

Վ. ՄԱՅԱԿՈՎՍԿԻՆ ԵՎ Ե. ՉԱՐԵՆՑԻ ՍՏԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
1920-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻՆ

ԴԱՎԻԹ ԴԱՍՊԱՐՅԱՆ

Վ. Մայակովսկին իր կյանքի օրոք իսկ բանաստեղծ անհատից վերաճեց ու դարձավ գրական շարժման խորհրդանշան, ժամանակի գրական գործի ուղե-
նիշ և բանարվեստի օրենսդիր։ Այս ամենը բացառիկ արժեք են տալիս նրա
գործի պատմական նշանակությանը և նրան, անկախ նրա հանդեպ ձևավոր-
ված գրական ճաշակից ու ստեղծագործական հակումներից, դարձնում անշր-
ջանցելի թե՛ ժամանակակիցների և թե՛ հետնորդների համար։

Խոսելով Մայակովսկու և հայ պոեզիայի առնչությունների մասին, սկզբից
ևեթ պետք է տարբերակել մեկը մյուսով պայմանավորված երկու ելակետ։
Նախ, Մայակովսկին միշտ էլ հանդես է եկել իբրև գրական որոշակի ուղղու-
թյան ներկայացուցիչ, որը սկզբում ֆուտուրիզմն էր, իսկ այնուհետև՝ այդ հիմ-
քի վրա ձևավորված արվեստների ձախ ճակատ խմբակցությունը, որն ունե-
ցավ ներքին զարգացման ու փոփոխությունների տարբեր փուլեր։ Դառնալով
գրական ուղղության առաջատար՝ նա ժամանակի վրա ազդել է այդ ուղղության
սկզբունքներով ու մշակած ծրագրերով։ Եվ ապա՝ Մայակովսկին գրական ուժեղ
անհատականություն էր, նա վերափոխեց բանարվեստի ավանդական ձևերն
ու միջոցները և նոր օրենքներ սահմանեց պոեզիայի համար։ Գրական ուղղու-
թյան ներկայացուցիչն ու բանաստեղծ անհատը թեև համընկնում են և ըստ
ամենայնի սխալ է գրականագիտության մեջ արմատավորված այն միտումը,
որով փորձում են Մայակովսկուն, այսպես ասած, «փրկել» ֆուտուրիզմից ու
ձախությունից, այնուամենայնիվ, ինչպես նման դեպքերում պատահում է,
Մայակովսկին ևս վեր է իր իսկ դավանած գրական ծրագրերից, որովհետև
ճշմարիտ գրողը միշտ էլ ավելին է, քան որևէ հոսանքը, իզմը, ուղղությունը
կամ մեթոդը։

Մայակովսկին գրեթե բոլոր մենակ չի եղել, չի եղել միայնակ ստեղծա-
գործող. գրական ամբողջ գործունեության ընթացքում նա եղել է որևէ քրա-
կան խմբի կամ խմբակցության հետ՝ ընդ որում ոչ իբրև երկրորդական դեմք,
այլ՝ իբրև եռանդուն գործիչ կամ առաջնորդ։ Դեռևս 20-ը չլրացած, նա հան-
դիպեց ժամանակի ազդեցիկ մարդկանցից մեկին՝ արվեստի համոզված նո-
րարար, բանաստեղծ և նկարիչ Դավիթ Բուրլյուկին, որին հետո՝ «Ես ինքս»
ինքնակենսագրականում պիտի համարեր իր ուսուցիչը և ասեր. «Բուրլյուկը
ինձ բանաստեղծ դարձրեց»¹։ Այդ հանդիպումն ավարտվեց նրանով, որ նրանք
Վ. Խլեբնիկովի և Ա. Կորուչնիխի հետ մեկտեղ 1912 թ. ստորագրեցին ռուս կու-
լտուրալիստների մանիֆեստը։ Հենց ու ազդեցիկ վերնագրով հրատարակ-
վող «Ապստակ հասարակական ճաշակին» ավանախի մեջ տպագրվեց համա-
նուն դեկլարացիան, որը դասական գրականության և արվեստի արժեքների
վրա դնում էր արվեստի նոր պատգամախոսների nihil-ը, այսինքն՝ ոչ-ը։
1915 թ. գրած «Վարտիկավոր ամպը» պոեմում նա հայտարարում էր «Փառա-
բանեք ինձ. լիքացե՛ք մեծերին բնավ չեմ սաղում։/Ես ամեն բանի, ինչ որ արված
է, դնում եմ nihil»²։ Անմիջական արձագանքը լինելով 1909 թ. իտալական
ֆուտուրիստների հրատարակած գրական մանիֆեստի, բայց նաև գաղափա-

1 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, Երևան, 1982, էջ 16։

2 Նույն տեղում, էջ 175։

րապես զգալիորեն տարբերվելով նրանցից³, ռուս ֆուտուրիստները, իրենց հերթին, գալիս էին ոչնչացնելու հին արժեքների պահեստարան-թանգարանները, թողալի ուղարկելու «գեներալ դասականների», վերանայելու գեղարվեստական մտածողության նախկին ձևերը:

Հայ գրական մթնոլորտը այդ տարիներից արդեն յուրացնում ու հայկականացնում է գրական այն ուղղության սկզբունքները, որի մեջ էր դեռևս իր առաջին քայլերն անող Մայակովսկին: Դարավոր նիրհից հայ գրականության այդպիսի վերաարթնացման կոչ էր Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիքօրը» զեկուցումը (1914), որի մեջ, անմիջականորեն շառնչվելով ֆուտուրիզմի վարդապետությանը, բայց նաև խորապես զգալով վերափոխվող ժամանակների տրամադրությունները, Տերյանը ևս իր ժխտական վերաբերմունքն էր դրսևտրում հին ու հնացած գրական երևույթների նկատմամբ և գեղարվեստագետների ուշադրությունը Մասիսի ձյունափառ գագաթից ու սուրբ քաղաքի խարխուլ քամիների ուղղում վերափոխվող և տեխնիկական առաջընթաց ասլորող կյանքին⁴: Գրական նոր շարժման և նախկին պատկերացումների վերանայման մասին էր խոսում նաև Շիրվանզադեն նույն թվականին հայկական մամուլին ուղարկած «Նամակներ Մոսկվայից» հոդվածաշարում⁵: Նա խոսում էր ֆուտուրիզմի սկզբունքների, ռուս ֆուտուրիստների ծրագրերի, Մարինետի Մոսկվա գալու և այդ առթիվ եղած արձագանքների մասին: Այդ օրերին նա արդեն հայ մթնոլորտի մեջ հնչեցնում էր այն դրույթները, որոնք մի քանի տարի հետո պիտի դառնային «Երեք»-ի դեկլարացիայի ու «Standart»-ի ծրագրի հիմնական կետերը:

