահմանները քնարերգության մեջ» (Г. Н. Пospelов, Липица, М., 1976, с. 99): Մյուս կողմից՝ «Անձնական քնարերգության բովանդակությունը բանաստեղծի դիտակցության մեջ էմպիրիկորեն (ընդգծումը՝ բնագրում—Վ. Կ.) ընթացող ապրումների ուղղակի, համարժեք արտահայտությունը չէ: Եթե այդպիսի լիներ, ապա անձնական քնարերգությունն իրենից կներկայացներ հոգևրանական փաստագրություն (ընդգծումը՝ բնագրում—Վ. Կ.), որը չէր ունենա ընդհանրացող նշանակություն, չէր գիտակցի, չէր ուժեղացնի իր առարկայի բնորոշությունը (характерность)» (նույն տեղում, էջ 68):

15. Ա. Չոպանյան, Հասարակությունը, «Արշալույսի ձայներ», Կ. Պոլիս, 1891, էջ 179:

16. Լ. Գինդուրդեյն այս առթիվ, նկատի ունենալով մասնավորապես քնարերգության ժանրը, գրում է. «Քնարական անհատը, նույնիսկ ամենամշակվածը, այնուամենայնիվ դուժարային է. Քնարերգությունը հարուցում է այնպիսի ասոցիացիաներ, որոնք կայծակնաբար ընթերցողի գիտակցությանն են հասցնում պատկեր, որ սովորաբար արդեն գոյություն ունի դարաշրջանի կուլտուրական գիտակցության մեջ» (Л. Гиндурдеев, О лирике, М.—Л. 1964, с. 163):

17. «Հայրենիք», 1892, № 331:

18. Այս կասկածելի մամուլի Ա. Արփիարյանը գրում է. «Մինչև 1879 թվականը Թուրքիոյ հայր... իսլամին հետ կը վարվէր «մեր ազգային բաղադրականութիւնը» կոչված դարավոր ավանդութեանց շարունակութեամբ, ջանալով տնտեսապէս ու մտավորապէս բարդավաճիլ, միջավայրին յուշատարած սահմաններուն մէջ։ Ու համընթաց կը հառաջանար դէպի խառնական մը, զոր դարերն ի վեր հեռուն, շատ հեռուն, ազդեցութեամբ իմն կ'ընդշնարվէր» (Ա. Արփիարյան, Պատմութիւն ԺԹ պարու Թուրքիոյ հայոց գրականութեան, Կահիրէ, 1943, էջ 73)։

19. Բ. Բեգլյան, Բանաստեղծութեանց ամբողջական հավաքածո, Վենետիկ, 1929, Հատաշարան, էջ 66։

20. «Արձագանք», 1892, № 3։ Գրախոսութիւնը «Արձագանքում» տպագրվիլ էր անտորագրի։ Հոգիվածի առիթով Չոպանյանը Արգար Հովհաննիսյանին մի շնորհակալական նամակ է հղում, ուր մասնավորապէս ասված է. «...կատարյալ հաջողութիւն մըն էր այդ հոգիվածը, մեծապէս խափանցող ու բանաստեղծութեան բաշ ընտել մտքի մը ծնունդ։ Պ. Քննադատը շատ լավ հասկցիր է զիս, առանց ամենափոքր ծանօթութիւն մը ունենալու իմ կյանքիս ու նկարագրիս վրա, միմիայն զիրքս ունենալով իր տուգն» (Ա. Չոպանյան, Նամակներ, Երևան, 1980, էջ 35—36)։

21. «Հայրենիք», 1892, № 212։

22. «Ծագիկ», 1892, № 21։

23. Ս. Տեմիրբեկյան, Արձակ էջեր, նամակներ, բերվածներ, Փարիզ, 1955, էջ 95—96։

24. Ա. Չոպանյան, Ռուբէն Որբերյան, Հիշատակաց ծաղիկներ, «Հայրենիք», 1893, № 567։

25. Պուշկինի քննարկութեան մէջ «մեր» բառի սլոտիկական նշանակութեան մասին է. Գինգորտըրը գրում է. «Ի տարբերութիւն 1810—1820-ական թվականների բնաբական ոճերի բանաստեղծական բանաձևերի՝ Պուշկինի «մեր» բառը նախապէս չկանխորոշված ասոցիացիաների բառն է։ Ուստի և անսահման ևն նրա իմաստային հնարավորութիւնները, իրերի ճանաչման հնարավորութիւնները՝ նոր, չնախատեսված շրջվածքներով» (Л. Гумзбурз. О Пушкине. М.—Л., 1964. с. 237)։

26. Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 158։

27. Ա. Չոպանյան, Երկեր, Երևան, 1966, էջ 231։

28. «Հայրենիք», 1893, № 562։

29. «Մատիս», 1893, № 3980, էջ 124։

30. Հ. Սլական, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հ. 5, էջ 362։

31. Այս իրողութիւնը նկատել է նաև ժամանակի քննադատութիւնը։ Տիրան Քիւլկանն, օրինակ, «Խոսականը և իրականը» հոգիվածում սեպիլից տարբեր ալկալիսի միտումների հիմքը համարում է գրականութեան մէջ ծայրահեղութեան հասցված դրապաշտութիւնը. «Առաջ խառնալ՝ լավին ամենաբարձր բմբունումը՝ կը շփոթիլնք ցնորքին հետ։ Հիմա, իրական կյանքի, իրական գրականութեան ձգտումն ալ, խառնականութեան ու վիպական գրականութեան ձգտումին պէս, իր ամենին անկարեւոր մասին մէջ կը սահմանափակի մեր գրականութեան համար» («Մատիս», 1893, № 4002, էջ 466)։

32. «Հայրենիք», 1893, № 622։

33. Գարավերջի արվեստում անձնականութեան այդ սկիզբը որակապէս տաքերն էր անհատի ռոմանտիկական սկզբունքից։ Այդ մասին է. Գինգորտըրը գրում է. «Ռոմանտիզմը համար անհատը կամ անհատի բոլոր հոգեւոր հարստութիւններին կրողն էր,

կամ նա ողորդություն էր ապրում բացարձակ արժեքների և համանշանակ իդեալների անմատչելիությունից, արգելվածությունից՝ չրացառելով հանդերձ դրանց գոյության հնարավորությունը (րալրոնիզմ)։ Վաղ ուսման տիկնիկների «հանճարեղ կամայականությունը» նման չէ դարավերջի ունճատի Լեստիական կամայականությանը, անհատ, որ ըզկալում է սոլիսիդիզմով, այլևս չի հավատում սեփական արժեքին» (Л. Гунзбург, О лирике, М.—Л., 1974, с. 244)։ Այս վերջինի հետ շատ ընդհանրություններ ունի դարավերջի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ հաստատվող անհատի սկզբունքը։ Հենց դրանից էր Մեծարեցը ձգտում ազատագրել բնարևրդությունը՝ անհատի բովանդակությունը լցնելով հումանիստական իդեալների հարստությամբ։

34. Ե. Տեմիրգիլյաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, բերվածներ, Փարիզ, 1955, էջ 96։

35. «Հայրենիք», 1893, № 423։

36. Իր. Զոհրապ, Եղիա Տեմիրգիլյաշյան, «Հայրենիք», 1892, № 124։ Լ. Բաշալյան, Կեղծ գրականություն, «Հայրենիք», 1893, № 414։

37. Ղ. Նսալյան, Խորհրդապաշտները և Բրենձ Կիլ, «Արևիկյան մամուլ», 1905, № 7։

38. Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, էջ 367։

39. Նույն տեղում, էջ 361։

40. Նույն տեղում, էջ 411։

41. Հ. Մ. Ճանաչաճըր գրում է. «Իր բանաստեղծությունը հայ ուսման վերներեն Լաֆ կր բերեր նոր շունչ մը, պատճառականներու բնականությունը, պարզությունը, բնության սիրը, ձևին խնամքը հակառակ սրտի զեղումներուն և զազափարապաշտներու վերացումներուն» (Հ. Մ. Ճանաչաճ, Հայ գրականության նոր շրջանի համառոտ պատմություն, Վենետիկ, 1973, էջ 201—202)։ Վ. Նորենցը, Ս. Տարոնցին գրում են. «Նա պառնասյան կոչված ուղղության հիմնադիրն է մեր գրականության մեջ։ Նա այն հեղինակներից է, որ հայկական բանաստեղծությունը ուսման իդեալից առաջնորդեցին դեպի սեփական» (Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 8)։

42. Տե՛ս Леконт де Лиль, Из четырех книг. Стихи, М., 1960, с. 161, 59.

43. Ա. Չոպանյան, Նամականի, էջ 31—33։

44. Տե՛ս Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, с. 72.

45. Նույն տեղում, էջ 69։

46. «Հայրենիք», 1892, № 123։

47. Նույն տեղում, № 180։

48. «Պաղիկ», 1895, № 1։

49. Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Քերթվածներ, Փարիզ, 1908, ներածություն, էջ է—Բ։

50. Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 147։

51. Տե՛ս Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, с. 70—73. 81.

52. Տե՛ս Леконт де Лиль, Из четырех книг, с. 103.

53. Տե՛ս Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, с. 101.

54. «Մարտ», 1893, № 4002, էջ 466։

55. Նույն տեղում, 1892, № 3960, էջ 92։

56. Ա. Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 177։

57. Չոպանյանի միտքն ակնհայտորեն կապվում է դարավերջի ֆրանսիական արվեստում տարածված՝ «գեղարվեստների սինթեզման» գաղափարի հետ։ Դա առավել ցայտուն դրսևորվեց հատկապես երաժշտության մեջ՝ հանձինս Վաղների և Դերյուսիի։

Այդպիսի սինթեզման փորձեր կատարվում էին նաև պոեզիայում ու գեղանկարչության մեջ: Այդ ճանապարհով երաժշտության, բանաստեղծության, գեղանկարչության կաթն-տիկական սկզբունքները մերձենում ու փոխադարձաբար հարստանում էին: «Այդ գեղագիտությունը,—գրում է ռուս հետազոտողը,—որ «ճանապարհաստված էր Բերգսոնի առաջին մտորումներով», մարմնավորված էր ինչպես Մետեռլինկի դրամատուրգիական կոնցեպցիաներում, այնպես էլ Դերյուսի երաժշտական տեխնիկայում, ձևավորվում, դառնում էր ավելի ճշգրիտ ու խոր՝ յուրօրինակ գունավորում տալով այն իդեալիզմին, որով այժմ ողևորվում էր գրական ու փիլիսոփայական երիտասարդության մեծամասնությունը» (А. И. Владимиrowa, Проблема худ. познания во франц. литературе на рубеже двух веков, Л., 1976, с. 48—49).

58. «Հայրենիք», 1893, № 382:

59. Ա. Չուպանյան, Նամակների, էջ 37:

60. Նույն տեղում, էջ 38—39:

61. Տե՛ս А. И. Владимиrowa, Проблема худ. познания..., с. 52.

62. «Հայրենիք», 1893, № 646:

63. Նույն տեղում:

64. Նույն տեղում, № 658:

65. Ահա Բոգլերի «Դաշնություններն» ամբողջությամբ.

Բնությունը տաճար է, ուր սյուները կենդանի
Ջրույում են երբեմն խառն ու ազոտ բարբառով,
Մարդը անցնում է այնտեղ սիմվոլների անտառով,
Որ հետևում է նրան գործվանքով ընտանի:

Որպես երկար զղանջներ, որոնք ձուլվում են հեմվում
Ու կազմում են մշուշոտ և մի խորին միություն,
Դիշերի ու լույսի պես լայնածավալ, տարածուն
Բույրի, գույնի, հնչյունի համաձայն է ծնվում:

Կան անաղարտ բուրմունքներ, ինչպես մարմինը մանկան՝
Նման մեղմիկ սրնգի և դալարուն խոտերի,
Եվ բուրմունքներ կան շվայտ, փառահեղ ու հաղթական

Ծավալումով անսահման անծայրածիր նյութերի.
Նման սավի ու մուշկի, նման խեփի ու խնկի,
Որոնք բերկրանքն են երգում զգացմունքի ու մտքի:
(Բնագրից թարգմ.՝ Հ. Բախչինյանի):

66. Մեջբերումն՝ ըստ Ա. Ի. Վլադիմիրովայի նշված ուսումնասիրության, էջ 17:

67. Նույն տեղում, էջ 19:

68. «Հայրենիք», 1894, № 731:

69. «Ծաղիկ», 1895, № 1, էջ 1:

70. Ահա մի քանի բնորոշ հոգվածներ. Մ. Շամստանճյան «Մեկամաղձությունը նոր գրականության մեջ», Ա. Չուպանյան «Միստիքականությունը գրականության մեջ», Հյուսիսի գրականությունները», «Ֆրանսիական նոր բանաստեղծությունը. Բիեր Քիլեան»:

71. Ա. Չոպանյան, Բանաստեղծություններ, Փարիզ, 1950, ներածություն, էջ Ժ:

72. Նույն տեղում, էջ ԺԱ—ԺԲ:

73. Ա. Չոպանյան, Կյանք և երազ. արձակ բանաստեղծություններ, հեքիաթներ, բլադներ, Էջեր, Փարիզ, 1945: Նամակ-հառաջարան էմիլ Վերհառնիս Վերհառնը մասնավորապես դրում է. «Ինչ ալ ընեք, ձեր բոլոր քերթվածները կը թվին նորեն բխել ոչ թե ձեզմե, այլ ձեր ցեղին, ու ասիկա մեծագույն գովաստան է որ կրնամ ընել անոնց մասին: Ձեր երգերը,—նույնիսկ անոնց ամենեն բնածինները,—կը կապվին կամ մանավանդ կը կցվին ձեր ավանդությունը և պիտի կարենային ձեր ժողովուրդին իսկ երեկվայիված ու տաղաշափված ըլլալ: Պետք կա՞ որ ձեզ ապահովեմ թե Լուսնակ գիշերը, Երգերը, Արցունքն ու Ժամադը, Պատմաբանին Բերքվածը բոլորովին ֆուրքերական են: Ամեն ինչ անոնց մեջ հավաքական է, ամեն ինչ հոն զգացված է՝ սերունդներու մեջքն՝ մեկու մը կողմն որ դանոնք կը ձեռն ու կը խտացնեն» (էջ Ը):

74. Որքան էլ ռոմանտիզմից տարբեր էին Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերի ծրագրային միտումները, այնուամենայնիվ նա բացառիկ գրական-պատմական նշանակություն էր վերապահում հատկապես ռոմանտիկական բանաստեղծությանը: Դեռևս 90-ականների սկզբին, ռեալիզմի ծաղկման շրջանում, նա գրում էր. «Իր (ռոմանտիզմի.—Վ. Կ.) բանաստեղծությունը վսեմագույնն է բոլոր բանաստեղծությանց, որովհետև հոն կը ցուանան՝ որպես հայելիի մեջ՝ երկու մեծ ազդուրները ներշնչման՝ բնությունն ու սերը: ...Իր մեջ ամփոփելով ինչ որ բնությունն ունի գեղեցկագույն, ճոխագույն, վեհագույն և մանավանդ տրամադույն, այդ բանաստեղծությունն հավիտենական բանաստեղծությունն է, ճշմարտի բանաստեղծությունը, սրտի բանաստեղծությունը» (Ա. Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 93):

75. «Հայրենիք», 1893, № 483:

76. «Մաղիկ», 1895, № 7, էջ 235:

77. Նույն տեղում, էջ 237:

78. Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 182:

79. «Մաղիկ», 1895, № 7, էջ 235:

80. «Հայրենիք», 1895, № 1170:

81. «Մաղիկ», 1895, № 7, էջ 263—264:

82. Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1943, էջ 196:

83. Նույն տեղում, էջ 210:

84. Նույն տեղում, էջ 211:

85. «Անահիտ», 1898, № 1, էջ 5—6:

86. «Շանթ», 1911, № 3:

87. Անայիս, Հուլիս, Փարիզ, 1949, էջ 95:

88. «Բյուրական», 1900, № 15:

89. «Մուրճ», 1901, № 1, էջ 159:

90. «Մասիս», 1899, № 19—20:

91. «Ներաշխարհը» գրվել է 1898—1900 թթ. ընթացքում, թեև տպագրվել է 1906-ին:

92. «Հայ գրականություն», 1911, № 3:

1. Տ. Ջրաֆյան, *Երկեր, Երևան, 1981, էջ 28—29:*

2. Նույն տեղում, էջ 244:

3. «Ծաղիկ», 1895, № 7, էջ 237:

4. Տ. Ջրաֆյան, *Երկեր, էջ 313:*

5. Նույն տեղում, էջ 101:

6. Նույն տեղում, էջ 103:

7. «Շիրակ», 1909, № 16, էջ 340—341:

8. Տ. Ջրաֆյան, *Երկեր, էջ 32:*

9. Նույն տեղում, էջ 346:

10. «Շիրակ», 1909, № 16, էջ 340—341:

11. Տ. Ջրաֆյան, *Երկեր, էջ 166:*

12. Նույն տեղում, էջ 168:

13. Նույն տեղում, էջ 167—168:

14. Ա. Հարությունյանը «Ներաշխարհին» նվիրված իր հոդվածում («Բուլղանդիոն», 1906, № 3001) առարկում է Ինտրայի այս մտքին՝ բերելով Բյուֆոնի հայտնի խոսքերը՝ *Le style c'est l'homme* (ոճը ինքը՝ մարդն է): Իր ինքնադատականում Ինտրան գրում է, թե՛ Ա. Հարությունյանի մոտ Բյուֆոնի միտքն աղճատված է. ճիշտ է՝ *Le style est de l'homme même* (ոճը նույն իսկ մարդն է): Ժշգրտելով նաև Ֆրանսիացի բնագետի միտքը՝ Ինտրան գտնում է, որ ոճը միայն մարդու բնածին անփոփոխ հատկությունը չէ, այլ կարող է պայմանավորված լինել նաև ստացած գիտելիքներով, միջավայրով, դաստիարակությամբ և այլ գործոններով: Ասյա եզրակացնում է. «Ոճը մարդն է և ոճը, որ եղանակ մ'է, կը պատկանի ոչ միայն նկարագրին, այլ նաև մնացյալ մեծամասնության (արտաքին գործոններին.—Վ. Կ.): Արդ, չինք կրնար վսեմ ոճ գործածել լաւ մը առաջ համար, վասնզի ծանոթությունը, զոր ունինք մեր հայտնիլի բանին մասին, մեր նկարագրին անկախ է, և կ'ստիպի մեզ գործածել այս կամ այն ոճը, զոր կամով ու գիտակցաբար, կամ թող ըլլա հանգցայս կ'ընտրենք, վասնզի մեր արտահայտելիք վիճակին կամ մտածման պատշաճ է, անոնց մեկ շեշտումն է, անոնց մեկ հայտարարն է, անոնց մեկ եղանակավորումն իսկ է. ան ալ կը բացատրի մեր նյութը, ան ալ զազափար մը կուտա այդ նյութին վրա, և շատ անգամ ինքն է որ կուտա տիրող զազափարն իսկ, և ահա եղանակ մ'ըլլալուն շափ ալ նյութ է, Ե՛հն ալ զազափար մ'է: Առանց այսպիսի ըմբռնումի մը Պյուֆոն իսկ չէր կրնար մտածել, թե՛ ռեբերկերն իրենց ոճով միայն կ'պարեն», բանի որ ոճ մը կըր գոտ կ'ըլլանակ մ'է և հետեւաբար նյութինն անկախ, չի կրնար զայն պարունակող գործն հավերժացնել, առ առավելն ինք միայն կը տոկա ժամանակին: Այնպիսի որ, Երբ Պյուֆոն ոճը կը ներբողէ, անխուսափելի կերպով (թե՛ հակամալս) ներբողած կ'ըլլա նաև նյութը, որուն մեկ համադրական արտահայտությունն է ոճը, որուն մեկ բնօրինակը զազափարն է» (Տ. Ջրաֆյան, *Երկեր, էջ 324—325*): Ինտրայի այս մտքերը զգալիորեն մոտենում են ոճի վերաբերյալ Ժամանակակից տեսական պատկերացումներին:

15. Այս տեսակետից հատկանշական է Ա. Զոպանյանի «Բոմանտիկ գրականությունը» (1891) հոդվածը, ուր մասնավորապես գրում է. «Իր վիպասանությունն ու թատերգությունը, շափազանցյալ հակապատկերներով, իրականն շատ խոշոր անձնավորություններով, մտացածին տեսարաններով լեցուն, ավելի երևակայության զավակ

քան ճշգրիտ դիտողության և ուսումնասիրության, անիրական և անշահական են. բայց իր բանաստեղծությունը վսեմագույնն է բոլոր բանաստեղծության, որովհետև հոն կը ցուանան՝ որպես հայելիի մեջ՝ երկու մեծ աղբյուրները ներշնչման, բնությունն և սիրտը... Իր մեջ ամփոփելով ինչ-որ բնությունն ունի գեղեցկագույն, այդ բանաստեղծությունն հովիտնական բանաստեղծությունն է, ճշմարիտ բանաստեղծությունը, սրտի բանաստեղծությունը» (Ա. Չապլանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 97)։

16. Այս կապակցությամբ ֆրանսիական «նոր էսթետիկայի» ժամանակակից ուսու հետազոտողը, բնագիր սկզբնաղբյուրներից բաղված առատ նյութի հիման վրա, գրում է. «Նա (բանաստեղծները) նորագույն սերունդը.—Վ. Կ.) սիմվոլիստներին, ինչպես նաև ուսուիստներին ու նատուրիալիստներին մեղադրում է «ոտմանտիկականության» մեջ, այսինքն՝ այն բանում, թե նրանք իրենց ստեղծագործությունները կառուցում են «դադաիստի» շուրջը, ստեղծելով ընդհանրապես «դադաիստական արվեստի» ևս մի նախադեպ։ Ընդունելով համաշխարհային ողու գոյությունը՝ սիմվոլիստները իրականությունը դիտում են որպես համակարգ, այսինքն՝ դեպի իրականություն են դնում նախապես տրված սխեմայից» (Ա. Ի. Владимиrowa, Проблема художественного поэтики во французской литературе на рубеже двух веков (1890—1914), с. 52).

17. Մեջերումն ըստ Ա. Ս. Վաղիմիրովայի նշված ուսումնասիրության, էջ 18։

18. Նույն տեղում։

19. Նույն տեղում, էջ 18, 19։

20. Նույն տեղում, էջ 18։

21. Ս. Չապլանյան, Երկեր, էջ 103։

22. Նույն տեղում, էջ 96։

23. «Բյուզանդիոն», 1913, № 5057։

24. Ս. Չապլանյան, Երկեր, էջ 131։

25. Նույն տեղում, էջ 334։

26. Նույն տեղում, էջ 333։

27. Այս մասին տե՛ս Առ. Է. Ռովիշյան. Ժամարիտը և գեղեցիկը Տիրան Չարբանիքի էսթետիկայում («Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից», գիրք 2, Երևան, 1976)։

28. Ս. Չապլանյան, Երկեր, էջ 103։

29. «Ծաղիկ», 1895, ապրիլի 1, հավելված թիվ, էջ 111։

30. Ս. Չապլանյան, Երկեր, էջ 333։

31. Նույն տեղում, էջ 104։

32. «Բյուզանդիոն», 1913, № 5056։

33. Ս. Չապլանյան, Երկեր, էջ 102։

34. Նույն տեղում, էջ 100։

35. Նույն տեղում, էջ 101։

36. Նույն տեղում, էջ 104։

37. Նույն տեղում։

38. Նիրվանան Ինտրայի պատկերացմամբ նույնական չէ ֆիզիկական անհետացման հետ։ Բանաստեղծը հաստատում է դա «Ներաշխարհի» բազմաթիվ էջերում՝ իր ըմբռնումը որդաշխարհին տարբերակելով հատկապես Տեմիրճիպաշյանի հայացքից, որի համաձայն Նիրվանան նշանակում էր հսի ոչնչացում, մահ։ Ինտրայի մոտ Նիրվանայի սկզբունքը բովանդակավորվում է նրա բանաստեղծական համակարգի ընդհանուր տրամաբանությամբ։ Ըստ այդպիսի մեկնարանության Նիրվանան նույնն է, թե՛ «ունենալ

արտաշխարհը», «տեսնել արտաշխարհի իրերու հետին ու ճիշտ ընդհանրությունը», «հանդչել անոր խաղաղության մեջ», ուր՝ «տեսնելը կը դադրին, քանի որ երևույթները երբացատրվին ու կը ջնջվին ալ րադձանքները ըլլալու անկարող և որու համասեռ, միապաղաղ ընդհանրության կրկինը կրնա հեշտով յուրացվի հոգիին»։ Եվ զառաքանապաշտներու պատմած մահն էլ է, ապա համեմայն դեպք անթաղում է մի ալ, անդառնալու հային կյանք (Տ. Չրաֆյան, Երկիր, էջ 101)։

39. Տ. Չրաֆյան, Երկիր, էջ 28։

40. Նույն տեղում, էջ 343։

41. Նույն տեղում, էջ 348։

42. Նույն տեղում, էջ 352։

43. Նույն տեղում, էջ 352—353։

44. Այս տեսակետից հետաքրքիր է Ստ. Թովչյանի միտքը՝ եզրույթական արվեստի ինտրոյական մեկնարանության քննարկի վերաբերյալ. «Հին եզրույթական գեղարվեստի երևույթների վերլուծումներն ունեն մի կարևոր յուրահատկություն. դրանք ոչ թե նյութից վերացած տեսական վերլուծումներ են ուր դատողականության մտքի երկար աշխատանքով կատարված, այլ անմիջական տպավորությունների վերլուծություն, անմիջականորեն սուրված զգացումներով գունավորված խոհերի, մտածումների արդյունք» (Տ. Չրաֆյան, Երկիր, էջ 22—23)։

45. Տ. Չրաֆյան, Երկիր, էջ 35։

46. Նույն տեղում, էջ 32։

47. Այս հարցի վերաբերյալ ավելի հանգամանորեն՝ տե՛ս մեր «Խնտրա» ուսումնասիրությունը («Գրական գեղարվեստ», Երևան, 1976, էջ 160)։

