

ԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑԻ ՀՈԿՏԵՄԲԵՐՅԱՆ ՊՈԵՄՆԵՐԸ

Ս. Բ. ԱՂԱՔԱՅԱՆ

I

«Հոկտեմբերի հետ գրականության մեջ ներխուժեց ժողովուրդը: Նա եկավ որպես ինչ-որ միաձուլ, մասսայական ամբողջություն, որից անբաժանելի են անհատները», — այս խոսքերով է բնութագրել ռուս նշանավոր գրող Ալեքսեյ Տոլստոյը սովետական գրականության սկզբնավորման ընթացքը¹: Գրականության և ժողովրդի մերձեցման այս ընթացքը՝ այսպիսի հոլովույթով («ժողովուրդը՝ միաձուլ ամբողջություն») առավել բնորոշությամբ արտահայտվեց ժամանակի բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ, որը գրական շարժման գլխավոր, առաջատար ուժն էր: Ռեուլյուցիոն օրերի պոեզիան պատմական մեծագույն հեղաշրջմանը մոտենում էր նախ և առաջ իբրև ժողովրդական հոծ գանգվածների գործի, իբրև միլիոնների մասսայական հերոսության ու անձնվիրության արտահայտության:

Գլխավոր հարցում՝ ժողովրդի և ռեուլյուցիայի փոխհարաբերության հարցում, այն ժամանակ գրականության տեսության մեջ արտահայտվում էին գեղագիտական տարբեր ըմբռնումներ: «Պրոլետկուլտի» գրական օրենսդիրները, ինչպես նաև հետագայում նրանից անջատված «Կուզնիցա» խմբակի բանաստեղծները, որպես նորագույն պոեզիայի գլխավոր առանձնահատկություն, առաջ էին քաշում «բազումի կուլեկտիվ պաթոսի» սկզբունքը. «Պրոլետարական պոեզիայի առավել բնորոշ առանձնահատկությունը ստեղծագործության մեջ կուլեկտիվ սկզբունքի գիտակցումն է»²: «Կուզնիցա» խմբակի բանաստեղծների առաջադրած կուլեկտիվիզմի սկզբունքը, նրանց ստեղծագործության մեջ արտահայտված «բազումի», «բյուրավորի» պաշտամունքը, թեև ելնում էր ժողովրդական մասսաների՝ սլատմական պրոցեսի մեջ խաղացած վճռական դերից, սակայն ծայրահեղության էր հասցնում կուլեկտիվիստական հոգեբանության, արտահայտման պահանջը. իրականության կոնկրետ երևույթները նրանց բանաստեղծություններում հանդես էին գալիս կոնկրետությունից զտված, իրական հիմքից ածանցված վիճակում, վերացական ասպեկտով: Արտահայտման վերացականությունն իր հետ բերում էր անտարբերություն գեպի մարդկային կենդանի զգացմունքները, որոնք տարրալուծվում էին դադափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ: Այս մասին Վ. Բրյուսովը դրում է. «Իր վիթխարի մեծամասնությամբ նա (այսինքն «Կուզնիցան») ամեն ինչ վերցնում է «համաշխարհային մասշտաբով»: Եթե հեղափոխությունն է, ապա ոչ այնքան մեր,

¹ Ал. Толстой, Четверть века советской литературы, Москва, 1942.

² «Кузница», 1920, № 5—6.

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունն է, որքան ընդհանրապես, համաշխարհային, ժամանակից ու տարածությունից ածանցված հեղափոխությունն է: Նթև մեքենան է, ապա ոչ թև տվյալ, որոշակի մեքենան է, այլ ընդհանրապես, համաշխարհային, տիեզերական մեքենան: Բանվորը ոչ թև կենդանի մարդն է ու ջուհակը, ձուլողը կամ նման ինչ-որ բան, այլ մեծատառով բանվորը, համաշխարհային պրոլետարը, մեր տիեզերքի կառուցողը»³:

Ռևոլյուցիայի և ժողովրդի փոխհարաբերության ղեկավարման ստանդարտադրության հարցում արտահայտվող մյուս ուղղությունը, նույնպես առաջադրելով ժողովրդի կերպարի և ռևոլյուցիոն անցքերի պատկերման խնդիրը, ոչ թև այդ ամենին մոտենում էր տիեզերական մասշտաբներով, այլ դրանց կոնկրետության մեջ, ոչ թև ընդհանրապես ռևոլյուցիան ու ընդհանրապես հեղափոխականն էր պատկերում, այլ տվյալ կոնկրետ սոցիալիստական ռևոլյուցիան ու այդ ռևոլյուցիան կատարող հերոս ժողովրդին:

Սոցիալիստական ռևոլյուցիայի մեջ պատմության իսկական կերտողների ժողովրդական գանգվածների մասսայական հերոսության ղեկեցկությունը՝ զրականությունից պահանջում էր հերոսական արվեստ: «Հերոսական էպոսան պահանջում է հերոսական արվեստ», — ասել է Մ. Դորկին: Այդպիսին կարող էր լինել ռևոլյուցիայի հերոսական էպոսը, ժողովրդի հերոսապատումի էպիկական թափն ու լայնությունը արտացոլելու կոչված արվեստի ձևը: Նվ պատահական չէ, որ ռևոլյուցիայի առաջին տարիներին ծաղկում է էպիկական պոեմի ժանրը թև՝ ոուս (Վլ. Մայակովսկու պոեմները, Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը», Գ. Բեդնու «Հողի մասին», ազատության մասին, բանվորի մասին» պոեմը, Ս. Նսենինի «Աննա Սենգինան») և թև՝ մյուս ժողովուրդների զրականության մեջ:

Հայ զրականության տարեգրության մեջ հերոսական էպոսի ստեղծման պատմական խնդիրը վիճակվեց Նդիշև Չարենցին, արդեն ճանաչում գտած մի բանաստեղծի, որի ստեղծագործության խոռվահույզ ոգուն խիստ համապատասխանում էր ժողովրդական մասսաների ազատագրական պայքարի մոլեգնությունն ու վիթխարի թափը: Գեղագիտական դիրքերի ձևափոխությունը Ն. Չարենցի ստեղծագործության մեջ արդեն սկսվել էր նախահոկտեմբերյան շրջանից. այդ ձևափոխությունը ներքին անհրաժեշտություն էր, պատմականորեն արդարացված: Այդ էր պահանջում ժամանակը: Չարենցի մեջ արձագանք էր գտնում պատմական մեծ հեղաշրջումը, նրա ձայնով ու կրողով խոսում էր հայ ժողովուրդը, որը ռևոլյուցիայի մեջ տեսնում էր իր սոցիալական ու ազգային վերածնության նոր ուղիները: Այդ ներքին պահանջից ծնվեցին Չարենցի հոկտեմբերյան պոեմները՝ «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» ստեղծագործությունները, որոնք բանաստեղծական նոր խոսք ու իրականության արտացոլման ոճական նոր սկզբունքներ բերին հայ զրականության ավանդական նկարագրի մեջ:

Այս պոեմները, որոնք Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի առաջին ուժեղ և անմիջական արձագանքներն էին հայ զրականության մեջ, ոչ միայն թեմատիկ նորություն էին և գաղափարական նոր երանգներ էին բերում Չարենցի պոեզիայում, այլև նշանավորում էին բանաստեղծի անցումը սիմվոլիստական

³ В. Брюсов, Среди стихов, «Печать и революция», 1923, книга 7.

պոեզիայի դիրքերից զեպի սոցիալիստական ուսուցիչի արվեստը: Պոեմների ուղղանկյունական ձևը, որին Չարենցը հասնում է սիմվոլիստական պոետիկայի դիալեկտիկական հաղթահարման ճանապարհով, բնորոշ էր մասնավորապես սովետական գրականության առաջին շրջանի երկերի համար: Հուսահատ ու ողբերգական տրամադրություններից հետո Չարենցի պոեզիայում առաջին անգամ «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում հնչում է աշխարհի ջահելության առույգ երգը, որ համապատասխանաբար առաջ է բերում պատմական ժամանակաշրջանի համար բնորոշ բանաստեղծական հիպերբոլաներ, պաթետիկ շեշտեր, ունյուցիայի մոլեգին հյորությունն արտահայտող պատկերացումներ:

Պոետիկայի այս հատկանիշները ունյուցիոն գարաշրջանի գրականության բնորոշ կողմերն էին: Այսպես, Դրինակ, Ալ. Բլոկը նշանավոր «Տասներկուսը» պոեմում ունյուցիան համեմատում է «համաշխարհային հրդեհի հետ»: Վլ. Մայակովսկին դեպքերի վիթխարիությունն ու հորձանքը արտահայտելու համար դիմում է «օվկիան-ունյուցիա» համեմատությանը: Վահան Տերյանն իր հոկտեմբերյան երգերում, մեղմասահ, երաժշտական ութմերից հետո մոծում է ունյուցիոն տարերքին բնորոշ ոճեր («գեմոկրատիայի մրրկուն ու հրկեզ երթը») ու առնական, մարտականչի ութմեր: Ազատ Վշտունին ժամանակի ոգին արտահայտում է տոնական շեշտերով և պատկերացումներով («Արևելքը հուր է հիմա») և Հակոբ Հակոբյանը, նրա հետ միասին սոցիալ-դեմոկրատական մամուլում հանդես եկող երիտասարդ բանաստեղծները հաճախ դիմում են արևի, կրակի, հողմի, մրրիկի և նման բանաստեղծական մետաֆորներին: Պոեզիայի պատկերային դինարանը, նրա բառարանը հարստանում են անսովոր, ավանդականից տարբերվող համեմատություններով ու մետաֆորներով, նոր բառիմաստներով ու դարձվածաբանությամբ: Ուշագրավ է, որ ունյուցիայի հետ կապված երևույթների արտահայտման խանդավառ ու հերոսական ոճը դառնում է նաև ժամանակի հրապարակախոսության ու քաղաքական-սոցիալիստական գրականության ոճի ցայտուն հատկանիշը: Ռևոլյուցիայի տոնական, հերոսական երևույթների ու ոճական-պատկերային արտահայտման ձևերի միևնույնությամբ ծնվեցին Չարենցի «Սոմա» փխրոտփայլական-լիրիկական պոեմը և «Ամբոխները խելագարված» հերոսական էպոսը:

II

«Սոմա» պոեմը Չարենցը գրել է 1918 թ. հուլիսին, Հյուսիսային Կովկասում: Նույն տարում առանձին գրքով լույս է տեսել Թիֆլիսում: «Սոման» ունի «նոր վեղջան պոեմ» ենթավերնագիրն ու «Սոմա, դու վերջիս ազատություն» բնաբանը՝ Ռիզվեղայից: Հին հնդկական կուլտուրայի գրական հուշարձանի՝ Ռիզվեղայի դիցաբանական կերպարի՝ Սոմայի փառաբանության միջոցով Չարենցը դրվերգում է ազատության աստվածությունը: Սոման հնդկական դիցաբանության պանթեոնում հանդես է գալիս իր մի շարք հատկություններով, որպես աստվածային խմիչքի՝ խելահեղ արբեցման, սրբազան կրակի՝ Ագնու, ազատության աստվածություն: Սոման նաև այն հրաշագործ հատկությունն ունի, որ ստիպում է արևին բարձրանալ ու խավարին՝ նահանջել:

Չարենցն իր գեղարվեստական խնդիրն է համարում Սոմայի կերպարով արտահայտել ունյուցիոն շարժման մրրկաշունչ բովանդակությունը: Սոման

հանդես է դալիս որպես այդ բովանդակության ոչ թե կոնկրետ կրողը, այլ նրա սիմվոլը: Պոեմում չկան կոնկրետ նորագծեր ու իրական կյանքի մանրամասնություններ, չկա սյուժե՝ հանրահայտ իմաստով: Այնտեղ կան միայն ու միայն սիմվոլներ. հերոսի սիմվոլիկ կերպար, սյուժեի սիմվոլիկ ընթացք, սիմվոլիկ պատկերներ, սիմվոլիկ ութմական կառուցվածք ու սիմվոլիկ հնչյունագներ:

Դիցաքանական կերպարի ու զրական սիմվոլի նախասիրությունը տվյալ դեպքում ոչ միայն ու ոչ առաջին հերթին կապվում է Չարենցի սիմվոլիստական գրական անցյալի հետ: Ճիշտ է, «Սոման» սիմվոլիզմի զրական դպրոցն անցած բանաստեղծի ստեղծագործություն է, և այդ բանաստեղծը չէր կարող միանգամից հաղթահարել վաղեմի տրագիցիաները, բայց կոնկրետ այս դեպքում սիմվոլիստական պոետիկայի կատեգորիաները ոչ միայն կոչված չեն շղարշելու իրականության կոնկրետությունը, այլև բմբռնվում են որպես այսօրիսի կոնկրետ երևույթի սիմվոլներ, ինչպիսին Հոկտեմբերյան Մեծ ռևոլյուցիան է:

Դիցաքանական-սիմվոլիկ պլանը պոեմում Չարենցը հմտորեն դուգակցում է ռևոլյուցիայի «սուրյեկտիվ» ու ռոմանտիկական ընկալման պլանին: Պոեմի առաջին մասերում առանձնացվում են գերազանցապես Սոմայի այն հատկանիշները, որոնք ավելի ադեկվատ են նրա դիցաքանական էության հետ: Ճիշտ է նկատված, թե պոեմի «առաջին գլուխներում Սոմայի կերպարը հագիվ ձևավորվում է: Այստեղ մենք հանդիպում ենք որոշ չափով վերացական, կոսմիկական տերմինների, և բանաստեղծի միտքն էլ թվում է ոչ այնքան ճշգրիտ, նույնիսկ անհասկանալի... Բայց որքան առաջ ենք գնում, այնքան սկսում է դառնում Սոմայի այդ անմատչելի կերպարը. նրա դեմքերի (Սոման բազմադեմ կերպար է) հետևողական հերթափոխության մեջ կա իր օրինաչափությունը: Գերիշ քրոջից նա դառնում է արեցնող խմիչք, հետո՝ ազատության վերացական սիմվոլ և վերջապես՝ մրկաշունչ բոց, որը որպես հրդեհ նետվել է դեպի շարությունը լեցուն կյանքը»⁴: Եվ իսկապես, Չարենցը պոեմի տառերի մասերում շարունակ թվարկում է Սոմայի այն հատկանիշները, որոնք կարծես թե առաջին հայացքից կապ չունեն ռևոլյուցիոն-ազատագրական պայքարի հետ: Նրա գովերգության կենտրոնում Սոմայից սերված «աստվածային խմիչքն է»:

Երկնից իջած էս գոյն է սերում
Թուփեր բոյուր,
Կո՛ւր, ապրում ես դու մեռ սուր բույսերում,
Քաղցր ու անավուր:
Մենք այդ բույսերից խմիչք ենք շինում,
Դինի երակեզ:
Եվ այդ սրբազան խմիչքով հա՛րած,—
Յանկանում ենք մեզ:
Վառվում ես, Սո՛մա, մեռ երակներում,
Դու, որպես գինի,—
Եվ մեզնով հա՛րած ուզում ենք մենք էլ,
Ու այս աշխարհում էս կամքը լինի:

⁴ А. С а л а х я н, Египше Чаренц, «Советский писатель», М., 1958, т. 2, 48.

Այս աշխարհում բո կամքը լինի» հրավերով՝ ուղղված սրբազան խմիչքին, Չարենցը նկատի ունի Սումայի երկու կարևոր հատկությունը. առաջինն այն է, որ այդ խմիչքը իր հրաշագույն ուժով կարողանում է մի հավաքական խմբի մեջ միացնել, զոդել, համախմբել մարդկանց և երկրորդ՝ նա ունի հրի, կրակի կերպարանը ստանալու, «ագնի» դառնալու զորություն: Բանաստեղծը օրհներգում է, դիցաբանական միստիկայի մեջ արտահայտված այսպիսի կերպարանափոխության մոլեգին բնթացքը, սրբազան խմիչքի նորորակը՝ կրակային հատկությունը.

Սո՛ւմա, օ՛, Սո՛ւմա, օրհնվի քեզ այս
վայելյալն՝ կամիր՝ աշխարհում այս ար.
Երբ մաքու սրտում առաջին անգամ
Հրի փոխվեցիր ու Ագնի դարձար...
Ու հեղեմ դարձար, ու կրակ ու հուր.
Մերից ձփալով — անցար աշխարհին,
Եվ կյանքը այս շար, այս կյանքը տխուր
Հանձնեցիր հրին:

Մեղադրվ է, որ պոեմի հետագա գլուխներում արդեն կենտրոնական տեղ է գրավում «կրակի» կերպարը՝ «խենթ ամբոխներին» հարաբերությամբ.