Տերյանի կողքին, նրանից առաջ և հետո հնչեցին նաև հայ գրականության բարենորոգմանն ու ծերունականությունից նրա ազատագրմանն ուղղված այլ ձայներ: 1911 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Հրանտ Նազարյանի «Ց. Թ. Մառինետի և ապագայապաշտությունը», իսկ 1914-ին Թիֆլիսում՝ Կարա-Դարվիշի «Խնչ է ֆուտուրիզմը» գրքուկները: Եթե առաջինը ֆուտուրիզմի ձևավորվող պատմության ու ծրագրի շարադրանքն էր, ապա երկրորդում նորից ընդվզման ձայներ էին հնչում ընդդեմ դասական գրականության: «Հայ գրականությունը դառել է մի ճահիճ և կարոտ է խիզախ բուռյակների, որ զան ու շարժեն այդ հոտած լազանը», այնուհետև՝ «Մի՞թե մենք ամբողջ ընկերություններ ու կուտակված դրամներ չունենք հրատարակելու միմիային փոշոտված հորենացիներ ու Ագաթանգեղոսներ»⁶: Ըստ Կարա-Դարվիշի՝ տեխնիկական և արդյունաբերական հրաշքների քաղաքում ապրող նոր մարդուն անհրաժեշտ է նրա հոգու ու մտքի հետ խոսող նոր գեղարվեստ: Այս երկու գրքուկներով հայ գրականության մեջ էին թափանցում մի կողմից բուն իտալական ֆուտուրիզմի, մյուս կողմից՝ ռուսական ֆուտուրիզմի, այդ թվում նաև Մայակովսկու գաղափարները:

Արվեստի ու գրականության նորոգման այս ծրագրերը ավելի հին էին, քան ֆուտուրիզմը և գալիս էին դեռևս XIX դ. կեսերից: Այդ ամենի հիմքում ընկած էր այնպիսի մի խոշոր բանաստեղծի ժառանգությունը, ինչպիսին Ուոլթ Ուիթմենն էր (1819—1892), որի պոեզիան, անկախ գրական որևէ դրույթներից, բերում էր նոր ժամանակների ազատ ու զրնգուն երգը: Երգ, որը նախ

³ 1923 թ. ելույթներից մեկում՝ նվիրված ֆուտուրիզմի հարցերին, Մայակովսկին ասել է. «Զեական մեթոդների ասպարեզում նմանություն իտալական և ռուսական ֆուտուրիզմի միջև կա: ...Գաղափարապես մենք իտալական ֆուտուրիստների հետ ոչ մի ընդհանրություն չունենք: Ընդհանուրն առկա է միայն նյութի ձևական մշակման մեջ» (В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1953, с. 261): «Ռուսական արդի պոեզիան» զեկուցման մեջ (1923) նույն կարծիքն հայտնել է նաև Ե. Չաբերցը. «Ռուսական ֆուտուրիզմը ոչ մի առնչություն չունի իտալական ֆուտուրիզմի հետ» («Նորհրդային Հայաստան», 12, IV, 1923):

⁴ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 52:

⁵ Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1962, էջ 521—522:

⁶ Կարա-Դարվիշ, Խնչ է ֆուտուրիզմը, Թիֆլիս, 1914, էջ 18, 32:

և առաջ ուղղված էր գրական հին պատկերացումների դեմ, երգ, որը ոչ միայն գեղարվեստական խոսք էր, այլև՝ գեղագիտություն: «Երգեր ցուցահանդեսի մասին» բանաստեղծության մեջ Ուիթմենը, առանց «հերձվածող» կոչվելու վախի, ասում էր. «Մուսա՛, փախիր Հելլադայից... Օ՛, կհանդգնե՛մ արդյոք հավատալ... Որ Վիրգիլիոսի, Դանտեի ստվերները և բյուրավոր ավանդությունները, ասքերը, պոեմները՝ մազնիսի նման շեն քաշի նրան դեպի իրենց, Որ նա լքել է նրանց և եկել: ...Դե, դե՛ն նետիր այդ հին երգերը...»⁷: Այս հիմքերի գալիս էին նաև եվրոպական գրականությունից, որի ամենաբնորոշ օրինակը Ֆրանսիացի բանաստեղծ, արձակագիր Մաքսիմ Դյու Կանի (1822—1894) ստեղծագործությունն է: «Ժամանակակից երգեր» գրքում (1855), որը, ի դեպ, լույս է տեսել նույն թվականին, ինչ Ուիթմենի «Խոտի տերևներին» առաջին հրատարակությունը, նա ևս փառաբանում է արդյունաբերության զարգացումը, էլեկտրականությունն ու շոգին: Այդ գրքի առաջաբանում նա կոչ էր անում ստեղծելու «նոր լիտար արվեստ», արվեստ, որը պիտի լինի խիստ արդիական և փառաբանի մարդկության առաջընթացը: Նա ասում էր, որ զանազան Մպոլոնը արդեն մեռել է իր Պառնասոսում, որ Պեգասը ծերացել է և որ այդ ամենը անցյալ է, իսկ առջևում նոր երգի ժամանակն է:

Դրական նոր շարժումը հայ իրականության մեջ հզոր հորձանք տվեց 1922 թ. ամռանը, երբ լույս տեսավ հայ բանաստեղծների առաջին հավաքական-խմբական հանգանակը՝ «Երեք»-ի ղեկավարացիան: Այն կոչված էր, հեղափոխության ըմբռնումները մեխանիկորեն արվեստի ու գրականության բնագավառ փոխադրելու տրամաբանությամբ, ճշտելու հին և նոր արվեստի հարաբերությունը և վերջնական խաչ քաշելու այն ամենի վրա, ինչը դարձել էր գոյատևել և ստեղծել ազգային գրականության ավանդությունների ու օրինաչափությունների մշակված համակարգ: Այս շարժումը գլխավորեց Ե. Չարենցը, որը և դարձավ հայ գրականության նոր ճանապարհի ուղեգծերը պարզող այն հեղինակությունն ու կենտրոնական դեմքը, որպիսին ռուսական իրականության մեջ Մայակովսկին էր:

1922 թ. հետո Մայակովսկու ազդեցությունը հայ գրական միջավայրում դարձավ տիրական: 1923-ից նա գլխավորում էր «Լեֆ», ապա «Նոյի լեֆ» խմբակցություններն ու համանուն պարբերականները: Չարենցը հատկապես 1922—1925 թթ., իսկ մյուս հայ բանաստեղծները նաև հետագա տարիներին հարում էին Մայակովսկու գրական կողմնորոշմանը և հայ իրականության մեջ փորձում անել այն, ինչ Մայակովսկին անում էր ռուսական իրականության մեջ: Սկզբնական շրջանում հայ բանաստեղծների մեծ մասը՝ Ն. Չարյանը, Ա. Վշտունին, Գ. Աբովը, Վ. Ալազանը, «Մուրճ»-ին կարճ ժամանակ հարող Գ. Մահարին և ուրիշներ կանհայտորեն գտնվում էին Չարենցի ազդեցության տակ և սոսկ նրա միջնորդությամբ առնչվում Մայակովսկուն: Իրավացի էր Հ. Սուրխաթյանը, որը «Մուրճ» ամսագրի № 4-ի գրախոսականում գրում էր. «...ինչո՞ւ էր այն տաք ու հախուռն բանակռիվը, որ կար «Մուրճ»-ի խմբակի և Չարենցի միջև, երբ խմբակի վրա տիրապետող Չարենցի պոեզիայի գիծն է թե՛ ըստ ձևի և թե՛ ըստ բովանդակության»⁸: Այնուհետև՝ հայ բանաստեղծների մասին նա նաև ասում էր, որ նրանք իրենց բանեցրած ձևերով գալիս են «ոչ անմիջապես ֆուտուրիստ աղբյուրից...», այլ Չարենցի արդեն պատրաստած, հայացրած ձևերից»⁹:

Չարենցի և Մայակովսկու գրական առնչությունների մասին գրականագիտությունը, սկսած 20-ական թթ., բազմիցս խոսել է: Սեղմ անդրադառնանք հարցի պատմությանը: Մ. Սարոյանը «Նեոֆուտուրիզմ, թե՛ պրոլետարական պոեզիա» հոդվածում գրում էր. «Արդի հայ նորագույն բանաստեղծների մասնաորոն, կարելի է առանց սխալվելու պնդել, ռուսական մեծ ֆուտուրիստ Մայա-

⁷ К. Чуковский, Мой Уитмен, М., 1969, с. 130—135.

⁸ «Մարտակոչ», 6. V, 1923:

⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 29. XI, 1923:

կոմսկին է: ...Վերցնենք անպայման տաղանդավոր բանաստեղծ Չարենցին: Սա կատարյալ հայ Մայակովսկին է, վերջինիս տաղանդավոր թարգմանը, որ իր ուժեղ կնիքն է դրել մյուս բոլոր հայ երիտասարդ բանաստեղծների վրա: ...Ազգակցության կապը չափազանց սերտ է արդի ուսու և հայ նեոֆուտուրիզմի մեջ»¹⁰: Չարենցի հակառակորդները ամեն կերպ փորձում էին ծայրահեղացնել այս առնչությունը և ստվեր գցել նրա վրա: Այսպես՝ «Ռոմանս անսեր» պոեմի քննարկման ժամանակ Ա. Վշտունին և Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը Չարենցին համարել են Մայակովսկուն բառացիորեն հետևող և կրկնող բանաստեղծ¹¹: Չարենցը բողոքել է այս ամենի դեմ, այն համարելով «բացարձակ զրպարտություն»։ «Հարկավոր է գոնե մի անգամ պարզապես կարդալ վերոհիշյալ երկերը, որպեսզի հասկացվի որ գրանցում չկա ոչ մի նմանություն»¹²: Պատասխանի մեջ ասոցիացիայի ներկայացուցիչները շարունակում են պնդել իրենցը. «...Չարենցը թե ձևով, թե ուժով, թե պատկերներով, թե իր վերջին գրվածքների բովանդակությամբ և թե՛ իդեոլոգիայով երբեք չի տարբերվում ֆուտուրիստ պոետ Մայակովսկուց»¹³: Մեկ այլ աղիթով Վշտունին Չարենցին համարել է «Մայակովսկու մոլեռանդ հետևող»¹⁴: Համանման կարծիքներ եղել են նաև «Պոեզոգուտնա» ժողովածուի աղիթով: Գրքի գրախոսը (Հ. Նար...), որը Աշոտ Հախումյանն է) գրում էր. «Չարենցը այսօր իր այս փոքրիկ գրքովում խարխալում է մայակովշչինայի մշտուններում»¹⁵: Ռուսական պոեզիայից, այդ թվում նաև ֆուտուրիզմից ու Մայակովսկուց ազդվելու համար Չարենցին «Վտանգավոր սայթաքում» հոգվածում քննադատել է Ա. Կարինյանը¹⁶: Նմանօրինակ կարծիք է հայտնել նաև Ե. Սուրենը (Սուրեն Նրզնկյան): Ե. Չարենցին ըստ ամենայնի բնութագրող դիմանկարային հոգվածում նա գրել է. «Չարենցը տարվում է մի պահ ոչ այնքան ֆուտուրիզմով, որքան Մայակովսկու տաղանդի մեծության հմայքով: Նա տալիս է իր սուրբը այդ սիրահարության և լույս աշխարհ հանում «Պոեզոգուտնան» և «Ռոմանս անսերը»¹⁷: Այս կարծիքների համար բավարար հիմք էր ոչ միայն Չարենցի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, այլև՝ գրական-կազմակերպչական գործունեությունը, համապատասխան ծրագրային ելույթներով: «Ռուսական» արդի պոեզիան» ղեկուցման մեջ Չարենցը առաջնակարգ տեղ է հատկացրել ֆուտուրիզմին: Զեկուցման հաղորդման մեջ կարդում ենք. «Ֆուտուրիզմը... այսօր տալիս է մեզ հանձինս իր ամենախոշոր և ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչների այնպիսի մի գրական աշխատանք, որն ըստ ամենայնի կարող է մեր հեղափոխական անցման հսկա շրջանի լավագույն և ամենազորեղ արտահայտությունը համարվել: ...Ֆուտուրիզմը հայտարարում է լուր նոր լեզուն, նոր ուղիները, հանգերը, բառերը: ...Նրա այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես Մայակովսկին, Ասեկը, Տրետյակովը կարողացել են ավելի խորն զգալ և ապրել այն նոր օրերը և նրանց շունչը, որ ստեղծվել են մեծ հեղափոխության հաջորդ կամքով: Ֆուտուրիզմը ռուսական պոեզիայի ներկան է, նրա այսօրն է»¹⁸:

Հետագա տարիներին գրականագիտությունը¹⁹ ավելի լուրջ է մոտեցել երկու բանաստեղծների առնչության խնդրին՝ նպատակ ունենալով առանձին եր-

10 «Դարբնոց», 1922, № 2—5, էջ 51—52:

11 Քննարկման հաղորդումը տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 21. II, 1923:

12 Նույն տեղում, 23. II, 1923:

13 Նույն տեղում, 25. II, 1923:

14 Նույն տեղում, 18. V, 1923:

15 «Պայքար», 1923, № 1, էջ 13:

16 Նույն տեղում, № 2, էջ 17:

17 «Վիշկա», 1925, № 1, էջ 51—52:

18 «Խորհրդային Հայաստան», 12. IV, 1923:

19 Հ. Գրիգորյան, Վաղիմիր Մայակովսկի, Երևան, 1970, էջ 503—562, Л. Ару-
тюнов, Чапенц. Эволюция творчества, Ереван, 1967, с. 216—262, Ս. Աղաբաբյան,