48. Տ. Չրաֆյան, Երկիր, էջ 350։

49. Նույն տեղում, էջ 348։

50. Նույն տեղում, էջ 55։

51. Ժամանակակից տեսությունը «քնարական հերոս» հասկացությանը լիակատար համարժեք և բոլորի կողմից ընդունված սահմանում դեռևս չի տվել ի. Գինգրուրգին, որինակ, գրում է. «Քնարական հերոս տերմինն անկասկած շահագործվել է Քնարական հերոսի միասնական կատեգորիայի տակ ևն գրվում հեղինակային գիտակցության արտահայտության ամենատարբեր եղանակները. դրանով իսկ ջնջվում է վերջիններիս սպեցիֆիկան, դրանց ճանաչողական իմաստը. Իսկական քնարերգության մեջ միշտ ներկա է բանաստեղծի անձը, բայց խոսել քնարական հերոսի մասին իմաստ ունի միայն այն դեպքում, երբ այդ անձը կերպավորվում է կայուն գծերով՝ կենսագրական, սլոխական... Առանձին բանաստեղծության մեջ քնարական հերոս գոյություն չունի։ Դա անսպաշման միասնությունն է ինքն ու իմաստը ստեղծագործության, ապա զոհն առանձին շրջանի, շարքի կամ լիամասիկ համալիրի» (Մ. Գինգրուրգ, Օ կուրս, с. 155)։ Մերանից որոշակիորեն տարբերվում է Գ. Ն. Պոսպելովի տեսակետը. «Քնարական մեղիտացիայի սուբյեկտը երբևէ չի նույնանում բանաստեղծի՝ կենսագրական և մեղիտացիայի հետ, և ամեն մի ուղղակի զուգահեռ գրանք միջև պարզեցական և անթույլատրելի է։ Քնարական մեղիտացիայի սուբյեկտը մի հատուկ տեսակի գրական տիպ է, միշտ այս կամ այն շափով արդյունք է բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայության, և ոչ թե անմիջականորեն կյանքից վերցված իրական դեմք» (Գ. Ն. Պոսպելով, Օ կուրս, с. 69)։ Երկու տեսակետից էլ դիտված՝ քնարական հերոսի առկայությունը քնարային ստեղծագործության մեջ միանգամայն չափ իրողություն է։

52. Այս կապակցությամբ՝ մի կենսագրական մանրամասն, Վերժինին ուղղված նամակներից մեկում (13 հունվար, 1899, այսինքն՝ այն շրջանը, երբ Խնտրան աշխատում էր «Ներաշխարհի» վրա) բանաստեղծը դանդաղատվում է իր ընկճված վիճակից և բացատրում. «Նոստալդիանում եմ բեզի, որ տրամվոյանս պատճառը միայն դուն չես... հայապ նաև աղբատությունը: Իսկ մյուս կողմին աշխատությունս կիսատ մնացած՝ խիղճս կը տանջե ինձի, լի որբան տկար է կամբս, որբան գերի եմ իմ թշվառությանս: Որովհետև թշվառությանս գիտակցությունը վերցուցեր է ինձմե ամեն մտավոր ազատություն... Անշարժ կը նստիմ, հազիվ կը կարգամ, հազիվ կը գծադրեմ» (Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 394): Այս «գծադրելու» փաստը հավաստի իրողություն է: Խնտրան նկարիչ էր, կատարում էր նաև մասնավոր պատվերներ: Եվ ահա «Ներաշխարհում» այդ կենցաղային փաստն ասացել է խոր գեղարվեստական իմաստավորում: Նկարեցն ստեղծագործություն է, որ ենթադրում է լիակատար ազատություն. այդ ազատությունը կաշկանդվում է այն գիտակցությամբ, որ ներշնչանքը ենթարկվում է վճարվելու հարկադրական պետքին, դոյապայքարի անհրաժեշտությանը. ստեղծագործությունը մեծագույն հաճույք լինելուց վերածվում է մեծագույն տառապանքի. «Միակ խալտառակ բաղցրությունը, զոր կարելի ըլլա հուսալ կենսաշահություն անդիմիճեն, իր նվազ ցավազին ճնշումն է արտիս վրա այն պահուն, որ պղտիկ պատկերը նույնիսկ գեղեցիկ շինած ըլլալու հիքությունս հաստատած ըլլամ, այն պահուն, որ վճարվելու գծուժ երանափառությունը վայրկյան մը շփոթման մոռցված ու անստանալի և ճշմարիտ հաճույքներու հետ. երբոր դացած ըլլամ փարա վատակելու, ցուցնելու, հասկնալու իսկ համար լի կ'ապրիմ կոր այն բոլոր մարդերուն պես, որ քաղաքներուն աճարեկ, ննեգավոր ու զեւաքող բաղմունքները կը կաղմեն» (նույն տեղում, էջ 66): Սփյուռքահայ գրականագետ Գր. Պրլտյանը «պզտիկ պատկերը շինելու» այս միջադեպը մեկնարանում է բոլորովին այլ կերպ՝ կապելով այն խորհրդանշանի ինտրալական ըմբռնման և բանաստեղծի աշխարհի ընդհանուր ոգու տեսակետից կարևոր այն մտքի հետ, թե՛ «ամեն գործ որբանս ալ վնամ ըլլա՝ անկումն է գործին զաղափարին»։ «Այս «գծելը», — բացատրում է ուսումնասիրողը, — ուրիշ բան չէ, ինչի ոչ գրեկուն փոխարևությունը, կամ, ավելի ճիշտ՝ գծելուն արձատական իմաստին ու գործողության հղում մը: Դ. Երբ փոխարևությունը գրելը կը դնե գծելու, նկարելու ծիրին մեջ, կը շարունակե խորհրդանշանումի աշխատանքը, որուն կ'ենթարկվին իրերն ու լեզուն» (Գր. Պրլտյան, Տրամ, Պեյրոյթ, 1980, էջ 159): Այսպիսի մեկնարանությունը, անկասկած, կամայական է:

53. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 63—66:

54. Նույն տեղում, էջ 61—62:

55. *Տե՛ս Луначарский*, т. 5, с. 104.

56. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 102:

57. Խնտրայի հասարակական իդեալի ուսուցիական բնույթը նկատել է նաև ժամանակի քննադատությունը: Տիգրան էլքենճյանն, օրինակ, գրում է. «Հեղինակը, քաջ բանաստեղծ, նույնքան քաջ ընկերաբան մը չէ... Ուրեք ուրեք անգործական գաղափարներու կը հանդիպին իր շափաղանցորեն անկեղծ թվադրությանց մեջ, զորս գիտասիրաբար կ'առաջարկե ի դարձան ընկերային թշվառության» («Բյուզանդիոն», 1906, № 3055):

58. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 67—68:

59. *Տե՛ս Луначарский*, т. 5, с. 104.

60. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 102: Հետաքրքիր է, որ սերունդների հիշողության մեջ

գործով անմահանալու գաղափարը Ինտրան անհամատեղելի է համարում իր գալանած բարոյական սկզբունքների հետ. «Այն ասեն, օ՛ր, զրապաշտություն, ո՛չ ապարեն հիմարական լավատեսություն մը կ'ըլլա քուկդ»՝ Ըմբռնած ապագայիդ, անմահությանդ մասին՝ սերունդներուն հիշողությանը մեջ կայացած, երկարաձգված, իրեն ծիծաղելի, ողորմելի հավիտենության մը մեջ, ուր մարդկության օգտակար իմացականություններն հարակային և որու սակայն հավասարադիս կրնան արժանանալ չարերը՝ բարիներուն շափ անկորնչելի՝ անգամ մը որ ահագին ըլլան» (նույն տեղում, էջ 158)։

61. Նույն տեղում, էջ 56։

62. Նույն տեղում, էջ 59։

63. Նույն տեղում, էջ 53։

64. Նույն տեղում, էջ 56։

65. Տե՛ս Մ. Гумзбурз, О лирике, с. 140.

66. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 30։

67. Գր. Պըլտյանն, օրինակ, այդ վերագրածը բացատրում է սոսկ ձևային նկատառումներով. Ինտրան, իբր, նպատակ է ունեցել պարզապես «Ներաշխարհի» գեղարվեստական կառուցվածքի անավարտությունը («Այս լեռնակույտը բուրդ մը չարժե») վերացնել սոնետի խստագույն ձևային ավարավածությամբ (Գր. Պըլտյան, Տրամ, էջ 251—253)։ Զջմարտությունն այն է, սակայն, որ «Նոճատտանը» ամենից առաջ բանաստեղծի հայացքներում աստիճանաբար ավելի ու ավելի խորացող միատիկականության արտահայտությունն է։

68. Այս պատկերը Ստ. Թովչյանը ղենում է Ինտրայի լույսի տեսության հիմքում և զրա վրա կառուցում բանաստեղծի իմպրեսիոնիստական գեղագիտության իր մեկնաբանությունը (Ստ. Թովչյան, Տիրան Չրաբյանի իմպրեսիոնիստական էսթետիկան, «Սովետական դրականություն», 1975, № 11)։

69. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 33—34։

70. Նոճիների խորհրդանշիչ լայն կիրառությունը Ինտրայի բանաստեղծական համակարգում Գր. Պըլտյանը բացատրում է բուրգերի հետ ունեցած նրանց ձևի ընդհանրությամբ (տե՛ս նշված ուսումնասիրությունը, էջ 233 և հետո)։ Այսպիսի պնդման մեջ, իհարկե, ճշմարտություն կա։ Զպետք է մոռանալ, սակայն, որ Նոճին միշտ էլ գիտակցվել է որպես մահվան, գերեզմանոցի խորհրդանշ՝ կապվելով անցողիկի և անանցի միատիկական խորհրդի հետ։ Ինտրայի համակարգում Նոճիների պատկերը գեղարվեստական գեր է ստանձնում գլխավորապես այս իմաստով։

71. Տե՛ս Ժ. Обломовский, Французский символизм, с. 112—113.

72. Նույն տեղում, էջ 93։

73. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 88։

74. Նույն տեղում, էջ 180, 181։

75. Նույն տեղում, էջ 182։

76. Տե՛ս Ա. И. Владимиров, նշված ուսումնասիրությունը, էջ 25։

77. Տեսանք, որ Գր. Պըլտյանը այս բացը վերացնելու մղումով էր բացատրում բանաստեղծի մուտքը սոնետի խիստ ձևի քնազավառը։ Այս կապակցությամբ ուսումնասիրողն անում է մի հետաքրքիր գիտողություն. այսպես ասած «բրդացման» սկզբունքով են կառուցված ինչպես առանձին սոնետները [«Այս շարժումը (հնչյակի բովանդակության.—Վ Կ.)... վերջին ելույտով կը ձգտի ելլելու բուրգին զագաթը, ցանկությունը կը գրի իր վերջին կարևորությունը ծայրագույն բառին մեջ խրելով», նշված ուսումնասիրում-

թյունը, էջ 249], այնպես էլ «Նոճատանի» տմբողջական շարքը. «Շարքը կը բաղկանա 40 հնչյականներէ՝ բաժանելի 4 ղլխավոր մասերու: Հնչյակ մը ունի 4 հատած: 40 հնչյականները իրենց կարգին կը կազմեն բուրդ մը, որուն ամեն մէկ մականիսը կը ծածկվի 10 հնչյակով (թիվ՝ որ բուրդ մըն է $4+3+2+1=10$): Տեսանք որ կիրառված են բառակիր և եռյակի հանգավորման 4 տեսակ: Գաղտնագիտական հաշիվները են ասոնք: Թերևս: Ինչ ալ ըլլա 4 թիվի «գաղտնագիտական իմաստը», այստեղ կը մնա իբրև կազմավորման «սկզբունք» մը (Նույն տեղում, էջ 249):

78. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 36—37:

79. «Շիրակ», 1909, № 16, էջ 340—341:

80. Ը. ՕՃԱՍԱԵՅԵԱՆ, նշված ուսումնասիրութիւնը, էջ 107:

81. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 102—103:

82. Նույն տեղում, էջ 103—104:

83. Նույն տեղում, էջ 91:

84. Նույն տեղում, էջ 105:

85. Նույն տեղում, էջ 159:

86. Նույն տեղում, էջ 191:

87. ՏԼ՝ Ս. ԷՄԵՆԵՅԱՆ, Զրաքյանի «Ներաշխարհը», «Բյուզանդիոն», 1906, № 3053:

88. Ա. Beaumer-ն, օրինակ, գրում է. «Բոլոր իրերն ու մարդը կապված են ամենախոր ներդաշնակութամբ. դրա մէջ բարիքն է, իսկ շարիքը մարդու՝ բնութիւնից անշտափածութեան մէջ է»: Շարք վան լերերդի «Եվայի երգը» սրտմի հերոսուհին այսպիս է գիտում բնութիւնը.

Ես՝ այդ Դու ևս, իսկ Դու՝ այդ ևս եմ,

Օ, բնութիւն, որին ևս հպվում եմ

Ձեռքերով և որին նայում եմ

Շլացած աչքերով...

Ո՞վ կարող է ասել ինձ՝ որտեղ եմ ևս վերջանում

Կամ որտե՞ղ եմ սկսվում:

Իմ սիրտը ամենուրեք, անդադար

Գտնո՞ւմ է իրեն...

