

ԵՐԵՔ ԽՈՐՀՐԴՎԱՆՇԱՆ ԻՆՏՐԱՅԻ «ՆԵՐԱՇԽԱՐՀ» ՊՈԵՏՈՒՄ

Ն. Ս. ԱՆՏՈՆՅԱՆ

1906 թվականին հրապարակ իշած Ինտրայի «Ներաշխարհ» քնարական-ներանձ-նախոհական արձակ պոեմում հատվում են անհատի հոգևոր որոնումներն ու եվրոպական մոդեռն ստեղծագործական ուղղությունների եզրերը՝ գրողի հոգեկանի զարգացման տրամադրույթի և բացառիկ տաղանդի փոխմիասնությամբ: Եթե հայ հասարակությունը նախապատրաստված էր ժամանակակից երկու հոսանքները՝ իրապաշտությունն ու նոր-ոռնամտիզմը ըմբռնելու, հոգեբանորեն վերապրելու, ապա ճիշտ նույնքան անպատրաստ էր յուրացնելու «փրուկի կաթսա» էքսպրեսիոնիստական՝ խորհրդապաշտությունը, որը խաթարում էր գրականագիտական մտքի մեթոդաբանական կարգապահությունը: Պատահական չէր գիտական բանավեճերի անընդմեջ հաջորդումը: Այլևս անհրաժեշտ էր վերանայել գեղարվեստական տեսության բազմաթիվ հարցեր, մանավանդ հաղթահարել գրականության նշանակության վերաբերյալ որոշ նախապաշարմունքներ: Գիտական տեսանկյունից հետաքրքիր են Ինտրայի «Ներաշխարհին» վերաբերող բոլոր քննարկումները, չնայած դրանք հաճախ արտահայտվում են տրամագծորեն հակադիր միտումներով գրական քննադատների անհատական, աշխարհայացքային, ստեղծագործական տարբերությունների հետևանքով: Գեղարվեստական աննախադեպ արտահայտչաձևով դրսևորված փիլիսոփայական ստեղծագործությունն ունեցել է նաև մոյի հեզնոդներ իրապաշտների շարքերից՝ ուղղակիորեն չնկատելով հայ ոգու համաշխարհային հայտնածու-մը: Ինտրան դիպուկ է բնորոշում իր կյանքը. «*հանճարով իսկ լեցուն՝ ես դեռ աննպատակ*»¹: Ըստ այդմ, թերևս իրավացի է Ջաքարիա քհն. Սարիբեկյանը. «Սպանդին հաջորդեցին (գուցե նախորդեցի՞ր՝ նաև) յուրտեսակ անզգայություն, անկամություն, որոնք սաղմի մեջ խեղդամամբ արեցին լուսավոր շատ գաղափարներ, բացառիկ կարողությունների տեր հանճարներ ու տաղանդներ՝ վերածելով նրանց հոգու մեծարժեք զանձերը մանրադրամի»²:

Այս տեսակետից կարելի է առանձնացնել իրապաշտ երկու գրողների՝ Ջ. Եսայանի և Ե. Օտյանի՝ Ինտրային հրապարակային սարկազմի ենթարկելու տխուր պատմությունը: Ասվածի վերաբերյալ Մ. Կյուրճյանին գրած բանաստեղծի երկու նամակները թախծոտ ու սրտահույզ են. մեկում դժգոհում է Ջ. Եսայանից, որ գրական նախատիպ է դարձրել իրեն «Կեղծ հանճարներ» թերթն վեպում, որի Տաճատ Չարըզյանը «Ինձմե գատ ուրիշ մեկը չի կրնար ըլլալ, այնքան նման է ինձի, որ և սակայն իմ խեղաթյուրումս, իմ այլանդակումս, իմ ստությունս է...»³, իսկ մյուսում նկարագրված է Մագրիգյուղի վարժարանում Տ. Չրաքյանի և Ե. Օտյանի հանդիպումը, որից հետո Տ. Չրաքյանի բնորոշմամբ «սքանչելի գրագետ» Օտյանը նրգիծական պատկեր է տպագրում օրաթերթում՝ Տիրան անունով ապու-շացած մեկի մասին. «...Գնաց եկաւ տէ Տիրա՞ն դրաւ իր մարդուն անունը, զիս տեսնելէ անմիջապէս ետքը»⁴:

