

ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ՁԱՐՆՑԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՇՐՋԱԴԱՐՁՐ

ԱԼՄԱՍ ՋԱՔԱՐՅԱՆ

(ն. Չառենցի ծննդյան 80-ամյակի առթիվ)

1922 թ. Մոսկվայից Երևան վերադարձի ճանապարհին Թիֆլիսում Ն. Չարենցը՝ Գ. Աբովի և Ա. Վշտունու հետ միասին, շարադրում են «Երեքի դեկլարացիան», որը հունիսի 14-ին հրապարակվում է «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում:

Երևանի ժամանակի դրական մթնոլորտում դեկլարացիան, ինչպես ասում էին, թողնում է բոլորի պայթյունի տպավորություն: Եվ մինչդեռ Երեքը զբաղված էին իրենց սկզբունքների ազդարարումով՝ եռանդուն պայքար է ծավալվում դեկլարացիայի շուրջը:

Հետևելով բանավեճի ընթացքին, կարելի է նկատել, որ, թերևս նաև Երեքի ընդդիմախոսների կամքով, վեճը սկզբնապես կենտրոնանում է անցյալի ժառանգության շուրջը. Տերյանի ստեղծագործությանը, տերյանյան դպրոցի գնահատությանն ու հեռանկարներին, և ապա՝ 1923-ին միայն բանավեճը դառնում է դեկլարացիայի հիմնական հարցին. թե ինչպիսի՞ն պետք է լինի ժամանակի հայոց բանաստեղծությունը, ի՞նչ ուղիներով պետք է զարգանա այն:

Բանավեճի այս երկրորդ աստիճանում էլ, ահա՛, երբ հրապարակի վրա փին նաև «Պոեզոգուոնան» և «Ռոմանս անսերը», շոշափվում է Երեքի ծննդաբանությունը, թե ինչպիսի՞ միտումների հետ է առնչվում դեկլարացիան, ժամանակի բանաստեղծական ո՞ր հոսանքին կամ ուղղությանն է մոտենում նրա տեսական-գործնական ծրագիրը:

Շրջանառության մեջ են մտնում իմաժինիզմն ու ֆուտուրիզմը, փորձառու գրագետներ Չարենցի որոնումներում տեսնում են նէպանական խուճապային տրամադրություններ:

Հանդես է գալիս Չարենցը և, բացատրելով, թե այստեղ նէպ-ը «НИ ПРИЧЕМ» որոշակիորեն ազդարարում. «Եթե հարկ կա ասելու—ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը»¹:

Բանավեճը բորբոքվում է նոր թափով, և, կրկին ու կրկին դառնալով ելման կետին, Չարենցը հավաստում է, որ բանաստեղծական արվեստը մըշտապես զարգանում է ու նորոգվում, և հենց այդ տրամաբանությամբ էլ ինքը դավանում է նոր սկզբունքներ:

¹ Ն. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 42:

Որքան էլ սեփական փորձով համոզված, որ փոփոխվող ժամանակների հետ փոխվում է և բանաստեղծությունը, նրա շունչը, արտահայտչականությունը, Չարենցը ստիպված էր որոնել հեղինակավոր հենարաններ՝ հաստատելու իր կողմնորոշումների իրավացիությունը:

Մի դեպքում այդպիսի հենարան է դառնում Վ. Բրյուսովը, որի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը և վաղը (սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ, պրոլետարական պոեզիա)» հայտնի դասախոսության հետևությամբ նա կառուցել է իր «Արդի ռուսական պոեզիան» զեկուցումը, համադրելով ժամանակները և ռուսական պոեզիայի զարգացման ընթացքը՝ անցյալ դարի ութսունական թվականների խորհրդապաշտության սկզբնավորումից մինչև հեղափոխության նախօրե և հեղափոխական առօրյա — մինչև ֆուտուրիզմ և պրոլետարական պոեզիա:

Մյուս դեպքում Չարենցը հանգամանորեն բացատրում է, որ հայ իրականության շրջանակներում, այն էլ առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիների կորուստների և խառնակությունների բեռով, անհնար է լուծել ինչպես տնտեսական-սոցիալական, այնպես էլ մշակութային առաջընթացի հարցեր:

Երրորդ դեպքում Հովհ. Թումանյանի քաղաքացիական հոգեհանդստին Չարենցը վկայակոչում է հայ գրականության նահապետին՝ նորից հավաստելու համար այն ճշմարտությունը, թե ներկայիս գրողները պետք է չլուրացնեն Հ. Թումանյանի ավանդը՝ միշտ կապ պահել օտար և առաջին հերթին ռուս գրականության հետ²:

² Օգտվելով առիթից ուզում ենք ճշտել Ե. Չարենցի «Երկերի ժողովածուի» VI հատորում ծանոթագրողի մեղքով տեղ գտած մի սխալ:

Հատորի էջ 613-ում ասված է, թե Հովհ. Թումանյանի թաղմանը մասնակցելու համար Երևանից մեկնած պատվիրակության կազմում է եղել նաև Չարենցը, ըստ որում «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթից (1923, ապրիլի 14, № 76) քաղված է հետևյալ հաղորդագրությունը. «Երևանում գտնված բոլոր գրողներն ու արվեստագետները որոշել են բանաստեղծի թաղմանը. Թիֆլիս պատգամավորություն ուղարկել հետևյալ կազմով. ընկ. Մ. Սարյան, Յ. Խանդավաճ, որը միաժամանակ նաև համալսարանի ներկայացուցիչն է, և Ե. Չարենց»:

Պատգամավորությունը այսօր առավոտյան մեկնեց Թիֆլիս...»:

Իրականում պատվիրակությունը Թիֆլիս չի մեկնել: Օրաթերթը ապրիլի 17-ի № 78-ում հաղորդում է. «Կիրակի, ապրիլի 15-ի ցերեկվա ժամը 12-ին, Պետական թատրոնի դահլիճում տեղի ունեցավ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի հիշատակին քաղաքացիական հոգեհանգիստ»:

Մուտքը կատարվում էր հատուկ տոմսերով: Ամբողջ դահլիճը, բալկոնը և բեմը լիքն էին. ներկա էին Պարսկաստանի և Տաճկաստանի ներկայացուցիչները:

Հոգեհանգիստը բացեց լուսժողովոմ ընկ. Մուսվյանը: Բացումից անմիջապես հետո՝ երաժշտական ստուդիայի երգեցիկ խումբը քառաձայն երգեց «Ոչ փող զարկինք» տխուր երգը. ներկաները ոտնկալս հարգեցին Թումանյանի հիշատակը:

Այնուհետև ընկ. Մուսվյանը մի քանի խոսքով բնորոշելով Հովհ. Թումանյանին իբրև քաղաքական-հասարակական դեմք՝ ասաց. «Հովհ. Թումանյանը պրոլետարիատի և նրա կուսակցության շարքերում չէր, բայց և մեր հակառակորդների բանակում չէր: Ընդհակառակը՝ վերջին տարիներում նա ընդունում էր, որ խորհրդային իշխանությունը միակ փրկիչն է հայ ժողովրդի գոյության: Այսօր մենք հողին ենք հանձնում Խորհրդային Հայաստանի մեծ քաղաքացուն»:

Նույն իմաստով արտահայտվեցին նաև ընկ. Եղիշե Չարենցը (Հայաստանի գրողների և արվեստագետների կոզմից) և ընկ. Դր. Տեր-Սիմոնյանը: Առաջին հետորը ցանկություն հայտնեց:

Հետագա բանավեճերում և՛ Չարենցը, և՛ նրա համախոհներն ու պաշտպանները ավելի հաճախ դիմում են Լուսաշարսկուն, օգտվում Մայակովսկու, ռուսական ֆուտուրիզմի Լուսաշարսկու գնահատությունից ու պաշտպանությունից:

Այս ամենից հետևում է, որ 20-ական թվականների հենց սկզբից Չարենցը բանաստեղծական կողմնորոշումներով ամենայն որոշակիությամբ Մայակովսկու հետ էր: Դրա վկայություններից մեկն էլ 1921-ին վերաբերող Չարենցի թորթոքում, դրամատիկ վեճն է, որ մտաբերում է Տ. Հախումյանը իր հուշերում³:

Ուրեմն երբվանի՞ց է ծալք առնում բանաստեղծի ծանոթությունը Մայակովսկու ստեղծագործությանը, առհասարակ ֆուտուրիզմին, և արդյո՞ք «Երեքի դեկլարացիան» անսկզկալ էր նրա ստեղծագործական կյանքում:

Չարենցի օրագրային վկայությամբ 1917-ի գարնանը իրեն «անձամբ ծանոթ միակ հայ հեղինակը» եղել է Կարա-Դարվիշը: Այս ծանոթության պարագայում միևնույն առիթով նույնքան ուշագրավ է նրա անկեղծ խոստովանությունը. «...ինձ համար Տերյանն այն ժամանակ ոչ միայն հանճարեղ պոետ էր, այլև միֆական անձնավորություն...»⁴:

Այս վկայությունից հետևում է նախ այն, որ «Ծիածան»-ը 1917-ին Մոսկվայում լույս ընծայելուց հետո ևս Չարենցի համար Տերյանը մնում էր կուռքի բարձրության վրա, և ապա մյուսը. համոզված կարելի է ասել, որ պոետիկական նոր մտայնությունների հետ բանաստեղծի առնչությունները որոշակիորեն ծալք են առնում նրա կյանքի հենց այս թիֆլիսյան օրերից:

Այս հանգամանքը պարտավորեցնում է փոքր-ինչ հանգամանորեն անդրադառնալ տասական թվականների Թիֆլիսի գրական մթնոլորտին, որը, իսկապես ասած, համարյա չէր տարբերվում Ռուսաստանի կենտրոնների մթնոլորտից:

Հայտնի է, որ Վլ. Մայակովսկու, Դ. Բուրլյուկի և Վ. Կամենսկու 1914 թ. առավել տպավորիչ ելույթները կապված են Թիֆլիսի հետ: Վերհիշելով և նկարագրելով այդ օրերը, իրենց ելույթը մարտի 27-ին Արքունական օպերային թատրոնում, Վ. Կամենսկին գրում է. «Հանդես եկանք մոսկովյան ծրագրով:

Մեզ ընդունեցին զվարթ ու խանդավառ:

Առաջին անգամ էր, որ չեղան ո՛չ սովորյալներ, ո՛չ հայհոյական բացագանչություններ:

Նշանակում է՝ Մայակովսկին իրավացի էր. այստեղ սիրում են բանաստեղծներին և կարողանում են ընդունել:

Քաղաքից քաղաք մեր ամբողջ բանաստեղծական շրջագայության ընթացքում առաջին անգամ էր, որ ես Վոլոդյային տեսնում էի այդպես իր ամբողջ երիտասարդական լայնքով բացված...

որ ներկայիս գրողները յուրացնեն Հ. Թումանյանի ավանդը՝ միշտ կապ պահել օտար և առաջին հերթին ռուս գրականության հետ»:

Հոգեհանգիստը տևում է 4 ժամ, ելույթ են ունենում նաև Ց. Խանզադյանը, Աղ. Վշտունին, Ն. Դարադյանը (տե՛ս նույն տեղում):

Ծանոթագրողը ներողություն է խնդրում այս ինչ-որ չափով ակամա թյուրիմացության համար:

3 Դ. А х у м я н, «Литературные статьи и воспоминания», Ереван, 1966, стр. 306—307.

4 Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 480:

Մի խոսքով, Թիֆլիսյան հաշուդուծությունը գերազանցեց մեր բոլոր սպասելիքները⁵:

Ֆուտուրիստ Նրեքին ընդունում են ոգեշունչ ժափահարություններով, մատուցում են ծաղիկներ, օպերային թատրոնի հանդեսը, որը նրանց ժամանման օրից սկսել էր փողոցներում, մի քանի օր շարունակվում է բոլոր այն վայրերում, որտեղ հայտնվում են Նրեքը, «Թիֆլիսում եղած օրերին,—գրում է Վ. Կամենսկին,—մենք անվերջ գնում էինք հյուր, լինում էինք դուքաններում, սրճարաններում, փողոցներում, հանքային բաղանիքներում, մեյդանում և ամենուրեք կարգում էինք բանաստեղծություններ, և բոլորին դա շատ դուր էր գալիս»⁶:

Դուր էր գալիս հատկապես պատանեկությանն ու երիտասարդությանը որոնց ամբողջ անբաժան էր Նրեքի շրջագայությունից:

Այս ամենից հետո մամուլում, առանձին բանավեճերում պահպանված տվյալներից, թերևս, կարելի է ենթադրել, թե Մայակովսկու, Բուրլուկի և Կամենսկու այս այցելությունից հետո ֆուտուրիզմը Թիֆլիսում իրեն զգացնել է տվել միայն Կարա-Դարվիշի ազմկոտ ելույթներով:

Վերջին տարիների հրապարակումներից ու հուշերից տեղեկանում ենք, որ տասական թվականների կեսերից ֆուտուրիստական խմբակցությունը Թիֆլիսում ծավալել է եռանդուն գործունեություն՝ այն էլ մի այնպիսի մոլի ֆուտուրիստի գլխավորությամբ, որպիսին էր Ալ. Կուլչինիսը:

Ս. Գորոդեցկու գլխավորությամբ նույնքան եռանդուն գործունեություն էր ծավալել ակմեիստների խմբակցությունը, որի հավաքույթներին «Иех ИОЭТОВ»-ի ֆուտուրիստորեն պատկերազարդ հավաքատեղի-սրահում հաճախ մասնակցում էր Հովհ. Թումանյանը⁷:

Դրանց կողքին արդեն «յուրացված» մտայնություն էր խորհրդապաշտությունը, որի ճանաչված ներկայացուցիչների՝ Վ. Բրուսովի և Բալմոնտի, այցելությունները նույնպես վերաբերում են տասական թվականներին:

Այսպիսով կարելի է ասել, որ Թիֆլիսում առկա էին ժամանակի պոեզիայում գոյություն ունեցող հիմնական բոլոր հոսանքները, մոդայիկ խմբորոմներով, բանավեճերով, խմբակցությունների հավաքույթներով ու պայքարով: Վրաց և հայ երիտասարդությունը ծանոթ էր այդ հոսանքներին, ուսական գրականության նորույթներին, որոնց եզակի օրինակները, ինչպես Ալ. Բլոկի «Սկյութներն» ու «Տասներկուսը», բազմացնում էր «Кавказский посредник» հրատարակությունը:

Նշված հոսանքների պայքարում տասական թվականների վերջերից որոշակիորեն ուժեղանում են հակախորհրդապաշտական տրամադրությունները: Դրանց սնողը նախ կյանքն էր, ապա դասական բանաստեղծությունը՝ իր կենդանի ներկայացուցիչներով ու ավանդներով, մյուս կողմից՝ թափ առնող պրոլետարական գրականությունը:

Երրորդ կողմից խորհրդապաշտությունը քննադատում էին ակմեիստները: Սիմվոլիստներից սերած ակմեիստ Ս. Գորոդեցկին գտնում էր, թե՛

5 В. Каменский, Жизнь с Маяковским, М., 1940, стр. 126.

6 նույն տեղում, էջ 129:

7 Հ. Պողոսյան, Արձագանքներ, Երևան, 1973, էջ 48:

«Սիմվոլիզմն ապացուցեց, որ նա կայուն, լայն և դեմոկրատիկ աշխարհայացք չէ»⁸։

Չորրորդ դիրքերից խորհրդապաշտությունը՝ ամենայն սրությամբ ու աղմկոտ ցուցարարությամբ, քննադատում էին ֆուտուրիստները։

Համաշխարհային պատերազմը, դրան հաջորդած հեղափոխական իրադարձությունները՝ շարժման մեջ դնելով հասարակության բոլոր խավերը, պատմության հորձանուտը ներքաշելով լայն զանգվածներին խորացնում են սիմվոլիզմի ճգնաժամը։ Իրական կյանքի տագնապալից պահանջների թեւադրանքով աննախադեպ արագությամբ մեծանում է մարդու հասարակական փոխհարաբերությունների ու վարքագծի հաշվեկշիռը, տնտեսական-քաղաքական վերափոխությունների անհրաժեշտությունը, պահանջներ, որոնք անկարող էր բավարարել հիմնականում մարդ անհատի ներանձնական կյանքի հետ գործ ունեցող, այն պրպտող ու պեղող խորհրդապաշտական դեղագիտությունը։

Իր բոլոր ծայրահեղություններով հանդերձ, ռուսական ֆուտուրիզմը ելնում էր այդ զեղագիտությանը և պոետիկային հակոտնյա մարդու հասարակական փոխհարաբերությունների, նրա քաղաքացիական ակտիվության մեկնակետից, որով և պետք է բացատրել նրա հնչողությունը Հեղափոխության տարիներին։

Սկզբնապես «Իմպրեսիոնիստներ» (1909) ակումբում միավորված ռուս առաջին ֆուտուրիստ բանաստեղծներն ու նկարիչները իրենց համարում էին «будетлянам»՝ ապագայի մարդիկ, ասել է ապրում էին վաղվա մտահոգություններով, և այդ նշանաբանը հենց սկզբից անպայման եղել է Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության հասարակական ուղղվածության ազդակներից մեկը։

Էսպես մեկնակետային հենց այս տեսանկյունից էլ Վ. Բրյուսովը 1917—1922 թթ. ռուսական պոեզիայի «ներկան» կապում էր ֆուտուրիզմի հետ, «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը և վաղը» գասախոսության մեջ հավաստելով թե՛ «Բայց և, կրկնելով մեր համեմատությունը, կարող ենք ասել, որ պրոլետարական պոեզիան մեր գրական «վաղն է», ինչպես ֆուտուրիզմը գրական «ներկա» է 1917—1922 թթ. ժամանակաշրջանում և սիմվոլիզմը մեր գրական «երեկը»⁹։

Փաստերը հաստատում են, որ տասական թվականների վերջերին ֆուտուրիստական մտայնությունների կշիռը որոշակի նշաններով բարձրանում է նաև Թիֆլիսի երիտասարդության շրջաններում։

Խնդիրն այն է, որ ֆուտուրիզմը՝ ինչպես քաղաքային-պլեբյակական դեմոկրատիկ գաղափարախոսությամբ, այնպես էլ գեղարվեստական ազդեցության հրապարակային եղանակներով՝ տարածվելու և արձագանքվելու բավականաչափ հոգ ունեւր ժամանակի բազմազգ, արհեստավորական Թիֆլիսում։ Քաղաքը խստորեն պահպանում էր ավանդական խայտանկար-խայտաաղմուկ, հրապարակային-բացօդյա կենսաձևը, Սունդուկյանի ու Ներսիսյանի ժամանակների մոքալաքային-պլեբյակական հրապարակային կյանքի արժանավայել արտիստիկ շախը, և ֆուտուրիստների գրական կենցաղը ըստ ամենայնի

⁸ Նույն տեղում, էջ 39։

⁹ «Печать и революция», 1922, № 7, стр. 65.

համահնչուն էր այդ խավերի կենցաղավարությանն ու հոգևոր պահանջներին, իզուր չէր թիֆլիսյան ընդունելությունից ոգևորված Մայակովսկին արձանագրում. «—Ա՛յ սա առեղիտորիա է, Այս լեռան (սուրբ Դավիթի—Ալ. Զ.) էստրադայից կարելի է խոսել աշխարհի հետ»¹⁰:

Համոզված կարելի է ասել, որ խոր և անմոռաց է եղել նաև երիտասարդական շրջանների տպավորությունը ֆուտուրիստ Երեքի մի շաբաթ տևած այցելություն-շրջագայությունից:

1915 թ. կրող մի նամակում Քուսայիսում ձևավորված վրաց երիտասարդ բանաստեղծների «Երկնագույն եղջյուրներ» միավորման հրատարակվելիք ավանախի վերաբերյալ Պ. Յաշվիլին գրում էր. «...ֆուտուրիզմ չի լինի, թեև բոլոր լրագրերը նշել են, որ մեր ավանախը վրաց ֆուտուրիստների օրգանն է...»¹¹:

Այդ օրերին, իհարկե, ֆուտուրիզմ չկար ո՛չ Յաշվիլու, ո՛չ միավորման մյուս անդամների՝ Վ. Գափրինդաշվիլու և Տ. Տաթևի ստեղծագործություններում, բայց նրանց հետագա ուղին՝ արտահայտչական նոր եղանակների որոնումներով, այսպես ասած՝ հրապարակային հաղորդակցության ինքնատիպ պոեզիայով, ինչ-որ տեղ անպայման արձագանքում էր ֆուտուրիստական մտայնություններին:

Տարիների հեռավորությունից անհնար է շրջանցել նաև այն իրողությունը, որ տասական թվականներին Թիֆլիսում ձևավորված հայ արվեստի գործիչներից համարյա բոլորն էլ այս կամ այն չափով կրել են այդ մտայնությունների ազդեցությունը:

Դա որոշակի է առաջին քայլերից էգոֆուտուրիստ Ի. Սևերյանին հետևվորդ Գ. Աբովի չափածո գրքուկներում, ֆուտուրիզմի գայթակղությունից զերծ չմնաց այդ տարիներին Թիֆլիսում ապաստանած Ա. Վշտունին, նույն մթնոլորտում են խմորվել Կ. Հալաբյանի, Մ. Մազմանյանի և մյուս ճարտարապետների ու նկարիչների հետագայում արտահայտված մոդեռնիստական-կոնստրուկտիվիստական հակումները:

Համադրելով փաստերը, կարելի է ասել, որ 1917-ի գարնանը Կարա-Դարվիշի հետ ծանոթանալու օրերից էլ ծայր են առնում Չարենցի առնչությունները Մայակովսկու և ֆուտուրիզմի հետ: Անկարելի է, որ բնավորությամբ հետաքրքրասեր բանաստեղծն այդ օրերին մասնակցած չլինի տեղի ֆուտուրիստների հավաքույթներին, լսած չլինի գայթակղիչ պատմություններ Երեքի 1914 թ. հայտնի ելույթների մասին: Անկասկած, այս ժամանակներից և նոր կողմնորոշումների ընդհանրությամբ էլ նա մտերմացել է Գ. Աբովի, Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի հետ, որոնք երեքն էլ դարձան նրա դաշնակիցները քսանական թվականների գրական պայքարում:

Եվ ուշագրավ է, որ հենց 1917-ից էլ ծայր է առնում Չարենցի ստեղծագործական բեկումը:

Ինչ խոսք շրջադարձը պայմանավորված էր այդ մեծ թվականի պատմական իրադարձություններով, Հեղափոխության ժամանակների հեղաբեկումներով, հայ ժողովրդի շարունակվող ճգնաժամային կացությամբ: Բայց չէ որ խոսքը վերաբերում է նաև արվեստի հարցերի, վերաբերում է «Տեսիլաժա»

¹⁰ В. Каменский, *Եզվ. աշխ.*, էջ 129:

¹¹ Г. Цурикова, Тициан Табидзе, М., 1971, стр. 87—88.

մերի», քնարական բալլադներ, «Միածանի» հեղինակ Չարենցի դադափարական-դեղարվեստական ելակետերի, սկզբունքների, արտահայտչականության բարդ խմորումներին, որը պահանջում էր վերանայման ու վերագտնման, ինքնահաղթահարման ու ինքնահաստատման շրջադարձային լարվածություն: Ձէ որ հենց 1917-ին հրապարակված «Միածանում» Չարենցի վաղ շրջանի խորհրդապաշտական նախասիրություններն արտահայտվել են առավել սրույթյամբ, խորհրդապաշտներից ամենաթանձրացյալի ու հակասականի՝ Մալարմեի, արտահայտչականությանը մերձեցող գունային-վերացական խորհրդանիշներով ու պայմանականություններով՝ ձուլված Չարենցի վաղ շրջանի նրբերանգային արվեստին:

Ուրեմն «Միածանից» հետո որպիսի՞ տեղաշարժեր են նկատվում նրա ստեղծագործության մեջ:

Եթե ըստ տարիների հետևելու լինենք Չարենցի բանաստեղծական արտադրանքին, ապա կտեսնենք, որ 1917-ին գրել է չափազանց քիչ, փետրվարի ամսին Մոսկվայում «Միածանը» վերջավորելուց և հրատարակելուց հետո հյուսիս է «Հեռացումի խոսքեր» երգը, այնուհետև՝ երկար ընդմիջումից հետո, դեկտեմբերին սկսել և 1918-ի փետրվարին ավարտել է «Աղագային երազը»: Մշտապես չափազանց բեղմնավոր բանաստեղծի համար այսքանը, իհարկե, շատ քիչ է, և այդ երևույթը հազիվ թե հնարավոր լինի բացատրել այլ պատճառներով, քան այն, որ այդ ընթացքում Չարենցն ապրել է աշխարհայացքի, բանաստեղծական ըմբռնումների ու սկզբունքների վերանայման ու վերագտնման լարված շրջան:

Դրա առաջին վկայությունը հենց «Աղագային երազն» էր, որն իրենից ներկայացնում է նրա վաղ շրջանի բանաստեղծական արտահայտչականության և նոր միտումների յուրօրինակ խառնուրդ:

«Միածանի» վերացական-երկնային ինքնաքննում-այլաքննման ոլորտից «Աղագային երազով» բանաստեղծն իջնում է կյանք, շոշափում ժողովրդի գոյության հարցեր, հասարակական կողմնորոշումներ, որից հետևում են հեռահար էական փոփոխություններ նրա արվեստում: Դրանցից ամենակարևորը շարենցյան քնարական անհատի փոխակերպությունն է, որ տեսնում ենք սկսած «Աղագային երազից»:

Չարենցի վաղ ստեղծագործությունը, ինչպես Տերյանի քնարերգությունը, բնութագրվում է բանաստեղծական անհատի կրավորականությամբ: «Դանթեական առասպելում» պատերազմական աղետն իմաստավորվում և վերապրվում է անելանելիության կրավորական մեկնակետից: Քնարական անհատի կրավորականությունը ակներև է «Տեսիլաթամերում», քնարական բալլադներում, «Միածանում»: Թերևս առարկեն՝ վկայակոչելով 1916-ին վերաբերող «Աթիլան» և «Վահագնը». առաջինում, սակայն, քար աշխարհը կործանելու հիմնը հյուսված է Աթիլայի անունից, երկրորդում՝ բանաստեղծի բողոքը տազնապալից աղոթք է, և հետո կասկածելի է թվում դրանց գրության թվականը:

Այս գործերը վկայում են ժողովրդի ողբերգական խառնակ ճակատագրի թելադրանքով պայմանավորված Չարենցի քաղաքացիական նկարագրի վերլնթացը, պաթոսային արիացումը, որն արդեն լուրջ շրջադարձ էր, և գեղարվեստական այդ խոր մտայնությունների խմորումները անպայման ծայր են առնում «Աղագային երազից»:

«Ազգային երազում» կրավորական նշված մեկնակետին ձուլված երեւում է քննադատական դիմակայող վերաբերմունք, այն էլ արտահայտված երգիծանքով:

Այստեղից պոեմի ժանրային բնույթը՝ «պոեմ երգիծական և ողբերգական», և ժանրային այս երկպալան ծավալածքում էլ թաքնված են բանաստեղծական անհատի հետ կապված այն փոխակերպությունները, որ այնուհետև տեսնում ենք Չարենցի ոչ միայն պոեմներում, այլև քնարերգության մեջ:

«Ազգային երազում» որոշակիորեն գործ ունենք բանաստեղծի երկու կերպարի հետ. իրականության ծանր կապանքներով կաշկանդված, տառապող, երազային տեսիլներով ապրող վաղ Չարենցի կողքին գծագրվում է քննադատող-դատապարտող բանաստեղծի մի նոր կերպար:

Նման երկհերոսային, երկձայն հյուսվածքը վլ. Մայակովսկու պոեմների ժանրային կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է, որ տարիներ ասոսց «Վարտիքավոր ամպի» (1915) վերլուծությամբ զգացել ու արձանագրել է Պ. Սևակը. «Առհասարակ Մայակովսկու այս պոեմը, ասես, ունի երկու հերոս, լսելի երկու ձայն...»¹²:

Այսօրինակ երկու ձայնը բնութագրական է նաև «Ազգային երազին»։ մի կողմից մղձավանջային ծանր մորմոք ու ցավ, մյուսից՝ երգիծական դատափետում, մի կողմից՝ տառապող անհատ, մյուսից՝ ժողովրդի դաժան բախտ, միահյուսված միասնական նույն շաղախում:

Ողբերգականի և երգիծականի համադրման, երկհերոսայնության և երկձայնության այս միտումներից էլ ծավալվում են Չարենցի պոեզիայի նոր միտումները, աղերսները վլ. Մայակովսկու ստեղծագործությանը, որի հետ Չարենցի հիմնավոր ծանոթության սկիզբը նույնպես անկասկած վերաբերում է 1917-ին:

Ժողովրդի ահեղ ճակատագրի, Հեղափոխության փոթորկոտ օրերի թելադրանքով, պոետիկական նման տեղաշարժերի ազդակներով աննախադեպ արագությամբ ձևավորվում է Չարենցի քաղաքացիական հզոր անձնականությունը, դառնալու համար հարազատ ժողովրդի ողբերգության զգայացուցիչը, կրելու ժողովրդի օրհասական ճակատագրի ու վերածնության և Հեղափոխության երգչի սրբազան անունը:

Այնուհետև Չարենցի ստեղծագործությունն ակնհայտորեն է հասարակական-պատմական վիթխարի բովանդակությամբ՝ իր մեջ հանգուցելով հարազատ ժողովրդի ձգտումներից մինչև Ռուսաստանի ժողովուրդների, մարդկության հասարակական առաջադիմության ձգտումները, մարդկայնության, ազատության ու արդարության իդեալները:

Եվ համարյա միաժամանակ՝ նույն 1918-ին, ստեղծվում են «Ամբոխները խելագարված» և «Սումա» պոեմները: Այդ պոեմներում ներգործոն դինամիկ լիցքով, երկձայն պաթոսով Չարենցը միաժամանակ և՛ դատապարտում է ու դատափետում, և՛ հաստատում ու օրհնեցում:

Չարենցի հեղափոխական պոեմների՝ «Ամբոխների», «Սումայի», ռադիկալ պոեմների, «Ամենապոեմի», «Չարենց-Նամեի», արվեստը՝ նորանոր խմո-

¹² 1954 թ. Ռուսերեն գրված Պ. Սևակի այս ռեֆերատը ղեկավարված է հրատարակության ներկայացված «Հայ գրողները Ռուսաստանի և ուսու գրականության մասին» ժողովածուում:

րոմաներով, որոշակիորեն հունավորվում է հրապարակային բանաստեղծության զորացող մտայնությունների բովում:

«Ազգային երազից» սկսած բանաստեղծական անհատի ներգործոն ակտիվացման հետ միասին բնորոշ են նաև արտահայտչական-ոճական հետադարձական-հրապարակային, հրապարակային-խոսակցական այն ձևերը, լեզվի «իջեցման» արտահայտությունները, որոնք նորից առնչվում են նոր մտայնությունների:

Խորհրդապաշտական բանաստեղծությունը կոչված էր մարդկային մտերմիկ հաղորդակցության համար: Ֆուտուրիստների հրապարակային աղմկոտ ցուցարարությունը էպոս ունակցիա էր այդ «առանձնատնային», մտերմիկ, շշուկային, ցածրաձայն հաղորդակցության դեմ: Նրանք դավանում էին հրապարակային բարձրագույն-բարձրաձայն հաղորդակցություն մարդու և մարդկանց միջև, որի թելադրանքով փոխվում է նաև բանաստեղծական արտահայտչականությունը, ոգեղեն, նուրբ, կիսատոնային արտահայտչամիջոցների փոխարեն շրջափակության կոչելով ոչ միայն խոսակցական հրապարակային, հրապարակախոսական լեզու, շունչ, ռիթմ ու պաթոս, այլև կյանքի տարերքն ու հատակը անդրադարձնող «ցածր», կոշտ ու կոպիտ ոճաձևեր:

«Ազգային երազից» հետո նրան «ցածր», «իջեցված» ոճեր կարելի է գտնել մինչև իսկ Զարենցի քնարական երգերում: «Ողջակիզվող կրակում» (1918—1920), օրինակ, տեղ են գտել այնպիսի «ցածր» ոճեր՝ «Քեզ խաչել են ու թքել են երեսիդ», «Ծվ նրանք որ լրբացել են էլ հիմա», — որպիսիք հազվադեպ են Զարենցի վաղ քնարերգության մեջ:

Բայց ամենակարևորը «Ողջակիզվող կրակում» նորից մնում է բանաստեղծական անհատի փոխակերպությունը, ներգործոն այն լիցքը, որը հատկապես «Առավոտ» ենթաշարքում ալիքավորվում է պաթոսային ներխուժող արագաթուխ սլացքով:

Բրո՛նզ ես, հո՛ւր ես,
Բրոնզե սո՛ւր ես,
Բրոնզե փա՛ռք ես,
Բրոնզե փա՛լ—
Բայց դու զո՛ւր ես,
Ախ, իզո՛ւր ես
Կոտորում սուրս
Արևառ...

Ծվ ապա՝

Թռչո՛ւմ են, թռչո՛ւմ են անվերջ, սրընթաց
Կարմիր նժուլգները, բաշերը—փրփուր,
Վառվում, հրդեհվում են հետքերը նրանց—
Կարմիր նժուլգները հրդեհ են ու հուր...

«Տեսիլաժամերի», քնարական բալլադների, «Միաժանի» մարդկային ներանձնական աշխարհ պեղող ու երանգավորող դանդաղասահ արտահայտչականության փոխարեն ուղի է հարթում և՛ մարդկային ներաշխարհի, և՛ կյանքի մեջ միաժամանակ ներխուժող Զարենցի պաթոսային ու կրքոտ, դինամիկ ու դրամատիկ արվեստը:

Եվ կարձ ժամանակից «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքով բանաստեղծը փաստորեն արդեն սկսում է այն բանավեճը, որը լայնորեն գիտակցվեց (նաև չգիտակցվեց) միայն «Երեքի դեկլարացիայի» հրապարակումից հետո:

Այս շարքում Տերյանի «գալանտ երգերի» սիրահար, այլև նման երգերի հեղինակ Չարենցը բացառիկ նրբությամբ, ասես, երկնային գահից իջեցնում է քնարական մտերմական երգը (հենց այն, ինչ դեկլարացիայում համարվում է «սալոնային» ու «թոքախտավոր»), և իջեցնում է, իսկապես, այդ երգը կուռքի պես պաշտած բանաստեղծի կեցվածքով ու վերաբերմունքով: Շարքի բոլոր երգերը միմյանց օղակող միասնական, միջանցով մի վերաբերմունք, որտեղ կուռքային պաշտամունքին ամենուրեք հետապնդում է նույն պաշտամունքի պարողիան:

Իսկապես ասած, այդ երգերում կարելի է գտնել Տերյանի և վաղ Չարենցի քնարերգության շերտերն ու նրբերանգները բացող բանալիներ, կարելի է որսալ այդ երգերի հմայքով նորից գերվելու երկյուղ, հրաժարումի էլիգիկ ցավ, բայց և այս ամենին ձուլված բանաստեղծական նոր հավատամքի հաստատուն խոստովանություններ:

Երբ ես տեսնում եմ Ձեզ—
Անդարձ անցած մի սեր
Սկսում է իր հեզ
Հեքիաթները հյուսել,—

«Հեզ հեքիաթները» կամ հեքիաթային հեզությունը համարվում է հին սիրուց ու երգից, կապույտ անուրջների խաբկանքից անդարձ հրաժարվելու պատճառ, քանի որ՝

... Օրերում այս հրե,
Հորձանքներում վարար,
Երբ որ ամեն քարի
Ջարնվում է մի քար,—

այդ սիրո հեզ տխրությունը, «մեղմախոս թախիծը» կարող է միայն երազներով շոյել այրվող հոգիները, մինչդեռ հրե օրերում հարկավոր են հրե երգեր՝ բրոնզե սեր, բրոնզե հրե ու սրեր:

Միաժամանակ երգից երգ Չարենցը հուշում է իր դավանած նոր երգի սկզբունքները, այսպես ասած՝ հրապարակային-դեմոկրատիկ քնարերգության հատկանիշները:

Եվ ուշագրավ է, որ հին սերը, ասել է՝ երգը, շատ հաճախ իջեցվում է հենց այդ նորի ելակետից, նորի պոետիկայով ու արտահայտչականությամբ: Էմալե պրոֆիլի ասպետական գովքը իջեցնելով՝ իր արվեստը նմանեցնում է ժողովրդական-պլեբեյական «երգեր կապելու» արվեստին, մի այլ տեղում իր հին երգը Չարենցը համեմատում է ռոյալի «թոքախտավոր ստեղծների» հետ, բարձրաճ չափատողը հանգուցում պատկերային նման «ցածրաճ» տարրերով:

... Այս գիշեր կարոտս անժիր—
Ձեր հեռու հրին գերի
Ուղեղիս լաթի վրա
Նկարում է դեմքը Ձեր,—

յուրօրինակություններ, որպիսիք լայնորեն կարելի է դիտել Մայակովսկու պոեզիայում, հին՝ մասնավորապես խորհրդապաշտական, բանաստեղծության և դեղագիտության դեմ ֆուտուրիստների մղած բանավեճերում:

Բայց ամենահետաքրքիրը «էմալի պրոֆիլը Ջեր» «գալանտ երգերում» շարենցյան «ցնդած պոետի» «հայտագրերն են», որոնք մատնում են քնարական երկու կերպարի առկայությունը շարքում. մի կողմից ասպետական նուրբ կեցվածք-պահվածքով բանաստեղծ, և միաժամանակ՝ դրա պարողիան, «ցնդած պոետ», — մի հակադրամիասնություն, որտեղ, սակայն, ասպետական նրբությունները պսակազերծվում են, և հակառակը՝ պսակադրվում է հրապարակային «ցնդած պոետի» առաքելությունը:

Միջանցուկ այս լիցքով էլ «էմալի պրոֆիլը Ջեր» շարքը անխզելի թելերով առնչվում է «Փողոցային պչրուհուն» և «Տաղարան» շարքերին:

«Փողոցային պչրուհուն» յոթ բալլադների շարքը՝ Չարենցի բանաստեղծական շարքերից, թերևս, ամենաբարդը, ունի ողբերգական մեծ տարողություն: Շարքը, ինչպես հայտնի է, հյուսվել է 1920 թ. սեպտեմբերի 16—23-ը, և, ինչպես նկատել է Ս. Աղաբաբյանը, այդ օրերի թուրքական հերթական ներխուժման նախօրեին, երբ Քյազիմ Կարաբեքիր փաշան մտադիր էր շնչելու Հայաստանը աշխարհի քարտեզի վրայից¹³:

Կարելի է ասել, որ այդ տարիների հայ գրականության և ոչ մի երկուսի այսպիսի ողբերգական ցավով չի անդրադարձվել հայրենիքի օրհասը, ինչպես այս շարքում: Ընդգրկման խորությամբ, դառնության ուժով ու արվեստով, անշուշտ, քանի որ Չարենցի յոթ բալլադները շատ կողմերով արձագանքում են Դեմիրճյանի նույն տարիների որոշ պատմվածքների, «Ազգային խայտառակություն» (1917) կատակերգության և 1918 թվականը կրող «Հայաստանի գողերին, սպեկուլյանտներին, զեղծարարներին և ուտողներին» բանադրանքի բովանդակությանը:

Գրականության՝ «ժողովրդի մտքի վերջին և բարձրագույն արտահայտություն»¹⁴ ներկայացուցչի արդար իրավունքով ու խղճով այդ գործերում Դեմիրճյանը բանադրում է հայրենիքի ներքին հոշոտողներին, դատափետում անելանելի կացության մեջ հայրենիքին սպառնացող բոլոր շարիքները՝ եսապաշտություն-եսագարությունից՝ գողություն ու կեղծիք, ստություն ու վախկոտություն, շահատակությունից՝ արկածախնդրություն, — անհուն դառնության մեջ այդ ամենը պատկերում որպես շաւի ու մահի խախնձաճ՝ հայրենիքի «սե կրծքի» վրա:

Եվ հետաքրքիր է, որ «Փողոցային պչրուհուն» շարքի առաջին բալլադը նույնպես վերնագրված է «Խրախճանք».

Ջահերն այնտեղ կասկածոտ
Ակնարկում են ու թարթում
Գիշերային, սակայն տոթ
Հմայքների թակարդում:
Այնտեղ շքեղ ու փարթամ,
Մանեկենի պես կիներ,
Ծախում են սուտ խենթության
Թիթեղաձայն ոսկիներ...

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, Երևան, 1973, էջ 206:

¹⁴ В. Белянский, Собр. соч., т. II, М., 1948, стр. 87.

Արտաքին հայացքից սիրային թվացող բալլադի այս տողերը էպոսի շատ բան են հուշում հասկանալու համար շարքը:

«Կապուտաշյա Հայրենիքից» սկսած հայրենիքի երգը Չարենցի համար ողջակիզող սիրերգություն էր, հայրենիքը՝ կապուտաշյա Սիրուհի, և, ահա, «Փողոցային պլուտոն» շարքում ևս հյուսվում է նույն մեկնակետով: Նույն մեկնակետով, բայց արդեն երկգիծ, երկսայրի միատեղ ու բարդ մակընթացությամբ:

«Խրախճանքից» մեջ բերված տողերի ոգով՝ դառնադի լիցքով ու պրկվածությամբ ներկայանում է սուտ-հայրենասիրության վաճառք-խրախճանքը, բանադրվում ու դատափետվում, և այդ ամենը հայրենասիրական-սիրերգային մի այնպիսի կրթոտ, մոլեգին գալարումով, որին ընդունակ էր Չարենցը:

Պատկերավոր հոսքով՝ հաճախ հենց նույն տողի ներսում, կողք-կողքի կծկվում ու բացվում են մեկ շարենցյան դառնադի բանադրանքը, մեկ տենդոտ մորմոքը, հյուսվում է երկձայն պոռթկումներով ալիքավորվող մի հայրենասիրություն, որը դրամատիկորեն ողբերգական է ինչպես բանագրելիս, այնպես էլ ահագնացող մորմոքներում:

Բարձրանում է բանաստեղծի ողբերգա-քնարական ժվատված կերպարը, որին «անուրախ ու արնաքամ» այդ խրախճանքում մնում է այսքանը.

... Ու գինու պես քո հոգին
Հորդ՝ կթափվի նրանց մուկ
Ու մահահոտ հատակին...

«Սուտ խենթության թիթեղաձայն ոսկիների» խրախճալից առուծախը վերաճում է «մուկ ու մահահոտ» սիրախաղի: Նորից սիրախաղի, բայց այս անգամ արդեն հայոց հնամենի պարտության ու հառնման լեզունդի հենքով:

Իրոք, հայրենասիրական մշտապես զգաստացնող վերին պատգամի, խստագույն դասի արժեք ունեն Չարենցի այս բալլադները, և պատահական չէ, որ շարքի երկրորդ բալլադը՝ «Շամիրամ», հյուսված է Արայի ու Շամիրամի հնօրյա առասպելի հենքով:

«Սուտ խենթության» «մուկ ու մահահոտ» խրախճանքում հնամյա Շամիրամի հետ նոր արանների հանդիպումը այլևս տեղի է ունենում առանց «Ձեմ դավաճանի իմ նվարդին» հուշ ու հիշողության:

Ահեղ դատաստանով Չարենցը հաշվհարդար է տեսնում մորթապաշտության, ստության ու շահատակության հետ, գործի դնելով հրապարակային դատափետման, քնարական խանդաղատանքի և ողբերգական համակվածության երակներից շաղախված ձուլածո այնպիսի մի արվեստ, որպիսին աննախադեպ էր հայոց քնարերգության պատմության մեջ.

... Ա՛յլ է աշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա նայիրին.
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ շտրվի քո հրին:

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտի՛ր թատրոնն ու կաֆեն՝
Հազա՛ր արքա ու Արա կհանդիպեն ժպտադեմ:

Ո՛չ վեճ է էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահառիթ.
Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ.—

Միայն ակնարկ մի թեթև—և կտրվեն նրանք քեզ,
Քո հմայիչ ու անթև տարփանքներին հրակեղ...

Շամիրամի տարփանքներին՝ պատերազմական աղետին, անձնատրվող, ծախու ու փախկոտ հազար արքա, հազար Արա, որոնց բոլորին էլ բանաստեղծը նշավակում է ահասարսուռ հազար անեծքով, ողջակիզվում հառնող մանկաժպիտ Արայի աագնապալից սպասումով:

... Բայց կլինի մի գիշեր— ու հմայքով նայիրյան
կբարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան:

Նորից հոգիդ անսփռի կարոտանքով կվառվի—
Ու սարսափով մի անօգ՝ նորից կելնես գու կովի:

Եվ որպեսզի շարվի նա ախտաժեպ քո հրին—
Ոտքի կելնես նրա հետ հազարամյա նայիրին...

1920 թ. հոկտեմբերի 6-ին գրված «Մահվան տեսիլում», ինչպես հայտնի է, նորօրյա մանկաժպիտ Արան ներկայանում է հենց իրեն՝ բանաստեղծի կերպարանքով, որը հանուն հայրենիքի փրկության գնում է հրապարակորեն պարանոցը տալու հայոց ռեզիստանսի ու անբասիր կարոտների» կախաղանին:

... Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձից բացի,
Ուրիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան.
Եվ թող տեսնեն ի՛մ աչքերի մեջ կախվածի,
Ի՛մ բո՛լբ երկիր, լուսապսակ քո ապագան...

Այս ճանապարհով Զարենցի պոեզիայում՝ և՛ քնարական էջերում, և՛ պոեմներում, գնալով հզորանում են քանաստեղծական հրապարակային արտահայտչականության ու պոետիկայի երակները, նրա քաղաքացիական տարերքի դրսևորման միջոցներն ու եղանակները, որի ինքնատիպ արտահայտություններից մեկն էլ լինում է հանրահայտ «Տաղարանը»՝ գրված 1920—1921 թթ. այն օրերին, երբ արդեն իրողություն էր հայրենիքի մի հատվածի փրկությունը:

Նորից երկձայն ալիքավորումով առանձնացող մի շարք, որտեղ բանաստեղծը դափ ու զուռնայի հրապարակային քեֆ ու թամաշայով, ազգային հնամենի դարդիման շախով՝ տոնում է իր ուրախությունը, միաժամանակ հրապարակային ծվատումով ապրում ու վերապրում իր մխացող ցավերն ու դառնությունները, որոնք, սակայն, արդեն տարբեր են յոթ բալլադի ահասարսուռ, անեղանելի դառնությունից:

Յոթ բալլադում հայրենիքի օրհասի հռչակող ցավով Զարենցը ծառանում էր և՛ մարդկանց, և՛ մարդկային սիրո ու հարազատության դեմ, և անգամ սեփական անձի, սեփական ողջակիզող հայրենասիրության ու հայրենիքի դեմ: «Տաղարանով» բանաստեղծը հրապարակում ու հրապարակայնորեն ցուցադրում է իր հաշտությունը մարդկանց, աշխարհի, սիրո, հարազատության, հայրենիքի ու սեփական անձի հետ:

Այստեղից շարքի տաղերում անընդմեջ կրկնվող՝ իրեն, իր էությունը, ցավերն ու դառնությունները հասկանալու անվերջանալի թախանձանք-հորդորները, «խալխի անսիրտ քեֆերին» տխուր, մենակ ու օտար լինելու խոստովանությունները, որոնք անսքող թելերով առնչվում են յոթ բալլադի նոր-

օրյա արանների ռոտա խենթության» մահահոտ խրախճանքի մոտիվներին:
Այստեղից՝

Ինչքան էլ սո՛ւր սիրտս խոցեն արյունաքամ վերքերը մեր —
էլի՛ հս որբ ու արնավառ իմ Հայաստան-յա՛րն եմ սիրում,—

տողերի, ինչպես և ամբողջ շարքի դառնաթախիծ ու սիրառատ միատեղ ու միաժամանակյա հագեցվածությունը, որով նորից ու կրկին ակնարկորվում է սիրո և հայրենիքի շարենցյան սիրերգությունը, իր մեջ առնելով՝ կրակոտ յարասիրությունից գթացող-խղճացող որբասիրություն ձգվող մարդկային սիրո ձուլածո որակներ:

Որքան էլ հարազատ Սայաթ-Նովայի ավանդներին, «Տաղարանը» հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ նշանավորում է հրապարակային՝ ամենքի համար երգվող, քնարերգության լիարժեք նոր էջ:

Իրոք, Սայաթ-Նովայի ավանդները օգնել են բանաստեղծին՝ ստեղծելու քաղաքային հրապարակային կենսաձևի ու հաղորդակցության շունչ ու մթնոլորտ: Ի դեպ ստեղծագործական նմանատիպ մղումներով պետք է բացատրել նաև Տ. Տաթևի նույն այդ տարիների պաշտոնալից վերաբերմունքը Սայաթ-Նովայի հանդեպ: Ներանձնական-նրբերանգային քնարերգությունից վրաց բանաստեղծը անցնում էր քնարերգական հրապարակային արտահայտչականության. անձնական ապրումները, ինչպես խաղիական երգերի շարքում, հանվում էին փողոց ու հրապարակ, և Սայաթ-Նովայի արվեստը, իսկապես, կարող էր լինել ուսումնառության դպրոց:

Նույնը տեսնում ենք նաև Չարենցի «Տաղարանում». բայց և երգաշարում ակնհայտ է կյանքի ու կենսաձևի հրապարակային շարժման, հատկապես շարենցյան քնարական անհատի դրամատիկ-ներխուժող շարժունության մի որակ, որը հատկանշական է միայն և միայն Հեղափոխության նախօրեի և Հեղափոխության ժամանակների պոեզիային, Վլ. Մայակովսկու, Ալ. Բլոկի, Ս. Եսենինի, Պ. Տիլինայի, Գ. Տաթևի, Պ. Յաշվիլու, Տ. Տաթևի և մյուսների ստեղծագործությունը:

Խայտանկար մի հարաշարժություն, որի լիցքով Չարենցը և՛ աղոթում-խոստովանում է, և՛ դարդիման ասերգում ու երգում, հորդորում-համոզում, և՛ գովերգում-օրհներգում է, և՛ ողբում, միաժամանակ, իր կրքոտ խառնվածքի ամբողջ թափով՝ ֆայտոն նստած դուռնա-գհուով զվարճանում-ուրախանում, արբած ու հարբած գինովի կեցվածք-պահվածքով վայելում սեր ու հարազատություն, հրապարակային նույնօրինակ վայելքների հրավիրում մոտ ու հեռու ուրիշներին, ապա՝ արամտում, կատակում ու ձաղկում, և նորից՝ ձմռան բուքի մեջ ընկած «բոբիկ ու մերկ» ծվատվում...

Ակնառու նշաններով սա արդեն «Տեսիլաժամերի» կամ «Ծիածանի» ներանձնական-հայեցողական դանդաղասահ-երանգավորող արտահայտչականությունից տարբեր արվեստ էր, որ հատկանշվում է մարդկային հրապարակային հաղորդակցության համար կոչված պատկերավոր-ոճական միջոցներով, մարդուց՝ կյանք, կյանքից՝ մարդիկ զնացող ու դարձող ներխուժող թափով, երկգիծ խայտանկարությամբ:

Իսկապես ասած «Տաղարանը» շատ կողմերով արդեն նախանշում է ժողովրդական հրապարակային թատրոնի՝ ռուսական մշակույթում բալագա-

նային համարվող, սովետահայ մշակույթում Չարենցի բերած թամաշայի ժանրի երևույթը, մի ժանր, որի հետ է կապվում 1920-ական թվականների սովետական թատերական արվեստի զարգացման հիմնական ուղղություններից մեկը:

Բայց «Տաղարանը» իր արվեստով ամենից առաջ նախադուռ էր ռադիոպոեմների, «Ամենապոեմի», «Չարենց-Նամեի» համար, որոնց վերնագրերն իսկ խտացնում-արտահայտում են մարդկային-հասարակական հրապարակային-բարձրաձայն հաղորդակցության լիցքով ու առաքելությամբ կյանքի կոչված Չարենցի Հեղափոխության ժամանակների պոեզիայի ոգին ու էությունը:

Այդ պոեզիայի արվեստը 1917-ից սկսած հունավորվում է բանաստեղծական երկձայն, հրապարակային-ներխուժող արտահայտչականության վերընթաց տեղաշարժերով, ներանձնական-մտերմիկ բանաստեղծության դեմ: Դեպքում թաքուն, բայց որոշակի մի բանավեճով, որը բացահայտ բնույթ ընդունեց միայն «Երեքի դեկլարացիայի» հրապարակումից հետո:

Քննվող այդ մտայնությունների ու տեղաշարժերի բովանդակությունը Չարենցի քաղաքացիական առնական տարերքը՝ նորագույն ժամանակների ռադիոկայանային հաղորդակցությամբ աշխարհներին ու ժողովուրդներին ավետելու Հեղափոխության հզորությունը, նայիրյան արնաներկ երկրի հավերժող կանգունությունը:

... Ու կանգնել եմ ես
Լեռների վրա իմ ավեր երկրի,
Կանգնել եմ հաստատ ու երգ եմ ասում
Խնդասիրտ, արի,
Եվ նետում եմ իմ երգը հողմաձայն
Ժողովուրդներին բռնող կողմերի...

Ո՞վ գիտե արդյոք՝
Բերե՛լ է մեկը այսօր աշխարհում
Խառնելու հզոր, բոսոր ձեր սրտին
Մի սիրտ—ավելի՛ ըմբոստ ու արի,
Քան իմ սիրտը թեժ—սիրտը նայիրի:

Եվ ո՞վ, ո՞վ կասի՝
Նետե՞լ է արդյոք մեկը աշխարհում
Այսօրվա կարմիր, կարմիր ձեր երթին
Ողջուն—ավելի՛ առնական, արի,
Քան ողջունը քո, երկիր արնաքամ,
Կարմիր նայիրի...

ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ЧАРЕНЦА В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ
(К 80-летию со дня рождения Чаренца)

АЛМАСТ ЗАКАРЯН

Резюме

В 1922 г. Е. Чаренцем, Г. Абовым и А. Вштуни была подписана «Декларация трех», вокруг которой развернулась широкая дискуссия, послужившая своеобразным ключом к пониманию творческих устремлений Чаренца в годы революции.

Поэтика Чаренца этого периода восходит к традициям творчества В. Маяковского. Поэтические тенденции Чаренца 1917—1922 гг. нашли свое выражение в двуплановости структуры художественного образа, в возрастающей активности поэтического индивида, в изыскании средств выразительности нового искусства, имеющего большую аудиторию.