Ամեն ինչում կարկաշում է մի կյանք,

Եվ մենք նույն երազն ունենք:

Բնութիւնը պատասխանում է.

Քո բառերը՝ դրանք իմ հոյակերտ պատկերներն են,

Քո բառերը՝ դա մենք ենք, ամպերը, ջրերը,

Քամին, ծաղիկները, ծառերը, թռչունները...

(Քաղվածներն ըստ՝ Ա. Ի. Влaдuмuрoвa, նշված ուսումնասիրութիւնը, էջ 20—21): Ահա և Խնարայի միտքը. «Բնութիւնը ամենուրեք կը հաստատուի, թե նույնն է ամենուրեք, բոլորիս փթթումին, թռչուններու սլացքին, ճախրին մէջ, հնչյուններու դաշնութեան ժայթքերուն մէջ, ինչպէս հողմայն ուրիշական, խանդաղատական հոժարութեանցը մէջ, որք կը զեղուն, ալ անհիշաշար ճովողուն ու կապույտ օրվան մէջ» (Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 81):

89. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 349:
90. Նույն տեղում, էջ 354:
91. Նույն տեղում, էջ 74:
92. Նույն տեղում, էջ 170:
93. Նույն տեղում, էջ 172:
94. Նույն տեղում, էջ 80:
95. Նույն տեղում, էջ 82:
96. Նույն տեղում, էջ 72:
97. Նույն տեղում, էջ 43—44:
98. Նույն տեղում, էջ 73—74:
99. Նույն տեղում, էջ 76:
100. Նույն տեղում, էջ 79:
101. Նույն տեղում, էջ 81:
102. Նույն տեղում, էջ 133: Հետաքրքիր է, որ Ինտրան իր ինքնադատականում ասածո կամ հոգու անմահությունից զաղափարը, համենայն դեպս բրիստոնեական իմաստով, անհարիր է համարում «Ներաշխարհի» ողոն. «Բացահայտ սխալ և զբրին հետ հակասություն մ'են 200 էջին այն տողերն, ուր Ինտրա գիտնալու, սիրելու (նաև բարոյականի) և ապրելու պայման կուզի համարիլ զաստված կամ հոգվո անմահությունը. ոչ Սրինոդայինը, անշուշտ, անգիտակից ու աննսական, այլ հոգվո ամբողջական (intégrale) անմահությունը» (նույն տեղում, էջ 353): Հատկանշական է նաև. որ որոշ քննադատներ «Ներաշխարհում» նկատել են ավերիտական դժվար:
103. Նույն տեղում, էջ 154:
104. Մ. Մեծարեց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 21—22:
105. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 339:
106. Նույն տեղում, էջ 133—134:
107. «Բյուզանդիոն», 1906, № 3054:
108. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 354:
109. Նույն տեղում, էջ 99:
110. Նույն տեղում, էջ 97:
111. Տի'ս К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинение, т. 21, с. 285.
112. «Ներաշխարհի» ստեղծման շրջանում բնագիտության մեջ կիներն ընդունվում էր իբրև ֆիզիկականորեն ռեալ սուբստանց, որի միջոցով, իբր, իրադարձվում էին բոլոր տարածական փոխադրությունները: Եթերի զաղափարը վերջնականապես հիքքվեց Մայքլիսոնի և Մոսլիի փորձերով, էյնշտեյնի տեսական հետազոտություններով:
113. Մտ. Թովչյան, Տիրան Չրաբյանի իմպրեսիոնիստական էսթետիկան: «Առվիտական գրականություն», 1975, № 11, էջ 154—165:
114. Նույն տեղում, էջ 157:
115. Տի'ս А. Н. Благушова, նշված ուսումնասիրությունը, էջ 27:
116. Մեջբերումն ըստ նույն ուսումնասիրության, էջ 28:
117. Տի'ս նույն ուսումնասիրությունը, էջ 33:
118. Տ. Ջրաֆյան, Երկեր, էջ 319:
119. Նույն տեղում, էջ 342—343:
120. Նույն տեղում, էջ 132:
121. Նույն տեղում, էջ 97:

122. Նույն տեղում, էջ 330:
 123. Նույն տեղում, էջ 68:
 124. Նույն տեղում, էջ 87—88:
 125. Նույն տեղում, էջ 98:
 126. Նույն տեղում, էջ 83:
 127. Նույն տեղում, էջ 287:

128. Իր ինքնադատականում բանաստեղծն ինքն էլ վկայում է, որ «Ներաշխարհում» ներկայացված գրեթե բոլոր իրադարձություններն ու վիճակները ռեալ կենսագրական հիմք ունեն. «Գրքին վերջին էջը կազմող Տեսլիլն իսկ, որ շատերու պարզ ողորմելի fiction մը կրնա թվիլ¹ կատարյալ իրողությամբ մ'է» (նույն տեղում, էջ 339, ընդգծում-ները հեղինակինն են):

129. Նույն տեղում, էջ 38:
 130. Նույն տեղում, էջ 82:
 131. Նույն տեղում, էջ 186—187:
 132. Նույն տեղում, էջ 396:
 133. Նույն տեղում, էջ 185:
 134. Նույն տեղում, էջ 184:
 135. Նույն տեղում, էջ 354:
 136. Նույն տեղում, էջ 184:
 137. Նույն տեղում, էջ 182:

Գ Լ ՈՒ Ն Ն Ր Ր ՈՐ Դ

1. 1899-ին Ա. Զոպանյանը գրում է. «Նոր ճգնաժամ մը կ'ապրի մեր ժողովուրդը այս վայրկյանիս: ...Սովին հեռ հալածանքը՝ անընդհատ, խուլ, բայց հառաշխաղաց ու սխտեմական՝ Հաղորդակցությունները բրտորեն կտրված, կյանքի ամեն ճիգ, առևտուրի, գործունեության, վերանորոգման ամեն փորձ խափանված: Բանտերը ամբլի ծանրաբեռն քան երբեք հայ հեծեծանքներով: Քյուրտերը սանձարձակ, պաշտոնյաները բարբարոս, զինվորները կատաղած... Պոլիս, մեր ազգային իշխանությունները վատության սանդուխի մը վրա կը գտնվին... Վանեն ու Զեյթունեն եկած անոթության ձայներուն, կրոնափոխական զայթակղություններուն առջև, Պոլսո կղերը դանդաղ ու աստվածաբանական վրդովմունքի մը զզվելի շարժումը ուրվագծելով կը շատանան... Արտասահմանի մեջ... կը տեսներ եսամոլ անտարբերությունը մեր թրքահայ հարուստներուն... Հայրենիքը ազատելու հավակնություն ունեցող այդ քուրջի կտորներուն մեջեն (նկատի ունի արտասահմանի հայ կուսակցական մամուլը.—Վ. Կ.) կան որ սարսափ կը պատճառեն իրենց ապշության ու վնասակարության խոշորությունները: Միմիայն աղմուկ հանելու և դրամ վաճառելու հետամուտ, ատոնք կը հրատարակեն ամեն տեսակ հիմարություններ, առանց բնեկու, առանց հետևանքը մտածելու» («Անահիտ», 1899, № 7, էջ 223—224):

2. Գ. Օրլովիկսկին այս կապակցությամբ գրում է. «Պեսիմիզմը աշխարհի նկատմամբ անկումային հայացքի նախադրյալն է, չնայած կարող է շնույնանալ անկումայնության հետ» (Д. Обломовскому, Французский символизм, с. 128): Այնուհետև՝ օԱնկումայնությունն, իրրև որոշակի աշխարհայացք, աչքի է ընկնում երկկողմանիությամբ: Մի կողմից այն հատկանշվում է իրականության նկատմամբ ծայրահեղ սկեպտիցիզմով ու պեսիմիզմով: Բայց պեսիմիզմը, թող որ այն լինի ամենածայրահեղ,

դեռևս չի բնութագրում անկումայնությունն ամբողջապես: Այն կարող է հասունել լինել նաև սկզբունքորեն ոչ անկումային ուղղությունների: Անկումայնությունն անպայման ենթադրում է փորձեր՝ ընդունելու գոյություն ունեցողը, հաշտվելու շարի հետ: Զարիբը ներկայացվում է իբրև տվյալ հասարակությանը ներհատուկ ինչ-որ մի բան: Եթե գոյություն ունեցողը ընդունվում է իբրև միակ հնարավոր կենսաձև, ապա անխուսափելի է նաև շարիբի ընդունումը: Այգյալիսին է դեպի անկումային աշխարհընկալումը տանող մտքերի ընթացքը: Այստեղից էլ անկումայնության պոստպոստականությունը, նույնիսկ ռեակցիոնությունը» (նույն տեղում, էջ 132):

3. Տե՛ս Մ. Մեծարենց, Երկերի Վերադարձ, էջ 281:

4. Առաջին յոթը համապատասխանաբար Վ. Թեթևյանի, Ա. Հարությունյանի, Հ. Նազարյանի, Վ. Մալեգյանի, Մ. Պարսամյանի, Հ. Սիրունու և Ա. Գալանճյանի ծագողություններն են, «Հողինների արցունքը» Հ. Արշակյանի բանաստեղծությունն է (հետագայում բանաստեղծի միակ ժողովածուն հրատարակվում է նույն խորագրով՝ Երևան, 1956 թ.), «Հեծյունը»՝ Վ. Թաթևյանի, վերջին երկուսը Վ. Մալեգյանի ոտանավորներն են:

5. Էդ. Զբաղյանը Մեծարենցի գեղարվեստական մտածողության «ամենարեքոշ դժբից» մեկը «համարում է՝ «կապ տեսնել բնության և կյանքի ամենահեռավոր երեվոյթների միջև, մեկի հատկանիշները փոխադրել մյուսի վրա, բառերն ու հասկացությունները վերածել առարկայացած պատկերների, յուրօրինակ խորհրդանիշների» (Էդ. Զբաղյան, Միասը Մեծարենց, Երևան, 1977, էջ 167):

6. Վ. Մալեգյան, Տարագրի մը հուշերը, Կահիրե, 1915, էջ 79—82:

7. Անայիս, Հուշերս, էջ 97:

8. Այլարանության իմաստը բավական լավապես է և կարիք չունի առանձին մեկնաբանություն: Այս տեսակետից պերճախոս է մի փաստ: 1905-ին Վ. Թաթևյանը կազմում է իր բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն և Մեծարենցի «Միածանի» հետ հանձնում դրաքննության, բայց մերժվում է: Այդ մերժումը Ա. Զոսմանյանը բացատրում է հետևյալ կերպ. «Թաթևյանի հավաքածուն (կրում էր «Լուսինի տակ իրգեր» խորագիրը.—Վ. Կ.), որ, ինչպիսի Մեծարենցը, ֆրանսական խորհրդապաշտ և տեղապաշտ բանաստեղծության ազդեցությունը կրած է, դրաքննիչին կը լվեր խրվին, մանվածապաշտ, ու անոր ենթադրել կտտար թե հող լարուն րադաբական վտանգավոր ակնարկություններ կային, որով այդ ձևագրին հրատարակությունը կ'արգելվեր» (Վ. Թաթևյան, Հին ու նոր տաղեր, Փարիզ, 1941, էջ 9):

9. Իր երկրորդ գրքի առաջաբանում հեղինակը գրում է. «Երկու մի տրամաբանական կապ մեր է լված Բնաբին ու Նոր Բնաբին միջև: Հողիս շրջանառության հանգրվաններին մին կը հատկանշի անիկա» (Ա. Հարությունյան, Երկեր, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 6):

10. «Մասիս», 1906, № 15:

11. Ա. Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, 1968, էջ 156:

12. Նույն տեղում, էջ 160:

13. Նույն տեղում, էջ 162:

14. Նույն տեղում, էջ 181:

15. Նույն տեղում, էջ 290:

16. Նույն տեղում, էջ 162:

17. Նույն տեղում, էջ 160—161:

18. Տ. Զեռոյւրյանը գրում է. «Բր հոգեկան կեւ մը կեղծ տառապանքներուն ան-
վերջ շղթաներու շարքը... decadent բլաւու ձգտումի մը արդշունք են» («Մասիս»,
1906, № 15):

19. Լ. Գ. Անդրեան, օրինակ, գրում է. «Նոր գեղադիրտության միջուկը համարելով
«բնությունից ստացած տպավորութիւնների հաղորդման ճշգրտութիւնը»¹ Զոլան «տպա-
վորության» իմպրեսիոնիստական սկզբունքի միջոցով հաստատում էր բնությանը
ճշգրտորեն հետեւելու նատուրալիստական պահանջը» (Մ. Գ. Անդրեան, Импрессио-
низм, М., 1980, с. 16):

20. «Մասիս», 1906, № 15:

21. Գոցեհ հենց սա նկատի ունի Մեծարեւոյցը, երբ «Միաժանի» ինքնադատականում
Ա. Հարութիւնյանի ուղղակի ակնարկը, թե՛ բնության մասին պետք է գրել միայն
պլստիկութիւ, բանի որ վերջինիս խորհուրդը շատ ավելի լայն է, բան՝ «լեռն ու դաշտը,
հեղեղատն ու առուն»,—այդ իրոր դիպուկ կոահումը բնութագրում է «ճարտարամտորեն»
բառով: Փաստը վկայում է նաև, որ Մեծարեւոյցը դեռ մինչև իր առաջին բանաստեղծա-
կան փորձերը ուղադրութիւնը հետևում էր գրական միջոցաւ լոյր տատանումներին:

22. Սիմվոլիզմի պատմության ու տեսութան հարցերով ժամանակի արեւմտահայ
բնասպաններից թիւիս ամենից շատ ու հիմնաւոր գրադիւն է Ա. Հարութիւնյանը: Նրա
մեկնարանութիւնները զգալի բնդհանրութիւն ունեն այդ ուղղութիւն մասին Մեծարեւոյցի
պատկերացումների հետ: Ահա, օրինակ, այդ մեկնարանութիւններից մեկը. «Սիմվո-
լիստ անվանումի մեջ ստուգարանական իմաստ մը պետք չէ փնտրել... Խորհրդանշանա-
կութիւնը բնութիւ պետք չէ հասկնալ, թե մեր նոր գրականութիւնը խորհրդանշաններու
լեզուով միայն կը խոսի: Խորհրդանշական դպրոցը կը հատկանշվի մասնականի՝ իբր
բնդդիմութիւնը նատուրալիզմին ու պառնասին. իր հատկանիշներն են՝ արվեստի ազա-
տութիւնը և իմաստասիրական գաղափարապաշտութիւնը, որ, ինչպէս շատերը կը
կարծեն, բնավ չէ նշանակի գաղափարներ պաշտելու կամ գաղափարներու համար
միայն գրելու տեսակ մը ավելի կամ նվազ տարտամ և ուռուցիկ ձգտում, բանի որ
ստանց գաղափարներու՝ ունէ ճշմարիտ գրականութիւնը գոյութիւն չէր ունենար արդեն»
(«Մասիս», 1907, № 16):

23. Հր. Թամրազյանն, օրինակ, իր «Սպասման հիւանդը» հոդումում, ուր, իրոր,
շատ նոր ու հետաքրքիր դիտարկումներ կան Մեծարեւոյցի ստեղծագործության վերա-
բերալ, մեզ հետաքրքրող հարցի կապակցութիւնը գրում է. «Բնության, գարնան և
իրիկնային մեղեդիները ծայր են առել այն ժամին, երբ նա բաժանվել է բնութիւնից
ու պլոլից և մտել մի ուրիշ, անժանոթ, անհարազատ աշխարհ (խոսքը Կ. Պոլսի միջա-
վայրի մասին է.—Վ. Կ.)» (Հր. Թամրազյան, Բանաստեղծը և հակատաղիրը, Երևան,
1978, էջ 13): «Փախուստի» վարկածը ավելի աներկիւտ է պաշտպանում Մ. Հլուայանը:
(Տե՛ս Մ. Հլուայան, էջեր արեւմտահայ գրականութիւն մասին, Երևան, 1977,
էջ 8—9):

24. Մ. Մեծարեւոյց, Երկերի ժողովածու, էջ 272:

25. Տե՛ս Գ. Խ. Բոսնելով, Лики, с. 63.

26. «Մասիս», 1907, № 28—29:

27. Տե՛ս Մ. Մեծարեւոյց, Երկերի ժողովածու, էջ 288—289:

28. Ըստ Լուսյան հենց այդ ստեղծագործի դեռ էր հանդիս գալիս Մեծարեւոյցը, երբ
Մ. Պարսամյանի կապակցութիւնը խոսում էր «ժանիակ» բառի մաշված գործածու-
թիւնների մասին. «Բանաստեղծը՝ որ ամեն գեղեցիկ բան սիրցնելու պաշտոն ունի,

ատու կուտա երբեմն իր երգած իրերը. այսպես չէ՞ր, որ մեր նախորդ սերունդին բանաստեղծները սրբապղծեցին ու ատուի դարձուցին «սոխակ»-ը, «առվակ»-ը, և այլն. և այսպիսով չէ՞, որ Պարսամյան ալ խեղդամահ անել կը նկրտի ժոնյակն ու իր նմանները...» (Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 286):

29. «Մասիս», 1907, № 28—29:

30. Տ. Ջրափյան, Երկեր, էջ 83:

31. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 278:

32. Տե՛ս Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1981, Մանթիա-դրույթունները Ա. Շարուրյանի, էջ 393:

33. Դ. Օրլովսկին հենց այդպիսի անտարբերությունն է համարում Բողլերի վերջին շրջանի ստեղծագործության ղեկավարական վերասերման հիմնական հատկանիշներից մեկը՝ ի թիվս այլ բանաստեղծությունների նկատի ունենալով նաև նրա «Կույրերը» (տե՛ս Դ. Обломовский, Французский символизм, с. 138):

34. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 281:

35. «Նոր տաղերի» գրախոսականում Հ. Տեր-Հակոբյանը դիպուկ է բնորոշել այդ տարբերությունը. «Միածանին» մեջ երիտասարդը կը ներկայանար մեռնելու մոտ հիվանդ մը, իսկ «Նոր տաղերուն» մեջ կը ներկայանա ապրելու մոտ հիվանդ մը» («Մանդուխի Լճիցյար», 1907, № 1994):

36. «Մանդուխի Լճիցյար», 1907, № 1862:

37. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 209:

38. Նույն տեղում, էջ 273:

39. Նույն տեղում, էջ 210:

40. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 286:

41. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 276:

42. Տե՛ս Մ. Гукзбурз, О лирике, с. 159.

43. Տե՛ս Ա. Զաֆուրյան, 20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, դիրք 2-րդ, Երևան, 1977, էջ 289:

44. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 272:

45. Սիպիլ. Ամբողջական դործը, Խոսամպուլ, 1940, էջ է:

46. Էդ. Զրբաշյան, Միտաբ Մեծարենց, էջ 64—66, 69, 72:

47. Զ. Թամբազյան, Բանաստեղծը և ճակատագիրը, էջ 42—43, 49—50:

48. Ա. Զաֆուրյան, 20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, դիրք 2, էջ 265—266:

49. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 281:

50. Համանման մի իրողություն է. Գինդուրդը նկատում է արդեն իսկ Լերմոնտովին սոմիլեզական նախորդող շրջանի ոուս ոռմանտիկական ջնարկագրության մեջ. «Սերը, որ մատմվում էր իրրե վերջավոր մարդկային անհատականության ձգտում՝ ձուլվելու «անվերջությանը», 30-ական ինվականների իդեալիստի համար հենց նշանակում էր անհատականի, անձնականորին կամայականի ոահմանափակում: Սեր,—չէ՞ որ դա կրոնի տեսակ է, որը սխտը է լցնի յուրաքանչյուր վայրկյանը, «կյանքի յուրաքանչյուր կեսը»,— հուշակում էր Ստանկևիչը: Ընդ որում,—շարունակում է հետազոտողը,—կնոջ նկատմամբ սերը դիտվում է կրոնական Լքստազի հետ նույն հարթության վրա: Յուրաքանչյուր կնոջ մեջ մարդն ըստ էության սիրում է իր իդեալը (անվերջը վերջավորի մեջ), որը երբեք

չի կարող իրականացված լինել իրականության, այսինքն՝ իրական կնոջ մեջ», (Մ. ГИЗ-
дурз, О лирике, с. 141).

51. Տեքստային այս տարբերությունները տե՛ս Մ. Մեծաբենց, Երկերի լիակատար
ժողովածու, էջ 324:

52. Խոսքն այստեղ, իհարկե, չի վերաբերում միայն այն միասնականությանը, որ,
վերջին հաշվով, բնորոշ է ամեն մի իսկական արվեստագետի: Մեծաբենցի պարագայում
խնդիրն այլ է. հույսի, երազանքի, սիրո, լոնության և այլ թևաներ լանաստեղծի աշ-
խարհում ազատորեն կարող են փոխարինել մեկը մյուսին ոչ միայն ստեղծագործական
պրոցեսում, այլև հենց որպես արտացոլման տարկա, կենսական նյութ:

53. Տե՛ս Մ. Մեծաբենց, Երկերի ժողովածու, էջ 274:

54. Մ. Մեծաբենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 287:

55. Նույն տեղում, էջ 284:

56. Նույն տեղում:

57. «Սովետական դրականություն», 1982, № 8, էջ 118:

58. Մ. Մեծաբենց, Երկերի ժողովածու, էջ 303:

59. Նույն տեղում, էջ 281:

60. Էդ. Զբբաշյան, Միսաք Մեծաբենց, էջ 99:

61. Սիպիլ, Ամբողջական գործը, էջ է—Բ:

62. Ա. Հաբուսյունյան, Գիշերվան ճամփորդը, էջ 93—94:

63. Նույն տեղում, էջ 95:

64. Նույն տեղում, էջ 124:

65. Որքան էլ կարճատև է Մեծաբենցի ստեղծագործական կյանքը, այնուամենայնիվ
առյույթիս հասունացման փաստն ակնբախ է: Այդ մասին էին խոսում առաջին քննադատ-
ները (2. Տեք-Հակոբյան, Քիչ մը վերլուծություն և քննադատություն Մեծաբենցին և իր
«Միտման»-ին վրա, «Մանղումիի Լիբրար», 1907, № 1862, նույն հեղինակի «Նոր տա-
լերը» հոդվածը, նույն տեղում, № 1994): Այս տեսակետը ամօլի հանգամանալից վեր-
լուծություններով ու փաստերով հիմնավորվում է նաև ժամանակակից գրականագիտու-
լյան մեջ (տե՛ս Էդ. Զբբաշյան, Միսաք Մեծաբենց, էջ 41—42 և հետո):

66. Ժամանակակից տեսության համաձայն բնանկարային քնարերգության՝ որպես
ինքնուրույն ժանրային տարատեսակի, ծագման համար տնհրաժեշտ է նախ՝ «անհա-
տական դիտակցության զարգացման բարձր մակարդակ» (անտիկ շրջանի հավաքական
գիտակցությունը բացառում էր քնարերգության այդ տեսակի առաջացումը, որ հնարա-
վոր դարձավ միայն վերածնության շրջանում, երբ մարդն սկսեց դիտակցել սեփական
անհատականության արժեքը), ապա՝ «որպեսզի մարդկանց գիտակցության մեջ խոր
գծողությունն ծագեր՝ գոյություն ունեցող սոցիալական կյանքի ամբողջ դրվածքից,
որպեսզի առավել ներհուն և ղեղադրապես զարգացած մարդիկ բարձրանային մինչև իրենց
յնգհանուր գծողության տեսակետից բնությունն իմաստավորելու ընդունակությունը, միայն
դա՝ արտահայտելու հնարավորությունը» (ուստի և բնանկարային քնարերգությունը
առավել բարձր զարգացման է հասնում ուժմանտիզմի շրջանում), վերջապես՝ տնհրա-
ժեշտ է «անցում բնանկարային քնարերգության թեմատիկայից դեպի վերջինիս պորթի-
մատիկան» (Տե՛ս Դ. Ի. Почепаков, Лирика, с. 120—122).

67. Այս առթիվ Գ. Ն. Պոսպիլովը գրում է. «Գեղագիտապես օժտված անձինք
բնդհանրապես, շատ ուժեղ ազդվելով բնության որևէ տեսարանից՝ իր անկրկնելի, ան-
հատական գծերով, կարող են փորձել արտահայտել այդ տպավորությունը բառերով և

դրա համար կիրառել խոսքի ավանգական շարժած ձևը: Ստացվում է բնանկարային բանաստեղծություն, հնարավոր է նույնիսկ շատ կատարյալ իր բառա-ոճիմական կառուցվածքով, բայց այդպիսի բանաստեղծությունը կլինի փաստագրական, կապ չի ունենա բուն գեղարվեստական ստեղծագործության հետ (նույն տեղում, էջ 118):

68. Իրավացի է ժամանակակից հետազոտողը, երբ Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհայեցողության մեջ «բնութիւնապաշտ հակումներին» վերապահում է ոչ թե ժամանակի, այլ բնդհանուր համակարգային նշանակություն (տե՛ս էդ. Զրբաշյան, Միսար Մեծարենց, էջ 76—77):

69. Տե՛ս Ա. Զախարյան, 20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը, գիրք 2, էջ 289—296:

70. Տե՛ս А. Н. Владимирова, Проблема художественного познания..., с. 53.

71. Նույն տեղում:

72. էդ. Զրբաշյան, Միսար Մեծարենց, էջ 92:

73. Л. Г. Андреев, Импрессионизм, с. 80—81.

74. Արեհի, լույսի պաշտամունքի բանաստեղծական ավանդույթները հայ բնարեգությունից մեջ, Մեծարենցի ժառանգորդական կապը դրանց հետ ընդարձակ քննության նյութ է դարձրել Ա. Զախարյանը իր «20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը» ուսումնասիրության երկրորդ գրքում, մասնավորապես «Մեծարենցյան լուսերգությունը՝ սիրերգություն» ենթադրյալում:

75. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 288:

76. Տե՛ս А. Н. Владимирова, Проблема худож. познания..., с. 55.

77. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 276:

78. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 191:

79. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 290:

80. Տե՛ս էդ. Զրբաշյան, Միսար Մեծարենց, էջ 101:

81. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 276:

82. Նույն տեղում, էջ 277:

83. Նույն տեղում, էջ 278:

84. «Նոր տաղերի» առաջին ու լավագույն բնագաղտներից մեկը՝ Հ. Տեր-Հակոբյանը, նկատի ունենալով հատկապես «Իրիկվան իղձը», ինչպես նաև «Հովվերգություն մը» շարքը, «Ի՛նչ արբիցություններ», «Աստվածամա՛րը» և այլ բանաստեղծություններ, այսօր իսկ քնդունելի դատողություններ է անում ընդհանրապես բնապաշտության և մասնավորապես Մեծարենցի բնապաշտության մասին. «Բնապաշտությունը դարոց մը չէ, ինչպես կը հայտարարի նաև իր հիմնադիրը Սեն-Ժորժ տը Պուհլիսի, այլ դավանություն մը, պղտիկ աղանդ մը: Եվ Մեծարենց այս դավանության առաջին առաքյալն է մեր մեջ, դավանություն մը՝ որ կենսառույզ, առողջ շունչ մը բերավ անկապաշտության հուսահատեցուցիչ ու լլկուն ջղախություն մեջ: Պուհլիսի հիվանդ էր, բնության մեջ իր զարթոնքը ողջունեց, իր հոգիի լլկումներուն ցրվելը ու կյանքին վերադառնալը զղաց: Մեծարենց, հիվանդագին բաղձանքներով ու զգայություններով նախնական Մեծարենց—որուն մեկ հատվածը կրնանք դնել «Սիամանին» մեջ—փարեցավ ապրելու, շնչելու, ապրելու բաղձանքին, իր երազները խառնեց ծաղիկներուն, աղբյուրներուն, հովին ու արևին երազներուն, եղբայրացավ անոնց հետ, անոնց մեջ ծնավ ու անոնցմով ծնավ, և այսօր իր «Սիամանին» «Մինչաղները» ցնցող ու դուրյանական էջին հաջորդեր են

«Իրիկվան իղձին» հոգեկան անկեղծ խոստովանությունները» («Մանգումէի էֆբյար», 1907, № 1946):

85. «Մանգումէի էֆբյար», 1907, № 1862:

86. Այս մասին տե՛ս Ա. Շարուրյան, Իմ մշկենի ծաղիկ ու ծափ գյուղս, «Գարուն», 1981, № 2, էջ 62—66:

87. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 289:

88. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 289:

89. Ա. Զուպանյանը, Պիեռ Լուիի օրինակով, այսպես է բացատրում էկզոտիկական արվեստի ծագման հոգեբանական նախադրյալները. «Մարդկային սիրտն այնպես շինված է որ հաճույք մը միշտ անոր հաճույք չէ, և երկիկ վրոսսները վաղը ձանձրույթ կը դառնա. ամեն բան կը տգուցին, ամեն բան կը մաշի, կը փսոթի, կը փռշտանա. պտուղները կը փոտին, ծաղիկները կը թոռմին, խոտերը կը գեղնին, երիտասարդությունը կը ցնդի, սերը կը պաղի, և գրականությունները կը հիննան: Մի և նույն «մարդ էակն» հաջորդաբար ախորժած ու ձանձրացած է դիցաբանական տեսարաններ, լուսնադօծ և ուրվալից պատմություններ, տղամախիս ու դարշահոտ իրապատկերներ: Նորին տենչը կերպարանափոխած է ճաշակը, զպրոցներու զանազանության ծնունդ տված է, և գրողները մղած է անկաս ճամփաներու, զրականության կույս մնացած անտանկերուն մեջ: Եվ երբ արվեստագիտն իր շուրջը գտնված ամեն բան ուսումնասիրած ու արձանագրած է, հեռավոր վայրերու մեջ կ'երթա փնտռել ներշնչման ու գիտողության նորանոր առարկաներ. այսպես սուաջ եկած է տարաշխարհիկ զրականությունը» (Ա. Զուպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 200—201):

90. «Գարուն», 1980, № 3, էջ 35—36:

91. Նույն տեղում, էջ 36:

92. Նույն տեղում, էջ 38:

93. Նույն տեղում, էջ 39:

94. Նույն տեղում:

95. Որ բանաստեղծության սկզբում հեծյալ սլանալու տեսարանը իրոք կենսագրական հիմք ունի, ապացուցված է հավաստի փաստերով (տե՛ս Ա. Շարուրյանի նշված հոդվածը, «Գարուն», 1981, № 2, էջ 65):

96. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 221—222:

97. Տե՛ս էդ. Զրբաշյան, Միսաք Մեծարենց, էջ 132—138:

98. Ժան Մորեաուր սիմվոլիստների մանիֆեստը հրապարակում է միայն 1886-ին: Առաջին անգամ այստեղ է գործածվում նաև «սիմվոլիստ» տերմինը:

99. Տե՛ս Մ. Գ. Андреев, Импрессионизм, с. 77.

100. Նույն տեղում, էջ 15:

101. Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 5, էջ 361:

102. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 315:

103. Տե՛ս А. С. Буиник, Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 182.

104. Նույն տեղում, էջ 173:

105. էդ. Զրբաշյան, Միսաք Մեծարենց, էջ 157—158:

106. Զուպահեռ անցկացնելով մի կողմից դասական ու պոստսոսական, մյուս կողմից առմանտիկական մեթոդների միջև՝ Գ. Օրլովիստիկ գրում է. «Խոմանտիկական հերոսին ամենից ավելի գրավում են մասշտաբները, հեռավորությունները, տարածական ձգվածությունը այն ամենից, ինչ նա լսում ու տեսնում է իր առջև: Խոմանտիկա-

կան բանաստեղծության պատկերներում մենք ունենք արտաքին աշխարհի բացահայտ առաջնայնություն, աշխարհ, որ ազատագրված է սուբյեկտիվ արժեքավորումներից և իր *velo-*ն, իր սահմանափակումներն է դնում մարդու գիտակցության վրա» (*Л. Обломиевский, Французский символизм*, с. 19).

107. Անայիս, Հուշերս, էջ 97:

108. Մ. Մեծաբենց, Երկերի ժողովածու, էջ 281:

109. Այս կապակցությամբ Վ. Ալազանյան ու Վ. Նորենցը գրում են. «Ողբիալական ծանր վիճակը, քաղաքի կապարի առօրյան ջնջել են գլուղից բխված հիշողությունների տհաճ, ստվերոտ կողմերը, «Հողվորի» և «անդեորգու», առապագային կյանքի կսկծումները. թողել են միայն լավի, բաղցրի, Երազայինի հիշողությունը» (*Մ. Մեծաբենց, Երկերի ժողովածու*, էջ 9—10):

110. «Անահիտ», 1899, № 7, էջ 223:

111. Տե՛ս Ա. Շաբուրյան, Իմ մշկենի, ծաղիկ ու ծափ պոռուս..., «Գարուն», 1981, № 2:

112. Էդ. Զրբաշյան, Միսսը Մեծաբենց, էջ 119:

113. Տե՛ս Կ. Զաբյան, Մարտիրոս Սարյանը և իր արվեստը, «Գարուն», 1980, № 3:

114. Տե՛ս Գ. Н. Поспелов, Лирника, с. 128—129.

115. Տե՛ս Դ. Обломиевский, Франц. символизм, с. 21—22.

116. Լ. Դանեբուրգ, О лирике, с. 160.

117. Սիպիլ, Ամբողջական գործը, էջ Ը:

118. Ս. Հակոբյան, օրինակ, 1906-ին գրում է. «Սիմվոլիստական դպրոցի ամենաճակատի սյուներից մեկն էլ վերահիշյալ (նկատի ունի իդեալիզմը.—Վ. Կ.) փոխ-առօրյական ըմբռնումն է: Մինչդեռ ամբողջ ռեալիստական գրականության մեծագույն սկզբունքը առարկայի առաջնությունն է, մինչդեռ այնտեղ ստեղծագործողը ջնջվում է առարկայական գործերի մեջ՝ այստեղ եսի, ենթակայի սկզբունքն է առաջնակարգ տեղ զբաղում, այստեղ ստեղծագործողը տիրապետում է գործերի վրա: Սիմվոլիստների ըմբռնումով աշխարհը մեր եսի և մեր հոգու ստեղծագործությունն է ու մեր հոգին միշտ ազատ է փոփոխության ենթարկել նրան՝ իր Լերակայության և իր մտածումի համաձայն» (*«Մուրճ»*, 1906, № 3, էջ 86):

119. «Մասիս», 1907, № 23:

120. Տե՛ս Ա. Հարությունյանի հոդվածը Թեմի դը Կուրմոնի մասին (*«Մասիս»*, 1907, № 16), Զ. Նասրյանի «Խորհրդապաշտները և Թեմի Կիլ» հոդվածը (*«Արևելյան մամուլ»*, 1905, № 7):

121. Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1908, № 21:

122. Տե՛ս А. И. Владимирова, Проблема худож. познания..., с. 13.

123. Մ. Մեծաբենց, Երկերի ժողովածու, էջ 285:

124. Տե՛ս Լ. Դանեբուրգ, О лирике, с. 245.

125. Ռոմանտիզմի վերածնության հասարակական-պատմական նտիադրյալների մասին Էդ. Զրբաշյանը գրում է. «Ռոմանտիզմի վերածնման կենսական հիմքը դարասկզբի բարդ հասարակական հարարիություններն էին, միջին դեմոկրատական շերտերի ողջիալական, ազգային-ազատագրական իդեալները և տիրող իրականության սուր հակադրությունը, ստեղծված իրադրության մեջ ճիշտ կողմնորոշվելու անկարողությունը: Այս ամենը ծնում էր անորոշ երազանքի ու մղումների, իրականության բուռն զղաց-մունքային քննադատության ու մերժման ռոմանտիկական մոտիվներ՝ սրանց բոլոր

ուժեղ ու թույլ կողմերով» (Եղ. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 445)։

Ս. Սարինյանը հարցրդ դիտում է առավել լայն տեսանկյունով՝ հայկական ուսման-տիրդմի հարյուրամյա պատմության շարունակվող շղթայի մեջ. «20-րդ դարասկզբին հայ գրականությունը գրվեց գեղարվեստական նոր որոնումների անհրաժեշտության առաջ։ Որբան լայն էր ունայիդմի հունը, նույնբան էլ նկատելի էին այլ ուղղությունների ու հոսանքների ներթափանցումը գրականության բնթաբբի մեջ։ Ահա այս ժամանակաշրջանում էր, որ ձևադրվեց նեոռոմանտիզմը, հաճախ ձուլված սիմվոլիզմի հետ։ ...Ժամանակի գրողները՝ Իսահակյան, Տերյան, Շանյալ, Ահարոնյան, Վարուժան, Սիա-մանյան, Մեծարենց՝ արդեն փորձում են վերանայել գրականության «ավանդական» սկզբունքները՝ գեղարվեստի նոր փիլիսոփայությամբ, աշխարհի մասին նոր պատկերացումներով։

20-րդ դարասկզբը ինչ-որ բանով հիշեցնում էր 18—19-րդ դարերի սահմանագիծը. մարդկությունը նորից կանգնում է սոցիալական հեղափոխումների ու փոթորիկոտ իրադարձությունների հանդիման, մարդու ու աշխարհի ձևապատգրը նորից կառուցում է ուսման-տիրական տեղծվածներին, պատմական դարդացումը կանգնում է հնի ու նորի բախման սեռականություն՝ մի գեպըում ծնունդ տալով կործանման էլեգիային, մյուս գեպըում՝ վերելքի հեղափոխական պաթոսին։ Եվ ահա, դարասկզբի գրական նորահայտ ուղղությունները նորից դիմում են սեականիային ու այստեղ շոշափում առաջին մեծ սեականիային՝ ուսմանտիրդմի մտապատկերներն ու գրական մաներաները...» (Ս. Սարինյան, Հայկական ուսմանտիրդմ, Երևան, 1966, էջ 523)։

126. Տե՛ս А. С. Бухмин, Методологические вопросы..., Л., 1969, с. 174.

127. Տե՛ս П. Верлен, Лирика, М., 1969, с. 171.

128. Լ. Գինդուրդը այգպիսի տերմինարանությունը համարում է «ծայրահեղ կա-մայական» (տե՛ս Л. Гинзбург, О лирике, с. 245)։

129. Ժամանակի բնադատությունը կրերի բորբորման հորձանքում շխրողացավ կուհեկ հեց այս մոմենտը։ Այստեղից էլ դատումների ծայրահեղությունը՝ բանա-տեղծի ստեղծագործությունը իսպառ սահմանադատել սիմվոլիզմից կամ ամբողջապես վերադրել վերջինիս։

130. Տե՛ս Եղ. Ջրբաշյան, Միսար Մեծարենց, էջ 151։ Միստիկական երանգը («եունեկ ու արցունք», «Հոգեհանդիստ», «Անանուն», «Կիրակոստ», «Մեռելոց» ու այլ երգերում) սիմվոլիզմի աղղեցությամբ է բացատրում նաև Մ. Հյուսյանը (տե՛ս «Էջեր արեմատայ գրականության պատմությունից», էջ 12)։

131. Դ. Օրլովիսկին Բողերի սիմվոլիզմի ծագումնաբանական կապը ուսմանտիրական ավանդությունների հետ դիտում է հեց այս պլանում. «Բողեր չէ, որ Բողերը «Չարի ծաղկներին» ամենարեղարակ բաժինը, որ կաղում է մողվածուի երեք բառորդը, խո-րադրել է «Դառնամաղծություն ու իդեալ»։ գրանով նա բնդգծել է գոյի երկերտությունը, երկաշխարհայնությունը, իրականության արտացոլումը շմտածելով միմիայն «դառնա-մաղծության» շրջանակներում» (Д. Обломиевский, Франц. символизм, с. 93)։

132. «Մեռելոցում» է՛րբայր», 1907, № 1994։

133. Նույն տեղում։

134. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 304—305։

135. Նույն տեղում, էջ 292—295։

136. Տե՛ս Д. Обломиевский, Франц. символизм, с. 210.