կերի զուգադիր քննությանը և ընդհանուր բնույթի դիտարկումներով բացահայտել խոսքի ձևական և բովանդակային նմանության օրինաչափությունները: Դրվել ու համեմատվել են մի կողմից Մայակովսկու «Պատերազմ և խաղաղություն», «150 000 000» պոեմները, մյուս՝ կողմից՝ Չարենցի «Ամենապոեմը», մի կողմից՝ «Միստերիա-բուֆա» թատերգությունը, մյուս կողմից՝ «Կապկազ» թամաշան, Քնարկվել են Չարենցի «Ռոմանս անսեր» պոեմն ու Մայակովսկու նախահղափոխական շրջանի մի քանի գործեր (սվլադիմիր Մայակովսկի», «Վարտիկավոր ամպը», «Սրնգափող-ողնաշարը», «Զեզ» և այլն): Խոսվել է «Լեֆ»-ի սկզբունքների և Չարենցի «Կոմալմանխա» ժողովածուի ու «Standart»-ի ծրագրի մասին, շփման եզրեր են նկատվել Չարենցի և Մայակովսկու ընդհանրատվությունների միջև, խոսք է եղել երկու բանաստեղծների պատկերային համակարգերի, տաղաչափության, ձևի, լայն ընդգրկումով՝ բանարվեստի ընդհանրությունների մասին, ուշադրությունից չեն վրիպել Մայակովսկուց Չարենցի կատարած թարգմանությունները և շատ այլ մեծ ու փոքր հարցեր: Նույն սկզբունքով կարելի է ավելի մանրամասն խոսել Մայակովսկու «Սիրում եմ» և հայ բանաստեղծի «Չարենց-նամե» պոեմների ընդհանրության մասին, որոնցում ինքնակենսագրական պատումով երկու բանաստեղծներն էլ պատկերում են իրենց անցած կյանքը: Սակայն քննության այս ձևը, թվում է, սպառնել է իրեն և ինչ-որ բան ավելացնելն ու լրացնելը հարցի դրվածքը չի ազատում մտածողության արդեն կայունացած կաղապարից: Ուստի՝ նկատի ունենալով արված գործը, որը նշանակում է նաև հնարավորին չափով շանդաղառնալ արծարծված հարցերին, կփորձենք այդ առնչությունը ներկայացնել գրական շարժման ու գեղարվեստական զարգացման ընդհանուր համակարգում, հարցը քննել այն կտրվածքով, որը բացում է երկու բանաստեղծների գլխավորած գրական շարժման էությունը:

Նախապես ասենք, որ այնքան էլ նպատակահարմար չէ գրական փոխառնություն խնդիրը անպայմանորեն քննել ազդեցության կամ հակազդեցության ոլորտում: Կա ընդհանրություն ավելի մեծ ոլորտ՝ ժամանակը, պատմությունը, հասարակական կյանքը: Կա ժամանակի մեջ արթնացող բանաստեղծական զգացողություն, որը հավասարապես պատկանում է բոլորին:

Որո՞նք են Մայակովսկու և Չարենցի գրական սկզբունքները, ի՞նչ ծրագրեր էին նրանք առաջադրում իրենց ժամանակին ու ժամանակիցներին: 10-ական թվականների իր գրական սկզբունքները, որոնք ունեին մաքուր ֆուտուրիստական երանգավորում, Մայակովսկին նկատելիորեն վերանայեց ու լրացրեց «Լեֆ»-ի ծրագրում: Նույն վերակառուցման ճանապարհով, շատ կարճ ժամանակամիջոցում՝ ընդամենը երկու տարում, ընթացավ նաև Չարենցը: Այդ ճանապարհը նա անցավ Կ. Հալաբյանի հետ ծրագրած, բայց չիրագործած «Կորչի» վերնագրով պարբերականի հրատարակման փորձից, որի ժամին մի համարը պետք է ռումբ լիներ՝ նետված արվեստի ու գրականության բուրժուական Օլիմպոսի մի որևէ հին կուռքի դեմ»²⁰, մինչև «Երեք»-ի ղեկարացիան, այն լրացնող, պարզաբանող հոգվածները («Ի՞նչ պիտի լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապագասակարգային ինտելիգենտը» և ղեկարացիան», «Pro domo sua») և ապա՝ մինչև «Standart»-ի ծրագիրը: Հստակորեն պետք է գիտակցել, որ «Երեք»-ի ղեկարացիայի և «Standart»-ի ծրագրի միջև կա ներքին զարգացումով պայմանավորված այն էական տարբերությունը, ինչ կա «Ապագասակարգական ճաշակին» մանիֆեստի և «Լեֆ»-ի ծրագրի միջև: Այս տարբերության ընդգծումը կարևոր է պոեզիայի և պոեզիայի տեսության զարգացման ընթացքը ճիշտ հասկանալու համար: Այն ճանապարհը, որ Մայակովսկին սկսել էր 1912 թ., Չարենցն սկսեց 1922-ից և ավարտեց 1925-ին, այն դեպ-

Եղիշ Չարենց, գիրք 1, Երևան, 1973, էջ 251—253, Գ. Ա. Ն. Ն. Ն. Ն. Եղիշ Չարենցը և ռուս գրականությունը, Երևան, 1979, էջ 179—251: Այս հարցի քննությանը անդադարձել են նաև ուրիշները:

20 Т. Ахумян, Литературные статьи и воспоминания, Ереван, 1966, с. 307.

քում, երբ Մայակովսկին իր նախընտրած ուղին «նոր լեֆ»-ի «մեֆ»-ի ձևով շարունակեց մինչև 1929 թ., իսկ այնուհետև անդամագրվեց ՌԱՊԳ-ին:

1923 թ. սկզբներին Չարենցը գրում էր. «...կազմակերպելով «Ծրեքը»՝ ես հանդես եկա որպես պրոլետարիատի դիկտատուրայի շրջանի պոեզիայի հիմնադիր մեզանում»²¹։ Չարենցը փաստորեն ազդարարում է գրականության նոր՝ եստերյանական փուլի սկիզբը։ Այդպես ռուսական պոեզիայի նոր փուլի սկզբը՝ նավորումն էր ազդարարում նաև Մայակովսկին։ Չարենցը այդ տարիներին անընդհատ շարժման մեջ էր։ Շարժումն ուներ մի նպատակ՝ հնարավորին չափ արագ հաղթահարել բաց թողած տարածությունը և հայ գրականության զարգացումը դուրս բերել մեծ շարժման ուղեծիր։ Չարենցի անցումը «Ծրեք»-ի դեկլարացիայից «Standart»-ի ծրագրին բնութագրվում է մի կողմից կոնստրուկտիվիստական տարրերի ներմուծումով ֆուտուրիզմի դեկլարատության մեջ, մյուս կողմից՝ արվեստի օդոտակար-ուտիլիտար, արտագրական, ազիտացիոն դերի խիստ բացարձակացումով։ Ե՛վ Մայակովսկին, և՛ Չարենցը սկզբնապես, հին արվեստի ժխտման հետ մեկտեղ, մերժում էին նաև ավանդական պոեզիայի գլխավոր թեմաները (սեր, հայրենիք), սկզբունքները (քնարականություն, հոգեբանություն, անձնական-անհատական նախասկիզբ, խոհականություն), բանարվեստը (մեղեդայնություն, հղված ոճ, նրբակիրթ լեզու, համաչափ ուրիշներ) և դրա փոխարեն փառաբանում շարժումը, արագությունը, ժամանակի տեխնիկական առաջընթացը, գործողությունը, քաղաքի կյանքը, փողոցը, հրապարակը՝ խոսքի մեջ ներքաշելով կենդանի խոսքն ու լեզուն, ազատ ուրիշները։