¹ Տե՛ս Յու. Բոբև, Գեղագիտություն, Եր., 1982, էջ 316-317:

² Բնագրային մեջբերումները ըստ «Արեւմտահայ գրականության ընտրանի» գրքի, Եր., 1999, էջ 179: Այսուհետև սույն գրքից կատարված մեջբերման էջերը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծե-րի մեջ:

³ Ջաքարիա քհն. Սարիբեկյան, Օտան Պերպերյան. Կյանքի և գործունեության համառոտ ակնարկ, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1996, թիվ 3, էջ 160:

⁴ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 247:

⁵ ԳԱԹ, Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 10:

Միջնդեռ Ջ. Եսայանի, Ե. Օտյանի իրապաշտական այդոգիվը, որով միակ չափանիշի իրավունք է ստանում ժողովրդականությունը, իսկ գեղարվեստականության միակ օրենքի ուժ՝ իրապաշտությունը, փորձում է գրեթե բացասող վերաբերմունքի տրամադրել գրասեր հասարակայնությանը բանաստեղծի անձի, ապա ստեղծագործության նկատմամբ՝ չկոահեղով այն ճշմարտությունը, որ մարդկային ոգու տիեզերական ձգտումը հանճարի աշխարհայեցողությունը հարաբերող իտացիոնալ զգացողություն է: Այսպես թե այնպես, արդեն առկա էր իրապաշտական ուղղության հակապատկերը: Գրապատմական այս նորագույն իրողության տեսական հիմնավորումը կազմում է XX դարակարգի գրական քննադատության բովանդակության մի մասը: Ուշագրավ է, որ XX դարի քաղաքակրթության հանդեպ իր վերաբերմունքում Ց. Չրաքյանը մնում է ազգային ոճի սահմանում՝ իր ապրումների հայկական նկարագրով և չպատճառաբանված ողբերգականությանը, որոնք հաճախ նա ձևակերպում է պարադոքսալ բանաձևերով. «*Ինքզինքը մեծ գզալէն անիի տոտապագին բան չկայ: Ա՛հ, եթէ համեստութիւնը տգիտութիւն ըլլար*» (էջ 155), «*ամիվան բաղձանքով, ինքնակտտանքներով. «Եւ արդէն ո՞վ եմ ես, որ սիրեմ... (Միայն, մայրս կ'ողբամ*» (էջ 156), հայրենի խաղաղ եզերքի անհաս բաղձանքով. «*Ռ՞վ պիտի տար ինծի բարէ՛, խրճիթ մը. Սեւ Մովուն մէկ վայրենի ափունքին վրայ մէկ խրճիթ մը՝ ուր ես բնակէի, ուր խիղճս բնակէր. – իտէացած տիեզերքին անսկիզբ ու անվախճան շշուճներուն մէջ երազուն խրճիթ մը...»* (էջ 153), ինչպես նաև՝ «*Հալքիի*» սիրային դրվագի սրտապարար ապրումներով. «*Երթա՛ւ, ծածկաբար անոր մերձենալու. լուսաւոր պատուհաններն ի վեր սեւեռելու. ամոնց նայիւ: Մի՛թէ յանցաւոր եմ: Խաւարամած սենեակիս մէջ երթամ ծունկի գալու. սիրտս տատանի, բուրվառի պէս. եւ հոգիս խունկի պէս ժայթքէ անկէ՛ մինչեւ որ հատնի. մինչդեռ սիրտս խելացնոր դեռ ճօճի, դեռ ճօճի մինչեւ որ կենա՛յ*» (էջ 194):