137. Տե՛ս Ս. Верлен, Лирика, с. 171.

138. «Արևելյան մամուլ», 1908, № 30:

139. Ե. Արմեն, Թրքահայ գրականությունը մամուլի ազատության թվականին, Կ. Պոլիս, 1909, էջ 7:

140. Տե՛ս Հ. Տեր-Հակոբյան, Քիչ մը վերլուծություն ու քննադատություն Մեծարենցի և իր «Ծիածանի» վրա («Մանգոմեի էֆբյար», 1907, № 1862), «Նոր տաղեր» («Մանգոմեի էֆբյար», 1907, № 1994), Ե. Տեր-Անդրեասյան, Միտաբ Մեծարենց, «Ծիածան» («Մանգոմեի էֆբյար», 1907, № 1815), էդ. Զրբալչյան, Միտաբ Մեծարենց, էջ 158, Մ. Հյուսյան, էջեր արեւմտահայ գրականության պատմությունից, էջ 13 և այլուր:

141. «Մանգոմեի էֆբյար», 1907, № 1862:

142. Տե՛ս Յ. Գ. Андреев, Импрессионизм, с. 66—67.

143. «Բյուզանդիոն», 1908, № 3581:

144. Կամիլ Պիտարոյի մասին, օրինակ, 1904-ին Օկտավ Միրբոն գրում էր. «Իր բազմազան աշխատանքներում Կամիլ Պիտարոն ներկայացնում է սովորական գյուղական կյանքը՝ առանց որեւէ սենտիմենտալ կամ դժման իրադարձության: ...Նա հողի, մեր հողի, մարգագետինների, ցանքսի, հնձի, գետափերի, հեռու կամ մոտիկ գյուղականների, ազմկոտ շուկաների նկարիչն էր, նկարիչն այն ամենի, ինչ կարելի է տեսնել ոսկեգոծ բարդիների շարքերի միջով՝ իբրեւ հեռավոր երազ. նա ցույց է տալիս մարդուն աշխատանքում և կենդանիների՝ հանգստի մեջ, ոչ այնպես, ինչպես Ֆրանսուա Միլլեն, որի մոտ մարդն ու կենդանին իրենց հատուկ, կոնտրաստային ուրվապատկերներով ծածկում են բնանկարն ու երկինքը, այլ՝ մարդուն ու կենդանիներին՝ բնության մեջ, բնությանը հնազանդ, մի քիչ կորած վերջինիս մեջ, մի քիչ ընկճված նրա անտարբեր վեհության միջոցով իրենց սեղանը՝ առանց խախտելու համբույրահամար ներդաշնակությունիւր նվ այն ամենի վրա, ինչ ապրում, աշխատում, շնչում է... դարչնագույն, կանաչ, վարդագույն կամ ոսկեգույն հողի, անպտուղ կամ բերրի դաշտավայրի, դարձանային բույրների կամ ձմեռային դաշտերի, ծաղիկուն յգլիների կամ մրգատու ծառերի, ինչպես նաև բազալների...—այս ամենի վրա լույսն է, փափուկ, դեղնեցիկ լույսը, թևթև, շարժում, խոր, անվերջ շնչող երկինքների լույսի հրամառությունը... Այսպիսին են նրա ստեղծագործությունները...» (Կ. Писаро, Письма. Критика. Воспоминания современников, М., 1974, с. 270—271).

145. Լ. Անդրեյի վեպերի քննարկությունն համարում է «գրական իմպրեսիոնիզմի դասական օրինակ» (Импрессионизм, с. 65). այնուհետև՝ «իմպրեսիոնիստական պատկերի առաջացման բավականին արտահայտիչ օրինակ է ներկայացնում իրենից... Մորիս Մետրլինիկի պոեզիան» (նույն տեղում, էջ 98), Օ. Ուալլիի իմպրեսիոնիզմի մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 192—200:

146. «Вопросы литературы» հանդեսի վկայությամբ (1982, № 5, էջ 250), Լ. Գ. Անդրեյի «Իմպրեսիոնիզմ» աշխատությունը սովորական գրականագիտության մեջ ամբողջապես գրական իմպրեսիոնիզմին նվիրված առաջին ուսումնասիրությունն է: Այս ուսումնասիրության ղեկավար արժանիքն այն է, որ հիմնավոր փաստարկներով վավերացնում է իմպրեսիոնիզմը գրականության մեջ՝ որպես ինքնուրույն հոսանք, թեև վերջինիս վերաբերյալ տարակույսները դեռ շարունակվում են (տե՛ս, օրինակ, В. Радз-дольская, Искусство Франции второй половины XIX века, Л., 1981, с. 104):

Հայ գրականագիտության մեջ գրական իմպրեսիոնիզմին առաջին անգամ, Ինստիտուտի ստեղծագործության առնչությամբ, անդրադարձել է Ստ. Բոխչյանը (տե՛ս «Տիրան Զրարյանի իմպրեսիոնիստական էսթետիկան» հոդվածը, «Սովետական գրականություն», 1975, № 11. ինչպես նաև՝ «Անհունի անդրադարձը» ուսումնասիրությունը, հոդվածների և ուսումնասիրությունների համախմբում ժողովածուի մեջ, Երևան, 1982)։

147. Այս ձևակերպումները համապատասխանաբար պատկանում են՝ Գոնկուր եղբայրներին, Պոլ Վեռլենին, Ժյուլ Լաֆորդին և ամերիկացի հետազոտող Համլին Հարկինզին։

148. Տ. Ջաֆյան, Երկեր, էջ 330։

149. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 281։

150. Տե՛ս Մ. Գ. Անդրեև, Импрессионизм, с. 83.

151. Տե՛ս В. Раздольская, Искусство Франции... с. 105.

152. Տե՛ս Մ. Գ. Անդրեև, Импрессионизм, с. 62.

153. Այս տեսակետից հետաքրքրական է նաև Վ. Բաղդոսյանցի դիտողությունը իմպրեսիոնիստական արվեստի հասարակական-գաղափարական բովանդակության մասին. «Չնայած նրանց բոլորին (իմպրեսիոնիստներին,—Վ. Կ.) վիճակված էր դաժան պայթյալ մղել իրենց ստեղծագործական սկզբունքների հաստատման համար՝ բուրժուական հասարակության անհաշտ լինումների իրադրության պայմաններում, այնուամենայնիվ նրանց արվեստը ամենից հաճախ երգում էր անաղտոտ երջանկության լուսավոր աշխարհը, որը նրանք համառորեն հակադրում էին իրականության անկատարությանը և իրենց իսկ ճակատադրի աղճատվածությունը։ Իրենց աշխարհայացքի այս եզրով իմպրեսիոնիստները մերձենում են ուսմանտիկներին՝ նրանցից տարբերվելով, սակայն, սկզբունքային անկոնֆլիկտայնությամբ։ Եվ իմպրեսիոնիստների մեծամասնության ստեղծագործությանը բնորոշ այդ անկոնֆլիկտայնությունը ամենևին էլ կյանքի նկատմամբ մակերևային վերաբերմունքի հետևանք չէ, այլ դիտակցական միտումն արտահայտություն։ Նրանց կտավների պլոտը աշխարհի կենդանի գեղեցկության զվարթ, ներշնչված փառարանությունն է...» (Նշված ուսումնասիրությունը, էջ 109)։

154. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 310։

155. Վ. Բաղդոսյանցի կարծիքով, է. Մանեի բերած կարևոր նորությունը, որ պետք է դառնար իմպրեսիոնիզմի հիմքերից մեկը, այն է, որ՝ «նրա նկարները ցուցադրում են ոչ միայն գույնի զարմանալի ներբություն ու թարմություն, այլ նաև հետաքրքրում ավանդական լուսաստվերային մոդելավորումից, ծավալի տրման պատրանքայնությունից», որ՝ նրա նկարներում «սիրապետում է ձևի հարթ ըմբռնումը» (նույն տեղում, էջ 90)։

156. Տե՛ս էդ. Զրբաշյան, Միտք Մեծարենց, էջ 86։

157. Տե՛ս Ա. Շաբուրյան, Իմ մշկենի, ծափ ու ծաղիկ գյուղս..., «Գարուն», 1981, № 2, էջ 63։

158. Տե՛ս Ե. Արմեն, Գրական նոր հոսանքի փորձ մը, «Մասիս», 1907, № 47։

159. «Մասիս», 1907, № 28—29։

160. Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 289։

161. Այդ ուղղության էությունն այն էր, թե քննադատությունը կարող է տալ միայն երկից ստացած անմիջական տպավորությունը, ուստի և գրականագիտությունը չէր բնորոշվում իրրե գիտական դիսցիպլին (տե՛ս Մ. Գ. Անդրեև, Импрессионизм, с. 213 և հետո)։ Հետաքրքիր է, որ արվեստի ստեղծագործության իմպրեսիոնիստական բնկավման

առանձին տարրեր կարելի է նշմարել նաև հայ բանաստեղծի մոտ: Բնորոշ օրինակ կարող է լինել «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոդվածը: Քննադատը մեջ է բերում Վ. Թաթուլի մի բանակարը, որ ակնհայտորեն կառուցված է իմպրեսիոնիստական պոետիկայի սկզբ-
բունքներով.

Ջուրն է ծիածան,
Ջանջիլ մը ջինջ,
Դիպակ մ'անհուն,
Փոփոխ ու ջինջ:

Հյուսված՝ ցիրցան
Ցուբերով ջինջ.
Ջուրն է ծիածան,
Երիզ մ'է ջինջ:

Եվ լուսինկան,
Նոր, ոսկիջինջ,
Շքանշան
Մ'է կախված՝ ջինջ
Ջուրին ծիածան:

Ահա և մեկնաբանությունը. «Ծածանուտ այս տաղիկը՝ միին ջուրերու վրա հան-
կարծորեն անգրադարձած լուսնային ճառագայթում մըն է, ջուրին խաղացքին հալած,
նրբերանգված, կամ մանտոլինի երաժշտության ժանկահայտու երգչակ մը: Եվ արդեն
առավելապես նրբերանգությանց ու նրբաձայնությանց քերթողն է ինք, և իր հոգին
անգրադարձությունը լուսնային ծիածանումի մը նրբակապույտ ու սափի դույններուն...»
(Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 292): Ծիշտ է, Մեծարենցը Վ. Թաթուլի այս-
պիսի պատկերները կապում է առավելապես սիմվոլիզմի հետ («Կ'ընդունեմ որ իր հո-
գին անցած ըլլա մանավանդ խորհրդանշական հոսանքի մը մեջն...»), բայց չպետք է
մոռանալ, որ հատկապես ոճի մակարդակում ժամանակի արեւմտահայ գեղարվեստական
գիտակցությունը դժվարությամբ էր տարբերակում սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի հատ-
կանիշները, եթե շատենք, որ շատ հաճախ այդպիսի տարբերակում առհասարակ չկար:

162. Երևույթի գասական օրինակներից մեկը, ինչպես ցույց է տալիս ժամանա-
կակից ուսումնասիրողը, Պոլ Վեռլենի «Դոմանաներ առանց խոտրի» շարքն է (տե՛ս
Մ. Դ. Андресе, Импрессионизм, с. 76 և հետո):

163. Նույն տեղում, էջ 65—66:

164. «Բյուզանդիոն», 1908, № 3581:

165. «Մանգումեի էֆբյար», 1907, № 1862:

166. Նույն տեղում, № 1815:

167. Լ. Անդրեևը այդպիսի անդամ կապակցությունները համարում է իմպրեսիոնիս-
տական ոճի բնորոշ դժերից մեկը: Մասնավորապես Վեռլենի մասին գրում է. «Հեղհեղու-
կությոնը որոշում է նաև բանաստեղծության շարահյուսությունը, նրա ամբողջ կոնս-
տրուկցիան, յուրաքանչյուր տարրը: Տրամաբանորեն ավարտված, ծավալուն դարձվածք-
ների, որոնք իրենց մեջ կրում են միտքը և նկարագրությունը, փոխարինելու են դա-
լիս կարճ դարձվածքները, որոնք գրվում են, ինչպես բծերը գեղանկարչության մեջ,

ինչպես նկարիչ-իմպրեսիոնիստների վրձնի հպումը: Դարձվածքը կորցնում է չամենից առաջ իր ինքնուրույն ակտիվությունը, նրանից հեռանում է զործողությունը՝ ստորոգյալ-րայի հետ միասին: ...Վեպենը ջանադիր կերպով խուսափում է բայերից...» (Մ. Բ. Անժրես, Импрессионизм, с. 89)։

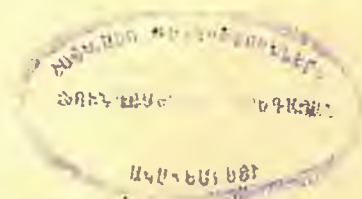
Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ այս երևույթը համեմատաբար քիչ տարածում ունի: Այն առավել բնորոշ է Տերյանի ոճին, ինչպես, ասենք՝

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ,
Մահացողի տխուր կյանք,
Անձրև, աշուն, ցուրտ կամար,
Սրտակտուր հեկեկանք...