Առաջին շրջանի Մայակովսկուն բնորոշ է «Վարտիկավոր ամպը» պոեմը, որը, ըստ նրա, «չորս մասերի չորս ճիշ է»՝ «կորչի՝ ձեռ սերը», «կորչի՝ ձեռ արվեստը», «կորչի՝ ձեռ հասարակարգը», «կորչի՝ ձեռ կրոնը»²²։ Համանման կորչի-ներին տեղատարափ էր նաև «Ծրեք»-ի դեկլարացիան, որի ամենացայտուն արտահայտությունները եղան Չարենցի «Ռոմանս անսեր» պոեմը, Աբովի «Դանակը բլին» և Վշտունու «Հուզանք ու զանգ» գրքերը։ Մայակովսկին իր պոեմում գրում էր. «Քանի հանգեր են անվերջ ճգվում՝ ապուր եփելով սիրուց և սոխակ կոշված թուղնից, ջրածովում է փողոցն անլեզու, ի՞նչ մի ճշարիք ասելիք չունի»։ Այնուհետև՝ «Մարիա՛, պոետը սոնետ է երգում Տիանային, իսկ ես՝ համակ միս, ամբողջովին մա՛րդ, / ես միայն նալի՛ր, / միայն մարմինդ է, որ խնդրում եմ արդ...»²³։ Չարենցն այս տողերին արձագանքում էր այսպես. «Հանգեր են շարել մինչև ես, բնորել ցնորքներ կակուղ»։ Այնուհետև՝ «Ո՛ր ցնորք ես դու մի դալուկ, / ո՛ր հոգու մի հրաշք անգու/ծե՛նյա, / քե՛զ, / մարմինը քո կակուղ/թող երգեմ գանգիս գոնգո՛վ... լսո՛ւմ ես՝ ասում եմ—սեր», / բայց/ծամած այդ բառը որ ասի—/ասել է՝ ուզում եմ քե՛զ/և ո՛չ թե-լիդած լուսին»²⁴։ Ամբողջ «Ռոմանս անսեր» պոեմը աղաղակում էր կորչի՛ ձեռ արվեստը, կորչի՛ ձեռ սերը (սե՛նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես»²⁵)։ Մայակովսկին իր պոեմով պայքարի սլաքն ուղղում էր «դառը փղծուկից ու լացից կերկիր» թրջված պոետների ու նրանց մեռած արվեստի դեմ։ Իր պոեմում բառացիորեն նույնն էր անում նաև Չարենցը («Մի՛թե ձեզ նայեմ, մի՛թե ձեզ, / էսօրվա կուզիկ պոետներ...»)։

Մայակովսկուն, իր հերթին, արձագանքեց նաև Արովի։ Հին արվեստի կոկորդին գրված «Դանակը բլին» գիրքը բացվում է մի առաջաբանով, որն ամբողջովին ժամանակի ծրագրային դրույթների հավաքածու էր։ Նա ևս պայքարի սլաքն ուղղում էր Տերյանի դեմ, և ինքն իր մասին ասում, որ Տերյանի «ցնորքների դիցուհուն» հակադրեց «Միայն կինը»—գիրքը, որը բերում էր կեն-

21 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 37։

22 В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, с. 7.

23 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, էջ 188։

24 Ե. Չարենց, Ռոմանս անսեր, Մոսկվա, 1922, էջ 9—15։

25 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 39։

դանի ու շնչող գոյություն, իսկ բոստ էության հասնում մարմնի վավաշոտ ու տուփազին պաշտամունքի, Ըստ Աբուլի՝ ինքը «Տերյանի ստատիկ ու ածականներով մշուշվող լեզվին հակադրեց կոնկրետ և շոր լեզու, բերեց հատու ռիթմ, մեր բանաստեղծությանը տվեց կենդանի խոսակցական տեմպ, ողնշացրեց համարյա բոլոր ածականները, բանաստեղծությունը կառուցեց բացառապես բույրով ու գոյականներով, բանաստեղծության մեջ մտքրեց օտար ու հայ խոսակցական բառեր, մեր էսթետներին մեծ դժգոհություն պատճառեց իր «ոչ բանաստեղծական ֆորմայով»²⁶, իսկ գրքի բովանդակությունը հետևյալն էր. «Աբուլն էր՝ ով էր, որ ձեռք հերքեց.../Բերում էր ռումբ ու պրոպելլեր, /բերում էր գոռաք, կոռաք.../Առաջին պոետն եմ հայ, որ հանգր, վանկը-փոխեցի ռիթմի»²⁷, Նույն այս տրամադրություններն էին իշխում նաև Վշտունու գրքում («Ջանգաճար», «Քաղաք», «Շոգեկառք», «Ելեք», «Մենք»): Հատկապես «Շոգեկառք» բանաստեղծության մեջ ղգալիորեն նկատվում է Մայակովսկու «Կոմերիտական» բանաստեղծության շունչն ու շեշտը:

Մայակովսկու և Զարենցի նախաձեռնած գրական շարժման հաջորդ աստիճանն այն է, երբ պոեզիայի համար գերխնդիր է դառնում ուտիլիտար-արտագրողական կողմնորոշումը, ագիտացիան և այս ամենին համապատասխան ոճը: «Standard»-ում գրախոսելով «Լեֆ»-ի № 5-ը՝ Զարենցը գրում էր, որ ոճի իջեցումը «հատուկ է մեր ժամանակաշրջանի լավագույն գրողներին, հատկապես Մայակովսկուն»²⁸, Վերջինիս այս կողմնորոշումն սկիզբ է առնում դեռևս 1919 թ., Ռուսաստանի հեռագրական գործակալությունում աշխատելու տարիներին (1919—1922): Այդ ընթացքում Մայակովսկին ընկերների հետ գրել ու նկարագրագրել է շուրջ 1600 լողունգ ու պլակատ, որոնք ծառայել են օրվա պրոպագանդիստական նպատակներին: Միայն Մայակովսկին ձևավորել է 400 պլակատ և գրել 1400 բնագիր: Այնուհետև՝ 1922 թ. նա գրել է «IV ինտերնացիոնալ», չՀինգերորդ ինտերնացիոնալ» պոեմները, 1923 թ. հրատարակել «Մայակովսկու պատկերասրահ» գրքուկը, որի մեջ զետեղված էին «Պուսկարեն», «Մուռլինի», «Քերզոն», «Ստինեն» և մի քանի այլ քաղաքական պամֆլետներ: Այս թեմատիկան նույն քաղաքական պամֆլետի ձևով արտացոլվեց Զարենցի «Կապկազ» թամաշայում և «Կոմալմանխա» (1924) գրքում, որի մեջ զետեղված էին «III ինտերնացիոնալ P. K. Ս.», «Անտանտին-մենք» բանաստեղծությունները, «Տիրապետողների դեմքը» պոեմը: Վերջինի մեջ նա շարժի է ենթարկել Ֆրանսիայի, Գերմանիայի, Ամերիկայի վարչական, կուսակցական, ֆինանսա-տրենտեսական գործիչներին, այդ թվում Ռույմոն Պուանկարեին, Հուգո Սաիննսին, Ֆրիդրիխ էբերտին: Նույն թեմայի իրագործումն են նաև «Մնոուդեն ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» կինոֆելիետոնը և «Ստինենսի մասին» պոեմը:

Իր գրական ծրագրերի վերանայման հարցում Զարենցը հետևում էր վերականգնված ֆուտուրիզմի՝ «Լեֆ»-ի օրինակին: Մայակովսկին իր համախոհների հետ միասին պարզորոշ հայտարարում էր. «Հեղեմեմբեր մաքրեց, ձևավորեց, վերակազմավորեց: Ֆուտուրիզմը դարձավ արվեստի ձախ ճակատ»²⁹: Լեֆականները կարևոր տեղ էին հատկացնում գրականության գործնական-կիրառական նշանակությանը և այդ դիրքերից քննադատում պասսիվ կենցաղագրությունը, ժխտում հոգեբանության անհրաժեշտությունը, ընդգծում որոշակի փաստական նյութի կարևորությունն ու ագիտացիոն թեքումը: Նրանք արվեստը համարում էին սոցիալական պատմության արտահայտություն: Ամսագրի առաջին

26 Գ. Աբուլ, Դանակը բկին, Մոսկվա, 1923, էջ 5: «Ֆուտուրիզմը որպես գրական ռեակցիա» հոդվածով ժամանակին «Մարտադաշ»-ը (26. VI, 1923) արձագանքեց այս հանգանակին, գրելով, որ Աբուլը «թուփակի պես կապկել է» Մայակովսկուն: Այնուհետև հայկական ֆուտուրիզմը համարվում է «իմտելիգեմտական-սեմիմաքիստական մաքաեմ», որի ոտքերը փայտից էին, հիմքը՝ խախտառ:

27 Գ. Աբուլ, Դանակը բկին, էջ 9—10:

28 Նույն տեղում, էջ 109:

29 В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, с. 41.

համարի խմբագրականում ասված է. «Մեր ամբողջ աշխատանքը ոչ քեզ պատկանում է, ինքնապատկանություն է, այլ արդիականության փաստերը ավելի լավ արտահայտելու լարումներով: Մենք ոչ թե քուրմ-ստեղծագործողներ ենք, այլ սոցիալական պատվերի վարպետ-կատարողներ»³⁰, իսկ իր ինքնակենսագրականում՝ 1923 թ. ստեղծագործական այս ծրագրերի մասին Մայակովսկին գրում էր. «Կազմակերպում ենք «Լեֆ»-ը, «Լեֆ»-ը սոցիալական մեծ թեմայի ընդգրկումն է ֆուտուրիզմի բոլոր գործիքներով... «Լեֆ»-ի լուզունգներից, մեծ նվաճումներից մեկը՝ արտագրողական արվեստների ապաշխատացումն է, կոնստրուկտիվիզմը, Բանաստեղծական հավելված՝ ագիտկա և տնտեսական ագիտկա՝ ռեկլամ»³¹, Համանման մտքեր կան նաև 1923 թ. Մայակովսկու գրած «Ինչի՞ համար է պայքարում «Լեֆ»-ը», «Ո՞ւմ է կոտրում «Լեֆ»-ը, «Ո՞ւմ է նախազգուշացնում «Լեֆ»-ը» հոդվածներում: «Լեֆ» խմբակցությունը բացառելով մարդու անհատականությունը՝ շեշտը դնում էր կյանքի իրային-առարկայական պատկերման վրա. «Մենք՝ հանուն գործնական, թերթային-ամսագրային գրականության շարունակում ենք մեր պայքարն ընդդեմ անհատական գեղարվեստական գրականության»³², Այս ծրագրերից էլ բխում են նրանց առաջադրած կիրառական-գործնական ժանրերը՝ ակնարկը, ռեպորտաժը, պլակատը, շարժը, ռեկլամը, արձանագրությունը, ֆելիետոնը:

Այս ամենը լիարժեքորեն արտացոլվեց ժամանակի հայ գրականության մեջ: Չարենցը և նրա համախոհները «Ստանդարտում» բացասելով արվեստի արտացոլող հատկանիշը և, պրոլետարիատի դիկտատուրայի ժամանակաշրջանի բնույթից ելնելով, այն համարելով պայքարի ակտիվ ձև, առաջարկում են գրականությանը տալ ագիտացիոն թեքում, որոշակի գործնական նշանակություն. «Մենք արվեստին ու գրականությանը իբրև այսօրվա անելիք առաջարկում ենք այդ արվեստների բացառապես ակտիվ, անմիջական տեսակը-ագիտական»: Այնուհետև՝ «Ստանդարտը» իջեցնում է արվեստը իր առանձնակի դիրքերից և տալիս է նրան զուտ ուտիլիտար, գործնական նշանակություն, իսկ ժանրային ձևերից նրանք ընդունում էին ագիտական, պրոլետարական դիկտատուրայի ժամանակաշրջանից վերցրած արկածային վեպը, սատիր-ագիտը, հերոսական... ագիտ-դրաման»³³: Ագիտացիոն գրականությունն, ըստ Չարենցի տեսության, ենթադրում է կոնկրետ նյութ, ասելիքի արդիական հնչեղություն, պարզ սյուժե, հասարակ, հանրամատչելի ոճ, հասկանալի լեզու, հոգեբանական թափանցունների փոխարեն՝ գործողություն, փաստի արձանագրություն, արտահայտչամիջոցների արձանագրական տարրեր: Այդ գրականությունն ուղղվում էր զանգվածային ընթերցողին:

Մայակովսկու և Չարենցի, ինչպես նաև մյուս հայ բանաստեղծների տեսական դրույթներն ուղագրավ ընդհանրություններ ունեն նաև ծրագրային բանաստեղծություններում: Ընդհանրության հիմքը արվեստին գործնական նշանակություն տալու նպատակաուղղվածությունն է, որ Մայակովսկին «Հրաման № 2 արվեստի բանակին» բանաստեղծության մեջ ձևակերպել է այսպես. «Մոռացե՛ք/ թեքե՛ք/ թե հանգի/ թե արիայի/ թե վարդի թիփի/ թե արվեստի զինանոցից վերցրած/ ուրիշ զանազան բաների վրա: /... Ընկերներ, / տվե՛ք նոր գեղարվեստ՝ այնպիսին, / որ պետությունը դուրս հանի կեղտից»³⁴: Իսկ Չարենցը «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծության մեջ ասում էր. «Լսո՞ւմ ես/ է՛՞յ/ Դո՛ւ/ Շի՛ն շինի՛ հիմա դու/ Ռե՛լս շինի՛ մաշինի, թե կարաս/ Երգել աղջիկ, թե շոգի-օգուտ չկա/

30 «Лев», 1923, № 1, с. 41.