Բայց այստեղ սկսվում է գրականության անեղծվածներից մեկի՝ խորհրդանշանների՝ որպես պատմական կատեգորիայի ըմբռնման սահմանը: Առերևույթ դժվար է ստույգ որոշել, սահմանել դրանց հայտնության բոլոր նախադրյալները, որովհետև խորհրդանշանների մշակութաբանական աղերսը միջնորդավորվում է գրապատմական և անձնական բազմաթիվ հանգամանքներով, որոնք ընդհանրացնում են, վերացարկում, համամարդկայնացնում: Այնպիսի ոճական բաղադրիչներ են, որոնք չեն կարող հարաբերակցված չլինել կամ ազատ լինել «Ներաշխարհի» խորհրդապաշտության հանդեպ: Հետևաբար արժե խորհրդանշանների քողազերծումը դիտել փիլիսոփայական հետադրության վրա և XX դարի բանաստեղծության ակունքներում: Դրանց գաղափարական-աշխարհայացքային հիմքերի բացահայտումը շատ կողմերով հարստացնում է գեղարվեստական պատկերի գիտական իմացության սահմանները:

Առաջին խորհրդանշանը «Ներաշխարհի» հեղինակի գրական անունն է. այն ուշադրության է արժանանում, այսպես կոչված, «շարժուն», «կենդանի» պոետիկայի չափումներով: Ընդգրկումը լայն է գրական ստեղծագործության նորմատիվ-տեսական կանոնների համեմատությամբ: Տվյալ դեպքում «Ներաշխարհի» երկի վերլուծության սահմանների ընդարձակումը տեղի է ունենում պայմանականորեն: Հեղինակի ընտրած Ինտրան՝ մեր դիցաբանության երրորդ աստված Վահագնը (հունական Ջևսը), լույսի, սրբության, անեղծ մարդկայինի անզբաղանցելի աստիճանի գաղափարական վերակոչումն է, որը դիցաբանական նշանի իմաստն ընդլայնում է նրա չեզվաբանական մակարդակի համեմատությամբ: Միշտ է՝ վեդայական գրականության հետ աղերսը սուբստանցիոնալ նշանակություն չունի, մանավանդ ճիշտ է, որ չի պարտադրում բազմամշակութային հետերոգեն գրականություն, պարզապես օգնում է խորհրդապաշտ բանաստեղծին՝ սեփական անձի էությունը ավելի ազատ մտածական հիմքով ցուցադրելու, քանզի չկա մի ժողովուրդ, որ իր բանահյուսության մեջ գողտրիկ այլաբանություններով մեծարած չլինի ազատության գաղափարը: «Ներաշխարհի» հեղինակի կողմնորոշումը կրոնադիցաբանական ստեղծագործական միջավայր խորհրդանշան է վսեմ նպատակադրում, այսինքն՝ բանաստեղծության աղբյուրը տիեզերքն է, իսկ գեղարվեստը պետք է տիեզերական լույսի անդրադարձումը լինի: Իրավացի է սփյուռքահայ գրադատ Գ. Պըլտեանը, երբ գրում է. «Պարզորոշ է, որ կյայտնուի այն աստուածը, որը մարդկային անունով է: Ինտրան է լույսի, եթերի ու փայ-

լակի աստուածը, որ կոչում է խավարի ոգիների դէմ դառնալով պայքարի ու կենսաւտութեան խորհրդանիշ⁶: Տ. Չրաքյանի ընտրությունը բնական և հասկանալի է՝ կերտել բանաստեղծ առաքյալի բարձրագույն տեսակը. միտքը՝ համաշխարհաքաղաքացի, սիրտը՝ հայ: Իսկ հնչյունախաղի հակումը առհասարակ բանաստեղծի ոգևորության և ստեղծագործական երևակայության հատկությունն է՝ Տիրան-Ինտրա կամ ընդհակառակը՝ Ինտրա-Տիրան, ուր հնչյունին վերապահված է յուրօրինակ իմաստավորում: Ինտրա խորհրդանշանի ընտրության կարևոր խնդրում հատկանշական են անձնական երկու ազդակ. Տ. Չրաքյանը ճանապարհորդել էր Եգիպտոս, ամֆիչականորեն գգացել վաղեմի փառավոր քաղաքակրթության հմայքն ու խորհուրդը, ապա ուսուցչական բեղուն գործունեություն ծավալել: Աշակերտները վկայում են, որ նա դասավանդել է քաղաքակրթության պատմություն՝ սկսելով հին արևելքի մշակույթից, ֆրանսիական գրականություն, նկարչություն, հոգեբանություն, գեղագիտություն, բարոյագիտություն⁷: Արևելքի նկատմամբ ուշադրության հարցում կարևորվում է գրապատմական մի հանգամանք ևս. 1902 թ. Արշակ Չոպանյանը անդրադառնում է հայ ժողովրդի մեջ արևելյան մշակույթի տարածման անհրաժեշտությանը: XX դարասկզբին, երբ արևմտյան բարձր քաղաքակրթությունները խիստ շահագրգռություն են ցուցաբերում արևելքի մշակույթի նկատմամբ, Ա. Չոպանյանը պարզապես անհրաժեշտ է համարում, որ հայ մտավորականությունը հետամուտ լինի արևելյան մշակույթի յուրացմանը:

Ինտրա խորհրդանշանը, այսպիսով, ձեռք է բերում գեղագիտական բովանդակություն: Մյուս կողմից՝ միայն խորհրդանիշ չէ, այլ գիտական ըմբռնում՝ «Լույսի, արփի, ֆիզիկական բնությունը կամ իր ժամանակի պատկերացմանը համապատասխանող եթերն է»⁸: Ժամանակին Ռ. Պերպերյանը լավ է նկատել գրողի բնապաշտական հակումները և այստեղից բխող անցումները հոգևորին⁹: Ըստ ամենայնի՝ «Ներաշխարհի» շարժումն պոետիկայի Ինտրա-վերակոչված գաղափարի գերագույն ձգտումն է լույսը, որը խորհրդանշանում է նաև ժամանակի նորագույն հայ գրականությունը, ուր գրողի պրոբլեմը ուղղակի առնչակցության մեջ է դրվում ազատության գաղափարի հետ, որից հետո բացարձակ ազատության ըմբռնման տեսակետից է «մեկնաբանվում» ստեղծագործության բովանդակությունը: Սրանով խնդիրը չի սպառվում. «կենդանի» պոետիկայից Ինտրա խորհրդանշանը ներծծվում է բնագործի իրադարձային շրթայի մեջ՝ փոխլրացվելով Արևելք ուղեկից խորհրդանշանով, որն ասես լրացնում, ճշտում, զարդարում է գերադաս Ինտրա խորհրդանշանի էությունը. «Պայծառ երկինքներու շնորհած հեշտակեցութիւնը չէ՞ որ կը նշանակէ Արևելք մոգաբառը, անոնց համար, որ արեւմուտքի երկշոտ ու կատաղի կեանքը կը քամահրէ...» (էջ 187): Արևելքը խորհուրդն ունի «իրապես տարաշխարհիկ ափսոսանքներով վերափոթումի» (էջ 188), կլիման՝ «յուսեղեն» մակդիրային արտահայտությունն է ստանում, որի արդյունքը շերտության, լույսի, հորդության ծավալումն է: Արևելքի տարերկրապաշտությունը (exsotisme) թե՛ կյանքի, թե՛ արվեստի մեջ «մշտնջենապես արեսպաշտ իրաւունքն է միայն» (էջ 188): Բացարձակի զանազան կողմերը լրացնող կամ երկրորդական արևելյան խորհրդանշաններ են շնագայլը¹⁰, բուրգը, սֆինքսը: Խորհրդանշանների կարգաբերված դասավորությունը հուշում է, թե գրողը ազատ չէ խորհրդանիշապատկերների, գաղափարների հանդեպ, թե դրանք ստեղծագործության կառուցվածքում ի հայտ են գալիս բացառապես գեղագիտական արտացոլման տրամաբանությունից, ընդհանուր և մասնավոր կյանքի բարոյաէթիկական հասկացությունների ամբողջականությունից: Եթե Ինտրան խորհրդանշանում է լույսը՝ բարին, իսկ բարին չի հաղթում, այլ միայն կարող է «վարակել» սիրով, ապա բնական է Իոենա խորհրդանիշի հայտնությունը, որն այլ բան չէ, քան երկրային սիրո հաստատումը: Իբրև խորհրդապաշտական աշխարհգագոցության ոճական բաղադրիչներ, այս խորհրդանշանները պետք է ընկալել