168. Մեջրերումն ըստ Լ. Գ. Անդրեևի ուսումնասիրության, էջ 31։

169. Մ. Մեծաբենց, Երկրի լիակատար ժողովածու, էջ 217։

170. Նույն տեղում, էջ 218։



ԱՆՁՆԱՌԻՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ազամյան Պ. 58, 137, 255

Ալեն-Ֆուրնյե 81

Ալիշան Ղ. 18, 40

Ալիս 45

Ահարոնյան Ա. 379

Աճեմյան Մ. 18, 20, 23, 31, 32, 35, 37,
49, 107, 190

Ամբիս 241, 242

Անայիս 96, 197, 304, 363, 372, 378

Անդրեև Լ. 337, 341, 351, 373, 377,
380—383

Ասլանյան Վ. 275, 290

Ասմարյան Լ. 5

Ասպետ 64

Ավետիսյան Ե. (Եվտերպե) 25, 359

Արմեն Ե. 331, 336, 349, 380, 381

Արշակյան Հ. 190, 195, 372

Արփիարյան Ա. 20, 25, 36, 53, 54, 63,
70, 90, 92—95, 98, 358, 362, 363

Բալզակ Օ. 77, 84

Բախչինյան Հ. 362

Բաշալյան Լ. 36, 54, 70, 301, 359

Բարսեղյան Գ. 339, 353

Բերգսոն Հ. 141, 362

Բյուֆոն 364

Բողեր Շ. 54, 68, 76—79, 81, 86, 100,
139, 140, 144, 172, 262, 296, 362,
379

Բոնևր Ա. (Beaunier A.) 369

Բոսյուն 120

Բուալոն 120

Բուշմին Ա. 298, 358, 377, 379

Դարբեկյան Վ. 5

Կալանճյան Ա. 372

Կաչե Դ. 358

Կասապյան Տ. 233, 249

Կաֆաֆյան Գ. 100

Դինգրուրդ Լ. 234, 359—361, 366, 368,
374, 375, 379

Կյոթև Վ. 89

Կողեն Պ. 356

Դոմին Բ. 62, 63, 291, 292

Դուլանճյան Է. 113

Դոնկուր 381

Դերյուսի Կ. 361, 362

Դիգրո Դ. 84

Դոգե Ա. 84

Դոստոևսկի Ֆ. 321

Դուրյան Ե. 114—116

Դուրյան Պ. 16, 18, 21, 23, 24, 28, 29,
32, 42, 46, 100, 105, 150—153,
181, 197, 230, 245, 264, 301

Էռայան Ջ. 55, 161, 319, 378

Էրուխան 95

Ջարգարյան Ռ. 98, 110, 156

Ջարյան Կ. 291, 293

Ջարարյան Ա. 5, 6, 244, 374, 376
Ջենոն 151

Ջուլա Է. 84, 297, 373

Ջոհրապ Գ. 36, 54, 70, 361

Էլբենճյան Տ. 166, 367, 369

Էմբրոս 275

էյնշտեյն Ա. 370

էնդելս Զ. 156, 167, 370

Բաթուլ Վ. 197, 200, 332, 372, 382

Բամբազյան Հ. 5, 244, 373, 374

Բերդյան Բ. 19, 23, 30—32, 35—37,
40, 42, 49, 107, 199, 360

Բերեյան Վ. 17, 110, 120, 195, 201,
372

Բոփչյան Ս. 5, 6, 169, 175, 365, 366,
368, 370, 381

Բումանյան Հ. 92, 105, 155, 156, 169,
253, 283, 293, 297

Բուրյան Մ. 29, 30

Ժիրգ Ա. 81, 118, 119

Ինսրա (Զրաբյան Տ.) 5, 9, 10—12,
14, 17, 100, 103—108, 110—112,
114—132, 134—137, 139—148,
150—153, 155—159, 161—173,
176—182, 184—188, 194—196,
199, 204, 205, 210, 211, 214,
216—218, 220—222, 225, 226,
228, 232, 236, 242, 246, 247,
249—252, 256, 261, 262, 264,
273—277, 283—285, 290, 296, 305,
319, 321, 341, 342, 346, 364—
370, 381

Իսահակյան Ա. 93, 105, 156, 169, 197,
379

Իվանով Վ. 324

— Կաֆոնտեն 120

Կաֆորգ Ժ. 342, 381

Կերերգ Շ. 369

Կերմոնտով Մ. 234, 235, 374

Կրկոնտ զր Կի 31, 58, 59, 61, 64, 67,
345, 361

Կոտի Պ. 291, 292, 377

Կոտման Յու. 358

Կոնաշտրուկի Ա. 131, 133, 167

ԽոՄյակով 321

Խորենացի Մ. 153

Կառնարական Տ. 70

Կարլոս Մեծ 291

Կիլ Բ. 361, 378

Կիլյան Պ. 86, 362

Կոռնելլ 120

Կուրմոն Բ. 378

Հակոբյան Ս. 378

Հայն Լ. 89

Հարկենդ Լ. 381

Հարույթյան Ա. 14, 97—99, 195, 203,
205—208, 210—216, 220, 226,
249, 259—263, 274, 283, 316, 350,
364, 372, 373, 375, 378

Հեդել 151

Հյուզո Վ. 26, 70, 313

Հյուսյան Մ. 373, 379, 380

Հովհաննիսյան Ա. 360

Հովհաննիսյան Լ. 32, 92, 105

Հովհաննիսյան Մ. 19, 20, 47

Հրանդ 25

Ճանաչյան Մ. 361

Մալարմի Ս. 149

Մալեզյան Վ. 14, 113, 194, 196, 202,
220, 230, 235, 278, 372

Մալխասյանց Ս. 97

Մալբելսոն 370

Մանկ Է. 381

Մատիս 335

Մարքս Կ. 156, 370

Մեծարենց Մ. 5, 7, 9, 10—12, 14, 17,
141, 153, 155, 156, 164, 165, 171,
179—189, 185, 188—190, 192—
195, 197, 199, 202, 205, 211,
216—218, 219—223, 225—229,
231—250, 252—257, 259, 262—265,
267—271, 273—278, 280, 283—
285, 287, 289—297, 299—311,
313—321, 323—327, 330—333,
335—351, 353, 354, 356, 357, 361,
370, 372—383

Մետաղիկնկ Մ. 324, 340, 362, 380

Միլ Լ. 253

Միլլե Ֆ. 380

Միրբո Օ. 380

Մուլիեր 120

Մոնե Կ. 337, 355

Մոսկովսկի Գ. 345

Մոսկով 370

Մորենս Ժ. 377

Նոգարյան Հ. 204, 372

Նարեկացի Գ. 88, 91, 92, 144, 153—
155, 177, 185, 253—255, 275, 300,
321, 331, 332, 347

Ներվալ Ժ. 291

Նիցշե Ֆ. 151

Նորենց Վ. 361

Շահագիլ Ս. 105

Շահնազար Հ. 25, 28, 359

Շամտանճյան Մ. 362

Շանի Լ. 88, 156, 379

Շարտրյան Ա. 5, 317, 374, 381

Շարլյան Ա. 38, 359

Շելինգ 151

Շելլի Պ. 89

Շենյե Ա. 54

Շերապիր Վ. 77, 89

Շնորհալի Ն. 300

Շոպենհաուեր Ա. 151, 208

Ոսկյան Կ. 48—50

Որբորյան Ռ. 51, 77, 360

Չնորյուրյան Տ. 206, 211, 220, 230, 349,
373

Չոպանյան Ա. 9, 10, 12, 17, 19—23,
25—32, 36—51, 54, 56—58, 61—
69, 71—81, 83—92, 94, 95, 98,
99, 105, 106, 110, 111, 117, 118,
123, 193, 194, 227, 228, 246, 264,
295, 307, 318, 340, 358—365, 371,
372, 377

Պանվիլ 31

Պատտենակ Բ. 335

Պատկանյան Ռ. 105

Պարսամյան Մ. 220, 221, 319, 350,
372—374

Պելչիկյան Մ. 18, 32, 40, 164

Պերպերյան Մ. 209

Պերպերյան Ռ. 120, 121

Պրլյան Գ. 367, 368

Պիսարո Կ. 380

Պո Է. 77

Պոսպելով Գ. 359, 366, 373, 375

Պրոսա Մ. 141, 142

Պուշկին Ս. 376

Պուշկին Ա. 360

Ջրրաշյան Է. 56, 244, 271, 300, 372,
374—381

Ռասին 120

Ռեմբո Ա. 76, 144

Ռենան Է. 89

Ռշառնի Հ. 5

Ռուսո Ժ. 84

Սամեն Ա. 113, 114, 119, 230

Սամիկյան Ռ. 318

Սանտալճյան Մ. 70

Սարխյան Ս. 5, 379

Սարյան Մ. 291, 292

Սևիյան Հ. 23, 31, 33, 35—37, 40,
107, 120

Սեն-Սիմոն 84

Սիամանյի 6, 8, 17, 193, 236, 295,
358, 379

Սիպիլ 36, 50, 51, 258, 315, 374, 375

Սիսլև 355

Սիրունի Հ. 372

Սոլովյով Վ. 321

Սպինոզա 151, 156, 370

Սվաճյան Վ. 25

Ստանկևիշ 374

Սևակ Պ. 232

Վաղնիկ 82, 83, 361

Վան-Գոգ 171

Վարուժան Դ. 6, 17, 88, 98, 156, 169,
179, 295, 317, 379

Վենետիկ 346

Վեպկե Պ. 55, 76, 81, 91, 100, 273,
296, 324, 340, 379—383

Վերհաուն Է. 86, 363

Վլադիմիրովա Ա. 362, 365, 368—370,
376, 378

Տարոնցի Ա. 361

Տեմիրճիպուշյան Ե. 41, 53, 99, 120,
208, 209, 249, 360, 361, 365

Տեն Ի. 89

Տեր-Անդրեասյան Ե. 354, 380

Տեր-Հակոբյան Հ. 230, 287, 330, 331,
336, 353, 374—376, 380

Տերյան Վ. 115, 265—267, 273, 293,
379, 383

Տյուտչև 321

Տոլստոյ Լ. 82, 83

Րադդիկայա Վ. 380, 381

Ռալլո 0. 340, 380

Փայլակ 297, 343

Քարլայլ 275

Քեղեկյան Տ. 52, 70, 360

Քոփե Ֆ. 31

Քուզեն 121

Քուշակ Ն. 300

Օրլոմիևսկի Դ. 63, 139, 140, 313, 361,
368, 369, 371, 374, 377—379

Օշական Հ. 17, 20—23, 51, 56, 94, 287,
297, 358, 360, 361, 374

Ֆիտ 234, 235

Ֆլոբեր Գ. 84, 291, 292

Ֆնտրյան Գ. 18—21, 358

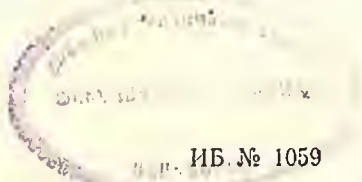
Յ Ա Ն Կ

Առաջարան	5
Իլուխ առաջին: Որոշումների գլխավոր ուղղությունը	16
Իլուխ երկրորդ: Արտաշխարհի ներաշխարհային պատկերը	103
Իլուխ երրորդ: Իրական անհատը իրական աշխարհում	189
Հղումներ և ծանոթագրություններ	358
Անձնանունների ցանկ	384

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ՎԱՍԴԻՄԻՐ ՍՂԱՍՈՒ

ԱՐԵՎՍՏԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
1890—1907 թթ.

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սարաֆյան
Նկարիչ Օ. Ա. Ասատրյան
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հաբովյունյան
Սրբագրիչ Ա. Ա. Ավանեսյան



ИБ. № 1059

Հանձնված է շարվածքի 14.11.1984 թ.: Ստորագրված է տպագրության 14.03.1985 թ.:
ՎՖ 05160: Չափը 60×84¹/₁₆: Թուղթ № 1: Տառատեսակ «գրքի ուղղորական»
րարձր տպագրություն: Պայմ. 22,55 մամ., տպագր. 24,25 մամուլ:
Ներկ. մամուլ 22,55: Հրատ.-հաշվարկ. 22,22 մամուլ: Տպարանակ 1000:
Հրատ. № 6263: Պատվեր № 899: Գինը 3 ռ. 60 կոպ.:
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին:
Типография Издательства АН АрмССР, 378310, г. Эчмиадзин.

A $\frac{\pi}{71993}$