Հրբիո-հրբիո վեր են բռնում
Կյանքներ մեր կառավեր,
Ու վառվում է աղբամուղում
Ողջակիզվող սիրտը մեր:

Ամբոխները գրահապատ
Մափ են զարկում ու պարում,
Ջահ է դարձել ամեն մի մարդ,
Կրակապատ աշխարհում:

Ու պար բռնած ու խելագար
Երգ ենք ասում կրակին,
Ու վառվում է աշխարհը բար,
Մերիկներում կրակի:

Կիրակի է կյանքը հիմա,
Ջահագարգիված, կրակուն,—
Ու պարում են կյանք ու մահ
Սո՛ւմա, քո սուրբ կրակում:

«Կրակի» կենտրոնական կերպար դառնալը միաժամանակ կապված է մի այլ ձևափոխության հետ. դիցաբանական հասկացողություններն այլևս չեն մնում իրենց նախնական վիճակում, այլ հագնենում են կոնկրետ երևույթների իմաստներով: Սումայի «սուրբ կրակն» արդեն խորհրդանշում է ռեուլյուցիայի հրային, շիկացած բնույթը, սիմվոլների և այլաբանության շղարշի տակից արդեն հայտնվում է ռեուլյուցիայի կենդանի կերպարը, որն իր իշխանության է ենթարկում ամբոխների խելագար երթն ու միաձուլվ կամքը: Պոեմի շարունակությունը՝ վերջին գլուխները, զգալի չափով ազատագրվում են դիցաբանական բովանդակությունից և զգալի չափով հարստանում կոնկրետ իրականության իմաստներով: Այդպիսին է, օրինակ, հին աշխարհի դեմ ուղղված դատաստանի խոսքը.

Պար եմ րոնել խելագար,
Հրդեհում եմ ու վառում,
Այն ամենը, ինչ որ կար
Հագարամյա աշխարհում:

Այգպիսին է «Հեյ, հեռավոր բնկերներ ու եղբայրներ» մարտականչը՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր ողջակեզ սիրտ ունեն՝ բերելու ու խառնելու «աշխարհային հրդեհներին»՝ ռևոլյուցիային: Այգպիսին է այլովող «քար կյանքի» միջից ծնվող ապագայի պատկերացումը:

Ու արյունը մեռ, խառնված հրին,
Վառվում է հրում, գոհ է սրբազան,—
Ու ժառում է քո դեմքը աշխարհին
Այս հրդեհներում աշխարհաստան:

Եվ վերջապես՝ անձնագոհության այն հրավերը, որ կարդում է բանաստեղծը պոեմը եզրափակող տողերում:

Կյանքս կմառի՝ հին, չնչին մի կայծ
Քո ոսկի հրում,—
Բայց վստփի պիտի սիրես մոխրացած
Քո բոլոր գալիք արշալույսներում:

Նորից դառնանք «Սոմա» պոեմի սիմվոլային բնույթին: Սիմվոլիկ է ռևոլյուցիայի շարժիչ ուժերի ու ակտիվ սկզբունքի բանաստեղծական պատկերացումը:

Ու գալիս եմ անվերջ, անվերջ,
Ամբոխներ անագին,
Ու կյանքը հին ու սնամեջ
Ողջակիզեմ կռակին:

Սիմվոլիկ է Սոմայի կերպարը, որը ներկայանում է որպես «աշխարհային հրդեհ, ազատության սրբազան հարս», ռևոլյուցիոն ոգևորության պատգամարեր, որպես ջահավորված կյանքի արտահայտություն: Սիմվոլիկ է պոեմի սիմվոլական զարգացումը, որն արտահայտում է վերահաս փոփոխկին ու ծագող արշալույսներին նախորդող մրկաշունչ մեղեդիները, աշխարհային հրդեհի ահագնացման բնթացքը: Բայց սիմվոլիստական շղարշը, ծավալվելով, այդուամենայնիվ, չի անէացնում ռևոլյուցիայի ու ասպագայի կենդանի բովանդակությունը:

Քո դեմքը տեսա աշխարհաստան
Այս հրդեհներում:

«Սոմա» պոեմը իր կառուցվածքով ու պատկերային համակարգով տալիս է Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի հերոսական ուժանտիկայի զգացողությունը: Թեոլյուցիոն-ուժանտիկական զրականության հատկությունը, ինչպես ասում է Մ. Գորկին, այն է, որ նա «հավատում է վաղվա օրվան, որի միջից երևում է ապագայի հրացուրը»:

«Սոմա» պոեմի կապակցությամբ ծագում է այսպիսի մի հարց. Չարենցը արդյոք տեսնո՞ւմ էր ռևոլյուցիայի կառուցողական իմաստը, թե՞ նա ռևոլյուցիան պատկերացնում էր միայն որպես քանդող սկզբունք: Այս հարցը տրբ-

վել է դեռևս պոեմի հրապարակ գալու շրջանում, շատ անգամ հուղովվել հետագա տարիներին և ստացել այսպիսի պատասխան. Չարենցի պատկերացումով ռեուլյուցիան ժողովրդի անարխիստական-խռովարար տարերքի արտահայտությունն է: Թերի տեսակետ, որը բխում է Չարենցի պոեմի բնույթի սխալ ըմբռնելուց: «Սոմայում» ռեուլյուցիան, իհարկե, ներկայանում է ոչ այնպես, ինչպես եղել է իրականության մեջ, այլ այնպես, ինչպես դա պատկերացել է Չարենցին: Այդ մասին ինքը՝ Չարենցը գրել է. «...Այդ ժամանակ ես հեղափոխությունն ապրում էի որպես մի ումանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես, որի սկիզբը դրված է 1918 թ. տպված իմ «Սոմա» պոեմում»⁵: Այդտեղ արտահայտվել է ռեուլյուցիայի շարենցյան սուբյեկտիվ ընկալումը, որպես հազարամյա աշխարհի հիմքերը քանդող սկզբունք, բայց դա մի այնպիսի քանդում է, որը ենթադրում է նաև կառուցում, մի այնպիսի ոչնչացում է, որի մոխրացման միջից ծագում են «գալիք արշալույսները»:

Ռեուլյուցիայի տարերային պատկերացումները նույնպես արտահայտվել են «Սոմայում», ավելի նրա ձևի ու պոետիկական միջոցների մեջ, քան բովանդակության: Չարենցը հերոսական իրադարձությունների ումանտիկական վերությունն արտահայտելու համար ընտրում է երևույթների այն հատկանիշները, որոնք բնութագրում են, ինչպես ասում էր Ալ. Բլոկը, «ռեուլյուցիայի երաժշտությունը»: Բայց եթե Բլոկի տեսակետով, ինչպես ամեն մի ժողովրդական շարժում, այնպես էլ ռեուլյուցիան «ծնվում է երաժշտության ոգուց», — իդեալիստական պատմահայեցողություն, — ապա Չարենցն օգտագործում է ռեուլյուցիայի ամպրոպային, փոթորկաշունչ ութմերը որպես ձևական արտահայտչականության տարրեր:

«Սոմա» պոեմի կապակցությամբ ծագում է նաև մի ուրիշ, նույնպես էական հարց. ի՞նչ շահով է այս պոեմով Չարենցը արձագանքում իր ստեղծագործության կենտրոնին՝ ռախիսյան քեմային, և եթե արձագանքում է, ապա ի՞նչ ձևով: Չարենցի նախորդ շրջանի ստեղծագործական որոնումների առանցքը նախրյան ժողովրդի ցավն ու տառապանքն է, որը բանաստեղծին հասցնում է հուսահատության ու անսփոփ մտածությունների: Նույն 1918 թ. փետրվարին գրած «Հատված պոեմից» ստեղծագործության մեջ անգամ Չարենցը հուսահատ շեշտով ողբում է իր հույսերի մոխրացումը: Եվ հանկարծ նա գրում է «Սոման»՝ առույգ, ոգեշնչված, զվարթ տրամադրությամբ մի երկ, որի ուղղակի հակադրությունն էր նրա գրական անցյալի վավերագրերի մեջ այնքան բազմազան ձևերով ու ցավատանջորեն արտահայտված ողբերգական տրամադրությունների: Եվ թեև ուղղակիորեն «Սոման» չի մտնում «նախրյան լեմայի» շրջանակները, Չարենցը չի տալիս հայ ժողովրդի կյանքի ու տրամադրությունների պատկերներ, բայց ներքին տրամադրությամբ արձագանքում է հայ ժողովրդի լայն խավերում հասունացող ազատագրական ձգտումներին:

Բնորոշ է «Սոմայի» հրապարակ գալը մի այնպիսի ժամանակ, երբ շատշատերը մտավորականներից «հոգոց-հանգուցելոց» էին կարդում նախրյան աշխարհին, ողբում էին նրա մոտալուտ ու վերջնական կործանումը, լաց էին լինում և ձեռքերը թափ տալիս: Տարբեր բովանդակություն ունեւր այդ հուսահատությունը տարբեր գրողների մոտ: Ումանց մոտ «հայրենիքի կործանման»

⁵ Ե. Չարենց, Մի բանաստեղծության առթիվ (նամակ խմբագրության), «Նոր ուղի», 1929, № 11—12:

ողբր մի այնպիսի ձև էր, որ թաքցնում էր նրանց ինտելիգենտական սարսափը ռևոլյուցիայի հասունացող դեպքերի առաջ, երկրորդների մոտ քաղաքացիան կարճատևություն հետևանք էր, մյուսները պարզապես ելք էին որոնում ողբերգական կացությունից դուրս գալու համար: Իսկ այնչի հեռատեսները, որոնց մեջ գտնվեց նաև Չարենցը, բմբռնեցին ռևոլյուցիայի ազատարար նշանակությունը հայ ժողովրդի ապագա ուղիների կառուցման գործում: Եվ այդ զգացողությունը նրան թելադրեց «Սոմա» պոեմի ռևոլյուցիոն ոգին: Դարաշրջանի ճշմարտությունը նրան թելադրեց այն միտքը, որ հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարս ու ապագա վերածնությունը կապված է «ռևոլյուցիոն ցիկլոնի» հետ: Եվ նա «աշխարհաստան հրդեհի» մեջ տեսավ նաիրյան աշխարհի նոր ուղին, նրա պատմական զարգացման նոր ընթացքը: «Սոման» այսպիսով, անուղղակիորեն արձագանքեց հայ ժողովրդի ազատագրության թեմային: Այդպիսի եզրակացության է բերում Չարենցի ստեղծագործության ներքին աշխարհի ու ներքին թեմայի զարգացման տրամաբանությունը:

III

«Սոման» առաջին քայլն էր ժողովրդի ու ռևոլյուցիայի թեմայի ղեկավարվեստական մարմնավորման այն մեծ ու հարուստ ճանապարհին, որ անցավ Չարենցը: «Սոմայից» անմիջապես հետո նա գրեց «Ամբոխները խելագարված» պոեմը: Ինչպես «Սոման», «Ամբոխները խելագարվածը» նույնպես դրվել է այն օրերին, երբ Չարենցը կարմիր զորքերի շարքում, ղենրի ձեռքին կռվում էր ռևոլյուցիայի պաշտպանության համար: Պոեմի առաջին հրատարակության մեջ (1919) ճշգրիտ վավերացված են նրա գրության վայրը, թվականը և հանգամանքները. «1918, հուլիս, Ցարիցին, հեղափոխական կարմիր Բունակ»:

«Ամբոխները խելագարված» հասկացողությունը իբրև կրակով բռնկված մասսաների հոմանիշ, արդեն կար «Սոմա» պոեմում: Այնտեղ, սակայն, «խելագար ամբոխները» հանդես են գալիս որպես Սոմայի աստվածային խմիչրի ազդեցությամբ էքստազային բռնկման հասած մասսաների պայմանական սիմվոլներ: «Ամբոխները խելագարված» պոեմում նրանք արդեն սիմվոլներ չեն, այլ կոնկրետ հանգամանքներում գործող ժողովրդական զանգվածներ: «Ամբոխները խելագարված» պոեմում Չարենցը վերարտադրում է այն հերոսական օրերի իրադարձությունները, երբ ժողովուրդը թևակոխել էր հոգեկան ու բարոյական ուժերի լարվածության վերջին սահմանը, երբ պատմությունը դարձել էր «կարմիր զորքերի» թատերաբեմ, ռևոլյուցիոն ոգևորության շիկացած մթնոլորտը համակել էր ամբողջ Ռուսաստանը՝ մի ձայրից մյուսը:

Ռևոլյուցիայի բոցերում բացահայտվել էր անձնվիրության ղեղեցկությունը, մարդու խոր իմաստը: Բանվորա-գյուղացիական երկիրը ոչ միայն զինվորական սվինների շեղրերով ու հրացանների համազարկով, այլև ժողովրդի հոգեկան ուժերի ամբողջ խոյանքով, իր հույզերի անսահման հարրստությամբ ոտքի էր ելել կործանելու հին աշխարհը, նրա փլատակների վրա կառուցելու նոր աշխարհ:

Ժողովուրդը՝ ռևոլյուցիայի լարձրացող ալիքների մեջ, ժողովուրդը որպես պատմական իրադարձությունների առաջ շարժիչ սկզբունք, — այս

խնդիրն է Չարենցի «ծրագրային» երկի գաղափարական բովանդակության կենտրոնը: Պոեմի գաղափարական բովանդակությունը մեր գրականագիտության մեջ տարբեր մեկնարանություններ է ստացել, սուտ ու սխալ ընթերցումներ է ունեցել: «Կույր տարերքը» — այսպես էր կոչվում Չարենցի պոեմի կապակցությամբ, նրա հրապարակ գալու շրջանում լույս տեսած առաջին հոգվածներից մեկը: Չարենցի երկը համարել են անառագաստ ու անդեկ տարերքի արտահայտություն, անարխիստական խռովություն՝ առհասարակ հյանքի դեմ: Այս տեսակետը շարունակվելով ու այլևայլ նրբերանգներ ստանալով՝ համարյա թե քաղաքացիական իրավունք է ստացել 1920—30-ական թվականների գրականագիտության մեջ: Չարենցի պոեմը դիտվել է որպես անարխիստական քառսի, անսանձ տարերայնության փառաբանություն ու պրուլետարական գիտակցականության անտեսում: Մինչև վերջերս էլ ոմանք պնդում էին, թե Չարենցը քաղաքականապես հասկացավ, բայց ստեղծագործորեն չկարողացավ մարմնավորել ռևոլյուցիայի ստեղծարար սկզբունքը, թե շարենցյան պոեմում իշխում է ռևոլյուցիայի բացասող պաթոսը: Շփոթվում են այստեղ «կույր տարերքն» ու շարժման տարերայնությունը, որի մասին Վ. Ի. Լենինը գրել է. «...Շարժման տարերայնությունը նշան է նրա խորության մասսաների մեջ, նրա արմատների ամրության, նրա անհաղթահարելիության»⁶: Չարենցի պոեմի մասին վաղեմի հակադրությունը չի հաղթահարվել մինչև վերջ:

Այս թյուրիմացության ակունքը ոչ միայն պոեմի վերնագիրն է («Ամբոխները խելագարված»), որը առաջին հայացքից կարող է այդպիսի մեկնաբանության առիթ հանդիսանալ, այլև սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի արտահայտման ձևերի նեղ, դոգմատիկ պատկերացումը, ակտիվ ռոմանտիկական սկզբունքի հնարավորության բացասումը գրական նոր մեթոդի շրջանակներում:

Նախ՝ վերնագրի մասին. ինչպես արդեն նկատված է, «խելագարված ամբոխները» հասկացողությունը ոչ միայն առնչություն չունի դարասկզբին, դեկադենտական արվեստի քուրմերի կողմից հասարակ ժողովրդին տրված «ամբոխ» («чернь», «толпа») նվաստացուցիչ ու արհամարհական բնութագրության հետ, այլև գործ է ածվում միանգամայն դրական իմաստով, ինչպես ժողովրդական ստեղծագործության մեջ սիրելի, դրական հերոսներին տրվում են նման իմաստ արտահայտող որակումներ: Այդպես է, օրինակ, հայ ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» ժողովրդական անվանումը՝ «Սասնա ծռերը»:

Պոեմի վերնագիրը և առհասարակ նրանում հաճախ հոլովվող «խելագարված ամբոխները» բառագործածությունը նաև արտահայտությունն էր Չարենցի ստեղծագործության ռոմանտիկական բնավորության, նման այն բնորոշումներին, որ Մաքսիմ Գորկին հաճախ էր գործածում իր վաղ շրջանի ռոմանտիկական պոեմներում («Բազեի երգը», «Մրրկահավի երգը», «Դանկոյի սիրտը» և այլն): «Безумству храбрых поем мы песню»⁷ — գորկիական «խենթ-խելառների» յուրատեսակ նմանագրությունն էր շարենցյան պոեմի

⁶ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 26, էջ 16:

⁷ Չարենցի ստեղծագործության վրա Գորկու երկերի թողած ազդեցության հարցին անդրադարձել է էդ. Զրբաշյանը «Չարենցը և Գորկին» հոգվածում («Գրական թերթ», 1956, № 32):

և որագիտե՞ր, որին թյուրիմացարար կցվում էր այն սխալ հայացքը, թե ունեցողի այն նպատակները Չարենցը հանգեցնում էր «կործանման ուժերի յուրահատուկ պաշտամունքին»:

Ժողովրդի ունեցուցիտն ընկվածան ու տարերայնության մասին պոեմում հաճախ են հանդիպում այսպիսի պատկերացումներ.

Այրվեն պիտի, խելագարված պիտի պարեն հեղեհներում,
 Այ կամե՛րավառ կրակ ու կայծ պիտի փռես Երկրի հեռուն:—
 Այ մնացած մոխիրը ցիր պիտի ալրեն նրա՞նք նորից,
 Այ կյանքի հին, որպես փյունիկ շրաճաճա՞ն մոխրեցնե՛ից...

Պոեմի նման հատվածները, իրոք, վերակոչում են ունեցուցիայի քանդող, խորտակող սկզբունքը, որը, սակայն, անբաժանելի է նրա մյուս շինարար, ստեղծարար սկզբունքից: Ռեուլուցիան, ինչպես հայտնի է, անցում է հին կացութաձևից նորին, բայց դա պարզ տեղափոխություն չէ: Անցման ընթացքի մեջ, բնականաբար, չէր բացասվում կործանման սկզբունքը, որն ինքնին արդեն ենթադրում է նաև ստեղծագործություն, կառուցում: Ռեուլուցիայի նպատակների մեջ «կործանման սկզբունքը» անտեսելու մտայնությանը դիպուկ է պատասխանել Ալ. Բլոկը. «Ի՞նչ էիք դուք կարծում, որ ունեցուցիան իդիլիկա է, որ ստեղծագործությունն իր ճանապարհին ոչինչ չի՞ կործանում»⁸: Նկարագրելով «խելագար ամբոխներին» գրողը հին աշխարհի դեմ, Չարենցը ելնում էր ժողովրդի ազատագրության անմար կրակում ոգեշնչված մարտիկներին պատմական գործողության կործանարար ու շինարար սկզբունքների, երկու դեպքերում էլ ակտիվ սկզբունքների, միասնությունից: Նա օրհնում-փառաբանում է այդ միասնությունը,—սա պոեմի զաղափարական բովանդակության առանցքն է, որն իր բարձրակետին է հասնում պոեմի նշանավոր ապոթեոզի մեջ.

Խավար է մեծ սիրտը հոգա, բայց խավարում անծայրածիր,—
 Երկինքներ կան կապուտաշյա, հորիզոններ անծայր, անծիր.
 Այ աշխարհում նրանց կապույտ, ուր իշկ է գիշերը մութ—
 Հազար բուրբուռ կա կրակոտ ու արշալույս, ու առավոտ:
 Նրանց ձգված մկաններում ուժն է նստել խոնավ հողի.
 Նրե ուզեն՝ արեներին նոր տեսպ կտան ու նոր ուղի,
 Նրե ուզեն՝ արեզակներ կըշարտեն Երկինքն ի վեր,
 Նրե ուզեն՝ վայր կենտեն Երկինքներից արեզակներ...
 Նրե ուզեն՝ կամե՛ով արի ու աշխարհի հեռով վառված,—
 Ինչե՛ր միայն չեն կատարի ամբոխները խելագարված...

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի «անարխիստական» բովանդակությունը «հիմնավորվել» է, ինչպես ասացինք, նաև նրա ուղեգրերի կապակցությամբ անտեսելու պատճառով: «Եթե որևէ գրող,—ասում է Մ. Գորկին,—ավելի վաղ է գունավորում իրականությունը, որպեսզի արտահայտի կյանքում գեղեցիկը տեսնելու իր կրքոտ ցանկությունը, ապա դա միանգամայն բնական է»: Չարենցի մեկնակետը ունեցուցիտ իրականության արտացոլման խնդրում միանգամայն բնական ձգտումն է՝ կյանքի շրջադարձային մոմենտները վեր-

⁸ Չարենցը ստեղծագործական որոշ հարազատություն է հանդես բերում Ալ. Բլոկի Հոկտեմբերյան պոեմների («Տասներկուսը», «Սկյութներ») հետ: Այս հանգամանքին անդրադարձել է Ար. Երիզորյանը «Ե. Չարենցի պոեզիան» (ոուս.) գրքում (Երևան, 1961):

արտադրել ումանտիկական բնդդծված, վեհաշունչ տոներով, հերոսական շեշտերով:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմում ձևավորվում են Չարենցի ումանտիկական ոճի կարևորագույն սկզբունքները: Ռումանտիկական ոճը դարձնում էր: Հայտնի է, որ 20-ական թվականներին և դեռ ավելի վաղ՝ սովետական դրականության ձևավորման ակունքների մոտ, բանաստեղծները՝ ստեղծագործական որոնումները դարաշրջանի ոճական արտահայտությունը պտնելու ուղղությամբ մեծ մասամբ հանգում էին ումանտիկական ստեղծագործության հատուկ ձևին՝ բանաստեղծական շեշտի հանդիսավորությունը դարաշրջանի ոգուն համընթաց հիպերբոլաներ, անսանձ, խելահեղ պոյներ, սիմվոլիկ պատկերացումներ: Չարենցն իր պոեմների պոետիկայով ու ոճական սկզբունքով գտնվում էր սովետական պոեզիայի վարդաշման հունի մեջ: Ռումանտիկական սկզբունքը, դարաշրջանի ոճական երևույթ լինելով, միաժամանակ կապված էր Չարենցի տաղանդի առանձնահատկության հետ, նրա «հոգու երգի», «հոգու ներքին ծեստի» հետ, որը կարևոր պայման է ամեն մի ստեղծագործական նվաճման համար:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի գլխավոր առանձնահատկությունը, խնչպես արձանագրել են Չարենցի ժառանգության հետազոտողները, նրա լիրո-էպիկական բնույթն է: Պոեմում լիրիկական թեման (բանաստեղծի արագավորությունները ղեկավարող մարտերի մասին) սերտորեն հյուսված է ղեկույցի ղիոն դրվագների էպիկական պատումին: Ըստ որում և՛ լիրիկական, և՛ էպիկական թեմաները հանդես ղեն զալիս որպես ինքնարավ, անջատ միավորներ, այլ ներքին միասնության մեջ: Թեև պոեմում ղկան ցայտունացված, անհատականացված կերպարներ, բայց դա ղի խանգարել, որպեսզի պոեմի լիրիկական պծին հավասար հանդես պա ժողովրդական բազմությունների էպիկական բովանդակությունը: Ավելին, պոեմում լիրիկական պիծն էլ այնքան հագեցած է էպիկական տարրով, որ այն բնկավում է որպես ժողովրդական դյուցազնավակ:

Պոեմը բացվում է ժողովրդական դյուցազնավակերի անանուն ասացողների խոսք-դիմում-պատգամը հիշեցնող պարզ ու հոյակապ մի սկիզբով: Բանաստեղծ-տարեգիրն իր ողջունն է հղում աշխարհի բոլոր կողմերին ու բոլոր կրակված սրտերին, ազդարարելով պատմության նոր էջը.

Հեռու, մոտիկ ղեկերներին, աշխարհներին, արեներին,—
Հրանման հոգիներին,—
Ինչու երանց, ում ու հոգին վառվում է վառ,—
Թոյու երանց հոգիներին արեավառ:—
Կյանքի, մահի այս ամենի աղջամուղջում՝
Ողջակիզվող հոգիներին—ողջուն, ողջուն:

Նախերգանքին հետևում է ժողովրդական բազմությունների միաձուլման, մի նպատակի ու մի գործի շուրջը հավաքագրվելու, նրանց միասնացման լնվացքի պատկերը՝ ճակատամարտից առաջ.

Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ՝
Եկել էին երանք երեց—հուսավառված ու կրակոտ:
Ու Բաղաբից էր հեռացել՝ եա բողել էր մշուշը ծեր,—
Մշուշը, որ կյանքի վրա մխաշաղախ ամպ էր դարձել:

Ով եկել էր գյուղից հեռու՝ նա քողել էր հողը խոնավ,
 Որի վրա կլաներ հլու ոչ մի ոսկի հասկ չձնավ:
 Ով եկել էր ստեպներից՝ նա քողել էր անծայրածիր
 լայնությունը հորիզոնի, որ իր համար բանա էր դարձել:
 Ով բաղաձիգ էր հեռավոր, ուր մառախուղ էր անորոշ,
 Նա բերել էր թոփախաղար սիրտը որպես կարմիր դուշ:—
 Ով եկել էր՝ քողած հեռուն անծայրածիր մութը հյուղի՝
 Բերել էր իր մկաններում բեղմնավորված ուժը հողի:
 Ով եկել էր ստեպներից, ուր ապրում էր որպես գերի—
 Բերել էր իր լուրջ աշխատում լայնությունը ստեպների:
 Ըմբոսաացած, խելագարված, շտանկով հին կյանք էլ՝
 Անձիւր դաշտում այդ հավաքված՝ հրանք կռվի էին ելել:

Ամբոխների անխորտակ, միաձուլ կամքով, նրանց հերոսական ու խոռ-
 վարար ոգեշնչումով ծավալվում է ճակատամարտը՝ քաղաքի ու երկաթուղային
 կայարանի գրավման համար, որի նկարագրությունն են նվիրված պոեմի մյուս
 մասերը:

Պատմական մեծ մասշտաբներ ու զեղարվեստական խոշոր ընդհանրա-
 ցումներ ընդգրկող շարենցյան պոեմը այս մասերում, մազաչափ անգամ
 չկորցնելով իր ընդհանրացման ուժը, ձևոք է բերում ռեալիստական հավաստի
 ու կոնկրետ պատկերման հատկանիշները: Քաղաքն ու կայարանը հանդես ե-
 գալիս իրենց բնորոշ գծերով, առարկաներով, նյութականությունը: Արևմուտ,
 շառագունած դաշտեր, արևի տակ հազարերանգ պսպղացող քաղաք, հաղթ
 շենքեր, հսկայական ծխնելույզներ և ապա գիշերային մշուշ, որ «թանձրանում
 է հետզհետե» և ծածկում երկաթե ծխնելույզները: Քաղաքի կողքին՝ կայարանը:

Ու ցցված էր ուղիների խաչակնման սեղմ հանգույցում,
 Կայաբանք որպես մի հարց, որպես հսկա մի բարացում:

Քաղաքն ու կայարանը,—կոնկրետ հատկանիշներով պայծառ, առարկա-
 յացված պատկերներ,—Չարենցի պոետական մեկնաբանությամբ, ճեղքում
 են իրենց կոնկրետության կեղևը և վերաճում այն աշխարհի, այն բռնակա-
 լության խորհրդանշաններին, որոնց վրա գրոհում են բազմությունները:
 Ազատագրական պայքարի և ընդհանուր տրամադրությունը, և՛ նրա մասնակի
 իրադրությունը բանաստեղծը կարողացել է այնպես ձուլել միմյանց, որ այդ
 ընդհանուր տրամադրությունը փոխանցվում է ճակատամարտի կոնկրետ նկա-
 րագրությանը: Այդ տրամադրությունը Չարենցն արտահայտում է ռեալիստիկ
 հերոսների հոգում շարունակ գրնդացող դեպքերի ծավալմանը զուգընթաց
 ահագնացող երգի կերպարով: Քաղաքի ու կայարանի գրավման համար մրդ-
 ված ճակատամարտը բանաստեղծը դիտում է որպես դասակարգային պայ-
 քարի արտահայտություն, որպես պայքարապես կազմակերպված ժողովրդի
 անձնուրաց գրոհը բուրժուական «քաղաքակրթության» դեմ և ոչ թե որպես հին
 ու նոր աշխարհների վերացականորեն բմբուխված, սոսկ տարերային շրջանակ-
 ներում արտահայտվող գոտեմարտ: Հին աշխարհը Չարենցին պատկերանում
 է հաղթված ու մահացու պարտված քաղաքի ու կայարանի կերպարներով:

Քաղաքն է այն հազարամյա, ուր տագնապ ու տենդ կա հիմի,
 Պանվել է նա որպես վախից խելագարված մի բռնամի,
 Բռնկվել է հույսով հեռիս հոգեվարժի սենյակ վառված—
 Ու նայում են կարմիր կետիկ ամբոխներ խելագարված:

Քաղաքների ու կայարանների՝ «զառամյալ» քաղաքակրթության հոգեար-
րը, նրա կործանումը, բայց Չարենցի պոետական հայեցողության, նշանակում
էր նաև աշխարհի ու քաղաքակրթության երիտասարդացում, նրա կենսական
ու ջահել ուժերի ծաղկում: Այս առումով հատուկ իմաստ է ձեռք բերում պոեմի
վերջին գլուխը. «ամբոխներն» արդեն գրավել ու հիմնահատակ են արել հին
աշխարհի բերդերը, նրանց առաջ բացվել են նոր հորիզոններ, «ամբոխների»
անկանգ երթը շարժվում է դեպի ապագան, — զաղափար, որը պոեմում ար-
տահայտվում է Արեւին ձգտող ամբոխների շարժման պատկերով.

...նուսարացին. երբ կամրածովս հորիզոնում հեշտուն
կարմիր վառվեց արեւ բուրբ, որպէս կովի ազգանշան,
երբ բոնկվեց Արեւիմում արեւս հոր լույսով վառված,
Գուրս Ենտկեցին կայարանից ամբոխներ խելագարված...
Դեմը դաշտն էր անծաւրածիւր, ուր մշուշ էր արեւագույն,
Ու մշուշում շագիացող, առավոտի մարմանց միգում,
Կրկեսի պէս մի վիթխարի, խայտարղետ, խայտակար, —
Եզերի մոտ Եանապարհի երեսում էր Բաղաբ Բար...
Աչքերն հառած հեռու-հեռու, կարմիր վառվող արեւակին
Արեւվառ հեռուներում Երան Կովում էին կրկին.
Հոծ խմբերով հագարանուն, արեւակի հրով վառված
Դեպի արեւն էին գնում ամբոխներ խելագարված...

Չարենցյան սիմֆոնիայի այս վերջին, հզոր ակորդը մի անգամ ևս ապա-
ցուցում է, որ Չարենցն արտահայտում էր կյանքի զարգացման պատմական
բնագործը («Դեպի արեւն էին գնում»), որ նա ուներ ռեոլյուցիայի նպատակ-
ների մեջ եղած բանական, ստեղծարար սկզբունքի ոչ միայն ներքին զգա-
ցումը, այլև խոր ու գիտակից համոզվածությունը: Ամբոխների երթը դեպի
արևը նախապատրաստված է արևի համար նրանց մղած պայքարով. նրանք
դեպի Արեւն են գնում՝ արդեն իրենց մեջ ունենալով արևը:

Չարենցի այս հոկտեմբերյան պոեմում հին ու նոր աշխարհների ճակա-
տագրական գոտեմարտը ոչ միայն հանգում է նրա սյուժետային բովանդա-
կությանը, որը ռեոլյուցիայի շարժային մի օրվա, մասնավոր մի զրվագի
նկարագրությունն է, այլև նրա գեղարվեստական նկարագրին՝ ամբողջու-
թյամբ: Պոեմի կառուցվածքի, բառապաշարի, պատկերային համակարգի,
լեզվա-ոճական միջոցների, ուժեղացման ու հանգարանության մեջ նույնպէս
արտահայտվել է ռեոլյուցիոն ժողովրդի թափի ու հզորության, կամքի ու
ազդեցական արշավի դինամիզմը: Գեղարվեստական ձևի այս հատկանիշների
վերանորոգումը արտահայտությունն էր Չարենցի նոր գեղարվեստական մե-
թոդի ու գրեյակերպի ձևավորման ընթացքի: «Ամբոխները...» ոչ միայն գա-
ղափարական բովանդակությամբ, այլև ձևով հերքումն է սիմվոլիստական
պոեզիայի գրական մաներաների: Միանգամայն սխալ է այն պնդումը, թէ
սիմվոլիստների պոետիկայի վերապրունները «կաշկանդել են Չարենցի պոեմի
բովանդակությունը»: Սիմվոլիստների կողած, նորակերթ, նվագային, բեկե-
կուն ոտանավորը ի վիճակի չէր առաջ տանելու և ծավալելու պատկերների այն
հսկայական բեռնվածությունը, երևույթների այն դինամիզմը, կյանքի այն
սիմֆոնիկ շաղմագանությունը, որը բանաստեղծը մոծում է իր էպիկական
երկի մեջ:

Ասացինք, որ «Ամբոխները...» հիշեցնում է ժողովրդական դյուցազնավեպերի, հերոսական ասքերի կառուցվածքը, բանաստեղծը ռեոլյուցիայի հերոսական նոր էպոսը պատկերացնում է որպես ժողովրդական դյուցազունների միաձույլ գանգվածների հաղթական արշավը հին աշխարհի վրա՝ Ճակատամարտի նկարագրությունը հիշեցնում է ժողովրդական էպոսի մարտանկարը (ասենք, Սասունցի Դավթի կոխը Մսրա-Մելիքի դեմ), իսկ դոտեմարտի կյանքը բազմությունները ներկայանում են առասպելական հերոսների հատկանիշներով, որոնք, «եթե ուզեն» արեգակներ կշարտեն երկինքն ի վեր»։ Թեև Չարենցը ուղղակիորեն չի օգտվում ֆոլկլորային աղբյուրներից, բայց նրա պատկերացումներում, զեղարվեստական համակարգում, մասնավորապես հիպերբոլաների արվեստում ակնհայտ ու անկասկած է ֆոլկլորային պոետիկայի ազդեցությունը։ «Ամբոխները խելագարված» պոեմը իր կառուցվածքով ազդակից է նաև Վ. Տերյանի «Հրաժեշտի զագելի» ձևին։ Պոեմի նախերգանքը՝ «Հեռու, մոտիկ...» չափազանց նման է «Հրաժեշտի զագելի» «Ես ասում եմ՝ մնաք բարով»-ներին, բայց դա այնպիսի նմանագրություն է, որի նպատակը հակադրությունն է։ Վ. Տերյանի հրաժեշտը «մնաք բարով»-ների շարքը է։ Գարենցի ողջույնը, — սոսկ արտահայտչական ձևեր չեն։ Դրանք սյուժետային ու գաղափարական բովանդակություն ունեն։ Առաջին դեպքում՝ հրաժեշտ, բաժանում հին աշխարհից, երկրորդ դեպքում՝ ողջույն, մերձեցում նոր աշխարհին։ Այս բնոճանուր տրամադրությունն էլ պայմանավորել է Չարենցի պոետիկայի մյուս գծերը, որոնք հանդես են գալիս որպես նրա ումանտիկական ոճի կարևոր բաղադրիչներ։

Այդպիսին է պոեմի լեզվա-ոճական հյուսվածքը, նրա բառային կազմը, բառային բնութագրությունը։ Պոեմի բառապաշարի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Չարենցը ոչ միայն պոեզիայի բառարանը հարստացնում է նոր բառակազմակերպություններով ու խոսքային կառուցվածքներով, այլև բառերի նոր իմաստավորումներով ու հոմանիշներով։ Չարենցը արտակարգ բարձր վարպետության է հասնում տվյալ բառի բազմիմաստությունը հնչեցնելու, չորաքանչյուր անգամ տվյալ բառը նոր ձևով իմաստավորելու հարցում։ Բացի այդ, նա կիրառում է խոսքի քերականական այնպիսի ինքնատիպ կառուցվածքներ, որոնք արտահայտում են դեպքերի լարված դինամիզմն ու սրընթաց շարժումը, իրադարձությունների դինամիկ բովանդակությունը։

Առանձնապես բազմազան են կրակի, հրի, արևի հետ կապված բառային համադրությունների իմաստային հնչեղությունն ու հուզական նրբերանգները։ «Հրանման հողիներ», «ողջակիզվող հողիներ», «արևավառ հողիներ» — այս հոմանիշները բնոճում են ոչ միայն խոսք-դիմումի հնչերանգային լարվածությունը, այլև արտահայտում են հեղինակի ջերմ ու հավատով լի վերաբերմունքը դեպի մարդիկ ու աշխարհը։ Հետաքրքրական է արևի կերպարի տարբեր մեկնաբանությունը պոեմի սկզբում, միջին մասում ու վերջում։ Երկրորդ դիմում արևը հանդես է գալիս արյան ու թույնի հետ մի շարքի մեջ.

Դաշտի վրա փոփկ է մում աբյունամած՝
Թույն է կաթնա՝ բուր արևի սրտից Բամած։
Արևը քեժ մայր է մանում արևմուտքում՝
Ու աբյուն է դաշտի վրա, րույն է բնում։

Արևի այս համադրությունը ոչ արևային երևույթների հետ մի կողմից արտահայտում է բանաստեղծի շիկացած ատելությունը դեպի արյան ու թույնի աշխարհը, մյուս կողմից խորհրդանշում է այդ աշխարհի հոգևարքային, դառամյալ վիճակը։ Պոեմի միջնամասերում արևի կերպարը ըմբռնվում է որպես «խելագարված ամբոխներին» հերոսական եռանդ ու ոգևորություն հաղորդող սկզբունք։

Երգ էր կարծես արևը հին՝ իրիկնային լույսով վառված,—
 Եվ երգելով կոչում էին ամբոխները խելագարված։

Եվ կամ՝

Մայր էր մտնում արևը հին՝ կարմիր փուրա
 Եվ դաշտերում իրիկնային զանգ էր կարծես ձայնը նրա։

Եվ վերջապես, պոեմը եզրափակող տողերում արևի կերպարը մտնում է հաղթանակած բաղմունքայինների բերկրանքի ու հրջանկության երգի մեջ, խորհրդանշելով նրանց հզոր ապագան։

Հոծ խմբերով հագաբանուն, արեգակի հրով վառված՝
 Դեպի արևն էին գնում ամբոխները խելագարված։

Այդպիսի իմաստային փոփոխությունների է ենթարկվում նաև պոեմի մյուս կարևոր, լեյտամոտիվային կերպարը՝ երգի կերպարը։ Սկսելով մեղմ թախծոտ մեղեդիներից, դեպքերի դարգացմանը զուգընթաց ծավալվելով ու վարարելով, երգը դառնում է վիթխարի սիմֆոնիկ երաժշտություն, ընդգրկելով անժայր ու անծիր հորիզոնները։

Չանգ էր կարծես, գնգում էր գիլ, որ ողջ աշխարհը իմանա,
 Բոլոր կառուտով անձայրածիր. կրակելով երգում էր նա։

Խոսելով պոեմի լեզվա-ոճական հյուսվածքի մասին, չի կարելի չնշել այն պարագան, թե ինչպես է Չարենցը ազատ զգում իրեն «բառերի թագավորության» մեջ, որքան հմուտ վարպետությամբ է նա բառի մեջ թաքնված տրամադրությունը հնչեցնում՝ բառակրկնություններով, տողի վերջին բառը մյուս տողի առաջին բառը դարձնելու եղանակով, տողի հուզական նրբերանգի կիրառությամբ։ Պոեմի բառարանը իր քանակական կազմով այնքան էլ հարուստ չէ—շատ են հոլովվում միևնույն բառերն ու բառակապակցությունները, բայց բառերի այնպիսի ընտրություն է կատարված, այնքան ճշգրիտ ու ճաշակով, բառերի այնպիսի նպատակահարմար համադրություններ են ստեղծված, որ արտահայտում են բանաստեղծի վերապրած զգացմունքներն ու մտքերը, պատկերներն ու ասոցիացիաները։ Բառը Չարենցի գրչի տակ վերածում է բառ-կերպարի, բառ-բնութագրության, բառ-զգացմունքի։ Ահա, օրինակ, այս չափատողը. «Իրիկուն էր, հրակարմիր մի իրիկուն»։ «Հրակարմիր» էպիտետը այս շարքի մեջ ոչ միայն հատկանիշ է արտահայտում, այլև՝ գործողություն։ Դեռ ավելին, այդ էպիտետը ոչ միայն տվյալ կոնկրետ իրադրությունն է բնութագրում, այլև այնպիսի մի մեծ երևույթ, ինչպես ժողովրդական բաղմունքայինների զղացմունքների մեջ սկսված բեկումը։ Մի ուրիշ օրինակ բառ-պատկերի այդպիսի հագեցվածության ու լիարժեքության.

Մութ է դեմը ու խավաբում, որ բացվել է որպես անդունդ՝
 Երևում է հեռու-հեռուն կարմիր լույսով վառվող մի գունդ։

Որպես անդունդ՝ երևում է վառվող գունդը,— Չարենցը ակնարկում է թե՛ ամբոխների առաջ ծառացած դժվարությունները (անդունդ), թե՛ նրանց նպատակների պարզությունը (գրավել կարմիր գունդի նմանվող քաղաքը)։ Եվ հենց այդ պատկերով է բանաստեղծը նախապատրաստում հաջորդ շափատողերը։

Ու կրակը այլ կարմրակեզ—ահաճան ու վիրիարի
Մի արեւագույն կես է կարծես ուղեղի մեջ խելագարի։

Չարենցը միշտ կարողանում է գտնել այն կարևոր, միակ բառ-էպիտետը, բառ-պատկերը, որն ամենից էականն է տվյալ երևույթի բնութագրության համար։ Նա առանձնապես դիմում է ծավալուն մետաֆորական պատկերի կիրառությանը, հետևողականորեն զարգացնելով նախադիր, ելակետային կերպարը։ Այդպիսին է, օրինակ, քաղաքի կերպարը, որ բազում ձևափոխությունների ենթարկվելով, պոկվում է իր նախնական, կոնկրետ քաղաքի իմաստից ու դառնում հին աշխարհի «քաղաքակրթությունը» մարմնացնող խորհրդանշան։ Այդպիսի ընդարձակ ու բազմանշանակ մետաֆորներ են մայրամուտի ու արշալույսի կերպարները, որոնցից առաջինը խորհրդանշում է մեռնող հին աշխարհը, երկրորդը՝ ծագող նոր կյանքը։ Ռևոլյուցիոն շառագույն, ռևոլյուցիայի կրակներ,— թվում է, թե այս բառերը ծնվել են ռևոլյուցիա բառի հետ միասին։ Շատերն են կիրառել այդ պատկերները։ Բայց Չարենցի երկում դրանք իմաստավորված են նոր ձևով։ Չարենցը նուրբ ձևով նախապատրաստում է մետաֆորի ծնունդը։ Նա սկսում է խավարից։

Մութ է հիմա. գիշերը խոր իջավ ի վառ։
Մութ է հիմա, քանձեռ խավառ։

Կայարանը բնկղմվել է անհուն, անսահման մթության մեջ։ «Խելագարված ամբոխներին», որոնք սպասման մեջ են, հանկարծ երևում են քաղաքի լույսերը՝ կարմիր կետի տեսքով։ Բայց դա այն կրակը չէ, որին ձգտում են գրոհի ազդանշանին սպասող զինվորները։ «Ու վառվում է խավարակուռ հեռունքում նրանց անգայթ, կետը այդ մուգ, որպես հեռու, հրաբուխի մի ճառագայթ»։ Հեռավոր ճառագայթը շուտով իր տեղը գիջում է այն մեծ կրակին, որին սպասում էին ամբոխները։ «Ճեղքում է մութն արևելքում հսկայական հրե մի թե»։

Այստեղ արդեն ներկա է վիթխարի տարերային ուժի խորհրդանշան-կրակը, որը մոլեղնում է հին աշխարհի դեմ։

Այրեն պիտի ու ավերեն, տեղը փոշի պիտի փռեն,—
Հազարամյա Բաղաճն այդ Բաղեն պիտի ու ավերեն։

Այստեղից էլ Չարենցը կամուրջ է դրում դեպի ավելի վիթխարի բնահանրացումը՝ դեպի արևը։ Այս օրինակը բնութագրում է Չարենցի վարպետությունը՝ կոնկրետ պատկերին մեծ խորություն և իմաստ հաղորդելու խնդրում։ Խավարի ու լույսի, մութի ու կրակի այս կոնտրաստային համադրությունը բանաստեղծական շափատողերին տալիս է սոցիալական, պատմական, հոգևորական ավելի մեծ իմաստ։ Բնագիրը այս ճանապարհով ձայնակցում է խոր ու հարուստ ենթաբնագրին։ Կոնտրաստային պատկեր-մետաֆորները

անցնում են ամբողջ պոեմի միջով՝ սկսած 2-րդ պիսից (արև ու արյուն հարա-
դրությունը) մինչև վերջին՝ 17-րդ գլուխը, որտեղ կործանված, «քար քաղաքի»
կողքին գծվում է ամբոխների երթը դեպի արևը:

Պետք է ասել, որ ընդարձակ կոնտրաստային համադրությունների կող-
քին Չարենցը տալիս է նաև հակիրճ կոնտրաստներ, ինչպես «լուրթ աչքերով
մութն են զիտում նրանք անհուն», «գիշերի դեմ խավարամած աչքերն հառած
կարմիր կետին»: Ածականների ճշգրտությունը, մետաֆորների իմաստային
հարստությունը, բառերի դիպուկությունը Չարենցին հնարավորություն են տա-
լիս ստեղծելու երևույթների լիարժեք բնութագրություններ:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմը ունի մեծ կարևորություն ու տաղաչափական լու-
սավազակությամբ նույնպես կոչված էր արտահայտելու ռեոլյուցիայի սկզբնա-
վորման ու ծավալման ընթացքը, պատմության դինամիկան: «Սոմայի» հա-
մեմատությամբ «Ամբոխներ...» ռիթմիկան արտաբուստ ավելի կայուն է ու
ավելի քիչ փոփոխությունների ենթարկվող, արտաքնապես ավելի հանդիսա-
վոր ու ռիթմային սիստեմի իմաստով՝ ներդաշնակ: Սակայն այստեղ էլ տես-
նում ենք ռիթմի անընդհատ շարժում, որ կոչված է ընդգծելու ղեկավարի
ահագնացում ու դրամատիկական լարվածություն, այստեղ էլ տեսնում ենք
ռիթմական միավորների ներքին բազմազանություն, որոնք կոչված են արտա-
հայտելու ռեոլյուցիոն ժողովրդի տրամադրությունների փոփոխությունների
ընթացքը: Այսպես, պոեմի սյուժետային սկիզբը՝ 2-րդ գլուխը, որտեղ նկա-
րագրվում է ռեոլյուցիոն դրվագին նախագիր պեյզաժը՝ իրիկուն, մայրա-
մուտ, ալեծածան արտեր, լայնատարած դաշտ,—այս ամենը կարծես վերց-
ված են անշարժ մի դրության մեջ, ինչ-որ պատմողական շեղծության մեջ:
Չկան ամբոխները: Իսկ երբ գալիս են այս վերջինները, ռիթմական նկարա-
գիրը անմիջապես փոխվում է:

Քաղաքներից ու գյուղերից, սառնակներից հեռու ու մոտ՝
նկել էին նրանք՝ հուսավորված ու կրակոտ:

«Խելագարված ամբոխները» երթի մեջ իրիկնային արևի ֆոնի վրա ար-
տահայտվում է արդեն շարժման մոլեկոսությունն ու ժողովրդական ցասման
կուտակման ընթացքը: Բասական ոտանավորի զրեթե միայն 14—16 յամբ-
անապեստյան չափով գրված պոեմում Չարենցը ռիթմական ներքին այնպիսի
շեշտավորումներ է տալիս, որոնք արտահայտում են մարդկային զանգված-
ների շարժման անվերջությունը, նրանց հոգեկան խոյանքների անընդհատ
վերելքը, ռեոլյուցիոն տրամադրությունների բարձրացող ալիքը:

Պոեմի հանդակագմությունը, բազմաթիվ հնչյունանմանությունները, տո-
ղամիջում դորժածվող երկվորյակ-բառերը, հանդ կազմող բառի կրկնությունը
հաջորդ բառի սկզբում կամ միջնամասում, կոնտրաստային բառերի համա-
դրությունը, տուրի կրաժշտականությունը նպաստում են բառի արտահայտ-
չականության ուժեղացմանը և միաժամանակ մոծվում են պոեմի ռիթմական
նկարագիրը, այսինքն իրենց վրա վերցնում են նաև ռիթմական խնդիրներ:

«Ամբոխներ...», այսպիսով, և՛ բովանդակությամբ, և՛ ձևով նոր խոսք
էր հայկական չափածոյի բազմադարյան պատմության մեջ. հայ պոեզիայի
քաղաքացիական, ժողովրդային ավանդությունների շարունակությունը լինե-
լով, այն միաժամանակ բանաստեղծական այնպիսի նորարարություն էր, որով
նոր զեղարվեստական որակ էր մոծվում հայ գրականության մեջ: «Ամբոխ-

ները... հաստատում էր ողորդական պոետիկական ոճը սոցիալիստական
 ռեալիզմի արվեստում: Չարենցի պոեմներում ողորդական սկզբունքը
 նոր հասկացություններ ձևոր բերեց ոչ թե իրականությունից ածանցվելու, այլ
 հենց իրականության մեջ իր բովանդակությունը գտնելու շնորհիվ:

Չարենցի պոեմները սեռաբանորեն նշանակություն ունեցան հայ դրակա-
 նության զարգացման համար: Երանց թողած տպավորությունը անսովոր շա-
 ռիով ուժեղ էր: Իր հոկտեմբերյան պոեմներով Չարենցը նոր որակ բերեց ազ-
 գային պոետիկայի մեջ, այն տանելով սոցիալիստական ռեալիզմի գրականու-
 լյան դիրքերը:

ОКТАБРЬСКИЕ ПОЭМЫ ЕГИШЕ ЧАРЕНЦА

С. Б. АГАБАБЯН

(Р е з ю м е)

В творчестве Егише Чаренца важное значение имеют его октябрь-
 ские поэмы («Сома» и «Толпы обезумевшие»). В статьях и исследова-
 ниях, посвященных творчеству Чаренца, об этих поэмах было сказано
 многое. Однако одни авторы довольствовались общей, иногда спорной,
 оценкой идейного содержания этих поэм, а другие просто неправильно
 «читали» их поэтический подтекст, рассматривая сущность данных ча-
 ренцевских строк как восхваление неких анархических начал революции
 упуская из виду главную направленность стихов — провозглашение ра-
 зумных, созидательных начал.

Указанные поэмы Чаренца необходимо исследовать в их соотносе-
 ности с процессом развития советской поэзии (Ал. Блок — «Двенадцать»,
 эпика Вл. Маяковского, Д. Бедный — «Про землю, про волю, про рабо-
 чую долю», С. Есенин — «Анна Снегина»), рассматривать их как выра-
 жение героического эпоса, характерного для всей послереволюционной
 советской литературы. Будучи непосредственными поэтическими откли-
 ками на Октябрьскую революцию в армянской литературе, эти поэмы
 Чаренца внесли в нее новую тематику и новое видение мира, в то же
 время обозначив переход поэта от позиций символистской поэзии к
 форме романтической поэмы. Это доказывается анализом как идейного
 содержания самих поэм, так и в особенности чаренцевской поэтики.

Новаторство Чаренца обуславливалось новым социальным содержа-
 нием; новые ритмы и поэтические средства выражения в поэмах были
 результатом «экспансивно-романтического вторжения революции».