31 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, էջ 22—23:

32 «Литературный факт. Первый сборник материалов работников Лефа», М., 1929, с. 70.

33 Ծ. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 98, 556—557:

34 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, էջ 58—59:

Մե՛կ է/Շինիր փողոց քարած/ Շինիր կանալ»³⁵, Մայակովսկու «ես հոգնել եմ լիրիկայից»³⁶ սուղի հետ խոսում են ոչ միայն Չարենցի շատ ու շատ տոհմեր, այլև՝ Ն. Չարյանի, Վշտունու, Ալազանի բազմաթիվ բանաստեղծությունները «Անբողոքական»-ի նախերգանքում Չարյանը գրում էր. «Հանգրիս կհնչեն կոշտ, Բառերս՝ ոմանց գոհհիկ նվ այն որ բանական է քնքուշ նազանքով գնում գրոհին»³⁷, Սոցիալական պատվեր կատարող պոետի գործի առանձնահատկությունները մասին Մայակովսկին խոսել է նաև «Խոսակցություն ֆինտեսի հետ պոեզիայի մասին», «Նամակ պրոլետարական պոետներին», «Չորսհարկանի խալտուրա» բանաստեղծություններում, նաև «Ինչպես պատրաստել բանաստեղծություն» հոդվածում։ Շարագրելով իր ըմբռնումները՝ Մայակովսկին միաժամանակ սուր ծաղրի է ենթարկում պրոլետարականներին, որոնք, ըստ նրա, «կարկատում են Պուշկինի խոնարհած ֆրակը» և անսխալ նրանից արտագրում գարնան ներքողը։ Մայակովսկին իր սկզբունքները գործի վերածեց «Այս մասին», «Վլադիմիր Իլյիչ կենին» պոեմներում, «Հոբելյանական» բանաստեղծության մեջ և արտասահմանյան նյութի յուրացումով գրված բազմաթիվ բանաստեղծություններում («Վերսալ», «Հրաժեշտ», «Վեց կույսեր», «Բլաք ընդ ուալթ», «Երկնաքեր շենքի կտրվածքը» և այլն)։ Նշված գործերից զատ՝ այս կողմնորոշման արտահայտություն են նաև Չարենցի «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուծիկի և մի դուլգ կոշիկի մասին», «Լենինն ու Ալին», «Ստամբուլ», «Կոմունարների պատեր ֓արիզում» պոեմներն ու բալլադները։ Հետաքրքիր ընդհանրություն կա Չարենցի «Էլեգիա գրված Վինետիկում» (գրվել է 1925 թ., տպագրվել 1926-ին) պոեմի և «Գրող Վլադիմիր Վլադիմիրովիչ Մայակովսկու նամակը գրող Ալեքսեյ Մաքսիմովիչ Գորկուն» բանաստեղծության միջև, որը գրվել է 1926 թ. և տպագրվել 1927-ին։ Ինչպես Չարենցն էր խոսք ուղղում երկրի շինարարությունից հեռու գտնվող և Վենետիկում ապրող Իսահակյանին, նույն կերպ՝ դարձյալ Իտալիայում գտնվող Գորկուն խոսք էր ուղղում Մայակովսկին և ասում. «Շատ ցալում եմ, ընկեր Գորկի, Որ չեք երևում/Դուք մեր օրերի կառուցման մեջ»³⁸, Ընդ որում՝ այս դեպքում Մայակովսկու ազդեցության մասին խոսք անգամ լինել չի կարող, իսկ հակադարձ ազդեցությունը, ըստ ամենայնի, բացառված է։ Ուշագրավն այն է, որ ժամանակի գեղարվեստական առաջադրանքը կատարող երկու բանաստեղծներն էլ միաժամանակ և իրարից անկախ անում էին միևնույն գործը։ Ընդհանուրը նրանց շարժման մեջ դնող գեղագիտությունն է։

Ուշագրավ է ժամանակի գեղարվեստական միտքն ընթացքի մեջ դնող մեկ այլ առանձնահատկություն ևս։ Մայակովսկին 20-ական թվականներին զգալի կարևորություն էր տալիս կինոմտածողությանը, որն աչքի է ընկնում արագություն, գործողությունների մոնտաժի հնարավորությամբ։ 1922—1928 թթ. այդ հարցի մասին նա արտահայտվել է բազմիցս։ «Կինո և կինո» (1922) հոդվածում նա գրում էր. «Զեղ համար կինոն թամաշա է։ Ինձ համար՝ գրեթե աշխարհայեցություն։ Կինոն շարժման ուղեկցորդն է։ Կինոն գրականություններին նորարար է։ Կինոն գեղագիտության կործանիչ է։ Կինոն անվախություն է»³⁹։ Տեսական այս կողմնորոշումն արտահայտվեց թե՛ տարբեր ժանրերի երկերում և թե՛ 1926—1928 թթ. գրած կինոսցենարներում («Երեխաներ», «Փիղն ու լուցիկին», «Կինոյի սիրտը» և այլն)։ Կինոժանրին հարեց նաև Չարենցը։ Վկայությունը «Մեռողներ ամուսիններ կամ ինքնիրեն կոմունիզմ» (1923) կինոֆելիետոնն է, որը հեղինակն անվանում է նաև կինոպոեմ։ Կինոմտածողությունն օգնում է շարժման գեղագիտության ամրապնդմանը ժամանակի գրականության մեջ։

35 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1964, էջ 138։

36 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, էջ 210։

37 Ն. Չարյան, Նոյեմբերյան օրերին, Երևան, 1926, էջ 5։

38 В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 7, М., 1958, с. 207.

39 Նույն տեղում, հ. 12, էջ 29։

Այս նույն տրամաբանությամբ ասել, թե Մայակովսկու և Չարենցի արտասահմանյան շրջագայության ժամանակ և այդ ապավորություններով զբղծված գործերի ընդհանրությունն ազդեցության հետևանք է՝ դարձյալ սխալ կլինի, նրանց արտասահմանյան ճամփորդությունները ժամանակային առումով գրեթե զուգահեռացին (չհաշված այն, որ Մայակովսկին մինչ այդ առիթ ունեցել էր արդեն լինելու արտասահմանում)։ Իսկ ստեղծագործական ընդհանրությունը գալիս է նրանից, որ նրանք նույն երկրի բանաստեղծներն էին և աշխարհին նայում էին նույն գաղափարական տեսանկյունից։ «Դեպի տուն» բանաստեղծության մեջ Մայակովսկին գրում էր. «Ես ինձ գգում եմ ոնց սովետական գործարան, որ մշակում է բախտ»⁴⁰, Մայակովսկին «Մարտահրավեր» բանաստեղծության մեջ ձեռնոց էր նետում կարմիր գծից անդին գտնելով աշխարհին. «Ես երգի դեսպանն եմ և իմ երկրի հետ, ահա՛, մարտահրավեր եմ նետում ձեր նահանգիկներին»⁴¹, նույն կերպ Չարենցը իր երկրի բանաստեղծի աչքերով էր նայում Թուրքիային, որն, ըստ նրա, ունի սոսկ մի անուն՝ «Միջազգային պոռնիկ» և ուր դեռ պիտի հասնի «կարմիր ռևանշը»։ Նույն սոցիալական պատվերը կատարելու տրամաբանությամբ երկու բանաստեղծներն էլ շարժի են ենթարկում կապիտալի աշխարհի դեմքը։

Արտասահմանը վերափոխեց նաև երկու բանաստեղծների գեղագիտությունը։ Մայակովսկին արտասահմանից վերադառնալուց հետո հայտարարեց, որ «Ֆուտուրիզմը և սովետական շինարարությունը չեն կարող քայլել կողք-կողքի Այսուհետև ես դեմ եմ ֆուտուրիզմին, այսուհետև ես կպայքարեմ դրա դեմ»⁴², Իսկ Չարենցը Բեռլինից գրած մի նամակում ավտոբիոգրաֆիկական իմ մեջ առաջ բերեց մի հիմնական հեղաշրջում։ ...իսկ մենք ի՞նչ էինք անում!—Կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտականերով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն»⁴³։

Գրական այս մտայնությամբ և սկզբունքների տրամաբանությամբ հրապարակ եկան նաև շատ այլ գրքեր։ Մահարին հրատարակեց «Երեք ագիտ-սպերնետ» գրքույկը, որի մեջ զետեղված էին «Խնդիր մ'ալ առեք», «Կոմկասի տերերը», «Խորհուրդ խորին» թատերականները։ Լույս տեսան Արսլի «Եղինի ֆրոնտա», Արմենի «Կոմսոմոլիա», Գ. Սարյանի «Յունկերսի խորտակումը» գրքերը, Ն. Զարյանի «Հրանուշ», «Զին աղջիկ», «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմները։ Հայ պոեզիայում կոնկրետ փաստի գեղարվեստականացման օրինակներ են Շիրակի ջրանցքի շինարարությանը նվիրված բազմաթիվ գործերը, որոնցով հանդես եկան Հ. Հակոբյանը, Գ. Սարյանը, Մ. Արմենը, Վ. Ալազանը, Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը և ուրիշներ։ Մ. Արմենի «Կոմսոմոլիա» ժողովածուն Հ. Սուրխաթյանը բնորոշեց որպես «Ֆելիետոնական ժանրով գրված վերջին շրջանի լեֆիտական լափական պրոզա»⁴⁴։ Իսկ Չարենցի «Կոմալմանախ»-ի մասին նա ճիշտ ու դիպուկ գրում էր. «...կար քաղաքական կոտորակված հոգված, չոր ագիտկա, ճշացող պլակատ, ամեն ինչ կար, բայց չկար արվեստի շունչ»⁴⁵։ Ամեն ինչ, ահա, այստեղ էլ վերջանում է։ Չարենցը կարճ ժամանակում սթափվեց և գնաց մեծ արվեստի ճանապարհով, որը նրան հասցրեց «Խմբապետ Շավարշ» պոեմին, «Էպիքական լուսաբաց», «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուներին։ Իսկ Մայակովսկին դեռևս շարունակում էր իր որոնումները և պահպանում իր ազդեցությունը հայ այլ բանաստեղծների վրա։ Երկու-երեք տարվա հոգևոր մտերմությունից հետո 1925 թ. Չարենցը իր գրա-

40 Վ. Մայակովսկի, Հատընտիր, Երևան, 1955, էջ 172։

41 Նույն տեղում, էջ 157։

42 В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, с. 478.

43 Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 422—426։

44 Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, Երևան, 1929, էջ 258։

45 Նույն տեղում, էջ 119։

կան ծրագրերի մեջ հեռացավ Մայակովսկուց առանց կորցնելու իր խորին հարգանքն ու համակրանքը նրա անձի ու գործի հանդեպ: Այդ մասին նա արտահայտվել է ոչ մեկ անգամ և ոչ կյանքի միեկնույն շրջանում⁴⁶:

В. МАЯКОВСКИЙ И ТВОРЧЕСТВО Е. ЧАРЕНЦА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-х ГОДОВ

ДАВИД ГАСПАРЯН

Резюме

Влияние В. Маяковского на армянских советских поэтов было особенно сильным в первой половине 20-х годов. Е. Чаренц и его единомышленники прошли от декларации «Трёх» (1922) до программы «Standarti» (1924) тот же путь, что и В. Маяковский, начиная с декларации «Пощечина общественному вкусу» (1912) до «Лефа» и «Нового Лефа». Основой общности В. Маяковского и Е. Чаренца, а также и других армянских поэтов (Н. Зарян, А. Вштуни, Г. Абов, В. Алазан, М. Армен и др.) были теоретические и эстетические программы, которые выдвигались современной им литературой. Эти общие черты проявляются в системе выявленных закономерностей становления и развития литературного процесса.

⁴⁶ Այդ մասին կան բազմաթիվ վկայություններ. այսպես, օրինակ, «Եթե հարկ կա ասելու— ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը» (Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 42), «Մայակովսկի, հը՛մ, Ե՛մ, Մայակովսկի... Մայակովսկին ինձ համար այն է, ինչ Պուշկինը, Բլոկը, Բրյուսովը, մեր Մայակն ու Թումանյանը, Տերյանը: Մայակովսկին ինձ շատ բան տվեց» («Հիշողություններ Եղիշ Չարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 174): «Ես կրել եմ Մայակովսկու և ֆուտուրիստների ազդեցությունը...» («Գրական թերթ», 18. XI, 1977): Վկայություններ կան նաև Տ. Հախումյանի «Литературные статьи и воспоминания» գրքում, ան՝ս էջ 306—307: Մայակովսկու մահվան լուրի անմիջական ազդեցության տակ «Նա լիաբատուրնում պոստում» ամսագրի իր օրինակի վրա 1930 թ. Չարենցը գրել է. «Սիրաբս խոց է, Սիրաբս բոց է, Ես ո՛ւմ ասեմ Երզնրս...» (Ե. Չարենց, «Անտիպ և չհավաքված երկեր», Երևան, 1983, էջ 484): Իսկ «Գիրք ճանապարհիսում» ղեկավարել է նույն օրերին գրած «Վ. Մ.» ֆառատողը: Այնուհետև՝ 1931 թ. գրած «Բորիս Ջենիաձե» պոեմին Չարենցը բնարան է գրել Մայակովսկու «Սերգեյ Եսենին» բանաստեղծության «Где он, бронзы звон, или гранита грань...» տողը: Մայակովսկուն նվիրված մի բանաստեղծություն էլ («Վաղմիր Մայակովսկուն») Չարենցը գրել է 1937 թ. և նորից ըստ ամենայնի ղեահատել նրա տաղանդը, որը ապացույց է Չարենցի հետևողական բարձր վերաբերմունքի իր մեծ ժամանակակցի հանդեպ: «Որպիսի՜ ամենհի հանճար կար քո մեջ, Որպիսի՜ անհագուրդ անշեղ կամբ...» (նույն տեղում, էջ 223):