⁶ Գ. Պրլտեան, ԱՎ. աշխ., 1980, էջ 111:

⁷ Տե՛ս «Ջահակիր», Կ. Պոլիս, 1966, 11 փետրվար, շար 13:

⁸ «Հայ քննադատության պատմություն», Եր., 1998, էջ 414:

⁹ Տե՛ս նույն տեղը:

¹⁰ Ծանագայլը եգիպտական դիցաբանության մեջ մեռածների դասավորն է, կանանց հովանավորողը, մեռող-հառնող աստվածություն, ինչպես նաև ստորերկրյա տիեզերքի կենդանի:

երևակայությամբ, միաժամանակ վերացարկված տրամաբանության ոլորտում, քանզի հանրահայտ է, որ արտահայտչական ձևի հիմքը կյանքն է, իսկ խորհրդանշանները՝ համընդհանուր օրենքների գեղարվեստական «կողերը»: «Ներաշխարհում» գոյի հակասականության ընկալումն է մարմնավորվում, ըստ հերթագայության, երկրորդ բացարձակ խորհրդանշան-պատկերի մեջ: Դա Սև Ծովն է, որը չի հանգում գուտ ձևի կամ տեղական էկզոտիկայի, թեև ճանաչելի ու հարագատ են նրա մեղեդիները: Պարզ է, որ ծովի մեջ բանաստեղծի ներաշխարհի գույներն ու ձայները կան, որոնց մեջ թաքնվում են ոգու՝ բացահայտորեն միատիկական ներըմբռնումները: Անհատականի, ազգայինի և բնապատմականի ամբողջությունը ողբերգական է հնչում, քանի որ Ծովի մեջ արտահայտված է նախածին գոյի հակասականությունը: Ծով, որ և՛ երևութական, տեսական է, և՛ առարկայական. «Դուրիներու վրայ մեռող զարհուրելի կոհակներու ձայն մըն. – Սեւ Ծովուն ձա՛յնն է, որու բնաստուածային կոչը երեւակայութեանս կը բաղխի, կը բաղխի, գիս իր անհունին կանչելով զայն հեռարձակելով, վայրենաձայն, իր անմոռանայի տեսիլին մէջ, որ ահա կ'ընդերեւայ նորէն, մանկութեանս անթառամ անուրջը, բանաստեղծի մանկութեան անուրջի անճառ մեծութեամբը» (էջ 146):

Բանաստեղծի հոգին է Սև Ծովը, ներաշխարհը, ինքնարտահայտումը, գեղարվեստորեն կատարյալ փիլիսոփայական ներաճճնախոհությունը, որի վերացարկման մեջ ժամանակակիցները նկատել են Հ. Այվազովսկու անմիջական ազդեցության հնարավորությունը. դեռևս 1888 թ.-ին Հ. Այվազովսկին ծանոթացել էր պատանի Տիրանի հետ և քարձր գնահատել նրա ջրանկարները՝ Տ. Չրաքյանի մեջ տեսնելով ապագա մեծ նկարչի: XX դարի համաշխարհային գրականության պատմության մեջ կան մեկ մշակութաբանական այլ աղերսներ բերող ծովեր Օ. Բոդլերի «Մարդը և ծովը» բանաստեղծության, Ինտրայի «Ներաշխարհի», Հեմինգուեյի «Ծերունին և ծովը» վիպակի պատկերներում: Դրանցում ծովը պատկեր-հերոս է, որն այլաբանում է գերմարդու և քաղաքակրթության բախումները: Կարևորն այստեղ այն է, որ խորհրդանշիչ փիլիսոփայական հիմքը երեք գրողների երկերում էլ անհատի ճակատագրի ողբերգականության անխուսափելիությունն է:

Օ՛, ազատ մա՛րդ, դու միշտ էլ սիրել ես ծովն անսահման,
Որ հայելին է քո ջինջ. դու զննում ես քո հոգին
Անդադրելի ծփանքում նրա փրփուր ալիքի,
Եվ քո միտքը ծովային խոր վիհերին է նման:

Դու հաճույքով ես սուզվում խորքը քո՛ իսկ պատկերի
Եվ աչքերով, ձեռքերով գրկում, փարվում ես նրան,
Ու մոռանում է մի պահ սիրտդ ցավն իր սեփական
Այդ անզուսպ ու վայրենի տրտունջքի մեջ վիթխարի՞!:

Արվեստի խոր և նուրբ զգացողությամբ է Ինտրան բացահայտում խորհրդանշիչ իր մեկնաբանությունը. քաղաքակրթություն-մարդու ճակատագիր-ազգի ճակատագիր պրոբլեմն է կենտրոնում: Որքան էլ Սև անունն ունենա այդ ծովը, միևնույն է, աշխարհագրական Սև ծովը չէ այն: Նույնականությունը բանաստեղծի աս-ի հետ փոխաբերական հարթության վրա է դիտարկում «հոնդաշն անսահման սաստնումը...» (էջ 148): Աճճավորումը հուշում է փոխմիաձույլ գաղափար, որում Ծովն ընդգրկում է ճանաչողության բոլոր եղանակները՝ զգայական, նկարագրական, ռացիոնալ, իռացիոնալ, որոնք նաև հավերժական առեղծվածի կրողներ են. «Օ՛խ, ի՛նչ գոռ դաշնակութին. ի՛նչպէս կ'ապրի՛ն» (էջ 145): Ծովը անգրությունն է, նաև Ինտրայի ներքին հրկիզման տարածությունը, որն ազատության փափագելի գաղափարի կրողն է. «Սրտագին ըմբռշխուած, հեշտագիտուած տեսիլը, գաղափարն, ուր կը նետուիս, կը սուզիս, դողդողալով, ցնցունելով կ'սոսձգիս՝ ապրելու, գերապրելու համար հոն, իբրեւ թէ բարի մահիճիս նետուէի, անոր սարսուղի պարուրման մէջ ցնորած շերմութեանս երանութիւնը խնդալով, թշուառութիւններէն գերծ՝ քունին, երագին հեշտակենսութեան զգացմամբը, անկողիներուն պարզեւած ազատութեան գիտակցութեամբը ցնծագին: - Սեւ Ծո՛ւվ» (էջ 146):

՝ Ծալ Բոդլեր, Չարի ծաղիկներ», թարգմանությունը ֆրանսերենից Հենրիկ Բախչիճյանի, Եր., 1990, էջ 28:

Հաջորդ խորհրդանշանը Բանգն է, որ գեղարվեստական նշանն է մահվան և կրոն է անէություն մեջ հավելելու, անէանալու մարդկային, բայց առանձնապես ողբերգականորեն կյանքն զգացող ֆաուստյան տիպի մտավորականի վերերկրային տենչանքների խորհուրդը: Բանգը կամ ստույգ մահվան գեղարվեստական այլաբանությունը այնուհետև ստանում է քրիստոնեական լուծում, քանի որ, ըստ էության, մահվան փիլիսոփայության գեղագիտական ընկալման մեջ Ինտրան քրիստոնյա է, միասիկ: Բանգի խորհրդանիշի մեջ Ինտրայի պատմափիլիսոփայական և մշակութաբանական նախադրյալը Օ. Օպենգլերի տեսությունն է՝ համաձայն որի քաղաքակրթությունների կյանքը հիշեցնում է օրգանական աշխարհի կենսաբանական գոյությունը՝ ծնունդ-գարգացում-մահ¹²: Բանգը, սակայն, սոսկ կենսաբանական մահը չէ, այլ բարոյական արժեքների քայքայումը, որ հասարակության բնույթն է: Ուրեմն մահն էլ անհրաժեշտություն է, որից բնագոյային վախ կրելը սթափ քննադատության չի դիմանում. չէ՞ որ նրա միջոցով արդարացում է ստանում անցյալի հուշը, որովհետև ներկան գոյություն ունի միայն այնքանով, որքանով միմյանց հարաբերվում են երկու ժամանակները՝ անցյալն ու ապագան՝ հատվելով միայն մի պահ՝ ներկայումս միասալու, ապա կրկին զատվելու, տրոհվելու համար: Այդ ամենը խորհրդանշան է Բանգը, որ մահվան նողկաբույր ծաղիկն է, ֆրանսիական խորհրդապաշտական գեղագիտության մեջ հաճախ հանդիպող չարի ծաղիկն է, որը պայմանավորում է մահվան գոյությունը կյանքի մեջ և առհասարակ այն ամենը, ինչ քայքայականությամբ ձգտում է ունայնության՝ ոչինչի: Իսկ մահվան խորհրդավոր գոյությունը՝ մարմնի սահմանային վիճակը, երբ համբարձվում է հոգին, կարելի է արդարացնել՝ բացառապես որպես քարոզիչ կամ Խաչի գործությանը ապավինող Տիրան Ավետարանիչ, որը երջանիկ կլինի *«Հրեշտակացած, հրեշտակադեմ Աստծո»* օգնությամբ. *«Եթէ երջանիկ ըլլայի իր կերպարանին թքնող մարդուն պէս և իր ոտքերն իւղօծող կնկանը պէս երջանիկ՝ նս, արդեօք, գիտակցութեան, ինքնաճանաչման զարհուրելի ու մահացու աճումով մը, չպիտի»* ըլլայի մէկը որ մեռնէր իրեն համար, եթէ ոչ մեռնէր իր ներկայութենէն» (էջ 175):

Հանգուցյալներին Ինտրան ձոնում է հոգևոր երգի իր տարատեսակը, որում մահվան խորհուրդը դարձյալ մեկնում է քրիստոնեական ավանդույթով արտահայտված հոգևոր դավանաբանական գաղափարախոսությամբ: Բանգի հետ հանդիպումից հետո քնարական-ներանձախոհական արձակ պոեմում մահվան գաղափարն արտացոլվում է միջնադարյան հոգևոր երգի տարատեսակների հետ սերտ աղերսով, քրիստոնեական կրոնի պաշտամունքային քնարերգության հետ միասնական էությամբ: Արվանդակային տարողումնակ հոգևոր շերտերը բխում են հեղինակի քրիստոնեական դիմորոշումից և մեծ արժեք ունեն հայ գրականության մեջ հոգևոր երգերի զարգացումը խորհրդապաշտական ուղղության մեջ դիտարկելու, հոգևոր երգերի նորագույն կենսագրությունը բացահայտելու առումով: Դրանք զգալի ներուժ են հաղորդում հոգևոր երգի արդիականացման գործընթացին՝ մերժելով ընդունված այն հայեցակետը, թե շարականներ գրվել են միայն միջնադարում: Որքան էլ տվյալ դեպքում փաստը բանաստեղծի հանճարի և անձնավորության ինքնատիպությանը վերագրվի, այն բխում է համընդհանուր ազգային-քրիստոնեական գիտակցությունից, երբ աշխարհիկ մտահայեցումներին զուգահեռվում են նաև հոգևոր տրամադրությունները: Ներաշխարհային երգի հյուսվածքին բնականորեն համահունչ է դառնում հոգևոր երգը. *«Ողորմեա, Տէր, ամենայն աշխարհի, վշտացելոց, ճանապարհորդաց, ապաշխարողաց, և հոգւոցն հանգուցելոց: Ինչու՞ համար, մե՞ծ աղօթող որ ես՝, չէս յիշեր տարփատրները: Միթէ օտար՝ են անոնք այն տողումէ՞ն. անոնք որ, անգիտակից, յայիտենութեան կը ձգտին, ներդաշնացման, կատարելացման գերագոյն վիճակի մը զհետ անձկագին: Ո՛վ Տէր, ողորմէ տարփատրներուն, թափառական ու սարսուզին տարփատրներուն. վսասն զի իրիկուն է. վսասնզի Քեզի յարելու կատարեալ եղանակ մ'է Սէրը:*

Ահա կ'երթաս, ամայի անսահման իրիկունին մէջ. և բանաստեղծն եմ, և սիրահարը» (էջ 189):

Արձակ այս տողերը դյուրությամբ կարելի է վերածել չափածոյի նրանում գոյություն ունեցող ներքին կանոնավոր կշռույթի շնորհիվ.

¹² Տե՛ս “Культурология”, М., 2002, էջ 430:

*Ողորմեա, Տէր, ամենայն աշխարհի,
վշտացելոց, ճանապարհորդաց, ապաշխարողաց,
ես հոգւոցն հանգուցելոց:
Ինչո՞ւ համար, մե՞ծ աղօթող որ ես՝
չէս յիշեր տարփաւորները...
Միթէ օտար են անոնք այն տողումէն.
անոնք որ, անգիտակից, յաւիտենութեան կը ձգտին՝
ներդաշնացման, կատարելացման
գերագոյն վիճակի մը զհետ անձկագին:
Ո՛վ Տէր, ողորմէ տարփաւորներուն,
թափառական ու սարսուզին տարփաւորներուն.
վասնզի իրիկուն է.
վասնզի Քեզի յարելու
կատարեալ եղանակ մ'է Սէրը:*

Ինտրա-Ան Մով-Բանգ բացարձակ խորհրդանշանները հավասարապես օժտված են վեհությանմբ և հանդիսավորությամբ: Սերը դեպի Աստված է տանում, Բանգը՝ դեպի մահ: Սերը, դեպի Աստված տանելով, մարդուն մոտեցնում է մահվան, իսկ Բանգը, մահ բերելով, հնարավորություն է տալիս Աստծուն տեսնելու: Լույսը բեկվում է համաշխարհային քաղաքակրթության դիմաբախումների հորձանուտում և «Ներաշխարհի» հեղինակը խորաթափանց հայացքով ընդգրկում է անդրաշխարհի գաղտնիքները, որովհետև մարդուն Աստծո հետ կապում է մանավանդ մահվան գիտակցությունը: Մարդուն հանգիստ չի տալիս բնածին մեղքի հավերժական զգացումը, որ սլալ դեպքում միայն արվեստագետից եկող, նրա գեղարվեստական խնդիրներով պայմանավորված երևույթ չէ: «Ինչո՞ւ կը հայածէ զիս, ո՞վ Քրիստոս, կատարելութեանը մղձաւանջը: Միթէ ե՞ս սպաննեցի քեզի» (էջ 174): Ինտրայի հերոսը գտավ Բանգը, բայց վարանեց ճաշակել մահվան թունավոր ծաղիկը: Լեզվամտածական նրբությունների փոխմիաձուլ ներդաշնակությունը համապատասխանում է խորհրդապաշտական պատկերացումներին: Նոր ոճը ձգտում է խորհրդավոր գծերով որսալ մշուշոտ գաղափարները: Չրաքյանը խորհրդանշանի մեջ համատեղում է գաղափարն ու պատկերը: «Բարի, արգահատող հեղինակը «գերիվեր» ամպումներով չի հպարտանար՝ ի վնաս պատկերին հստակության, ծայրեծայր տրամաբանության և անբերի ամբողջության»¹³: Այսպիսի ստեղծագործությունը «երազի պես կտևե և երազի պես կանցնի»¹⁴, որովհետև «իրականության բոլոր ճշմարտության հետ՝ խորհրդանշանի մը բոլոր վերացական գերիրականությունն ունի»¹⁵: Եվ, ինչպես նշում է Վլ. Կիրակոսյանը, «Ինտրայի պոեզիայում էությունը բացվում է խորհրդանշանի մեջ և ոչ թե նրա ետևում»¹⁶:

Н. С. АНТОНЯН - Три символа в поэме “Внутренний мир” Интры. - Идейные символы в прозаической поэме “Внутренний мир” Интры выступают как экспрессионистические, символистические средства выразительности, художественно-культурные предпосылки которых представлены автором обобщенно. Автор статьи рассматривает взаимосвязь символов Интра (свет) - Черное море (внутренний мир человека) - Банг (цветок смерти).

¹³ ԳԱԹ, Տիրան Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 11:

¹⁴ ԳԱԹ, Տիրան Չրաքյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 247:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Վլ. Կիրակոսյան, Արտաշխարհի ներաշխարհային պատկերը, «Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907թթ.», Եր., 1985, էջ 109: