ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

1

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Գիրք առաջին

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

С. Б. АГАБАБЯН

ЕГИШЕ ЧАРЕНЦ

Книга первая

Մենագրության առաջին գրքում 10—20 թթ. հայոց պատմության ու հայ գրականության լայն ֆոնի վրա հետազոտվում է մեծ գրողի ստեղծագործությունը՝ պոեզիան ու արձակը, բացահայտվում են այդ ստեղծագործության կենսական խոր արմատներն ու զարգացման ընթացքը՝ վաղ քնարից մինչև «Երկիր Նաիրի» վեպը։

...ՈՐՊԵՍ ՍԿԻԶԲ

1

Ամեն մի բանաստեղծ ունի իր ստեղծագործության բուն էությունը բացող մեկնաբանական բառեր և մեկնաբանական պատկերային գործածություններ։ Այսպես, Միքայել Նալբանդյանի սիրած բառը **ազատությունն** է, Պետրոս Դուրյանինը՝ **տրտունջը**, Հովհաննես Թումանյանինը՝ **հառաչանքը**, Վահան Տերյանինը՝ **սիրտը** և այլն։ Այս մեկնաբանական բառերի մեջ խտացված է բանաստեղծների գլխավոր հուզապրումը, նրանց վերաբերմունքը աշխարհին, ինչպես և գեղագիտությունը՝ **ազատության**, **տրտունջի**, **հառաչանքի**, **սրտի** և այլն,—գեղագիտությունը։

Մ. Նալբանդյանի համար, օրինակ, **ազատության գաղափարը** ամենավերին սրբությունն է՝ աշխարհի հիմքը։

Նալբանդյանն ազատությունը համարում է ամեն գոյության՝ մարդու, հասարակության, բնության, ազգության և այլն,—էական կողմը, ամեն մի կատարելության արմատը, առաջադիմության վճռական պայմանը, կյանքի աղբյուրը։

Այսպես գնահատելով ազատությունը, բնականաբար, բանաստեղծը պետք է իր վերաբերմունքն իրականության հանդեպ ամփոփեր միայն ու միայն հետևյալ խոսքով.

Ազատություն սիրողին
Այս աշխարհը խիստ նեղ է...[1]։

Ազատության համակողմանի ըմբռնումն այն ազդակն էր, որով Նալբանդյանը ծառացավ ամեն կարգի անազատության դեմ,

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1945, էջ 442։

հոշակելով «ազատն աստվածի» փիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը։

Միքայել Նալբանդյանը **ազատության** բանաստեղծն է։

Պետրոս Դուրյանի աշխարհավերաբերմունքի հիմքում **տրտունջքն** է, դարձյալ մի վեհ հասկացություն ու գործոն ուժ, ուր ի մի են գալիս և՛ բանաստեղծի **ոխերմությունը** ստոր սահմանած աշխարհի հետ՝

> ...Այժմեն թո՛ղ որ շանթ մ'ըլլամ դալկահար,
> Պլըվիմ անվանդ, մոնչեմ անդադար,
> Թող անեծք մ'ըլլամ քու կողըդ խըրիմ,
> Թող հորջորջեմ քեզ՝ «Աստված ոխերիմ»[2],—

և՛ աշխարհի ունայնության ողբերգությունը հաղթահարելու կոչված հավատը, որ երևում է տրտունջքի կողքին՝ «Ողջո՛ւյն քեզ, աստված» խոսքով։

Աստծո աշխարհի դեմ Պ. Դուրյանի բացած դատի մեջ **տրտունջքը** ամենազորեղ զգացմունքը լինելուց բացի՝ նաև գեղագիտական ելակետ է։ Դուրյանի ապրումները, հոգու անհանգիստ շարժումները բոլոր դեպքերում գալիս-հանգչում են տրտունջքի վրա։

Պ. Դուրյանը **տրտունջքի** բանաստեղծն է։

Հովհ. Թումանյանի գրություններում՝ անձնական նամակներից մինչև գեղարվեստական սյուժեներ, ամենից շատ գործածվում է **հառաչանք** բառը։ Թումանյանի համար դա սովորական, շարքային բառ չէ, այլ հոգեվիճակ, տրամադրություն, վերաբերմունք, լայն առումով՝ փիլիսոփայություն, հանված ազգային պատմությունից ու ժամանակի աններդաշնակ հասարակական կյանքից։

«Անուշի» առաջին տարբերակում (1890) Թումանյանը գրում է.

> Զարաբա՛խտ աշխարհ, սիրով շունչ առած
> Քո երգիչները քանի երգ հնչեն,
> Մի՞թե խավարի բռնության տարած
> Ջոհերի ցավով պիտի հառաչեն[3]։

Թումանյանը հառաչանք է լսում ամենուրեք և ամեն սահմանում՝ իր ժողովրդի քաղաքական-սոցիալական առօրյայից մինչև համաշխարհային մարդկություն։

Եվ դառնում է **հառաչանքի** մեկնաբան-բանաստեղծը։

Վահան Տերյանի բանաստեղծություններում **սրտի** արծարծում-

---

[2] Պ. Դուրյան, Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. I, Երևան , 1971, էջ 61։

[3] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1949, էջ 321։

ներն ունեն նույն հաճախականություն, ինչ հառաչանքը Թումանյանի մոտ։ «Սիրտ իմ, անբախտ դու մանուկ» հուզապրումից մինչև «Սիրտըդ, որպես վառ ատրուշան, պահիր վառ»,— ահա այն տարածությունը, որով Տերյանը աշխարհի բացասական ընկալումից հասնում է դրականին։ Տերյանը ասպարեզ է բերում նկուն ու բոցավառ սրտի ամենատարբեր հարաբերություններ, սրտի չափանիշով գնահատում կյանքը։

Վ. Տերյանը **սրտի** բանաստեղծն է։

Իր նախորդների պես Եղիշե Չարենցը ևս ունի մեկնաբանական բառապատկերներ։ Թեպետև նրա բառապատկերային նախասիրություններից կարելի է կազմել մի ամբողջ շարք, բայց դրանց մեջ ամենից գործածականը **արևն** է, մեկ էլ՝ **ճանապարհը**։ Ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ արևի և ճանապարհի համադրությունը՝ **արևի ճանապարհը**։

Սա Չարենցի ստեղծագործության ամբողջ փռվածքով ծավալվող գրական-աշխարհավերաբերմունքային համակարգ է, մի սյուժետային կառուցվածք, որի յուրաքանչյուր հատված պարզում է բանաստեղծի էության որևէ կողմը։ **Արևը** բանաստեղծի երազն է, զմայլանքը, արբեցումը, մի խոսքով՝ ներդաշնակ աշխարհի պատկերացումը, **ճանապարհը**՝ դրան հասնելու գլխավոր աղբյուրը։

Արևը և ճանապարհը՝ մեկն իբրև աշխարհի պատկերացում, մյուսն իբրև աշխարհի ճանաչում խորհրդանշող հասկացություններ անընդհատ լիցքավորում են Չարենցի գեղագիտությունը, շարունակ, նորանոր համադրություններ կազմելով, երևում նրա ստեղծագործության մեջ։

Չարենցը **արևի ճանապարհի** բանաստեղծն է։

Արևի ճանապարհն այն տարածությունն է, որի ընթացքում մեծ ճանապարհորդը փնտրում է ժամանակի դիմագիծն ու կենսագրությունը, մարդկային գոյության խորհուրդը, հայրենիքի ճակատագիրը։ Դա այն հոգևոր տարածությունն է, որի ուղիներում Չարենցը հաստատում է իր բանաստեղծական աշխարհը, իր խզումը, ապա և դաշինքը ժամանակի հետ, իր արվեստի ոճն ու փիլիսոփայությունը։

2

Ստեղծագործության գլխավոր էջերում ու հավելյալ լուսանցքներում Չարենցն ունի **իր կենսագրության** հուզական նստվածքները պարզող բազմաթիվ արծարծումներ՝ **ինքնաբնութագրեր**։

Դրանցից մեկում իր սերնդի մասին նա ասում է.

Ու խաղում էր մեր կապույտ հոգում
Արևի լույսը դեղին... (II,)[4]

Մի այլ տեղ նա պատմում է հետևյալը.

Դու ճամփա ելար մի առավոտ,
Երբ մութ էր, ամպ էր ու մառախուղ.
Թողիր ետևդ մի խարխուլ խուղ
Ու մանկություն մի արյունոտ։

Որպես տկլոր մի թափառական,
Մեջքիդ մաղա՛խ մի ու ձեռքիդ ցուպ՝
Ընկար ուղի՛ն քո և՛ մութ, և՛ ցուրտ,
Եվ կյանքդ տենդ էր անիրական... (IV, 141)[5]։

Խոսքն այն ժամանակի, ճգնաժամային այն թվականների մասին է, որ պատմությանը հայտնի է «Մոլոր ճանապարհ» (Бездорожье) սարսռազդեցիկ անունով։

Այդ ժամանակի ամենաբնորոշ դեմքը հայրենական օջախներից օտարված, սոցիալական կայուն հենարաններից զրկված, կյանքի փակուղիների առաջ մոլորված թափառաշրջիկն էր: «Հոգեկան տարագրության» մեջ հայտնված մենավոր ու տրտում ուղևորներին մաքառման և ուժի նին ատվածների տեղակ բաժին ընկավ պատրանքի ու երազանքի ճանապարհը։ Դրա բանաձևումն է հետևյալ խոստովանությունը.

Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
Ես երազեցի արևի մասին... (I, 270)։

Այս երազանքով թափառաշրջիկ անվանը գումարվեց երազասեր անունը։

«Երազի ճամփաները» դարձան անառագաստ ու անղեկ, բայց կյանքի կարոտով տոչորվող սուրբ նոգիների երգչի՝ իր սոցիալա-

---

4 Չարենցի տեքստից կատարված մեջբերումների աղբյուրը Երկերի ժողովածուի հրատարակությունն է, որն իրագործել է Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի սովետական գրականության բաժինը (առաջին հատոր՝ 1962, երկրորդ հատոր՝ 1963, երրորդ հատոր՝ 1964, չորրորդ հատոր՝ 1967, հինգերորդ հատոր՝ 1966, վեցերորդ հատոր՝ 1967)։ Համապատասխան հղումը ցույց տալու համար հատորը նշվում է հռոմեական թվանշանով, էջը՝ արաբական։ Մյուս մեջբերումների աղբյուրները գրվում են տողատակի ծանոթագրություններով։

5 Այստեղ և այսուհետև Չարենցի տեքստերի ընդգծումներն իմն են։

կան հարցաթերթիկով նույնպես թափառական ու երազասեր Չարենցի, ամենահարազատ ապրումները։

Պատմության մութ միջանցքներում տխուր հայացքները երազի ճամփաներին գամած ու մենակության անքնությունից տառապող մարդկանց հետ, սակայն, կատարվեց անկարելին, ամենադաժան բանը՝ փշրվեց արևի երազի ճամփան,— երազ, որ այդ խճճված տարիներին՝ մեր դարի տասական թվականներին, թափառաշրջիկ-երազասերների համար ամեն ինչ էր՝ հայրենիք ու տուն, գոյության խարիսխ ու կարոտների նեցուկ, հույսի նշանաբան ու կյանքի հարվածներին դիմադրելու եղանակ։

Երազի ճամփաների փլուզումը բացեց մարդու անկայուն գոյության ողբերգական հատակը, Չարենցի քնարը շիկացնելով անհանգչելի ու խոր կսկիծով.

> Ուզո՞ւմ ես՝ պատմեմ, թե ինչպես հանկարծ
> Ինձ համար փոխվեց ամեն, ամեն բան—
> Եվ ես կորցրի երազի ճամփան... (I, 15)։

Թեպետև հենց սկզբից բանաստեղծը նախազգում է մարդկային սուրբ ապրումների ու երազների կործանման անխուսափելիությունը անճանապարհ ու անդուռ իրականության մեջ, բայց դեռ մի կարճ ժամանակ փարում է երկնային ճանապարհի ու երկնաբնակ արևի որոնման գաղափարին, իր բանաստեղծության բառարանում տեղ բացելով կապույտ հեռուների, հարդագողի ճամփաների, հեռաստանի և նման բառապատկերների համար։

«Կորցրել եմ աշխարհի ճամփաները հին»—հալածական ու տխուր սերնդի այս ամենադաժան խոստովանությունից հետո էլ Չարենցը նույն սերնդի անունից ինչ-ինչ պատրանքներ է կապում դեպերումի ճամփաների՝ հարդագողի ոսկեման ուղիների, հետ։

Բայց «երկնային կայսրության» պատրանքի շքեղ կառուցվածքը՝ երազասերների վերջին նեցուկը, տրոհվում ու բեկորվում է այն աստիճան, որ թափառաշրջիկներն այլևս կառչում են իրականաշխարհագրական կոնկրետ ճամփաների կետերից՝ փողոցներ, մայթեր, կամուրջներ։

Ինչպես «երկնային առնչության»՝ երազի խախուտ ուղիները, այս կետերը ևս լցված են տառապանքով ու ցավով, սրանք նույնպես՝ կծկված ու նեղ աշխարհի այդ անկայուն հատվածները, չեն կարող դառնալ հոգեկան ներդաշնակության ու հոգեկան պարզության աղբյուրներ։

Երկրային կոնկրետ ճամփաները անշարժ, դալուկ, հուսահատ ու մռայլ ճամփաներ են։

3

Ինչպես երերուն ու խախուտ էր «հեռավոր եզերքների» ու հեռավոր արևի ֆանտաստիկական-պատրանքային ճանապարհը, ինչքան տխուր ու համր էր կոնկրետ աշխարհագրական ճամփան, որտեղ իրենց ճակատագրին խաչված կյանքի «անտես հյուրերը» չէին ստանում արևային գոյության որևէ կենարար ազդակ, բազմապատիկ ողբերգական շունչ ունեին այն ուղիները, որտեղ երիտասարդ Չարենցը, պարզունակ մի հավատով, որոնում էր հայրենական տունը՝ Երկիր Նաիրիի արևային ճառճումի լեգենդը:

Մենք ճամփա ընկանք առավոտ ծեգին՝
Կապույտ երկնքի խորությամբ արբած։
Թարմ, թեթև էր մեր ճամփորդի հոգին՝
Ուրախ էինք մենք և մեր սիրտը—բաց (II, 14)։

Նորից ճանապարհ ու նորից ճամփորդ... Բայց սա էլ բառացիորեն ոչինչ չտվեց։ «Կապուտաչյա հայրենիքի» տեսիլքի փոխարեն Չարենցը գտավ իրական հայրենիքը՝ կործանված սյուներով, բեկված հույսերով, արյան ու կոտորածի տեսարաններով, մթամած, դալկացած արևով։

Երկիր Նաիրիի արևի լեգենդի փոխարեն նա տեսավ... «անդուռ մի փակուղի...», անարև ու անժպիտ իր ճայրենիքը՝ աննախընթաց աղետի մեջ։

4

Պատմության խաչմերուկներով սգավորի դրոշով մեխված երկիր Նաիրին վերածնության ու ազատության անդիմադրելի պահանջով բանաստեղծին՝ իր ճակատագրի խաչակիրներից մեկին, պարտադրեց փրկության նոր ճանապարհների որոնում։

Հասունացել էր այն ժամը, երբ պետք էր դուրս նետվել այլևայլ ուղիների լաբիրինթոսից, պետք էր վերանայել վաղեմի ըմբռնումները, պետք էր նվաճել արևը:

«Արևային ուղիների» ճանապարհորդը դեն նետեց թափառաշրջիկի ցուպը, վրան առավ հեղափոխական զինվորի համազգեստ և ընդառաջ գնաց պատմական փոթորկի ալիքներին՝ այնտեղ գտնելու «լույս ու պայծառ» ճայրենիքը՝ արևը ճակատին:

Այս «անցումը» պատահականություն չէր, այլ օրինաչափություն։ «Անցումը» իր իսկ բանաստեղծի հոգու մեջ էր, նրա երազանքների ու այրումների մեջ, իր հայրենիքի ճակատագրի մեջ։

Ռուսաստանում բոցավառված հեղափոխության «հսկա հրդեհից»՝ հրաշեկ արևից, նա որսաց այն ճառագայթները, որոնք ազատության արևային ջահերի պես լուսավորելու էին պատմության զիգզագներում մոլորված Հայաստանի նոր ճանապարհը:

Չարենցի ստեղծագործության մեջ խուժեցին ամբոխները. խնդիր ունենալով նվաճել Արևը՝ հայրենիքի ապագան.

Հոծ խմբերով հազարանում, արեգակի հրով վառված՝
Դեպի Արև՜ն էին գնում ամբոխները խելագարված... (II, 94)։

Հեղափոխության ճանապարհը եղավ Չարենցի բանաստեղծական նայվածքի բեկման կետը, նրա քնարը շրջվեց ապագայի ուղիները.

Եվ ես, պոետ իմաստուն, ահա երգում եմ նորից.
Նահանջում են օրերն ետ, հեռանում են ու չկան—
Ու թռչում է երգս՝ նետ՝ դեպի վառվող Ապագան... (I, 336)։

Չարենցի նետաձգության ամենադիպուկ արտահայտությունը ժամանակի խճճանքների մեջ կորած-մոլորված Հայաստանի գյուտն էր, այն Հայաստանի, որին դարեր շարունակ հայ բանաստեղծությունը հետապնդում էր, բայց չէր հասնում, որոնում էր, բայց չէր գտնում, փառաբանում էր, բայց չէր տեսնում։ Աշխարհագրական քարտեզներում «շեղյալ Նաիրիի»՝ դարերի փոշոտ ճամփեքում իբրև «արյունոտ հարցանիշ» մեխված անգո լեգենդի փոխարեն հեղափոխության ճանապարհով գտած իրական—արևահամ Հայաստանը՝ նրան ուղղված «սիրումների» («Ես իմ անուշ Հայաստանի...») ղողանջով բարձրացավ Չարենցի աշխարհապաշտության գագաթը։

Աշխարհից մարդուն մեկուսացնող անկայուն և երերուն ճամփաների ողբերից և արևի աղոթքներից հետո Չարենցն այլևս մեծարում ու փառաբանում է մարդուն ժամանակի հետ միացնող, նրա առջև աշխարհի պես-պես հրաշքները փռող ճանապարհներն ու հզոր, կյանքով լի «խելառ Արևը»։

Արևն այլևս հայ բանաստեղծության մեջ երևում է Ծնծղայի համեմատությամբ։

Հետագա տարիներին, հեղափոխության և Հայաստանի ճամփաների խաչաձևումը գտնելուց հետո, Չարենցն իր բանաստեղծության բառարանը հարստացնում-լրացնում է ճանապարհի և արևի նորանոր առումներով, ընդգրկում է ճանապարհ ու արև հասկացությունների համարյա բոլոր հատկանիշները:

5

Կյանքի ամեն մի հատվածից հետո Չարենցը նորից ճանապարհ էր ընկնում, վերցնելով հոգեկան այն կուտակումներն ու իր աշխարհում բյուրեղացած այն արժեքները, որ խառնվելով աշխարհխմացման նոր աղբյուրներին, ընդարձակում էին նրա ճանաչողության սահմանները։

Բանաստեղծական մի խոստովանության մեջ Չարենցն ասում էր.

Դիմացից հո՞գսն է նայում,—
Հարկավոր է երկա՞ր մաքառել... (IV, 41)։

Չարենցի բառարանում մաքառել *բառը համարժեք ու նույնանիշ է ճանապարհին։*

Մաքառել—նշանակում է ճանապարհ ընկնել՝ աշխարհից ավելի շատ գաղտնիքներ իմանալու, աշխարհը նրա շարժման ու ծավալման, հանգստի ու պոռթկման ընթացքում զննելու, ժամանակի, պատմության, տիեզերքի տեսանելի ու անտեսանելի եզրերը հայտաբերելու համար։

Ոչ թե սերտումով, այլ արյամբ յուրացրած ճշմարտությունը, որ «աշխարհը ընթացք է»*, շարժում ու թռիչք,—այս ճշմարտությունը, բնականաբար, բանաստեղծին՝ նրա էպիկական իմաստության հասակում, պետք է որ դարձներ* ժամանակի ու երգի ճանապարհորդ:

Եվ պատահական չէ, որ «էպիքական լուսաբաց» գրքի գեղագիտությունը, վերջին հաշվով, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ճանապարհի ու նրան լծակից մաքառման մեծարանք:

Էդգար Պոյից քաղված բնորոշ մի բնաբանով՝ «Իմ ոգին էր դա, որ երգում էր իր վերելքի երգը, իսկ այդ ծիծաղելի ասպետը կարծում էր թե դա ե՛ս եմ երգում» (IV, 14),—Չարենցն անցնում է մաքառման մեծարանքին՝ նրա միջոցով արտահայտելու նոր եզերքում բարձրացող նոր արևի *գեղագիտությունը.*

Զգվում է ահա քո դեմ ուղիղ
Դեպի նոր, անհաս բարձրություններ,
Եվ զգվում է քեզ բույրը հողի
Եվ գագաթների շունչը ձյունե.
Եվ մենակ ես դու կրկին ահա,
Եվ դարերն են քո շուրջը երգում,
Եվ արեգակն է, որպես վահան,
Բարձրանում քո նո՛ր այս եզերքում:

Ծլնում է քո նոր այս եզերքում
Մի չտեսնված, մի նո՛ր արև,
Բարձրանում է հուր, խնդուն երգով
Քո վերջի՜ն, վերջի՜ն լեռան վերև.
Վերջին գագաթն է քո դեմ ցցված՝
Քարքարոտ, անհաս ու ձյունածիր.
Դու վերջի՜ն անգամ պիտի զգաս
Բարձրունքի ցնորքն անձայրածիր (IV, 14—15)։

Մտքերի ու հույզերի իմաստության օրերին Չարենցը առագաստը բացում է ժամանակի առաջ՝ սրբագործվելու «ճամփեքի վսեմ հրով» և «չտեսնված արևի» կենարար ճառագայթներով։

«Էպիքական լուսաբաց» գրքի արևի ճանապարհի պատկերները այլևս ոչ թե վաղ քնարի անձուկ արահետներն են, այլ մաքառման բարձունքներ, վերելքի ուղիներ, լուսաձյունե գագաթներ, լեռնային ոլորապտույտներ։

Բանաստեղծը բռնում է «անհաս բարձրությունների» ճանապարհը, այնտեղ հաստատելու ժամանակի մեծ խորհուրդը.

Ներքևում ահա, լեռան լանջին,
Ուր կան խարույկներ ու արոտներ,
Ինչպես ցնորքներ ու մտքեր չնչին—
Ձգվում են նեղլիկ արահետներ։
Մարդիկ են ահա այնտեղ հածում
Եվ արածում են այնտեղ գառներ,—
Բայց ուղի՛ն, ուղի՛ն քո մահացու
Արահետներին դու չխառնես։

Եղիր վերջի՛ն դու, եղիր հետի՛ն,
Թող լինի ուղիդ օրհասական,
Քո ճանապարհը երբե՛ք, սակայն,
Չխառնե՛ս նրանց արահետին... (IV, 15)։

«Լեռան ճանապարհորդը» ժամանակը և մարդուն ճանաչելու համար բերում է «մեծ ճանապարհի» հուզապրում.

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք։—
Սին տենչերի փոշին մեր խոհերից քերենք
Ու ճանապարհ ընկնենք, մե՜ծ ճանապարհ, նորից... (IV, 37)։

Նորից ճանապարհ, բայց այս անգամ սերունդների հակողության ներքո.

Ճանապարհին այս մեծ, այս վերելքին ահեղ,
Մենք չե՛նք հոգնի երբեք, չե՛նք կորցնի ուղին,

Ջկտրվենք եթե սերունդների հողից,
Սերունդների՛ աչքով թե մեր երթին նայենք... (IV, 37)։

Ջարենցին առանձնապես մտահոգում էր մարդու բազմակողմանի ազատության խնդիրը։ Դրա համար էլ, ինչպես ճիշտ նկատում է ուկրաինացի բանաստեղծ Լեոնիդ Պերվոմայսկին, նա պայքարում էր ոչ միայն անվերադարձ հեռացած անցյալի, այլև ներկայի մեջ ապրող *անցյալի դեմ. «Դա խավարի և արևի պայքարն էր»*[6]*։*

Այդ պայքարում Ջարենցը մղվում էր դեպի մեծ ճանապարհ, *մեծ արևը։*

6

Ջարենցի հրահանգած «մեծ ճանապարհը» *ունի երեք չափում՝* դարի արևի *հետ միասին նաև երկրի եղյամը՝* պատմությունն ու նետը՝ ապագան:

Այս զգացողությունը լայն հուն գտավ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ, որի խորհուրդներից մեկը ձևակերպված է հետևյալ կերպ՝ անցյալը ներկենք հանուն գալիքի:

Այս խորհրդով էլ բանաստեղծը դիմում է «պատմության քաոսիններին»՝ *ժողովրդի ազատագրության նահատակների ու մարգարեների պատմական փորձով, ինչպես և հայ ժողովրդական վեպի չափանիշներով լրացնելու արևային մեծ ճանապարհի մի բևեռը։*

Ջարենցը նայում էր նաև ապագային, որից քաղում էր արևային մեծ ճանապարհի մյուս բևեռը։

Գալիքի խիզախ ճանապարհորդներին՝ տիեզերքի հետախույզներին, նվիրված տաղում այդ մասին Ջարենցն ասում է.

Եթե վերադառնաս—հայացքներում քո լուրթ
Դու կբերես անհո՜ւն հորիզոններ,
Անհայտ հեռուների օվկիանոսներ կապույտ,
Եվ գետերի ընթացք, և լեռների շղթա, և հողմերի պտույտ՝
բեղմնավոր ու զորեղ... (IV, 371)։

Բնորոշ է, որ նույն ճանապարհորդին Ջարենցը դիմում է հետևյալ հարցով. «Ուր թերևս դու տեսե՞լ ես արևը՝ գիշերի մեջ՝ շռայլ ու անհատնելի...» (IV, 371)։

---

6 *Л. Первомайский,* Из разрозненных записей, «Вопросы литературы», 1969, № 11.

Չարենցի ճանապարհի այս հատվածում երևում է «Երկիր արևի՞» (IV, 307) դարձվածքը, կոնկրետացնելով նրա վաղեմի երազանքը։

7

Պատանության օրերին,— պատմում է հուշագիրը,— Չարենցը ցանկանում էր վերցնել գրքեր ու ձեռագրեր, կողմնացույց ու քարտեզ, ոտքով ու սայլով, ձիակառքով ու գնացքով, մայրուղիներով ու կից ուղիներով դուրս գալ լայն աշխարհ՝ ճեռաստանից-ճեռաստան, ճանաչել մարդկանց ու ժողովուրդներին, կյանքն ու աշխարհը, պատմությունն ու տիեզերքը[7]։

«Հարդագողի ճամփորդի» հանդուգն ու միամիտ «ֆանտաստիկական ճանապարհորդությունը», իհարկե, անկատար մնաց, բայց կարճատև կյանքում (1897—1937) Չարենցն իրագործեց «հոգևոր ճանապարհորդությունը» ժամանակի խաչուղիներում, պատմության հին ու նոր հատվածներում, համաշխարհային արվեստի հազար ու մի բնագծերում՝ լույս աշխարհ բերելու իր ոգու հերկն ու ցանքը, իր երգի արևը։

Դրանով էլ նա միացավ 20-րդ դարի միջազգային գրականության արևային լուսատուներին, որոնց վիթխարի նշանակությունը մարդկության հոգևոր կենսագրության ու ճակատագրի մեջ Լուի Արագոնը բնութագրել է հետևյալ խոսքով. «Մեր դարի ճակատը կրում է պոետներից մի քանիսի պայծառ անունների դրոշմը։ Անգլիայում դա Կիպլինգն է, Ֆրանսիայում՝ Ապոլիները և Էլյուարը, Գերմանիայում՝ Ռիլկեն, Իսպանիայում՝ Գարսիա Լորկան, Ռուսաստանում՝ Մայակովսկին և Եսենինը, Հայաստանում՝ Չարենցը և Իսահակյանը։ Ամեն անգամ երբ այդ լուսատուներից մեկն ու մեկը մարում է, թվում է, թե խավարով է պատում աշխարհը։ Սակայն այն ամենը, ինչ նրանք իրենցից հետո թողել են, ստվեր չի եղել, այլ՝ խարույկ»[8]։

8

Չարենցի էությունը ոչ ոք ավելի խորունկ չի արտահայտել, ինչպես Մարտիրոս Սարյանը՝ 1923 թվականի հանրահայտ դիմանկարում։

---

7 Տե՛ս Վիվաճի (Անուշավան Ջիդեչյան) «Չարենցի հետ» հուշագրական ակնարկը («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», 1961, Երևան, էջ 279)։

8 *Луи Арагон*, Памяти Аветика Исаакяна, «Правда», 1957, № 294.

Ավանդական ապոլոնյան քնարի փոխարեն, որով սովորաբար գեղանկարիչները պատկերել են բանաստեղծների ներշնչված ռոմանտիկական կեցվածքը, Սարյանը կտավի կապույտ ֆոնի վրա, դիմանկարի կողքին, դրել է եգիպտական դիմակ։

«Մի տեսակ խորհրդավոր զորություն ունի դիմակը,—գրում է Մ. Սարյանը «Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ» հուշերի երկրորդ գրքի հատվածում։—Ամենաանարտահայտելի բանը կարելի է նրա միջոցով արտահայտել։ Տարբեր ազգեր, տարբեր ժողովուրդներ, տարբեր արվեստագետներ տարբեր իմաստ են դնում դիմակի մեջ։ Ես այն դիտում եմ, մոտավորապես իբրև հմայիլ, ճակատագրի, հավերժանալու մարդկային ձգտման խորհրդանիշ։ Կարծում եմ այս կոպիտ ձևակերպումը ինչ-որ բան կարող է հուշել Չարենցի «Դիմանկարը» կարդալու համար»[9]։

Մի այլ առիթով Մ. Սարյանը գրում է. «Դիմակի հավերժից եկող, սառած աչքերը, կոնտրաստի մեջ մտնելով Չարենցի կենդանի և խորիմաստ աչքերի հետ, ընդգծում են բանաստեղծի աչքերի անհուն խորությունը»[10]։

Սարյանական Չարենցի դեմքի վրա դրոշմված է մի անհուն տառապանք, իսկ թափանցող, սուր աչքերը, ասես թե, նայում են հեռուների՝ ժամանակի ու տարածության խորքը՝ գտնելու կեցության հազար ու մեկ հարցերի պատասխանները։

Եգիպտական հնագույն արվեստի ստեղծագործությունը՝ դիմակը, խորհրդանշում է իմացության բևեռների մեջ՝ մարդկության վաղնջական որոնումներից մինչև ետնադարյան թափանցումներ, մաքառող և նորից մաքառող ոգու հզոր ուժը։

Սարյանի դիմակի նշանակություններից մեկն էլ, ռուս արվեստաբան Ա. Կամենսկու նուրբ մեկնաբանությամբ, հետևյալն է. «Հնադարյան խորհրդավոր դիմակի ու բանաստեղծի առօրյական դեմքի համադրությունը արտահայտում է այն գաղափարը, որ ամենից ավելի ճշգրիտ կարող է բնորոշել իրեն՝ Չարենցի, դիտիքոսը՝

Երգը այնժա՛մ է միայն քերթողի՛ց իր և դարի՛ց իր անցնում.
Երբ առընչվում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց»[11]։

---

9 Մ. Սարյան, *Չարենցի հետ*, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10,

10 Մ. Սարյան, *Արվեստը ըմբռնելու զարմանալի ընդունակություն* (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 22)։

11 *А. Каменский*, О Сарьяне, «Новый мир», 1962, № 1.

9

Բանաստեղծների և լեռնապարի հնաճաշակ համեմատությունը թերևս ամենաճիշտն է բոլոր համեմատություններից։ Բլրակներն ու բլուրները հեռավորությունից չեն երևում։ Սարերը բազմում են իրար վրա՝ մեկ անհետանալով, մեկ երևալով, նորից հեռանալով, նորից հայտնվելով։ Միայն ձյունափառ բարձրագագաթներն են, որ առանձնանում են լեռնաշղթայից և շողում իրենց հասակի բարձրությամբ՝ ոչ միայն պարզ ու արևոտ օրերին, այլև անգամ խիտ մշուշների պահին։ Գագաթների հանդեպ անզոր են ժամանակն ու տարածությունը։ Գագաթներն իրենք ժամանակն են։ Ժամանակի վկաներն են ու թանձրացումները։

Այդպիսի անսասան գագաթ է Եղիշե Չարենցը՝ հայոց Պատմության հավերժական ուղևորը, ժամանակի մեծ որոնողն ու Ապագայի սրատես մարգարեն, որ բոլորից ճիշտ ինքն է արժեքավորել իր ստեղծագործության էությունը.

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում—լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ի՛նչ ցնորք ու խոհ,—
Ո՛ղջը հավաքել և քե՛զ է տվել—

Տվել է, որ դու այդ ամենը այս
Օրերին խառնած, խոր հավատքով լի՝
Պարզես գալիքի ցնորքին անհաս—
Եվ ընդմի՛շտ մնաս մեծ ու սիրելի (IV, 406)։

10

Վաղուց արդեն, 1954-ից ի վեր, հայ գրականության զարգացման ուղիների մասին ոչ մի լուրջ խոսակցություն չի անցնում առանց Չարենցի անունը հիշատակելու։ Գրականագիտական հետազոտություններում, լրագրային հոդվածներում, դպրոցական դասագրքերում, գրական վեճերում, հոբելյանական խոսքերում ինչքան ասես ընտիր քաղվածքներ են բերվում Չարենցից՝ հաստատելու այս կամ այն ճշմարտությունը, հերքելու այս կամ այն «ճանապարհի» սխալ լինելը։

Բնական է, անշուշտ, Չարենցի գրական ժառանգության բարձր գնահատությունը։ Նրա ստեղծագործությունը նշանաձող է բազմադարյա հայ գրականության պատմության մեջ։ Նրա նշանակությունը համոզոր է այն դերին, որ հայ գրականության դարավոր

ընթացքում ունեցել են Մովսես Խորենացին, Գրիգոր Նարեկացին, Խաչատուր Աբովյանը, Հովհաննես Թումանյանը՝ մեծ սկիզբները։

Սերունդների գիտակցության մեջ Չարենցը մտել է որպես «մարգարե բանաստեղծ», «ռազմիկ ու սերմնացան», «պոեզիայի դրոշակակիր», որպես գրական խոշոր անհատականություն ու ժողովրդական հերոս։

Այս ամենը անվիճելի ճշմարտություն են։ Բայց վատն այն է, որ Չարենցի մասին գրված հոդվածների ու ակնարկների մեծ մասում չի երևում ամբողջ կյանքը ժողովրդի պատմության, հեղափոխության ու արվեստի մեջ այրած գրողի ու մտածողի կենդանի դեմքը։ Շատ դեպքերում Չարենցը դառնում է «քաղվածքների հավաքածու»՝ սոսկ տոնական-հոբելյանական իմաստ է տրվում նրա ժառանգությանը։ Ավելի ճիշտ՝ Չարենցի գեղարվեստական աշխարհը հանձնվում է «ընդհանուր օրինաչափություններին» և «ընդհանուր անդեմությանը», որի մեծ ախոյանն էր ինքը[12]։

Լեոնիդ Պերվոմայսկին գրել է. «Եթե ճիշտ է, որ բանաստեղծի կյանքը հյուսված է հակապատկերներից ու հակասություններից, ապա այս միտքը ավելի մեծ չափով վերաբերում է Եղիշե Չարենցին...

Եղիշե Չարենցի ամբողջ կյանքը անընդհատ մաքառում էր։

Նա մաքառում էր ոչ միայն հեղափոխության ծնած նոր աշխարհի համար, այլև այդ աշխարհը նորովի ըմբռնելու և այդ ըմբռնման բանաստեղծական արտահայտության նոր միջոցների համար...

...Նա մարդ էր բոլոր չափումներով և այդ պատճառով էլ եղավ իր երկրի, իր ժողովրդի, իր ժամանակի բանաստեղծը»[13]։

«Եղիշե Չարենցին,—գրել է Մաքսիմ Ռիլսկին,—շատ են պատշաճում հետևյալ բառերը, որոնք ոմանց թվում են անիրավազոր, մինչդեռ խոր բովանդակություն ունեն՝ լափատեսական տրագիզմ: Նա լաց էր լինում, դառնորեն ծիծաղում էր, զայրանում, բոցավառվում, թրթռում, որոտում՝ անսասան հավատ ունենալով ժողովրդի ու մարդկության սքանչելի ապագայի նկատմամբ։ Այդպիսի պոետներն իրենց ստեղծագործությամբ երկար են ապրում իրենց

---

12 Խոսքը գրական կեղծարարների հորինած «գրականագիտական» բազում լեգենդների ու քաղաքական մեղադրանքների մասին չէ, այլ Չարենցի ստեղծագործության բարեկամական մեկնաբանությունների։

13 *Л. Первомайский,* Из разрозненных записей, «Вопросы литературы», 1969, № 11.

ֆիզիկական կյանքից և, տարբեր ժամանակ տարբեր ձևով ընկալվելով, դառնում են նրանց ետևից ընթացող սերունդների սիրելի ուղեկիցները»[14]։

Չարենցը 20-րդ դարի ամենապատմական բանաստեղծներից մեկն է. նրա ստեղծագործության մեջ մարմնացել է մի ամբողջ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատմություն։

Չարենցը նաև 20-րդ դարի ամենամարդկային բանաստեղծներից մեկն է. նրա պոեզիայում տեղ են գտել մարդկային բոլոր հուզումները՝ նշանաքան ունենալով ազատ, անկաշկանդ, լիարժեք մարդու իդեալը։

«Զգալ, որ հո՛գսն է արթնանում, Որ ուղի՛ պիտի դեռ գնաս» (XV, 41),—սա էր այն ամենամեծ ազդակը, որ Չարենցի էությունը պահում էր ժամանակի բարձր լարվածության ալիքների վրա և նրան դարձնում Արարող՝ այս հասկացության բովանդակ նշանակությամբ։

Չարենցը նախագծում ու արարում էր Ժամանակի Պոեզիան, որը սերունդներին անցավ հավերժության նշանով։

---

14 Մ. Ռիլսկի, *Լավատեսական տրագիզմ (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 33)։*

ԵՐԱԶՆԵՐ ԵՎ ՏԵՍԻԼՆԵՐ
(1912—1917)

1

...1912 թվականին Թիֆլիսում հրատարակվող «Պատանի» ալմանախում (4-րդ գիրք), որը կոչված էր լայն ասպարեզ տալու հայկական գավառների նորելուկ գրական ուժերին, Եղիշե Սողոմոնյան ստորագրությամբ տպագրվում է Կարսից ուղարկված այս բանաստեղծությունը.

Ծաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի տակին—
Եվ լսում նրա հեռվից բերող երգը տխրագին...
Քամին ծաղկունանց շուրթերն է դողդոջ շոյում, գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում...
Եվ այս ամենը կատարվում է միշտ իրիկնաժամին,
Երբ որ տրտում են հեզ ծաղիկները ու մեղմ է քամին (I, 269)[1]։

Կարսի ռեալական դպրոցի աշակերտ Եղիշե Սողոմոնյանը,— պատմում են հուշագիրները,— վաղ պատանության օրերին գրել է նաև ուրիշ ալբոմային-քնարական ու սրամիտ-ծաղրական, այսպես կոչված դպրոցական ոտանավորներ, «տպագրել» է դրանք

---

[1] Գևորգ Աբովը «Մի քանի համառոտ դրվագներ Չարենցի վերաբերյալ իմ հուշերից» գրառումներում (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 96—98) պատմում է այս բանաստեղծության տպագրության հետ կապված որոշ մանրամասնություններ. պարզվում է, որ սկսնակ բանաստեղծը «Պատանի» ալմանախին է ուղարկել 40—50 տողանոց մի երկարաշունչ բանաստեղծություն՝ լի ավելորդություններով։ Ալմանախի խմբագիր-հրատարակիչ Միսակ Եփրիկը, «ըստ անհրաժեշտության», սանրել է բանաստեղծության ավելորդ տողերը, թողնելով բուն վերապրումը։

աշակերտների «հրատարակած» ձեռագիր գրական ալմանախներում («Գարուն» և այլն), ընկեր-ընկերուհիների ալբոմներում, արտասանել է դպրոցական հավաքույթներում ու տոնական հանդեսներում[2]։

Եղիշե Սողոմոնյանի «դպրոցական ոտանավորներից»[3] «Ծաղիկները հեզ...» բանաստեղծությունն առանձնանում է վարակիչ տրամադրությամբ և ապրումի արտահայտման իմպրեսիոնիստական նրբությամբ։

15-ամյա բանաստեղծի առաջին տպագրված փորձն արդեն որոշակի գեղարվեստական որակ է՝ մեծ ճանապարհի վայելուչ սկիզբ։

Բանաստեղծության պատկերային կառուցվածքում և տխուր-երազային հնչերանգում երևում են ասպարեզ մտնող նոր բանաստեղծի՝ մարդու կարոտով ու սիրո մտերմությամբ այրվող, բարձր ու վսեմ կյանքի երազներով շնչող աշխարհայացքի սաղմերը[4]։

Վեցտողանոց քնարական վերապրումի մեջ արդեն դրվում է աշխարհաժխտման ու աշխարհահիացումի բանաստեղծական թեմայի հիմքը։ Այստեղից է սկիզբ առնում երազների ու տեսիլների պատկերային համակարգը (իրիկնաժամ, հեռուներ, տրտում ծաղիկներ), որ շուտով Չարենցի ստեղծագործության մեջ դառնալու է հիմնական բովանդակություն։

---

2 Աշոտ Փալանչյան, Դպրոցական տարիներին (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 44—48)։

Աշակերտական տարիների գրական անդրանիկ փորձերի մասին հայտնի է նաև մի այլ վավերական վկայություն. «Պատանի» ալմանախի «Փոստ-արկղ» բաժնում խմբագրությունը հայտնում է Կարս՝ Ե. Ս.-ին, որ նրա ուղարկած մյուս բանաստեղծությունները չեն տպագրվի (I, 368)։

3 Դրանց բովանդակության ու բնույթի մասին, որոշ մեջբերումներով ու վերապատումներով, տեղեկություններ է տալիս ռեալական դպրոցի Չարենցի դասընկեր Աշոտ Փալանչյանը («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 47)։

4 «Ծաղիկները հեզ...» բանաստեղծությունը «մթնշաղային անուրջների» այն ռոմանտիկ-պանթեիստական հոգեբանության արձագանքն է, որի դասական ձևակերպումը տվել է ռուս բանաստեղծը. «Есть некий час, в ночи, всемирного молчания» (*Ф. Тютчев*, Лирика, М., 1963, стр. 21)։ Այս հոգեբանությունը հետագայում ունեցել է բազում արձագանքներ, ինչպես օրինակ, Ս. Եսենինի հետևյալ խոստովանությունը.

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать.

(*С. Есенин*, Избранное, I, 1970, стр. 292).

1914-ին, Կարսում՝ բանաստեղծի ծննդավայրում[5], տպագրվում է առաջին գրքույկը՝ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան...» խորագրով։ Կարսի գրասայգիների ծառուղիներում հաճախ երևացող «բաց-շականագույն թիկնոցով, ծխամորճով և մեծ ձեռնափայտով պատանին»[6] այդ գրքով այլևս անվանափոխվում է՝ դառնալով բանաստեղծ Եղիշե Չարենց[7]:

«Երեք երգը...» ուներ «...Ծ՜վ այդ վերջին սերն է վաղընչական գիշերվա» („Et c'était le dernier amour du soir antique“) բնաբանը՝ քաղված ֆրանսիացի բանաստեղծ Ալբերտ Սամենի «Անավարտ պոեմներ» շարքի «Ամենտի» բանաստեղծությունից։

«Երեք երգը...» ուներ նաև «Աստղիկ Ղոնդախչյանին» ընծայականը, որ փաստում է այդ երգաշարում արտահայտված ապրումների ինքնակենսագրական-ինքնամեկնաբանական առնչությունները։

«Երեք երգը...»՝ «Ճամփին», «Անֆուն գիշերին», «Մեռելոց»,—

---

[5] Թյուրիմացաբար Չարենցի ծննդավայրը համարվում էր Պարսկաստանի Մակու քաղաքը, որտեղից բանաստեղծի ծնողներն անցել էին Երզրում և, ապա, 1886-ին գաղթել Կարս։ Այս թյուրիմացության աղբյուրը «Չարենց-Նամե» պոեմի հետևյալ հատվածն է.

Ես ծնվել եմ Մակու քաղաքում,
Արևի տակ ոսկեղեն, հասուն,
Շոգ շնչի տակ Որմուզդի թևի—
1897 թվին (II, 154)։

1954-ին «Գրական թերթը» (№ 32) տպագրեց Մկրտիչ Արմենի «Նամակ խմբագրությանը», որով ուղղվում էր թյուրիմացությունը։ Երևանի ՔԱԳՍ-ում հայտաբերված «մետրիկական» վկայականի հիման վրա հաստատվում է Չարենցի Կարսում ծնված լինելու փաստը։ Այս մասին կա մի ուրիշ, նույնպես վստահելի վկայություն. 1932-ին տպագրված «Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր» տարեգրքում, որի խմբագիրներից մեկը Չարենցն էր, բանաստեղծի ձեռամբ գրված հակիրճ ինքնակենսագրականում ծննդավայրը նշվում է Կարս քաղաքը, ծննդյան թիվը՝ 1897, ամսաթիվը՝ մարտի 13։

[6] Կարինե Քոթանջյան, Հիշողություններ Չարենցի մասին, «Սովետական գրականություն», 1967, № 9։

[7] Գորգավաճառ Աբգար աղան՝ հայրը,—պատմում են մեմուարիստները,— տղայի համար նախատեսում էր այլ ապագա՝ «հարուստ ու գործարար մի միջավայր—եթե ոչ վաճառական՝ գոնե, առնվազն, բժիշկ, իրավաբան կամ ինժեներ» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 100)։ Այս հողի վրա էլ տեղի է ունենում նոր ու որդու գժտությունը.

Եվ որոշեց, որ ինքը դառնալու է կյանքում...
Մի հանճարեղ պոետ... (IV, 80)։

ուշագրավ է թե՛ գրական առնչություններով, թե՛ ապրումների դրամատիկ շնչով, թե՛, մանավանդ, բանաստեղծական տրամադրության կենսական երակով։

Թեպետև «Սրբեք երգի...» բանաստեղծական սյուժեն մի կոնկրետ, պատանեկան սիրո կործանման պատմություն է, բայց այդ «եղելության» խորքում երևում է «թափառաշրջիկների» ու «պատահական անցորդների» սերնդի՝ տասական թվականներին հայ իրականության մեջ հայտնված անհեռանկար ու անտուն երիտասարդության, տխուր ճակատագիրը։

Առաջին երգը՝ *«Ճամփին» քնարական էտյուդը, ավարտվում է հետևյալ հարցումով.*

Գնում էինք։ Ո՞ւր—չգիտեմ։ Վերջը չկար։
Գնում էինք։ Անխոս։ Անձայն։ Ու անքուն... (I, 11։

Այս բեկբեկ ու շնչահատ հարցումը արտահայտում է կյանքի տրտում ճանապարհներին հայտնված «անցորդների» անորոշ ճակատագրի ու անհայտ հանգրվանի գաղափարը։

Երկրորդ երգը՝ *«Անքուն գիշերին», բանաստեղծական սյուժեն շարունակում է տխրության ու ցավի, անքնության ու տեսիլների հունով։*

Սա մենախոսությամբ արտահայտված խոստովանություն է անհյուրընկալ կյանքի «պատահական անցորդների» երազների փլուզման մասին.

Ուզո՞ւմ ես՝ պատմեմ, թե ինչպես հանկարծ
Ինձ համար փոխվեց ամեն, ամեն բան—
Եվ ես կորցրի երազի ճամփան... (I, 15)։

Երազի կորուստը ամենածանր ողբերգությունն էր տասական թվականների երիտասարդության համար, որը նրանից էր կառչել իբրև միակ ճշմարտությունից.

Երազն էր սիրում, անուրջը անուշ...[8]։

Երազի գինն այդ թվականներին այնքան էր բարձրացել, որ Ավետիք Իսահակյանը դա համարում էր մարդու մեծագույն հարըստությունը.

Բայց բյուր երանի, ով երազ ունի,
Իր հոգու անհուն սրբության խորքում[9]*,—*

---

8 **Արմենուհի Տիգրանյան**, *Բանաստեղծություններ, 1912։*

9 **Ավ. Իսահակյան**, *Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1950, էջ 146։*

իսկ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի հերոսի «Իջե՛ք, իջե՛ք, երազնե՛ր» *կանչը դարձել էր ժամանակի հոգևոր նշանաբան։*

Երազը, անգամ վերացական-աննյութական գաղափարի կերպարանքով, այդ թվականներին գոյության նեցուկ էր, հույսի ու սպասման աղբյուր, կոպիտ կյանքի հարվածներից մարդկանց պաշտպանող յուրատեսակ դեղաթափ։ Երազը մեծ ուժ էր։

Ահա թե ինչու «Երեք երգի...» բանաստեղծը հոգեկան ուժերի լարումով ձգտում է կանխել պատանեկան երազների կորուստը և նորից կապվել «երազի ճամփաներին»։ Նա փորձում է այդ ճամփաների վրա հաղթահարել հոգեկան մենակությունը, բայց «հաղթահարման» դժվարին ընթացքը նրան տանում-հասցնում է... «Մեռելոց»,— այսպես է վերնագրված երրորդ երգը:

«Երեք երգը...» պատանեկան հոգու դրամայի վերարծարծումն է։ Հոգեկան հակասությունները այս շարքում ծավալվում են այնպես, որ սիրո հրաշքի մասին պատմելու տեղակ բանաստեղծը հարկադրված է պատմել սիրո բացակայությունից, կյանքի գեղեցկության տեղակ՝ կյանքի անիմաստությունից, զգացմունքների փթթման տեղակ՝ զգացմունքների թոշնումից, երազի ուղիների տեղակ՝ երազի փակուղիներից.

> *Ու... այս եմ հիշում՝*
> *Մի հին անկողին—թաղված մշուշում։*
> *Ու մի մերկ մարմին։*
> *Ու ցավոտ, ճնշված հեկեկանքը իմ...*
> *Ու դուրս եկա ես։*
> *Զգացի միայն, որ ցուրտ է, քամի,—*
> *Որ կյանքն ինձ համար էլ կատակ է մի... (I, 15)։*

«Երեք երգի...» պատկերների վարընթաց շարժումը՝ սպասման ճամփաներից մինչև անխուսափելի մեռելոց,—*արտահայտում է կյանքի երերուն բնավորությունը։*

Այն «ճամփան», որ կոչված էր նոր ափեր հանել կյանքի «անհայտ ու անտես» անցորդներին, այդ ճամփան փաստորեն փակում է կյանքի ուղիները։

Ճամփաների վրա իջնում է թանձր խավարի կափարիչը.

> *Ու գիշերը իջնում էր մթին.*
> *Երևում էին մութ հեռուում*
> *Փողոցի կրակներն երերուն՝*
> *Հանձնված ամոթին ու ստին (I, 17)։*

Պատանեկան սիրո դրամատիկ վախճանը «Երեք երգ»-ում, ի վերջո, բանաստեղծին բերում է հնազանդ հաշտեցման՝ Resigna-

tion-ի, գաղափարին, բայց մի դառն, անողոք ու վիրավոր եզրակացությամբ.

> ...Չէ՞ որ չգիտե, չգիտե ոչ-ոք,
> Թե ինչո՞ւ կյանքում այսպես է եղել.—
> Սերը մեզ համար—արցունք ու արյուն,
> Սերը մեզ համար մահվան գին ունի... (I, 14)։

Այս ահազանգով առաջին գրքում արդեն Չարենցը երևում է իր բանաստեղծական աշխարհի մի էական հատկությամբ՝ տագնապի շեշտով։ Դիպուկ է կռահումը, թե «Երեք երգը...»՝ իր վիրավոր ապրումներով, Վ. Տերյանի «Ցնորք-աղջկա» հոգեբանության հակոտնյան է ու դրա բնազդական հերքումը[10]։

Մարդկային կյանքը Չարենցին երևում է իբրև անզոր ու անհեթեթ կապերի շարան։ Մարդու անհատականությունը, նրա զգացմունքներն ու երազանքները խոր մոլորություն են, որից մարդիկ կարող են ազատագրվել միայն մահվան՝ մեռելոցի միջոցով։

Բանաստեղծի հայացքով մարդը ոչ միայն անզորություն է, այլև իր էությունը հաստատելու ձգտումով կյանքի մեջ ճեղքվածք բացող ուժ։

Առաջին գրքի պատկերային կառուցվածքն ու դրամատիկ հրնչերանգը, անտարակույս, կարելի է տեղադրել գրական որոշակի աղբյուրների՝ հեռավոր ու մերձավոր աղբյուրների ու գրական ավանդությունների շրջագծում։ Համաշխարհային պոեզիայի պատմությունը, բառիս բուն իմաստով, ողողված է կործանվող ճակատագրերի, սուրբ երազների խորտակման ու հաշտեցման՝ Resignation-ի, բանաստեղծական թեմաներով։ Այդ թեմաներն առանձնապես մեծ տարածում են ունեցել ռոմանտիկական պոեզիայում (Հ. Հայնե, Մ. Լերմոնտով, Ֆ. Տյուտչև, Պ. Դուրյան), ապա յուրատեսակ խմբագրությամբ ու ձևափոխությամբ փոխանցվել են սիմվոլիստների թեմատիկ բառարանը՝ այնտեղ դառնալու կայուն մեծություններ։

Անորոշ ճանապարհի, երկնային ու անդրերկրային տեսիլքի, թափառական անցորդի, ճակատագրի (Fatum) և նման խորհրդապատկերներով «Երեք երգը...» կապվում է սիմվոլիստ բանաստեղծների արտահայտչությանը, գրական իրողություն, որ մատ-

---

10 «...դաժան իրապաշտական գույներով գրված Չարենցի «Երեք երգը» մի դեռ չգիտակցված հերքումն էր տերյանական «ցնորք-աղջկա» գոյության, նրա պսակազերծումը» (Գ. Մահարի, Կինը Եղիշե Չարենցի երկերում, «Սովետական գրականություն», 1967, № 9)։

նանշել են Չարենցի վաղ քնարի հետազոտողները, նրա հուզապրումները կապելով Ալ. Բլոկի «Բանաստեղծություններ Գեղանի Տիկնոջը» գրքի երազների ու աղոթքների մոտիվի հետ։

Ճիշտ չի լինի, սակայն, գրական առնչությունները պարզելով, չտեսնել նաև «Երեք երգի...» հղացման անմիջական, կենսական շարժառիթները՝ այդտեղ արտահայտված իրական ապրումները[11]։

2

Չարենցի քնարի առաջին շարքի՝ «Երեք երգի...», պատկերի նյութը քաղված է ժամանակի հոգեկան մթնոլորտից ու ժամանակակիցների ապրումներից՝ Կարսի խամրած գույներից, մարդկանց խարխուլ կեցությունից, հուսահատ ապրումներից ու նրանց պաշարած տագնապներից։

Բանաստեղծական պատկերն այստեղ,—գրական սկզբնաղբյուրների միջնորդությամբ,—ծայր է առնում տասական թվականների անտուն մարդու իրական ճակատագրից։

Չարենցի առաջին տպավորությունների աղբյուրը եղել է գավառական քաղաքը՝ Կարսը, ուր անցել են նրա մանկության ու պատանության տարիները։

Մանկությունը ...Մեկ անգամ չէ բանաստեղծը դառն հեգնանքով հիշել «ոսկե մանկության...» «հմայքները», մեկ անգամ չէ տրտմությամբ մտաբերել «գավառական քաղաքի» գույները և ցավով մեջտեղ բերել «արդարացման» անկեղծ խոսքը.

Մեղավո՞ր եմ արդյոք, որ չեմ կարող ես է՛լ
Իմ մանկությունն հյուսել գույներից լուրթ... (IV, 133)։

Պատանությունը... Չարենցի այս հասակը նույնպես շրջապատում են մթամած գույները՝ գորշը, մոխրագույնը, անգույնը։ Համարյա չկային հակագույները՝ պայծառը, ոսկին, արևագույնը։

Գավառական քաղաքում, Չարենցի այնտեղ ապրած տարիներին, թանձրացել էր հնամյա ու ծանր թախիծը՝ դառնաքախիծը:

---

[11] Այս տեսակետից արմատապես ու հիմնավորապես սխալ են այն դատողությունները, որով Չարենցի վաղ քնարն ամբողջովին կտրվում է իրական, կենսական հիմքերից ու հանձնվում լոկ գրքային ազդակներին։ Լ. Հարությունովն, օրինակ, «Եղիշե Չարենց» ակնարկում („Писатели народов СССР“, М., 1962 стр. 51--52) գտնում է, որ Չարենցի վաղ տարիների պոեզիան «իրականության մեջ չուներ հենարաններ», որ նրա բանաստեղծությունը «ըստ էության մնաց նրան ատելի (?) «փոշոտ Կարսի» սահմանից դուրս»։

Արհեստավորների մեկամաղձոտ երգերից, մարդկանց մռայլ ու տխուր հայացքներից, գավառացի պատանիների շփոթված հոգիներից, փողոցներից ու ճամփաներից, բուլվարներից ու շուկաներից՝ ամեն տեղ ու ամեն ինչից, ծորում էր անփարատ տխրությունը։

Թախիծը բռնել էր աշխարհը, համատարած շառավիղով փռել թևերը։

Թախիծը բարձրացել էր ժամանակի **հոգևոր գերբի** *վրա։*

Թեպետև պատանի Չարենցը ժամանակի գործող անձը չէր, այլ՝ ընդամենը հանդիսատեսը, բայց, լինելով վերին աստիճանի հարցասեր-ստուգասեր ու տպավորվող խառնվածք, սուր տպավորություններ է քաղում կյանքի պատկերներից ու հակապատկերներից։

Նա տեսնում է *տերևաթափի նման մերկացող կյանքը, մարդկանց հեռացումը հայրենական օջախներից, արհեստավորների ու խանութպանների «անհասկանալի» խուճապը, կառքերի համրընթացքն ու փողոցների ճնշիչ անցուդարձը։*

Նա լսում է *կառապանների «անգույն երգերն» ու անցորդների անհաստատ քայլերի ձայները, մայթերի երկարությամբ թավալվող տխուր նվագներն ու եկեղեցական զանգերի անանձնական ղողանջները, հայրենակիցների հառաչանքն ու ամենօրյա ծնրադիր աղոթքները։*

Թախծի մի իսկական բույն էր Չարենցի հայրական օջախը՝ *մարմնացած* **Աբգար աղայի** *մռայլ, «հաղարամյա» կերպարանքում։*

Այս ամենը Կարս քաղաքի «հոգևոր մթնոլորտի» ու կենցաղային առօրյայի գույներն ու նվագներն էին։ Այդ գույներն ու նվագները եղան պատանի բանաստեղծի նախնական կուտակումները։

3

Պատանության օրերին Չարենցի ամենասիրելի զբաղմունքը գրքեր ընթերցելն էր։

Անմխիթար ու անարև պատանության «մոխրագույն» պատկերները մոռացության տալու համար ռեալական դպրոցի[12] *հարցասեր ու բանիմաց աշակերտ Եղիշե Սողոմոնյանը, ժամանակա-*

12 *Մի քանի տարի Կարսի քաղաքային ռուսական դպրոցում սովորելուց հետո, հավանորեն, 1907-ին, Եղիշե Սողոմոնյանը տեղափոխվել է ռեալական ուսումնարան, որը Անդրկովկասում մեծ համարում ունեցող կրթական օջախ էր, ուներ բարձրորակ ուսուցիչներ, որոնց թվում էր հայոց լեզվի հայտնի ուսուցիչ Արտեմ*

կիցների պատմելով և իր իսկ վկայությամբ, հաճախ առանձնանում էր Կարսի քաղաքային այգու՝ նշանավոր բուլվարի, *ծառուղիներում ու սուզվում գրքերի մեջ.*

> *Ու կարդում էր անվերջ, մինչև հոգնեցի*
> *Զգաց՝ քաղցած է քիչ, իսկ գրպանում...*
> *Ընդամենը ուներ... երկու կոպեկ (IV, 80)։*

Պատանի ընթերցողը գրքերից «քաղում», ավելի ճիշտ սպասում էր իրեն զբաղեցնող սուր հարցերի պատասխանները։

Այդ տարիներին Կարսը ապրում էր կուլտուրական աշխույժ կյանքով։ Ուսումնական հաստատություններից բացի նրա անցուդարձի մեջ կարևոր դեր էր խաղում նաև քաղաքային գրադարանը, *որի ամենօրյա այցելուն է եղել պատանի Եղիշեն*[13]*։*

Տասական թվականներին որպես ընթերցանության առաջին գրքեր ասպարեզի վրա էին Ստանիսլավ Պշիբիշևսկին՝ «Homo Sapiens»*-ը, Ֆրիդրիխ Նիցշեն՝ «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», Շոպենհաուերը՝ «Հոգու անմահությունը», Օտտո Վայնինգերը՝ «Սեռ և բնավորություն», գրական նորագույն հոսանքերի՝ սիմվոլիստների և իմպրեսիոնիստների, բանաստեղծությունները, վեպերն ու դրամաները։ Ինչպես հայ պարբերական մամուլի էջերում, այնպես էլ առանձին գրքերով*[14] *թարգմանաբար տպագրվում էին 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի գրական անվիճելի հեղինակությունները՝ Հենրիկ Իբսեն և Գերհարդ Հաուպտման, Մորիս Մետերլինկ և Կնուտ Համսուն, Օսկար Ուայլդ և Գ. դ՚Անունցիո, Լեոնիդ Անդրեև և Վյաչեսլավ Իվանով, Շարլ Բոդլեր և Պոլ Վերլեն, Վալերի Բրյուսով և Ֆեոդոր Սոլոգուբ, էլի ուրիշ՝ պակաս հայտնի անուններ։*

Գրիգորի Թասլախչյանը։ Կարսի ուսումնարանում լավ հիմքերի վրա էր դրված նաև ֆրանսերենի ու գերմաներենի ուսուցումը (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 51)։

13 *Ա. Փալանջյանի պատմելով Չարենցը հաճախ էր լինում նաև իր դասընկեր Նիկոլայ Պոլյակովի տանը, օգտվում նրա անձնական հարուստ գրադարանից, ուր կային ռուս և արևմտաեվրոպական գրողների երկերը՝ սկսած 15-րդ դարի ֆրանսիացի մեծ բանաստեղծ Ֆրանսուա Վիյոնի ռուսերեն թարգմանությունից մինչև նորագույն գրականության նշանավոր դեմքերը («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 48—49)։*

14 *Այդ թարգմանություններն իրագործում էին Մոսկվայի «Պանթեոն» և Թիֆլիսի Կովկասյան Հրատարակչական Ընկերությունը, որոնք ծավալել էին հրատարակչական լայն գործունեություն՝ նպատակ ունենալով հայ ընթերցող հասարակությանը ծանոթացնել գրական վերջին նորություններին։*

Շարլ Բոդլերի «Ցավի ծաղիկների»[15] անարխիստական իրոնիան, Պոլ Վերլենի՝ կործանվող աշնան մեղմ նվագները, Օսկար Ուայլդի նրբակերտ արձակի ու դրամայի խորհրդապատկերները, Էմիլ Վերհարնի ուրբանիստական մոտիվները, Ստեֆան Մալարմեի՝ ինքն իրեն սիրահարված և արևը, աստվածը, ամբողջ աշխարհը այդ եզակի սիրո մեջ ներսուզած Նարցիսի կերպարը, Կնուտ Համսունի՝ դեպի բնության նախաստեղծ անդորրությունը կանչող հերոսները, Վ. Բրյուսովի, Ֆ. Սոլոգուբի, Ա. Բելու, Վյաչ. Իվանովի, Կ. Բալմոնտի բանաստեղծական պատկերները, «Музагет»-ի և «Аполлон»-ի պարբերական հատորներում անվերջորեն հոլովվող «ոգու որոնումները»,—այս պես-պես, և՛ բարդ, և՛ հաճախ տարօրինակ մտայնությունները գրավել էին ժամանակի հոգևոր մթնոլորտը ու տարածել իրենց անդիմադրելի հմայքը։

Ծակատագրական ժամանակաշրջանի հայ ընթերցողը բառիս բուն իմաստով հափշտակված էր նորագույն հոսանքներով: Այդ հափշտակության պատճառների շարքում, ըստ երևույթին, ամենագլխավոր պատճառն այն էր, որ «կոպիտ իրականության» գծերից ավելի դրանց մեջ մեծ տեղ էր գրավում «երազների աննյութական աշխարհը», մարդկության անհայտ գաղափարների մեծարումը։

Ծակատագրական ժամանակը նաև պատրանքների կառուցման ժամանակ էր։ Հայ հասարակական գիտակցությունը, խորտակված տեսնելով Վաղորդայնի հույսերն ու պատրանքները, եռանդագին որոնում էր փրկության նոր շավիղներ.

Մեր աչքերը միշտ դեպի վեր՝
Դեպի լույսը մեր ուխտի[16]

Ռուսական առաջին հեղափոխության պարտության հետևանքով ստեղծված քաղաքական ծանր ռեակցիան, ազգային կյանքի ողբերգական ընթացքը, ժողովրդի սոցիալական անելանելի կացությունը, որ Թումանյանը բնորոշել է «եկան սև օրեր ու ծանր հոգսեր» խոսքով, պարարտ հող էին նախապատրաստում ամեն տեսակի պատրանքների ու հույսի ծրագրերի փթթման համար։ Եվ

---

[15] Բոդլերի «Les fleurs du mal» ժողովածուի խորագիրը սխալմամբ թարգմանվում է «Չարության ծաղիկներ»։ Ճիշտը, սակայն «Ցավի ծաղիկներ» թարգմանելն է, որովհետև «mal»-ը ցավի, հիվանդության իմաստ ունի այստեղ։ Չար էլ կարելի է թարգմանել որպես հիվանդության հոմանիշ, ինչպես «չարդ տանեմ»—«ցավդ տանեմ» դարձվածքների մեջ։

[16] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1950, էջ 147։

բնական է, որ «ոգու կատարելագործման» բազմատեսակ դեղատոմսերը, որ առաջարկում էին Նիցշեն՝ բոլոր հին արժեքների վերագնահատման «արմատական» ծրագրերով, Շոպենհաուերը՝ կյանքի կոսմիկական ու անվերջանալի անիմաստության ուսմունքով, Պշիբիշևսկին միջավայրից վեր բարձրացած անհատի փառաբանման հրահանգներով, Լոմբրոզոն՝ մարդաբանական հետախուզումներով, նորագույն աստվածաշինարարների ու միստիկների կրոնական ուտոպիաները՝ խաբուսիկ փայլով ու սուտ խոստումներով,— գրավում էին անառագաստ ու անղեկ, դեռ որոշակի և կայուն հասարակական դավանանք չունեցող, բայց անկասելի մի մղումով կյանքի իմաստը՝ կեցության «վերջնական ճշմարտությունը», որոնող երիտասարդությանը։

Ուրիշ խնդիր է, որ, տարվելով պատրանքներով, ժամանակի երիտասարդությունը կամովին հանձնվում էր հոգեկան անազատության և, ստրկանալով պատրանքներին, սահմանափակում էր իրականության ճանաչման հնարավորությունները։ Չհասունացած գիտակցությունը, սակայն, չէր կարող շրջանցել խաբուսիկ խոստումները, մանավանդ, որ դրանք համարյա բոլորն էլ երևում էին «ոգու ազնվացման» ու կյանքի բարձրացման անունից։ Եվ դա այն ժամանակ, երբ Ավետիք Իսահակյանի բնորոշումով՝ սպասվում էր «Ոգու սով»[17]։

Ճիշտ է, պատրանքների ծնունդին շուտով հետևեց պատրանաթափը,— համաշխարհային պատերազմը խորտակեց բոլոր հույսերն ու արյունով ներկեց բոլոր պատրանքները,— բայց փաստը մնում է փաստ՝ հայ իրականության անգամ ամենահեռավոր անկյունները թափանցեցին նորդարյա «փրկչական գաղափարները»։

Չարենցը նույնպես տարվում է հասարակական կայուն հենարաններ և սոցիալական որոշակի փորձ չունեցող, անդավանանք երիտասարդության վաղանցուկ կուռքերով։

Լեհ գրող Պշիբիշևսկու ամբողջ աշխարհում աղմուկ հանած „Homo Sapiens“ գիրքը պատանի Չարենցի համար դառնում է յուրատեսակ ավետարան։ Այդ գրքի թեման Չարենցի գիտակցության մեջ միանգամայն ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում, մարմնանալով շրջապատից վեր բարձրացող տիտան մարդու՝ փրկչի, կերպարում։

---

17 «Ես ձեզ ասում եմ՝ կըգա Ոգու սով» (Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 135)։

„Homo Sapiens"-ի էջերից,—հետագայում պատմում է բանաստեղծը՝

Երազվում էր նրան տիտանային մի մարդ,
Որի հոգին, մտքերը, տենչերը
Վիթխարի են, ամե՛ն ինչ խորտակող,
Որը բարձր է իր բութ շրջապատից,
Ինչպես ճահճից—էլբրուսը,—և վարդագույն
Մի մշուշի նման նրա հոգում
Արդեն փռվում էր մի անեզրական կարոտ... (IV, 79)։

Պատանի Չարենցը հաճախ էր հայացքն ուղղում դեպի սիմվոլիստների խոստացած հեռավոր եզերքներն ու միստիկական տեսիլները, գրքային ներսուզումը համարելով ծանր կյանքի կոպիտ տպավորությունները մոռանալու ամենահուսալի ու փրկարար միջոց։

Սիմվոլիստների և սրանց հոգևոր նախորդների (Շարլ Բոդլեր, Էդգար Պո) ուղիները, միաժամանակ, որոշում են Չարենցի առաջին գրական նախասիրությունների ու անդրանիկ գրական քայլափոխերի սիմվոլիստական «հագեցումը»։

1909-ին, «Ժամանակակից լիրիկայի մասին» հոդվածում Ի. Անենսկին գրում էր, որ Ալեքսանդր Բլոկը «ծնյալ սիմվոլիստի» հավագույն օրինակ է, որովհետև «Բլոկի ընկալումները փխրուն են, բառերն էլաստիկ են և նրա բանաստեղծությունները, թվում է թե հենց էն գլխից չէին կարող սիմվոլիստական չլինել»[18]։

Նման մի բան էլ կարելի է ասել Չարենցի մասին. գրական ճկուն բնավորությունը՝ երկրային ու երկնային, հողեղեն ու աննյութական աշխարհների միացման ուժեղ հակումը նրան առանձնապես հարազատ են դարձնում սիմվոլիստական ուղղության գեղագիտական սկզբունքները։

1928-ին, դառնալով պատանեկան հափշտակություններին, Չարենցն ասում է.

...Չգում եմ սարսափով.
Որ ահա կգա Բոդլերը, կերևա Էդգար Պոն։
Ծերունի Վերլենը կգա ու ֆավնի ձայնով երգեցիկ
Կերգե աշուն, թախիծ, գիշերվա լապտեր, ակացի... (IV, 139)։

Բայց այն, ինչ «սարսափով» էր լցնում հասուն տարիների Չարենցի հոգեկան աշխարհը, պատանի Չարենցի համար հայտնություն էր։ ||

[18] «Аполлон», 1909, № 1 (քաղվածքը Л. Гинзбург, О лирике, М.—Л., 1967 գրքից)։

Այսպիսով, երիտասարդ Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը սնում են երկու աղբյուր: Դրանցից մեկը Կարսի առօրյան է՝ իրական կյանքը, որ բանաստեղծին տվեց հայ իրականության այդ տարիների ամենաբնորոշ ապրումները՝ **թախիծն ու երազանքը**:

Մյուս աղբյուրը սիմվոլիստների խոստացած անիրական, **հավելյալ աշխարհն** է, որ նրա ստեղծագործության մեջ լայն հուն բացեց իրական թախծի կողքին։

4

Սիմվոլիզմը,—եթե նկատի ունենանք գրական նոր ուղղության ծագումնաբանությունը, նրա այսպես կոչված «տոհմիկ» էությունը և ոչ թե 20-րդ դարի այլևայլ իմացական առուներից և փիլիսոփայական-կրոնական ուսմունքներից նրան անցած հետադիմական մտայնության շերտերը,—դարաշրջանի հոգևոր կյանքի օրգանական ծնունդն էր։ Դա յուրատեսակ գեղագիտական **ընդվզում էր** 19-րդ դարի գործնականության ու դաժանության դեմ, մի դար, որի մասին բանաստեղծն ասում էր.

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век![19].

19-րդ դարավերջին Ռուսաստանում սկսված բուրժուական հարաբերությունների, նրա քաղաքական և բարոյական իդեալների **ճգնաժամը** նոր առանցքի վրա դրեց արվեստի և հասարակության հարաբերության խնդիրը։

Ժամանակի հասարակական միտքը, այդ թվում և գեղագիտությունը, ելքեր էր փնտրում ճգնաժամը հաղթահարելու և քաղաքական-բարոյական նոր իդեալներ փորձարկելու համար։

Դրա մի արտահայտությունն էր Դ. Մերեժկովսկու «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» ծրագրային հոդվածը (1893), ուր վերանայվում էին ռուսական կուլտուրայի անցած շրջանների վերաբերյալ եղած հայացքները և առաջադրվում նոր չափանիշներ։

Մերեժկովսկին նոր չափանիշը համարում էր արվեստի միստիկական բնույթի՝ խորհրդավոր «**Կապույտ թռչունի**», ճանաչումը։

Սոցիալական ի՞նչ գործոններ էին պայմանավորում սիմվոլիզմի ծնունդը, որը առաջին հաշվով, բանավեճ էր ռեալիստական արվեստի դեմ։

---

19 Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 484.

Սիմվոլիզմի առաջացման հասարակական-պատմական նախադրյալը կապիտալիստական դաժան աշխարհի կայունությունը հրահանգող պոզիտիվիստական աշխարհայացքի անկասելի փլուզման երևույթն էր, ինչպես և այդ փլուզման ընթացքին ականատես մարդկության անհրաժեշտ նոր ճշմարտությունների ու նոր իդեալների որոնման հասունացած պահանջը։

Վ. Բրյուսովը, որ դարավերջին հրապարակեց «Ռուսական սիմվոլիստներ» (1894—1895) գրքի երեք պրակները և քաղաքացիության իրավունք տվեց նոր հոսանքին, հետևյալ բացատրությունն է տալիս սիմվոլիզմի առաջացման «առեղծվածին»․ «Սիմվոլիստները հրաժարվեցին գրականության մեջ միայն գործնական նպատակների ծառայելուց. նրանք ցանկանում էին գտնել գրականության ավելի լայն հիմնավորում և դիմեցին այնպիսի համապարփակ գաղափարների, որոնք հավասարապես թանկ են (ինչպես թվում էր նրանց) ոչ թե հասարակության այս կամ այն դասակարգին, այլ ամբողջ մարդկությանը»[20]։

«Հոգնած ռեալիստական աշխարհայացքից, հուսախաբված դրական փիլիսոփայությունից,—գրում է հայ տեսաբանը,— նոքա (սիմվոլիստները—Ս. Ա.) կամենում էին մի ընդհանուր թռիչքով թեակոխել հոգեկան և մտավոր այն սահմանները, ուր ավելի դյուրությամբ են հետախուզվում հավիտենական ճշմարտություններն ու տիեզերական գերագույն օրենքները»[21]։

Վ. Բրյուսովը և նրա համախոհները հավատացած էին, որ սկսվում է նոր արվեստի՝ երբևէ չեղած ու չտեսնված գեղագիտական սկզբունքների թագավորություն, որ հավերժական ճշմարտություններն այլևս պետք է արտահայտվեն ոչ թե հասկացությունների տրամաբանական կապակցության, այլ **խորհրդանշան-ակնարկի** (символ-намёк) միջոցով։

Դարի նոր արվեստի հայտնությունը համարվում էր սիմվոլիզմը։

Փակուղիների առաջ կանգնած, անհանգրվան մարդկությանը սիմվոլիստները ցանկանում էին դուրս բերել «ոգու հեղափոխության», ընդհանուր հոգևոր կուլտուրայի, համամարդկային եղբայրության ափերը։ Անդրեյ Բելին հետագայում (1933) Տիցիան Տա-

---

20 *В. Брюсов*. Избранные сочинения в двух томах, т. II, М., 1955. стр. 325.

21 Ս. Հակոբյան, Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ, «Մուրճ», 1906, № 3, էջ 85։

թիձերին գրած մի նամակում իր վաղ տարիների տեսական առաջարկությունները ամփոփում է միասնական հոգևոր կուլտուրայի պահանջով։ Անդրեյ Բելին գտնում է, որ միասնական հոգևոր կուլտուրան այն գմբեթն է, ուր հավաքվում են բոլոր ժողովուրդները։ Այդ կուլտուրայի կազմում,—գրում է Տիցիան Տաբիձեին,— «...ես, Դուք, Սարյանը և Վոդկինը, ինչպես Ռեմբոն, Վերլենը, Նիցշեն և այլք,—եղբայրներ ենք»[22]։

Ավաղ սիմվոլիստներին զբաղեցնում էին աշխարհի բարոյական կատարելագործման և անհատի ազատության մոտիվները։ Նրանց աշխարհհայացքում, սակայն, այս խնդիրները չունեին սոցիալական-պատմական հիմնավորումներ։ Առաջին սիմվոլիստները իդեալիստներ էին՝ այս հասկացության և՛ ուղղակի, և՛ փիլիսոփայական իմաստներով։

Թեպետև ռեալիստական արվեստի երկարամյա փորձից հետո ասպարեզ եկած գրական նոր ուղղությունը նոր պահանջներ էր առաջադրում իրեն իրեն և գեղագիտական նոր սկզբունքներ էր մշակում, բայց չէր կարող արմատապես խզել կապը ո՛չ ռոմանտիզմից, որը, վերջին հաշվով, սիմվոլիզմի հոգևոր մթերանոցը՝ գաղափարների հայթայթողն էր, ոչ էլ անգամ ռեալիզմից, որի դեմ ուղղված խռովությունը դեռևս չի նշանակում, թե ռեալիստական մտածողության ինչ-ինչ տարրեր չմտան սիմվոլիստների գեղագիտական համակարգ, թե սիմվոլիստները ամբողջովին խզեցին կապերը պատմական ժամանակի հետ։

Նախընթաց գրական ուղղությունների հետ ունեցած առնչությունները էլ հիմք են տալիս ասելու, որ սիմվոլիզմը առաջ եկավ գրական ուղղությունների **պատմական ներթականության** օրինաչափությամբ՝ պատասխանելու հասարակության որոշակի պահանջմունքներին։ Բայց լինելով «անցման շրջանի» ծնունդ, սիմվոլիզմը չունեցավ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, ռեալիզմի չափ տևական տիրապետություն։

Զարգացման հետագա ընթացքում, սիմվոլիզմը, սակայն, դեմ գնաց իր իսկ հռչակած նախաստեղծ գեղագիտական սկզբունքներին և փարելով «գոյությունը չգոյություն է», «աշխարհը խորհրդավոր էություն է» և նման նշանաբանների, դարձավ անհատապաշտության ու միստիկական անարխիզմի դրոշակակիր։

---

22 Քաղվածքը Անդրեյ Բելու «Բանաստեղծություններ և պոեմներ» 1966 թ. ռուսերեն հրատարակությանը (М.—Л., «Сов. писатель») կցված Թ. Խմելնիցկայայի առաջաբանից, էջ 9։

Խոսելով սիմվոլիզմի նախաստեղծ տեսական *սկզբունքների և դրանց* գործնական *կիրառման տարբերությունից, Վ. Բրյուսովն ասում է. «Սկզբունքով սիմվոլը պետք է լիներ ռեալիստական ճշգրիտ պատկեր։ Բայց հետագա շրջանի սիմվոլիստները նահանջեցին այդ սկզբունքից։ Նրանք սկսեցին զոհաբերել ճշմարտությունը և նույնիսկ ճշմարտանմանությունը հանուն այն բանի, որ խորհրդանշանների (սիմվոլների—*Ս. Ա.) *մեջ հայտաբերեն իրենց զբաղեցնող գաղափարը»*[23]*։*

Այս նահանջը «հարկադրյալ» էր. իր իսկ ուղղության մեջ էր։ Բանն այն է, որ սիմվոլիստները, ցանկանալով յուրովի լուծել գրականության ու ամբոխի *հին պրոբլեմը, որ նորից հրապարակ նետվեց Լև Տոլստոյի «Ի՞նչ է արվեստը» նշանավոր տրակտատից հետո, գեղարվեստին հատկացնում էին ինքնակա խնդիրներ, բացառելով սոցիալ-պատմական երևույթների քննությունը։ Սիմվոլիստների գեղագիտական և էթիկական երաշխավորությունները վերացական բովանդակություն ունեին, ուստի և այդ դպրոցը շատ շուտով կանգնեց փակուղիների առաջ։*

Եվ, այդուամենայնիվ, սիմվոլիզմը գնահատելիս անհրաժեշտ է թոթափել նախակարծիքները և գործադրել երկու նշան՝ տարբերակելու գրական այդ ուղղության լույսն ու ստվերը։

Բանն այն է, որ սիմվոլիզմի հետագա ճակատագիրը,—երբ դիտում ենք այդ ուղղության կոնկրետ փաստերը,— բնորոշվեց ակնհայտ երկփեղկումով։

Սիմվոլիստների մի մասը, խորանալով իրական հիմքեր չունեցող մտապատրանքների, վերերկրային բարձունքների ու անհատապաշտության («Ինձ սիրում եմ ինչպես աստծուն»,—ասում էր Զ. Գիպիուսը) ավիններում, հասավ իրականության նկատմամբ կատարյալ անվստահության և կյանքի սոցիալական կառուցվածքի անըմբռնելիության քարոզին։ «Ուղղափառ» սիմվոլիստները պաշտամունքի դարձրին «[illegible]տական տառապանքը» ու կրոնական միստիկան, «մարդու ինքնակատարելագործման» ընթացքում բացարձակ զորություն վերագրեցին կրոնական էքստազին ու միստիկական ներշնչումներին։ Նրանց հայացքով «արվեստը աստվածաներշընչման մարգարեություն է»:

Սիմվոլիստների այս մյուսի «միստիկական անարխիզմը»՝ «երկնային կայսրություն» հաստատելու մղումը և կրոնական ներ-

---

23 *В. Брюсов,* Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 327.

շրնչման անզուսպ մեծարումը, ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ իրական գոյության և կյանքի զարգացման սոցիալական օրենքների ժխտում։ Դա ռեակցիա էր՝ ուղղված կյանքի դեմ։

Դեռ 1907-ին Ալ. Բլոկը օրագրային գրառումներում հետևյալ ձևով էր ներկայացնում սիմվոլիստների և կյանքի հարաբերությունը. «Ռեալիստները ելնում են այն մտորումից, որ աշխարհը վիթխարի է և որ այնտեղ ծաղկում է փոքր ու հզոր մարդու դեմքը... Միստիկներն ու սիմվոլիստները սեր չունեն դրա հանդեպ, նրանք դժբախտաբար, թքել են կյանքի «անիծյալ հարցերի» վրա։ Նրանց հոգը չէ, որ այսքան մուրացիկներ կան, որ երկիրը կլոր է։ Նրանք նիրհում են սեփական «ես»-ի թևի տակ»[24]։

Անհատապաշտ սիմվոլիստների դավանած փիլիսոփայությանը Մաքսիմ Գորկին տվել է հետևյալ բնորոշումը. «Հոռետեսություն և լրիվ անմասնակցություն իրականությանը, կրքոտ հառնումն դեպի վեր՝ դեպի երկինք և սեփական անզորության գիտակցություն, բանաստեղծների մոտ թևերի բացակայության հստակ զգացողություն և նրանց սրտերում՝ սուրբ հոգու բացակայություն»[25]։

Սիմվոլիստների մյուս մյուղը, հեռանալով աշխարհի կործանման՝ «ահեղ դատաստանի» կրոնական նախազգացումներից և աշխարհը իբրև համատարած քաոս՝ իրերի անկապակից, անհեթեթ կառուցվածք դիտող հայացքից, այսինքն՝ սիմվոլիզմի վերասերման ամենաբնորոշ աղբյուրներից, թեև որոշակի հակասություններով, ավելի ու ավելի մոտեցավ իրականության սոցիալական խորքերին, ավելի սերտ հարաբերություններ գծեց պատմական ժամանակի հետ և ընդհուպ մոտեցավ 20-րդ դարի մարդու իրական գիտակցության ու իրական հոգեբանության արտահայտման խնդրին։

Այս թևի բանաստեղծները ատրիճանաբար եկան այն համոզմունքին, որ աշխարհն ամբողջական ռեալություն է, որ մարդը այդ ամբողջության մեջ գեղեցիկ և ներդաշնակության գործակալն է, որ արվեստի խնդիրը այդ ներդաշնակության ու բազմազանության հայտաբերումն է։

Սիմվոլիստների շարքերից առանձնացան գրական խոշոր անհատականություններ (ինչպես Ալեքսանդր Բլոկը), որոնք հաղթա-

---

[24] *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т II, стр. 385.

[25] *М. Горький*, Собр. соч. в 30 томах, т. 23. М., 1953, стр. 122.

Հարելով «նորագույն դպրոցի» կրոնական կաղապարներն ու փիլիսոփայական խնդիրները, իրենց ուսերին առան 20-րդ դարի մարդու ճակատագրի ու պատմության այրող պրոբլեմների մեծ բեռը։

Բայց անկախ սիմվոլիզմի երկու ճյուղերի իրողությունից, անկախ երկու թևերի միջև տարեցտարի խորացող սոցիալական խրամատից (հիշենք 1918-ին Զինաիդա Գիպիուսին Ալ. Բլոկի գրած նամակը. «Մեզ բաժանել էր ոչ միայն 1917, այլև 1905 թվականը, երբ ես դեռ անփորձ էի և քիչ բան էի հասկանում կյանքից»)[26]*, անկախ «ավագ» և «կրտսեր», միստիկ և «ռեալիստ» սիմվոլիստների սահմանազատված գեղագիտական դիրքերից,— գրական այդ ուղղությունը ոչ թե պատմության ժամանակավրեպ կամայականություն էր*[27]*, այլ գրականության զարգացման օրինական արտահայտությունը, նրա բնական պատմության շարունակությունը։*

5

Տասական թվականներին,— ինչպես խոստովանում է Վ. Բրյուսովը «Ժամանակակից պոեզիայի իմաստը» հոդվածում,— «...տիրապետող դպրոցը՝ սիմվոլիզմը, կանգ էր առել իր զարգացման մեջ, քարացել էր իր ավանդներում, հետ էր մնացել կյանքի տեմպից»[28]*։*

Նույն բանն է արձանագրում նաև Սերգեյ Գորոդեցկին՝ այսպես կոչված «առարկայական սիմվոլիզմի»՝ ակմեիզմի, *հիմնադիրներից մեկը. «Ռուսաստանի սիմվոլիստական շարժումը ներկա մոմենտում, կարելի է ասել, ավարտել է իր գլխավոր հունը»*[29]*։*

Ի՞նչ տեղի ունեցավ։ Սիմվոլիզմը, որ յուրատեսակ խոշոր երևույթ էր, ի՞նչու շուտ ավարտեց իր կյանքը։

Երևույթի բացատրությունը, ինչպես ամեն ինչ, պետք է որոնել հասարակական հարաբերությունների մեջ։ Բանն այն է, որ սիմվոլիստների հռչակած էսխատոլոգիան՝ գուշակությունների հա-

---

26 Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. II, стр. 729.

27 *Սիմվոլիզմի առաջացման խնդիրը «ժամանակավրեպության» դիրքերից է մեկնաբանում, օրինակ, Տիգրան Հախումյանը «Գրական հոդվածներ ու հիշողություններ» ռուսերեն գրքի* (Ереван, *1966) «Վահան Տերյանը և սիմվոլիզմը» հոդվածում։ Որպեսզի ապացուցվի Վահան Տերյանի քնարի «բացարձակ անհարազատությունը» սիմվոլիզմի գեղագիտությանը, հոդվածում այդ ուղղությունը դիտվում է իբրև մեծ արվեստին ոչինչ չտված երևույթ։*

28 *В. Брюсов,* Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 329.

29 «Аполлон», 1913, № 1, стр. 46—47.

մակարդը, ավելի ստույգ՝ աշխարհի վերջավորության կոնցեպցիան, այլևս հող չուներ գալիք մեծ կերպարանափոխություններով հղի հասարակական գիտակցության մեջ։

Սիմվոլիստների գեղարվեստական էսխատոլոգիան («Живи и верь обманам, и сказкам, и мечтам»,—ասում է Ֆ. Սոլոգուբը), որ համարվում էր ժամանակակից աշխարհի արտացոլման միակ ճշմարտությունը, որ բացարձակի էր հասցնում անդրերկրային տեսիլքները և անխուսափելի էր համարում աշխարհի կործանումը,—այս փիլիսոփայությունը այլևս չէր գոհացնում հասարակական թմրությունից արթնացող մարդկանց։

10-ական թվականների պատմական շրջափոխությունը, ահա, կանխեց սիմվոլիստական գեղագիտության հետագա խորացումը։

Թեև տարածված գրական հոսանքն արդեն ճգնաժամ էր ապրում, բայց նրա հմայքն այնքան տիրական էր, որ ուղղության ազդեցության շառավիղը տարածվեց գրական բոլոր ուղիներում։ Սիմվոլիզմն ունեցավ միջազգային ընդունելություն։ Գրականությունից բացի նրա գեղագիտության «ճնշմանը» ենթարկվեցին նաև նկարչությունն ու քանդակագործությունը, թատրոնն ու երաժշտությունը։

Սա ևս մի ուժեղ ու անվերապահ տվյալ է, որ խոսում է այդ ուղղության ծննդյան «պատմական անխուսափելիության» տեսակետի օգտին։

Հայ գրական շարժումը ևս, ինչպես հարևան վրաց ժողովրդի գրականությունը[30], ոչ թե ինչ որ հանգույցներում ենթարկվեց սիմվոլիստական գեղագիտության թեթև ազդեցությանը, այլև վավե-

---

30 1915-ին Քութաիսիում հիմնադրվեց «Голубые роги» («Կապույտ եղջյուրներ») գրական խմբակցությունը (*Т. Табидзе*, Страницы из Автобиографии, Избранное, М., 1957, стр. 7), որի մեջ մտան ժամանակի աչքի ընկնող վրաց բանաստեղծներ Տիցիան Տաբիձեն, Պաոլո Յաշվիլին, Վալերիան Գափրինդաշվիլին։ «Քութաիսի սրճարանները դարձան ֆրանսիական գրական կաֆեներ»

Խմբակցության անունը դնելիս նրա հիմնադիրները օգտվեցին իդեալիստ-ռոմանտիկների սիրած գույնից՝ «Կապույտից» և վրացական կենցաղի անբաժան մասունքից՝ «եղջյուրից»։ Վրաց բանաստեղծները ստեղծեցին ազգային սիմվոլիզմ, ցանկանալով, ինչպես իրենք են ասում, «Բոդլերի ծաղիկները տնկել Բեսիկի պարտեզում»։

Տիցիան Տաբիձեն դեկլարացիաներից մեկում ասում է. «Կապույտ եղջյուրավորների» խմբակը իրենից ներկայացնում է երբևէ չեղած միստիկական դաշնություն, որի նմանը հնարավոր է, որ չի հիշում ամբողջ աշխարհը» (մեջբերումը Սուտիրինի «Очерки закавказской литературы» գրքից, Թիֆլիս, 1928)։

բացրեց բավականաչափ ուշագրավ ու լիարժեք «սիմվոլիստական ավանդներ»։

Հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի տարածման պատմահասարակական նախադրյալների ու այդ ուղղության «հայկական խմբագրության» խնդիրը դեռևս կարիք է զգում խորացված ու համակողմանի գիտական հետազոտման։ Անվիճելի է, սակայն, որ հայ գրականության ընդարձակ մարզում՝ պոեզիայում ու արձակում, դրամայում ու տեսության մեջ, այդ ուղղությունը արտածել է որոշակի բովանդակություն և, ինչպես նկատում է գրականության պատմության հետազոտողը, գերազանցորեն հանդես է եկել ռոմանտիկական գիտակցության վերածնման, այսպես կոչված՝ նեոռոմանտիզմի տարազով ու նշանաբանով[31]։

Հայ գրականության զարգացման դժվարին տարիներին՝ 900-ական և 10-ական թվականներին, ռեալիզմի ժողովրդական ուղղության (Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան) և արդեն հասարակական ճանաչման հասած պրոլետարական գրական հոսանքի (Հակոբ Հակոբյան, Շուշանիկ Կուրղինյան) հետ միասին գրական շարժումը ընթանում էր նաև սիմվոլիզմի գեղագիտության ինչ-ինչ հատկանիշները յուրացնելու և դրանք հայ իրականության ազգային մոդելներով ամրապնդելու ուղիներով։

Բանն այն է, որ սիմվոլիզմի գեղագիտական համակարգում կային «անցման շրջանի» հայ հասարակական գիտակցությանը բավարարող դրական որոշ սկզբունքներ։ «Ոգու ողբերգության» և իրականության հանդեպ անհաշտության գաղափարը, կեցության իմաստի և ճշմարտության հավիտենական իդեալի որոնումները, բացասական ամեն կարգի արժեքների նկատմամբ արտահայտված «գեղագիտական խռովությունը» և հույսի ծրագրերը՝ սիմվոլիզմից ածանցված այս սկզբունքները համապատասխանում էին հասարակական ներհից արթնացման ելքեր փնտրող, աշխարհավերականուցման ինչ-ինչ մոտիվներ փայփայող, համազգային աղետներից շիկացած գիտակցությանը։

Այդ սկզբունքները, կարող էին ինչ որ չափով նեցուկ լինել համազգային կատաստրոֆային և ինչ-որ չափով էլ կանխել հուսալքման ու վհատության հոգեբանությունը, որը լայն ծավալ ընդունեց «մեծ փոթորկից»՝ 1905 թվականի հեղափոխության պարտությունից հետո։

---

31 Էդ. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 444։

Այնուհետև. սիմվոլիզմի գեղագիտական համակարգում արտահայտված երազանքի, տենչանքի, հույսի մոտիվները, խստագույնս համապատասխանելով երազներով իր կյանքը թեթևացնելու մարդու հավերժական մղումներին, բնականորեն տեղ գրավեցին այն գրականության մեջ, որն ավելի էր զգում իրականության ծանր մղձավանջից բեռնաթափվելու կարիքը։

Երազանքին դիմելն իր տեսակի մեջ բացարձակորեն ճիշտ տրամաբանություն էր։ Եթե արվեստագետը չէր կարող առաջարկել որևէ այլ միջոց՝ սարսափելի կյանքը վերափոխելու համար, ապա նրան մնում էր միայն երազանքի ապաստարանը։ Միանգամայն օրինաչափ է, որ հայ գրականության մեջ կյանքի գեղեցկության ժողովրդական ըմբռնման մեծ ավանդների կողքին հայտնվեց նաև երազների ու հույսերի լեզվով խոսող նոր արվեստը։

Տասական թվականների հայ գրականությունն ոչ մի երկ չունեցավ հասարակական այն մեծ արձագանքը, ինչ ունեցավ Լևոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման։ Դրամայի հերոսուհու «Իջե՛ք, իջե՛ք, երազներ» կանչը, անկախ այն բովանդակությունից, որ նրա մեջ դրել էր թատերագիրը (դա կոչված էր արժեքազրկել իրականությունը և միակ ճշմարտություն հռչակել պատրանքը), դարձավ նշանաբան՝ կոպիտ կյանքի անվերջ ճնշումներից ու անիրավություններից հոգնած մարդկանց շուրթերին։

Հասարակական ընդհանուր վհատության օրերին սիմվոլիզմի թեկուզ և թվացյալ դրական սկզբունքները պետք է որ արձագանք գտնեին հայ գրականության մեջ։

Դա անխուսափելի էր ու միանգամայն տրամաբանական։ Ճակատագրական ժամանակի «անիծյալ հարցերի» պատասխանները որոնող գրողներն ու արվեստագետները ոչ թե «պատահական ազդեցությամբ» կամ «մասնակի տուրքերով», ինչպես սովորաբար ներկայացվում է դրությունը, այլ որոշակի հրահրումներով դառնում էին ըղձալի եզերքների, ճակատագրի, իդեալականի, երազանքի սիմվոլիստական գաղափարներին ու դրանց սիմվոլիստական լուծումներին։

Սիմվոլիստական գեղագիտության հրահանգած ու մեծարած այդ գաղափարները դիտվում էին իբրև հիմքերով տարուբերվող, անկայուն կյանքի «փրկության միջոցներ»։

Լևոն Շանթի դրամաները («Հին աստվածներ», «Կայսրը» և այլն), որոնց մեջ հեղինակը հասավ իրական աշխարհի ժխտման և

երազի բացարձակացման[32], Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության առանձին էջեր, մասնավորապես «Աբու-Լալա-Մահարի» պոեմը, Դ. Դեմիրճյանի խոհական պոեմները («Կյանքի տեսիլը», «Սրբի աղջիկը»), Դանիել Վարուժանի հեթանոսական պատկերները և, առհասարակ, Կոստանդնուպոլսի «Նավասարդ» խմբակի «հեթանոսականությունը», Կոստան Զարյանի «Մեհյան» խմբակի հանգանակները, Վ. Տերյանի, Մ. Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վ. Թեքեյանի քնարերգության որոշ հատվածներ, Վ. Տերյանի քնարին ուղեկցող ձայները («Տերյանի դպրոցը»՝ Արմենուհի Տիգրանյան, Գառնիկ Քալաշյան, Լեյլի, Իսահակ Իսահակյան և այլն), էլի ուրիշ, ավելի աննշան գրական երևույթներ, այս կամ այն չափով, այս կամ այն հարաբերությամբ ու կողմով, իրենց վրա կրում են սիմվոլիստական գեղագիտության որոշ սկզբունքների՝ և՛ բովանդակության, և՛ ոճական արտահայտչության, և՛ պատկերների կառուցման եղանակների ազդեցությունը։

Հայ գրականության այդ երկերում առկա է խորհրդանշանների (սիմվոլների) մի ամբողջ ճկուն համակարգ, սիմվոլներով արտահայտված աշխարհավերաբերմունք, որն ամենևին էլ «հասարակական ինքնամեկուսացման» ու «սոցիալական խորթացման» նշան չէ, ինչպես սովորաբար մեկնաբանում են 20-րդ դարի արվեստի այս երևույթը։

Հայ գրականության սիմվոլիստական հագեցումը մի այնպիսի ընթացք է, որի մասին ճիշտ կլինի ասել հետևյալը. հայ գրականությունը իր միջով անց է կացնում սիմվոլիստական գեղագիտության որոշ դրույթներ, դրանք գունավորելով ազգային-հայկական կյանքի բովանդակությամբ ու խնդիրներով:

Հայկական սիմվոլիզմին բնորոշ չէր (բացառությունները օրենքից դուրս են) «ուղղափառ» սիմվոլիստների կրոնական միստիկայի բացարձակացումը, նրանց դավանած այն հայացքը, թե արվեստը ոչ մի սեփական բովանդակություն չունի՝ կրոնական բովանդակությունից բացի, որ արվեստը կյանքի կրոնական ստեղծագործությունն է՝ «սինթեզի» հիմունքով։

Հայկական սիմվոլիզմը այդ ուղղության ուշացած, կարելի է ասել՝ անժամանակյա (անախրոնիկ) արձագանքն է։ Նա համարյա

---

32 Խ. Սարգսյանը «Լևոն Շանթ» (Երևան, 1930) գրքում հանգամանորեն բացատրում է Շանթի կորագիծը՝ ռեալիզմից դեպի սիմվոլիզմ, բնությունից ու հասարակական կյանքից դեպի ես, դեպի հայեցողականություն ու պատրանքների մեծարում։

թե սկսեց ձևավորվել սիմվոլիզմի գեղարվեստական սկզբունքների սպառման և, առհասարակ, ուղղության ավարտման *շրջանում։ Ուշացումն էլ, ըստ երևույթին, կանխեց իրական աշխարհի մերժման ու հավելյալ աշխարհների փառաբանման՝ սիմվոլիզմի աշխարհայացքային խոցելի կողմերի,* հիմնավոր *թափանցումը (խոսքը չի վերաբերում «ունայնության փիլիսոփայության» առանձին շորշոփներին) հայ գրականության մեջ։*

Հայկական սիմվոլիզմը որոշ իմաստով եղավ գրական մյուս ուղղությունների զինակիցը։ Սիմվոլիզմի գեղագիտական համակարգից հայ գրականության ներկայացուցիչներին առանձնապես գրավում էին մենակության դատապարտված անհատների ընդվզման, զգացմունքների ազատագրման, հավիտենական ճշմարտությունների որոնման թեմաները։

Այս թեմաները սիմվոլիզմի գեղագիտությունը հարստացրին ռոմանտիկական աշխարհազգացման հատկանիշներով՝ հասարակության բարձր իդեալների ողբերգական կործանման, կյանքի անձուկ պատյաններից դեպի լայն, անպարագիծ հորիզոններ տավառնելու թեմաներով, «համաշխարհային թախծի» ու ազգային վշտի մոտիվներով, հին արժեքների վերագնահատման ու նորերը որոնելու սկզբունքներով։

Ռոմանտիկական աշխարհըմբռնման ու գեղագիտության որոշ դրույթների «սիմվոլիստական խմբագրությունը», ռոմանտիզմին զբաղեցրած թեմաների նորովի իմաստավորումը, բնականորեն, նոր հոսանքը շրջափոխեցին դեպի մի ուրիշ որակ՝ նեոռոմանտիզմ: *Սիմվոլիզմից դեպի նեոռոմանտիզմ կատարված շրջափոխությունը հենվում էր հասարակական գործոններով ու դրդիչներով պայմանավորված* ինքնազարգացման *վրա։*

«Շրջափոխության» պատմական-հասարակական նախադրյալների մասին ճիշտ է նկատված. «Ռոմանտիզմի վերածնման կենսական հիմքը դարասկզբի բարդ հասարակական հարաբերությունները էին, միջին դեմոկրատական շերտերի սոցիալական, ազգային-ազատագրական իդեալների և տիրող իրականության սուր հակադրությունը, ստեղծված իրադրության մեջ ճիշտ կողմնորոշվելու անկարողությունը։ Այս ամենը ծնում էր անորոշ երազանքի և մղումների, իրականության բուռն զգացմունքային քննադատության ու մերժման ռոմանտիկական մոտիվներ՝ սրանց բոլոր ուժեղ և թույլ կողմերով»[33]*։*

---

33 Էդ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի պոեմները, էջ 445։*

Հայկական նեոռոմանտիզմ-սիմվոլիզմի թեմատիկական հետաքրքրությունների համակարգում մյուս բոլոր թեմաների հարաբերության մեջ առաջին տեղերը գրավեցին «սարսափելի աշխարհի» պսակազերծման թեման՝ սրանից ածանցված փախուստի մոտիվներով, և հայրենիքի որոնման ու երազանքի թեման՝ «ազգային ողբերգության» տրամաբանական արտահայտությունը։

Հայրենիքը միայն հույսերի մեջ պահպանած, իրական կյանքում ամենօրյա տառապանք ճաշակող, հայրենական օջախները երազող ժողովրդի գրականությունը, ինչ ուղղության անիվների վրա էլ դրվեր, միևնույն է, չէր կարող առաջին պարտականություն և առաջին հոգս չհամարել հայրենիքի որոնումը, հայոց չարաղետ պատմության գաղտնիքների բացատրությունը։

Կարելի է առանց տատանվելու ասել, որ հայ իրականության մեջ սիմվոլիզմ-նեոռոմանտիզմը զարգացավ ազգային մեծ ողբերգության՝ հայրենիքի կորստյան ու նրա անձկության հողի վրա, ասպարեզ մտավ իբրև այդ հոգեբանության օրինական ծնունդ։

6

Չարենցի բանաստեղծական մկրտությունը զուգադիպեց ժողովրդի քաղաքական հույսերի խորտակման ժամանակին, ուր և ցայտուն հետագիծ թողեց սիմվոլիստական գեղագիտությունը։ Այս ուղղության մի շարք կողմեր, ինչպես ճակատագրի (Fatum) և հրաշքի (Чудо) թեմաները, պատրանքի ու հույսի վերապրումը, որոնման՝ նոր ուղիների, կանչը առանձնապես հարազատ էին Չարենցի անփորձ հասակին։ Չարենցի համար աշխարհը չմեկնված գաղտնիք էր՝ լի բազում առեղծվածներով, իսկ նրա տեսադաշտում հայտնված սիմվոլիստները խոստանում էին աշխարհի փականքները բացելու ինչ-ինչ բանալիներ։ Դա էր պատճառը, որ «մի կողմ թողած» նույն ժամանակաշրջանի հայ գրականության մեջ բարձր զարգացման հասած ազգային-ժողովրդական քնարի (Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան) կենդանի ավանդները, Չարենցը առանձնահատուկ սևեռումով դարձավ դեպի նորագույն ուղղությունը։

Սիմվոլիզմը նրա համար եղավ հարազատ գիրկ։

Չարենցի սիմվոլիստական հրապուրանքներին խթանեց նաև այն հանգամանքը, որ նորագույն բանաստեղծները՝ ֆրանսիական և ռուսական մոդեռնի ներկայացուցիչները, աշխարհի քաոսային

պատկերացումներով ու տագնապի ահազանգերով ավելի «խոստումնալից» էին երևում, քան աշխարհի բանն իմաստնորեն զննող Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը։

Ուշագրավ է նաև այն, որ Չարենցի վաղ քնարի սիմվոլիստական արծարծումները բեկվում են ազգային-տեսլական գաղափարաբանության՝ գուշակությունների, հայտնությունների, հրաշքների, կանխատեսությունների մտապատկերներով։

Իհարկե, անիմաստ զբաղմունք է տեսլական գրականության միջնադարյան աղբյուրների և Չարենցի տեսիլային մտապատկերների միջև ուղղակի զուգահեռներ փնտրելը։ Բայց և պետք չէ մոռանալ այն պարագան, որ ազգային-քաղաքական գաղափարախոսության ցավագին փլուզումից հետո էլ 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հասարակական-մտավոր կյանքում տեսիլային հոգեբանությունը դեռևս պահպանում էր որոշակի տեսակարար կշիռ։ Մասնավորապես գրականության մեջ տեղ գտան ժողովրդի ազգային-քաղաքական սպասելիքները ծրարած տեսիլները՝ կամ հնագույն հայկական առասպելների (Հ. Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» բալլադը, 1904), կամ նախապատմական անունների (Վ. Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքը, 1913—1917) ձևով։

Ժողովրդի լայն խավերում դեռ կենդանի էր այն հոգեբանությունը, որի դասական ձևակերպումն է Վահան Տերյանի հետևյալ խոսքը.

Մշուշի միջից,— տեսի՜լ դյութական,—
Բացվում է կրկին Նաիրին տրտում[34]։

Տեսիլքը՝ սրան ծնող յուրահատուկ ոգետեսության հոգեբանությամբ, լայն տեղ էր գրավում նաև սիմվոլիստների գեղագիտական համակարգում։ Ավելին. վերին ճայտնության գաղափարը, լինելով սիմվոլիստներին զբաղեցնող հիմնական գաղափարներից մեկը, նրանց բանաստեղծությունը հարստացնում էր այլևայլ տեսիլների գեղարվեստական մարմնացումներով։

Մի կողմից՝ ազգային-տեսլական հոգեբանությունը, մյուս կողմից՝ սիմվոլիստների տեսլական գեղագիտությունը,—այս երկու իմացական աղբյուրներն են սնում վաղ Չարենցի գեղարվեստական մտածողությունը։

Եթե ազգային տեսիլները կոչված էին պատմության անթափանց մշուշների մեջ կորած ճայրենիքը ստեղծագործելու խնդրին,

34 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1960, էջ 230։

ապա սիմվոլիստական տպավորությունները կոչված էին արտահայտելու մարդու խորթացումը անհեթեթ, ֆառսային իրականությունից:

Չարենցի վաղ քնարից հայտնի առաջին էջն իսկ՝ «Մաղիկները հեզ...» բանաստեղծությունը, կապված է տեսլական վերապրումի հետ։ Քամիները բանաստեղծին պատմում են, «թե հեռուներում ինչպես են սիրում...»։

Սիմվոլիստական գեղագիտությանը բնորոշ տեսիլային վերապրում է նաև «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» գրքույկի առանցքային կերպարը։

Տխրադալուկ աղջիկը, որին բանաստեղծը խոստանում է իր սերը, այդ աղջիկը ոչ թե իրականության մեջ է, այլ կյանքի անհայտ մշուշում.

Այնտեղ, մութի մեջ հայտնվում է ահա
Տեսիլդ գունատ ու տխրադալուկ,—
Օրերի անհայտ մշուշից ելած
Գունատ այցելու (I, 12)։

«Տխրադալուկ աղջիկը» Ալեքսանդր Բլոկի Գեղանի Տիկնոջ պես անմարմին, անհատական կոնկրետ հատկանիշներից վերացարկված գեղարվեստական խորհրդանշան է։

Բայց, չնայած Գեղանի Տիկնոջ և Տխրադալուկ աղջկա նմանությանը, դրանք, ըստ էության, արտահայտում են տարբեր բովանդակություն։ Մինչ ռուս բանաստեղծը Գեղանի Տիկնոջ միջոցով հրահանգում էր սիմվոլիստների փիլիսոփայությունը, որի համաձայն աշխարհի վերակառուցման գլխավոր ուժը հավերժական կանացիության նախասկիզբն է, Չարենցը բոլորովին հեռու էր փիլիսոփայական նման համապարփակ գաղափար արծարծելուց։

Ներբողելով տխրադալուկ աղջկան, Չարենցը փորձում էր ցուրտ ու անարև աշխարհում կառուցել հոգեկան դաշնության պատրանքը.

Ես քեզ կանչեցի երկա՜ր ու երկա՜ր —
Ու չկար, չկար... (I, 13)։

Բայց որովհետև հոգու դաշնությունը վերադարձնելն ամենադժվարին բանն էր, բանաստեղծը երես է դարձնում նաև «գունատ այցելուի» տեսիլից, ազդարարելով ի լուր աշխարհի.

Թող կյանքը գլխիս մրրիկներ տեղա
Ու մոխիր ցանի—

Էլ ո՛չ մի կղզում իմ երազը հին
Հետ չի դարձնի... (I, 16)։

7

Տխրադալուկ աղջկան նվիրած «Երեք երգ...»-ում, ինչպես և դրանից հետո գրած մյուս շարքերում («Հրո երկիր»—1913—1916, «Տեսիլաժամեր»—1915, «Լիրիկական բալլադներ»—1915—1917, «Միածան»—1917) Չարենցը արտահայտում է տասական թվականների անտուն ու թափառական, անղեկ ու անառագաստ երիտասարդության հոգեկան մղումների աշխարհը՝ նրանց ֆանտաստիկան։

20-րդ դարի արվեստում ֆանտաստիկան այն ուժն էր, որ կոչված էր հերքելու գորշ առօրյան և մեծարելու կյանքի հեքիաթը։

Ռուս բանաստեղծ Ա. Բելին այս պարզունակ աշխարհայացքըն արտահայտել է ոսկե գեղմը որոնող ժամանակակից արգոնավորդների թեմայով։ Սրանք, թողած գորշ երկիրը, մղվում են դեպի «արևի երկիրը»՝ այնտեղ հայտնագործելու իսկական կյանքը։

Կյանքի ֆանտաստիկական ընկալումները խոր հուն են բացում նաև դարասկզբի հայ արվեստում։

Այս առումով խիստ հետաքրքրական են Մ. Սարյանի վաղ շրջանի այն գործերը, որոնք ունեն «Հեքիաթներ» և «Երազներ» խորագիրը։

«Իմ կյանքի բոլոր ժամերին,—պատմում է Մ. Սարյանը,— ունեցել եմ այն զգացումը, ինչը կարելի է անվանել տիեզերքի զգացում, ապրել եմ տիեզերքի մասին մտորումներով։ «Հեքիաթներում» և «Երազներում» ես դա արտահայտել եմ տեսիլքների, բնության տարրերի ֆանտաստիկ կոմբինացիաների մեջ։ Հիշիր մեր բանաստեղծությունը՝ ինչքան տիեզերական, անհուն և, միաժամանակ, պարզ է, մանկան երևակայությամբ ներծծված»[35]։

«Ինչ որ նկարում էի,— ասում է Սարյանը վաղ շրջանի մասին,— ռեալության և երևակայության միահյուսում էր, ռեալ, որքան որ այն կատարում էի տեսածի տպավորությամբ, ֆանտաստիկ՝ որքանով այն սինթեզում էի երևակայական տեսիլքի մեջ»[36]։

Գեղագիտական ընդհանուր սկզբունքներով Սարյանի հեքիաթային աշխարհազգացումին հարազատ էր մասնավորապես Վահան

---

35 Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, գ. 1, Երևան, 1966, էջ 5։
36 Նույն տեղը, էջ 76։

Տերյանի բանաստեղծությունը, որը անցողական կյանքի դեմ հանում էր ֆանտաստիկան.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր,
Ես գիտեմ դյութական մի հովիտ[37]։

Նույն ֆանտաստիկականի՝ «ճեֆիաք-իրականության» *հոգեբանությունը Չարենցին, Վ. Տերյանի հետևությամբ, թելադրեց անծանոթ ուղիների հետևյալ պատկերացումը.*

Երազում եմ այն Երկիրը հեռավոր... (I, 21)։

Անտարակույս, էական տարբերություններ կան Մ. Սարյանի և Չարենցի «Երազների» միջև։ Մինչ Սարյանը «Գազելում», իր իսկ խոստովանությամբ, ներկայացնում է բնությունը «իբրև հեքիաթ՝ անարատ իր ամբողջության մեջ»[38]*, ապա Չարենցը «Հեռավոր երկրի» տեսիլքով արտահայտում է միանգամայն տարբեր հուզապրում։*

Ո՞րն է այդ հուզապրումը։

Փրկության «ոսկեման ուղիների», որոնման հանգրվանի, մի խոսքով՝ իդեալական աշխարհի *երազանքը Չարենցի քնարական նոր շարքերում արտահայտում է* իր սերնդի ճոգեկան փլուզումն ու ճրա *խզումն այն իրականությունից, որ նույն այդ սերնդին դրել էր անլուծելի հարցերի առաջ.*

Եվ ինչո՞ւ եկան, և ինչո՞ւ անցան,
Մենք չենք իմանում աշխարհում անդուռ (I,)։

Ժամանակի մեծ ու փոքր ողբերգությունները՝ աղդային անընդհատ աղետն ու ամենասովորական հոգեկան մղումների ոչնչացումը, մարդկանց հայացքները գամել էին այն աստղացոլ հեռուներին, որոնք, նրանց կարծիքով, բերելու էին փակուղիներից դուրս գալու ինչ-ինչ լուծումներ ու ելքեր։

Ճիշտ է նկատված, որ հեռավոր եզերքների ու «աստղային հեռաստանների» երազանքը Չարենցի «փախուստն» էր անդուռ կյանքից, որ «սյուժետային փախուստը» *բանաստեղծի գրչի տակ վերաճեց յուրահատուկ* «գեղագիտական պրոբլեմի»[39]։

Սիմվոլիստ բանաստեղծների փոխառյալ կերպարներով, թեմաներով ու պատկերային կապակցություններով, մի խոսքով սիմ-

---

37 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 176։*

38 Մ. Սարյան, *Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 74։*

39 *Ар. Григорян*, Поэзия Егише Чаренца, Ереван, 1961, стр. 6.

վոլխատական գեղագիտության բանալիներով, Չարենցն արտահայտում է երազասերների սերնդի հոգեբանության մեջ հուն բացած **հավելյալ աշխարհների** *միստիֆիկացիան։*

Ազդակներ ստանալով **երազասերների սերնդի կամքից,** *բանաստեղծի Մուսան հանձնվում է պես-պես ու զարմանահրաշ տեսիլքների հրապուրանքին։*

Մերթ նրա ստեղծագործության մեջ այդ տեսիլը հայտնվում է եգիպտական անդրշիրիմյան Ամենտի եզերքի նշանով,—մի անծանոթ հանգրվան, որի մասին ասվում է, թե այնտեղ՝

> *Հոգին չի մեռնում։ Մարմինը թողած երկրային փոսում—*
> *Թափառում է նա տիեզերական լաբիրինթոսում։*
>
> *Անցնում է բոլոր ճամփաները սուտ ու անբերր երկրի,—*
> *Որ պայծառ, մաքուր, դարձերից հետո,—Քո գրկում բերկրի։*
>
> *Բայց ե՞րբ կհասնի հոգիս, որպես սեգ, սրբացած մի զոհ,—*
> *Մայրամուտային եզերքը Կապույտ,— լույս եզերը Քո... (I, 68)։*

Մերթ տեսիլքը համբառնում է երկինք և նրա ելագիծն են դառնում Հարդագողի «ոսկեման ուղիները».

> *Մենք սիրել ենք տրտմությունը մեր հոգու՝*
> *Աներջական ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ սեր։*
> *Ու սիրում ենք առավոտից-իրիկուն*
> *Ճամփա երթալ—ու հավիտյան երազել։*
> *Աչքերիս մեջ մենք պահել ենք երկրային*
> *Ճամփաների հեռուները դյութական —*
> *Ու անցնում ենք ուղիներով երկրային*
> *Ուր բյո՜ւր մարդիկ երազեցին ու չկան... (I, 62)։*

Մերթ տեսիլի կերպարանք է առնում կապույտի անեզրությունը.

> *Կապույտը հոգու աղոթանքն է, քո՛ւյր,*
> *Կապույտը—թախիծ (I, 73)։*

Մերթ «մանուշակագույն մշուշի» մեջ է որոնվում հոգեկան անդորրության ակնթարթը.

> *...Քո՛ւյր, փռվեց ահա իմ տրտում հոգում,*
> *Որպես երազում ապրած երեկո—*
> *Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն (I, 89)։*

Մերթ էլ բանաստեղծն իր բովանդակ էությամբ մղվում է դեպի հավերժական կանացիության տեսիլը՝

Այս աշխարհում իրիկնային, ուր ապրեցիր միայն մի ժամ,
Հրա՛շք էր, սիրտ, հրափթիթ ծաղկումը քո հրաշուշան (I, 134)։

Ամենտի երկիր, Հրո երկիր, Աիդի եզերք, Կապույտ եզերք, Հարդագողի ճամփա,— այս տեսիլների անունները, ինչ խոսք, գրական ծագում ունեն։ Դրանք քաղված են սիմվոլիստների տեսլական մեծահարուստ բառարանից ու գեղարվեստական յուրահատուկ մտածողությունից։

Ո՞րն է այդ յուրահատկությունը։

Ինչպես հայտնի է, սիմվոլիստների փիլիսոփայական ելակետը աշխարհն իբրև պատրանք պատկերացնելն է։ Այսպես կոչված «ուղղափառ» և նվիրյալ սիմվոլիստներն իրենց գեղագիտական սկզբունքները հռչակելիս ելնում էին գերազանցորեն այդ ուղղության գաղափարական առաջնորդի՝ Վլադիմիր Սոլովյովի, միստիկական ֆանտազիաներից, առաջին հերթին նրա ուսմունքի այն հատվածից, որի համաձայն կենդանի իրականությունը չունի իր սեփական բովանդակությունը, այսախշարհն այնաշխարհի՝ իսկականի, աղավաղված ցոլացումն ու աղճատված պատկերն է։

Ոչ միայն իր փիլիսոփայական տրակտատներում, այլև բանաստեղծություններում Վլ. Սոլովյովն իրական կեցությանը հատկացնում է սոսկ այնաշխարհի ստվերի դեր: Մի բանաստեղծության մեջ իր ուսմունքի ոգով նա գրում է հետևյալը.

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий.

Զարգացնելով դեռ անտիկ աշխարհում ձևավորված պլատոնական ուսմունքի այն կետը, որով ռեալ իրականությունից սահմանագծվում էին կեցության իդեալական, հոգեկան ձևերը,— սիմվոլիզմի գեղագիտության փիլիսոփայական հիմնավորողները տեսանելի ամբողջ աշխարհը համարում էին այդ իդեալական, բարձր իրականության աղոտ ու քմահաճ ցոլքը։ Այս ուսմունքի ոգով էլ

281—4

Նրանց ստեղծագործության մեջ կրոնական ներսուզումների ու հայտնությունների կողքին երևում է նաև **փրկչի՝ մարգարեի**, կերպարը, որը կոչված է այս աշխարհում տառապող ու տանջվող մարդկությանը դուրս բերել **այնաշխարհի փրկության ափերը**: Մարդկությունը, նրանց համոզմունքով, սպասում էր ամենազորեղ և ամենակարող փրկիչ-մարգարեին։

Дети скорби, дети ночи,
Ждем: придет ли наш пророк?

գրում էր սիմվոլիստների մյուս փիլիսոփան՝ Դմ. Մերեժկովսկին։

Չարենցը ոչ միայն ծանոթ էր սիմվոլիստների տեսական դեկլարացիաներին ու նրանց «մարգարեական կանխատեսումներին», այլև տարվում է նրանց «աշխարհափրկիչ» ծրագրերով ու սիմվոլիստական տեսիլներով։

Այդ տեսիլների մեջ, սակայն, նրան գրավում էր ոչ թե ավետարանական ուտոպիաների ու կրոնական հայտնության բացարձակ գաղափարի նստվածքը, այլ տեսիլների մեջ արտահայտված ռոմանտիկական երազանքի, տագնապի ու ահազանգի շեշտը, այսինքն՝ բուն իրականության հետ անմիջական հարաբերություններ ստեղծող գեղարվեստական գիտակցությունը։

8

Բանաստեղծության տեսլական կառուցվածքի սնուցողը «սարսափելի աշխարհից» ստացած տպավորություններն էին, որոնց ազդեցությամբ Չարենցի քնարը դառնում է ավելի դրամատիկ և տագնապալից։ Իրականության տպավորությունները՝ գույներն ու գծերը, խորացրին **փախուստի–հեռացման** թեման, որն այս դեպքում ոչ թե կյանքի դեմ ուղղված **արմատական** ընդվզում էր, այլ ըստ էության, կեցության իդեալական չափանիշների, այսինքն՝ պատրանքի մեծարում։

Չարենցի բանաստեղծական շարքերում այդպիսի դերով երևաց **«հեռավոր եզերքների»** թեման, որը փախուստի ոչ թե իրական, այլ ֆանտաստիկական-հայեցողական լուծում էր։

Նույն դերով հայտնվեցին նաև Չարենցի քնարի այն նվագները, որ կանչում էին դեպի բնության անեզրությունը («Որպես հսկա ադամանդ, տեսա գագաթը ձյուն...»), դեպի իդեալականի բարձրագույն արտահայտությունը՝ դեպի **սիրո հեքիաթը**:

Այդ հեքիաթին բնորոշ էր իդեալական-ֆանտաստիկական

աշխարհի նվաճման այն եղանակը, որի մասին Վահան Տերյանն ասում էր.

Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ հոգու
Թևերով,
Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ պայծառ
Երազով...[40]

Սիրո նվագը ևս Չարենցի քնարերգության մեջ «զարդարվեց» սիմվոլիստների արտահայտչական գույներով ու պատկերներով։

Սիրո հեքիաթում իբրև կենտրոնական կերպարներ հանդես են գալիս **Բանաստեղծը և Իրիկնային Քույրը**։

Թեպետև բանաստեղծն իր հղացումները ձևավորում է իրական-կենսագրական ապրումներից (դրա վկայությունն են «Աստղիկ Ղոնդախչյանին», «Կարինե Քոթանջյանին» և այլն, նվիրումները), բայց նրա **Իրիկնային Քույրը՝ կապույտ աղջիկը,** *ինչ-ինչ կողմերով էլ գրական քաղվածք է։*

Դա Ալ. Բլոկի **«Հրաշալի անծանոթուհու»** («Чудесная незнакомка»), *Վահան Տերյանի* **«Հրաշք աղջկա»** *հարազատ արյունակիցն է, նրանց հոգեկան շաղախով կերտված մի անմարմին էություն, որը կոչված է բանաստեղծին պատմել... սիրո հեքիաթից ու հմայքներից։*

Ինչպես Բլոկը և Տերյանը, Չարենցը ևս ամենաերկրային, ամենակենդանի զգացմունքը տեղափոխում է երկնային ոլորտներ և այդ բարձր կետում որոնում իր իսկ միստիֆիկացրած Կանացիության ու Սիրո իդեալը։

Ահա Ալ. Բլոկի «Հրաշալի անծանոթուհու» բազմաթիվ մարմնացումներից մեկը.

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами
Она садится у окна....

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,

---

40 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1961, էջ 150։*

И вижу берег очарованный
И очарованную даль[41].

Սա էլ Անդրեյ Բելու «երազային սիրո» կերպարը, որ նա տեղադրել է «Ոգետեսություն» բնորոշ վերնագրով բանաստեղծության մեջ.

Милая,— знаешь ли—вновь
видел тебя я зо сне?...
В сердце проснулась любовь.
Ты улыбалася мне

Где-то в далеких лучах
ветер вздохнул обо мне
Степь почивала в слезах.
Ты замечталась во сне.

Ты улыбалась, любя,
помня о нашей весне.
Благословляя тебя,
был я весь день, как во сне[42].

Ահա և Վահան Տերյանի «Հրաշք աղջիկը»՝ «Տխրություն» անունով.

Սահուն քայլերով, աննշմար, որպես քնքուշ մութի թև,
Մի ստվեր անցավ ծաղիկ ու կանաչ մեղմիվ շոյելով.
Իրիկնաժամին, թիերն օրորող հովի պես թեթև
Մի ուրու անցավ, մի գունատ աղջիկ ճերմակ շորերով...

Արձակ դաշտերի ամայության մեջ նա մեղմ շշնջաց,
Կարծես թե սիրո քնքուշ խոսք ասաց նիրհող դաշտերին.—
Ծաղիկների մեջ այդ անուրջ կույսի շշուկը մնաց
Եվ ծաղիկները այդ սուրբ շշուկով իմ սիրտը լցրին...[43]։

Այս հոգեբանական-հուզական համակարգի մեջ է նաև Չարենցի տեսիլքը.

Մի լույս աղջիկ, լույս մի մեռել
Օրերի միգում երևում է ինձ։
Թարթում են միգում կրակները դեռ,
Ու կարոտը հին խեղդում է նորից։

Անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ
Ու նորից միգում երևում է նա,

---

41 *Ал. Блок,* Собр. соч. в двух томах, т. I, стр. 176—177.
42 *А. Белый,* Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, стр. 152.
43 **Վ. Տերյան,** *Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 11։*

Ու նորից չկա։ Ու նորից գիշեր—
Փողոցի վրա ու հոգուս վրա (I, 33)։

«Երազային սիրո» մարմնացումների նմանությունն այնքան ակներև է, որ թվում է, թե նույն գրիչն է ստեղծագործել բոլոր այս կտորները։ Խոսքը տեքստային-բառային համընկնումների կամ ուղղակի փոխառությունների մասին չէ, այլ՝ հոգեբանական ներքին հարազատության։

*Նույնն են ոչ միայն բանաստեղծական տրամադրությունն ու դրանց արտահայտման պատկերային ձևը (մշուշի մեջ երևացող կնոջ դիմաստվեր—*ուրվագիծ), *այլև այդ* անբացատրելի կերպարանափոխությունների *բանաստեղծական մեկնաբանությունը։*

Ինչպես Վահան Տերյանի և Ալ. Բլոկի սիրային քնարը, Չարենցի «սիրո հեքիաթը» ևս ունի որոշակի դրամատիկական բովանդակություն։

Բնութագրելով Պոլ Վերլենի պոեզիայի էությունը, Մաքսիմ Գորկին գրել է. «Նրա մշտապես մելամաղձոտ ու խորունկ տխրությամբ հնչող բանաստեղծություններում հստակորեն լսվում է հուսահատության ճիչն այն նուրբ ու զգայուն հոգու, որը տենչում է լույս և մաքրություն, որոնում է աստծուն *և չի գտնում, որը ցանկանում է սիրել մարդկանց և չի կարողանում»*[44]*։*

Մի այսպիսի նոգեբանական անձկություն *էլ կարելի է դիտել Չարենցի ստեղծագործության մեջ,* ցանկության և կատարման *մի շատ դժվարին, համարյա անփարատելի վիճակ, որը նրա քնարին տալիս է դրամայի ու տագնապի շեշտեր։*

9

Դրամատիկական բովանդակություն ունի բանաստեղծի կառուցած սիրո այն ֆանտաստիկան, որը տեղ է գտել «Հրո Երկիր», «Լիրիկական բալլադներ» և «Միածան» շարքերում։

«Հրո երկիրը» (1913—1916), ըստ էության, «Միածանի» նախնական տարբերակն է[45]*։ Այս շարքում Չարենցը կառուցում է ֆանտաստիկական միրաժի առաջին դրվագը, այն տեղափոխելով մի գոյության, ուր, բանաստեղծի բնազդական կռահումով, պետք*

---

[44] *М. Горький,* Собр. соч., т. 23, стр. 124—125.

[45] *«Հրո երկիր» շարքը Չարենցը 1917-ին ուղարկել էր Գ. Լևոնյանի «Գեղարվեստին», բայց հետո հրաժարվել է տպագրելու մտքից (տե՛ս Երկերի ժողովածուի I հատորի ծանոթագրությունները, էջ 353)։*

որ միասնանան «մարմինը և հոգին», կիրքն ու երազը, Շամիրամն ու աստվածությունը.

Երազում եմ այն Երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեգ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացա՜ծ ու նյութացա՜ծ, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի՜ մեջ, քույր իմ, կին (I, 21)։

Հրո երկիրը, սակայն, ոչ միայն չի բերում բանաստեղծի երազած հոգեկան սուրբ դաշինքը, այլև պարզում է նման երազի անհնարինությունը։ Երազի կողքին հայտնվում են իրական կյանքի անդրադարձումներ՝ հոգու տառապանքն ու ճիչը («Սիրտս ճչաց. Հրդեհներից լույսի՞ն կարոտ» I, 26), տագնապն ու գոյության անորոշությունը։

Ֆանտաստիկական այն ափը, որ բանաստեղծին խոստանում էր հմայքներ, այդ ափը երևում է իբրև «զոհերի հանդես».

...Երկիրը Հրի՝
Լեգենդ էր թվում
Մահի՜, ոճիրի... (I, 27)։

«Հրո երկիր» շարքում առաջին անգամ Չարենցի քնարերգության մեջ տեղ է գտնում նրա հրաշալի Անծանոթուհու «կապույտ դղյակի» խորհրդանշանը, որ ավելի ընդարձակ մեկնաբանությամբ անցնում է «Երեքը» (Պոեմ հավիտենական) և «Հետերա-երազ» բալլադներին։

«Երեքը» բալլադում նկարագրված դղյակը՝ նրա տիրուհով և երկու ասպետներով, ոչ թե իրական դղյակ է, այլ դարձյալ ֆանտաստիկական մի կառուցվածք, ուր բանաստեղծը փորձում է տեղադրել իր երազը։

Այդ դղյակի «կերպարով»՝ ասպետական-լեգենդային կոլորիտով, բանաստեղծը փորձում է գտնել մտահոգիչ հարցի պատասխանը.

Այդ հին դղյակում ի՞նչ էին անում։
Կյանքը դղյակում երա՞զ էր, թե վիշտ... (I, 43)։

Պատասխանը երևում է հետևյալ տրտում եզրակացությամբ. «Արևը չկա։ Արևը—երազ» (I, 46)։

Տրամադրությամբ «Երեքը» շարունակող մյուս բալլադներում ևս («Հետերա-երազ», «Եզերքը Աիդ», «Հրդեհը», «Մարի՜, էգ թռչուն»), բանաստեղծը ոչ միայն չի նվաճում Նիրվանան՝ հոգու բացարձակ անդորրը, այլև իր երազանքը՝

Դաշտերի միգում կորցրել եմ ես
Մի հին, երկրային բերկրանքի ուղի (I, 58),—

այդ երազանքը համարում է աշխարհի ստությունը.

Ու սուտ է հոգու բերկրանքը մաքուր (I, 59)։

Նրա ֆանտաստիկային հետևում է ավելի անողոք ու դաժան եզրակացությունը.

Հոգնե՜լ եմ, հոգնե՜լ երազից, մահից,
Անտարբերության վիճակից երեր... (I, 60)։

10

Բանաստեղծի հոգեկան դրաման է արտահայտում նաև «Ծիածան» բանաստեղծական շարքը, որն առանձին գրքույկով լույս տեսավ 1917-ին[46], Մոսկվայում և ուներ «Իրիկնային քրոջս՝ Կարինե Քոթանջյանին» նվիրումը։

Բովանդակությամբ և կառուցվածքով «Ծիածանը» ամբողջական քնարական պոեմ է, որը վերապատմում է Աստվածամոր աչքերով աղջկա (Հրաշք աղջկա, Հրաշալի Անծանոթուհու կրկնակի) և բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրո պատմությունը։

«Ծիածանը» բացվում է մի բնորոշ քառյակով, որը պարզում է այդ սիրո յուրահատկությունը.

Ես աստղային մի պոետ, Լաբիրինթում քո Կապույտ,
Քույր, անցնում եմ, որպես աստղ, հոգիս-մեռած աստղի փայլ.
Այնքան տրտում է հոգիս, բայց միշտ ժպտում է հոգուդ,
Որ Երազը չդառնա Գողգոթայի ճանապարհ... *(I, 67)։*

Աստղային բանաստեղծ և կապույտ աղջիկ, երազներ և հույսեր, սիրո ոսկի հեքիաթի կարոտ և սիրո խոստումներ, ապա՝ կա-

---

46 «Ծիածանի» ստեղծագործական պատմության վերաբերյալ որոշ տեղեկություններ է տալիս Կարինե Քոթանջյանի հուշը («Սովետական գրականություն», 1967, № 9), որը գրի է առել Ալմաստ Զաքարյանը։ Կ. Քոթանջյանը պատմում է. «Չարենցը Մոսկվա եկավ 1916 թ. աշնանը, եթե չեմ սխալվում սեպտեմբերի վերջերին և ընդունվեց Շանյավսկու համալսարանի պատմագրական ֆակուլտետը։ Ապրում էր մի շատ փոքր սենյակում, որտեղ կար մահճակալ, սեղան և երկու աթոռ։ Շատ պատկառելի և զգայուն տանտիրուհի ուներ նա, միշտ բողոքում էր, թե եղիշեն օր ու գիշեր նստած գրում է ու գրում...

Այդ օրերին Չարենցը գրում էր «Ծիածանը»։ Ինձ ոչինչ չէր ասել մինչև ավարտելը, հետո բնագիրը տվեց ինձ և խնդրեց կարդալ միասին»։

Քոթանջյանի պատմելով Չարենցը «Ծիածանը» հրատարակել է հորից ստացած փողերի խնայողությամբ։ Իսկ հայրն այդ ժամանակ նրան կարգել էր իր գործերի վաճառքի մոսկովյան գործակալ։

պուտաչյա երջանկության առասպելի կործանում,—սա է, ընդհա-նուր գծերով, «Միածանի» սյուժետային բովանդակությունը։

Թեպետև «Միածանում» շրջանցված է սիրո կենցաղը, թեպետև Գործող Անձանց հոգեկան մղումները ենթարկված են սիմվոլիստա-կան վերացարկման (նրանք ոչ թե կենդանի ապրումների կրողներ են, այլ վերացական հոգեբանական խորհրդանշաններ), այդուհան-դերձ, «սիմվոլիստական խմբագրությամբ» իսկ արտահայտված «սիրո հեքիաթը» ունեի դրամատիկ բովանդակություն։

Ինչպես առհասարակ բոլոր սիմվոլիստների մոտ, Չարենցի բանաստեղծություններում սերը կոնկրետ, զգացական ապրումի գծեր չունի։ Դա անակրեոնյան վայելքի գծերից զտված, սոսկ հի-շողական զուգորդումներով կառուցված գաղափար-խորհրդանշան է։

Դա այն սերն է, որ Այսաշխարհից ծավալվում է դեպի Այնաշ-խարհ, երկրային առօրյայից դեպի անհայտություն, դեպի ֆան-տաստիկական այն եզերքը, որտեղ մարդու հոգին, ազատվելով «տուտ ու անբերր» երկրի տառապանքներից, վերագտնում է իր նա-խասկիզբը լուսավոր էությունը։

Այսաշխարհից դեպի Այնաշխարհ ընթացող ճանապարհի վրա բանաստեղծին երևում է Իրիկնային քրոջ իդեալական կերպարան-քը՝ Նրա լուսեղեն Տեսիլքը.

Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով,
Թոքախտավոր, թափանցիկ, մարմինի՜ պես երազի.
Կապո՜ւյտ աղջիկ, ակաթի ու կաթի պես հոգեթով,
Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ...

Ես ի՞նչ անեմ, ի՞նչ անեմ, որ չմեռնի իմ հոգին,
Որ չմարի իմ հոգին քո ակաթե աչքերում.
Ես ի՞նչ անեմ, որ մնա ծիածանը երեքգույն,
Որ չցնդի, չմարի՜ իմ հոգու հեռուն...

Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ՝ աստվածամոր աչքերով,
Թոքախտավոր, թափանցիկ, մարմինի՜ պես երազի,
Կապո՜ւյտ աղջիկ, ակաթի ու կաթի՜ պես հոգեթով,
Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ... (I, 69)։

Աստվածամոր աղջկա հեռավոր երկիրը ամբողջովին ողողված է հեքիաթի ֆանտաստիկական գույներով.

Երեք գույն կա երազային քո երկրում—
Երեք գույն,
Թափանցիկ են այն գույները քո երկրում—
Քո հոգում։

Դու ժպտում ես. քո լուսավոր աչքերում—
Երեք փայլ.—
Ու բացվում է, կապո՛ւյտ աղջիկ, քո հեռուն
Լուսավառ (I, 70)։

Աստվածամոր աչքերով աղջիկը իր հեռուներից բանաստեղծի որբացած հոգուն պետք է բերի հոգեկան դաշնության ծիածանը։

Երեք ճաճանչ, երեք երանգ, երեք գույն,
Որ անցան,—
Քո՛ւյր, կապել են քո յաչքերում, իմ հոգում—
Ծիածան (I, 72)։

«Հրաշք աղջիկը», «Իրիկնային Քույրը», «Կապույտ աղջիկը» աստղային պոետի պատմած սիրո հեքիաթի մեջ, որի համապատասխան մասերն են «Ծիածանը», «Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույնը», «Հրաժեշտի երեկոն», «Գազելներ» ենթաշարքերում ասպարեզ բերված բազմաթիվ քնարական էտյուդները, ներկայանում է որպես երազ ու խոստում, որպես հույս ու սպասում, որպես հրաշքներ արարող ուժ։

Բանաստեղծն ամբողջ էությամբ մղվում է դեպի երեք գույնի ոլորտը՝ այնտեղ ստեղծելու հոգեկան բերկրության տեսիլքը։

Ինչ-որ մի տեղ, բացարձակ մի հավատով, նա օրհներգում է կապույտը, ապա ոսկին, իրար է բերում երկրային ու երկնային առնչությունները.

Դու տրտում ես, բայց արևի բռնկված ոսկին
Ոսկեզօծել է քո կապույտ, աստղայի՛ն հոգին (I, 81)։

Բայց հասնելով մանուշակագույնին, բանաստեղծական հեքիաթը շրջվում է իր հակադրությունը,—հույսն ու սպասումը խամրում են, երազն ու խոստումը անէանում, մնում է միայն հոգու տրտմությունը.

Կապույտից հետո և ոսկուց հետո,
Քո՛ւյր, փռվեց ահա իմ տրտմած հոգում,
Որպես երազում ապրած երեկո,
Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն։

Հիշում եմ հիմա, որ մի իրիկուն,
Ժպտալուց հետո, երբ ոսկի շղթան
Ընկավ ամոթխած գիրկը լռության—
Փռվեց քո դեմքին, իմ տրտմած հոգում
Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն... (I, 89)։

Կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը՝ սիմվոլիստական պոեզիայի «գունային երրորդությունը» սրանց բնորոշ հմայքներով ու հրաշագործություններով՝ մաքուր արցունքներ, լուսավոր զողանջներ, արևի ոսկի, կանչող կարապներ, լուսեղ երազներ, օրորվող լճակներ, ոսկեգույն առագաստներ, հասկերի շշուկներ, մայրամուտային հանգստի պահեր, ծիածանի ճաճանչներ,—այս ամենը, որոնք բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրավեպի ու հեքիաթի մասերն ու մասնիկներն են, իրենց տեղը տալիս են իրականության գծերին՝ իրական տառապանքին ու իրական ցավին։

Ֆանտաստիկայից ոչինչ չի մնում, սիրո հեքիաթը պարզում է իր անզորությունը՝ դիմադրելու իր սահմանները ներխուժած կյանքի գորշությանը և մարդկային ապրումների չարչարանքին։

Երեքգույն Ծիածանը, որի հետ էր կապում բանաստեղծը սիրո հեքիաթի կառուցվածքը, տանում է դեպի փակուղի։ Ինչպես ամեն ինչ, ծիածանը ևս բանաստեղծին ներկայանում է իբրև պատրանք։ Նա այլևս չի հավատում «կապույտ ճանապարհի» հմայքներին։ Նա այլևս տրվում է ողբերգական պատրանաթափության տարերքին, նույն այդ «կապույտի» մեջ տեսնելով նրա «հմայքների» ու «հրաշքների» ստությունը։

Եվ, բնականաբար, քնարական այս պոեմում ուժգին մի ակորդով հնչում է սիրո ասպետի զղջման ու հրաժեշտի խոսքը.

Դու մոտեցար որպես քույր—ու հեռանում ես ահա,
Աղոթք դարձած, խնկաբույր—դու հեռանում ես ահա։

Ինչո՞ւ եկար, և ինչո՞ւ անրջացար ու չկաս.
Հրաժեշտի մի համբույր—ու հեռանում ես ահա...

Գուցե սո՜ւտ է սերն այս—հրաժեշտի մի երազ,—
Քո՜ւյր, հո՜ւշ դարձած հեռավոր, դու հեռանում ես ահա... (I, 96)։

Երեքգույն Ծիածանի խոստումների հարուցած ողբերգական հիասթափությունն առավել սրությամբ է արտահայտվում քնարական պոեմի «Հրաժեշտի երեկո» ու «Գազելներ» հատվածներում։ Այստեղ արդեն ոչ թե կենդանացող, խոստումնալից ու հմայիչ Ծիածանն է, այլ կործանվող ու մեռնող պատրանքը.

Իրիկնային քո՜ւյր իմ հեզ, մեռելի՜ պես դու անցի՜ր,
Թող զանգերը օրհներգեն ու օրհնե՜ն քեզ,—դու անցի՜ր։

Վարդե՜ր թափեմ արծաթե, արծաթե աստղեր՝
Դիակառքիդ, հոգո՜ւդ մեջ, դագաղիդ մեջ,— դու անցի՜ր...

Մահատեսիլ ու անդարձ, օրերիս պես մի՞ֆ դարձած,
Անվերադա՞րձ, համբընթա՞ց, սգահանդե՞ս դու անցիր... (I, 118)։

«Միածան» պոեմում «իրականացված» սիրավեպը ամենևին էլ ռոմանտիկական պատմություն չէ և ոչ էլ միջնադարյան հովվերգության։ Սա միանգամայն իրական պատմություն է, համարյա եղելություն։ Ճիշտ է, սիրավեպում չկան Գործող Անձանց հոգեբանական վիճակների բնութագրություններ, նրանց կերպարները գունատ են ու փխրուն, Աստղային Բանաստեղծի զգացմունքները երևում են ոչ թե կրքերի ամբողջական տարերքով, այլ խորհրդապաշտական տպավորություններով։ Բայց նրա սիրո խոստովանությունների մեջ, թեկուզ և սիմվոլիստական արդուզարդով, զգացվում է երկրային տառապանքի ամբողջ ծանրությունը, կյանքի դարդությունն ու բաժանման՝ հրաժեշտի, անխուսափելիությունը։ Արտահայտչության սիմվոլիստական եղանակը շատ հարմար էր՝ արտահայտելու հույսերի խորտակման տագնապը և ներկայացնելու անկայուն, երերվող աշխարհի պատկերը։

Աշխարհընկալման նման ելակետի դեպքում նշանակալից է **«գուցե սուտ է սերն այս»** *դարձվածքը։ Նշանակալից են «կապույտ տարերքի» ողբերգական խզումն արտահայտող մյուս խոստովանությունները նույնպես։ Նշանակալից են նրանով, որ հերքում են հեքիաթը։ Հեքիաթը սուտ է, հեքիաթը աշխարհի ծաղրն է։ Իրական են միայն տառապանքն ու ցավը, իրական է այն գիտակցությունը, որ բոլոր երազներն անցնում են Գողգոթայի «քննությունը», որ մարդու սուրբ զգացմունքների վրա կախված է կործանման ահեղ սպառնալիքը։*

Եվ հենց մարդու իրական ցավերը ծնում են նոր հեքիաթներ ու նոր խոստումներ, նորից բացում են ցնորքի դռները։

Կորցրել ենք աշխարհի ճամփաները հին.
Իմ ո՞րբ ընկեր, քույր իմ, մեզ կապույտը ո՞ւր կտանի (I, 108),—

հուսահատ հարցումին «Միածանի» սիրո ասպետը պատասխանում է մի նոր ֆանտաստիկայով.

Քեզ կհասնեմ, քո՛ւյր իմ, ես—Ամենտի Երկրում,
Երբ հուշ դարձած կքնես—Ամենտի Երկրում...

Կհամբուրեմ, չի՞նչ այնպես, շրթունքներդ ես,—
Կհամբուրեմ, քո՛ւյր իմ, քեզ—Ամենտի Երկրում...

Մեռած աստղի լույսի պես, որ ժպտում է մեզ—
Դու իմ հարսը կլինես—Ամենտի Երկրում... (I, 1[illegible]2)։

Այս ֆանտաստիկան, անտարակույս, մահվան հետ հաշտվելու սիմվոլիստական փիլիսոփայության արձագանքն է (հիշենք, օրինակ, Բալմոնտին՝ „И разве смерть страшна, жизнь во сто раз страшнее“)։

Չարենցն իր ֆանտաստիկական հետապնդումներով արտահայտում է այն միտքը, որ եթե սիրո հեքիաթը չի իրականանում **այսաշխարհում**, ապա իրականանալու է **այնաշխարհում**.

Կմոտենանք մի իրիկուն Հավերժական Կապույտին,
Կմոտենաս երկրի հեռուն Հավերժական Կապույտին...

Վերջի՛ն սիրով կհամբուրեմ քո ոտները հոգնաբեկ.
Դու կմեռնես՝ նայվածքդ հեռուն՝ Հավերժական Կապույտին...

Եվ մարմինը քո խնկաբույր—հնամենի խունկեղեգ—
Կայրեմ որպես զոհաբերում—Հավերժական Կապույտին... (I, 123)։

Սա «Ծիածան» պոեմի 55 քնարական էտյուդներից ամենավերջին էտյուդն է,—սիմվոլիստական ծանոթ բանաձև, որով հավասար մակարդակի վրա են դրվում կյանքն ու մահը, իրականությունն ու միստիկայի **այնաշխարհը**, գոյությունն ու չգոյությունը, արևի ոսկին ու կապույտ միրաժը։

Դուրս նետվելով Կապույտի գերությունից, բանաստեղծը նորից փարում է Հավերժական Կապույտին, կործանված առասպելի փոխարեն կառուցում է մի նոր առասպել։

11

«Ծիածան» պոեմը, ինչպես նաև գեղարվեստական կառուցվածքով ու շնչով դրան հարազատ «Լիրիկական բալլադները», որոնց մեջ նույնպես ասպարեզ են բերված ֆանտաստիկական դղյակը՝ Գեղանի Տիկնոջով ու միջնադարյան ասպետներով, Աիդի դիցաբանական եզերքը՝ «Հոգու վերջին դարպասը», ուր «Հսկում է անքուն Այդ մութ եզերքի արքան աներազ—Սևահեր մի շուն», (I, 56), Նիրվանայի բացարձակ հանգստության լուսնաշխարհն ու կարմիր փրփուրներից ծնված նայադները՝ հավերժահարսերը,— այս արծարծումներն ակներևորեն կրում են սիմվոլիստական բանաստեղծության մեջ բազմիցս հրահանգված «**աշխարհի վախճանի**» ու կյանքի անիմաստության գաղափարների ազդեցությունը։

Բավական է մեջ բերել «Լիրիկական բալլադների» լուծումներն ու եզրակացությունները, որպեսզի պարզ դառնա բանաստեղծական աշխարհայացքի այս երակը.

Արդի ամայի եզերքում՝
...վերջին, ճղճիմ գոյության համար
Հանձնված մութին՝
Տառապում է մեր մարող, հոգևոր
Երազի հոգին (I, 56)։

Երազի տառապանքն է բնորոշում նաև հասարակաց կանայք տենչացող ասպետին.

Ճերմակ գղյակի մոխիրի վրա,
Հիշելով ոսկի հրթիռը մարած—
Անզոր շշնջում ու կանչում էր նա.
— Հեռե՜րա-ցնորք, հեռե՜րա-երազ... (I, 53)։

Ֆանտաստիկական հարուցումների այս շղթայում, անտարակույս, կան իրականության կոնկրետ երևույթների անդրադարձումներ։ Չենք խոսում արդեն իրականության ողբերգական *վերապրումների մասին, որ վաղ Չարենցի բանաստեղծության տարբերքն է.*

Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի համար,—դատելով «Միածանի» և, մանավանդ, «Լիրիկական բալլադների» տրամադրությունից,—վերին աստիճանի բնորոշ հոգեբանություն է երազների *բեռից ազատագրվելու մղումը։*

«Մարի, է՜գ թռչուն...» բալլադը երկնային առնչությունից կապերը խզելու հոգեբանության ցայտուն վկայագիր է.

Ախ, ցուրտ է այստեղ—երկնի կամարում —
Չի վառում այստեղ ճառագայթը հուր,
Երկնքում չկա ծաղիկ ու գարուն
Ու սուտ է հոգու բերկրանքը մաքուր։
Մարի, ի՜մ Մարի, մնացիր նախշուն,
Արևոտ ու տաք դաշտերում երկրի,
Թող հոգիդ գնա՛ երկրի մշուշում,
Աշխարհի մուժում թող հոգիդ բերկրի (I, 59)։

Ողբերգական նստվածք ունեն Չարենցի բոլոր ֆանտաստիկական հարուցումները, որոնց միջից, հոգեկան անձկության դրդումով, անջատվում է երկրային ուղիների կարոտը.

— Կուզեի՜ այնպես, որ ես դառնայի,
Ու համբուրեի շրթերը հողի.
Փնտրեի մի պարզ, երկրային ուղի,
Հո՜ղը լիզեի, որպես համր շուն—
Ու լո՜ւռ քայլեի աշխարհի փոշում... (I, 59)։

Կարելի է ասել, որ Չարենցի ֆանտաստիկական կառուցումնե-

րի ազդակը սուտ, անճառագայթ իրականությունն է, որի ծանր տպավորությունների ճնշման տակ բանաստեղծը փարեց այլևայլ ֆանտաստիկական հանգրվանների և հետո էլ ըմբոստացավ իր իսկ պատրանքների դեմ.

Ճնշում է, ճնշում ուսերիս վրա
Դիակը այդ ցուրտ, ծանր, անբաժան,
Ինչո՞ւ եմ կրում ես բեռը նրա,
Այդ բեռը դաժան (I, 60)։

Նկատենք, որ «դաժան» է անվանվում երկնայինի երազը։ Ավելին՝ երազը բնութագրվում է իբրև «ճոգու դիակ», որ կաշկանդում է անհատականությունը, մարդուն դատապարտում է ինքնության կորստյան.

Ես ինձ եմ ուզում, ի՛նձ, լսո՞ւմ ես, կի՛ն,
Ինձ, որ չե՛մ լինի էլ ուրիշ անգամ... (I, 61)։

Հավերժի բեռան ծանրությունից ազատագրվելու համար էլ Չարենցի բանաստեղծության մեջ տեղ են գրավում երկրային երևույթներին ուղղված դիմումները՝ մարդու որոնման յուրահատուկ հուզական ձևերը։

Կապուտակ երկնքում ազատ ճախրող թռչունին ուղղված կանչը («Մարի, է՛գ թռչուն...»), «Երեք-երգի» ասպետության որոնման թեման, ցնորf-Հետերայի մոտիվը («Հետերա-երազ») այլ բան չեն նշանակում, եթե ոչ երազի՝ Հավերժի ճնշումներից ու կապանքներից ազատագրված մարդկային կենդանի զգացմունքի բանաստեղծական սևեռում։

Չարենցի ֆանտաստիկան, ողբերգական-իրական ազդակներով հանդերձ, ինչ-որ սահմաններում գրքային գաղափարների ու կաղապարների յուրացում է։ Փախուստը՝ փախուստ, իրականության ռոմանտիկական ընկալումը, որպես «սյուժետային փախուստի» յուրահատուկ ձև, ֆանտաստիկան իբրև կյանքի ժխտման ու մարդու որոնման նախադրյալ,—Արամ Գրիգորյանի առաջարկած այս կառուցվածքը[47], ինչ խոսք, միանգամայն պատշաճում է վաղ Չարենցի քնարերգության բովանդակությանն ու ոգուն։

Բայց Չարենցի քնարերգության մեջ կան բանաձևեր ու կաղապարներ, որոնք ինչ-ինչ կետերում նրան կապում են «կյանքի ու-

---

[47] Поэзия Егише Чаренца, стр. 6.

նայնության» իմաստասիրությունը պաշտամունք դարձրած սիմվոլիստական գեղագիտությանը։

Ինչպես հայտնի է, «ցնորային գիտակցության» գեղագիտության անխուսափելի տրամաբանությամբ սիմվոլիստների պոեզիայում լայն հուն է բացում Մահվան պաշտամունքի՝ Մահը սրբագործող հոգեբանությունը։

Չարենցի քնարերգության մեջ ևս սիմվոլիստական աղբյուրներից թափանցում են այնպիսի բառային կաղապարներ՝ բանաստեղծական կլիշեներ, որոնք նրա ստեղծագործությունը ինչ-ինչ սահմաններում տանում են «դեկադենտական բանաստեղծության հավերժական հերոսուհու՝ Մահի»[48],—բացարձակացման ուղին։

«Մահը, գիտե՞ս, մի լուսավոր առասպել է, Քո՛ւյր» (I, 111),—բանաստեղծության այս զգացողությանը համապատասխանող դարձվածքները՝ «Հոգնեցի կապույտ մշուշից, մովից. Դի՜ր մատներդ լույս—աչքերիս վրա», (I, 113) «Մահն է բերե՜, մահն է բարի՜, անմարմին քույր» (I, 114), «Իրիկնային մեռելոցի այս սուրբ պահուն—Հի՜ն Կարոտի վերջին դողն ես հոգուս համար» (I, 121) և այլն,—«քաղվածաբար» յուրացվել են սիմվոլիստների փիլիսոփայական բառարանից։

Երկրադարձային լաբիրինթոսը, անդրշիրիմյան-անդրերկրյային ճամփաները, մահվան եզերքները, որոնցով ապացուցվում է «կյանքի կոսմիկական անիմաստությունը»,—այնպիսի իմացական նշաններ են, որոնք տրոհում ու երկատում են բանաստեղծի գիտակցությունը։

Մահվան և Աստծու՝ ճակատագրի, արժարժումներով, թող դրանք լինեն մշուշապատ ու գրքային արժարժումներ, Չարենցը որոշ սահմաններում փարում է սիմվոլիզմի սուբյեկտիվիստական-իռացիոնալիստական գեղագիտությանը։

Չենք խոսում արդեն Չարենցի վաղ քնարի արտահայտչության մասին, որը մի շարք առանձնահատկություններով՝ երանգներով ու գծերով, սիմվոլիստների բանաստեղծական արվեստի յուրացումն է։

Սիմվոլիստական բանաստեղծության պատկերը ոչ թե իրական առարկաների ու երևույթների հուզական դրսևորումն է, այլ նյութի կոնկրետությունից ու բնական ձևից աբստրահված խորհրդանշան։

«Սիմվոլիզմը ստեղծագործության մեջ վերաճում է կույր այլաբանության, կորցնելով իրական առարկաների բնորոշ գծե-

[48] М. Горький, Собр. соч., т. 23, стр. 136.

րը»[49]*,—այսպես է բացատրում Վ. Բրյուսովը սիմվոլիզմի բանաստեղծության գլխավոր հիմունքը։*

Այդ ուղղության բանաստեղծական համակարգում թեպետև կան առարկայական իմաստ արտահայտող բառեր, բայց չկա բուն առարկան իբրև իրականության կոնկրետ, նյութական երևույթ։ Ամեն մի առարկա-բառ *արտահայտում է ինչ-որ վերացական գաղափար ու վերացական հասկացություն։* Մթնշաղն, *օրինակ, ոչ թե օրվա տվյալ պահն է, այլ անկայուն կյանքի խորհրդանշանը,* աշունը *ոչ թե տարվա կոնկրետ ժամանակն է՝ բնական գույներով, այլ հոգեկան դատապարտվածության ու վհատության ժամանակը.* Արևը *ոչ թե բնության երևույթն է, այլ երազի-պատրանքի խորհրդանշանը, Քամին՝ ճակատագրի խորհրդանշանը և այլն, և այլն։ Սիմվոլիստների բանաստեղծական բառարանում իրականության պես-պես դրվագները երևում են սոսկ վերացարկված հոգեկան դրությունների ձևով։*

Սիմվոլիզմի գեղագիտության փորձից է հավանորեն Ալ. Բլոկը հանել բանաստեղծության հետևյալ նուրբ սահմանումը. «Всякое стихотворение—покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение»[50]:

Ջննելով վաղ Չարենցի օգտագործած հասկացությունների բառարանը, դժվար չէ համոզվել, որ աստղն ու արևը, երկինքն ու հողը, առարկաների մյուս անվանումները մեծ մասամբ նշանագրեր են՝ կոչված այն բանին, որպեսզի պայմանականորեն ու այլիմաստորեն վերակոչեն այս կամ այն հոգեկան դրությունը։

Անդրեյ Բելին՝ «խոսքի կախարդանքի վիրտուոզը», 1907-ին գրում է. «Արվեստագետը պետք է վերածի սեփական ձևին»[51]*,—ասել է թե՝ իրականությունը պետք է տեղադրի ու տարրալուծի իր «եսի» մեջ, «եսը» դարձնի հոգեկան գործողության վայր։*

Այս գեղագիտության բնորոշ արտահայտությունն է մասնավորապես վաղ Չարենցի անհատական վերապրումների քնարը, որը կառուցված է սիմվոլիստական «խոսքի կախարդանքի» (Магия Слова) *սկզբունքով։ Արտաքին աշխարհի երևույթները Չարենցի բանաստեղծություններում յուրացվում են հոգեկան ներսուզման*

---

49 *В. Брюсов,* Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 327.

50 «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, стр. 63.

51 *А. Белый,* Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, стр. 7.

ճանապարհով։ Դա հոգեկան ներանձնացման բանաստեղծությունն է, ինչպես սիմվոլիստների բանաստեղծությունն առհասարակ։

Սիմվոլիստական գեղագիտության հետ Չարենցի վաղ քնարի աղերսների ապացույցները շատ-շատ են։

Բանաստեղծությունների շարքային-ցիկլային բաժանումը, որ լայնորեն կիրառում էին սիմվոլիստները, բնաբանների ընտրությունը Ալ. Սամենից, Վյաչ. Իվանովից, Վ. Բրյուսովից, սիմվոլիստների պաշտելի պոետից՝ Աֆ. Ֆետից («И так мы живем, что нельзя нам не жить»), ցնորքի, ուրուի, ուրվականի, ստվերի անմարմին դիմապատկերները («Это было о тебе, а не ты»), ընծայականների—նվիրումների առատությունը (սիմվոլիստները հաճախ էին դիմում այսինչին կամ այնինչին նվիրումի ձևին), գունային զուգորդումների նախասիրությունը (А. Белый, «Золото в лазури», П. Верлен, «Воспоминание о тайне сумерки», Վ. Տերյան, «Մթնշաղի անուրջներ»), կոչումների ու ակնարկների արտահայտչական ձևը («Кто-то кого-то когда-то звал», «Чья-то тень», «Кто-то во мраке тоскует», «ինչ որ մեկը...»), ոտանավորի ռիթմի, հանգի, դադարի հատուկ ընդգծումը (курсив), կախման կետերը («բանաստեղծություն՝ առանց խոսքի»), ածականների բաղադրյալ ձևերի կիրառությունը, դիցաբանական-պատմական կերպարներին ու անուններին հաճախակի դառնալու սովորությունը, որոնք, ինչպես ասում է Վ. Բրյուսովը, դյուրությամբ իրենց մեջ են ընդունում ամենատարբեր իմաստներ[52], աշխարհի բեկորված—տրոհված ստրուկտուրան, տրամադրությունների փոխակերպությունների արագությունը, բանաստեղծական կրկնորդի (двойник) թեման,—քնարի այս հատկանիշներով Չարենցը կրկին ու կրկին ապացուցում է պատանեկան հափշտակությունը սիմվոլիզմի գեղագիտությամբ։

Այդ հափշտակության մեջ, անտարակույս, դեր է խաղացել ժամանակի գեղարվեստական մտածողությունը թարմացնելու, ազ-

---

52 Սիմվոլիստների այս նախասիրության մասին Վ. Բրյուսովը գրում է. «Սիմվոլիստներն առանձին սիրով էին իրենց գործերում դիմում անտիկ դիցաբանությանը, առհասարակ տարբեր ժողովուրդների լեգենդներին ու ավանդություններին... Որոշ սիմվոլիստներ սիրում էին անգամ իրենց պոեզիան կոչել «դիցաստեղծագործություն» («Мифотворчество»)... Նույնպիսի սիրով սիմվոլիստները օգտվում էին պատմության, հատկապես հնագույն պատմության կերպարներից, քանի որ արդեն մեզ համար ինչ-ինչ սխեմա դարձած այդ կերպարների մեջ դյուրությամբ էր տեղադրվում ամենատարբեր և բազմազան բովանդակություն» (В. Брюсов, Избр. соч., т. II, стр. 327)։

281—5

գային-ավանդական բանաստեղծության մեջ դարի նոր հոսանքների բանաստեղծական նվաճումները, մասնավորապես բանաստեղծության և երաժշտության համաձուլման արվեստը ներմուծելու, պատկերի հարթային-նկարագրական լուծումները խորքային-հոգեբանական լուծումներով փոխարինելու պարագան։

Բայց «սիմվոլիստական գերության» շրջանում արդեն բովանդակ էությամբ դեպի պատմության կերպարանափոխություններն ու ջղաձգումները մղվող բանաստեղծը չէր կարող չնկատել գրական այդ ուղղության ներանձնական դիրքավորումը, իրականության փոխակերպությունները բացահայտող խորհրդանշանների ուրույն սահմանափակությունը և չէր կարող չդիմել սիմվոլիստական գեղագիտությանը դեմընթաց բանաստեղծական ուղիների։ Կարելի է ասել, որ քայլելով սիմվոլիստների հետ, Չարենցը, միաժամանակ, ինչ-որ կետերում էլ շեղում է քայլերը և որոնում արվեստի նոր ուղիներ։

12

20-րդ դարի բազմազան ուղիների բարդ հարաբերության մեջ երիտասարդ Չարենցի համար հափշտակության առարկա եղան հայրենական պոեզիայի ավանդները, մասնավորապես Վահան Տերյանի և Միսաք Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը։

Վաղ Չարենցի բանաստեղծական աշխարհի ձևավորմանը ազդակներ են տվել հայրենի գրականության ուրիշ նշանավոր դեմքեր ևս, Գրիգոր Նարեկացուց մինչև Սիամանթո նրան պարզել են մարդկային ապրումներն արտահայտելու բանալիներ ու սկզբունքներ։ Բայց ամենից ավելի Մ. Մեծարենցը և, հատկապես, Վահան Տերյանն է Չարենցի քնարերգության վրա թողել ամուր և անջնջելի կնիք։

Խնդիրն այն չէ, որ վաղ Չարենցի բանաստեղծական բառարանում կարելի է ցույց տալ տերյանական պատկերավոր արտահայտությունների և մեծարենցյան դարձվածքների, այսինքն՝ «fաղվածfների», բազմաթիվ ու բազմաշարք վկայություններ։ Ավելի կարևոր է հայ բանաստեղծության երկու լուսարարների հոգեկան կառուցվածքի հետ ունեցած ներքին հարազատությունը։

Վաղ Չարենցը, ինչպես Վ. Տերյանը և Մ. Մեծարենցը, գերազանցորեն տխրության ու տագնապի բանաստեղծ է։

«Անձայն ու խոր տխրությունը» (I, 279) որպես գլխավոր ապրում անցնում է համարյա բոլոր բանաստեղծությունների միջով։

Տխրության բանաձևումներից մեկն է այս խորհրդածությունը, որ կարող է, իբրև բնաբան, դրվել Չարենցի 1912—1917 թթ. բանաստեղծությունների ամփոփող հատորի ճակատին.

Կյանքը—երգի, երկնքի՛ պես անհո՛ւն, անհո՛ւն,—
Կյանքը—կորած աստղերի՛ պես հազարանուն։

Կյանքը—կրակ ճահիճներում՝ կա ու չկա,—
Կյանքը—ճամփորդ, սպասված հյուր, որ պետք է գա։

Կյանքը—երգի, երկնքի՛ պես անհո՛ւն, անհո՛ւն,
Կյանքը—կորած աստղերի՛ պես հազարանուն... (I, 280)։

Տխրությամբ են լցված վաղ Չարենցի երգերի բոլոր ծակոտիները, տխրության սլաքով են ասպարեզ գալիս նրա երազներն ու հույսերը։

Տխրությունը սարսափելի, ցուրտ իրականության միակ կայուն գույնն էր, որ ստվերի պես հետևում էր ժամանակի հայոց քնարին...։

Հայոց նվագների անհուն, անծայր տխրությունը անձնապաստան անհատների հնարած և իրականությանը հավելած գույնը չէր, այլ քաղաքական-պատմական անդուռ հանգամանքների մեջ հայտնըված իրականության բուն էությունը։

Չարենցի քնարի բազմատարած տխրությունը միանգամայն համարժեք էր այն տխրությանը, որին քաղաքացիական անցաթուղթ տվին Մ. Մեծարենցն ու Վ. Տերյանը։

Դառնալով իր բանաստեղծություններում կերպարանք առած տխրության *հասարակական պատճառականության խնդրին, «Ինքնադատության փորձ մը» հոդվածում Մ. Մեծարենցն ասում է. «Մյուս կողմեն չմոռնանք ալ հոգեկան տրամադրություններն ու պարագաները, որոնց տակ կ՚արտադրվին էապես* զգացված *տըխրությունները»*[53]։

Նույն հոդվածում Մեծարենցը հետևյալ պատկերով է բնութագրում իր «Ծիածան» ժողովածուի բովանդակությունը. «Կա «Ծիածանի» մեջ ջերմություն մը, որ սակայն, ամպերի տակեն շողացող արևի ջերմությունն է... ցուրտը զգացնող ավելի...»[54]։

Եվ, ապա, ավելացնում է. «...Ամբողջ հատորը գրեթե սպասման երկարաձիգ գիշեր մըն է, աղերսանքներով, հոգսերով, ցավերով, ու երբեմն ալ կայծկլտուն հույսերով լեցուն»[55]։

---

53 Մ. Մեծարենց, *Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 273։*

54 *Նույն տեղը։*

55 *Նույն տեղը, էջ 278։*

«Ցավերով ու հույսերով» ողողված մեծարենցյան քնարի նվագները, բնական է, որ պետք է գրավեին այն բանաստեղծի ուշադրությունը, որի հայացքի առաջ էր մարդու և ժողովրդի կործանման տխուր իրականությունը։

Արդեն գրական հասունության տարիներին՝ 1933-ին, Չարենցը տվեց գարնան և լույսի երգչի եզակիորեն խոր ու փայլուն գնահատությունը.

Արյուն է եղել աշխարհում։—Եղել է եղեռն ու կռիվ։
Լեռնացել են ուժեր վիթխարի՝ ամեհի ելած իրար դեմ։

Աշխարհից հեռու մի գյուղում, եղեգնյա մի սրինգ կտրած,
Արև՛ է երգել ու գարուն այս հիվանդ, հանճարեղ պատանին (IV, 439)։

Անհավանական չէ, որ Մեծարենցի «եղեգնյա սրինգի» պատկերացումը Չարենցը հոգում կառուցել է դեռ պատանության օրերից, երբ ծանոթացել է նրա բանաստեղծական սուրբ մասունքներին։ Անհավանական չէ նաև, որ իր ժողովածուն Չարենցը «Ծիածան» է վերնագրել՝ ներշնչվելով Մեծարենցի Տետրակի խորագրից։ Բայց արտաքին և, թերևս, պատահական, զուգադիպությունից ավելի (Վ. Բրյուսովն, օրինակ, սիմվոլիստական գունային նախասիրությամբ ժողովածուներց մեկը վերնագրել է «Ծիածանի յոթ գույները») նշանակալից է Չարենցի քնարի առնչությունը Մեծարենցի ստեղծագործության հումանիստական բովանդակության հետ։

Հենց նույն «Ծիածան» քնարական պոեմի՝ կոպիտ իրականության դեմ ծառանալու չարենցյան ֆանտաստիկան կարելի է համարել անմահ բնության հետ ձուլվելու մեծարենցյան բնապաշտության յուրահատուկ արձագանքը։

Ուշագրավ է հետևյալ զուգադիպությունը. Չարենցը համարյա նույն կերպ է մեկնաբանում իր «Ծիածան» պոեմի թեման, ինչպես Մեծարենցը՝ իր «Ծիածանը»։ Չարենցը ևս «Ծիածանի» թախիծը ներկայացնում է հույսի՝ արևի, հետ միասին.

«Ծիածանը»...
Արև՛ն է այնտեղ —
Նայիրյան թախիծի միջից... (II, 163)։

Տխրության ապրումներից բացի, որով իրար եղբայրաբար ձեռք են պարզում Մ. Մեծարենցն ու Չարենցը, վերջինիս ստեղծագործության մեջ կան նաև այնպիսի էջեր, որ գրված են առաջինի ուղղակի «նմանությամբ»։

Ժամանակի ցավերից տառապող, բնության գրկում հոգու փնեմ

խաղաղություն որոնող և լույս երազներով («Յոթը գույնի տենչն ունիս...») ներշնչված բանաստեղծը, որ հաճախ էր պարզունակ, միամիտ ուտոպիաներ կառուցում, մի բանաստեղծության մեջ, դիմելով կենսատու արևին, կանչում է.

Հիվա՜նդ եմ, բարի՜ արև, շողա՜, շողա՜...
Հոգիս թռչնիկ մըն է,
Օդ ու լույսի, երգի ու ծիծաղի կարոտ,
բայց երգը, որ իր ալուցքեն կը թռչի,
անտես ու ստվերոտ սանդուխներու վրա
Կ՚իյնա շնչահեղձ։
Շողա՜, շողա՜, բարի՜ արև, հի՜վանդ եմ...[56]

Մի ուրիշ տաղի մեջ Մեծարենցը գրում է. «Կենսավետ մեզ ամե՜նս ալ, արև՜, ամե՜նս, ամե՜նս ալ»[57]։

«Այգերգի» մեջ ասվում է. «Պիտի ըմպե՜մ բոցն արևին, ճառագայթի եմ ծարավի»[58]։

Իսկ «Առտվան արևին մեջ» տաղում Մեծարենցը խոստովանում է. «Հոգիես նե՜րս կը խուժե քրքումն՝ ալիքի նըման»[59]։

Այս **արևկանչը**[60]*. որի մեկնակետը տառապող մարդու հանդեպ ունեցած հումանիստական բարձր զգացումն է («Տուր ինձի Տե՜ր, ուրախությունն անանձնական...»), այնքան էր հարազատ Զարենցի հոգեկան կառուցվածքին, որ այդ տաղի նմանությամբ գրեց արևի կենսատու ուժից դաշնություն ակնկալող հետևյալ տողերը.*

Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
Ես երազեցի արևի մասին։
Շուրջս ո՛չ մի ձայն ու շշուկ չկար —
Գունատ էր շուրջս՝ գիշեր ու լուսին։

Ես երազեցի արևի ոսկին,
Տենչացի Նրա հրաշքը խնդուն՝
Ուզեցի սիրել շշուկն իմաստուն
Արևանման, արնավառ խոսքի,—

Բայց շուրջս այնպես գունատ էր, տկար —
Խոսքեր չկային ու արև չկար... (I, 270)։

---

56 **Մ. Մեծարենց.** *Երկերի ժողովածու, էջ 62—63։*

57 *Նույն տեղը, էջ 118։*

58 *Նույն տեղը, էջ 51։*

59 *Նույն տեղը, էջ 75։*

60 *Բնորոշ է, որ Մեծարենցի գիշերերգը նույնպես թափանցված է լույսի տենչանքով, ինչպես արևերգը («Այս գիշեր* Տոն *է հոգվույս՝ Կիրակի», «Պարզ, լուսածաման, հրաշալի գիշեր» և այլն)։*

Արևը թեպետև հատուկ տեղ է գրավում սիմվոլիստների պատկերային բառարանում, բայց կոնկրետ այս դեպքում ունի միանգամայն Մեծարենցյան անմիջականություն։ Դա ցաված հոգու՝ բնության արևին ուղղված կանչն է։ Ինչպես Մեծարենցի մոտ, Չարենցի արև-կանչը ևս «կերկարաձգի մինչև պաշտամունք»։

Միսաք Մեծարենցից ավելի Չարենցի տեսական, կարելի է ասել, խելահեղ հափշտակությունը եղել է «բեկված հոգիների» երգչի՝ Վահան Տերյանի, բանաստեղծությունը։

Գրականության պատմաբաններն ու մեմուարիստները տասական թվականներին իրավացիորեն համարում են հայ քնարերգության «տերյանական շրջան»։

Ժամանակը լցված էր Վահան Տերյանի նվագներով ու գույներով, երազներով ու հուշերով։ Տերյանական անուրջները նվաճել ու գերել էին գրական ու գրասեր երիտասարդության սրտերը։ Բառիս բուն իմաստով հասարակությունը արբեցած էր Տերյանով։ Ամեն մի նոր սկսող բանաստեղծ հոգում ուներ «իր Տերյանը»։ Ամենահետաքրքրականն, իհարկե, Եղիշե Չարենցի «տերյանական գերությունն էր»։

Չարենցի համար Վահան Տերյանը սովորական, վաղանցուկ հափշտակություն չէր, այլ արյան ու կենսագրության մեջ մտած «աստվածային հայտնություն»։

«Չարենցն ինձ պատմել է,—գրում է ճարտարապետ Միքայել Մազմանյանը,— որ դեռևս աշակերտ Կարսի ռեալական դպրոցում, 1912 թվին, մի ռուբլի է թոցրել Աբգար-աղայից (այդպես էր անվանում հորը) ու գնել Վահան Տերյանի «Բանաստեղծություններ» գիրքը, որ նոր էր երևացել Կարսի գրախանութի ցուցափեղկում։

— Ասես անհուն մի գանձ նվիրեցին ինձ. զարմանալի հայտնություն եղավ ինձ համար այդ գիրքը ու էլ ձեռքիցս վայր չդրի։ Առանձնանում էի ու շարունակ կարդում։ Այնպիսի կախարդական ազդեցություն ունեցավ վրաս, որ մինչև օրս էլ չեմ կարող առանց հուզմունքի հիշել դա»[61]։

Չարենցի «տերյանական գերությունը» ունեցավ զարգացման երեք աստիճան։

Սկզբում Չարենցը Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների ընթերցողն էր, ապա՝ նրա «գրական դպրոցի» աշակերտը, այնուհ-

---

61 Մ. Մազմանյան, Չարենցի հետ (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 60)։

հետև դարձավ բանաստեղծական *ավանդների շարունակողն* ու հարատացնողը։

Ընթերցող Չարենցը[62], ինչպես ժամանակի երիտասարդության մեծ մասը, բերանացի գիտեր Տերյանի նուրբ ու երազային, լուսակաթ ու թավշյա բանաստեղծությունները։

Գրական դպրոցի աշակերտ Չարենցը, ինչպես մյուս հետևորդները, իր բանաստեղծությունները «նախշում էր» տերյանական քաղվածքներով ու պատկերներով, որը ոչ միայն անսովոր մի բան չէր, այլև տասական թվականների բանաստեղծական կենցաղի համար կարծես թե սահմանված անհրաժեշտություն էր։

«Տերյանից հետո,—գրում է Ցոլակ Խանզադյանը,— ոճական վայելչության պահանջը խիստ ուժեղացավ»[63],—իսկ այդ պահանջըն իրագործելու համար չէր կարելի շրջանցել Տերյանի զգացողությունների ու պատկերների աշխարհը։ Դրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ բոլոր նոր բանաստեղծների երգերում **վխտում** էին տերյանական բառերն ու դարձվածքները։ Բոլորը գրում էին Տերյանի դարձվածքներով, քաղվածքներով,— ամենևին էլ չմտածելով, որ կմեղադրվեն «յուրացման» մեջ։

Գրական ավանդներ շարունակող Չարենցը, յուրացնելով Վ. Տերյանի բանաստեղծական աշխարհի «գաղտնիքները», աշակերտելու շրջանում իսկ ձգտում էր երգի ինքնուրույնության՝ իր խոսքին, որով և տարբերվում է հայ քնարերգության անձրևոտ-արցունքոտ անդաստանում սունկի նման հայտնված էպիգոններից՝ «Վահան Տերյանի ստվերներից»։ Ճիշտ է նկատված, որ Եղիշե Չարենցը Տերյանի բնական և ինքնուրույն շարունակությունն է[64]։

Հարց է ծագում. ինչո՞ւ էր գրական (նաև ոչ գրական) երիտասարդությունը այդպես կարոտով ու ջերմեռանդորեն մղվում

---

[62] Ոչ միայն պատանության օրերին, այլև կյանքի հետագա ուղիներում Չարենցը մնաց Տերյանի կայուն, անդավաճան ընթերցողը. «...Այն սերը,—պատմում է Խ. Սարգսյանը,—որ նա տածում էր դեպի Տերյանը, բացառիկ էր ու հյուսված ամենանուրբ թելերով։ Տերյանին նա անգիր գիտեր բառիս բուն իմաստով։ Տերյանի հատորը նա տալիս էր ձեռքդ ու ասում.—կարդա ուզածդ բանաստեղծության առաջին տողը։ Կարդում էիր, իսկ ինքը շարունակում էր անգիր արտասանել մինչև վերջը, առանց վրիպումների, անսխալ։ Սա ոչ միայն փայլուն հիշողության վկայագիր է, այլև ամենաջերմ սիրո ու պատկառանքի» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 346)։

[63] Ց. Խանզադյանի զեկուցման գրառումի այս հատվածը քաղված է տերյանագետ Վաչե Պարտիզունու «Տերյան» (Երևան, 1968, էջ 59) գրքից։

[64] Հ. Սուրխաթյան, «Եղիշե Չարենց», տե՛ս «Դարբնոց», 1922, № 1։

դեպի Վահան Տերյանը, ի՞նչն էր պատճառը, որ Տերյանը դարձել էր ժամանակի ապրումների տիրակալը, ի՞նչու էին նրանով իրենց քայլերը չափում գրականության մեջ նոր ոտք դնողները։ Պատճառները, իհարկե, շատ էին՝ արտահայտման լեզվի թարմություն, վարակիչ արվեստ, խոր հուզականություն, ոճի վայելչություն և այլն[65]։ Բայց գլխավոր պատճառն այն էր, որ Տերյանի **պատկերնե-րի աշխարհն** ու **իրական աշխարհը** չափազանց նույնական էին և՛ տրտում կոլորիտով, և՛ անհատների տագնապներով, և՛ հայրենական տան երազներով, և՛ «անտեր ու անտուն» թափառականներով, և՛ լույսի ու հեռավոր գագաթների կարոտով։

Ճիշտ այդպես էլ բացատրել ու հիմնավորել է «տերյանական գերությունը» ինքը՝ Չարենցը, հետագայում գրելով այս խոստովանությունը.

> Եվ առաջինը, որ հանդիպեց
> Քեզ ճանապարհին քո ահավոր —
> Այն խեղճ պոետն էր, այն սրտաբեկ,
> **Տխուր պոետը արևավոր** (IV, 141)։

Եվ, ապա, այս մեկը՝

> Դու Տերյանից սովորեցիր լսել տրտունջը ոգու,—
> Ա՛յն, որ մեր մեջ նվում է միշտ, գանգատվում ու մորմոքում... (IV, 410)։

Վահան Տերյանը, Չարենցի իսկ խոստովանությամբ, նրա համար եղել է «միֆական անձնավորություն»[66], երազի պես հեռավոր ու երազի պես հարազատ։

«...Ամեն մի գրող,—ասում է Թումանյանը,—ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ իրենից առաջ եղածների ազդեցությունների հանրագումար. մեկից շատ, մյուսից քիչ, որ ընդունում, հալում է իր ոգևորության հնոցի մեջ ու ձուլում, ձևակերպում իր ճաշակով»[67]։

---

65 Տերյանը «իր վարպետ տեխնիկայով և նորաձևությամբ հմայել էր Չարենցի մատաղ սիրտը» («Հայաստան», Բաքու, 1925, № 1)։

66 «Տերյանին ես տեսել եմ միայն մի անգամ, Թիֆլիսում, կարծեմ 1917 թվին.—Գալավինյան պրոսպեկտի վրա այն ժամանակ գոյություն ունեցող «Чашка чаю» բարեգործական թեյատան մեջ։ Նա ինչ-որ մեկի հետ նստած թեյ էր խմում և թերթ կարդում։ Նրան մոտեցավ Կարա-Դարվիշը—այն ժամանակ ինձ անձամբ ծանոթ միակ հայ հեղինակը։ Ես անչափ նախանձեցի նրան, որ խոսում է այդպիսի մի հանճարեղ մարդու հետ. ինձ համար Տերյանն այն ժամանակ ոչ միայն հանճարեղ պոետ էր, այլև միֆական անձնավորություն...» (VI, 480)։

67 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 337։

Չարենցն ամենից շատ իր «ոգեկոչության հնոցում» ընդունում է տերյանական նվագներն ու գույները, առաջին հերթին՝ տխրության ապրումները։

Տերյանը,— խոստովանում է Չարենցը,—

...Տխուր երգեր սրտից երգեց
Եվ այդ երգերը հրատոչոր
Ծծեց հողին քո շրթերով չոր (IV, 141)։

Չարենցի առաջին իսկ տպագիր բանաստեղծությունը («Ծաղիկները հեզ...») այնքան տխուր-տերյանաշունչ է, որ թվում է, թե քաղված է «Մթնշաղի անուրջներից»՝ սրա առաջին («Տխրություն») և 19-րդ («Թափառականը») երգերից։ Նույնն է տխրության և երազանքի տրամադրությունը, նույնն է նաև ապրումի արտահայտման պատկերային ձևը (Տերյանի մոտ՝ «Ծաղիկներն, ահա, քնքուշ փակվեցին..»)։

Վահան Տերյանի բանաստեղծության ածականների բառարանը (լույս հանգրվան, սուրբ շշուկ, մենավոր ուղի, ոսկեղեն հեռու, անանց լռություն, լուսե երազ, ցուրտ աշխարհ, մոլոր ճամփա և այլն), մտապատկերները (թափառական, փողոց, լապտեր, իրիկնաժամ, գիշեր, ցնորք, հրաշք, լեռնագագաթներ, արեգակ, հեռաստան, հրաժեշտ, աստղեր, մթնշաղ, հայրենական տուն և այլն), դարձվածքները («Կյանքս, նա մի լուսեղեն հեքիաթ էր», «Մութ հեռաստանները դժկամ նայում են ինձ», «Ես մի ճամփորդ եմ մթում մոլորված...», «Սիրտ իմ, բաց ես աշխարհի և չարի դեմ, սիրտ իմ բաց», «Ես որպես արևն արդար ու առատ խավար աշխարհում», «Հավետ քեզ կապված, քեզ օտար եմ ես, հավիտյան օտար, հայրենական տուն», «Եվ անցած կյանքս կդառնա լեգենդ», «Դարձի՛ր իմ մոտ, վերադարձի՛ր դու նորից», «Իմ մեջ մարել է մի լույս արեգակ» և այլն), ոտանավորի մտերմական կառուցվածքը («ես-ի և դու-ի» հարաբերության ձևը), տաղաչափությունը (պայմանական՝ տերյանական չափը[68]),— մի խոսքով Վահան Տերյանի բանաստեղծության ֆակտուրան Չարենցի ստեղծագործության մեջ այն

---

68 Այսպես կոչված «Տերյանական ոտանավորը»՝ անապեստը, Մ. Աբեղյանի վերլուծությամբ, հայ բանաստեղծության մեջ ունի խոր հնություն. Նրա արմատները գնում հասնում են մինչև Նարեկացի ու Շնորհալի, իսկ Տերյանը «բազմազան ու հրապուրիչ է դարձրել մեր անապեստյան ոտանավորը» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ե, էջ 416)։

նստվածքն է, որը հալելով իր ոգևորության հնոցում, նա ստեղծել է **Տերյանի գծի** *բանաստեղծությունները*[69]։

Ինչո՞վ չէ, օրինակ, Տերյան Չարենցի հետևյալ ապրումը՝

Անձրև էր մաղում իմ գլխին բարակ
Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ,
Ու լույսն էր ծորում երբեմն լուսնի (I, 7)։

Կամ սա՝

Ու միտքս, տարտամ, դեգերում է մութ
Դաշտերում տխուր (I, 12)։

Կամ էլ սա՝

Օրերի անհայտ մշուշից ելած
Գունատ այցելու (I, 12),—

որ Տերյանի «գունատ աղջիկն» է՝ «դաշտերի ամայության մեջ»։

Եթե պատկերային ու բառա-դարձվածքային նմանություններին գումարենք նաև թեմատիկ նմանությունները, օրինակ ձյունոտ գագաթների, ոսկեղեն հեռուների, արևային աշխարհի («աշխարհն արև, աշխարհն ամպ»), շրջմոլիկ-թափառականների, Հրաշք-աղջկա մեծարանքի («Աստվածացրել եմ, որ քեզ աղոթեմ») և կանչերի («աշխարհից այս խավար ինձ տարեք...») տերյանական քնարի արձագանքները, ապա պարզ կդառնա Նիկոլ Աղբալյանի խոսքի ճշմարտությունը, թե «Վ. Տերյանի հետքով մի նոր բանաստեղծ է ծագում գրականության հորիզոնից»[70]*։*

Ն. Աղբալյանի մտքի ճկունությունն էր պետք՝ հասկանալու նոր բանաստեղծի հայտնությունը, և, մանավանդ, նրա սուր ճաշակն էր պետք՝ նոր բանաստեղծին տարբերելու գրական անդաստանը լցված «շրջված Տերյաններից»՝ էպիգոններից։

«Տերյանի դպրոցի» հետագծերով քայլող գրական բազմության

---

69 Չարենցի բանաստեղծության տերյանական նստվածքներին առաջին անգամ հանգամանորեն դարձել է Պողոս Մակինցյանը («Նորք», 1922, № 1), իսկ Սերո Մանուցյանը «Գրական սիլուետներ» գրքում (1925, Բաքու) **տերյանական** *գծի պատկերներով Չարենցին դարձրել է սոսկ կրկնող։*

70 Այս միտքն էր ընկած 1918 թ. հունիսի 6-ին Երևանում կարդացած «Մի նոր բանաստեղծ» դասախոսության հիմքում (տե՛ս Ն. Աղբալյան, «Եղիշե Չարենցը և ես», Երկեր, Ա հատ., Բեյրութ, 1957)։

միջից Չարենցն առանձնացավ իր ինքնուրույն ու ինքնանման երգով, մասնավորապես՝ աշխարհահիացումի երակով[71]։

Ոչ միայն վաղ շրջանում, այլև հետագա բոլոր ուղիներում Չարենցը չբաժանվեց Վ. Տերյանի բանաստեղծական կախարդանքից (չհաշված ֆուտուրիստական «մոլորության» շրջանի կոպիտ ու ժամանակավոր երեսդարձը)[72], բայց և ամեն մի հանգրվանում նա երևաց իր դեմքով ու իր երգի ինքնուրույնությամբ։ Անգամ առաջին բանաստեղծություններում Չարենցի քնարը հայտաբերեց երանգներ, որոնք միանգամայն ինքնանման՝ «չարենցական են»։

Խնդիրը միայն այն չէ, որ Վ. Տերյանի տխրությունն ավելի մեղմ է, կարոտը՝ ավելի երազային, տագնապը՝ ավելի զուսպ, իսկ Չարենցինը՝ ավելի կրքոտ, հախուռն և անհանգիստ։ Եվ ոչ էլ այն, որ Չարենցի քնարը ավելի ջղաձգորեն էր արձագանքում ժամանակի հոգևարքին ու տագնապներին։ Սա հարցի մի երեսն է։ Ավելի էական էր այն, որ ստեղծագործության առաջին իսկ քայլերից Չարենցը հայտաբերեց «անսահման բազմազանության» բանաստեղծի այն հատկանիշը, որի մասին գրել է ուկրաինական նշանավոր բանաստեղծ ու գրականագետ Մաքսիմ Ռիլսկին. «Լինում են բանաստեղծներ,—և մեծ բանաստեղծներ,—որոնց ստեղծագործությունը ներծծված է մեկ գլխավոր գաղափարով... Այդպես էին Պետրարկան, Բայրոնը, Լերմոնտովը, Բլոկը, Շևչենկոն... Կան և այնպիսի ստեղծագործողներ, ինչպես Գյոթեն, Պուշկինը, Ֆրանկոն, Լեսյա Ուկրաինկան, որոնց երկերը կարդալիս մտածում ես, որ այդ մարդիկ, ասես, նպատակ են ունեցել իրենց մարդկային մեկ կյանքում ընդգրկել ամբողջ մարդկության կյանքը իր անսահման բազմա-

---

71 Դարձյալ Ն. Աղբալյանն է իր դասախոսության մեջ նկատել նոր բանաստեղծի «կենսախինդ և աշխարհասեր տրամադրությունը»։ Թեպետև մեր ձեռքի տակ չունենք այդ դասախոսության տեքստը, բայց մամուլի արձագանքներից երևում է քննադատի դասախոսության ոգին։ Ահա դրանցից մեկը. «Մեր ականավոր քննադատ Ն. Աղբալյանը մի հմտալից վերլուծությամբ դասեց նրան (Չարենցին—Ս. Ա.) հայ գրական ընտանիքի մեջ և այն էլ բավական պատվավոր տեղ՝ տալով միաժամանակ երիտասարդ բանաստեղծին մի լայն վկայական—գրական նոր և արթնացող տրամադրության կրողն ու երգիչը լինելու պատիվը...»։

Աղբալյանի կարծիքը շարադրող Նաիրյանը (Դավիթ Անանունը) աշխարհահիացումի «խոշոր ներկայացուցիչը» անվանում է Իսահակ Իսահակյանին, Չարենցին հատկացնելով «Իսահակյանի որդեգրի» պատիվը (տե՛ս, գրախոսական Իսահակ Իսահակյանի մասին, «Հառաջ», 1920)։

72 Այս մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Պարտիզունու «Վ. Տերյանը և Ե. Չարենցը» հոդվածում («Սովետական գրականություն», 1966, № 2)։

զանությամբ, ամբողջ աշխարհը, ամբողջ բնությունն իր գույների, երանգների ու գծերի անհամար հարստություններով…

Այդ կատեգորիայում եմ ուզում դասել նաև հայ բանաստեղծ Եղիշե Չարենցին»[73]։

Վ. Տերյանն, ահա, լերմոնտովյան մեկ գլխավոր գաղափարի բանաստեղծ է, իսկ Չարենցը՝ պուշկինյան անսահման բազմազանության բանաստեղծ։

13

Չարենցի բանաստեղծություններից մեկը խորագրված է «Պոետ» (1916)։ Եթե չհաշվենք Պետրոս Ադամյանին նվիրված «Արտիստը» (1916) բանաստեղծական ձոնը, ուր կան հայ բեմի մեծ նվիրյալի արվեստի էության փայլուն բնութագրություններ («Ես — աստվածային խարույկ կրքերի» և այլն), ապա կարող ենք ասել, որ «Պոետը» վաղ Չարենցի միակ բանաստեղծությունն է, որն արծարծում է գեղագիտության խնդիր։

Ո՞րն է այդ խնդիրը:

Բանաստեղծի ովությունն ու էությունը:

Ո՞վ է բանաստեղծը, ինչի՞ է կոչված, ի՞նչ է պատմում աշխարհին, ի՞նչ է սիրում, ի՞նչ է գնահատում։ Որոշելով պատասխանել այս հարցերին, Չարենցը մոտավորապես ռոմանտիկների ոգով ներկայացնում է բանաստեղծի այս հնաոճ կերպարը.

Ինձ համար չարը դառնում է բարի,
Անգույն առօրյան-մոգական երազ.
Սիրում եմ բոլոր գույներն աշխարհի՝
Երկնային հեռուն ու աստղերն անհաս (I, 271)։

Սա առօրյայից վեր կանգնած և ներշնչված բանաստեղծի այն իդեալն է, որ ռոմանտիկական գրականությունից, յուրույն խմբագրությամբ, անցավ սիմվոլիստների գեղագիտությանը։ Ինչպես բոլոր սիմվոլիստների, Չարենցի իդեալ-բանաստեղծը ևս աստղերի ու երազների, ճախրանքի ու ցնորքի բարձրության վրա է։ Այդ բարձունքից աշխարհը նրան երևում է որպես «մոգական երազ», որպես կախարդության աղբյուր։ Այս բանաստեղծին մատչելի են ամեն ինչ՝ և՛ երկրային կյանքի գույները, և՛ բնության ներքին գաղտնիքները…

---

[73] Տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 31։

Ավանդական այս պատկերացումը հիշեցնում է ուրիշ նման պատկերացումներ։ Միջազգային պոեզիան աստղերի հետ խոսող ու զրուցող, երկնքի և բնության հետ հաղորդվող բանաստեղծի՝ **ներշնչման առաՏյալի**, անհամար օրինակներ է տվել։

Չարենցի բանաստեղծությունը, սակայն, ավարտվում է մի շատ կարևոր դարձվածքով, որը «աստղային բանաստեղծի» ռոմանտիկական իդեալը բերում—մերձեցնում է իրականությանը։

Դա «Օրհնությո՛ւն քեզ, կյա՛նք։ Հրա՛շք էիր դո՛ւ...» (I, 272) դարձվածքն է[74]։

Կյանք—Հրաշք: Այս ձևակերպումը, իհարկե, մինչև վերջ իմաստավորված ռեալիստական հայացքի արտահայտություն չէ, բայց և մի այնպիսի մոտեցում է, որով գրականության մեջ ոտք դնող նոր բանաստեղծը փարում է կյանքի լիարժեքությանն ու հարստությունը հռչակող բանաստեղծական մտայնություններին։

Չարենցը ոչ միայն չի անիծում կյանքը[75], այլև հակառակը՝ Վ. Տերյանի պես («Ողջունել սիրով անց ու դարձողին»), օրհնում է կյանքի Հրաշքը և խոնարհվում է նրա մեծության ու անհունության առաջ։

Աստղային հեռուներից իրականություն վերադառնալու և պառակտումից հետո կյանքի հետ դաշնություն հաստատելու, **ժխտման սկզբունքը ճիացմունքի սկզբունքով** փոխարինելու մղումներով Չարենցի վաղ քնարը հայտաբերում է աշխարհաճանաչման այնպիսի հատկություն, որի ճշգրիտ բանաձևը տվել է Ալեքսանդր Բլոկը.

И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь[76].

«Հատուցում» պոեմում Ալ. Բլոկը ունի կյանքի հարստությունը և առաջնությունը հռչակող մի նշանակալից, վիմագիր դարձվածք՝

«Сотри случайные черты—И ты увидишь: мир прекрасен»[77].—

---

[74] Այս դարձվածքը ևս Չարենցի բանաստեղծական բառարանն է մուծվել Վ. Տերյանի պոեզիայից, վերջինս ունի համանման տող՝ «Օրհնություն քեզ, կյանք. անուշ և անհուն» (տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 157)։

[75] «Ես փակեցի գոները և անիծեցի մեր օրերը»,—ասում էր Վ. Բրյուսովը, ձևակերպելով սիմվոլիստների անհատապաշտական, կյանքից խորթացող գեղագիտության բնույթը։

[76] Ал. Блок, Соч. в двух томах, т. 1, стр. 486.

[77] Նույն տեղը, էջ 482։

որը ամենահուսալի բանալին է 20-րդ դարի ողբերգական խառնվածքի բանաստեղծներին, ինչպես Ալ. Բլոկը, ինչպես Վ. Տերյանը, հասկանալու համար: Այս բանաձևի գեղագիտական տրամաբանությանն է ենթարկված նրանց ստեղծագործությունը. մի կողմից ծառացում փրկականության դեմ, որ համարյա հասնում է ժխտման, մյուս կողմից հիացմունք, որ բերում է կյանքի օրհնության նվագներ:

Մի կողմից՝ անեծքի դառն խոսքեր, մյուս կողմից՝ աղոթքի մեղմ շշունջներ:

«Ճանաչում եմ քեզ, կյանք: Ընդունում եմ»[78],—այս խոսքով էր ամփոփում իր հոգեբանական խռովքը Ալ. Բլոկը: Մոտավորապես նույն տարողությունն ունի չարենցյան «Օրհնությո՜ւն քեզ, կյանք: Հրա՜շք էիր դո՛ւ» դարձվածքը, որով բանաստեղծը, արդեն սիմվոլիստական հրապուրանքների շրջանում, պատակտվում է իր իսկ ցնորքներից:

Աշխարհահաճանաչման այս գլխավոր հանգույցում էլ պետք է որոնել Ալ. Բլոկի, Վ. Տերյանի և Ե. Չարենցի ստեղծագործության ներքին հարազատությունը և ոչ թե գույների աշխարհում, որի մասին ըստ ամենայնի գեղեցիկ, բայց որոշ իմաստով էլ անհամոզիչ կռահումներ է առաջարկում Արամ Գրիգորյանը «Եղիշե Չարենցի պոեզիան» գրքի համապատասխան բաժնում[79]:

Վաղ Չարենցի ստեղծագործության՝ կյանքի ճանաչման և օրհնության երակը ամենևին էլ չի նշանակում, որ նրա գիտակցությա-

---

78 Նույն տեղը, էջ 261:

79 Իհարկե, միանգամայն ճիշտ են գունային խորհրդանշանների չարենցյան նախասիրության վերաբերյալ գրականագետի նուրբ դիտողությունները, բայց դժվար է համաձայնել այն մտքին, թե Չարենցի «եռագույն ծիածանը» իր փիլիսոփայությամբ տեղադրվում է Ալ. Բլոկի «երեք գույնի տարերքի» («Стихия трех цветов») և Վրուբելի «Երեք գույնի զանգվածի» («Громада трех цветов») հետ, միևնույն շարքում:

Թեև Հր. Թամրազյանը «Գրականագիտական մոլոր ուղիներում» գրախոսության մեջ («Գրական թերթ», 1962, № 2) միակողմանի է գնահատում Ար. Գրիգորյանի «Поэзия Егише Чаренца» աշխատությունը, բայց նա իրավացի է, երբ ասում է «Չարենցը տևական (փիլիսոփայականի իմաստով.—Ս. Ա.) տառապանք չի ունեցել գույների աշխարհում»:

Չարենցի երեք գույնը, ինչպես երևում է Կ. Քոթանջյանի հիշողություններից, ունի անգամ «կենցաղային» բացատրություն. Չարենցը հորից ստացել է երեք գույնի փուշիներ, որ նվիրում է Կարիններին և դրա զուգորդությամբ ընտրում կապույտի, ոսկու և մանուշակագույնի հարաբերությունը («Սովետական գրականություն», 1967, № 9):

նը մատչելի էր աշխարհի կայունության ու կյանքի անսասանության պատկերացումը։

Այդ երակը արտահայտում էր բանաստեղծի հոգեկան մաքառման ընթացքի մի կարևոր դրվագը, նրա աշխարհի ներքին հակասությունն ու բարդությունը։

Ուշադիր զննելով Չարենցի վաղ քնարը, տեսնում ենք հոգեբանական մի ընթացք, որի սահմանումները հանգչում են հետևյալ կետերում. իրականության մեջ բանաստեղծը չունի և ոչ մի նեցուկ, կանգնած է փակուղիների առաջ, խորտակվել են բոլոր սուրբ երազները, փոշիացել ու տրոհվել բոլոր կապերը։ Կյանքը այլևս չունի ոչ մի հմայք ու գեղեցկություն։ Բանաստեղծին, այս ամենից հետո, մնում է հետևյալ խոստովանությունը.

Ես ուզեցի երգել գովքը աստծու,
Երգել փառքը պայծառ սիրո ու հացի.
Սիրտս լցվեց... բայց չգիտեմ, թե ինչու—
Գորշ օրերի տաղտկությունը երգեցի... (I, 63)։

Լույս ու արև, ճշմարիտ զգացմունք ու մարդկային անկեղծություն չգտնելով գորշ օրերում, Չարենցը, բնականաբար, մի ուրիշ աշխարհի՝ աստղացոլ, հեռավոր եզերքի, մասին է մտորում։ Նա որոնում է երազային՝ սիմվոլիստական հեռաստանների կապույտ պատրանքը։ Բայց սիմվոլիստական հեռաստանը, կապույտ եզերքի երազ-աշխարհը, որոնց կարոտով մաշվում էր բանաստեղծը, զըրկրված է կենդանի բովանդակությունից։ Այդի եզերքում շրջում է սառնաշունչ մահը, Հրո Երկրում ցուրտ է ավելի, քան իրական կյանքում, Կապույտը չի խոստանում գոյության լուծումներ.

Կորցրել ենք աշխարհի ճամփաները հին.
Իմ ո՞րը ընկեր, քո՞ւյր իմ, մեզ կապույտը ո՞ւր կտանի (I, 108)։

Աշխարհի հին ճամփաները կորել են, իսկ նորերը՝ ուր դեգերում է բանաստեղծի երևակայությունը, բերում է կրկնակի հիասթափություն։ Ոչ կյանքը, ոչ էլ երազը հոգեկան հանգստություն չեն բերում։

Ֆանտաստիկական տեսիլների ու կրոնական խնկարկման մեջ հոգեկան դաշնություն փնտրող բանաստեղծը այլևս չի հավատում իր իսկ ստեղծած ուտոպիաներին։ Նա ոչ միայն դժգոհում է իրական կյանքից, այլև ծառանում է իր հոգում գոյացած այլաշխարհների գաղափարի ու հոգեբանության դեմ։

Իրականության ողբերգությունից ավելի նրան սարսափելի գույներով է երևում ուտոպիաների ու «կապույտ տարերքի» հարուցած ողբերգությունը.

Կապույտ կարոտը ոչինչ, մեզ ոչինչ չտվեց։
Մութ է խորհուրդը կյանքի. ու անհուն, ու մեծ (I, 135)։

Մերկացնելով պատրանքը, բանաստեղծը շարունակում է ճշմարտության որոնումները...

14

Ճշմարտության որոնման ցավագին դրաման ապրած բանաստեղծը, որ կարող էր ոտից գլուխ տրվել հուսալքման, ոչ միայն դիմադրում է կապույտի պատրանքին, այլև նույն կապույտ անուրջների կողքին և դրանց հետ միասին հակվում է դեպի իրականության հետ մերձեցում ստեղծելու ուղիները։ Բանաստեղծը որոնում է իրականության ամենաաննշան դրվագը, նրա վերջին ակնթարթն ու ամենաչնչին բեկորը՝ վերադառնալու կյանք, վառվելու նրա հմայքներով.

Հմայում է ինձ լապտերը փողոցային,
Հմայում է փողոցների աղմուկը հին,
Հմայում է պատուհանի ջահը թարթող,
Հմայում են հայելիները կախարդող.—
Ու փողոցում թերթեր ծախող փոքրիկ տղան,
Եվ կառքերն ու վազքը նրանց հավերժական,
Եվ շրջիկի երգը տխուր ու հոգեթով —
Գո՜րշ առօրյան՝ իր ձանձրույթով ու հեքիաթով (I, 281)։

Այս բանաստեղծությունը,— սովորական մի բանաստեղծություն,—նշանակալից է իբրև Չարենցի աշխարհազգացումը պարզող կարևոր դրվագ։ Պատրանքը արթադործող նվագներից դառնալով դեպի քաղաքային գորշ առօրյայի մեջ եղած «հեքիաթը», բանաստեղծը կատարում էր վճռական քայլերից մեկը՝ փառաբանելու կյանքը, վերջինիս տալու առաջնությունը։

Իրիկնային Քրոջ լուսապսակով հափշտակված Ասպետի ու կապույտի ցնորքներով այրվող Երազասերի կողքին Չարենցի բանաստեղծության մեջ հայտնվում է նաև Թափառաշրջիկը, հայրենական օջախներից հեռացած «պատահական անցորդը».

Կան անտես հյուրեր։ Գալիս են նրանք
Անխոս ու անձայն, լռության ծոցում

Գալիս են, ապրում ու անցնում նրանք՝
Ո՛չ դուռ ենք բացում և ոչ դուռ գոցում (I, 279)։

Թափառաշրջիկը դարաշրջանի ամենաբնորոշ դեմքն էր, ժամանակի հակասությունների կրողն ու զոհը։

1906 թ., դառնալով «թափառաշրջիկության» երևույթին, Ալ. Բլոկը գրել է. «Մեր մեջ երևում են շրջմոլիկներ... Կարելի է կարծել, թե նրանք առմիշտ կտրված են մարդկությունից, դատապարտված են մահվան։ Ամայի փողոցների անկյուններում այդ շրջմոլիկներն, ասես, խաչված են պատերին։ Նրանք միմյանց հանդիպում են աչքերով, ամեն մեկն ուրիշի հայացքը չափում է իր հայացքով և դեռ չի տեսնում, չի տեսնում, թե ուր է թաքնվել ընչազրկված հոգին մարդկային... Նրանք երանելի արարածներ են։ Նրանք գնում են, ուր աչքը կտրում է...»[80]*։*

Հայրենական օջախի զգացմունքի կորուստը և թափառաշրջիկի ծնունդը Բլոկը բացատրում է Ռուսաստանի հասարակական հին կապերի փլուզումով։

«Թափառաշրջիկի» գաղափարով Բլոկն ասում է, որ մարդը իրականության մեջ չունի սոցիալական կայուն դրություն, մարդը սոցիալական անդեմություն է, որ այդ երևույթը, վերջ ի վերջո, իր հետ բերում է ամենասարսափելին՝ «հոգևոր թափառաշրջիկություն» (Духовное бродячество): *Թեպետև էական տարբերություններ կան ռուսական թափառաշրջիկի* (скиталец, беглец, бродяга, изгнанник, цыган, каторжник, арестант, странник) *և հայկականի (պանդուխտի) միջև, բայց հարցի դրվածքը Չարենցի բանաստեղծության մեջ մոտավորապես նույն եզրագծերն ունի, ինչ ռուս սիմվոլիստների (Բլոկ, Բելի)։*

Չարենցի թափառաշրջիկը Ավ. Իսահակյանի ղարիբ-պանդուխտը *չէ, հայրենիքից հեռացած ու հայրենիքի կարոտով մաշվող հայ գեղջուկը։ Չարենցի թափառաշրջիկը չունի սոցիալական որոշակի նկարագիր։*

Արծարծելով թափառաշրջիկի թեման, այդ իսկ թեմայով Չարենցի քնարը սուզվեց քաղաքային կյանքի եռուզեռի մեջ և ենթարկվեց յուրահատուկ ուրբանիստական *խմբագրության։*

Մոլոր ճանապարհների (Бездорожье) *և անառագաստ ժամանակների* (Безвременье) *օրերին,—այս անուններով են կնքել մտավորականները 1905-ին հաջորդած սարսափելի թվականնե-*

80 *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. II, стр. 31—33.

րը,— քաղաքը աշխարհագրական այն տարածությունն էր, ուր խտացել էին ժամանակի ահեղ դրամաներն ու կյանքի սոցիալական վերածնության ապայթուցիկ լիցքերը»։

Այս առումով բնորոշ է նույն թվականներին գրված Վահան Տերյանի «Քաղաքը» բանաստեղծության մեջ արտահայտված այն գաղափարը, որ քաղաքներն իրենց մեջ ծրարում են արթնացող, եռնող կյանքի տվյալները, որ քաղաքների ներսում եռում է «ահեղ ցիկլոնը»։

Անտարակույս, քաղաքի ու թափառաշրջիկի թեման Չարենցի բանաստեղծություններում չի հասնում սոցիալական մտածողության այն լայնությանը, որ բնորոշ էր Վահան Տերյանի Քաղաքի և Ալ. Բլոկի Թափառաշրջիկի արծարծումներին։

Չարենցի ուրբանիզմը նաև վերհարնյան-բրյուսովյան-տերյանական իմաստով ուրբանիզմ չէ։ Չարենցի ներկայացրած գավառական քաղաքը լիարժեք ուրբանիզմի համար չէր կարող հայթայթել անհրաժեշտ սոցիալական նյութ և սոցիալական բովանդակություն։ Կարսը ոչ Եվրոպա էր, ոչ էլ, մանավանդ, Պետերբուրգ, որի ընդերքում խլրտում էր «ահեղ ցիկլոնը»։

Չարենցի նկարագրածը ընդամենը գավառաքաղաքի՝ Կարսի փողոցներն են, մայթերը, կառքերը, լապտերները, ջահերը, կամրջակները։ Ամենից առաջ փողոցը, որի վրա հայտնված անանուն ու անտուն մարդիկ՝ «կյանքի անտես հյուրեր», Չարենցի մեկնաբանությամբ, կոչված էին ճանաչել տալ մարդու արժեքը։

Այս մեկնաբանության ցայտուն օրինակն է «Պատահական անցորդին» բանաստեղծությունը։

Բանաստեղծության սկիզբը.

Կանգնիր անցորդ։ Կանգնիր։ Նայենք։ Նայենք իրար-գուցե՞ մենք
Հանկարծ ժպտանք՝ չճանաչված մի բարեկամ ճանաչենք (I, 274),—

այս սկիզբը բերում է մարդուն հասկանալու այնպիսի կարոտ, որի դիմաց անկայուն են թվում բոլոր կապույտ անուրջները։

Պատահական անցորդն էլ, սակայն, իր նման մեկն է, որ պետք է դեռ անցնի այն երազ-ճամփաներն ու կապույտ խորությունները, որտեղից ինքը վերադարձել է արդեն։ Երկու անցորդների հանդիպումը, որոնցից մեկը դեռ նոր է անցնելու պատրանքի «շքեղ» ճամփան, ավելի է սրում առաջինի ողբերգությունը, ավելի է բորբոքում մարդու կարոտը.

Բայց ես երկա՞ր քո անծանոթ, օտար դեմքը կհիշեմ։
Կհիշեմ, որ դեգերումիս ճանապարհին, որպես հուշ,
Մեկը անցավ... (I, 275)։

Բաժանումն այնքան ճակատագրական է, որ Չարենցի քնարական կրկնորդը ամեն կերպ աշխատում է անցորդին ետ պահել մշուշի «անվերադարձ» ուղիներից, ասելով.

Դու ուրախ չե՞ս, որ ապրում ենք—ու հանդիպել ենք իրար... (I, 274)։

Ինչպես «Պատահական անցորդին», այնպես էլ բնույթով ու ոգով հարակից բանաստեղծություններում («Գիշերապահը», «Հիշում եմ...», «Կան անտես հյուրեր», «Երգում է քաղաքն իր երգն առօրյա» և այլն) կյանքի ու երազի անդաշնության չարենցյան մոտիվը այլևս ոչ թե հոգեկան մղումների անմարմին, աննյութական ուրվագիծ է (ինչպես «Տեսիլաժամերում» կամ «Ծիածանում»), այլ ռեալիստական մանրամասներով կառուցված և իրական գույներով կենդանացրված սյուժե։

Ահա այդ սյուժեի առանձին ֆրագմենտները.

Ես արթնանում եմ, երբ քնում եք դուք,
Եվ գիշերն ամբողջ անխոնջ ու անքուն,
Երբ փողոցներով չի անցնում ոչ-ոք—
Քայլում եմ, քայլում անկյունից-անկյուն (I, 273)։

* * *

Հիշում եմ. հնչեց զանգը միջանցքում
Եվ ես ներս մտա սենյակը քո։
Երկա՜ր քայլեցի անկյունից-անկյուն,
Հետո դուրս եկա՝ քեզանից դժգոհ (I, 277)։

* * *

Երգում է քաղաքն իր երգն առօրյա,
Իսկ ես—մտածկոտ, տրտում ու լուին —
Կանգնել եմ ահա կամուրջի վրա
Եվ նայում եմ հորդ, հեռացող ջրին (I, 283)։

* * *

Լուռ, անձայն նստել մի բաժակ թեյի,
Ձեռքերդ դնես հոգնած ծնկներիս։
Ու հին, փոշապատ հայելիների
Մշուշում կորած՝ խոնջանա հոգիս (I, 287)։

Պարզ, հասարակ, մատչելի պատում, կենցաղային հանգամանքներ (փողոց, սենյակ, կամուրջ), իրական հարաբերություններ, բնանկարի արտահայտման ռեալիստական գույներ («Երկինքը—կապույտ, արևոտ, անհուն», «Ծառնապարհը—գորշ, փոշապատ,

ոլորս», «Այս շենքի վրա ամպերն են թառել» և այլն), կենդանի, սովորական դարձվածքներ,— այս ամենը «ռեալիզմի ոճակառուցման այն տարրերն են», որոնք Թափառաշրջիկի թեման դուրս են բերում սիմվոլիստական մեկնաբանության սահմաններից։

Թափառաշրջիկի թեման եղավ այն կենսական պատվանդանը, որի վրա Չարենցը կառուցեց վաղ տարիների երկու շատ կարևոր բանաստեղծություն։

Դրանցից մեկը «Հեռացումի խոսքեր» (1917) քնարական խոստովանությունն է, մյուսը՝ «Հարդագողի ճամփորդները» (1917) քնարական բալլադը։

Առաջին բանաստեղծության մեջ Չարենցը տալիս է իր էության հետևյալ բնութագրությունը.

Իմ աչքերի մեջ այնքա՜ն կրակներ են մարել, ես
Եվ հոգուս մեջ, հուսահատ, այնքան աստղեր են մարել։
Կյանքս, որ հուշ է դարձել, հեռանալիս չանիծես.
Կյանքս կանցնի, կմարի—բայց երգս կա, կապրի դեռ։

Կյանքս կանցնի, կմարի, որպես կրակ ճահիճում՝
Աննպատակ ու տարտամ, անմխիթար ու անհույս։
Երգերիս մեջ—դու գիտե՞ս—ինձ ոչ-ոք չի ճանաչում,
Կարծես ուրի՜շն է երգում կապույտ կարոտը հոգուս։

Հավիտյան գոց ու անխոս՝ թափառել եմ ու լռել.
Ո՛չ ոք, ոչ ո՛ք չգիտե՝ արդյոք ի՞նչ է կյանքս, ես.
Միայն գիտեն, որ կյանքում ինչ-որ երգեր եմ գրել,
Ինչպես գիտեմ, որ դու կաս, որ սիրում է մեկը քեզ։

Ես երգել եմ քո հոգին, քո ժպիտը լուսավոր,
Քո աչքերի, քո դեմքի տխրությունը սրբազան.
Կյանքս թողած անհունում—ես երգել եմ սերը խոր
Ու կարոտը թևերիս, որ երբե՜ք քեզ չհասան... (I, 295)։

Չափազանց նեղացրած կլինենք բանաստեղծության լայն բովանդակությունը, եթե այստեղ որոնենք միայն բանաստեղծի «անձնական ողբերգությունը»։ Հեռացումի խոսքերը վերաբերում են առհասարակ կյանքին՝ մարդկային սուրբ զգացմունքները կործանողին, ինչպես նաև կործանումը կանխելու համար հորինված պատրանքներին։

Բանաստեղծը հեռանում է պատրանքից։ Երազային սերը, չունենալով մարդկային սովորական սիրո զգացական գեղեցկությունը, այլևս չի բավարարում բանաստեղծին։ Երազային սերը սահմանափակ է։ Դա լիարժեք սեր չէ։ Պոկվելով անմարմին երազնե

րի միևնույն շրջափակում, այդ սերը այլևս դարձել է տխուր, ձանձրալի ու անիմաստ։

«Հեռացումի խոսքերին» ուղիղ գծով միանում է «Հարդագողի ճամփորդները»։

Ո՞րն է կապող օղակը։ Դա սոցիալական ծանրածանր իրականության մեջ մարդու հոգեկան մղումների կորստյան բանաստեղծական թեման է, որի մասին բալլադն արձանագրում է հետևյալը.

Թողված մնաց իմ աչքերում մի անհուն,
Կապուտաչյա երջանկության առասպել.
Մի երկնային առնչության պատմություն—
Ու կարծրացավ սիրտս՝ անլույս ու անբեր (I, 63)։

«Հարդագողի ճամփորդները» բալլադը, որ թափառաշրջիկ չարենցյան թեմայի բարձրակետն է, թեև նորից է արծարծում երազանքի ճամփաների խնդիրը, բայց այստեղ արդեն երազանքը որոշակիորեն խզված է «երկնային առնչության պատմությունից» և հակադրված է նրան։

Հարդագողը երկնքում է, բայց նրան գամված հայացքները այլևս սպասելիքներ չունեն երկնային պարգևներից («փնտրում ենք անկարելի մի խնդություն...»)։

1916-ին գրած բանաստեղծություններից մեկում Չարենցը ժամանակը համարում է ճզոր ու կայուն.

Իսկ ինքդ կարծես ստվե՜րն ես նրա՝
Մի անմիտ ժպիտ, մի տխուր հանաք... (I, 282)։

Սա, իհարկե, մարդու ոչնչացում չէ, այլ «անմահ ժամանակի» դեմ ուղղված ռոմանտիկական ճեգնանք՝ ինքնահաստատման մի սկզբունք, որ կատարյալ տեսք ստացավ «Հարդագողի ճամփորդները» բալլադում։

Ռոմանտիկական հեգնանքը սահմանազատում է իրարից կեցության երկրային ու երկնային չափանիշները, երկնայինի մեջ մերկացնում է նրա թվացյալ վեհությունը, երկրայինի մեջ հաստատում է նրա իրական բովանդակությունը.

Մենք սիրել ենք տրտմությունը մեր հոգու՝
Անրջական ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ սեր։
Ու սիրում ենք առավոտից-իրիկուն
Ճամփա երթալ—ու հավիտյան երազել։
Աչքերիս մեջ մենք պահել ենք երկնային
Ճամփաների հեռուները դյութական —
Ու անցնում ենք ուղիներով երկրային,
Ուր բյո՜ւր մարգիկ երազեցին ու չկան (I, 62)։

«Երկնային անրջություն», որ սահմանված էր հաստատելու երազի հավերժությունը, քայքայվեց ու տրոհվեց այն աստիճան, որ նրանից գերադասվեց կյանքի հատակը.

Միայն պոռնիկը մշուշում համբուրեց
Եվ խելագարը բարևեց կիսաձայն (I, 63),—

իսկ «գորշ օրերի տաղտկության» *նվագը համարվեց «անմխիթար կյանքի» միակ երգը։*

Թեպետև Չարենցը օրհնում է երազի պատվանդանը՝ Հարդագողի ոսկեման ուղիները, *«անրջական կարոտներն ու սերերը», բայց նրա համար այլևս պարզ են նորագոյացումների անհեթեթությունն ու մերկությունը։ Իրական տառապանքը փշրում է երազի շքեղ կառուցվածքը, տեղը թողնելով ապրումների անփարատելի դրաման։*

Սա է,—ասում է Չարենցը,— որ պետք է իմանան պատմության միջանցքներում *հայտնված թափառաշրջիկները՝ կյանքի հյուրերն ու կյանքի զոհերը, որոնց նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով Չարենցը հաստատում է արվեստի մարդասիրական խնդիրը։ Չարենցի քնարի այս առանձնահատկությունը ճիշտ է նկատել ռուս քննադատ Դմ. Մոլդավսկին. «...Զարմանք է հարուցում Եղիշե Չարենցի պոեզիայի բազմազանությունը։ Նույնիսկ առաջին գրչափորձերում, ուր նա առաջ է գնում դեռևս խարխափելով, տարուբերվում Բլոկի, Բրյուսովի, Վոլոշինի, Վյաչեսլավ Իվանովի և հայ դասական պոեզիայի ավանդական պատկերների միջև, այս բազմազանության մեջ էլ ինչ-որ միասնական բան կա։ Նույնիսկ խորհրդավոր հեռուների, մենակության, անուրջների մեջ սուզված տժգույն աշխարհին նվիրված բանաստեղծություններում կար այն, որ, իբրև կանոն, բացակայում էր դեկադանսի պոետների բանաստեղծություններում՝* ուշադրություն մարդու հանդեպ։ *Ոչ միայն կիսապոետ, կիսամարգարե մարդու, այլև ամենահասարակ, ամենաշարքային մարդու հանդեպ, որ 20-րդ դարի սկզբի պոեզիայում անցնում էր ինչ-որ երկրորդ պլանով»*[81]։

15

Չարենցի ստեղծագործության մեջ «կապույտ տարերքի» ու աստղային ուղիների աստիճանական նվազումը սոսկ սիմվոլիստա-

81 *Дм. Молдавский*, Живой поэт, «Звезда», 1937, № 9.

կան սխեմաների ու կաղապարների գերությունից դուրս գալու ինքնակա գեղագիտական դիրքավորում չէր։ Դա նաև բանաստեղծությունը ժամանակի մեծ ու փոքր ողբերգություններին մոտեցնելու, առանձին անհատների և հավաքական ժողովրդի ճակատագրի հարցերը բանաստեղծության նյութ դարձնելու հասարակական դիրքավորում էր։

Սիմվոլիստական կաղապարները հաղթահարելու և իրականության նկատմամբ առանձնապես զգայուն վերաբերմունք մշակելու մեջ, անտարակույս, վճռական դեր խաղաց հայրենի Կարս քաղաքի հասարակական միջավայրը՝ պատմա-քաղաքական ցնցումներով։

Ինչպես հայկական մյուս գավառներում, Կարսի հասարակական կյանքում ևս դեռ դարասկզբից կատարվում են էական տեղաշարժեր ու ջղաձգումներ։

Արդեն 1898-ին կառուցված Թիֆլիս-Կարս երկաթուղու շնորհիվ, երբեմնի ինքնամփոփ, իր կեղևի մեջ մտած մարզն ու քաղաքը ազդեցիկ դիրք են նվաճում Անդրկովկասի տնտեսական, քաղաքական և մշակութային կյանքում։

Հասարակական տարբեր ուժերի ներքին հակասությունները, ժամանակի սոցիալական ու քաղաքական խճճված կապանքները, ինչպես ամենուրեք, այստեղ ևս հրամայաբար առաջադրում են շուտափույթ լուծման պահանջ։ Հաղթահարվում է տեղական ինքնամփոփվածությունը, կյանքի ավանդական դանդաղ ու լուռ պտույտներին փոխարինում է ժամանակի արագությունը, բնակչությունը կարիք է զգում նիրհող ու մեռած կյանքը տեղահան անող հասարակական հոսանքների։

Եթե մինչև դարավերջ հայ հասարակական միտքը դեռևս բավարարվում էր տեսական նախագծումների ու ծրագրերի դեգերումներով, եթե հայ հասարակությունը սպասումների մեջ էր, ապա 20-րդ դարում՝ ընդհանուր միջազգային իրադրության արտակարգ շիկացումը անհրաժեշտաբար պարտադրում է հայ ժողովրդի պատմության ամենագործարար սկզբունքների զարգացում։

Վրա են հասնում գործելու ժամանակները։

Սոցիալական ու ազգային ինքնագիտակցությունը վաղ զարթոնքից ու ծրագրերի կործանումից հետո դուրս է գալիս պատմական նոր բնագծեր։ 20-րդ դարի հասարակական-քաղաքական կերպարանափոխությունը միանգամայն տարբեր առանցքի վրա է դնում հայ ժողովրդի հետագա զարգացման խնդիրը։

Նկատի ունենալով անդրկովկասյան հայկական գավառների

շրջադրությունը, մասնավորապես մանրբուրժուական դեմոկրատիայի՝ արհեստավորության, տարաստիճան մտավորականության և գյուղացիության քաղաքական-սոցիալական ինքնագիտակցության բարձրացող ալիքը 1905 թվականի «մեծ փոթորկի»՝ ռուսական հեղափոխության, նախօրյակին։ Ստ. Շահումյանը գրում է. «Մենք պարզապես նկատում ենք, որ մեր գավառներում կյանքը փոխվում է։ Հին կուռքերը կամաց-կամաց ընկնում, ջահավիժում են։ Քաղաքական գիտակցությունը մուտք է գործում հայկական գավառները։ Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում, Շուշում, Շամախիում և այլն և այլն, երբեմն նույնիսկ ամենահեռավոր ու ամենահետամնաց գյուղերում մենք ունենք արդեն պրոլետարական սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպություններ, որոնք կամացկամաց խմբում են իրենց շուրջը մեր գավառների կենսունակ, իսկապես հեղափոխական-պրոլետարական տարրերը և կազմակերպում նրանց հանուն սոցիալիզմի»[82]։

Բնակչության դեմոկրատական շերտերի շրջադարձը բավականաչափ ցայտուն, որոշակի գծերով արտահայտվում է Կարսի միջավայրում։

Երկաթուղու բանվորների, Կարսի բերդի կայազորի զինվորների, Ռուսաստանի արդյունաբերական կենտրոններից կայսրության ծայրամասը ուղարկված քաղաքական աքսորյալների ու անբարեհույսների միջոցով այստեղ են թափանցում գաղափարական-ազատամտական նոր տրամադրություններ՝ զարկ տալով դեմոկրատիայի սոցիալական ու քաղաքական ինքնագիտակցությանը։

Ազատախոհ ու ազդեցիկ ուսուցիչների միջոցով (Կարսն ուներ դպրոցական-կրթական այնպիսի զարգացած ցանց, որ իրեն էր ձգում նաև Հայաստանի ուրիշ գավառների պատանությանը), աշակերտությունը նույնպես մտնում է հին կարգերի դեմ ուղղված խմորումների ու հակամարտությունների ոլորտը։

Ստեղծված պատմական իրադրությունը կյանքի կոչեց ոչ միայն սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպություններ, որոնք ոգեվորված էին կայսրության տապալման արմատական ծրագրերով, այլև խթանեց ազգային շարժման գաղափարների տարածումը։ Այդ երկու հիմնական քաղաքական հոսանքները, յուրաքանչյուրը իր չափով ու ձևով, զգալի ազդեցություն ունեին ժամանակի երիտասարդության մտքերի վրա։

---

82 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հ. I, Երևան, 1955, էջ 236։

Ճիշտ է, 1905 թվականին հաջորդած համընդհանուր հիասթափությունը մի պահ կասկածանքի տակ դրեց բոլոր սոցիալական ու ազգային սպասումները, բայց շուտով, սաստկացող ճնշումների և հալածանքների հետազդեցությամբ, լայն ասպարեզ բացվեց մանավանդ **ազգային** ծրագրերի ու շարժումների ոգեկոչման համար։ Նպաստավոր ստրատեգիական դրվածքի պատճառով Կարսը, հատկապես 1914—15 թվականներին, կոչված էր նշանակալից դեր խաղալու թե՛ Կովկասյան ռազմաճակատում, թե՛ ընդհանուր քաղաքական կյանքում։

Ռազմական գործողությունների Կարս-Էրզրում ուղղությունը կամավորական խմբերի գլխավոր հավաքատեղիներից մեկն էր։ Հայ կամավորների օրեցօր ստվարացող ջոկատների հայրենասիրական ներշնչանքը, հայրենական տունն ու տեղը թողած ու զինվորի շինել հագած գեղջուկների քայլերգը, թմբուկների ու փողերի ահազանգը՝ **«պատմական առնախմբության»** այս «շքեղ» գույները խցկվում են այն մարդկանց հոգիներից ներս, ովքեր հավատում էին ազգության գաղափարախոսների հրապարակ նետած «Երկիր Նաիրիի փրկությունը սրի ծայրին է» պարզունակ ու սահմանափակ դոկտրինային։

Պատանի Չարենցը նույնպես, հայրենակից պատանիների հետ միասին, ենթարկվում է **կամավորական շարժման ռոմանտիկային**, ժողովրդական կամավորների խմբում հայտնվում է Արևմտահայաստանում՝ **«Դարավոր ոսոխի»** դեմ կռվելու վճռականությամբ.

Ես ինքս էլ լավ միտ
Չբերի—
Թե ո՞նց Կարսի այգուց—
Տասնըհինգ թվի վերջերին—
Արթնացա... զորքերի շարքում (II, 160)։

Արթնացումը, առաջին հերթին, **հոգեկան արթնացում** էր։ Կամավորական բանակի զինվորի հայացքի առաջ կոնկրետանում է իրականության անողոք ճշմարտությունը, ազգային ռոմանտիկայի հաղթության դիմաց երևում է կյանքի արյունոտ դրաման։

Եվ Կարսի հասարակական-քաղաքական խմորումները, և առավելապես, հայրենիքի ճակատագիրը Չարենցի բանաստեղծությունը **«խոսքի կախարդության»** սահմաններից դուրս են բերում դեպի ժողովրդի պատմության արմատական հարցերի ոլորտը։

ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ ՀԵՏ
(1912—1917)

1

20-րդ դարի առաջին իսկ տարիներին, բայց ավելի ուժեղ շիկացումով՝ տասական թվականներին, երբ «Նորից ամենուրեք դալկանում է Արևելքի հին տառապյալը—հայ ժողովուրդը»[1],—մեր իրականության մեջ որպես առաջին ու անհետաձգելի հարց արծարծվում է ազգային գոյության օրորանի՝ **հայրենիքի**, հարցը։

Գրողներն ու հրապարակախոսները, պատմաբաններն ու լրագրողները, քաղաքագետներն ու ռազմագետները (այս շարքում, ավա՜ղ, բացակայում էին միայն **դիվանագետները**), սրանց հետ միասին ժողովրդական լայն խավերը, իրենց բոլոր ապրումներով ու գործերով, մտորումներով ու երազներով շարունակ դառնում էին համաշխարհային պատմության արյունոտ ճամփաներում կործանվող ժողովրդի ու նրա հայրենիքի ճակատագրին։

«Երիտասարդ թուրքերի» ծրագրած գենոցիդը՝ ցեղասպանության քաղաքականությունը (որն ըստ էության 19-րդ դարավերջից՝ Սուլթան Համիդի բռնությունից սկսված հայության պարբերական ջարդերի շարունակությունն էր), իր վայրագ ձևը գտավ 1915 թվականի ապրիլյան Գողգոթայի՝ Մեծ Եղեռնի մեջ։

Երբևէ եղած հանցանքներից մեծագույնը և համաժողովրդական աղետներից ամենազարհուրելին ցնցեց բովանդակ հայությանը, որն իր դժվարին պատմության զարտուղիներում, թերևս առաջին անգամ, այդպես կոնկրետ ու այդպես անմիջականորեն զգաց վերջնական կործանման ահեղ սպառնալիքը։

---

1 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 203։

20-րդ դարի զարհուրելի ոճիրը հայ ժողովրդին բերեց-հասցրեց Դժոխքի ափերը.

Սըրով ու հըրով բացվում են էսօր
Հայոց դըժոխքի դըռներն ամրափակ...[2]

Անբնական չէ, որ պատմական ու քաղաքական ծանր իրադրության մեջ, ազգային լինելության այդ ճակատագրական թվականներին, որի ստույգ անունն է **համաժողովրդական-ազգային կատաստրոֆա**, հայ հասարակական միտքն այդպես անձկությամբ և աղոթքի հուզմունքով կառչեց հայրենիքի գաղափարից, իսկ գրականությունն ու արվեստն ամբողջովին ողողվեցին հայկական ճակատագրի նվագներով ու գույներով։

Հայ գրականության էական առանձնահատկություններից մեկը, Վահան Տերյանի դիպուկ արձանագրությամբ, եղել է **ազգային գոյության սևեռումը**. «Հայրենիքի երգը հնչել է մեզանում առավել կամ պակաս ուժեղ՝ Եղիշեից ու Խորենացուց սկսած մինչև մեր օրերը։ Այդ գաղափարը կարմիր թելի նման անցնում է մեր գրականության միջով՝ սկզբից մինչև մեր օրերը, դարձել է մի անբաժանելի հատկանիշ, գունավորել է մեր ինտելիգենցիայի միտքն ու երևակայությունը դարեր շարունակ, անշուշտ, իր կոնկրետ ձևերի որոշ շեղումներով ու տարբեր գույներով, սակայն էությամբ միշտ նույնն է մնացել—մի ֆանտոմ է եղել, մի զորություն, որը մղել է դեպի հերոսական մարտիրոսություն, դեպի աներևակայելի լարումն հոգեկան ու նյութական էներգիայի, մի անհասանելի, մի միշտ բաղձալի ցավատանջ իղձ է դարձել այդ անկախ հայրենիքի, այդ ազգային գոյության գաղափարը»[3]։

Հայրենիքի գոյության գաղափարը, որ նույն Վահան Տերյանի պատկերավոր բնութագրությամբ, «...մի անհաղթելի մոլություն է—դրա պրիզմայով է բացվում մեր առջև աշխարհը—այդ չափով ենք մոտենում մենք ամեն ինչի...»[4],—այդ գաղափարը բյուրապատկվեց՝ ժողովրդի ողբերգական չարչարանքի ու անլուր նահատակության թվականներին։

Գրականության մեջ **հայրենիքի երգը** ասպարեզ եկավ միանգամայն նոր շեշտով, շնչով ու գույնով։ 19-րդ դարի ազատագրա-

---

[2] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 184։
[3] Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 251—252։
[4] Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. III, Երևան 1963, էջ 360։

կան քնարի խրոխտ ու հաղթական շեփորումները, ռազմական կըռվի և ոգու բարձրաշունչ դիֆերամբները, հույսի նվագները տեղի տվեցին տրտմության սաղմոսների ու վհատության նվագների առջև։

Հայության համար անճանաչելիորեն փոխվել էր պատմական իրադրությունը։

Սան-Ստեֆանոյի զինադադարի պայմանագրի 16-րդ և Բեռլինի Վեհաժողովի 61-րդ հոդվածները բառացիորեն ոչինչ, բացի առատ խոստումներից ու սին պատրանքներից, չտվին հայոց ճակատագրին։

Հայկական դատի պարտությունից շվարած ու հուսալքված հայ հասարակությունը գործի տեղ այլևս ապավինեց ողբին:

Պատմական իրադրության արմատական կերպարանափոխությունն ամենից ավելի սուր և ամենից ավելի զգաստ ընկալեց գրականությունը՝ ի դեմս Հովհ. Թումանյանի։ Դիմելով իրենից ու իր ժամանակից առաջ գործող մեծահամբավ ազգային երգիչներին, Հովհ. Թումանյանը գրեց իր նշանավոր տողերը.

> Երանի՜ էր ձեզ, գովվա՛ծ երգիչներ,
> Դուք երգում էիք վաղ առավոտյան,
> Երբոր երազներն ապրում էին դեռ,
> Ոսկի երազներն հայի փրկության...[5]։

Այլևս հեռանում են այն երանելի ժամանակները, երբ զրնգում էր ազգային զարթոնքի գաղափարախոսի՝ Խաչատուր Աբովյանի, հանդիսավոր խոսքը՝ «Հայոց մեծ ազգին չե՞ք ճանաչում», երբ Ռափայել Պատկանյանը հնչեցնում էր խոփից սրեր ձուլելու մարտական հրահանգներ, երբ հեղափոխության նվիրյալը՝ Միքայել Նալբանդյանը, բերում էր «թշվառ, անտեր հայրենիքի» ազատության կրքոտ պատգամը, երբ աներեր երդումներով իրենց կյանքը հայոց ազատության զոհասեղանին էին դնում Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի քաջորդիներն ու քաջուհիները, երբ մթնոլորտը լցված էր 19-րդ դարի արմատական մտածողի՝ Րաֆֆու, հերոսների ոգու կայծակներով, երբ Հովհաննես Հովհաննիսյանի հույսի նվագները ազդարարում էին մոտալուտ փրկության ու ազատության ավետիսը։

20-րդ դարեմուտին հայ ազատագրական գաղափարախոսությունն, այսպես կոչված «ազգային պատրիոտիկան», այլևս չուներ նախկին հմայքն ու նախկին զորությունը։

---

[5] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 141։

Այլևս երանության արժանի հիշողություն են դառնում ազգային հայրենասիրական ռոմանտիկան ու հնամենի ուտոպիաները («Ջքնաղ երկիրն մեր Արմենիո...»), ժողովրդի գործնական քաղաքական շարժումներն ու հայկական գաղափարաբանության հրահրած տեսիլները՝ «Դրախտ Հայաստանիի» ոսկե երազները։ Հայ ազատագրական դարավոր լեգենդը՝ «գուշակությունների» ու «մարգարեությունների» նստվածքով, տեղի է տալիս հայրենիքի և ժողովրդի դաժան ու մերկ իրականության առաջ։

Փլուզվում է «Երկիր դրախտավայրի» տեսլափայլ առասպելը, փշրվում են հարյուրամյա վաղեմություն ունեցող ազգային գոյության իդեալները։ Ազգային-քաղաքական պատրանաթափը, իր հերթին, ծնում է անօգնական հուսահատություն ու **ճոզեarf**:

«Երգի Մուսաներն այլևս անկարող էին 19-րդ դարի ռոմանտիկների լեզվով հնչեցնելու ազատությունը, հերոսությունն ու հայրենիքը... 19-րդ դարի Հայաստանը, կանգուն, պատմության դարվագների մեջ վերակերտված, աշխարհագրական սահմանների մեջ որոշ, ուժեղ ու կայուն Հայաստանը, բզկտվեց, և այն, ինչ իրական էր... դարձավ միրաժ, փշրված անուն»[6]։

Պատմության այս տարաժամին հայրենական անծայր ողբերգությունը մտնում է **անգո** *Հայաստանի բոլոր անկյուններն ու խորշերը։ Ամենուրեք՝ բոլոր հոգիներում, ինչպես Վահան Տերյանն է նկատում, այրվում է Նաիրին...* **«այրվում** *մի ներքին դառն կրակով»*[7]*, իսկ հանրությունը կանգնում է այդ հսկա՝ վիթխարի կրակի առաջ՝ անզոր ու անօգնական։ Գրականությունը ևս պաշարվում է հուսահատության նույն ապրումներով.*

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեգից,
Անհույս ու դալուկ, հակատներըս ցած,
Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սըրտից և՛ երգ, և՛ աստված[8]։

Պատմական ծանրածանր իրադրության մեջ՝ տառապանքի ու տագնապի օրերին, վերջին հույսի ու անհուսության օրհասին, հայոց ճղակոտոր Մուսան նորից օգնության է նետվում կործանվող ու կեղեքվող հայրենիքին, նորից գործունեության ուղիներ է փընտըրում **«ցավատանջ ցեղի բարկության բոցը»** *(Սիամանթո)։*

---

6 **Ս. Սարինյան**, *Հայկական ռոմանտիզմ, Երևան, 1966, էջ 524։*
7 **Վ. Տերյան**, *Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 361։*
8 **Հովհ. Թումանյան**, *Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 141։*

Ճիշտ է, գրականությունը փոխում է արտահայտման ոճը՝ «գովված երգիչների» հաղթական կանչերին ու շեփորումներին փոխարինում են գերազանցորեն ողբի ու տրտմության նվագները, բայց անգամ ողբով ու արցունքով Հայոց Մուսաները դառնում են օրհասի եզրին հասած ժողովրդի տառապանքի ու վշտի նեցուկը։

Հովհ. Թումանյանը և Սիամանթոն, Ավ. Իսահակյանը և Դ. Վարուժանը, Վահան Տերյանը և Վահան Թեքեյանը, բոլորը, բոլորը, գրականության անվանիներն ու շարքայինները, կամքի մի վերջին լարումով, բարձրացնում են իրենց ընկած քնարները՝ վերջին հույսով ու կամքով զինելու ժողովրդին։

«Հայաստանը պետք է խոսի վերջապես,—ամենածանր դեպքերից հետո գրում է Հովհ. Թումանյանը։

Ու պետք է խոսի էնքան լուրջ ու զգաստ, ինչքան լուրջ ու զգաստ է լինելու ամենից մեծ վշտավորն ու ամենից շատ վտանգված ժողովուրդների մեջ...»[9]։

Իսկ ի՞նչ է տեղի ունենում հայկական Մուսաների հետ։

Հարցին պատասխանենք ամենակարճ պատասխանով. հայոց քնարը «զարդարվում» է արյունաներկ հայրենիքի գույներով։

Դիտելով հայոց պատմության գանձերով լի Խարավանի սոսկալի ավերածությունը, Հովհ. Թումանյանը՝ մեծ կենսասերն ու մեծ հավատացողը, գրում է իր պայծառ ստեղծագործության թերևս ամենամռայլ էջը.

Խռնըվում են մըտքիս հանդեպ բանակները անհամար,
Տըրորում են քո երեսը, քո դաշտերը ծաղկավառ,
Ու ջարդարար ոհմակները աղաղակով վայրենի,
Ավարներով, ավերներով, խընջույքներով արյունի,
Որ դարձըրին քեզ մըշտական սև ու սուգի մի հովիտ,
Խեղճ ու լալկան քո երգերով, հայացքներով անժըպիտ,

Ողբի՜ հայրենիք,
Որբի՜ հայրենիք[10]։

Մյուս եզերքից հնչում է սարսափի երգչի՝ Սիամանթոյի «Աւի մը մոխիր, հայրենի տունը...»՝ հայկական հայրենաբաղձանքի (Nostalgia) գլուխգործոցը.

Բայց ո՞վ պիտի բերե, ո՞վ պիտի բերե, ըսե՜,
Քու սրբազան մոխիրեդ ափ մը մոխիր,

---

9 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 396։
10 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 179։

Մահվանս օրը, իմ տրտում դագաղիս մեջ,
Հայրենիքս երգողի իմ աճյունին խառնելու...

Ափ մը մոխի՜ր աճյունիս հետ, Հայրենի տուն,
Ափ մը մոխի՜ր քու մոխիրեդ ո՞վ պիտի բերե,
Քու հիշատակե՜դ, քու ցավե՜դ, քո անցյալե՜դ,
Ափ մը մոխիր... իմ սրտիս վրա ցանելու...[11]։

Մյուս բանաստեղծների ազգային-հայրենասիրական մոտիվները ևս չունեն երբեմնի հայ երգի մարտական շունչն ու ցասկոտությունը։

Ի տարբերություն Հովհ. Թումանյանի պատմա-փիլիսոփայական ընդհանրացումների և Սիամանթոյի շիկացած հայրենաբաղձության, Ավ. Իսահակյանի քնարը դեռ 1908-ին տապարեզ է բերում հայրենիքի անդարման վշտի թեման.

...Ես՝ զավակ ճնշված ու փոքր ազգի,
Սրտիս արյունով մեծ վիշտս եմ գրում.
Վերքը անդարման իմ հայրենիքի
Իմ բյուր խոցոտված սրտումս եմ կրում։

Սիրե՞լ, երգե՞լ, թռչել եմ ուզում,
Բայց շղթան ինձ պինդ, գամել է գետնին.
Կուռ լուծը ազգիս՝ ուսերս է փշրում,
Չես կարող հանել իմ անափ վշտին[12]։

Դանիել Վարուժանն իր եղեգնյա գրչով հայրենական անցյալ փառքի նվագներից ավելի ուժգին հնչեցնում է հայրենական ողբի նվագներ.

Եղեգնյա գըրչով երգեցի արյուն,
— *Չեզի ընծա՜*, կրակի զոհեր —
Ան ծլած էր մոխրի մեջ իբրև կընյուն...
— *Չեզի ընծա՜*, կրակի զոհեր —

Եղեգնյա գըրչով երգեցի վերքեր.
Ընդ եղեգան փող սի՜րտս ելաներ[13]։

Փլատակված տուն ու զոհեր, ավերակ ու արյուն, հույս ու հոգեվարք, հոգեհանգիստ ու վիրավոր հոգիներ, որբեր ու թափառաշրջիկներ, ամայացած ճամփաներ ու հրդեհի ճարակ դարձած գյուղեր, խավարամած գիշերներ ու հոգնած բազուկներ, միրաժներ ու տեսիլներ,—հար և նման պատկերային ազգակից շարքերը, որոն-

---

[11] **Սիամանթո**, *Ընտիր երկեր, Երևան, 1957, էջ 106։*
[12] **Ավ. Իսահակյան**, *Երկերի ժողովածու, հ. I, 1950, էջ 207։*
[13] **Դ. Վարուժան**, *Բանաստեղծություններ, Երևան, 1955, էջ 53։*

ցով ափ ի բերան ողողվում է 20-րդ դարի հայկական բանաստեղծությունը (նաև արձակն ու դրաման, հրապարակախոսությունն ու պատմագրությունը, երգն ու կերպարվեստը), առատորեն սնունդ էին ստանում ժողովրդի ամենօրյա կացությունից, նրա բացված Դժոխքից։

Ամբողջ ժողովուրդը՝ մահվան ու հոգևարքի եզրին, նրա անցնելիք ճանապարհը՝ խավարով պատած, նրա որդիները՝ ուղեմոլոր ու շվարած, նրա հայրենիքը՝ արյան գույներից շառագունած

Այս դաժան իրադրության համեմատությամբ 19-րդ դարը ընդամենը նովվերգություն էր, Ռ. Պատկանյանի «Ազատ երգերը» Սիամանթոյի «Հոգևարքի և հույսի ջահերի» համեմատությամբ՝ «խաղաղ» նվագներ։

2

Պատմական ճգնաժամի ժամանակ էր տասական թվականները։ Ժողովրդի գոյության վրա կախված էր մի մեծ, շատ մեծ ճարցական։

Պատերազմ ահեղ
Աշխարհահեղեղ...

Իմ հա՜յ ժողովուրդ,
Քաջ հայրերիդ պես
Կռվում ես և դու,
Սակայն չգիտես
Ո՞վ է թշնամիդ.
Եվ հիմա դժնյա
Այս ճգնաժամիդ
Կանգնել ես մենակ
Վեհ քարերիդ մեջ,
Սեգ լեռներիդ տակ,
Եվ որդեկորույս,
Եվ ուղեմոլոր...—

գրել է Ավ. Իսահակյանը, 1916-ին[14]։

Ուղեմոլոր ու հալածական երկրի ճգնաժամին ամեն օր ու ամեն առիթով հրապարակ էր նետվում «լինել չլինելու» համլետյան տարակուսանքը։ Բայց... կային հարցումներ, չկային պատասխաններ, կային տարակուսանքներ, չկային փարատումներ, կային հառաչանքներ, չկային լսողներ։

---

14 Ավ. Իսահակյան, «Հին տետրակներից», «Գրական թերթ», 1955, № 39։

19-րդ դարը քաղաքական հույսերի բորբոքման շրջանն էր, ուստի և բնական էր անվհատ, հաղթական շեփորումների բանաստեղծության հաստատական երանգը, մարտական շունչը: 20-րդ դարը հույսերի խորտակման ժամանակն էր, որը և ասպարեզ տվեց հարցականների, փակագծերի, կախման կետերի բանաստեղծությանը:

Հայ բանաստեղծությունը երբեք այնքան հարցասեր չեր եղել, որքան ազգային հոգևարքի Թվականներին, երբեք այնքան պատեպատ չէր խփվել, որքան ճակատագրական այս օրերին: Ահա, օրինակ, ողբերգական հարցումների այն համակարգը, որով սկսվում է 20-րդ դարի բանաստեղծությունը.

«Ե՞րբ կբացվի պայծառ առավոտ...» (Հովհ. Թումանյան),
«Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես...» (Վ. Տերյան),
«Ո՞վ պիտի բերի մրրկոտ ջահը» (Սիամանթո),—
և այլն, և այլն,—«ով»-էր, «ինչու»-ներ, «երբ»-եր:

Հարցականներից բացի 20-րդ դարի հայ բանաստեղծության ստրուկտուրան որոշում էր Աստծուն, Անհայտին, Արդարությանը, Մարդուն, Խղճին և այլն, ուղղված աղոթանման դիմումը: Անլուծելի հառաչանքներով ու տրտմության հուսահատ սաղմոսներով զարգացման նոր ուղեգիծը «որոշած» հայկական քնարը, հայրենիքի իրական ողբերգությունը ներկայացնելուց զատ, հետադարձ մի հայացքով երբեմն կառչում էր հին դարերի խորհրդապատկերներից:

Հետադարձ հայացքը, սակայն, իր բովանդակությամբ ոչ միայն նման չէր ազատագրության ռոմանտիկական պատրանքներին, այլև ժխտումն էր այն հոգեբանության, որ փորձում էր ազգային պատմության ժամանակակից առեղծվածները լուծել հինավուրց դարերի մշուշում:

Վերին աստիճանի բնորոշ է Վահան Տերյանի հետևյալ խոստովանությունը.

...Ջըշլացա խնդուն փառքից
Անցյալ ու հին փառքով երբեք,—
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգին,
Եվ երգերը մեղմ ու բեկբեկ,
Խեղճությունը՝ խավար ու լուռ,
Աղոթքները՝ դառն ու ցավոտ,
Զանգակներից զարկը տխուր,
Եվ խուղերից լույսերն աղոտ...[15]:

---

[15] Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. I, էջ 229:

Այս արդարամիտ խոստովանությամբ չասենք թե արմատապես պսակազերծվում, բայց կասկածանքի տակ էր դրվում ազգային ռոմանտիզմի հայրենասիրական գաղափարախոսությունը, որի կողմնորոշումները հանգչում էին «անցյալ ու հին փառքի» շլացուցիչ ափերում։

Հարց է ծագում՝ ինչո՞ւ, ի՞նչ տրամաբանությամբ էր ժողովրդի պատմության ամենաճակատագրական շրջանը՝ ահի ու տագնապի, կործանման ու բնաջնջման շրջանը, Վահան Տերյանի բանաստեղծության մեջ դրվում Նաիրի երկրի հնամենի բանաստեղծական կերպարի տակ,—երբ հրապարակի վրա էր խոցված ու կիզված, խաչված ու մորթված երկիրը՝ Հայաստան անունով։

Ինչո՞ւ բանաստեղծը ազգային խուճապի օրերին երազում ու կանչում էր նախապատմական Նաիրին.

Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի.
Մա՞հն է արդյոք, թե նի՞նջը քեզ,
Պատել, պայծա՛ռ Նաիրի։

Վտարանդի, երկրում աղոտ,
Լուսե՜ղ, քեզ եմ երազում,
Եվ հնչում է, որպես աղոթք,
Արքայական քո լեզուն։

Հնչում է միշտ խոր ու պայծառ,
Եվ խոցում է, և այրում,
Արդյոք բոցե վարդե՞րդ են վառ,
Թե՞ վերքերն իմ հրահրուն։

Անով ահա կանչում եմ քեզ՝
Յոլա՛, ցնորք Նաիրի՛.—
Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես
Վերջին երգիչն իմ երկրի...[16]

Ինչո՞ւ բանաստեղծին, նրա ապրումների ամենաշիկացած պահին, առասպելական ետնաշխարհը երևում է որպես դրոշակ ու իդեալ։

Ինչո՞վ բացատրել հանելուկը։

Այս հարցերին կարելի է պատասխան տալ պարզելով նախ և առաջ հիմնական հարցը՝ ի՞նչ բովանդակություն էր դնում Վ. Տերյանը «Երկիր Նաիրի» հասկացության մեջ։

---

16 Նույն տեղը, էջ 235։

Գաղափարական այն դրույթը, որ բանաստեղծությունից բանաստեղծություն ծավալվելով, ամբողջական, կուռ կերպարանք ստացավ Վ. Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքում, առնչության եզրեր չունի «Հին Հայաստանի» պատգամախոսների հրահանգած «ավետյաց երկրի» գաղափարի հետ[17]։

Վահան Տերյանի Երկիր Նաիրին ոչ այլաշխարհ էր, ոչ էլ ետնաշխարհ, ոչ միստիկական անհաս հեռավորություն էր, ոչ էլ քնարական պաթետիկա։

Նախապատմական ու պատմական անունները, հնագույն ավանդությունների ու առասպելների կերպարները, դիցաբանական ու ֆանտաստիկական խորհրդանշանները՝ հետագնաց դարերի թիկունքից հանված այս արծարծումները,—կոչված էին ոչ թե «Երկիր դրախտավայրի» ռոմանտիկական հեքիաթի վավերացմանը, այլ ունեին ավելի իրական ու ավելի գործնական խորհուրդ։

Ո՞րն է Տերյանի բանաստեղծության գործնական բովանդակությունը, ի՞նչ էր հետապնդում Տերյանը Երկիր Նաիրիի արծարծումներով։

Հարցի ամենաճիշտ, ստույգ պատասխանը հետևյալն է. Վ. Տերյանը կառուցում էր «իդեալական չափանիշներ»՝ սրանց լույսի տակ ներկայացնելու գուժկան հողմերի տակ ընկած իրական հայրենիքի ողբերգության անսահմանությունը.

Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ,
Երկիրն իմ անբախտ և աղետավոր[18]։

Ժողովրդի «անել վիշտը» բանաստեղծին բաժանում է օտար եզերքների «սիրենների» կախարդական նվագներից և բերում դեպի «հայրենի հողը»։ Հայրենիք վերադարձող Ուլիսի (Ոդիսևսի) թեմայով Տերյանը նորից ակնարկում է Նաիրիի նույժ գործնական գաղափարական տեսանկյունը։

Գեղարվեստական կատարումով անթերի ու բյուրեղացած երգերում Նախապատմական Նաիրիի քնարական պաթետիկայի և ավանդական-ռոմանտիկական մտապատկերների դիմաց, որ շուրջ մեկ հարյուրամյակ հայ բանաստեղծության հիմնական պատկերա-

---

17 Այս տարբերությունը նշել է նաև ինքը՝ բանաստեղծը։ 1915-ին, «Մշակ» թերթի նոր տարվա համարում տպագրելով «Երկիր Նաիրի» շարքից երեք բանաստեղծություն, Տերյանը կցել է հետևյալ ծանուցումը. «Նաիրին» պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեական իմաստով»։

18 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 226։

յին ատաղձն էր, Վահան Տերյանը բերում է հայրենիքի ողբերգական արդիականության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը.

Որտե՞ղ է հոգին այնպես վիրավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...[19]

Արյունաներկ հայրենիքի «անլույս գիշերները», խաչված երկրի «ահով նիրհող» խրճիթների խեղճությունը, գյուղական զանգակատների թախծալի ղողանջները, «տրտում Նաիրին», որին իմպերիալիստական գիշատիչները «խաչ են հանում ամեն օր», հայրենական տան ավերակներն ու վերքերը («Վերքեր—վարդեր արնոտ ու բորբ»),—այս իրական գույներից է կառուցված Տերյանի **«Երկիր Նաիրին»**, *որի ամենաճշգրիտ ու սպառիչ տեսությունն է բանաստեղծի հետևյալ խոսքը.*

Չարերի կոխան, խաչվա՛ծ իմ երկիր...

«Երկիր Նաիրին» ուներ նաև ավելի իրական փիլիսոփայություն։ Դա շարքում կայծակող անբեկանելի հավատի ու համառ լավատեսության փիլիսոփայությունն է։

Համատարած մղձավանջի ու վհատության օրերին, ազգային միֆերի ու պատրանքների կործանման թվականներին, Հովհ. Թումանյանի կողքին Վահան Տերյանը հայ գրականության այն եզակի դեմքերից էր, որ ոչ միայն չտրվեց հուսահատության համատարած հոսանքին, այլև հանդես բերեց հայրենիքի ապագա հառնումի խոր հավատ։

1917 թվականին Տերյանը գրեց Հավատի և Վերածնության բանաստեղծական մանիֆեստը.

Իջնում է գիշերն անգութ ու մթին
Եվ այգը բացվում դառն ու մահահոտ,
Բայց հրկեզ հոգիս մորմոքում այս տոթ
Հավատում է դեռ քո առավոտին։

Թող կիտվի խավարն ավելի խրթին,
Եվ չարխինդ ճնշե հողն իմ արյունոտ,
Ու թող գա, թե կա, ավելի չար բոթ,
Մեխվի զոհ-երկրիս անարգված սրտին։

Ուխտավոր անդուլ, դարերի ժառանգ
Մի հեք նաիրցի՝ գնում եմ անկանգ.—

---

19 Նույն տեղը, էջ 230։

Թող գուժկան գիշերն աՀասատ դավե —
Որքան մութը սև՝ այնքան ես Համառ,
Երկնիր, իմ երկիր, Հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պատկերդ՝ վեհ...[20]

Ասպարեզ բերելով ժողովրդի Հերոսական ու ողբերգական պատմությունը, նրա էպիկական տարրերն ու անընդգրկելի դրաման, այդ պատմությունից առանձնացնելով մի շարք արժեքներ՝ Հայրենական Հարկը («Երանի նրան...»), մայրական սիրո անեզրությունը («Կարծես թե դարձել եմ ես տոսն...»), անսայթաք Հավատարմությունը («Ջեմ դավաճանի իմ Նվարդին...»), ազգային Հպարտությունը («Երկիր Նաիրի, երազ Հեռավոր...»), ժողովրդի Հերոսական բնավորությունը («Այնպես անգութ երկրում իմ որբ, Նայիր՝ թափված քանի կորյուն...»), Հայրենիքի Հավերժությունը («Որպես լեռն է մեր պայծառ տեսել Հազար ձյուն...»),—Տերյանը այդ արժեքները դիտում է որպես Հայրենիքի ուժի և Հզորության, նրա վերընձյուղումի ու անկասկածելի ապագայի Հաստատուն սյուներ։

«Երկիր Նաիրին», ինչպես նկատում են տերյանագետները[21]*, «պայծառ առավոտների» ու «սուրբ ուղիների» ժողովրդական լավատեսության շերտով սաՀմանազատվեց «արյան ձայների» ու «արցունքի Հովտի» ողբասացների լալկան նվագներից և միացավ Թումանյանական մեծ ու իմաստուն Հավատի բանաստեղծությանը։*

Բանաստեղծությունների այդ շարքով Վ. Տերյանը Երկիր Նաիրին դուրս Հանեց ռոմանտիկական «դյութական տեսիլի» սաՀմաններից և նրա վրա դրեց ապագա ռեալության դրոշմը.

Սուրբ է քո ուղին և պատկերդ՝ վեհ...

Եղիշե Չարենցը, որ պատանության օրերից գտնվում էր Վահան Տերյանի բանաստեղծության միֆական *Հմայքի տակ, տերյանական այլևայլ նվագների Հետ, իր Հոգեկան աշխարհում տեղադրեց նաև «Նաիրյան խոսքերի գանձարանի» արժեքները*[22]*։*

---

20 *Նույն տեղը, էջ 227։*

21 Վ. Պարտիզունի, *Խոսք Տերյանի մասին (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հ. III, 1963),* Խ. Սարգսյան, *Տերյանի ուղին («Տասնամյակների միջով», Երևան, 1966)։*

22 *Սա Վ. Տերյանի չարենցյան գնաՀատումներից մեկն է՝ ասված Հատկապես «Երկիր Նաիրիի» կապակցությամբ (տե՛ս Գրակ. և արվեստի թանգարան, Չարենցի ֆոնդ)։*

3

Իրականության դեմ ուղղված փանգատի, անուրջների խորտակման ու կյանքի կարոտի բանաստեղծական թեմաներին զուգընթաց Եղիշե Չարենցի վաղ քնարերգության մեջ տեղ է գրավում հայրենական տան կերպարը։

Միակ հարազատ կետը, որին բանաստեղծն ուղղում է հայացքը, որի առաջ խոնարհվում է որդու հեզությամբ և որի մասին խոսում է ոչ թե անեծքի, այլ աղոթքի ու նվիրվածության բարբառով,—դառնում է հայրենական տունը։

Իր պատմության խոր ճգնաժամն ապրող հայրենիքը, որի ապագան ու ճանապարհը պատած էր անթափանց մշուշով, որի ծանր կացությունը հուսահատության մի լայնատարած հուսանք գծեց հայ իրականության մեջ,— այդ հայրենիքը երիտասարդ Չարենցի համար դարձավ գոյության վերին չափանիշ.

Ձյունապատ լեռներ ու կապույտ լճեր։
Երկինքներ, որպես երազներ հոգու։
Երկինքներ, որպես մանկական աչեր։
Մենակ էի ես։ Ինձ հետ էիր դու։

Երբ լսում էի մրմունջը լճի
Ու նայում էի թափանցիկ հեռուն —
Զարթնում էր իմ մեջ քո սուրբ անուրջի
Կարոտը այն հին, աստղայի՜ն, անհո՜ւն։

Կանչում էր, կանչում ձյունոտ լեռներում
Մեկը կարոտի իրիկնամուտին։
Իսկ գիշերն իջնում, ծածկում էր հեռուն,
Խառնելով հոգիս աստղային մութին... (I, 37)։

Սա այն հոգեբանության արձագանքն է, որ Վահան Տերյանը արտահայտել է հետևյալ տողով. «Երազ ես դարձել—հայրենական տո՜ւն...»[23]։

«Տեսիլաժամեր» շարքի մյուս քնարական էտյուդները ևս, ամենայն հավանականությամբ, ներշնչված են հայրենական տան կարոտով։

Բացառությամբ մեջբերված հատվածի, որտեղ կան հայրենիքի բնանկարային-կոնկրետ պատկերացումների բեկորներ («Ձյունապատ լեռներ ու կապույտ լճեր»), մյուս էտյուդներում հայրենական տունը երևում է տեսիլքի կերպարանքով։

---

23 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 108։

Դրա համար էլ շարքը վերնագրված է Տեսիլաժամեր։

Հայրենական տունը Չարենցի հայացքի առաջ գծվում է անհետացող-հեռացող երևույթի հետևյալ ուրվանկարով.

Անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ
Ու նորից միգում երևում է նա։
Ու նորից չկա։ Ու նորից գիշեր —
Փողոցի վրա ու հոգուս վրա (I, 33)։

Նույն հայտնությունն ու հեռացումը կրկնվում է նաև շարքի մյուս էջերում.

Ու անթա՜րթ, անթա՜րթ նայում էի ես
Անսահման, անծիր երկնքի հեռուն։
Ու թաց աչքերով տեսնում էի քեզ —
Հավիտենության կապույտ դաշտերում (I, 34)։

Տեսիլքը, սակայն, շուտով տեղի է տալիս.

Դուրսը, դաշտերում, քրքջում էր քամին։
Ճչում էր հոգիս՝ հիվանդ ու տկար։
Ստվերները լուռ օրորվում էին։
Ու լուռ էի ես։ Չկայիր։ Չեկար (I, 35)։

Երբ բանաստեղծը լսում է զանգերի ղողանջը, նրան թվում է, թե նորից հայտնվում է իր երազը։ Բայց դա տևում է ընդամենը մի ակնթարթ.

Անցար—լուսավո՜ր, հեռավո՜ր, թեթև՜,
Ճառագայթի պես իրիկնամուտի։
Իսկ սիրտս՝ տխուր, հոգնաբեկ, անթև,
Խմում էր իջնող տագնապը մութի... (I, 36)։

Իրար կողքի դնելով «Տեսիլաժամերի» բոլոր յոթ կտորները, դժվար չէ նկատել հայրենական տան կարոտով հոգեկան դրաման հաղթահարելու բանաստեղծական թեման։

Բանաստեղծին պաշարած գլխավոր միտքն այն է, որ հայրենական տան ամեն մի ակնթարթային երևում կոչված է հաղթահարելու ու փարատելու հոգու տխրությունը։

Թեպետև բանաստեղծը խոսում է մոռացումից՝

Հիմա չգիտեմ, մոռացել եմ ես
Ճամփաները քո։ Մշուշ ու թախիծ։
Մոռացել եմ ես, մոռացել է քեզ
Օրերի միգում կուրացած հոգիս (I, 39),—

Թեպետև շարունակ բերում է հայտնության և անհետացման բանաստեղծական բանաձևը (**Եկար–անցար**), բայց այդ ամենն այնքան հարազատ են նրան, որ անգամ հոգեկան ծանր պահին գրում է այսպիսի հստակ ու ներդաշնակ խոսք.

Զարթնում էր իմ մեջ քո սուրբ անուրջի
Կարոտը այն հի՜ն, աստղայի՛ն, անհո՜ւն... (I, 37)։

Սա, ինչ խոսք, ողբերգական ու իրական, «սարսափի» հայրենիքը չէ։ Սա ժամանակի փակուղիներում իր ճանապարհը կորցրած երիտասարդ մարդու փրկության կանչ է՝ ուղղված հայրենիքին, միակ նվիրական արժեքին։

«Տեսիլաժամերի» մեջ վերարտադրված է այն անհատի հուզմունքը, ով իր կարոտների մեջ է ցանկանում տեղադրել երազի հայրենիքը՝ նրա աստղային հեռուներով։

Կարելի է ասել, որ բանաստեղծությունների այդ շարքը աննյութական հայրենիքի, երազային հայրենիքի տեսիլաժամն է։ Սա փակագծերի մեջ խցկված, իր ողբերգական պատմությամբ ու ողբերգական արդիականությամբ բանաստեղծի քնարին դեռևս անմատչելի հայրենիքի ուրվագիծն է։ Այստեղ չկան ոչ ազգային դրաման, ոչ ժողովրդական տարերքն ու չարչարանքը, ոչ էլ արծարծվում են ազգային գոյության խնդիրներ։

4

1915-ին Թիֆլիսում առանձին գրքով հրատարակվեց «**Կապուտաչյա հայրենիք**» քնարական պոեմը։ –

Երկրորդ տպագրության ժամանակ (Երկերի ժողովածու, հատ. II, 1922, Մոսկվա) Չարենցը «Կապուտաչյա հայրենիքը» հիմնովին վերամշակեց՝ տալով նաև «**Հատվածներ անավարտ պոեմից**» ենթախորագիրը։ Սա ոչ թե անկարևոր, այլ նույնիսկ շատ էական ծանուցում էր։

Բանն այն է, որ «Կապուտաչյա հայրենիքի» առաջին տարբերակը, թեկուզ և մոտավորության սահմաններում, չէր ներկայացնում հայրենիքի իրական-ողբերգական կացությունը։ Սա նշանակում է, որ Չարենցը դեռ չէր բացել Տեսիլաժամերի փակագծերը, դեռ հայրենիքի գաղափարն ընկալում էր հեռավոր հեքիաթի ու երազի սահմաններում։ «Կապուտաչյա հայրենիքի» առաջին տարբերակը «Տեսիլաժամերի» ուղղակի շարունակությունն է, նույն ապրումների վկայագիրը։ Հետագայում, զգալով տեսիլաժամերի

փակագծերը բացելու անհրաժեշտությունը, Չարենցը երկրորդ տարբերակում կատարեց պոեմի ողբերգական բովանդակությունը խորացնող տեքստային հավելումներ և նրա այլաբանական, միստիկական շունչը նվազեցնող տեքստային հապավումներ։

Իսկ ի՞նչ է ներկայացնում պոեմի առաջին տարբերակը, ի՞նչ բովանդակություն և ինչպիսի կառուցվածք ունի։

«Կապուտաչյա հայրենիքը» կառուցվածքով հին ու հեռավոր հայրենիքի մասին ասված քնարական մենախոսություն է։

Բանաստեղծը մենախոսում է հայրենիքի որոնման երազներից և նրա առանձին բեկորներից վերստեղծում երևակայական-գաղափարական հայրենիքի ամբողջական իդեալը։

Քնարական մենախոսության մեջ երևում է հայրենիքի երկու պատկերացում։

Դրանցից առաջինը հայրենիքի իրական հատկանիշներն են՝ ճամփաներ, այգի ու տնակ՝ գետի եզերքին, մայրը՝ սեղանն օրհնելիս, հնձվորներ, հողի մշակներ, վանք ու վանահայր և այլն։

Մյուս պատկերացումը իդեալական, դեռևս որոշակիություն չստացած երազ-հայրենիքն է, որի հմայքով ոգևորված երազասերները ճամփաներ են չափում՝ նրան գտնելու համար։

Բանաստեղծին չէր կարող բավարարել այն հայրենիքը, որ «կար», բայց բեկորված էր, զրկված ամբողջականությունից։ Նա տենչում էր մի ուրիշ հայրենիք, որը չկար, բայց կարող էր լինել, կարող էր մարմնանալ.. հեռաստանում։

Տեսիլքային-ֆանտաստիկական-պայմանական միջավայրի մեջ դնելով իր երազը, Չարենցը բնավ էլ բեկորված առօրյան չէր անջատում իդեալական հայրենիքից։ Ավելին՝ իդեալականը լրացնում է իրական հայրենիքի նյութական գույներով։ Մեծարելով հեռաստանը, նա, ըստ էության, մեծարում էր կոնկրետ գծերով հայտնի իր եզերքը, որը, սակայն, ապրում էր հոգեվարքի դաժան ժամեր։

Բանաստեղծի ֆանտաստիկան, այսպիսով, կառուցվում է իրական հայրենիքի պատվանդանի վրա։

Պոեմի առաջին հրատարակությունն ունի մի **Նախերգանք** (Prolog), *որ պարզում է այդ ֆանտաստիկայի բուն էությունը.*

> *...Երգեցի մի իրիկուն՝ երբ հոգիս լեփ-լեցուն էր*
> *երազներով և արևով՝*
> *Այնտեղ, մեռնող օրվա արնաթաթախ հայացքում*
> *ես տեսա հանկարծ հեթանոս*
> *Հարսանիքը կապուտաչյա Սիրուհու—Հայրենիքիս... (II. 309)։*

Այս մեծ տեսիլքին հետևում են առանձին տեսիլները՝ բանաստեղծի երևակայական ճանապարհորդությունը երազ-Հայրենիքի լուսեղեն ճամփաներով.

Որոնումից ճանապարհին անծանոթ
Չհոգնեցի, չհոգնեցի ես երբեք։
Այրում էր իմ սիրտը հեռու մի կարոտ,
Կանչում էր լույս հեռուներդ անեզերք (II, 10)։

Ճանապարհորդության տարբեր հանգրվաններում ասպարեզ են գալիս մեծ Հույսը, մեծ Հրաշքը, սուրբ Երազը, ճերմակ Հայրենիքը, անապական Քույրը, գթառատ Աստվածը, ինչպես նաև հեթանոսական աստվածների զոհասեղաններն ու Հայրենիքի ուխտավորները։ Վերջապես՝ կատարվում է «Կապուտաչյա սիրուհու» աստվածավայել հարսանիք, որի պատկերով բոլորվում է հեթանոսական խրախճանքը.

Առասպելնե՜ր ապրված, առասպելնե՜ր դյութական՝
Անցորդների մասին, որ մի օր անցան ու չկան։
Եվ որսեր եմ ես բերել՝ անտառներում զարնված՝
Ճերմակ, ճերմակ, որպես ձյուն՝ երկնքի մեջ սերմված։
Խաղողներ կան սեղանին, որ քաղել են կույս ձեռքեր՝
Երբ ուզեցել է քամին նրանց գովքը սիրերգել (II, 315)։

Հեթանոսական խրախճանքը, որի «արևառատ սեղանին» կանչըվում են հայրենի երկրի հոգնաբեկ ու արդար մշակները, ամբողջացնում է բանաստեղծի ֆանտաստիկական տեսիլը. Իրական Հայաստանի փոխարեն կանգնում է երևակայության մեջ կառուցված Հայաստանի հեռապատկերը։

Ճիշտ չի լինի, իհարկե, դրությունն այնպես պատկերացնել, թե բանաստեղծի քնարական մենախոսության մեջ դեր չեն խաղացել իրականության կոնկրետ տվյալները։ Ավելին. տեսիլքի ստեղծման ազդակը «ավերակ ու արնաքամ» երկիրն էր, որի կործանվող ու հանգչող պատկերի կողքին Չարենցը փորձել է կառուցել իր երազը՝ հեթանոսական հզորության մտապատրանքի ձևով։

Դժվար չէ նկատել, որ երիտասարդ Չարենցի ֆանտաստիկան հայրենական տառապանքի միամիտ ու պարզունակ պատասխանն էր, նրա վերադարձն էր դեպի «ավտյաց երկրի» հնամենի ուտոպիան։

Չարենցի ֆանտաստիկական ոգեշնչումը այդպես էլ մնաց ֆանտաստիկական հեքիաթ, որովհետև նրա կառուցման հիմքը

հետնաշխարհի մեջ փրկություն գտնելու պատրանքն էր։ Բանաստեղծի իդեալը վերացական էր։ Դա չէր արտահայտում իրերի իսկական վիճակը։

Եվ, այդուամենայնիվ, Չարենցի ֆանտաստիկական կառուցվածքում կար մի կետ, որով բանաստեղծը, հաղթահարելով ներքին հակասությունները, ձեռք էր պարզում գալիքին։

Հեթանոսական բովանդակությամբ սրբագրված ֆանտաստիկական տեսիլքի մեջ այդ կետը այն հատվածն է, որով բանաստեղծը արտահայտում է երկրի վերածնության հույսը։

Պոեմի միջով բանաստեղծի երազին զուգահեռ անցնում են հայրենի դաշտերի հնձվորների կերպարները[24], որոնց մասին պոեմի վերջում հնչում է հետևյալ դիֆերամբը.

Օ, ոսկեգիրկ, արևաշա՜տ Հայրենիք...
Ես, Քո որդին, Քո զավակը անառակ—
Պատրաստել եմ խրախճանքի մի ընթրիք՝
Վառելով սերս՝ որպես լուսին ու ճրագ։
Իրիկնամութն արդեն իջավ դաշտերին.
Հնձվորները, վաստակավոր, կգան տուն.
Թող կուշտ ուտեն սեղանիս բերքն ու քնեն,
Եվ թող խնդա՛ ճրագիս լույսը արթուն։
Օ, սրբազա՜ն, արեգնազա՜ն Հայրենիք...
Ես ջահե՛լ եմ՝ սիրո՛վ, սիրո՛վ լեփ-լեցուն.
Ունեմ հազար զոհաբերում ու բարիք
Քո գրկառատ ու հեթանոս Աստծուն։
Հունձքը կանցնի։ Հավաքելով ամեն ինչ՝
Ամեն ժպիտ, ամեն արցունք ու բարիք՝
Տուն կդառնան հնձվորները քիչ-քիչ
Եվ կօրհնեն Քեզ, Կապուտաչյա՝ Հայրենիք... (II, 314)[25]։

---

24 Բնորոշ է, որ 20-րդ դարի հայ բանաստեղծության մեջ առանձնակի ուժով է հնչում մայր հողի մշակների թեման (հիշենք Սիամանթոյի «Հայ դաշտերուն պաղատանքը», Դ. Վարուժանի «Արտերուն հրավերը» և այլն)։ Սա հատուկ հայեցվածք էր՝ վերաքաղված ժողովրդական աշխարհապատկերումներից։

25 Պոեմի 2-րդ հրատարակության մեջ նույն այս հատվածը ստացել է հետևյալ տեսքը՝

Օ՜, իմ հեռո՜ւ, կապուտաչյա՜ սիրուհի,
Երկիր իմ որբ, արնաքամ ու ավերակ...
Օրերում այս տառապանքի ու մահի
Վառել է իմ սիրտը հեռու մի կրակ։
Օրը կգա։ Ու հեռավոր դաշտերից
Մեր հնձվորները. հոգնաբեկ, կգան տուն։
Կբոլորեն սեղանի շուրջը նորից
Ու կլինի հազա՜ր ծիծաղ ու խնդում։

Չարենցի ֆանտաստիկայի մեջ ամենահետաքրքրականն այս դիֆերամբն է։ Հայրենի տան լուսեղ գալիքը կապելով հասարակական կոնկրետ ուժերի՝ դեմոկրատական տարրերի հետ, բանաստեղծը սկսում է նահանջել ֆանտաստիկայից։

Ֆանտաստիկան իրականության բացասումն էր։ Հայրենի հընձրվորների ու նրանց ժողովրդական կենցաղի պարզ ձևերի դիֆերամբով բանաստեղծը հեթանոսական հետնադարից եկավ դեպի իրականություն, ժխտումից դեպի աշխարհի փառաբանում։ Այդ դիֆերամբով նրա գիտակցությունը երկփեղկվեց. անգծագիր, մշուշների մեջ կորած հայրենիքի տեսիլի կողքին հայտնվեց մի երակ, որը մոտ էր իրականությանը։ Դա հայրենիքի էության մեջ հայրենի արտ ու հանդից դարձող հնձվորներին տված բարձր գնահատականն է[26]։

«Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմում, իհարկե, կարելի է դիտել և ռեալիստական ոճակառուցման տարրեր, անգամ Թումանյանական հնչերանգի կիրառություններ[26ա], կարելի է դիտել իրականության որոշ գծերի առարկայական պատկերումներ (վանքի նկարագրությունը, «Ա՜խ, իմ գետակն ու այգին հայրական» հատվածը և այլն). Նրանում կարելի է առանձնացնել հայրենի հնձվորների ժողովրդա-

. . . .

Կտեսնեն քեզ հանկարծ լուսե՛ ու պայծառ,
Ու կլինես դու հարազատ ու անուշ։
Մութը կանցնի ու մառախուղը անծայր
Հուշ կդառնա, հնամենի մի զրույց... (II, 12—13)։

[26] Հայրենի հնձվորների չարենցյան մեծարանքը ուղիղ գծով միանում է դարասկզբի հայ գրականության և արվեստի մեջ սկսված այն շարժմանը, որի նպատակն էր անարդար հասարակական պայմաններին հակադրել հոգեկան բարձր գծերով օժտված հողի աշխատավորին։

Մ. Մեծարենցի գյուղապատկերները, Դ. Վարուժանի Հացին երգը, Մ. Սարյանի «Երկրագործը» կտավը, որի մասին վարպետը պատմում է «Գրառումներ իմ կյանքից» գրքում (էջ 77—79), և այլն,—ժամանակի ընդդիմադիր հոգեբանության ծնունդն էին։

[26ա] «Չարենցը և Թումանյանը» հոդվածում (տե՛ս «Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունը» ժողովածու, Երևան, 1957) Էդ. Ջրբաշյանը դիտել է «Մցիրիի» Թումանյանական թարգմանության («Ներքեն-անդունդ» տողով սկսվող հատվածը) և «Կապուտաչյա հայրենիքի» («Եվ լուռ էր այնտեղ...» հատվածը) հնչերանգի և առանձին մանրամասների նմանություններ (էջ 44—47)։ Սա խոսում է այն մասին, որ վաղ Չարենցի հոգեկան խմորումներն ինչ-որ կետերում զուգադիպել են նաև Հովհ. Թումանյանի ապրումների հետ, մի ճշմարտություն, որով հերքվում է այն տեսակետը, թե վաղ Չարենցը հոգեկան որևէ առնչություն չուներ Հովհ. Թումանյանի հետ (տե՛ս Սերո Մանուցյան, Գրական սիլուետներ, 1925, Բաքու)։

կան թեման, բայց այս ամենով հանդերձ պոեմը կառուցվածքով, տեսլական ոճաբանությամբ ու արտահայտության եղանակներով սիմվոլիստական ուղղության գործ է[27]։

«Կապուտաչյա հայրենիքի» սիմվոլիստական «հազեցման» մասին է խոսում ամենից առաջ այն պարագան, որ բանաստեղծն իր ֆանտաստիկան կառուցելիս փարում է միստիկական խնկարկման գաղափարին.

Օրհնվա՛ծ լինի Սիրուհիս ջահել,
Օրհնվա՛ծ լինի Սերս աստվածային,
Որ հոգուս խորքում անմար է պահել,
Ծերմա՛կ Հայրենիք, Քո հմայքը հին։

Օրհնվա՛ծ լինի Տնակն այն հեռու
Եվ Գետն ու Այգին, որ մի իրիկուն
Պատմեցին հոգուս հմայքն ապրելու
Եվ աղոթելու՝ լույսերի՛ն թաքուն...

Օրհնվա՛ծ լինիս և Դո՛ւ, գթառատ
Աստվա՛ծ... օրհնությո՛ւն արևի՛ն, հովի՛ն...
Օրհնությո՛ւն և Քեզ, իմ սո՛ւրբ, անարատ,
Ջահե՛լ, իմաստուն, Հայրենի Հովիտ... (II, 313)։

Դժվար չէ նկատել, որ պոեմում հոլովվող առարկաներն ու հասկացությունները ոչ թե իրերի կոնկրետ անուններ են, այլ իրենց մեջ ինչ-ինչ անորոշ, խորհրդավոր իմաստներ ծրարած նշանագրեր:

---

27 Գ. Հովհաննիսյանը, մեր կարծիքով, ճիշտ չի վարվում, երբ փորձում է «Կապուտաչյա հայրենիքի» ծննդաբանությունը կապել Ավ. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիներին» հետ։ «Նրանք երկուսն էլ,—ասվում է այդ կապի մասին,—ունեն տաղաշարային հյուսվածք՝ իրականի ու երազայինի խաչավորման ու ձևալուծման միջոցով... Նյութով ու հենքով միանգամայն տարբեր այս երկերը միմյանց հարազատ են նաև հայրենիքի ու հայրենականի լարված, պաթոսային զգացողությամբ (տե՛ս «Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը», Երևան 1969, 52—53)։

«Կապուտաչյա հայրենիքն», իրոք, քնարական պաթետիկա է, «Ալագյազի մանիները» հակառակը, գեղջկական հովերգություն, ուր ամենևին դեր չունեն տեսիլների հոգեբանությունն ու հայեցվածքը։ Իսահակյանը ասպարեզ է հանում ժողովրդի սովորական կենցաղը՝ ընկեր-ողերք, սարվոր կանայք, վարդավառ ու պար, հովիտներ ու դաշտեր, տոնախմբություններ ու աշխատանք, հովիվներ ու գեղջկուհիներ, մինչդեռ Չարենցի պոեմը զտարյուն ֆանտաստիկա է, որի տեսանելիառարկայական յուրացումներն անգամ չունեն իրականի՝ իսահակյանական-ժողովրդական զգացողության իմաստով, շունչը։ Այս դեպքում համեմատության եզրերը խաբուսիկ են։

«Կապուտաչյա հայրենիքը» մի եզրով էլ կապվում է տասական թվականներին հայ գրականության մեջ սկսված «հեթանոսական շարժման»։

Ազգային քաղաքակրթության ինքնատիպ շավիղը գտնելու համար Կոստանդնուպոլսի հեթանոսական խմբակը (Հ. Սիրունի, Դ. Վարուժան, Լ. Օշական) 1914-ին հրատարակեց «Նավասարդ» տարեգիրքը։ Տարեգրքում հրապարակվեցին տեսական-բանասիրական հոդվածներ, որոնց մեջ ազգային քաղաքակրթության զարգացման գլխավոր ուղղությունը համարվում էր «հայկական հին կրոնի» (Վ. Տերյան)՝ հեթանոսական անցյալի վերածնությունը, նրա դիցերի՝ բագինների ու ազգային-պատմական կենցաղի, հրահրումը։

Հեթանոսական շարժումը թեպետև իր էությամբ հակապատմական անակնկալ էր, հեթանոս աստվածների ստվերներով պատմությունը խմբագրելու ու ժամանակը լրացնելու անժամանակյա (անախրոնիկ) փորձ, բայց այդ շարժման բուն խորքերում կար մի նստվածք, որը պետք է արժանանար ժամանակակիցների հատուկ ուշադրությանը։ Դա ազգային կյանքի անխաթար ու անվթար ոգու վերադարձի նստվածքն էր, որի տրամաբանությամբ էլ հեթանոսական պանթեոնը (Վահագնը, Վանատուրը, Աստղիկը, Անահիտը և այլն) գրականության մեջ գրավեց ընդարձակ տեղ և դարձավ հերոսական փոխաբերությունների ինչ-որ պատվանդան։

Հեթանոսական աստվածների վերադարձը հրահրող հոգեբանության մեջ արտահայտվեց նաև քրիստոնեական խաչի, նրա հնազանդության քարոզի դեմ ուղղված մտայնությունը։ «Այժմ, ավա՜ղ, Մարդն է ինկած փարշապարին տակ հսկա, խույլ Աստուծո մը հրեա...», — գրում էր Դ. Վարուժանը «Հեթանոս երգերում», արտահայտելով ժամանակակիցների խոր դժգոհությունը Քրիստոսի ստեղծած ապական աշխարհից։ Մինչ քրիստոնեական ավետարանի օրենքները կաշկանդում են մարդկության պայքարի ոգին, հեթանոս աստվածները հրահրում են կռիվն ու մաքառումը, ուժն ու ոգին։

Նույն տրամաբանությամբ «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմում երևացին հնամենի պատմության հերոսական ոգին ու հեռավոր կենցաղի գեղեցկությունն արտահայտող «հեթանոսական տարերքի» նշանները.

О, հինավուրց Վանք... Հայրերիս բագին...
Ուր նրանց կնդրուկն է սուրբ մնացել...
Ողջունո՜ւմ է Քեզ իմ տրտում հոգին,
Ու սիրում է Քո վեհությունը ծեր։

Ես այստեղ եկա։ Աղոթքո՛վ, հույսո՛վ
Անցա իմ ճամփան՝ ամայի ու սին.
Տաքացրի հոգիս չմարող լույսով,
Փարված Մեծ Հույսին (II, 312)։

Չարենցի «Հեթանոսական հրապուրանքի» մեջ հիմնական հուզապրումը «սրբազան հայրենիքի» սերն էր, որը և նրան, անգամ ուղիների ճգնաժամին, կապում էր ժամանակի հասարակական փիտակցության մեջ անթեղի տակից բոցավառվող աշխարհասիրության երակի հետ։ «Սրբազան հայրենիքը» շուտով Չարենցի ստեղծագործության մեջ երևաց ոչ թե ֆանտաստիկական հայեցվածքով, այլ ողբերգական-իրական շնչով։

Իրականությունը մոտեցրեց Կապույտի առասպելների վախճանը։

5

Հայրենիքի ողբերգական կացությունը վերին աստիճանի սուր արտահայտություն գտավ 1916-ին գրված «Վահագն» բանաստեղծության մեջ։ Այս բանաստեղծությունը Չարենցը երկերի մոսկովյան հրատարակության մեջ (1922) զետեղել է պոեմների հատորում, նկատի ունենալով, ըստ երևույթին, արծարծված հարցի կարևորությունը՝ հայ ազատագրական լեգենդներից մեկի քննական վերագնահատությունը։

Բանաստեղծությունն ունի «Փրկության արև՛ Վահագնիդ տեսար...» բնաբանը՝ քաղված Հովհ. Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» բալլադից։

Բնաբանը, անտարակույս, ընտրված է գաղափարական որոշակի միտումով ու կողմնորոշումով։ Ժողովրդի համատարած ողբերգության օրերին Չարենցը վիճում էր այն «ծեր» երգիչների հետ, ովքեր մոլորվում էին ազգային փրկության մարգարեություններով։

Այդ երգիչներից մեկն էր ականավոր բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը. 19-րդ դարավերջի ազգային նոր զարթոնքի հոգեբանության ու գաղափարական հրահրումների ազդեցությամբ նա գրեց «Վահագնի ծնունդը»։

Հայկական հնագույն դիցաբանությունից քաղելով պատմական լավատեսության սկզբունքը, Հովհ. Հովհաննիսյանն արևի ու ամպրոպի աստվածության՝ Վահագնի, հետ էր կապում հայոց կորուսյալ պետականության վերածնման գաղափարը։

Հովհաննիսյանի և նրա սերնդի մարդկանց պատրանքները երևվում են «Վահագնի ծնունդը» բալլադի հետևյալ ավետիքի մեջ։

...Երեսըդ ծածկի՛ր համեստ շղարշով,
Տե՛ս, ո՞վ է գալիս, և դու, հո՛ւր-արև.
Գլուխդ ալևոր, քաջածի՛ն Մասիս,
Դու էլ խոնարհի՛ր, Վահագն է գալիս։

Երկինք ու երկիր և ծիրանի ծով,
Ավետում են քեզ, ցավերի դու ծո՛վ՝
Ցնծա՛, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ,
Փրկության արև Վահագնիդ տեսար[28]։

«Վահագնի ծնունդը» բալլադը գրվեց այն ժամանակ, երբ ժողովրդի մեջ վերջնականապես չէին հանգել ոսկե հույսերը, երբ հասարակական գիտակցության մեջ դեռևս տեղ ուներ փրկության հոգեբանությունը։

Չարենցի սերնդի հայացքի առաջ գահավեժ կործանվեցին այդ երազները, փշրվեցին ազգային գոյության մտատեսիլները և պատմության չար հողմերի դեմ կանգնեց ավերակված ու անօգնական, վիրավոր ու շվարած Հայաստանը։

«Վահագն» բանաստեղծությունն, ահա, գրվում է իբրև «Վահագնի ծնունդի» բանավեճ-հերքում, խնդիր ունենալով ներկայացնելու Հայաստանի անհեռանկար կացությունը։

Հարց է ծագում. հայրենիքի արյունոտ ճակատագիրը ներկայացնելու համար Չարենցը ինչո՞ւ դիմեց հայկական առասպելական աստվածությանը, ո՞րն է դիմումի ներքին խորհուրդը։

Այս բանաստեղծության մեջ Չարենցը չի պատմում Վահագնի հետ կապված որևէ սյուժե՝ ո՛չ նրա ամպրոպածնությունը, որ դարձել է Հովհ. Հովհաննիսյանի բալլադի գաղափարական առանցքը, ոչ վիշապաքաղությունը, որ Մովսես Խորենացու պատմած առասպելի ամենաէական տվյալն է, ոչ էլ Անանիա Շիրակացու կռահումը, որով Հարդագողի ճանապարհի առաջացումը կապվում էր Վահագնի անվան հետ։

Չարենցի բանաստեղծության մեջ Վահագնը երևում է իբրև ազգային փրկության գաղափարախոսությունը մարմնացնող մի այնպիսի կերպար, որն այլևս անելիք չունի իր ժամանակի հասարակական հոգեբանության մեջ։

Բանաստեղծը մերթ փորձում է հավատալ դիցաբանության նշանավոր հերոսի փրկչական-ազատարար առաքելությանը, ճիշտ և ճիշտ այն ոգով, որ դրված է Հովհ. Հովհաննիսյանի բալլադից

---

28 Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1964, էջ 113—114։

իբրև բնաբան բերված «Փրկության ա՛րև՝ Վահագնիդ տեսար...» խոսքի մեջ, մերթ կորցնելով բոլոր հույսերը և շուրջը տեսնելով համաժողովրդական աղետը, ծառս է լինում այդ հավատի դեմ, կասկածանքի տակ դնելով ազգային ռոմանտիզմի գաղափարները։

«Վահագնը», ըստ էության, քնքուշ-բնեռային ապրումների՝ հավատի ու հուսահատության, գեղարվեստական բացահայտումն է.

Թե մի՞ֆ էիր դու... Եկան, երգեցին
Մի հին իրիկուն գուսանները ձեր,
Որ հզո՞ր ես դու, հրոտ, հրածի՛ն,
Որ դո՛ւ կբերես փրկությունը մեր։
Եվ հավատացինք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հզոր, մարմնացում Ուժի—
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի... (II, 37)։

«Դիցաբանական ռոմանտիզմի» կրքոտ մերկացմանը հետևում է հայոց աշխարհի իրադրության հետևյալ ընդհանրացումը.

Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան,
Եվ արնոտ միգում ճարճատում են դեռ... (II, 37)։

Թեպետև «Կապուտաչյա հայրենիք» պոեմը բանաստեղծի ֆանտաստիկան էր, բայց այնտեղ արդեն երևում էր ֆանտաստիկայի հակառակ երեսը՝ իրականության ողբերգական վերապրումը։

Այդ վերապրումը «Վահագնի» մեջ հասավ մոլեգնած հուսահատության սահմանը։ Եվ Չարենցը գրեց ամենահուսահատական, ամենախոցված տողերը.

Հրդեհի ատված, հրդեհ ու կրակ,
Օ, Վահագն արի։— Տեսնում եմ ահա,
Որ ծիծաղում ու քրքջում են նրանք
Արնաքամ ընկած դիակիդ վրա (II, 37)։

Իր պատմության աննախընթաց աղետն ապրող ժողովրդի կոտորածների տպավորության տակ բանաստեղծի էսխատալոգիական մտապատկերները փոխարինվեցին մերկ իրականության պատկերներով Կապուտաչյա հայրենիքի հարության տեսիլի *փոխարեն ստեղծվեց նրա հակոտնյան՝* մահվան տեսիլը:

Լուսեղեն ֆանտաստիկայի փոխարեն Չարենցը տեսավ Հայաստան երկրի բոլոր սյուների տապալումը, նրան տուտ, անիմաստ,

անհեթեթ թվացին ազգային մեսիանիզմի բոլոր մարգարեություններն ու ազգային ռոմանտիզմի բոլոր խոստումները։ Սա ազգային կատաստրոֆայի թեև տրամաբանական, բայց ոչ միակ և ոչ էլ բավարար պատասխանն էր։ Ասենք նաև, որ քաղաքական ու պատմական դժվարագույն հարցի արմատական պատասխանը չէր էլ կարելի պահանջել մի բանաստեղծից, որ պատանեկան հասակի մեջ էր։ Ստույգ պատասխան՝ գոյության հեռանկար և փրկության ուղիներ ցույց տալու համար անհրաժեշտ էր իրերի վերջնական պատճառների (causa finalis) խոր իմացություն և կողմնորոշման մեծ ուժ։

6

Մի գերմանացի փիլիսոփա նկատել է, որ 20-րդ դարը սկսվեց ոչ թե 1900 թվականի հունվարի 1-ից, այլ 1914 թվականի օգոստոսի 1-ից՝ Սարաևոյի կրակոցից։ Դա երիցս ճշմարիտ է հայ ժողովրդի 20-րդ դարի համար, որ համաշխարհային կոչվող պատերազմում կորցրեց գոյության սյուները և կանգնեց անդունդի ամենավտանգավոր եզրին։

Երբ սկսվեց պատերազմը, ժողովրդի լայն խավերում մի առանձին ոգևորությամբ սկսեցին հավատալ կորցրած հայրենիքը վերագտնելու միամիտ ակնկալիքներին։ Այդ հավատի գործնական արտահայտություններից մեկն էր ժողովրդական կամավորների շարժումը։ Հայաստանի բոլոր ծայրերից կամավորների հոծ խմբերը դիմեցին ռազմադաշտ՝ ռուսական սվինների օգնությամբ փրկելու բնաջնջվող երկիրը։

Կամավորական շարժման խոստումնալից ռոմանտիկան՝ «Սրբազան Հայրենիքը» փրկելու հնարավորությունը, հրապուրեց նաև 18-ամյա Չարենցին.

Տասնըհինգ թվի վերջերին—
Արթնացա... զորքերի շարքում (II, 160)։

Հայկական յոթերորդ կամավորական ջոկատի ակամա զինվոր Եղիշե Սողոմոնյանը, Կարսից, որտեղ դեռևս չէին հասել պատերազմի կրակոցները, 1915-ին ճանապարհվեց ռազմաճակատ և ռուսական զորքերի շարքում հասավ մինչև Վանի մատույցները։

Բայց ինչպես մյուս ժողովրդական կամավորները, Չարենցը ևս պատերազմում տեսավ ճիշտ հակառակն այն ամենի, ինչ ներշնչում էին «ազգության փրկության» հրապարակախոսները՝ ավե-

տյաց երկրի հառնումի մասին։ Ժողովրդի մեջ ուժ էր ստացել «Նաիրիի փրկությունը սրի ծայրին է» լեգենդը, ամենուրեք հավատում էին դարավոր երազանքի՝ անկախ պետականության, մոտալուտ իրականացմանը։ Բայց Նաիրիի երազանքը այդպես էլ մնաց երազանք։

Չկար, չէր եղել երկիր Նաիրին։ Նրա փոխարեն ամենուրեք տիրում էր Մահվան՝ արյունոտ կոտորածի, խրախճանքը։

Կապուտաչյա հայրենիքը՝ պատերազմի ճանկերում, ժողովրդի զավակները՝ դանթեական նոր դժոխքի պարունակներում,—սա էր Չարենցի տեսած ու ճանաչած ազգային պանորաման:

Զինվոր Չարենցը տեսավ պատերազմի իսկական դեմքը՝ «Հրացան, հրանոթ, ռումբեր», երկրի տարբեր ծայրերից հայրենիքի փրկության համար զինված մարտիկների «փայտե դիակները», այլանդակված մարդկային դեմքեր,— մի խոսքով դանթեական սարսափի պատկերներ։

Մահվան անվերջանալի «խայտանկարը», կոտորածների բովանդակ սարսափը, պատերազմի դաժան Աստծո անկարգ ու անիմաստ երթը դառնագին ապրումներով ողողեցին պատերազմի շարքային մասնակցի հոգեկան աշխարհը։ Տեղի ունեցավ հերոսության ու մարտիրոսության ողբերգական վերաշրջում.

...Բայց հետո հանկարծ բացվեց մեր առաջ
Մի ավեր ուղի, ուր անհուն ու խոր
Մի տառապանքի խարշակ կար վառած։
Եվ կամաց-կամաց դարձավ վիրավոր
Մեր հոգին անող ու բազմաերազ (II, 16)։

Պատերազմը ոչնչացրեց հազարավոր ժողովրդական կամավորների սպասելիքներն ու պատրանքները, ծվատեց նրանց չինչ երազները. հօդս ցնդեց «կապույտ խորությունների» ռոմանտիկական առասպելը։

Հայրենիքի ազատագրության զինվորները պատերազմի ուղիները մտան մի հոգեբանությամբ և «Փառքի ճամփաներից» դուրս եկան մի ուրիշ հոգեբանությամբ։ «Այս նույն հոգեբանությունը շատ մտավորականներ ապրեցին պատերազմի ընթացքում։ Մեծագույն օրինակը այդ հոգեբանության տվեց Հանրի Բարբյուսը, որ Պիկարդոյի դաշտերը գնաց իր «վտանգված հայրենիքը՝ պաշտպանելու» նպատակով։ Բայց որևէ մարդկային ազատության փոխարեն՝ այնտեղ տեսավ մարդկության խելագար ոչնչացումը։ Այն դժոխքը, որ

նա նկարագրել է «L´ Enfer»-ի մեջ, բազմահազար սարսափներով տեսավ իրապես «փառքի դաշտում»[29]։

Թեթև ու ներդաշնակ ապրումներից հետո՝

Ո՛չ մի տխրություն չէր ճախրում մեզ հետ՝
Կախարդել էր մեզ առավոտը ջինջ (II, 14),—

ժողովրդական կամավորները, հանդիպելով դաժան Պատմությանը, ապրում են հոգեկան ճգնաժամ։ Բայց սա ուներ նաև իր դրական կողմը։ Հոգեկան ճգնաժամին մարդկանց ավելի ու ավելի է զբաղեցնում հակասությունների հաղթահարման, երևույթների պարզեցման խնդիրը։

Ճգնաժամային իրադրությունը ճակատագրական այն «զտարանն» էր, որի միջոցով պատերազմի մասնակիցներն իրենց համար պարզեցին շատ ու շատ բաներ։

Պատերազմը արյունոտ ֆարս է, «Ազգություն», «Քաղաքակրթություն», «Առաջադիմություն» վսեմ հասկացություններն իրենց տարրական իմաստից զրկող, մարդու ազատությունը ոչնչացնող ջղաձգում,—այս ճշմարտությունն էր, որ նրա ուղիներում հասկացան գոյության ինչ-ինչ բանական-բարոյական սկզբունք որոնողները։

«Արյունոտ ֆարսի» ճշմարտությունը տեսավ նաև Չարենցը։

Պատերազմի անմիջական դիտումների ու տպավորությունների պաշարով նա գրեց վաղ ստեղծագործության ամենաուժեղ էջերից մեկը՝ «Դանթեական առասպել» պոեմը[30], որը նոր բանաստեղծի անունը հայտնի դարձրեց մտավորական հասարակությանը[31]։

«Դանթեականը...» ենթավերնագրված է՝ «Հիշողություններ պատերազմի դաշտից» և առաջին հրատարակության (1916, Թիֆլիս) վերնագրին կից ունի հետևյալ ձոնը. «Միհրան Մարգարյան, Ստեփան Ղազարյան և Աշոտ Միլիոնչյան նահատակ ընկերներիս, որ ընկան սրբազան մարտում Սրբազան և սիրասուն Հայրենիքի համար»։

«Դանթեականը...» պատումային եղանակով, իսկապես, պա-

---

29 Ս. Հակոբյան, Եղիշե Չարենց, «Արեգ», 1924, № 4։

30 «Դանթեական առասպելը», ինչպես երևում է պոեմի թվագրությունից՝ «1915—1916: Տաճկաստան-Պարսկաստան, ռազմաճակատ», գրվել է պատերազմի «դադարներից» մեկ՛ում՝ դեպքերի ամենաթարմ հետքերով։

31 Չարենցի ստեղծագործության առաջին հրապարակային գնահատումները սկսվում են «Դանթեական առասպել» պոեմից (տե՛ս Գ. Լևոնյանի գրախոսականը, «Մշակ», 1916, № 238)։

տերազմի շարքային մասնակցի ռազմական տպավորությունների հուշագրություն է։

Հուշագրող դարձած բանաստեղծը պատմում է, թե ինչպես զինակիր ընկերների հետ «անդորր հույզերով» ու լուսավոր պատրանքներով մեկնելով ռազմաճակատ և ճանապարհին դիտելով մահվան ավերիչ հունձքը, ամայացած գյուղական խրճիթներն ու պատերազմի զոհերի անթաղ դիակները, դիտելով անվախճան ու անսկիզբ Մահվան դաժանությունը,—կանգնում է ճակատագրական հարցերի լուծման առաջ։

«Ազգամիջյան կոտորածների բովանդակ զարհուրանքը պատկերելու նպատակով...» (VI, 211—212) գրված պոեմը,—այսպես է բացատրել Չարենցը «Դանթեականի...» հղացման բուն շարժառիթը,—երևույթի ճանաչման շնորհիվ շրջվում է դեպի բանականության հսկողությունից դուրս ընկած իրականության ամենաասուր ոլորտը՝ մարդկայնությունը կորցնող մարդու ճակատագրի ոլորտը։

Այս վերաշրջումով «Դանթեականում» գլխավոր խնդիր է դառնում մարդու հոգեկան փլուզումը, կամ ավելի ստույգ՝ մարդու կորչումը կորցնելու ողբերգությունը։

Մարդու բարոյական էության ու նրա հոգեկան աշխարհի փլուզման պրոբլեմը դրված է այն ինքնահարցերի հիմքում, որ «Դանթեական առասպել» պոեմի ծանրության կենտրոններն են.

Եվ ես հարց տվի հանկարծ ինքս ինձ,
Թե ո՞ւր ենք գնում այսպես եռանդով։
Չէ՞ որ աշխարհում կա խոր մի կսկիծ,
Ամենքի համար կա մի վիշտ անթով —
Էլ ի՞նչ ենք ուզում վերցնել կյանքից
Ահարբեկիչի խելագար խանդով...

Ինչո՞ւ է երազն այս աշխարհավեր
Կախվել մեր գլխին այսպես կուրորեն։
Ինչո՞ւ են փռում այսքան ցավ, ավեր,
Հողմերը այս չար ե՞րբ պիտի լռեն։
Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր —
Կյանքը դարձնում նզովյա՛լ գեհեն (II, 17)։

«Ով», «ինչ», «ինչու», «երբ»—հարցականների մի ամբողջ շարք, որով բանաստեղծը ուզում է պարզել մարդու և պատերազմի հարաբերությունը։

Այս հարցերը տրվել են բոլոր պատերազմների ժամանակ։ Հիշենք Պիեր Բեզուխովին պաշարած մտատանջությունը. «Одна

мысль за все это время была в голове Пьера. Кто же это, наконец, казнил, убивал, лишал жизни... И Пьер чувствовал, что это был *никто*. Это был порядок, склад обстоятельств».

Բայց եթե և Տոլստոյի կամ Րաֆֆու հերոսների ժամանակի համար **դեմքին ապիներ** *ունենալն ինքնին հավասար էր արիության և մարդու բարձրացման, ապա այս պատերազմի այլանդակված դեմքերի* **դիմակահանդեսը** *և մասսայական սպանությունների* **խրախճանքը** *նշանակում էր մարդու բարոյական կատարյալ ոչնչացում։*

Անգամ Է. Ռեմարկի («Արևմտյան ռազմաճակատում անփոփոխ է»)[32], Հանրի Բարբյուսի («Կրակ»), Է. Հեմինգուեյի («Ֆիեստա») և «կորուսյալ սերնդի» հոգեկան փլուզման մյուս վավերագիրների համար պատերազմը չուներ կյանքի ու մահվան այն հավասարեցումը, ինչին ականատես էր հայոց դանթեականի բանաստեղծը։

Չարենցը տեսավ առաջին համաշխարհային պատերազմի ամենադաժան գործողությունը՝ մի ամբողջ ժողովրդի բնաջնջումը։ Եվ դրա տպավորություններով գրեց իր **հարցականների պոեմը**։

Սոցիալական ի՞նչ ուժեր են հրահանգում պատերազմը, կործանման չար ուժերը բարոյական ի՞նչ հենարաններ ունեն, ո՞վ է մեղավոր «նզովյալ գեհենի» ու դաժան դիմակահանդեսի համար,— **«ի՞նչերի» և «ի՞նչուների»** *այս մերկ հարցախումբը պարտքատերի իրավունքով կանգնում է պատերազմի զինվորի առաջ և նրանից պահանջում լուծումներ։ «Զգում էինք, որ մի մութ թշնամի, Նենգ, դարան մտած, պահվել է հեռուն» (II, 21),—պատմում, ավելի ճիշտ ինքն իրեն խոստովանում է պատերազմի մասնակիցը՝ այրվելով հարցերի ուղիղ պատասխանը գտնելու մտքից։*

Թեպետև Չարենցը որոշակի պատասխաններ չի տալիս առաջադրված հարցերի խմբին, թեպետև նրա խոսքը հեռու է պատերազմի մեջ ներգրավված սոցիալական ուժերի կոնկրետ նպատակների դասակարգային ճիշտ գնահատականից, սակայն «Դանթեականի...» պատմա-հասարակական արժեքը այդ «պակասից» ամենևին էլ չի նսեմանում։ Չարենցը քննադատական հայացքով է նայում իրականությանը, մասնավորապես «մակերեսային լավատեսության» այն լոզունգներին, որ հրապարակ էին նետել «վերջին պատերազմի» պատգամախոսները։

---

32 *Հետագայում 1932-ին Չարենցը թարգմանել է Ռեմարկի մեծ աղմուկ հանած վեպը, առաջին համաշխարհային պատերազմի դաժան ճշմարտության վավերագիրը։*

Չարենցի քննադատությունը ոչ միայն չի տեղադրվում «պատերազմ՝ պատերազմին» ակտիվ սկզբունքի մեջ, որով նույն 1916 թվականին ասպարեզ եկավ Վլ. Մայակովսկու «Պատերազմ և աշխարհ» հրապարակախոսական պոեմը, հարցականների շարքում ոչ միայն բացակայում է խճճված ճանապարհներից դուրս գալու պարզ ճանապարհի, այսինքն կոնկրետ գործողության հրահանգը, այլև նրա քննադատությունը, վերջին հաշվով, հանգեցվում է խնդրի բարոյաբանական լուծումների։

Պոեմի հերոսը՝ դեպքեր հուշագրողը, դիտած իրականության շոշափելի, կենդանի նյութը ենթարկում է էթիկական վերացարկման, այսինքն՝ համընդհանուր բարոյաբանական կոլիզիաների մեջ է որոնում «զարհուրելի աշխարհի» էությունը։

Հարցի լուծումը տեղադրելով «բարոյական իդեալիզմի» սահմաններում, Չարենցը փաստորեն «ո՞վ է մեղավոր» և «ի՞նչ անել» հարցերը դուրս է դնում «Դանթեականի...» խնդիրներից, փոխարինելով դա կյանքի ու մահվան հավիտենականության պրոբլեմով։

Նկարագրելով պատերազմի արյունն ու սարսափը, բացահայտելով դանթեական նոր դժոխքում մոլորված զինվորների «Մենք զոհ, մենք դահիճ՝ ուրիշի ձեռքին» հոգեբանական երկվությունը, որ հասնում է անգամ մոլեգնած ընդվզման,—Չարենցը, այդուամենայնիվ, հարցի կոնկրետ դրվածքը խցկում է մարդկային առօրյայի սահմանափակության և աստվածային բնության անսահմանության վերացական հակադրության ոլորտը.

Եվ մի՞թե մարդիկ այստեղ չե՞ն նայել
Երբեք հեռուներն այս լա՛վ աշխարհի,
Ուր արևը բյո՜ւր հրաշք է վառել,
Որ մարդու հոգին խանդավառ, բարի՝
Գգվի հիացքով երջանկավայել
Ամե՛ն մի խոտի, ա՛մեն մի քարի (II, 18)։

Սա պատերազմի դեմ ուղղված խռովության ձև է։ Այստեղ Չարենցը մտել է փիլիսոփայի կեցվածքի մեջ։ Նրա դատումները չունեն, իհարկե, ապացույցների տրամաբանական շղթայականություն, դրանց հատուկ են ասոցացիաների բանաստեղծական ազատությունը, համառ վերադարձը «հրաշք-աշխարհի» սիմվոլներին, որոնք և դառնում են պոեմի փիլիսոփայական ելակետերը։

Պատերազմի «արնոտ ու խայտանկար» դրվագները «կենդանա-

գրելուց», հուշերի վրա նոր հուշեր դարսելուց հետո բանաստեղծը հայտնում է հետևյալը.

Եվ խորտակված կույս հեռաների
Անսահման ու խոր անհունության մեջ—
Ես հոգուս խորքում խոստանում էի
Լինել վեհասիրտ, ու հպարտ, ու մեծ (II, 20)։

Եվ այսպես ամեն անգամ, յուրաքանչյուր դաժան տեսարանից հետո (իսկ պոեմում շարունակ երևում են արյունաշաղախ կնոջ, չղանգորեն մեռնող ձիու, ոսկրացած ձեռքի, ջրհորի մեջ գցած մարդկային գանգի, կանացի վարսերի, դիակների ու նորից դիակների սարսափելի տեսարաններ), հուշագիրը տրվում է ինքնամփոփ-լուծության՝ սարսափի իրականությանը հակադրելով մարդու ազատության երազանքը՝ «Բարձրության վրա խորունկ է այնպես», «Մարդկային հոգին անհունն է սիրում» և այլն։ Այս թեման «Դանթեականում...» կապակցվում է շատ կարևոր մոտիվի հետ։ Դա պատերազմի մասնակիցներին ներշնչած կույր հավատի ու պատրանքային լավատեսության, ավելի ստույգ՝ նրանց գիտակցության մեջ տեղ գտած «արբեցումի» հոգեբանության, մերկացումն է,— վերաբերմունքի մի երակ, որով Չարենցը սահմանազատվում է «արյան ձայների» ու «ցեղի կանչերի» նվագներից։

Չարենցի հայացքի զգաստությունը երևում է մի հարցի կապակցությամբ ևս։ Դա, այսպես կոչված, **հաղթող կամ պարտվող** կողմի հարցն է։ Պատերազմը հուշագրողի խրամատային նոթերում չկան ոչ հաղթողներ, ոչ էլ պարտվողներ։ Բանն այն է, որ Չարենցը հետամուտ էր ոչ թե ռազմական մարտանկարչության, այլ պատերազմի բարոյաբանական էության իմացմանը, ուստի և էական նշանակություն չի տալիս այն խնդրին, թե ով է հաղթողը, ով՝ պարտվողը։ Պատերազմը պատերազմ է՝ վերջացավ—գնաց։

Պատերազմը մեծագույն չարիք է, մարդու ազատության, աշխարհի գեղեցկությունների, տիեզերքի հրաշքների անգութ կործանող։ Պատերազմը խաղաղության և բանականության, ներդաշնակության և լույսի մեծագույն թշնամին է։

Թեև այս մոտեցումը Չարենցի վերաբերմունքը հաշտեցնում է խնդրի քրիստոնեական-պացիֆիստական լուծումների հետ, բայց և միաժամանակ պարզում է նրա աշխարհասիրության նոր եզրերը։

Վաղ շրջանի Չարենցի ստեղծագործության մեջ «Դանթեական առասպելը» այն գործն է, որտեղ ամենից ավելի է օգտագործված

տարափեքի իրականության նյութը։ Բանաստեղծը տեսավ մարդկային տառապանքի անհուն ծովը, ժողովրդի անծայր աղետը և դրա կոնկրետ, ամենակոնկրետ արտահայտություններով ողողեց» իր առասպելապատումը։ Բայց, չնայած այս հագեցմանը, վաղ Չարենցի ոչ մի գործում այնքան ուժեղ չէ աշխարհահիացումը, որքան «Դանթեականում...»։

Բանաստեղծը պատմում է մի իրականության մասին, որտեղ անգթորեն ոչնչացվում է կյանքը և, այդուամենայնիվ, «Դանթեականը...» ոչ թե հաշտեցում է մահվան հետ, այլ կյանքի ու գեղեցկության, աշխարհի ու գոյության դիֆերամբ:

Պոեմի միջով անցնող մահվան ու կյանքի զուգահեռները՝ իրական, շոշափելի մահերն ու ցինց առավոտի տեսիլները, հոգեկան կսկիծն ու հոգու բերկրանքը, մահվան հովիտն ու կյանքի թարձրությունը, անթաղ դիակներն ու ցորենի ոսկյա արտերը, ավերված գյուղերն ու գյուղական բնության կանաչ շուրջպարը, կյանքը անմեկնելի, քարացած սֆինքսի աստիճանին հասցրած հարցադրումը և սահմաններ չճանաչող բնության պաշտամունքը,—այս և նման՝ իրար հերքող պատկերացումները, ոչ միայն չեն մթագնում բանաստեղծի տեսադաշտը, այլև, հակադարձ անդրադարձման օրենքով, նրան բերում են այն ամուր հավատին, որ մահվան գիշերն իր ծանրածանր նստվածքով անգամ անզոր է խափանել կյանքի ցինց առավոտների ճանապարհը։

Աշխարհի հանդեպ էքստատիկ մի վերաբերմունքով Չարենցը «հավերժական կշռույթների» ասպարեզից՝ պատերազմից անգամ, իբրև առաջնային ու կենսունակ սկզբունք, հանում է ապագայի երազանքի շերտը.

...Ու պե՛տք է քայլե՛լ ու քայլե՛լ համա՝
Հսկա Երազի տենչը բեռ արած... (II, 326)։

«Հսկա Երազը», որ պոեմի երկրորդ հրատարակության մեջ փոխվեց «Ապրելու նսկա տենչը» (II, 36) դարձվածքով, վկայում է մի շատ էական աշխարհազգացական մոմենտ. այն, որ, հաղթահարելով «կյանքի անիմաստության» միստիկական բաղձանքները, հարցականների պոեմում Չարենցը արդեն առաջնությունը տալիս էր այն թևերին, որոնք տանում էին դեպի աշխարհի լուսավոր սկզբունքների ճանաչում։

«Դանթեական առասպելը» պատերազմի արտացոլման հայկական ավանդներով գրված ստեղծագործություն է։

Դա երևում է այն բանից, որ պատերազմը դիտվում է որպես հայրենական օջախների կործանման սկիզբ և այն, որ «պարտության բանաստեղծությունը»[33] տալով, Չարենցը, ի վերջո, փարում է մաքառման ու հույսի տարերքին։

Հայրենական տան կործանման և մաքառման տեսանկյունով էին պատերազմին անդրադառնում Հովհ. Թումանյանը («Հայրենիքիս հետ» ժողովածուն), Վահան Տերյանը («Երկիր Նաիրի» շարքը), հայկական կոտորածների երգիչը՝ Սիամանթոն, որը երևի առաջինը հայ գրականության մեջ դիմեց դանթեական դժոխքի համեմատության, ժողովրդի արդիականությունը համարելով «Մոխիրներու և Մահերու դանթեական ճանապարհ»։

«Դանթեականը...» նաև Չարենցի ստեղծագործության այն դրվագն է, ուր բանաստեղծն առաջին մարտն է մղում սեփական սիմվոլիստական հրապուրանքների դեմ։

Անկախ պոեմի որոշ դրույթներից, օրինակ մահվան ու կյանքի առեղծվածը հավիտենական օրինաչափություն համարելու հայացքից, որ Չարենցին ինչ-ինչ եզրերով կապում է սիմվոլիստների փիլիսոփայական ելակետերին,—«Դանթեականը...» նշանավորեց սիմվոլիզմի հաղթահարման ընթացքը։

Ռուս նկարիչ Վերեշչագինի մարտապատկերները («Պատերազմի ապոթեոզը») և իսպանական նկարիչ Ֆրանսիսկո Գոյայի «Պատերազմի ավերները» («Бедствия войны») օֆորտները[34] հիշեցնող տեսարանների ռեալիստական, տեղ-տեղ, նատուրալիստական մերկության հասնող (օրինակ, այլանդակված մարդկային դեմքերի ցուցադրումները) արտահայտչությունը, մահվան դժոխքի վերին աստիճանի առարկայական կենդանագրումը, հայոց դանթեականում Վիրգիլիոսի դերն ստանձնած բանաստեղծի մտորումների հավաստի մատուցումը, պատերազմի արյունոտ կոլորիտի վերարտադրությունը,—այն մոմենտներն են, որ փաստում են ռեալիստական գույների խուժումը Չարենցի ստեղծագործության մեջ։ Ռեալիստական մտածողության վկայությունն են նաև պոեմի բնական, անկաշկանդ պատումն ու սովորական, պարզ հնչերանգը.

Ճամփի մոտ ընկած տեսանք մի դիակ.
Կանգնեցինք, մի պահ նայեցինք իրար։

---

33 «Դանթեականի...»՝ իբրև «պարտության առասպելի» սահմանումը տվել է Սիմոն Հակոբյանը (տե՛ս «Եղիշե Չարենց», «Արեգ», 1924, № 4)։

34 Այս համեմատությունն արել է ճարտարապետ Մ. Մազմանյանը իր հուշերում (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 85)։

Փտել էր արդեն անձրևների տակ.
Ի՞նչ ցեղից էր Նա—այդ ո՞վ կիմանար։
Իր ապրած կյանքից ամեն հիշատակ
Սրբել էր, տարել անձրևը վարար։

Երկա՜ր կանգնեցինք։ Մի զինվոր-ընկեր
Դիակն հրելով, խնդաց խելագար.
Բայց չէ՞ որ Նա՛ էլ կրել է զենքեր,
Եղել է մեզ պես կյանքի սիրահար։
Ես մտածեցի՝ գնում ենք մենք է՛լ
Այսպիսի դիակ դառնալու համար (II, 16)։

Պատերազմի նկարագրության ռեալիստական գույներից բացի պոեմում կան և՛ բարձր հռետորական պաթետիկայի («Աստվա՜ծ, իմ աստվա՜ծ, այլանդա՜կ ու չար»), և՛ դեմոնականության («Ամբոխվել էին տեսիլներն ահեղ... Սատանայական տենդոտ շուրջպարում), և՛ դիցաբանական մտածողության («Խենթ երգում էին, որ Աստղիկը կա՛, Ապրում է այնտեղ—ջրերի խորքում»), և՛ սիմվոլիստական կռահումների գույներ։

Պոեմում խաչավորվում են գրական ամենատարբեր աղբյուրներ՝ Թումանյանական պարզ ոճերից մինչև հոգևկան դրությունների նարեկացիական շիկացում, իսահակյանական ռիթմերից («Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի քարավանի հանգով է Չարենցը նկարագրում զինվորական խմբի վերելքը) մինչև մեծարենցյան դարձվածքների ոճավորում («Արյունն անուշ է, արյունն հեշտագին»), սիմվոլիստական աղոթքներից մինչև Դանտեի «սուրբ պոեմի» (de poema sacro)՝ «Աստվածային կատակերգության», մտապատկերներ։

Ժողովրդի դժոխային նահատակության մատյանը գրելիս, հայ բանաստեղծը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել Ալիգերի Դանտեի «Դժոխքը»։ Այս առնչությունը սոսկ վերնագրի մեջ չէ, այլ պոեմի բուն էությանը։ «Դանթեականում...» շարունակ հոլովվող փակ ուղիները, ջրհորը, անդունդը, փոսերը, հողն ու երկինքը, գետն ու լեռը, ջրահեղձերն ու սատանաները, գանգերն ու մեռյալները, լինելով հայոց դանթեականի իրական նշաններ, միաժամանակ ենթարկվել են մեծ իտալացու գեղարվեստական մտածողության «խմբագրությանը»։

Անգամ պոեմի կառուցվածքը՝ Վիրգիլիոսի առաջնորդությունն ստանձնած բանաստեղծը ընթերցողին տանում է Դժոխքի պարունակներով («Դանթեականի...» ամեն մի հանգրվան, ըստ էության,

մի պարունակ է), ինչպես և ամեն մի հանգրվանում բանաստեղծի արած խոստովանություններն ու հղած դիմումները վկայում են «Աստվածային կատակերգության» հետ «Դանթեականի...» սերտ աղերսները։

Բավական է ծանոթանալ «Դժոխքի» թեկուզ առաջին երգի տերցիններին և դրանք համադրել Չարենցի պոեմի համապատասխան մասերի հետ, որպեսզի պարզ դառնա առնչությունը։

Ահա «Դժոխքի» պատկերացումները.

1) Կիսաճամփին մեր այս կյանքի մարդկային
Ես կորցրի ճանապարհը ճշմարիտ
Եվ ինձ գտա մի անտառում մթագին։

2) Բայց երբ հասա ստորոտը մի լեռան,
Ուր փակվում էր այն հովիտը չարաշուք,
Որ իմ սիրտը ահաբեկել էր այնքան,

Վեր նայեցի և տեսա, որ նա արդեն
Ողողված էր ճաճանչներով արևի,
Որ անպատիր ուղեցույց է լուսեղեն[35]։

Ահա նաև համապատասխան զուգահեռները «Դանթեական առասպելից».

1) Եվ նորից կանուխ՝ առավոտ ծեգին,
Մենք ճամփա ընկանք անխոնջ ու համառ
Այս անգամ արդեն լեռնոտ էր ուղին (II, 19)։

2) Երկինքն էլ կարծես փոխվել էր արդեն։
Անձրևներ էին մեր գլխին տեղում։
Ավերված ուղին փռված էր մեր դեմ՝
Իր ծայրը թողած մեգ-մառախուղում (II, 16)

Ճանապարհ, լեռ, վերելք, արև և այլն, այս հարաբերության մեջ է սկսվում նաև Դանտեի ճանապարհորդությունը Դժոխքում ։

«Դանթեական առասպելի» դանթեական առնչությունների մասին են վկայում նաև «տերցինային» (եռատող) ճկուն չափը, որի մասին, «Դժոխքը» կարդալուց հետո, Հ. Հայնեն գրել է. «Ты помнишь безжалостный дантовый ад, звенящие гневом терцины»,— տերցինների հանգավորման կառուցվածքը և տեսիլներին համապատասխանող պատումային եղանակը։

---

33 Տե՛ս Դանտե, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Ա. Տայանի, Երևան, 1969, էջ 7։

Դժոխքով Դանտեին առաջնորդող Վիրգիլիոսը ճանապարհորդության ամեն մի հանգրվանից, ամեն մի երգից առաջ, հայտնում է.

...Сюда с небес вонзился он когда-то;
Земля, что раньше наверху цвела;
Застлалось морем, ужасом объятия;—

Կամ՝

Дальше не пройти
Вам этим гребнем; и питать бесплодно;
Шестой обрушен мост и нет пути;—

Չարենցը ևս ծավալում է Հայոց դժոխքի նկարագրությունը, ամեն մի տեսարանից առաջ հանդիսավոր եղանակով ծանուցելով, թե՝

Եվ ահա մի օր տաժանքոտ ճամփից
Հոգնաբեկ, անուժ, հանգստի համար—
Մենք մտանք Մեռած քաղաքի շեմքից (II, 25),

Կամ՝

...Կռիվն սկսվեց—անողոք ու գոռ
Մենք դաշտում էինք։ Ձյունոտ լեռներից,
Հարձակվում էին նրանք—բյուրավոր... (II, 32)։

Այս շարքային փաստերն իսկ ասում են, որ Չարենցը Դանտեի ոճաբանության բանալիներով է բացել Հայոց դժոխքի դռները[36] և ստեղծել հարցականների ու մեղադրանքների, դառնության ու մաքառման պոեմը։

7

Իր գաղափարական և բանաստեղծական շաղախով «Դանթեական առասպելին» ազգակից գործ է «Աթիլլա» (1916, Մոսկվա) պոեմ-մենախոսությունը։

20-րդ դարի պոեզիայում բարբարոս հոների առաջնորդի՝ Աթիլլայի, թեման դարձավ յուրահատուկ և անընդմեջ հարցասիրության առարկա։ Կարելի է ասել, որ Աթիլլայի վերախմբագրված լեգենդը

---

[36] Հայ գրականության մեջ դեռ անցյալ դարի 50—60-ական թվականներից կային Դանտեի թարգմանության ու գնահատման այնպիսի հարուստ ավանդներ, որոնք չէին կարող ծանոթ չլինել Չարենցի նման զարգացած ընթերցողին (այդ ավանդների մասին տե՛ս «Աստվածային կատակերգության» 1969 թ. հրատարակությանը կցված Արամ Բաքայանի «Դանտեն հայ գրականության մեջ» հոդվածը)։

դարձավ անգամ զմայլանքի (Чары) *աղբյուր։ Այդ հարցադրության մեջ արտահայտվեց Քրիստոսի պատգամներով կառուցված սուտ ու անկենդան աշխարհը Հակաքրիստոսով, որն այս դեպքում Աթիլլան է, կործանելու հայացքը։*

Բնորոշ է, որ Վալերի Բրյուսովը Աթիլլային տեղադրեց մի շարքում, որն ուներ «Դարերի սիրելիները» անունը և նրան հեռավոր անցյալից տեղափոխեց դեպի հեռավոր ապագա։

Բրյուսովի բանաստեղծությունը կոչվում է «Ապագայի հոները»։

Սիմվոլիստ Բրյուսովի մեկնաբանությամբ հոների առաջնորդը, ձևափոխվելով հեղափոխական տարրերի, հանդես է գալու իբրև բուրժուական զառամած քաղաքակրթությունը կործանող ահեղ ուժ։ Չարիքներով ծանրացած աշխարհը,—ասում է Բրյուսովը,—պետք է խորտակվի, «հայտնությամբ» նորոգվող աշխարհի դեմքի վրայից պետք է սրբվեն հնացած ու քայքայված կյանքի արտահայտությունները, իսկ այդ պատմական գործողությունն ընդունակ են կատարելու միայն գալիքի հոները՝ Աթիլլայի շառավիղները[37]*։*

Վ. Բրյուսովի պատմահայեցության համար բնորոշ է հետևյալ դիֆերամբը.

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном[38].

Աթիլլային՝ հոների առաջնորդին, միանգամայն ուրույն մեկնաբանություն է տալիս Վյաչեսլավ Իվանովը «Кочевники красоты» *բանաստեղծության մեջ։*

Ռուս սիմվոլիստների տեսաբանը, ի դեմս Աթիլլայի, փառաբանում է աշխարհը հիմնահատակ կործանող ուժը, նրա հետ

---

37 *«Ապագայի հոների», իբրև աշխարհակործան ուժերի, թեման հետագայում յուրացրեց Ալ. Բլոկը՝ աշխարհի վերանորոգման սկզբունք հռչակելով սկյութացիների տարրերը.*

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!..

(Ал. Блок, Соч., т. I, стр. 453).

38 *В. Брюсов.* Избр. соч. в двух томах, т. I, стр. 208.

չկապելով որևէ դրական հեռանկար ու դրական բովանդակություն (ինչպես վարվում էր Վ. Բրյուսովը՝ Աթիլլայի հիմներգությամբ)։

Վյաչեսլավ Իվանովը՝ աշխարհակործանման ողբասացը և դեմոնական ուժի անպարտելիության հրահանգիչը, այլ կերպ չէր կարող պատկերացնել դաժան, չար սկզբունքի խորհրդանիշ դարձած պատմական անձնավորությանը։ Նա երկրպագում է Աթիլլային իբրև բացարձակ Ուժի, իբրև «ահեղ դատաստանի» մարգարեի և նրան է հատկացնում անդրջրհեղեղյան քանդիչ գործողությունը։

Հին աշխարհի պատմության կերպարներին ու միֆերին անդրադառնալու սիմվոլիստական նախասիրությամբ Չարենցը ևս, որպես իր ժամանակի ամենաբնորոշ երևույթի՝ մարդկության գլխին կախված կատաստրոֆայի սպառնալիքի, նախատիպար ընտրեց ստրկատիրական Հռոմը կործանած հզոր Աթիլլայի ֆաբուլան։

Մամուլում տպագրած մի բացատրության մեջ Չարենցը հետևյալ կերպ է մեկնաբանում «Աթիլլա» պոեմի էությունը. «...Նրանում պատկերացված է «հոների արքա հզոր Աթիլլը», որպես պատերազմի ահավոր սպառնալիք, որ կախված կմնա, քանի այդ հասարակարգը կա...» (VI, 34—35)։

Չարենցը պարզ ու որոշ ակնարկում է, որ իր գեղարվեստական խնդիրն է եղել՝ Աթիլլայի հեռապատկերով պսակազերծել «հաղթանակի որոտը հնչեցրեք» պաշտոնական-ռազմաշունչ գաղափարախոսությունը և պատերազմի երթը հրահանգած հասարակական ուժերին։

Թեպետև Չարենցի «Աթիլլան» ունի Վյաչ. Իվանովից քաղված «Տրոր՛ր նրանց դրախտը, Աթիլլա» («Топчи их рай, Атилла!») բնաբանը և բրյուսովյան «մեծարմանը» հարազատ ինչ-ինչ երակներ, բայց բովանդակությամբ միանգամայն ինքնուրույն գործ է։

Մինչ Վյաչ. Իվանովի Աթիլլան Անպարտելի ուժի իրեղականացումն է, մինչ Վ. Բրյուսովի հոները մարմնացնում են աշխարհի ապագան կարգավորող սկզբունքներ, Չարենցի Աթիլլան երևում է իբրև չարության հավիտենականության գաղափարն արտահայտող կերպար։

Չարենցի Աթիլլան մենախոսության մեջ իր էության մասին ասում է հետևյալը.

Եվ թո՛ղ աշխարհի տերերն իմանան,
Եվ խոր ըմբռնեն մի վերջին անգամ,
Որ եղե՛լ եմ ես, կլինե՛մ ու կա՛մ,
Ես—անհերքելի ու հավերժական։

Եվ թո՛ղ մարդկային ցեղերն առանձին
Հավիտյան հիշեն աղոթքում, երգում,
Որ խոտ չի՛ բուսնի այլևս այն երկրում,
Որով անցել է Աթիլլի հին ձին...

Թո՛ղ հիշեն, նոքա, որ կամքս բռնի,
Քանդումի, հրի իմ ցնորքը հին,—
Երբեք չի՛ ցնդի, երբեք չի՛ մեռնի,
Ոչ-ոք չի՛ հաղթի արքա Աթիլլին (II, 40)։

Սա է Չարենցի Աթիլլան՝ մինչև վերջ ամբողջական, աշխարհի հավերժական շրջապտույտի մեջ խուժած այն բարբարոս ուժը, որը մարմնացնում է մահվան ու ավերածության անդուլ ոգին։ Չարենցի Աթիլլան, նրա մեջ ի սկզբանե եղած չար դեմոնականության հատկանիշի համար, որոշ հետազոտողներ կապել են հայկական մարգարեությունների ազգային ավանդների, ավելի կոնկրետ՝ հայ ժողովրդական վեպի մեջ արծարծված Մհերի աշխարհաթողության մոտիվի հետ։

«Մոլեգին Մհերը հեռանում է քարանձավ։ Նա դառնում է համբերության և ցասման մարմնացումը։ Նա սպասում է, մինչև որ «դանակը ոսկորին հասնի» և իրեն կանչեն վերջին մարտի։ Մհերի կերպարը երկատվում է։ Նա և անողոք ցասման այն ուժն է, որը կյանքում եղած չարիքը վերացնելու համար ձեռք է բարձրացնում հենց նույն կյանքի դեմ, և ժողովրդի խիղճն ու շինարար երազանքն է, որոնք պետք է մարմնավորվեն ապագայում, երբ գա ժամանակը»[39]։

Հազիվ թե ճիշտ կարելի է համարել Աթիլլայի և Մհերի զուգահեռը։

Համեմատության արհեստական եզրեր գտնելով Մհերի և Աթիլլայի միջև, նրանց երկուսին էլ տեղադրելով չար աշխարհը կործանող ուժերի շարքում, գրականագետը չի նկատում նրանց արմատական, սկզբունքային տարբերությունը։

«Աշխարհք ավերվի, մեկ էլ շինվի»,—սա է Մհերի աշխարհաթողության բուն խորհուրդը, այստեղ է ժողովրդական վեպի աստվածամարտիկ հերոսի մոլեգնության ելակետը։

Մհերը, Ավ. Իսահակյանի բնութագրությամբ, «աշխարհահեղաշրջման և աշխարհավերակառուցման պատգամախոսը»[40], «իր

---

39 *Л. Арутюнов.* Чаренц. Эволюция творчества. Ереван, 1967, стр. 15.
40 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 83.*

հեթանոս բնօրինակ Միհր աստծո նման, դարերի ընթացքում խտացրել է արարելու, ստեղծելու և պատժելու միասնական շնորհ»[41]։

Մհերն արարիչ է, իսկ Աթիլլան՝ կործանող։ Ի դեմս Աթիլլայի՝ նրա մտածումների նուրբ իմիտացիայով, Չարենցն արտահայտում է այն գաղափարը, որ դևմոնական չար ուժի այդ մարմնացումը իր մեջ չի կրում ոչ մի դրական, ստեղծագործական բովանդակություն, որ նրա կործանարար հզորությունը հավիտենական սպառնալիք է՝ դամոկլյան սրի պես կախված մարդկության գլխին։

Չարենցի Աթիլլան հավիտենական չարիք է, որ դար-դարի հետևից անկանգ հոսանքով խուժում է կյանք՝ գործի դնելով ավերածության ու մահվան մանգաղը.

Եվ չգիտեին, որ ես չե՛մ մեռել,
Որ ես չե՛մ մեռնի, որ եղել եմ, կամ՝
Նորի՛ց կգնեմ, նորի՛ց կարթնանամ.—
Ես—հազարանում՝ Մահ, Ավերք ու Նեռ (II, 39)։

Անպարտելիության վերաբերյալ դատողությունները («Ես—արքա՛ աստվա՛ծ... Ես—ճշմարտության խարազանը մերկ»),—ասում է բանաստեղծի ցուցմունքը, մարմնավորվելով աշխարհի բռնակալների երևակայության մեջ, մարդկությանը դնում են ամենածանր ու անելանելի վտանգների առաջ։

Թեև Չարենցը չհասավ բռնակալների կործանման անխուսափելիության ժողովրդական այն հայացքի պարզությանը, որ յուրացրեց Ավ. Իսահակյանը «Աթիլլայի սուրը» լեգենդում, բայց ոչ թե իդեալականացրեց Ուժի սիմվոլը (մի ժամանակ այսպես էին մեկնաբանում Աթիլլայի մենախոսությունը), այլ հոների առաջնորդի ինքնահիացման ու ինքնազմայլանքի միջով անցկացրեց նրա դեմ ուղղված բացասման լիցք։

Ըստ էության Չարենցի «Աթիլլան» ոչ թե մենախոսություն է, այլ՝ պարոդիա-մենախոսություն[42]։ Դա Աթիլլայի հզորության դեմ ուղղված բանաստեղծական ճիչ է։ Դա Աթիլլայի անդադար տիրապետությունը սանձելու, նրա ցնծությունը՝ «մահվան հետ կնքած դաշինքը», խափանելու բանաստեղծական կրքոտ հրահանգ է։ Այս

---

[41] Գ. Հովհաննիսյան, *Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը*, Երևան, 1969, էջ 282։

[42] Հ. Սալախյան, *Ժամանակիդ շունչը դարձիր*, Երևան, 1967, էջ 21։

281—9

8

1917-ին, պատերազմի ստրատեգիական գլխավոր հանգույցներից մեկում՝ Էրզրումում, Չարենցը գրում է «Ազգային երազ» պոեմը։ Ինչպես «Դանթեական առասպելը», սա ևս պատերազմի անմիջական տպավորություններից քաղված գործ է։ Ինչպես «Դանթեականը...», սա ևս ժամանակի վավերագրություն է, նրա «բնական պատմության» սովորական գլուխներից մեկը։

Թեև գրված են նույն նյութի վրա, բայց տարբեր են պոեմների խնդիրներն ու կառուցման եղանակները։

«Դանթեականը...» գրված է ժամանակի պատրանքային հոգեբանության փլուզումն արտացոլող ողբերգական պոեմի պլանով, իսկ «Ազգային երազում» խրամատային ողբերգությանը միացել է նաև երգիծական վերաբերմունքը։ Չարենցը իր այս գործը ժանրային առումով առանձնացրել է իբրև «Պոեմ երգիծական և ողբերգական»։

«Ազգային երազը» բացվում է բանաստեղծի հետևյալ խոսքով.

Մի երազ տեսա հայ ազգի՛ մասին... (II, 42)։

Դրան հետևում է հետևյալ խոստովանությունը.

Մի թախիծ մնաց երազից էն մութ (II, 43)։

Իրական կյանքը տեղաշարժելով դեպի երազի պայմանական իրադրություն, Չարենցն այդ կերպարանափոխությունը հիմնավորում է հետևյալ փիլիսոփայական հոռետեսությամբ.

...Չի տարբերվում կյանքը երազից։
Միրաժ է, կյանքը, երազ ու տեսիլ *(II, 66)։*

Հովհ. Թումանյանի «Դեպի անհունը» պոեմի «Կյանքը երազ է, երազն էլ մի կյանք» դարձվածքի շրջափոխությունը ամենևին չի նշանակում, թե բանաստեղծը «Ազգային երազում» լուծելու է ինչ-ինչ փիլիսոփայական առաջադրանքներ։

Այդ դարձվածքը նրա մեկնաբանությամբ հավասար է «կյանքի աղքատության» գաղափարին, որը Հայաստանի հողում ճեղքնթաց գալարվող Մահվան տրամաբանական հետևանքն էր։

«Ազգային երազում» կան նաև ուրիշ գրական հղումներ ու գրական քաղվածքներ։ Դրանցից մեկը Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունից քաղված «Ես նրգիչ եմ... երկնի թիթեռ» տողն է, որ պատմության այս տարաժամին, Չարենցի հավաստիացումով, հնչում է իբրև դառն հեգնանք։

Ազգային երազը բանաստեղծին երևում է ոչ այլ կերպ, քան կրակաճանդեսի պատկերով.

Եվ տեսնում էի՝ վարը, մշուշում
Վառվում է ահա մեր երկիրը հին։
Եզերքից-եզերք հրդեհը դեղին
Գրկել է Հայոց աշխարհը, ու նա
Անկամ հանձնված կարմիր հրդեհին
Վառվում էր հսկա քուրայի վրա (II, 44)։

Հայոց աշխարհը կանգնած է անդունդի եզրին՝ անհուսության պռնկին, նա ամբողջովին բռնված է մահվան շնչով,— ջղաձիգ, սուր ու դաժան մի կացություն, որի գեղարվեստական ստույգ իլյուստրացիան է Քամու (որը սիմվոլիստների բառարանում ճակատագիրն է) հետևյալ երգը.

Մա՜հ է այստեղ. հազա՜ր-հազա՜ր
Հեռանում են ու մարում —
Այս անիծված, անհավասար,
Արյունահեղ աշխարհում։
Բուք է այստեղ, ձմեռ ու մուժ,
Մահվան սարսուռ ու քամի —
Տեր է այստեղ մահը խուժդուժ՝
Բարեկամ ու թշնամի։
Համրվում են ժամերն անդարձ
Ու աշխարհից ցուրտ ու մութ
Հեռանում է անվերադարձ
Մի արնաքամ ժողովուրդ... (II, 63)։

Մահացող կյանքի դաժան պատկերներով Չարենցը, իհարկե, նոր բան չէր ավելացնում ոչ ժամանակի հայ գրականությանը, որ ափեափ ողողված էր ժողովրդի արնաքամ գոյության գույներով, ոչ էլ իր բանաստեղծությանը՝ «Դանթեականի...», «Վահագնի» պատկերներին։

Նորությունն այստեղ այն է, որ հայոց աշխարհի ողբերգությունը ներկայացնելիս Չարենցը տալիս է նաև ողբերգության հակառակ երեսը՝ ֆարսը։

Ազգության պաշտպանները՝ Ահոն, Վետերանը և Լեգեոնը, որի մասնված գյուղերում մոլեգնող Հրդեհի մեջ երևում են ոչ թե հերոսական կեցվածքով ու ողբերգական արիությամբ, այլ գործունեության այն եղանակով, որի իսկական անունն է «ազգային մակաբուծություն»:

Չարենցը մերկացնում է, ահա, ազգային մակաբույծներին, նրանց պրոպագանդիստական ֆրազաբանությունն ու քաղաքական շաղակրատությունը.

...Հայո՜ց աշխարհում արյուն է հոսում —
Դուք կանգնել այստեղ ճառեր եք խոսում... (II, 51)։

Մեռնող ժողովրդի դիակների կողքից քայլում էր Լեգիոնի քարավանը.

...աչքիս առաջ օրորվում էին
Ձիերը՝ բարձած արյունոտ բրդով (II, 62)։

Սա է, Չարենցի դիտումով, ազգության ճակատագրի մասին աղմկող ու «սրբազան հայրենիքի» պատվի համար երդվող «ազգային մակաբույծների» հերոսության սահմանը։

Մի կողմից ժողովրդի գոյության սարսափելի գույներ, մյուս կողմից՝ «ազգության պաշտպանների» մակերեսային, անհատապաշտական հայրենասիրություն,—ահա երկու նախադրյալ, որ Չարենցին հուշեցին մահվան ու կյանքի հավասարեցման գաղափարը.

Միրաժ է կյանքը, երազ ու տեսիլ... (II, 66)։

«Վահագնի» հուսահատության ողբը, «Աթիլլայի»՝ չարության սկզբունքի հավիտենականության հռչակումը, «Դանթեականի...» պանթեիստական սևեռումը, «Ազգային երազի» կյանքը միրաժ հայտարարելու տեսությունը՝ հայկական ճակատագրի դեգերումներից հանված այս գաղափարական հետևությունները ժողովրդի գոյության ճգնաժամից են անցել բանաստեղծի էության մեջ։

Բայց հուսահատության բանաստեղծական այս վավերագրերը դեռևս չեն նշանակում, որ Չարենցը հասել էր «կյանքի և միրաժի» *նույնության մտքին և քայլեր չէր անում դուրս գալու հոգեկան փակուղուց։ Բանն այն է, որ ամենահուսահատական ապրումների պահին էլ բանաստեղծը երեսով շրջված էր դեպի կյանքը, դեպի մաքառումն ու գոյությունը, դեպի գալիքը։*

Չարենցը նայում էր կյանքին ու գալիքին:

9

Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության առաջին՝ կազմավորման շրջանը (1912—1917 թթ.),—կարճատև մի շրջան,—հայտաբերեց տրամադրությունների բարդ զիգզագներ։

Մարդու ճակատագրի անորոշության վերապրում և մարդու հաստատման սուր ծարավ, աշխարհի անճանաչելիության գեղարվեստական կողմնորոշում և աշխարհի գաղտնիքներին տիրելու խոր պահանջ, խորթացում իրականությունից և իրականությանը մերձենալու կրքոտ մղումներ, «անտրամաբանական» հեռացումներ իրական կյանքից՝ դեպի ցնորքների երկինքները և ընդվզումներ իր իսկ կառուցած ցնորքների դեմ, հայրենիքի պատրանքներ և պատրանքների ողբերգական փլուզումներ, անեծքի խոսքեր և աղոթքի խոսքեր,— բարդ ապրումների այս շրջանակում է իրեն գտնում վաղ Չարենցի աշխարհաժխտումի ու աշխարհահիացումի քնարը։

Հիասթափությունների ու հրապուրանքների, անկումների ու վերելքների, կորուստների ու գտնումների անընդհատ շղթայի միջով որպես վճռական սկզբունք անցնում է աշխարհաժխտման մեջ ծրարված աշխարհասիրությունը՝ մարդու, կյանքի և հայրենիքի սերը, որը և եղավ վաղ Չարենցի ստեղծագործության էպիկենտրոնը։

Ժամանակագրորեն Չարենցի վաղ քնարը զուգադիպեց իր ժողովրդի և աշխարհի ժողովուրդների պատմության ամենաշիկացած, ամենախճճված հանգույցներին։ Շրջափոխելով Ալ. Բլոկի[43] խոսքը, Չարենցը ևս կարող էր ժամանակին դիմել՝ «Մենք Հայաստանի ահավոր տարիների զավակներն ենք» խոստովանանքով ու հանդիմանությամբ։

Չարենցի էությանը հարազատ էր մյուս ռուս նշանավոր բանաստեղծի՝ Ֆ. Տյուտչևի, թևավոր խոսքը՝ „Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые"[44].

Արդարև, Չարենցի վաղ շրջանի ստեղծագործության էջերը՝ սկսած «Ծաղիկներ հեզ...» բանաստեղծության մեղմանուշ երազից մինչև «Ազգային երազ» պոեմի թունավոր ծաղիկները, լցված էին պատմության ճակատագրական ռոպեների ու ժամերի վգացողությամբ։

---

43 «Мы — дети страшных лет России» (А. Блок. Соч., т. I, стр. 29).

44 Հետագայում Չարենցը Ֆ. Տյուտչևի «Ցիցերոնի» (Ф. И. Тютчев, Лирика, 1963, стр. 43) վիմագիր այս բանաձևը դարձրեց իր մի բանաստեղծության բնաբանը (տե՛ս IV, էջ 52)։

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել։

«Մեր դարաշրջանը,—գրել է Վ. Բրյուսովը 1915 թվականին,— համարվում է անհատապաշտության հաղթության ժամանակաշրջան։ Բայց որքան էլ մենք ներանձնանանք մեր մեջ, սուզվենք մեր ճզակի «Ես»-ի մեջ, այդուամենայնիվ, բավականաչափ ուժ չենք կարող ունենալ՝ խզելու այն կապերը, որոնք մեր կամքից և մեր ցանկություններից անկախ, մեզ կանչում են դեպի մեր հարազատները, դեպի մեր մտերիմները, դեպի մեր ժողովուրդը»։

Չարենցի վաղ քնարերգությունն այն բանի վառ օրինակն է, թե ինչպես «մենության նվագներից» և Եսի փակուղիներից բանաստեղծը ճանապարհներ է փնտրում դեպի ժամանակի այրող խնդիրներին արձագանքող քաղաքացիական արվեստը[45]։

Այս «անցման» մեջ վճռական դեր խաղաց արյան ու ավերի հայրենիքի՝ Երկիր Նաիրիի, ճակատագիրը, որն իր տառապանքի վիթխարի ծավալով մեխվելով Չարենցի ստեղծագործության կենտրոնում՝

Եկավ —
Ուսերիս վրա
Մի անհուն տխրություն բարդեց (II, 159),—

նրա քնարին պարտադրեց կենսական լայնության պահանջը։

Դու ձգտում էիր դաշնության, երբ անդա՜շն էր շուրջդ կյանքը... (IV, 420).—

Հետագայում Չարենցն այսպես է բացատրել վաղ քնարի էությունը։

---

45 Չարենցի գրական ժառանգությանը նվիրված քննադատական որոշ ակնարկներում նրա վաղ քնարը դիտվել է որպես ժամանակի սոցիալական-կենսական այրող խնդիրներին անհաղորդ և կյանքից խորթացած «մարդախույսի...» «ցնորական գիտակցության» արտահայտություն, քնար, որ մեկ-մեկ, այն էլ պատահականորեն, դարձել է նաև «կոնկրետ իրականության առանձին դրվագներին»։ Ավանդաբար՝ գրքից-գիրք, թերթոնից-թերթոն փոխանցված «մոլորությունների» գրականագիտական լեգենդի ստեղծմանն ակամա մասնակցություն է բերել ինքը՝ Չարենցը։ Մի շարք առիթներով նա գրել է «ինքնահերքումի» ու «ինքնավերանայման» խոսքեր (1922-ին՝ «Ռոմանս անսերում», 1932-ին՝ Երկերի հրատարակության առաջաբանում՝ «Երկու խոսքում» և այլն)։ Հիմք ընդունելով Չարենցի ինքնաբնութագրություններն ու խոստովանությունները («դուրս եմ թողել», «դեն եմ նետել»), գրականագետները չեն խորացել նրա այդ կտրուկ հայտարարությունների հոգեբանական շարժառիթների մեջ (այն տարեթվերի էության մեջ, երբ գրվել են հիշյալ «ինքնախոստովանությունները») և շտապել են իրենց տեսակետները «հաստատել» բանաստեղծի «սեփական վկայություններով», վաղ քնարն ամբողջովին համարելով կամ «գրական նախապատմություն» կամ տպավորական-նմանողական բանաստեղծություն։

Անդաշն ու անկարգ կյանքը նրա քնարին տվեց անկայուն, բեկբեկվող գույներ, նրա առաջ դրեց ճակատագրական սուր առեղծվածներ, բայց և բանաստեղծի էության մեջ ամրացրեց դաշնության երազանքը:

Իսկ դաշնության վճռական նախադրյալը եղավ ժամանակի պատմական մեծ երևույթը՝ սոցիալիստական հեղափոխությունը, որի նախազգացողությամբ արդեն վաղ Չարենցի ստեղծագործության մեջ մտան նոր ապրումներ.

Ողջակեզ—կարմրակեզ բոցում։

Արթնացավ արև-Նաիրին
Իմ հոգու նո՛ր զնգոցում (II, 167)[46]։

Ինչպես առաջին գրական կուռքերը՝ Վ. Տերյան, Ալ. Բլոկ, Վ. Բրյուսով, Չարենցը ևս հեղափոխության դիրքերն անցավ ոչ թե նախկին ուղիներն անիծելով, այլ այդ ուղիներում եղած աշխարհասիրության տարրերին փարելով։

Չարենցի «հոգու նոր զնգոցը» քաղաքական սովորական կողմնորոշում լինելուց առաջ ոգեկան խոր կանչ էր, իսկ նրան կանչում ու հմայում էր այն աշխարհը, որը «մի նոր երգով էր հղի», որն արդեն կանգնած էր Հայաստանի շեմքին։

---

46 Այս զգացողությամբ ևս Չարենցը Վ. Տերյանի բնական շարունակությունն է և ոչ թե Տերյանից հոգեկան կապերը քանդող բանաստեղծ, ինչպես գրում էին 20-ական թվականների գրականագետները։

Իր հուզական աշխարհի զրնգոցի մասին Վ. Տերյանը գրել է հետևյալ տողերը.

...Անապավեն կյանքիս, կյանքիս մոլոր
Իջավ անմար մի լույս, մի հուր վերին
Եվ հրդեհեց հոգիս... (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հ. II, էջ 124)։

ՈՂՋԱԿԻԶՎՈՂ ՍՐՏԵՐԻ ՀԵՏ...

1

1914 թվականին Վահան Տերյանը գրում էր. «Ամեն մի հայ ներկա տագնապալի ու աղետավոր ժամին բնականաբար ջանում է թափանցել մշուշոտ ու անհայտ ապագայի խորքը իր հիվանդագին տարակուսանքների լուծումը որոնելով... Հայության համար չափազանց կարևոր, կյանքի և մահու խնդրի բնավորություն ստացած այդ տարաբախտ հարցը իրերի ներկա դասավորությամբ դրված է հրապարակի վրա իր ամբողջ ծանրությամբ, անթիվ հույսերի, ցընորքների, մտահոգությունների, գուշակությունների և դատողությունների ժխոր ստեղծելով»[1]։

1914 թվականը, երբ Վ. Տերյանը գրում էր «Հայկական հարցի» ժխորի մասին, «ծանր տարակուսանքներից» բացի դեռ պահպանում էր նաև ինչ-ինչ «ոսկի երազներ», հույսի ինչ-ինչ նշմարներ, «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարապատկերներ։

Բայց 1914-ին հետևեցին էլ ավելի աղետավոր թվականները, տագնապին փոխարինեց համատարած խուճապը...

Եթե 1914-ին հայ հասարակական հոսանքները դեռ տեսակետներ ու տեսություններ էին մշակում հայության գալիքի վերաբերյալ, անգամ հավատում էին «հոգեկան ինքնավարության»՝ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարին, նույնիսկ դիմում էին «կուլտուրական ապագայի» գուշակությանը, ապա հետագա տարիներին, մասնավորապես 1918-ին, մնացել էր միայն մի խնդիր՝ ազգի ֆիզիկական գոյության, «լինել-չլինելու» խնդիրը։

Սա ոչ թե որևէ հասարակական հոսանքի զբաղեցնող խնդիր էր, այլ համաժողովրդական մտահոգություն։

---

[1] Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 303։

Ոնաչնչման ուղղակի սպառնալիքը ժողովրդի մտածող ու զգացող զավակների առաջ դրել էր ամենաճակատագրական, ամենածանր հարցը՝ ազգային փրկության ճանապարհի հարցը:

Ամենքից լքված, բազմատանջ ու հալածական ժողովուրդը, ինչպես երբեք, կարիք էր զգում մեծ տեսանողի ու կռահողի, որը պետք է ասեր ճշմարտությունը. ու՞ր է գնում Հայաստանը՝ կործանո՞ւմ, թե՞ լինելություն:

Հայ գրականության մեջ ժողովրդի «լինել-չլինելու» խնդրի ամենասթափ պատասխանողը, այսինքն՝ մեծ մարգարեն, քսանամյա Եղիշե Չարենցն էր:

Վերին վհատության օրերին, երբ իրականությունը ողողված էր հայրենիքի կործանման ողբերով, երբ շատ-շատերը «հոգոց-հանգուցելոց» էին գուշակում խաչված ու լքված Նաիրիին, այսինքն՝ երբ փակված էին համարվում փրկության բոլոր ճանապարհները, անիմաստ էին համարվում բոլոր գուշակությունններն ու հույսերը, այդ դաժան ժամանակ ճակատագրական առեղծվածի առաջ հայտնըված բանաստեղծը զարմանալի պայծառատեսությամբ ու մարգարեական խորհրդով փարեց «հեղափոխության ցիկլոնին», նրա մեջ գտավ Հայաստանի ապագան:

Չարենցի հետ կատարվեց մեծագույն բեկումը, որի տրամաբանության մասին Մ. Սարյանը գրել է. «Նաիրին ծնեց Չարենցին... Ժայռակոփ պատկերներ և սեպագրեր տեսավ, տեսավ ծաղկազարդ մագաղաթներ և ձուլածո տաճարներ, բայց ծով արյան ու ծով ցավերի մեջ... Բարձրացրեց գլուխը՝ տեսավ շողացող Արևը... Եվ իր հայրենիքի արցունքները սրբելու համար մխրճվեց փոթորիկների մեջ ու նլքեր որոնեց»[2]:

Պատմական փոթորիկների լույսը ճառագեց բանաստեղծի հուզաշխարհում՝ նրան դարձնելով ապագա Հայաստանի կոչնակը:

Պատմության երկրաշարժային ցնցումները նախազգացող, երեվույթների գալուստը կռահող Չարենցի քնարը ճակատագրական այս թվականին՝ 1918-ին, անտես մի օրենքով գտավ իր նոր դիմագիծը՝ հնազանդ դրությունից պոկվեց նետ-աղեղի պես և բարձրացավ սպասման ալիքների վրա:

Մեծագույն հավատով ու անկասելի կողմնորոշումով բանաստեղծը հեղափոխությանը դիմեց հետևյալ կանչով.

Եվ ես գիտեմ որ կգաս՝ մխիթարիչ ու պայծառ (I, 306):

---

2 Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:

Այս երկու ածականը՝ **մխիթարիչն ու պայծառը, դրվելով անմխիթար ու աղոտ** երկրի ապագայի վրա, վերին աստիճանի դիպուկ են բնութագրում Հայաստանի փրկության մեջ հեղափոխության տրըրվող դերի բանաստեղծական վերաբերմունքը։

Մխիթարիչն ու պայծառը այս դեպքում սովորական բառեր չեն, այլ բանաստեղծի աշխարհավերաբերմունքի սահմաններն ընդարձակող **պատմական ճասկացություններ,** գեղագիտական նոր որակի հայտարարներ։

2

1918-ին Չարենցը գրում է իր ամենատխուր, մելամաղձոտ բանաստեղծություններից մեկը՝ «Հատվածը»[3]։

Նորից դիմելով բյուրապատիկ խաչված իր երկրին, խզված ձայնով, համարյա ողբի եղանակով բանաստեղծը հարց է տալիս.

Էն ո՞վ է սրտին քո
Դրել իր
Կապարը —
Էն ո՞վ է թքել քո
Հրին.
Հե՜յ ո՞վ է կոփել կուռ,
Անդուլ այս խավարը՝
Մահե շիրմաքարը
Լոին (II, 68)։

Հայրենիքի օրհասի ճակատագրական ժամին (նկատենք, որ սա **բուրժական** նոր **արշավանքի** տարին է)՝ բանաստեղծն ուզում է ճանաչել ոչ այնքան «մահվան շիրմաքար» հրահանգող ուժերը (նրա համար սա այլևս գաղտնիք ու հարց չէր), որքան կռահել այն ուղիները, որոնք Հայաստանին են վերադարձնելու նրա պատմության ու գոյության հազարամյա **Հուրը**՝ անխորտակ կամքն ու ոգու անհանգչելի լույսը.

Մենք, լուռ, շվարե՜լ ենք,
Լույսերս

---

3 «Հատվածը» ոչ թե որևէ անավարտ պոեմի կամ բանաստեղծության պատառիկ է, այլ, ըստ երևույթին, քնարական **նոր ենթաժանրի՝ հատվածի,** ստեղծման փորձ։ Այդպիսի մի փորձ արել էր դեռևս Վահան Տերյանը՝ 1911-ին, գրելով իր «Հատվածը»։

Մարել ենք —
Հույսերս էն ո՞ւմ ենք տվել…
Եվ ո՞վ մեզ,
Էլ ո՞վ մեզ,
Էն ո՞վ մեզ պիտի տա —
Երկի՛ր իմ, թռիչք ու թևեր… (II, 70)։

Թմբուկի խուլ զարկեր հիշեցնող այս հարցերը տրվում էին այն ժամանակ, երբ ռոմանովյան Ռուսաստանի անծայրածիր հողի վըրայով արդեն իր հաղթական երթն էր սկսել «կարմիր ամպրոպը»։

Չարենցի հարցերը («Եվ ո՞վ…», «Էլ ո՞վ…», «Էն ո՞վ…») սոսկ հուսահատության ճիչեր չէին։ Այդ հարցերը կոչված էին նաև հաղթահարելու այն ուժը, որ պետք է «թռիչք ու թևեր» տար ճղակոտոր ու գետնատարած հայրենիքին։ Ուրիշ խոսքով՝ անհրաժեշտ էր կողմնորոշվել քաղաքական բարդ իրադրության մեջ և գտնել համոզիչ պատմական դավանանքը։

Հայ հասարակական հոսանքներն այդ ամենածանր թվականին այնքան էին մոլորվել խճճված իրադրության մեջ, որ դժվարանում էին տալ ճիշտ կողմնորոշում։

«Արարատյան հանրապետության» իշխանության գլուխ անցած դաշնակցության անհեռատես գործիչները երկրի ճակատագիրը դըրել էին դիվանագիտական խաղաքարտերի ու պատահականության վրա, ժողովրդին մատակարարում էին սոսկ «ազգային-հայրենասիրական պատրանքներ»՝ «օդային ամրոցներ»։

«Կուլտուրական ավտոնոմիստները» ազգային փրկությունը հավասարեցնում էին «հոգևոր Հայաստանի», վերջին հաշվով՝ անիրական, տեսիլքային Հայաստանի, գաղափարին։

Քաղաքական այս բարդ իրադրության մեջ կապույտ պատրանքներից կապերը խզած Չարենցը որդեգրեց մի դավանանք, որը ժամանակի միակ ճիշտ և ուղիղ դավանանքն էր։

Չարենցը փարեց հեղափոխության «կարմիր ամպրոպին» և դա համարեց այն լույսը, որ պետք է ճառագեր ավերակված հայրենիքի անժպիտ դեմքին, նրան պետք է վերադարձներ պատմության «հազարամյա Հուրը».

Վառի՛ր, երկիրս, քո դեմ — մի կարմիր կանթեղ,
Նետի՛ր ժպիտդ վերջին իմ ավե՛ր երկրին.
Տո՛ւր վերքերին նրա մառ, վերքերին անդեղ
Կարմիր ժպիտը քո սուրբ, քո՛ւյր իմ, Սո՛մա, կի՛ն (I, 169)։

Հայրենիքի «թռիչքի ու թևերի» իրականացումը կապելով «կար-

միր կանթեղի» հետ, Չարենցը իր կյանքը և քնարը անմնացորդ ծառայության էր բերում հեղափոխությանը։

Նրա ստեղծագործության օրինակով կրկնվում է քաղաքացիական մեծ պոեզիայի հանրածանոթ տրամաբանությունը.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен...

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орёл[4].

3

«Աշխարհի նորագոյացման» վերապրումների ազդեցությամբ բյուրեղանում է բանաստեղծի հոգեկան աշխարհը, նրա հոգու խոր ծալքերում սկսում են զրնգալ ուրիշ նվագներ՝ Հայաստանի ազատագրության ղողանջները.

Հնչում են օրերը, կանչում են,
Օրերը—կարմիր ու բոսոր.
Օրերը ղողանջ ու հնչյուն են,
Զրնգում են՝ հրե ու հզոր (I, 154)։

Զնգացող օրերի կանչով, հայրենի երկրի այսօրվա ու գալիքի ամենաճակատագրական պահին, Չարենցը կանգնում է հեղափոխության ժամապահության դիրքում։

Նա հեղափոխության ժամապահն էր ոչ թե այս հասկացության բանաստեղծական-մետաֆորական բովանդակությամբ, այլ՝ ուղղակի և իրական նշանակությամբ։

1918-ին իբրև նորակազմ Կարմիր բանակի շարքային զինվոր երիտասարդ Չարենցը մասնակցում է Ռուսաստանի քաղաքացիական պատերազմին։ Զինվորի խրամատային կյանքը նա սկսում է հեղափոխության ամենավճռական հանգույցում՝ Ցարիցինում, ապա շարունակում է Հյուսիսային Կովկասում[5]։

---

4 *А. С. Пушкин*, Собр. соч. в десяти томах, т. I, стр. 179.

5 1917 թ. մարտ ամսին Չարենցը թողնում է Մոսկվան. 1918-ին հայտնվում է հեղափոխական զորքերի շարքում։ Բանաստեղծի կյանքի այս դրվագի մանրամասնությունները դեռևս անհայտ են։

Հեղափոխության զինվորների ասպետական անձնվիրությունը, ռազմաճակատի հերոսական տարերքը, ժողովրդական պայքարի կարմիր բոցերը իրենց իշխանության տակ են առնում Չարենցի աշխարհը, անհանգրվան ու տարտամ ուղիներից նրան տանում դեպի պատմության շրջադարձի ուղիները:

Բանաստեղծը, որ կյանքի ինչ-որ հատվածում հաշտվել էր արդեն այն մտքին, թե աշխարհը միշտ էլ լինելու է այնպես, ինչպես կա, որ այլևս չէր հավատում մարդու և հայրենիքի փակուղիների բացումին ու երկրպագում էր լուռ հնազանդությանը, զանգվածների վիթխարի երթի ազդեցությամբ դուրս է մղվում «աշխարհի գերությունից» ու փարում հնազանդության հակադիր բևեռին՝ ծառացումին։

Այս անցման ճշգրիտ բանաձևումն է հետևյալ խոստովանությունը.

Ողջակեզ: Խնդություն։ Ու մի
Անհատնում վառվում միասին —
Եվ հոգիս սանձարձակ բռավ...

Այսպես էր տասնըութ թվին։—
Սո՛մա... (II, 167)։

Ողջակեզը այն տրամադրությունների հակառակ բևեռն է, որոնք բանաստեղծի հոգին բանտում էին հավելյալ աշխարհների պատրանքում։

Ողջակեզը այս դեպքում նշանակում էր վերածնություն, Սոմայի՝ ազատության կարմիր հարսնացուի, ճանաչում, կործանման ուժերի հաղթահարում։

Ողջակեզը աշխարհի հեղափոխական վերակառուցման սկիզբն է, հեղափոխության ոգին ու ծնունդը։

Այս գիտակցությամբ էլ Չարենցը դեռ ցարիցինյան խրամատներից օրհասի մեջ գտնվող իր ժողովրդին դիմեց մի հանձնարարականով, որով բանաստեղծը դարձավ մարգարե.

Հե՜յ, հեռավոր ընկերներ ու եղբայրներ,—
Դուք չե՞ք լսում. ձե՛զ ենք կանչում,—
Զվարթ ու սեգ.
Եկե՛ք, մտե՛ք շուրջպարը մեր —
Եկե՛ք, եկե՛ք։

Օ, կո՞ւյր է նա, ով չի տեսնում,
Երկինք հասած կրակը թեժ.
Եկե՛ք, եկե՛ք. ով սիրտ ունի
Ողջակիզվող ու հրակեզ... (II, 77)։

4

«Ողջակիզվող ու հրակեզ սրտերին» ուղղված այս հրովարտակը հատված է «Սոմա» քնարական պոեմից, որը Չարենցը գրել է 1918 թվականի հուլիսին, Ցարիցինում։ Նույն տարում «Սոման» լույս է տեսնում Թիֆլիսում, առանձին գրքույկով։

«...Բանաստեղծությունը,—ասում է Չարենցը Երկերի ժողովածուի մոսկովյան երկհատորյակի առաջաբանում,—գրվում է տվյալ թվականին ոչ թե պատահմամբ, այլ, եթե կարելի այսպես արտահայտվել՝ ներքին ժամանակագրական կարգով, *որը և ամենաէականն է որևէ բանաստեղծի հասկանալու համար» (VI, 8)։*

«Սոմայի» ներքին ժամանակագրական կարգը՝ *գրության թվականը (1918) և գրության վայրը (Ցարիցին), անխուսափելիորեն և անհրաժեշտաբար Չարենցի մտածողության մեջ տեղ են բացել նոր ապրումների համար։ Թվականն ու վայրը իրենց կենդանի, անմիջական թրթիռն են տվել բանաստեղծի քնարին։ Միածանի խորհրդավոր գեղեցկության ու լուռ սպասումների երգիչը արդեն «Սոմա» պոեմով թևակոխում է նոր բնագծեր, իր պոեզիայի համար ուժեր քաղելով* պատմության ռելյեֆից՝ *հեղափոխության «կարմիր հարսնացուի», կերպարանքից։*

Առաջին հրատարակության «Սոման» ունի «Նոր վեդյան պոեմ» *ենթավերնագիրը և հին հնդկական գրական հուշարձանից՝ Ռիգ-վեդայից*[6], *քաղած հետևյալ բնաբանը. «Սո՛մա, դու վերջին ազատություն...»։*

Վեդայական գրականության՝ հին հնդիկների «սուրբ գրքերի» հազարավոր կրոնական հիմների ու բանաձևերի *մեջ Չարենցին առանձնապես գրավել է Սոմայի հիմներգությունը։*

Ո՞րն է հրապուրանքի պատճառը։

Նախ և առաջ, իհարկե, հնդկական նախակրոնական աշխարհայացքով Սոմային վերագրված ֆունկցիաների բազմազանությու-

---

6 *«Սոմա» պոեմը գրելիս Չարենցը մղումներ է ստացել հայտնի ռուս գրականագետ և մշակույթի պատմաբան Դ. Ն. Օվսյանիկով-Կուլիկովսկու* «Основы ведаизма» *հետազոտությունից, որը հրատարակվել էր վերջինիս Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորում, 1909-ին։*

«Հուշեր Չարենցի մասին» նոթերում Խ. Սարգսյանը պատմում է. «Մի անգամ զրուցեցինք մենք իր ստեղծագործության սկզբնական շրջանի մասին, ու Չարենցն ասաց, որ «Սոմա» պոեմը նա գրել է՝ կարդալով Օվսյանիկով-Կուլիկովսկու մեկ հոդվածը վեդաիզմի վերաբերյալ» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ՝ 350)։

նը։ Սոման, հնդկական իմաստասիրությամբ, ունի բույսից սերված աստվածային խմիչքի՝ խելահեղ արբեցման հրաշագործ ուժ։

Հնդկական արեգակի և ամպրոպի աստվածը՝ Ինդրան, ինչպես և նախաբուդդայական մյուս աստվածները, իրենց ուժը քաղում և բազմապատկում են՝ խմելով սոմա։ Այդ մասին «Ռիգվեդան» ունի հետևյալ բանաձևը. «սոմա խմողն արագ խմելով աճեց զորությամբ»[7]։

Սոման, ուրեմն, հրաշագործ է, միայն թե երկրաբնակներին,— ասում է Ս. Ռադջակրիշնանը,— հրաշքն ու անմահությունը պարգևում է «երկնակամարի երրորդ երկնքում»[8], արևի «հավերժական լույսի» թագավորության մեջ։

Սոման նաև սրբազան կրակի՝ Ագնու, հատկություն ունի. երկրաբնակներին կարող է բերել աստվածային հուրը, այլ խոսքով՝ աստվածային ցանումը, որի առջև ոչինչ են մյուս բոլոր ուժերը։

Սոման, միաժամանակ, ազատության հավերժական նախաբուկիզբն է, ձևափոխությունների շարժիչ ուժ։

Եվ, վերջապես, Սոման այնպիսի զորություն ունի, որ ստիպում է արևին՝ բարձրանալ և խավարին՝ նահանջել։

Այսքան «դիալեկտիկական պարադոքսներ»՝ կերպարանափոխություններ պարունակող Սոմայի աստվածությունը, բնականաբար, ամենահարմար ոլորտն էր, ուր Չարենցը կապույտ թախծի հոգևարքից հետո կարող էր յուրացնել ըմբոստացող տարերքի գեղագիտական առաջադրությունը։ Պարզ ասած Սոման այն միջոցն էր, որով Չարենցը մարմնացնում է կյանքի արմատական վերանորոգման սկզբունքի՝ հեղափոխության, իր պատկերացումները։

Ինչ մասնա-հատկություններ ունեն Ռիգվեդայի հիմներգը և Չարենցինը։

«Սոման,— նկատում է Խ. Սարգսյանը,— հունական Դիոնիս-Բաքոսի հնդկական կերպարն է, արբեցումի, էքստազի, բայց միաժամանակ և սրբության ու մաքրացման աստվածը։ Արևի, Սիրո— էրոսի աստվածը, բեղմնավորման սկզբունքը։ Հաղորդվելով Սոմային, «մարդ դրանով հաղորդվում էր կոսմիկական մեծ, տարերային ուժին, ընդունում էր իր մեջ տիեզերքում սփռված բեղմնավորող ուժի մի մասնիկը, դառնում էր այն ստեղծարար սկզբունքի տիրակալը, որի վրա է հիմնված աշխարհի կյանքը»։ Սոման հմայք է ու հիացմունք, որով «կոսմոսի շարժիչ ուժը ներդրվում է մահկանացուի թպրտուն սրտի մեջ»։

---

7 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, Երևան, 1966, էջ 84։

8 Տե՛ս Л. Арутюнов, Чаренц, стр. 9.

Սա հնդկական Սոման է։ Ո՞րն է Չարենցի Սոման։

Աշխարհասասան հրդեհ, վառվող մի աշխարհ, բոցավառված սեր, ոգևորության գինի, արշալույսների անարատ արգանդ, ոգու խնդում, ազատության սրբազան հարս, որ կրակի մրրիկներում վառում, հրկիզում է քար աշխարհը...»[9]։

Բազմադեմ ու բազմատարր Սոման Չարենցի պոեմում անցնում է յուրատեսակ կարուսելի միջով. ամեն պտույտում ցուցադրում է իր մի դեմքը և մի հատկանիշը, իսկ այդ հատկանիշներից ամբողջանում է ազատության հզոր ու ամենակարող աստվածության կերպարը։

Պոեմի նախանվագներում երևում են գերազանցորեն այն հատկությունները, որոնցով Սոման ներկայանում է իբրև կեցության տարերային-ստեղծարար սկզբունքը մարմնացնող մեծ ուժ։

Ճիշտ է նկատված, որ պոեմի «Առաջին գլուխներում Սոմայի կերպարն, ասես, ծնվում է տառապանքներում և ուժ է հավաքում։ Այստեղ հանդիպում ենք որոշ իմաստով վերացական և կոսմիկական կարգի արտահայտությունների. բանաստեղծը փորձում է «որսալ», «գտնել» ցանկալի կերպարը.

Ու սիրտս տված մահի անուրջին,—
Մա՞հ էի տենչում,—
Բայց տեսա հանկարծ քո դեմքը վերջին
Այս աղջամուղջում...

Գնալով աճում է Սոմայի գործունեությունը։ «Քաղցր քույրը» փոխակերպվում է սրբազան խմիչքի, ազատության խորհրդանիշի և, վերջապես, փոթորկվող կրակ-հրդեհի, որը ճարակում է «կյանքը այս չար, այս կյանքը տխուր»[10]։

Մարմնացումների (փոխակերպությունների) այս հերթականությունը արտահայտում է Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի ներքին հարստությունը։

Սոմայից սերված «աստվածային խմիչքից» սկսելով Սոմայի փառաբանությունը, բանաստեղծը ցանկանում է գտնել ամեն ինչից բարձր ուժը, ստեղծարար ոգին.

Երկնքից իջած քո ցո՛ղն է սերում
Բույսերը բոլոր.
Քո՛ւյր, ապրում ես դու մեր սուրբ բույսերում,
Քաղցր ու ահավոր։

---

9 Խ. Սարգսյան, Հուշեր Չարենցի մասին («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 350—351)։

10 Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, էջ 52—53։

Մենք այդ բույսերից խմիչք ենք շինում,
Գինի հրակեզ,
Եվ այդ սրբազան խմիչքով հարբած՝
Ցանկանում ենք քեզ։

Վառվում ես, Սո՜մա, մեր երակներում,
Դու, որպես գինի,—
Եվ քեզնով հարբած ուզում ենք մենք էլ,
Որ այս աշխարհում քո կամքը լինի... (II, 72—73)։

Սոմայի առջև բացելով նվիրումի ու սիրո ծես, մեծագույն երանություն։ Համարելով Սոմայի կամքը, բանաստեղծը այս նվիրաբերումի միջոցով արտահայտում է միասնանալու, միաձուլվելու, զոդվելու, հավաքական ամբողջությամբ գոյությունը նվաճելու միտքը։

Այնուհետև, օրհներգելով հեթանոս հնդիկների դիցաբանական միստերիայում արտահայտված մոլեգին բռնկումը, Չարենցը պոեմի կենտրոն է բերում սրբազան խմիչքի փոխակերպության նոր աստիճանը՝ հուր, կրակ, Ագնի[11] դառնալը։ Կրակը երևում է իբրև կյանքի, գործողության, վերածնության՝ ազդեցության մեծ ուժ ունեցող սուբստանցիա.

Սո՜մա, օ, Սո՜մա, օրհնվի՜ թող այն
Վայրկյանը կարմիր աշխարհում այս չար,
Երբ մարդու սրտում առաջին անգամ
Հրի փոխվեցիր ու Ա՜գնի դարձար...
Ու հրդե՜հ դարձար, ու կրակ, ու հուր,
Սրտից ծփալով—անցար աշխարհին,
Եվ կյանքը այս չար, այս կյանքը տխուր
Հանձնեցիր հրին (II, 73—74)։

Պոեմի հետագա հատվածներում արդեն կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում կրակի կերպարը։ Բայց սա այլևս ոչ թե նախնական աստվածային տրվածք է, առասպելական աշխարհայացքի բանաստեղծական մեկնաբանություն, այլ «խենթ ամբոխների» կամքն ու ոգին կազմակերպող իրական ուժ։

«Կրակի» ու «ամբոխների» հարաբերությունը պոեմում ստացել է հետևյալ կառուցվածքը.

---

11 Մանուկ Աբեղյանը «Հայ վիպական բանահյուսություն» հետազոտության մեջ, դառնալով Վահագնի ծննդաբանությանը, համադրում է նրան կրակի և կայծակի աստվածության՝ Ագնիի հետ, որը ծնվում է բույսերից։ Մ. Աբեղյանը բերում է Ռիգվեդայի հետևյալ բացատրությունը՝ «Բույսերը կանոնավոր երևացողին՝ Ագնիին իրենց մեջ են առել իբրև սաղմ» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 79)։

Հրթի՛ռ-հրթի՛ռ վեր են թռչում
Կյանքերը մեր կարևեր,
Ու վառվում է աղջամուղջում
Ողջակիզվող աերտը մեր։

Ամբոխները զրահապատ
Ծափ են զարկում ու պարում,
Ջա՛հ է դարձել ամեն մի մարդ
Կրակապատ աշխարհում։

Ու պար բռնած ու խելագար
Ե՛րգ ենք ասում կրակին —
Ու վառվում է աշխարհը քար
Մրրիկներում կրակի։

Կիրակի է կյանքն հիմա —
Ջահազարդվա՛ծ, կրակոտ —
Ու պարում են կյանք ու մահ
Սո՛մա, քո սուրբ կրակում... (II, 76)։

«Կրակի» կենտրոնական կերպար դառնալը կապված է իմաստային որոշակի նորացումների հետ։ Դիցաբանական Սոմայի նախնական հատկանիշները տարրալուծվում են նոր ժամանակի մեջ, հուն բացելով կոնկրետ երևույթների՝ նոր աշխարհը մաքրող հրդեհների, «անվերջ-անվերջ» եկող «ահագին ամբոխների», ոսկետեսիլ կյանքի և այլն, համար։

Առասպելականը իրականի փոխակերպվելու տրամաբանությամբ **Կրակի տարերքի** կողքին հայտնվում է նաև նրա ախոյանը՝ **քարի տարերքը**։

Եթե կրակը խորհրդանշում է հրային, շիկացած հեղափոխությունը, մարդկային ոգու բարձրացումն ու ցնծությունը, ապա **«Քար աշխարհը»** երևում է որպես կործանվող ու մոխրացող աշխարհ։ Կրակի ու քարի տարերքների գոտեմարտում հայտնվում է կենդանի, զարգացող, ահագնացող հեղափոխությունը, որն իր կամքին ու իշխանությանն է ենթարկում ամբոխների «խելագար երթն» ու նրանց կիրակիական-տոնական ոգին։

Պոեմի շարունակությունը՝ վերջին գլուխներն, արդեն արտահայտում են ժամանակի կոնկրետ անցքերն ու ապրումները։ Այդպիսի հուզապրում է, օրինակ, հին աշխարհի դեմ ուղղված դատաստանի հետևյալ խոսքը.

Պա՛ր ենք բռնել խելագար,
Հրդեհում ենք ու վառում
Այն ամենը, ի՛նչ որ կար
Հազարամյա աշխարհում... (II, 75)։

Միանգամայն կոնկրետ հասցե ունի «Հե՜յ, հեռավոր ընկերներ ու եղբայրներ» կանչը՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր ողջակեզ սիրտ ունեն՝ բերելու և խառնելու «աշխարհային հրդեհներին»՝ կարմիր հեղափոխության։

Իրականությամբ է շնչում հրդեհվող ու այրվող «քար կյանքի» մոխիրներից ծնվող ապագայի չարենցյան պատկերացումը.

Ու արյունը մեր, խառնըված հրին,
Վառվում է հրում՝ գո՛հ է սրբազան —
Ու ժպտում է քո դեմքը աշխարհին
Այս հրդեհներում[12] աշխարհասասան... (II, 78)։

Եվ, վերջապես, ժամանակի ամենաբնորոշ հոգեբանության անդրադարձումն է պոեմի ավարտական տողերում հնչող անձնվիրումի բաղձանքը.

Կյանքս կմարի՝ հին, չնչին մի կայծ
Քո ոսկի հրում —
Բայց վառվի՛ պիտի սիրտս մոխրացած
Քո բոլո՛ր գալիք արշալույսներում... (II, 79)։

Չարենցը ողջակիզման մեջ էր տեսնում գոյության մեծագույն խորհուրդը՝ «գալիք արշալույսների»[13] ծնունդը։

5

«...Այդ ժամանակ,— գրել է Չարենցը մի հոդվածում,— ես հեղափոխությունն ապրում էի որպես ռոմանտիկական-հուզական ընկման պրոցես, որի սկիզբը դրված է 1918 թ. տպված իմ «Սոմա» պոեմում» (VI, 201)։

Երևի թե անհնար է գտնել ավելի դիպուկ և ավելի ճիշտ մի բնորոշում հեղափոխության չարենցյան ընկալումների էությունն արտահայտելու համար, քան այս բնորոշումն է։

---

12 Պոեմի առաջին տարբերակում «հրդեհը» գրված է գլխատառով. «...չա՞ր աշխարհում Հրդեհ ես վառել», «Հրդեհի մեջ Ինքդ եկար՝ զարդարելու Կիրակին» և այլն։ Գլխատառով մեծարված «Հրդեհը» անէական մոմենտ չէ։ Դա պարզում է Չարենցի վերաբերմունքի կարևոր դրվագը։

13 Թեև «գալիք արշալույսների» գաղափարը ևս հիշեցնում է Ռիգվեդայի համապատասխան բանաձևը՝ «Այնքան արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած»,— բայց այս դեպքում դա ոչ թե առասպելական թեմայի արծարծում է, այլ ժամանակի հոգեբանությունից քաղված ապրում։

Հուզական պայթյունի գեղագիտությունը, որ «Սոմայից» բացի կիրառվում է ամբոխների ողջակիզումին նվիրված բանաստեղծություններում ու պոեմներում, անտարակուսելիորեն, նշանավորում է բանաստեղծական նոր հայացքի ծնունդը։

Առաջին հայացքից «Սոման» թողնում է սիմվոլիստական գեղագիտության որոշ կանոններով գրված գործի տպավորություն. այստեղ կա և խորհրդապատկերային կառուցվածք, և դիցաբանական կերպարներին դառնալու սիմվոլիստական նախասիրության աղերս, և բարդ խորհրդանշանների մի ամբողջ շարք, և՛ կռահումների տրամաբանությանը ենթարկվող մտածողության տարր։ Մի խոսքով՝ «Սոման» սիմվոլիզմի գրական կանոնների համն ու հոտը ճաշակած բանաստեղծի ստեղծագործություն է, ուր սիմվոլիստական «վերապրուկները» սոսկ մտածողության արտաքին մասեր են, իսկ ներքին բովանդակությամբ կապ չունեն սիմվոլիստական գեղագիտության հետ։

Չարենցի Սոման, օրինակ, ոչ թե որևէ վերացական գաղափարի, ժամանակից ու տարածությունից վերացարկված որևէ ընդհանուր փիլիսոփայության արտահայտություն է (սա էր սիմվոլիստական «դիցաստեղծման» գլխավոր խնդիրը), այլ պատմական որոշակի ժամանակի ոգին բացահայտելու կոչված կերպար։

Կամ վերցնենք խորհրդանշանների այն շարքը, որ տեղ է գտել «Սոմայում»՝ ոգևորության գինի, ոգու խնդում, ազատության սրբազան հուրս և այլն։ Սրանք նույնպես ինչ-ինչ վերացական բնորոշումներ չեն, այլ իրական, նյութականացող, մարմնացող հեղափոխության հուզական-ռոմանտիկական վերապրումների նշաններ։ «Սոմայի» գեղագիտությունը իրական կյանքի բռնկման պրոցեսի յուրացումն է։

«Սոման» Չարենցի անցումն է սիմվոլիստական կաղապարներից դեպի արտահայտման ռոմանտիկական-հուզական ոճը, որը հեղափոխության դրոշի տակ ասպարեզ եկած պոեզիայի ամենաբնորոշ գիծն էր։

«Ветер! Ветер! На всем божьем свете!»—

Քամու կերպարով էր հեղափոխության ահագին թափը արտահայտում Ալեքսանդր Բլոկը «Տասներկուսը» պոեմում։

«Աշխարհն ընդառաջ է գնում հողմերի մոլեգնությանը»,—այսպես էր պատկերացնում հեղափոխությունը նրա ինքնատիպ երգիչներից մեկը՝ Էդուարդ Բագրիցկին։

«Красные зори, красный восход, красные речи»,—

ժամանակը այս բառերով էր բնութագրում Նիկոլայ Ասեևը «Кумач» բանաստեղծության մեջ։

«На майдане возле церкви революция идет»,—

գրում էր Պավլո Տիչինան։

«И Россия пришла в движенье»,—

վրացական հողից ձայնակցում էր Գալակտիոն Տաբիձեն։

Նման աշխարհազգացման դեպքում անսպասելի չէր գրականության մեջ ռոմանտիկական ոճին և հուզական տարերքին տրվող անհամեմատ մեծ նշանակությունը։

Հուզական պայթյունի ոճը դառնալով հեղափոխական պոեզիայի գեղագիտական գլխավոր դրույթը, հաճախ իր վրա էր վերցնում իրականության արտացոլման մյուս միջոցների, օրինակ, սյուժեի—պատումի, խնդիրը։

Ոճի նշանակության այսպիսի լայնացումը, անտարակույս, կապվում էր մարդկանց գիտակցության մեջ կատարվող նոր պրոցեսների հետ։ Հեղափոխության հողմային տարերքը անհամեմատ մեծացնում է ընկալման մասշտաբները՝ մարդկային պատկերացումների համակարգում տեղ տալով կոսմիկական ու ֆանտաստիկական չափանիշներին։ Աշխարհը՝ բիբլիական ձայրերով, ֆանտաստիկական գույներով, տիեզերական անհամաչափությամբ, դառնում է ժամանակի կենդանի մասնիկը։ Դրանով էլ բացատրվում է ժամանակի գրականության մեջ դիցաբանականի, բիբլիական-ավետարանական, կոսմոգոնիական-ֆանտաստիկական կերպարների լայն տարածումը։

Մի դեպքում հեղափոխական սրբության խորհրդանիշ է դառնում կրոնական ֆունկցիաներից մաքրված Քրիստոսը (Ալ. Բլոկ՝ «Տասներկուսը»), մի այլ դեպքում խաչից հանված նույն Քրիստոսի կերպարը արտահայտում է մուժիկային Ռուսաստանի արթնացումը (Ս. Եսենին՝ «Инония»), մի այլ անգամ հեղափոխությունը ներկայացվում է իբրև երկնքից ընկած հայտնություն և այլն։ Քրիստոսը երևում է իբրև նոր աշխարհի համբավաբեր։

Գեղարվեստական նույն տրամաբանությամբ էլ Չարենցը հեղափոխության վերաբերյալ ունեցած պատկերացումները կապում է դիցաբանական Սոմայի հետ, նրա ռոմանտիկական-կոսմիկական այլաբանության միջոցով արտահայտելու աշխարհի բռնկման, մոխրացման ու վերանորոգումի պրոցեսը։

Հեղափոխությունը,—Չարենցի պատկերացումով,— աշխարհի հեքիաթային նոր սկիզբն էր: Ուրեմն և բանաստեղծը դիմում է դիցաբանական մի կերպարի՝ հնդկական Սոմային, որը կարող էր արտահայտել արմատական հեքիաթի բովանդակությունը։ Սոմայի մեջ էր այն վերանորոգող, հզոր, աշխարհասասան ուժը, որ պետք է ծներ «գալիք արշալույսները»։

Չարենցի կողմնորոշման մեջ վերին աստիճանի դիպուկ է Սոմային տրված հետևյալ գնահատականը.

> Քո դեմքը տեսա աշխարհասասան
> Այս հրդեհներում (II, 72)։

Այս դիմապարզությամբ Սոման Չարենցի էության մեջ նույնանում է Հեղափոխության, Սոմայի «պարադոքսալ» ձևափոխությունները մատակարարում են անհրաժեշտ նյութ՝ Հեղափոխության դինամիկ կառուցվածքն ու կենդանի բովանդակությունը՝ հուզական էությունը (ոչ թե ժամանակագրությունը) արտահայտելու համար։

Հուզական բռնկումի աշխարհազդացումը կանխորոշել է «Սոմայի» ռիթմական գծագծերն ու ոճական էքսպրեսիան։ Բանաստեղծության պատմական չափ ու ձևերը անհրաժեշտաբար՝ Հեղափոխության ռիթմների ազդեցությամբ, իրենց տեղը պետք է զիջեին նորօրյա չափ ու ձևերին,—ըմբոստացող տարերքի ռիթմերին։ Չարենցը «Սոմայում» դուրս է գալիս չափական ոտանավորի դասական նունից և ժամանակի դինամիկան—շարժումը ներկայացնելու համար դիմում է ոտանավորի մի տեսակի, ուր տեղ ու դեր ունեն և՛ չափական ռիթմը, և հնչնագրությունը, և ցեզուրաների առատությունը, և ածականային բնութագրումները, և սովորական ու ասոնանսային հանգերը, և բառակրկնությունները։

6

«Սոմա» պոեմի կապակցությամբ ծագում է նաև մի այսպիսի հարց. վեդյան պոեմով Չարենցն ի՞նչ չափով է արձագանքում իր քնարից անբաժան Նաիրյան ճակատագրի խնդրին և, եթե արձագանքում է, ապա՝ ի՞նչ ձևով:

Արդեն տեսանք, թե ինչպես նույն 1918-ին գրած «Հատվածում» Չարենցը, անգամ վերին հուսահատության պահին, որոնում էր Հայաստանը փրկող ուժեր։ «Էն ո՞վ պիտի տա,—Երկի՛ր իմ, Թռիչք ու Թևեր» հարցը դրա փաստումն է։

Այս հարցի պատասխանը Չարենցը չթողեց օդում կախված։ «Հատվածից» անմիջապես հետո գրելով «Սոման», նա փորձեց գտնել այն ուժը, որ պետք է նախագծեր Հայաստանի գալիքը։

Չարենցը բովանդակ էությամբ ու խորությամբ ըմբռնեց Նաիրյան աշխարհի փրկության հեղափոխական ուղին և հայ գրականության մեջ դարձավ հեղափոխության նախագծողը.

Հառնեցիր հանկարծ վիթխարի թափով
Դու շռնդալից այգին ընդառաջ.
Լցված հողմնային օրերի տապով՝
Կանգնեցիր՝ ձեռքիդ պայքարի շեփոր,
Եվ դարձար այնքան նոր ու անճանաչ (IV, 8)։

«Շռնդալից այգին» Չարենցն ընդառաջ գնաց հեղափոխության իր նախագծով՝ իր Հրաշք-երազով, իր տեսիլքով, որը «Սոման» էր։ Եվ, եթե այս պոեմը ուղղակիորեն չի մտնում «նաիրյան ճակատագրի» չարենցյան թեմայի պատկերային համակարգը, չի տալիս ժողովրդի կոնկրետ ապրումը, ապա ներքին տրամադրությամբ ու տեսիլային շնչով ուղղակիորեն արձագանքում է ժողովրդի հոգու խոր ծալքերում արմատներ նետած հեղափոխական հառնումի երազին.

Դարեր շարունակ, անվերջ, անդադրում,
Ու սիրտս—գարուն,
Կյանքս երգ շինած՝ քե՞զ էի փնտրում
Այս չար աշխարհում (II, 71)։

Հայաստանի Պատմության («Դարեր շարունակ...») ու Գալիքի («Գալիք արշալույսներում...») մեջ տեղադրելով Սոմայի կերպարը, բանաստեղծն այդ տեղադրությանը տալիս էր որոշակի քաղաքական բովանդակություն։ Հնդկական հնադարի անհամար պաշտամունքների միջից առանձնացնելով կրակի օրհնության թեման, Չարենցը դրանով կռահում էր իր հայրենիքի վերածնության իրական նախադրյալները։

«Այն կարմիր տարին»,—վերհիշում է բանաստեղծը,—

Հոսում է արնակեզ մի գինի,
Հրդեհվում է սրտում իմ շող.
Անցնում է իմ թեժ արյունից
Ու քանդում է կապանքը ճնշող։
Նա այնտեղ է—դուրսը, նա կա,
Որպես կին, որպես նո՛ր Նաիրի,
Հարբել են խմբեր խելագար
Ու աշխարհը հանձնել են հրին... (II, 167)։

Ուշագրավ է նաև այն, որ «Հրդեհի» տարածումը Չարենցը տեսնում է և՛ «նաիրյան դաշտերի վրա», և՛ «սկյության դաշտերում անծիր»:

«Հեղափոխության հրդեհը» ամեն տեղ է,— ամեն տեղ են «խելագարված ամբոխները»,—բոլոր երկրներում է տարածվել հեղափոխության շունչը։ Նաև Հայաստանում, որի ապագան Չարենցը նախագծում էր «երիտասարդ աստվածուհու»՝ Սոմայի, կերպարում։

Սոման՝ Չարենցի մեկնաբանությամբ, ընդհանուր, համաշխարհային հրդեհի սկիզբը դառնալով, իր մեջ է առնում նաև հնամյա Նաիրին, որը, թերևս, ամենից ավելի էր զգում «հրդեհի» ու «արշալույսների» կարիքը։

7

«Սոման» Չարենցի հեղափոխական պոեզիայի նախերգանքն է։ Հեղափոխության բուռն երգը եղավ այդ պոեմից անմիջապես հետո գրված «Ամբոխները խելագարված» հերոսական ասքը։

Ինչպես «Սոման», «Ամբոխները խելագարված» պոեմը Չարենցը գրել է այն օրերին, երբ «կարմիր զորքերի» շարքում, զենքը ձեռքին, կռվում էր հեղափոխության պաշտպանության դիրքերում։

Պոեմի առաջին հրատարակության մեջ (1919 թվական) նշված են գրության թվականը, վայրը, հանգամանքները. «1918, Հուլիս: Ցարիցին: Հեղափոխական Կարմիր բանակ»:

1918 թվականը բանաստեղծին պարտադրում է բոլորովին այլ աշխարհազգացում, «աշխարհի մեջ կորած» իր երկրի վերագտնման հավատ.

Կանգնել էր նա դռանը
Կարծես —
Խանդավառ՝ ճակատին արև (II, 169)։

Վերհիշելով 1918 թվականի անցքերը, Չարենցը գրել է.

Կարմիր բանակ։

Հորդել են հեղեղները սև։

Անսահման դաշտերի վրա
Շաչում են քո թևերը լուսե։

. . . .

Կայարան։

Զորքեր.
Զորքեր։

Զինվորներ կարմիր։

Գիշեր։

Ու կարմիր զորքերի վրա
Կործվել է խավարը սև (II 168)։

«Չարենց-նամե» ինքնակենսագրական պոեմում հիշատակված երկաթուղային կայարանի գրավման հավաստի պատմությունը, դրա հետ միասին նաև հին աշխարհի զառամյալ քաղաքակրթությունը մարմնացնող քաղաքի[14] պարտությունը,— սրանք են այն դրվագները, որ դարձել են «Ամբոխները խելագարված» ասքի սյուժետային հենակետերը։ Բայց սյուժետային կոնկրետ դրվագներից ավելի և առջին հերթին Չարենցի գրվածքում գլխավոր դեպքի արժեք ունի ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական ոգու բռնկումը։

Չարենցի ընկալումով հեղափոխությունը միայն զինվորական ավինների շեղքերն ու հրացանների հերթազարկերը չէին։ Հեղափոխությունը նաև ժողովրդական լայն զանգվածներին համակած տոնական, վերընթաց, բարձրացող ու բոցավառվող տրամադրությունն էր՝ նրանց հոգեկան ուժերի բռնկումը։

Հեղափոխության իբրև նուազական բռնկման երևույթի արտահայտությունն է նախ և առաջ պոեմի «Ամբոխները խելագարված» խորագիրը։

«Խենթ ամբոխների» թեման արդեն կար «Սոմա» պոեմում։ Այնտեղ, սակայն, «խելագար ամբոխները» երևում են իբրև Սոմայի՝ աստվածային խմիչքի ներգործությամբ էքստազային բռնկման աստիճանին հասած զանգվածներ, պայմանական խորհրդանշաններ. նրանք դեռևս չունեն կոնկրետ անուններ ու կոնկրետ գծեր։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմում այդ նույն ամբոխները հանդես են գալիս ստեպներից, քաղաքներից ու գյուղերից պատմության վիթխարի տոնահանդեսին մասնակցելու եկած մարդկանց անվան տակ։ Նրանք այլևս պայմանական-ֆանտաստիկական մարմնացումներ չեն։ Ավելին՝ պատմության այն կոնկրետ ուժերն են, որոնք կոչված են լուծելու հին աշխարհը կործանելու և նրա փլատակների վրա նոր աշխարհ կառուցելու պատմական խնդիր։

«Ամբոխները...» «Սոմայից» տարբերող հատկանիշը ժողովրդի պատմական գործունեության միանգամայն հստակ պատկերացումն

---

14 Հավանորեն Չարենցը նկատի ունի Հյուսիսային Կովկասի Արմավիր քաղաքը։

է։ Հեղափոխության երկնային ընկալումներն այստեղ փոխարինվում են երկրային չափանիշներով, պատմա-առասպելական արդուզարդը՝ պատմական գործողությամբ։

Հայացքի բյուրեղացման մեջ, անտարակույս, դեր է խաղացել բանաստեղծի անմիջական, կենդանի շփումը այն մարդկանց հետ, ովքեր Ռուսաստանի լայնարձակ տափաստաններում հրեղեն ձիերով ու կարմիր դրոշներով, սվիններով ու երգերով կատարում էին համաշխարհային պատմության մեծ գործողությունը՝ հեղափոխությունը։

Չարենցն ուներ հեղափոխության պատմական դերի ու սոցիալական խնդիրների միանգամայն հստակ պատկերացում,—մի բան, որ չէին ըմբռնում նրա ժամանակակիցները։

Գրականագիտության մեջ երկար ժամանակ քաղաքացիական իրավունքի ուժ էր ստացել և վավերացվել այն թյուր տեսակետը, թե «Ամբոխները խելագարված» պոեմը անարխիստական քաոսի և մասսաների անսանձ տարերայնության փառաբանություն է։ Ուրիշ ոչինչ։

«Կույր տարերք»[15] վերնագիրն ուներ Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված առաջին հոդվածներից մեկը, որի հեղինակն էր Դավիթ Անանունը։ Հոդվածի վերնագիրն իսկ խոսում է այն վերաբերմունքի մասին, որ այդ տարիներին (1918—1920 թթ.) գոյություն ուներ դեպի Չարենցի ստեղծագործությունն առհասարակ։ Ոչ միայն «Ամբոխները...» պոեմը, այլև Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը համարվում էր հստակ նպատակներ չունեցող, աննպատակ ու անղեկ տարերքի, կյանքի ու աշխարհի դեմ ուղղված անարխիստական-անհատապաշտական խռովության արտահայտություն։

20—30-ական թվականներին ևս, Չարենցի մասին դատելիս, նրան վերագրվում էր «կույր տարերքի» պաշտամունք ու հեղափոխության՝ իբրև սոսկ քանդիչ, կործանիչ սկզբունքի, մեծարում[16]։

Չարենցի գրվածքի ծուռ ու սխալ ընթերցումների, նրա գաղափարական բովանդակության ու պաթոսի անստույգ մեկնաբանու-

---

15 «Հայաստանի կոոպերացիա», 1919, № 15։

16 Այս վերաբերմունքը «Գրական դիրքերում» (1927, № 3—4) ամսագրում տպագրված Նորայր Դաբաղյանի հոդվածում ասպարեզ եկավ հետևյալ ձևակերպումով. «Նա (Չարենցը—Ս. Ա.) գնում է դեպի հեղափոխությունը, բայց մոտենում է նրան անարխիստական միտումներով»։

թյունների ակունքը նախ և առաջ «Ամբոխները խելագարված» խորագիրն է։

Պոեմի «մեկնաբանները», ոչ այս, ոչ այն, «ամբոխներ» բառը կապում էին դարասկզբի դեկադենտական արվեստի քուրմերի՝ հասարակ ժողովրդին տրված «ամբոխներ» («толпа», «чернь») նվաստացնող բնորոշման հետ[17]։

Չարենցյան պատկերավոր գործածությունը իրականում հեռավոր առնչությունն իսկ չունի «ամբոխի» նորդարյա դեկադենտական բնութագրությունների հետ։ Ինչպես արդեն նկատված է[18], «ամբոխները խելագարված» արտահայտության մեջ չկա ոչ միայն բացասող բովանդակություն, այլև հակառակը՝ կա վերին աստիճանի յուսավոր, հավատավոր ու դրական վերաբերմունք դեպի ժողովրդական զանգվածների հոգեկան մեծ ուժերը։

Վերնագրի ընտրության և, առհասարակ, Չարենցի պոեմի կառուցվածքի մեջ որոշակի դեր է խաղացել Սիամանթոյի աստվածացումի բանաստեղծության պատկերային մթնոլորտը՝ «արև հագած» «ըմբոստացողների ամբոխ», «ամբոխը՝ աչքվներն ու շարժումները անհարկու», «ամբոխները հայկական», «հազարավորներ էին անոնք, հազարավորներ ու հազարավորներ»՝ «ընդվզումի վարպետները», որոնք փախս էին «ավաններեն ու դաշտերեն ու արտերեն անծայրածիր, դեպի քաղաքներն ու գյուղերն ու հնձաններն հեռավոր»։

Չարենցի պոեմում ուղղակի վխտում են սիամանթոյական դարձվածքներն ու պատկերացումները («Առավոտե առավոտ ու իրիկվնե իրիկուն», «Հորիզոնե հորիզոն», «եկա՜ն, եկա՜ն, եկա՜ն անոնք...» և այլն և այլն), որ անկասկած է դարձնում «խելագարված ամբոխների» գրական ծագումը (Սիամանթոն ունի «խելահեղ ամբոխներ» գործածությունը)։ Ինչպես Սիամանթոյի հայորդիների, այնպես էլ Չարենցի արեգակ նվաճողների «խելահեղ-խելագարված» մականունը, անտարակույս, ուղղակիորեն առնչվում է ժողովրդա-

---

17 Գ. Վանանդեցին «Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Չարենց» գրքույկում գրել է հետևյալ «դիագնոզը». «Իթե նրա պատկերացումով հեղափոխական դասակարգերը «խելագարված ամբոխներ» են, ապա այդ նրանից է, որ «խելագար է» (հոգեվոր այլանդակություն) բանաստեղծի մեզ ծանոթ դեկադենտ հոգին... Եթե նա հեղափոխական քայքայիչ պրոցեսների մեջ տեսնում է «ամբոխների պարը հրդեհներում», այդ նրանից են, որ դիվային ան են նրա մտապատկերները...»,

18 Սիմեոն Հակոբյան, Եղիշե Չարենց, 1924, № 5։ Էդ. Ջրբաշյան, Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, Երևան, 1955, էջ 108։

կան բանավոր ստեղծագործության հետևյալ հատկության հետ. ժողովուրդը իր բանավոր ստեղծագործություններում դրական հերոսներին հաճախ անուններ է տալիս, որոնք առաջին տպավորությամբ պարունակում են բացասական բնութագրության որոշ երանգ, իսկ իրականում արտահայտում են ամենախոր դրական բովանդակություն։

Ժողովրդական մտածողության այս առանձնահատկության պերճախոս ապացույցը հայ ժողովրդական վեպի դյուցազուններին տրված «Սասնա ծռեր» («Սասունի խենթեր») անունն է։

Անհավանական չէ, որ իր ժողովրդական ասքը գրելիս,— «Ամբոխները...» մտահղացված է իբրև ժողովրդի հզոր ուժի մասին պատմող ժողովրդական էպոս,— Չարենցը Հսկաների, Առաքյալների, Ահարկուների դյուցազներգությունից բացի ներշնչվել է նաև «Սասունցի Դավթի» էպոսային ոճաբանությունից։

Անհավանական չէ, որ Չարենցը նկատի է ունեցել նաև Մաքսիմ Գորկու վաղ շրջանի հեղափոխական-ռոմանտիկական ոճի («Դանկոյի սիրտը», «Բազեի երգը», «Մրրկահավի երգը» և այլն) ավանդը[19]։

Պետք է նկատել, որ դարասկզբին՝ հեղափոխական ցնցումների ժամանակ «խենք-խելառների» թեման, այլևայլ մեկնաբանություններով ու խմբագրություններով, հուն էր բացել շատ գրականությունների մեջ։ Մի դեպքում «խենթ-խելառները» մարմնացնում էին ժողովրդի հզորության գաղափարը, մի ուրիշ դեպքում՝ ապամության կործանարար ուժերի պաշտամունքը, երրորդ դեպքում՝ Աստվածության հավիտենական մղումների իմաստը և այլն։

«Խելագարված ամբոխների» չարենցյան հնարաբանությունը համադրելով «խենթ-խելառների» բավականաչափ բարդ համակարգի հետ, մեկնաբանել են իբրև «կործանող ուժերի պաշտամունքի» երևույթ։

Դա արմատականորեն սխալ ու միակողմանի մեկնաբանություն է։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմը,— եթե նրա մասին դատենք ամբողջությունից պոկված առանձին հատվածներով,— տալիս է «կործանող ուժերի յուրահատուկ պաշտամունքը» հաստատող ինչ-ինչ ապացույցներ ու տվյալներ։

— 19 Չարենցի ստեղծագործության վրա Մաքսիմ Գորկու «խենթ-խելառների» («Безумству храбрых поем мы песню») ունեցած ազդեցության խնդրին անդրադարձել է էդ. Ջրբաշյանը՝ «Հերոսության փառաբանումը» հոդվածում («Գրական թերթ», 1956, № 22)։

ս, օրինակ, ժողովրդի հեղափոխական ընդվզման ու տա-
նտեսյալ պատկերացումը.

Ե՞Ն պիտի, խելագարված պիտի պարեն՝ հրդեհներում,
կարմրավառ կրակ ու կայծ պիտի փռեն երկրի հեռուն—
մնացած մոխիրը ձիգ պիտի այրե՞ն նրանք նորից.
կյանքը հին, որպես փյունիկ, չբարձրանա՞ մոխիրներից... (II, 93)։

պոեմի միակ հատվածը չէ, ուր խոսվում է ժողովրդի ան-
լեզնությունից ու կործանարար ուժից։ «Ամբոխները խելա-
պոեմում կան «պայթուցիկ լիցք» ունեցող նման ուրիշ
ներ, որոնք բանաստեղծացնում են հեղափոխության **քան-
դող** սկզբունքը: Հարցի էությունը, սակայն, այն է,
փոխության, իբրև քանդող սկզբունքի, չարենցյան պատ-
ը անբաժանելի է նրա ստեղծարար, կառուցողական
ից։
փոխությունն անհնարին է ներկայացնել այդ երկու սկըզ-
ի միաժամությունն անտեսելով, անհնարին է մոռացու-
ել հեղափոխության մեջ եղած **անցման** (դա անցում էր
ւթյունից նորին) մոմենտը։
յան ընթացքում ոչ միայն չէր բացառվում **կործանման**
ը, այլև դա համարվում էր երևույթը լրիվությամբ ար-
ելու ամենաանհրաժեշտ, ամենապարտադիր պայմանне-
ւ։

փոխության նպատակների մեջ «կործանման սկզբունքը»
մտածողությանը «Տասներկուսը» պոեմի հեղինակը՝ Ալ.
լել է հետևյալ դիպուկ պատասխանը. «Ի՞նչ է, Դուք կար-
որ հեղափոխությունը հովվերգությո՞ւն է, որ կառուցումը
պարհին ոչինչ չի կործանո՞ւմ»[20]։
լոկը ինքը ևս զմայլված էր հեղափոխության քանդիչ գոր-
մբ, որը և համարում էր Ռուսաստանի լուսավոր ապագա-
պայմանը։ Նա հիմներգում էր **«սկյութացիների»** բարբա-
ուժը, ոգեկան կորովն ու խելահեղությունը[21]։
նաև Ալ. Սերաֆիմովիչի՝ զանգվածների պատմական գոր-
ը տված **«Երկաթե հեղեղ»** գնահատականը և այլ բնութա-

—

Блок, Соч. в двух томах, II, стр. 225.
ենցի հոկտեմբերյան պոեմները ազգակցության ինչ-ինչ թելերով կապ-
ի 1918-ին գրած «Տասներկուսը» և «Սկյութացիներ» պոեմների հետ, հան-
րին անդրադարձել է Ար. Գրիգորյանը «Поэзия Егише Чаренца»

գրություններ, որոնք արտահայտում են կործանման, ավերումի հոգեբանություն։

Նկարագրելով «խելագարված ամբոխների» գրոհը զառամյալ ու հին աշխարհի դեմ, Չարենցը ելնում էր ժողովրդի պատմական գործողության՝ հեղափոխության, կործանարար ու ստեղծարար, տարերային ու բանական, երկու դեպքում էլ ակտիվ սկզբունքների,—միասնության պատկերացումից։

Պոեմի ամբողջ ընթացքում Չարենցը հիմներգում և փառաբանում է հեղափոխության Բանականությունը, նշանավոր ապոթեոզի մեջ հասնելով ժողովրդի ստեղծարար ուժի այսպիսի խորունկ ընդհանրացման.

Խավար է մեծ սիրտը նոցա, բայց խավարում անծայրածիր —
Երկինքնե՜ր կան կապուտաչյա, հորիզոննե՜ր՝ անծա՜յր, անծի՜ր։
Ու աչքերում նրանց կապույտ, ուր իջել է գիշերը մութ —
Հազա՜ր բողբոջ կա կրակոտ, ու արշալույս, ու առավոտ։
Նրանց ձգված մկաններում ո՜ւժն է նստել խոնավ հողի —
Եթե ուզեն՝ արևներին նոր տե՜մպ կըտան ու նոր ուղի...
Եթե ուզեն՝ արեգակնե՜ր կըշպրտեն երկինքն ի վեր։
Եթե ուզեն՝ վա՜ր կըբերեն երկինքներից արեգակներ...
Եթե ուզեն՝ կամքով արի ու աշխարհի հրով վառված...
Ինչե՜ր միայն չեն կատարի ամբոխները խելագարված... (II, 91—92)։

8

Արդեն ասացինք, որ «Ամբոխները...» մտահղացված է իբրև **ժողովրդական վիպերգություն, ժողովրդական դյուցազնավեպ:** Ժանրի այս հատկանիշը երևում է պոեմի և՛ կառուցվածքում, և՛ արտահայտչության, և՛ պաթոսի մեջ։

«Ամբոխները...» բացվում է ժողովրդական դյուցազնավեպերի անանուն ասացողների խոսք-դիմում-պատգամը հիշեցնող հրովարտակով։

Հեղափոխության պատումն առաջին սոցիալական խնդիր համարող բանաստեղծն **իր ողջույնն** է հղում աշխարհի բոլոր կողմերին և բոլոր կրակված սրտերին, ազդարարելով, որ պատմության մեջ սկսվում է ժամանակի նոր հաշվում, նոր տոմար.

Հեռո՜ւ, մոտիկ, ընկերներին,—աշխարհներին, արևներին,—
Հրանման հոգիներին։—
Բոլո՜ր նրանց, ում որ հոգին վառվում է վառ,—
Բոլո՜ր նրանց հոգիներին արևավառ։—
Կյանքի՜, մահի՜ այս ամենի աղջամուղջում՝
Ողջակիզվող հոգիներին—ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն (II, 80)։

Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ՝
Եկել էին նրանք նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ։
Ով քաղաքից էր հեռացել—նա թողել էր մշուշը ծեր,—
Մշուշը, որ կյանքի վրա մխաշաղախ ամպ էր դարձել։
Ով եկել էր գյուղից հեռու—նա թողել էր հողը խոնավ,
Որի վրա կյանքը հյուս ո՛չ մի ոսկի հասկ չծնավ։
Ով եկել էր ստեպներից, նա թողել էր անծայրածիր
Լայնությունը հորիզոնի, որ իր համար բանտ էր դարձել։
Ով քաղաքից էր հեռացել, ուր մառախուղ էր անորոշ՝
Նա բերել էր թոքախտավոր սիրտը, որպես կարմիր դրոշ։—
Ով եկել էր, թողած հեռուն անծայրածիր մութը գյուղի՝
Բերել էր իր մկաններում բեղմնավորված ուժը հողի։
Ով եկել էր ստեպներից, ուր ապրում էր որպես գերի—
Բերել էր իր չուրթ աչքերում լայնությունը ստեպների...
Ըմբոստացած, խելագարված, չտանելով հին կյանքը էլ՝
Անծիր դաշտում այդ հավաքված՝ նրանք կռվի էին ելել (II, 81)։

Թեև Չարենցը բազմությունների էպիկական հզորությունը ներկայացնելու համար ուղղակիորեն չի օգտվել հայ ժողովրդական վիպերգի դարձվածքներից, բայց նրա վերաբերմունքի և հուզական գնահատականների մեջ ակներևորեն զգացվում է էպոսային պատումի լայն շունչն ու երևույթների ընկալման չափանիշների մեծությունը։

Ամբոխներին տրված բնութագրությունը, քաղաքի ու կայարանի գրավման համար մղված ճակատամարտի նկարագրությունը և մի քանի այլ հատվածներ ներշնչված են Սիամանթոյի դյուցազներգական ոճից։ Ահա, օրինակ, վերջինիս «Ճակատամարտը» բանաստեղծության հատվածը, որի «դասական մեծապանծ շարժումների»[22] ոճով է Չարենցը իրացրել ամբոխների իր պատկերացումը.

Ու հորիզոններուն ու հողերուն բոլոր գոտիներեն,
Այսպես, վայրագորեն ու քենահույզորեն ու հաղթականորեն,
Եկա՜ն, եկա՜ն, եկա՜ն Անոնք, իրենց դռույթովը դժոխային

---

22 Սա Սիամանթոյի արտահայտչությանը Արթ. Փափազյանի տված գնահատականն է (տե՛ս «Պատմություն հայոց գրականության», 1910, [illegible] 781)։

Սասանելեն դաշտավայրը ուր մենք բոլորս առավոտին լույսերեն գինով,
Վճռական օրվանը համար՝ որ «Օրերուն Օրն է» ըսին,
Իրենց խառնվեցանք զանգվածելու համար այդ Փոթորիկն ապերասան,
Որուն անողոք ճամփան, արդեն մեր ամենուն ալ ճամփան էր...[23]*։*

Սիամանթոյի մեծապանծ շարժումների, քրմային խրոխտ լեզվի, բարձրաքանդակային արտահայտչության շունչը երևում է նաև քաղաքի ու կայարանի կենդանագրումներում։ Ահա, օրինակ, քաղաքի նկարագրությունը.

— Քաղաքն է այն հազարամյա, ուր տագնապ ու տենդ կա հիմի։
Պահվել է նա, որպես վախից խելագարված մի թշնամի։
Ու կրակը այդ կարմրակեզ՝ անհանգստ ու վիթխարի—
Մի արնագույն կետ է կարծես՝ ուղեղի մեջ խելագարի։
Բռնկվել է հույսով հետին, հոգևարքի տենդով վառված —
Ու նայում են կարմիր կետին ամբոխները խելագարված... (II, 90)։

Քաղաքի կողքին կայարանն է.

Ու ցցված էր ուղիների խաչակնքման սեղմ հանգույցում—
Կայարանը, որպես մի հարց, որպես հսկա մի քարացում,
Ուղիների ճամփամեջում հանգույց էր նա կարծես կապված—
Ու անզիջում կռվում էին ամբոխները խելագարված (II, 83)։

Քաղաքը և կայարանը հին աշխարհի այլաբանական խտացումներն են՝ տրված իրական պեյզաժի և խորհրդանշանային պատկերի համադրությամբ։

9

Դյուցազնավեպի ժանրի առանձնահատկությամբ է բացատրվում «Ամբոխները խելագարված» պոեմի պատկերային կառուցվածքը։ Բանաստեղծն օգտվում է ժողովրդի համահավաք հոգեբանությունն արտահայտող հասկացություններից, ֆանտաստիկական և իրական գծերը համադրող պատկերներից՝ բացահայտելու հեղափոխության համատիեզերական ծնունդն ու բնույթը։ Դրա բնորոշ փաստումը արևային տարերքի *չարենցյան փառաբանությունն է, նրա* արևապաշտությունը, *որ վաղ քնարի անձուկ տարածությունից հետո «Ամբոխներ...»-ում դրվեց պատմական ընդարձակ մասշտաբների մեջ։ Անցնելով ամբողջ պոեմի միջով, արևի կերպարը վերջաբանում (17-րդ գլուխ) դառնում է դեպի Ապագան*

---

[23] Սիամանթո, *Ընտիր երկեր, էջ 13։*

շարժվող ամբոխների պատմական գործողության մեծ խորհրդանշան.

...Լուսաբացին, երբ կարմրածուփ հորիզոնում հրաշուշան
Կարմիր վառվեց արևը բորբ, որպես կովի ազդանշան,
Երբ բռնկվեց արևելքում արևը՝ նոր լույսով վառված —
Դուրս նետվեցին կայարանից ամբոխները խելագարված...
Դեմը դաշտն էր անծայրածիր, ուր մշուշ էր արևագույն,
Ու մշուշում շոգիացող, առավոտի մարմանդ միգում,
Կրկեսի պես մի վիթխարի, խայտաբղետ, խայտանկար —
Եզերքի մոտ ճանապարհի երևում էր քաղաքը քար...
Աչքերն հառած հեռո՜ւ-հեռո՜ւն կարմիր վառվող արեգակին՝
Արևավառ հեռուներում նրանք կովում էին կրկին.
Հոծ խմբերով հազարանուն, արեգակի հրով վառված՝
Դեպի Արև՜ն էին գնում ամբոխները խելագարված...
. . . . (II, 94)։

Հայ գրականության մյուս նշանավոր պոեմը՝ Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարին», նույնպես փակվում է դեպի Արևը գնացող բանաստեղծի կերպարով. «Եվ ոսկեփրփուր ծիրանին ուսին Աբու Մահարին, մեծ բանաստեղծը, թռչում էր անդուլ՝ հաղթական ու վեհ, դեպի արևը, անմահ արևը...»[24]։

«Երկրային ահեղ դատաստանը տեսնելուց հետո,—գրում է Գ. Հովհաննիսյանը,—Աբու-Լալան քարավանի հրեղեն թափով սլանում է դեպի արևը, աշխարհը մաքրագործող նրա բոցեղեն գրկում տեսնում փրկության և վերածնության հույսը։

Եվ ահա Մահարին մի փոքր դադար է առնում արևի առջև ու բացում մեծարման ծես։ Արևին ուղղած աղոթանման խոսքը հիշողության մեջ արթնացնում է հին Հայաստանը, հեթանոս նախնիներին, կրակի և արևի պաշտամունքի ժամանակների արարողությունները տաճարներում»[25]։

Իսահակյանական «միակ սուրբի»՝ «անմահ արևի», մեծարենցյան «բարի արևի» («Կյանքին փարած, հույսին փարած, և՛ արևվին, և՛ արևուդ»), Սիամանթոյի հզոր արևի, ինչպես նաև արևային աշխարհների տեսիլքի ժողովրդական պատկերացումների յուրատեսակ շարունակությունը լինելով, չարենցյան Արևը «Ամբոխներում...» նույնանում է իրեն հավասար մի ուրիշ հասկացության՝ Հեղափոխության հետ և, իբրև կյանքի հեղաշրջման վճռական

24 Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1950, էջ 81։
25 Գ. Հովհաննիսյան, Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը, էջ 96։

սկզբունք, տեղադրվում է Հեղափոխության «**Հրաշքների**» շարքում։

Արևը սիմվոլիստների նախասիրած կերպարներից է։ Կ. Բալմոնտը, օրինակ, իր հավատամքը ձևակերպել է «Будем как солнце» տողով, Վյաչ. Իվանովը՝ «Солнце—сердце» պատկերով, իսկ Անդրեյ Բելին «Արև» բանաստեղծության մեջ գրել է.

Солнце — вечное окно
в золотую ослепительность[26].

Բելին մղվում էր դեպի արևի խորհրդավոր երկիրը՝ այնտեղ գտնելու ոսկեգեղմը.

«За солнцем, за солнцем, свободу любя
умчимся в эфир
голубой!..»[27]

Չարենցի արևապաշտությունը՝ օրհնության ու մեծարման հիմնային էությամբ,—նկատում է Լ. Հարությունովը,— նմանության աղերսներ չունի սիմվոլիստ բանաստեղծների՝ Վյաչեսլավ Իվանովի և Բալմոնտի, միթնշաղային նվագների, նրանց անկամ ու հուսահատ, երերուն ու նկուն «աղոթքների» հետ։ Վերջիններիս փառաբանած «ազատ արևը» ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ լուսնահարների պաղած հոգիներին ջերմություն տվող «աստծո հանձնակատար»...

О, солнце! вожатый ангел Божий,
С расплавленным сердцем в разверстой груди!
Куда нас влечешь ты, на нас непохожий,
Пути не видящий пред собой впереди?

Իսկ հեղափոխությունից հետո այդ քրիստոնեական լուսնահարությունը շրջվեց անասանձ կատաղության դեպի այն մարդիկ, ովքեր համարձակություն ունեցան նվաճելու Արևը («Я проклял вас, люди, живите впотьмах!»). «Գազանային կերպարանք», «Արյունոտ ուրվական»...—այսպես են նրանք այժմ Հակաքրիստոսի ճնշման տակ կնքում հեղափոխության արևային և գեղեցիկ դեմքը։ «Արևային վտանգ» նոթերում Բալմոնտը սարսափով նախազգուշացնում է՝ «...Արևի Ոսկին կդառնա ծանր լուծ...»[28]։

«Արևային վտանգի» սիմվոլիստական հոգեբանությունը ամենաբնորոշ արտահայտությունը գտել է Ֆ. Սոլոգուբի «Змий» ժողո-

---

26 *А. Белый,* Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1966, стр. 75.

27 Նույն տեղը, էջ 74։

28 *Л. Арутюнов,* Чаренц, стр. 13.

վածուի մեջ։ Սոլոգուբը արևը համարում էր «Неправедное светило», «лик—чудовище» և, ինչպես մեկնաբանում է Կ. Չուկովսկին, ատելությամբ էր լցված «արևային ճառագայթների» հանդեպ[29]։

Սոլոգուբը սարսափում էր երկրային արևից.

Змий, парящий над вселенною,
Весь в огне, безумно злой,
Я хвалю тебя смиренною,
Дерзновенною хулой.

Սարսափելով էլ մղվում է դեպի իր հոգու մեջ կառուցած լեգենդը։

Այս օրինակներից իսկ երևում է, որ սիմվոլիստների բառարանում **արևը** չունի դրական բովանդակություն, այդ արևը աշխարհի դրական ընկալման մոմենտ չէ։

Միանգամայն ուրիշ, դրական բովանդակություն և հուզական ուրիշ խնդիր ուներ հեղափոխության բանաստեղծների (Վլ. Մայակովսկի, Ն. Ասեև, Վ. Սոսյուրա, Վ. Խլեբնիկով, Պ. Տիչինա) արևապաշտությունը։ Նրանց գեղարվեստական հայացքների համակարգում **Արևի ոսկին** երևում է իբրև կյանքի ծաղկման ու կյանքի հզորության աղբյուր։ Վ. Սոսյուրան, օրինակ, հեղափոխությունը ներկայացրեց հետևյալ պատկերով՝ «Везде солнце». 1917-ին Վ. Խլեբնիկովը գրեց հետևյալ դարձվածքը՝ „О верноподанное солнце—самый державный народ“, Նազըմ Հիքմեթը գրեց մի պոեմ, ուր հրահանգում էր «Պիտի գրավենք արևը, Արևի գրավումը՝ մոտ է»։ Պավլո Տիչինան հեղափոխության շունչն արտահայտող իր գիրքը կոչեց «Արևային սրինգներ» և ծառացավ վաղեմի սիմվոլիստական հրապուրանքների դեմ[30], իսկ Ն. Ասեևը դեռ 1916-ին ազդարարեց.

«Эту красную грозу я первый к звездам донесу».

Հեղափոխության **արևապաշտ-բանաստեղծները** արևի հիմներգությամբ խորտակեցին սիմվոլիստական աշխարհզգացումը և նոր ուժով հռչակեցին

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

պուշկինյան նշանաբանը։

Արևային տարերքի չարենցյան պատկերացումների մեջ, ան-

---

29 *К. Чуковский*, Собрание сочинений в 6-ти томах, т. VI, М., 1966, стр. 349.

30 *Л. Новиченко*, Поэзия и революция, М., 1957, стр. 26.

տարակույս, էական դեր է խաղացել հեղափոխության բանաստեղծների արևապաշտության մթնոլորտը։ Բայց ավելի վճռական դեր ունեն դիցաբանական-հեթանոսական ժամանակներից եկող արևապաշտության ազգային ավանդները։

«Արևի պաշտամունքը», լինելով համընդհանուր, տարածված, համայնական պաշտամունք և բոլոր ժողովուրդների դիցաբանական-պանթեիստական մտածողությունից անբաժան հատկանիշ, ամեն մի կոնկրետ դեպքում հայտնաբերում է իր սեփական, ազգային, ինքնուրույն բովանդակությունը[31]։

Արևապաշտությունը հայկական արվեստի ազգային ոճից անբաժանելի երևույթ է։

Հայերի համար, ինչպես վկայում են թե՛ հնադարյան առասպելները (օրինակ, Վահագնի առասպելը), թե հոգևոր երգերը, թե ավելի ուշ շրջանում ստեղծված ժողովրդական ավանդությունները (օրինակ, Արևամանուկի ավանդությունը),—Արևը եղել է ուժի և արիության, իսկ առաջին հերթին՝ վերածնության, զարթոնքի, հառնումի, կյանքի խորհրդանշան։

Արևը հայոց աշխարհայացքի դարավոր պատվանդանն է, հայ գրականության ու արվեստի գլխավոր սյուժեն, նրա հեքիաթն ու տեսիլքը։ «Հայոց պատմության» առաջին հատորում, դառնալով հնագույն պաշտամունքներին, Լեոն նախ և առաջ հիշում է երկնային լուսատուների աստվածացումը, արփիի. արևի, արեգի՝ իբրև

---

31 Գ. Յակուլովի մահվան տարելիցին ունեցած բանավոր ելույթում Մ. Շահինյանը հիշում է նկարչի մտահղացած այն «եզակի գաղափարը», որով հիմնավորվում է արվեստի ազգային ոճը։ Գ. Յակուլովը իր ինքնակենսագրություն—օրագրի մեջ գրել է, որ մշակույթների տարբերությունը բացատրվում է լույսի տարբերությամբ։ Ավելի ստույգ՝ «Ոճը ծագում է արևի ընկալման առանձնահատկությունից», հողագնդի տարբեր մասերում արևը ընկալվում է տարբեր ձևով, ուստի և տվյալ ընկալումն էլ դառնում է ոճի առանձնահատկություն։ Ձևավորման առաջին փուլում Յակուլովի այս տեսությունը վերաբերում էր գեղանկարչությանը (դրան է նվիրված 1914-ին գրած «Կապույտ արև» հոդվածը)։ Այնուհետև տարածվեց ընդհանրապես տվյալ ժողովրդի մշակույթի վրա» (տե՛ս М. Шагинян, Об армянской литературе и искусстве, Ереван, 1961, стр. 155—157).

Հոգևոր երգերի ծագման արևային ազդակների մասին Հովհ. Թումանյանը գրել է. «...մեր Շարականները ոչ մեր հոգևոր հայրերի բացատրած «Շարականցն» են, ոչ էլ հանգ. Էմինի ասած արաբական «շեր»—երգ բառից են ծագում, այլ ավելի շուտ կապ ունեն շարք—Արևելք, սառակինոս-արևելքցի և նման բառերի հետ, և նշանակում են Արևի երգեր, Արևի ծագման, Արևին նվիրված երգեր, և իրենք էլ մեծ մասամբ նվիրված են Արևագալին, Արևին և լիքն են Արևով» (Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 130)։

կյանքի ու լույսի աղբյուրների մեծարումը, դրանով էլ բացատրելով հայ արվեստի լուսապաշտության պաթոսը[32], որը հասնում է մինչև մեր ժամանակները։

Ազգային հոգեբանության հրահրումներով էլ Չարենցը վաղ քնարից սկսած դիմեց արևի ճանապարհի սյուժեին և արդեն «Ամբոխներում...» հասավ այդ երազի նյութականացմանը։

10

Հեղափոխության դրոշի տակ անցած պոեզիայում անհամեմատ բարձրանում է ոճի նշանակությունը։ Հաճախ ոճը փոխարինում է գեղարվեստական մյուս տարրերին (սյուժե, բնավորություն, գործողություն) և դառնում պոեզիայի գլխավոր դրույթը:

Ոճի նշանակության ընդլայնումը, նրա այսպես կոչված «ճամապարփակությունը», կապված էր մարդկանց գիտակցության և հոգեբանության մեջ կատարվող վճռական ու խոր պրոցեսների հետ։

«Աշխարհն ընդառաջ է գնում հողմերի մոլեգնությանը»,— այսպես էր պատկերացնում հեղափոխության ծնունդը նրա ամենաինքնատիպ երգիչներից մեկը՝ Էդուարդ Բագրիցկին։

«Օրերում այս վառ, հողմավար, շփոթ...»,— այս գնահատականն էր տալիս Վ. Տերյանը «Հնօրյա գահերի» խորտակման ժամանակին։

> Ծի՜ր ու սահման չկա, երկինք, երկիր,—
> Հոգիդ փռի՜ր արձակ, ո՜ղջ աշխարհը գրկիր... (I, 136),—

գրում էր Չարենցը։

Հեղափոխությունն այդպես շիկացած ու անսանձ էին պատկերացնում բոլոր նրանք, ովքեր տեսան «աշխարհը ցնցող տասն օրվա» մոլեգնությունը։ Դրանք օրացույցի սովորական-դանդաղընթաց օրեր չէին. տասն օրվա մեջ խտացավ պատմական ամբողջ մի շրջադարձ՝ մարդկանց պարտադրելով միանգամայն նոր աշխարհազգացում։ Անհամեմատ խոշորանում են ընկալման մաշտաբները. տիեզերական երևույթները դառնում են առօրյա կենցաղի մասնիկներ, իրական կյանքի ընթացքը չափվում է տիեզերական չափանիշներով։

Նման աշխարհազգացման դեպքում անսպասելի չէր ճեղափո-

---

32 Լեո, Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1966, էջ 268—270։

խության՝ իբրև ամբողջական-զանգվածային-ճակատական երևույթի, ընկալումը և դրան համապատասխանող ոճական գծերի ներխուժումը ժամանակի գեղարվեստական ստեղծագործություն։

Ժամանակի պոեզիայի ոճական-պատկերային համակարգը սնունդ էր ստանում ժողովրդի հեղափոխական-պատմական գործողությունից, որը և անհրաժեշտաբար բերում էր հեղափոխության մոլեգնությունն արտահայտող պատկերացումներ, բանաստեղծական հիպերբոլաներ, պաթետիկ-տոնական շեշտեր։

Պոեզիայի պատկերային բառարանը հարստանում է ավանդականից տարբեր, անսովոր համեմատություններով ու մետաֆորներով, կամ ավանդական ծանոթ պատկերների նոր իմաստավորումներով։

Դեպքերի վիթխարիությունն արտահայտելու համար Վլ. Մայակովսկին օգտվում էր «Օվկիան-հեղափոխություն» համեմատությունից, Ալ. Բլոկը՝ «համաշխարհային հրդեհի» պատկերից, Ն. Ասեևը՝ «Կարմիր արշալույսի», մյուսները՝ հրեղեն ձիու, ոսկեփայլ առավոտի, հրաշեկ արևի, իններորդ ալիքի, հողմի ու մրրիկի բանաստեղծական սյուժեներից։

Ուշադրության է արժանի նաև այն, որ երևույթի արտահայտման տոնական-հանդիսավոր, վերին աստիճանի լարված-հուզական ոճը հատուկ էր նաև ժամանակի հրապարակախոսությանն ու քաղաքական գրականությանը։ Քաղաքականության մարդիկ քայլում էին արվեստի նորարարների հետ միասին։

Հեղափոխության ոճական-պատկերային ճանաչման բարձրաշունչ մթնոլորտում ծնվեցին Չարենցի պոեմները և, բնականաբար, ենթարկվեցին գեղարվեստական մթնոլորտի ազդեցությանը։ Սա առաջին հերթին վերաբերում է «Ամբոխները խելագարված» պոեմին, որը, եթե կարելի է այսպես կոչել՝ «բառային-հուզական գրոհ է» հին աշխարհի դեմ։

Պոեմի բառարանի քննությունից երևում է, որ Չարենցը առանձնապես կարևորում է մի շարք բառեր, այսպես ասած՝ «բանալի-բառեր», որոնք, լեյտմոտիվային հնչականությամբ անցնելով նրա մի ծայրից մյուսը, պարզում են բանաստեղծի հուզական վերաբերմունքը և արտահայտչության գաղտնիքները։

«Բանալի բառերը» բանաստեղծական կերպարներ են՝ կոչված արտահայտելու պատմության դինամիկան, անցումը դեպի կեցության նոր ձևերը, դեպի անծայրածիր ու ազատ աշխարհի իղձերը։

«Բանալի-բառերից» է, օրինակ, արևի գործածությունը, որը

պոեմի սկզբնամասում, միջնամասում և վերջնամասում ունեցած նորանոր մեկնաբանություններով արտահայտում է պատմության շարժումը՝ հոգեկան հնազանդությունից ու կաշկանդվածությունից դեպի զգացմունքների ազատագրում։

Դիտենք արևի գործածությունները։

Պոեմի երկրորդ գլխում արևը երևում է մի շարքի մեջ՝ արյան ու թույնի հետ.

> Դաշտի վրա փռվել էր մուժ արյունամած՝
> Թույն էր կարծես՝ բորբ արևի սրտից քամած։
> Արևը, թեժ՝ մայր էր մտնում արևմուտքում —
> Ու արյուն էր դաշտի վրա, թո՜ւյն էր թքում (II, 80)։

Արևի համադրությունը ոչ-արևային երևույթների հետ նշանակալից է այն առումով, որ արտահայտում է, մի կողմից, արևի երազներով շնչող մարդկանց ատելությունը դեպի արյան ու թույնի աշխարհը, մյուս կողմից՝ այդ աշխարհի հոգևարքային վիճակը։

Պոեմի միջին հատվածներում արդեն արևը երևում է իբրև «խելագարված ամբոխների» հզոր երթին զինակցող ու գործարար սկզբունք։

Ահա նոր հարաբերությունը.

> Ե՛րգ էր կարծես արևը հին՝ իրիկնային լույսով վառված—
> Եվ երգելով կռվում էին ամբոխները խելագարված... (II, 85)։

Կամ այս մեկը.

> ...Մայր էր մտնում արևը հին՝ կարմիր քուրա։
> Եվ դաշտերում իրիկնային—զանգ էր կարծես ձայնը նրա (II, 85—86)։

Մի դեպքում՝ «արև-երգը», մյուս դեպքում՝ «արև-զանգ»,— երկու դեպքում էլ գործ ունենք արևից իրենց կենսուժը քաղող ամբոխների բանաստեղծական մեկնաբանության հետ։

Պոեմի ավարտական տողերում արևն արդեն կանգնում է ամբոխների կողքին և նրանց հետ միասին մտնում ապագայի արժեքների շարքը.

> Հուծ խմբերով հազարանուն, արեգակի հրով վառված՝
> Դեպի Արև՜ն էին գնում ամբոխները խելագարված... (II, 94)։

Մուժից գալով դեպի արևի լեգենդը, Չարենցը հուշակում է «ամբոխների» հոգեկան ճախրանքի լայնությունը, այսինքն՝ աշխարհի ներդաշնակության իդեալը։

Իմաստային կերպարանափոխության է ենթարկվում նաև պոե-

մի մյուս բանալի-բառը՝ երգը։ Սա նույնպես բանաստեղծական կերպար է, ինչպես արևը։

Սկսելով մեզմ նվագներից, դեպքերի զարգացմանը զուգընթաց աստիճանաբար վարարելով, երգը դառնում է անծայր հորիզոններն ընդգրկող հաղթական-սիմֆոնիկ երաժշտություն.

> Զա՜նգ էր կարծես, զանգում էր զիլ, որ ողջ աշխարհը իմանա—
> Բորբ կարոտով անծայրածիր, կրակելով երգում էր նա[33] (II, 86)։

Բաղդատելով երգի կերպարի տարբեր իմաստավորումները և խմբավորելով երգի այն գործածությունները, որոնք ուղեկցում են «խելագարված ամբոխների» երթին, Հ. Սալախյանը անում է հետևյալ ուշագրավ նկատողությունը. «Դժվար չէ նկատել, որ բերված տողերում երգն ուղեկցում է կռվին, պայքարին, իսկ կռվում և պայքարում է ժողովուրդը՝ հպարտ, ըմբոստ, ազատատենչ ժողովուրդը։ Մարտական երգն ամենայն ճշտությամբ հարաբերված է պոեմի քաղաքական ամբողջ ըմբռնման հետ և ընդգրծում է երկրի հերոսական ոգևորությունը... Իհարկե, մինչև Չարենցն էլ երգը հանդես է եկել որպես կյանքի ուղեկից, մարդու նվիրական զգացմունքների արտահայտման ազդեցիկ ձև. հիշենք Թեկուզ Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին, Ա. Իսահակյանին։ Բայց մեր բանաստեղծներից Չարենցն առաջինն էր, որի ստեղծագործություններում, հատկապես «Ամբոխները խելագարված» պոեմում, լիաթոք հնչեց պայքարի և մաքառման երգը, և, եթե առաջ, որպես օրենք, անբաժան էին իրարից «երգ» և «կարոտ», «երգ» և «թախիծ» հասկացողությունները, ապա այժմ՝ «երգն» ու «պայքարը», «երգն» ու «հեղափոխությունը», «երգն» ու «ճաղքաճակը» միաձուլվում են, ինչպես Մայակովսկին կասեր՝ դառնում են «խոսք-ընկերներ»[34]։

Չարենցի բառարանում երգը նույնանում է մարդկանց ուղղված ողջույնին («Ողջակիզվող հոգիներին—ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն»), իսկ «ողջույնների» ազդուկով Չարենցը յուրովի հակադրվում է Վ. Տերյանի «Հրաժեշտի գազելի» «մնաս բարովների» հոգեբանությանը։

11

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի բառարանը քանակական կազմով այնքան էլ հարուստ չէ. շարունակ հոլովվում են միևնույն

---

33 Վ. Խլեբնիկովն ունի մի տող՝ «Когда умирают люди—поют песни», որ պարզում է ազատագրական պայքարում ծնված երգի հոգեբանությունը։

34 Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, էջ 58—59։

բառերն ու կապակցությունները։ Պոեմը, սակայն, անսահմանորեն հարուստ է բառի իմաստավորումներով, բառի հուզական-իմացական տարրերի հնչականությամբ։

Չարենցի գրչի տակ սովորական բառարանային բառը երևում է ամենաբազմազան առումներով՝ իբրև **բառ–կերպար, բառ–բնութագրություն, բառ–զգացմունք**։ Բանաստեղծն առանձնապես կարևորում է բաղադրյալ այն ածականները (ալեծածան, արևագույն, խավարամած, հրակարմիր և այլն), որոնք երևույթները ներկայացնում են ոչ թե ստատիկ վիճակում, այլ նրանց դինամիկ բովանդակությամբ։

Ահա, օրինակ, այս տողը. «Իրիկուն էր, **հրակարմիր** մի իրիկուն»։

Այս շարքում «**հրակարմիր**» ածականը հատկանիշ ցույց տալուց բացի, արտահայտում է նաև գործողության իմաստ։ Ավելին. **հրակարմիրը** ոչ միայն տվյալ կոնկրետ իրադրությունն է բնութագրում, այլև ավելի մեծ երևույթ՝ ժողովրդական բազմությունների հոգեկան բռնկման պահը։

Բառ-պատկերի բազմիմաստության մի այլ օրինակ է հետևյալ շարակարգությունը.

> Մո՛ւթ է դեմը, ու խավարում, որ բացվել է, որպես անդունդ՝
> Երևում է հեռո՜ւ-հեռուն կարմիր լույսով վառվող մի գունդ (II, 89)։

Այս պատկերով Չարենցն ակնարկում է թե ամբոխների առաջ ծառացած դժվարությունը (խավարը՝ անդունդ), թե նրանց նպատակների պարզությունը (հեռվում երևացող կարմիր լույսի գունդ)։ Այս բազմիմաստ պատկերով էլ նախապատրաստվում են հաջորդ չափածողերը.

> Ու կրակը այդ կարմրակեզ—ահանշան ու վիթխարի—
> Մի արնագույն կետ է կարծես ուղեղի մեջ խելագարի (II, 90)։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի կառուցվածքում ոճական կարևոր խնդիրներ են լուծում հոմանիշների շարքը և մետաֆորական պատկերները։

«**Հրանման հոգիներ**», «**Աղջակիզվող հոգիներ**», «**արևավառ հոգիներ**» — հոմանիշ բառերի շարքը կարծես թե ծնվել է հեղափոխության հետ միաժամանակ, այնքան հարուստ է այս շարակարգության պատմական-հոգեբանական բովանդակությունը։ Հոմանիշների և, առհասարակ, բառերի, ընտրության մեջ երևում է ապագայի այն ըմբռնումը, որ Չարենցը կապում էր «հրանման ու **արևավառ հոգիների**» ողջակիզումի հետ։

Վերին աստիճանի հետաքրքրական է նաև պոեմի մետաֆորական պատկերների կառուցման սկզբունքը։ Չարենցի մետաֆորի ծնունդը պատմության կոնտրաստային երևույթների սուր բախումն արտահայտող բարդ պրոցես է։

Ահա օրինակը։

Ելակետային դրույթը խավարն է.

Մութ է հիմա։ Գիշերը, խոր, իջել է վար։
Մութ է հիմա, թանձր խավար (II, 87)։

Այն կայարանը, որ պետք է գրավեն ամբոխները, ընկղմված է անսահման մթության մեջ։ Հանկարծ երևում են քաղաքի լույսերը՝ կարմիր կրակի տեսքով։

Անհուն խավարին հետևում է նրան ցրող ճառագայթը.

Ու վառվում է խավարակուռ հոգիներում նրանց անգայթ
Կետը այդ մուգ, որպես հեռու, հրաբոսոր մի ճառագայթ *(II, 90)։*

Հեռավոր ճառագայթը շուտով տեղը զիջում է այն մեծ կրակին, որին սպասում էին գրոհի պատրաստված ամբոխները.

Ճեղքում է մութն արևելքում հսկայական, հրե մի թև (II, 92)։

Բնության արևը նույնանում է ժողովրդի հոգեկան կրակներին, որոնք՝

Քանդե՛ն պիտի ու ավերեն, տեղը փոշի՛ պիտի փռեն —
Հազարամյա քաղաքը այդ քանդե՛ն պիտի ու ավերեն (II, 93)։

Այստեղից էլ բանաստեղծը կամուրջ է կապում դեպի Ապագայի՝ գլխատառով Արևը, դա դիտելով իբրև ժողովրդական կամքի վերջին հանգրվան։ Խավարի ու լույսի, մութի ու կրակի, արյան ու արևի մետաֆորները, սկսվելով պոեմի 2-րդ գլխից և հասնելով մինչև 17-րդ գլուխը, իրար են բերում ժամանակի պատմական-հոգեկան երևույթների ամբողջությունը։

12

Հեղափոխության ոգեկան էությանը և ոչ թե նրա ժամանակագրությանը հետամուտ բանաստեղծության ոճի հիմնական լիցքավորողներից մեկը ռիթմական-տաղաչափական բովանդակությունն է։ Որ դա այդպես է, հաստատվում է նաև «Ամբոխները խելագարված» պոեմի օրինակով։

Թեպետև «Սոմայի» համեմատությամբ «Ամբոխները...» ավելի հանգիստ ու ներդաշնակ պատում է, այստեղ չկան առաջինի

զիգզագներն ու ռիթմական մաքառումները,—բայց թվացյալ կայունության մեջ անգամ երևում է ռիթմի անընդհատ շարժումն ու հարստացումը։ Դեպքերի դրամատիկական շիկացմանն ու ահագնացմանը զուգընթաց ավելի դինամիկ խաղացկուն, ճկուն են դառնում ռիթմերը, ավելի տենդային են դառնում չափատողերը։

Այսպես, պոեմի սյուժետային սկիզբը՝ 2-րդ գլուխը, որտեղ ներկայացվում է սպասվող անցքերին նախադիր պեյզաժը՝ իրիկուն, մայրամուտ, ալեծածան արտեր, լայնատարած դաշտ,—այս ամենը երևում է ինչ-որ չափով նկարագրական անշարժության մեջ։ Դեռևս չկան ամբոխները։ Իսկ երբ գալիս են, ոտանավորի ռիթմական նկարագիրն անմիջապես ենթարկվում է նրանց հոգեկան էքստազին, դառնում է ավելի դինամիկ.

Քաղաքներից ու գյուղերից, ստեպներից հեռու ու մոտ
Եկել էին նրանք նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ (II, 81)։

Իրիկնային արևի ֆոնի վրա նկարագրված **խելագարված ամբոխների երթը** արտահայտում է շարժման մոլեգնությունն ու ժողովրդական ցասման կուտակման ընթացքը։ Վերին աստիճանի բնորոշ է այն երևույթը, որ «Ամբոխներում...» ռիթմական փոփոխությունները կատարվում են «յամբական քառավանկ անդամներով ազատ ոտանավորի»[35] շրջանակներում։

Ոտանավորի այդ չափը, որ կոչվում է նաև «հայկական չափ»[36], հանդիսավոր կառուցվածքով ու բնույթով, թվում է, թե քիչ հնարավորություններ է տալիս ռիթմական փոփոխությունների համար։

Չարենցի բանաստեղծական հնարագիտությունը արտահայտվել է այն բանում, որ, չդիմելով այլևայլ տաղաչափական ձևերի, նույն համակարգի մեջ կարողանում է ռիթմական այնպիսի ուրույն շեշտեր ու ճկուն հարաբերություններ հայտաբերել, որոնք բացահայտում են շարժման անվերջությունը՝ մարդկային զանգվածների հեղափոխական վերելքի շարունակ բարձրացող ալիքը։

Վերցնենք, թեկուզ, «Ամբոխները խելագարված» պոեմում բազմիցս կիրառվող այն հնարանքը, երբ ոտանավորի առաջին տողը նույնությամբ կամ առանձին մասերով կրկնվում է հաջորդ տողում.

Քանդե՜ք պիտի ու ավերեք, տեղը փոշի՜ պիտի փռեն—
Հազարամյա քաղաքը այդ քանդե՜ք պիտի ու ավերեն (II, 93)։

---

[35] Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ե, Երևան, 1971, էջ 298։
[36] Նույն տեղում, էջ 288։

«Քանդե՜ն պիտի ու ավերե՜ն» դարձվածքի տեղաշարժումը առաջին տողի սկզբնամասից երկրորդ տողի վերջնամաս և դրա կրկնությունը այնպիսի կիրառություն է, որ տողաչափը հարստացնում է և՛ ռիթմական գույներով, և ընդգծում է պոեմի կարևորագույն մտքերից մեկը։

Կամ վերցնենք հետևյալ հատվածը՝ պոեմի 7-րդ գլխից.

Կռվում էին, ու կռվելով անցնում էին նրանք առաջ։
Ու դաշտերում իրիկնային մա՜հն էր քրքջում համատարած։
Երգում էր նա՝ երգը խառնած հրանոթի զրնգոցին,—
Անցնում էին նրանք առաջ ու կրակված կռվում էին։
Ե՜րգ էր սիրտը ամեն մեկի, երգ էր հայացքը կրակոտ.
Վառվում էր սիրտը ամենքի, որպես կարմիր մի առավոտ։
Ե՜րգ էր կարծես արևը հին՝ իրիկնային լույսով վառված—
Եվ երգելով կռվում էին ամբոխները խելագարված... (II, 85)։

«Երգ» և «կռվել» գլխավոր, հարվածային բառերը բանաստեղծական այնպիսի շրջապտույտի մեջ են դրվում, որ ամեն մի նոր գործածության ժամանակ ուժեղացնում են և՛ ռիթմական ալիքը, և իմաստային նոր երանգներ են բերում։

Բերված օրինակները վկայում են Չարենցի վարպետության մի կարևոր առանձնահատկությունը. բառերի տեղափոխությամբ՝ ռիթմական նորանոր շեշտերով, նա ոչ միայն նյութն է կազմակերպում, այլև աշխատեցնում է բանաստեղծական մտահղացումը։

Այս առումով առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև ճանգի կառուցման չարենցյան սկզբունքը։

Ուշադիր զննելով «Ամբոխները խելագարված» պոեմի հանգակազմությունը, տեսնում ենք հետևյալ երևույթը. բանաստեղծը հանգեր է կազմում այն բառերից, որոնք արտահայտում և ամրապնդում են պոեմի ամենակարևոր մտքերը։

Ահա մի օրինակ.

...Մայր էր մտնում իրիկնային արևը՝ թեժ լույսով վառված։
Ու անվհատ կռվում էին ամբոխները խելագարված (II, 87)։

«Վառված-խելագարված» լնյումնատիվային բառերը, հանգ կազմելով, իրենց վրա են վերցնում նաև պատկերային-գաղափարական-հուզական խնդիր։ Դրանք Մայակովսկու նշած այն «խոսք—ընկերներն» են, որ հանգավորվելով, արտահայտում են բանաստեղծական մտահղացումը, տվյալ դեպքում՝ ամբոխների հոգում ծրարված այրման-բոցավառման տարերքը։

Ահա մի ուրիշ օրինակ.

...Գիշերի՛ գեմ գիշեր է մութ խավարամած նրանց հոգին,
Որ կարոտով մի կրակոտ սպասում է առավոտին (II, 91)։

«Հոգին—առավոտին»—սա ևս հանգապատկեր է՝ կոչված ընդգծելու առավոտի լույսերին ու կանչերին սպասող հոգիների դժվարին կացությունը։

Պոեմի տողամիջում գործածվող երկվորյակ բառերը, հանգ կազմող բառերի կրկնությունը հաջորդ տողի սկզբում կամ միջնամասում, բազմաթիվ հնչյունանմանությունները և այլն,—ռիթմական-մեղեդիական խնդիրներից բացի կատարում են գաղափարական-հուզական խնդիրներ։ «Ես միշտ ամենաբնորոշ բառը դնում եմ տողի վերջում»,—ասել է Վլ. Մայակովսկին։ Դա հնարավորություն է տալիս՝ խուսափել հնչեղ, բայց անբովանդակ հանգաբանությունից, և հակառակը՝ ամրապնդել բառի ու մտքի դաշինքը։

Այս զգացողությունն ուներ նաև Չարենցը. «Ամբոխները...» պոեմի հանգակազմությունները դրա ցայտուն ապացույցն են։

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի տաղաչափական հիմնական դրույթը և նորույթը բնական առոգանության օրենքների վրա հիմնված հնչերանգային ազատությունն է:

Թեև Չարենցը օգտվում է դասական պատմական ոտանավորից, բայց նա այլևս կարևորում է ոչ այնքան չափը, որքան հնչերանգը՝ զգացմունքի ու մտքի կենտրոնացման գլխավոր միջոցը։ Այնուհետև. Չարենցը թեպետև չի հրաժարվում ոտանավորի դասական ձևից, չափ ու հանգից, բայց այնքան յուրահատուկ ձևով է օգտվում դրանցից, որ պոեմը թողնում է վերհարնյան-սիմանթոյական «ազատ ոտանավորի» տպավորություն։

13

Սովորաբար մեծ պոեզիան կամ պատմական շրջադարձի նախագուշակն է լինում կամ նրա ծնունդը։ «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմները եղան և՛ մեկը, և՛ մյուսը։ Ծնվելով Հոկտեմբերյան հեղափոխության բոցերից, դրանք հեղափոխության լույսերը բերեցին Հայաստան՝ նախապատրաստելով հայ ժողովրդի հեղափոխական զարթոնքը։

Այդ պոեմները,— գրում են վկաները,— վիթխարի ազդեցություն ունեցան գրականության նոր սերնդի գեղագիտական ու քաղաքական դավանանքը ձևավորելու գործում։

Ահա թե ինչ է պատմում Նաիրի Զարյանը Չարենցի պոեզիայի թողած ազդեցության մասին. «Ես Չարենցի հետ ծանոթացա 1918 թվականին։ Այդ ժամանակ նոր միայն սկսել էի բանաստեղծություններ գրել և գտնվում էի սիմվոլիզմի գերության մեջ։ Եվ այդ օրերին գարնանային ամպրոպի պես պայթեց մի նոր, հզոր ձայն։ Ես կարդացի Եղիշե Չարենցի պոեմները։ Դա ինչ-որ անսովոր բան էր իմ և իմ ընկերների համար[37]։

Գուրգեն Մահարին գրում է, որ այն ժամանակ, երբ Հայաստանի Պառնասը ապրում էր խոր ճգնաժամ, երբ բանաստեղծների նոր սերունդը հայ ժողովրդի վերջին կոտորածների ծանր տպավորությունների ազդեցությամբ իրեն տվել էր միստիկական բաղձանքների,—«Այս գորշ ֆոնի վրա Չարենցի անունը պայթեց ռումբի նման...

Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ռիթմը, պատկերները, գույներն ու ստվերները։

Հեռո՜ւ-մոտիկ ընկերների՜ն, աշխարհների՜ն, արևների՜ն,
Հրանման հոգիներին...

Նոր էր աշխարհը, առնական, խորին»[38]։

Պոեմներով Չարենցը կատարում էր այն խնդիրը, որ ժամանակի գեղարվեստական գրականության առաջ դրված էր իբրև առաջին անհրաժեշտություն։ Դա գրականության շրջադարձի, նրա նայվածքի ուղղությունը փոխելու խնդիրն էր, որ Ալ. Բլոկը բանաձևեց հետևյալ խոսքով. «Վերակառուցել ամեն ինչ: Անել այնպես, որ ամեն ինչ դառնա նոր»[39]։

Վերակառուցումը առանձին անհատների քմահաճույքը չէր, այլ ժամանակի թելադրանք՝ պայմանավորված ժողովրդի հոգեկան կյանքում կատարված փոփոխություններով։

Բնութագրելով սովետական գրականության ծննդյան տարվա առանձնահատկությունը, Ալ. Տոլստոյը ասում է. «Հոկտեմբերի հետ գրականություն ներխուժեց ժողովուրդը. Նա եկավ որպես միաձույլ, զանգվածային ամբողջություն...»[40]։

Ներխուժումը տեղի ունեցավ ռոմանտիկական արվեստի ավանդների վերածնման նշանաբանով։

---

[37] Ն. Զարյան. Կուսակցությունը համախմբում էր մեզ, տե՛ս «Знамя», 1956, № 2։

[38] Գ. Մահարի. Չարենց-նամե, Երևան, 1968, էջ 9—11։

[39] *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. II, стр. 221.

[40] *Ал. Толстой*, Четверть века советской литературы, М., 1942.

Հասարակության քաղաքական, փիլիսոփայական, բարոյաբանական, գեղարվեստական հետաքրքրությունների արտահայտելու համար ամենից ավելի գործոն ու ճկուն ավանդությունը ռոմանտիկական գեղագիտությունն էր՝ վերջինիս բնորոշ խոշոր կրքերի ու մեծ իդեալների լեզուն, երևույթները խոշորացնող արվեստի ոճը։

Բնավ պատահական չէ, որ հեղափոխության գեղագետները Մեծ ժամանակի հոգևոր-գաղափարական նյութը վերարտադրելու համար դիմում էին ռոմանտիկական արվեստի ավանդներին։ Արդեն բերել ենք Չարենցի խոսքը ռոմանտիկական բունկման ու պայթյունի գեղագիտության մասին։

Բերենք նաև մի ուրիշ խոստովանություն։ «Բանաստեղծություն՝ պոետի և ռոմանտիկայի մասին» գրական հանգանակում ականավոր ռուս բանաստեղծ Էդուարդ Բագրիցկին ասում է հետևյալը. «Ռոմանտիկա, ես մտերմացել եմ քեզ հետ»[41]։

Բնորոշ է նաև այն, որ երկու աշխարհի բաժանման սահմանագծում հառնած ռոմանտիկական գեղագիտությունը, ի տարբերություն դասական ռոմանտիկական արվեստի, նյութ էր քաղում ոչ թե հասարակությունից խորթացած, միայնակ ու խռովարար անհատների ըմբոստ տարերքի արտահայտություններից կամ ինքնազրնությանը տրված անհատների կրքերից, այլ ժողովրդի զանգվածային ամբողջությանը հատուկ զանգվածային ապրումներից։

Իհարկե, սխալ կլինի ժամանակի ռոմանտիկական արվեստի բովանդակությունը դնել մի կաղապարի տակ։ Այդ արվեստը ամենևին էլ միատարր չէր։ Ավելին, սոցիալիստական հեղափոխության ռոմանտիկական ընկալումների կողքին հաճախ տեղ էին գտնում հնադարի ռոմանտիկական պատրանքներ ու անցյալի իդեալականացված ձևեր։

Բայց գրականության համար բնորոշը ոչ թե այլաշխարհների՝ հնադարի ու հետադարձ տեսիլների կողմնորոշումն էր, այլ այն գիտակցությունը, որ աշխարհը նետվել է մի նոր հուն, որ «ուրիշ շաչյունով զրնգացել են օրերը սրտերի վրա», որ մարդկությունը դուրս է եկել պատմական նոր սահմանագիծ։

Պատմության ռոմանտիկական կեցվածքի առավել սուր և ճկուն յուրացնողը եղավ պոեզիան։ Կատարված մեծագույն հեղաշրջումը պոեզիան ներկայացրեց իբրև հին աշխարհը գրոհող ժողովրդական զանգվածների՝ «հազարների ու միլիոնների», հո-

---

[41] Эд. Багрицкий, Собр. соч. в двух томах, т. I, М. Л., 1958, стр. 606.

գեկան ցնծության ու տոնական ապրումների արտահայտություն։

«Հազարների ու միլիոնների» հեղափոխության իմաստավորումը գեղարվեստական գրականության և նրա տեսության մեջ կատարվում էր ամենատարբեր ըմբռնումների առաջադրությամբ։

«Պրոլետկուլտի» գրական տեսաբանները, ինչպես և հետագայում այդ ինքնավարությունից անջատված «Кузница» խմբակի բանաստեղծները, նորագույն պոեզիայի հատկությունը համարում էին «բյուրերի» կոլեկտիվ պաթոսի արտահայտման սկզբունքը։

«Кузница» խմբակի «բանվորական ճարվածի պոեզիայի» («поэзия рабочего удара») օրենսդիրների առաջարկած կոլեկտիվիզմի տեսական սկզբունքները և նրանց բանաստեղծությունների մեջ այլևայլ եղանակներով արտահայտված «բյուրավորի», «բազումի», «անբիվի», «զանգվածայինի» պաշտամունքը թեպետև սնունդ էր ստանում պատմական պրոցեսի մեջ ժողովրդական զանգվածների վճռական դերի գիտակցությունից, բայց ծայրահեղության հասնելով, ի վերջո հանգչում էր վերացական արվեստի ափերում։

Արտահայտման վերացական չափանիշները, բնականաբար, իրականության երևույթները զտում էին կոնկրետ հատկանիշներից և հոգեկան բովանդակության փոխարեն թողնում միայն գաղափարական ընդհանուր սկզբունքը։ «Իր վիթխարի մեծամասնությամբ նա (այսինքն՝ «Кузница»-ն—Ս. Ա.),—գրել է Վ. Բրյուսովը,—ամեն ինչ վերցնում է համաշխարհային մասշտաբով։ Եթե հեղափոխություն է, ապա դա ոչ այնքան մեր՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունն է, որքան ժամանակից ու տարածությունից անջատված, ընդհանրապես հեղափոխությունը։ Եթե մեքենան է, ապա ոչ թե տվյալ կոնկրետ մեքենան է, այլ ընդհանրապես համաշխարհային-տիեզերական մեքենան։ Բանվորը ոչ թե կենդանի մարդն է՝ ջուլհակը, ձուլողը, կամ նման ինչ-որ բան, այլ՝ գլխատառով բանվորը, համաշխարհային պրոլետարը, մեր տիեզերքի կառուցողը...»[42]։

Երևույթների արտահայտման դարբնոցական ուղղությունից պետք է տարբերել նույն ժամանակաշրջանի գրականության մեջ ճանաչում գտած հերոսական ուղղությունը։ Սա նույնպես ուներ հեղափոխական անցքերի և ժողովրդի հավաքական զգացմունքների վերարտադրման խնդիր, ինչպես դարբնոցական ուղղությունը։ Բայց այս ուղղության բանաստեղծություններում պատկեր-

---

42 «Кузница» (журнал), 1920, № 5–6.

վում էր ոչ թե ընդհանրապես հեղափոխությունը և ժամանակից ածանցված հեղափոխականը, այլ կոնկրետ-սոցիալիստական հեղափոխությունը և այդ հեղափոխությունը կատարող ժողովուրդը։ Ճիշտ է, հերոսական ուղղության գրվածքների բանաստեղծական համակարգում ընդարձակ տեղ էր գրավում բարձրաշունչ պաթոսային ոճը, բայց դա ժամանակի պաթոսն էր, առանց որի հնարավոր չէր ներկայացնել ժողովրդական զանգվածների հոգեկան գեղեցկությունը։

Հերոսական արվեստ ստեղծելու հարմարագույն ժանրը տվյալ փուլում հեղափոխության բանաստեղծական էպոսն էր՝ ժողովրդի հերոսապատումի թափն ու խորությունը արտացոլելու կոչված արվեստի էպիկական ձևը։

Բանաստեղծական նոր էպոսի պահանջը օդի մեջ էր։

Բնավ պատահական չէ, որ հեղափոխության առաջին տարիներին հիմնային-ձոներգային-ներբողական քնարի հետ միասին թե՛ ռուս գրականության, թե՛ մյուս ժողովուրդների գրականությունների մեջ ամբողջ երկայնքով մեկ ծավալվեց հեղափոխության էպոսային տարեգրությունը։

Դեմյան Բեդնու «Հողի մասին, ազատության մասին, բանվորի մասին», Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը», Սերգեյ Եսենինի «Աննա Սնեգինան», Գ. Տաբիձեի «Ջոն Ռիդը», Վլ. Մայակովսկու և Ն. Ասեևի, Պ. Տիչինայի և Վլ. Բլակիտնու պոեմներն ու բալլադները, ժամանակի ծառայությանը լծված մյուս բանաստեղծների երկերն արտահայտում էին լիրիկայից դեպի էպիկա անցնելու երևույթը։

Հայ գրականության մեջ հեղափոխական նոր էպոս ստեղծելու պատմական խնդիրը կատարեց Չարենցը, մի բանաստեղծ, որի խռովահույզ տարերքին ու ամպրոպածին ոգուն համապատասխանում էր հեղափոխական զանգվածների պայքարի մոլեգին թափն ու ժամանակի բոցերում թրծվող ժողովրդյան սիրտը։

Անկարևոր չէ նշել, որ Չարենցի վաղ քնարը՝ աշխարհհրացումի տարերքով, այն հիմքն էր, ուր կարող էր խարիսխ նետել էպիկական արվեստը։ Արդեն Չարենցի վաղ քնարում կար նրա հեղափոխական պոեզիայի սաղմը։ Հիշենք **արևի ու խելագարի հարաբերության ամենանախնական տարբերակը.**

> Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
> Ես երազեցի արևի մասին (I, 270)։

Չարենցը, Պ. Սևակի պատկերավոր բանաձևումով[44], կարիք

---

44 Պ. Սևակ, «Գրական թերթ», 1967, № 40։

ուներ միայն մի բանի հեղափոխության ալիքին, *որը ոչ միայն արթնացրեց նրա մեջ ննջող հեղափոխականին, այլև տվեց նրան իր հզոր ձախրանքն ու դուրս բերեց համաշխարհային պոեզիայի լայն բնագծեր։*

* * *

«Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում Չարենցը հայ գրականության մեջ հայտնագործեց ժամանակի բարձր զգացմունքների ու մտքերի բանաստեղծությունը։ Այդ պոեմներում ներքին մի սևեռումով, Սոմայի և Ամբոխների *համադրությունից Չարենցը իր հոգում կառուցեց* Արևային Հայաստանի *լեգենդը, որն այլևս ոչ թե հեռավոր պատմությունից քաղված տեսլական գաղափար էր, այլ՝ մոտալուտ իրականություն։*

ՀՈԳԵՎԱՐՔԻ ԵՎ ՀՈՒՅՍԻ ԵՐԳԵՐ
(1918—1920)

Идут века...
А ты все та же, моя страна...
Ал. БЛОК

1

«Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Ինչպես երկիրս անփոփ...» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, դառնալով իր կյանքի համար ամենաթանկ հարաբերությանը՝ իր երգի և իր երկրի հարաբերությանը, Չարենցն այրող շեշտով ու թիապարտի տնքոցով ինքն իրեն, ապա և հայրենակիցներին է դիմում հետևյալ հարցով.

Եվ այս երգերը իմ կարմիր, ախ, այս երգերը իմ կարմիր,
Որ երգում է անփոփ սիրտս կրակում —
Ինչպե՞ս պիտի արդյոք հնչեն, ախ, այս երգերը իմ կարմիր —
Իմ ավերակ, իմ ո՞րբ երկրում... (I, 167)։

Կարմիր երգ և ավերակ երկիր։

Այս մեծ հակասությունը Չարենցի քնարի «պարադոքսն» էր, բայց ոչ միակը։ 1918—1920 թթ. Չարենցի ստեղծագործությունը ողողված է նման հարցումներով, ինքնաշրջումներով, հակասական ապրումներով, ողբերգական խոստովանանքներով։ Հայրենիքի գոյության այդ դժվարին՝ «անցման», շրջանի նրա քնարը մեկ պիրկ աղեղի պես լարվում է ու շիկանում, մեկ ճղակոտոր ու դյուրաբեկ ծառի պես խոնարհվում է գետին։

Երկու բևեռների մեջ օրորվող հարցերի ու հոգեբանական պարադոքսների պատասխանը տալիս է նույն այդ «որբ ու ավերակ», հալածական ու հոշոտվող, «ահեղ դատաստանի» ցնցումներից մտամոլոր հայրենիքը՝ իր բանաստեղծի առաջ փռելով իր անընդգրկելի ցավն ու ահավոր, համատարած դառնաթախիծը։

Ահա այդ հարցին Չարենցի տված պատասխանը, որը, վերջին հաշվով նույնպիսի հարց, նույնպիսի մտահոգություն, նույնպիսի խոստովանություն է, ինչպես առաջին բանաստեղծությունից բերված քաղվածքը.

Ի՞նչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմոքը հրի.
Ի՞նչ է ուզում քո հոգին, հազարամյա Նաիրի։

Եվ ինչո՞ւ ես դու փռել իմ դեմ քո բույրը բոլոր,
Եվ իմ մորմոքը վառել թախիծներով անավար (I, 209)։

Ծանրածանր նախազգացումներով ու մորմոքներով, «ինչերով ու ինչուներով», «ահով ու մահով» լի այս տողերը քաղված են 1920-ին գրած այն բանաստեղծությունից, որին տրված է «Անկում-ների սարսափից» խորագիրը։ Հայաստանի տարաժամին ու բանաստեղծի հոգեվիճակին միանգամայն բնորոշ, արդար խորագիր։ Բայց բանը ճշգրիտ խորագիրը չէ, այլ ապրումների այն ողբերգական խորությունը, որով Չարենցը կանգնում է իր իսկ ցնորքների դեմ՝ արտահայտելու կյանքի ձայնը՝ իրականության աղեբախու-թյունները, հայրենիքի ճակատագիրը։ Հայաստանը՝ «հազարամյա Նաիրին», Չարենցի համար ավելին էր, քան ուժգին նվիրումն ու չքնաղ երազը։ Հայաստանից դուրս և նրանից անկախ Չարենցը չէր ճանաչում ո՛չ բանաստեղծություն, ո՛չ փառք, ո՛չ կյանք, ո՛չ անուն։ Հայաստանի հավատարիմ թիապարտն էր նա՝ պատրաստ ամեն տեսակի ու ամեն չափի զոհաբերության։ Չարենցի պես մարդկանց մասին է ասված ռուս բանաստեղծ Ա. Ա. Ֆետի խոսքը՝ «Սերը գործողություն է և ոչ թե կեցվածք»[1]։

...1919 թվականին, հեղափոխության ժամապահության դիրքերից («Կարմիր զորքերից»)՝ Հյուսիսային Կովկասի հայ գաղթականների վերադարձող խմբերի հետ գալով Հայաստան, Չարենցը տեսավ անկարելին՝ հայրենի տան գլխին կուտակված սև, կապարե ամպերը։ Նա նորից, և, թերևս ավելի ցավագնորեն, ավելի իմաստնացած, վերապրեց ասպատակված, նորից ասպատակվող հայրենիքի կործանման սարսափն ու անկման մահագույժը։

Բանաստեղծի այս «վերապրում-վերադարձը» նրա ինքնակենսագրության մեջ դիտվում է որպես մահու չափ դժվարին թվական.

Նորից Հայաստան գնացի
Տանջվող Թեոդոր Յաղլումի վերջերին։

---

[1] А. Фет, Лирика, М., 1966, стр. 5.

Այնտեղ—Նաիրի երկրում,
Հնավանդ ցանկությամբ ուրիշ՝
Արդեն խմբապետ Դրոն
Պարզել էր երեքգույն դրոշ։

Պարզել էր—Երևան քաղաքում
Հնամյա Մասիսին մոտիկ։

Ու լցրել էին հողագույն
Ուրուներ քաղաքն անոթի։

Որպես քար՝ տխրությունն իջավ,
Ծանրացավ ուսերիս,
Վրաս (II, 171)։

Չարենցը Հայաստան է գալիս մեծ սպասելիքներով ու վառ հույսերով. իր հետ նա բերում էր «Ամբոխները խելագարված» տոնական պոեմի կարմիր տողերն ու լուսեղ գալիքի ղողանջներով լցված հրաբորբ սիրտը։ Բայց իր երկրում նա անծանոթ, օտար, անժամանակյա այցելու չէր։

Նա Հայաստանի զավակն էր ու բանաստեղծը։

Թեև նրա թիկունքում էր հեղափոխական պայթյուններով ու ազատաշունչ հողմերով վերածնվող Ռուսաստանը, թեև նա արդեն փարում էր ամբոխների հեղափոխական անսանձ պոռթկումներով միայն վերածնվող Հայաստանի գաղափարին, բայց նրա ամենօրյա հայացքի առաջ էր արյունաքամ, հոգևարք ապրող երկիրն ու ժողովուրդը, շավղից դուրս ընկած պատմությունը՝ ժողովրդի «հոգեկան տարագրությունը...»։

Թեպետև ուժերի ամենավերջին պրկումով ժողովուրդը մի կերպ դիմացել էր 1918 թվականի թուրքական նոր արշավանքին, թեպետև ժողովրդական հզոր տարերքը Ղարաքիլիսայի, Բաշ-Ապարանի և Սարդարապատի հերոսամարտերում տարերայնորեն կասեցրել էր քեմալականների դիվային ծրագրերի իրականացումը՝ պաշտպանելով Արևելյան Հայաստանի մի բուռ հողը, բայց 1918—20 թթ. Հայաստանը, վերջին հաշվով, ավերակ լինելուց զատ, նաև պետական ու աշխարհագրական անորոշություն էր։ «Արարատյան հանրապետությունը» ստվարաթղթից շինված, ավազի վրա հիմնված մի բան էր՝ պատրաստ փուլ գալու ամենաչնչին ցնցումից։

Իրական Հայաստանի «կենդանության» ամենահավաստի ցուցմունքներն էին անօթևան բազմությունները, երկրի ձորերում և դաշտերում թափառող գաղթականները, փլատակված օջախները,

սովն ու համաճարակը, ալան-թալանն ու կամայականությունը՝ «անկենդանությունը»։

Հայաստանի ճակատագիրը բառիս բուն իմաստով կախված էր անդունդի եզրից։

Այցելելով թուրքական առաջին բռնագրավումից (1918) ազատված ծննդավայրը՝ Կարս, այնտեղ թողած պատանեկան երազների ու պայծառ հուշերի դիմաց, Չարենցը տեսավ թուրքական դաժան արշավանքի դաժան հետագիծը։

Ժամանակակիցն ու ականատեսը իր մեմուարներում հետևյալ ձևով է ներկայացնում թուրքական ներխուժման դրոշմը *կրող քաղաքի պատկերը. «Կարսի լայն և ուղղաձիգ փողոցների երկու կողմերում բարձրանում էին երբեմնի երկհարկանի շենքերից շատերի կիսաքանդ պատերը։ Կանգնած էին անդուռ ու անլուսամուտ։ Եվ այդ ավերակների մեջ շրջում կամ գիշերն ապաստան էին գտնում լնդախտից ուռած, դեղնած մաշկերով, արյունազուրկ կամ բոլորովին սմքած տղամարդիկ, կանայք ու երեխաներ, որոնց մարմինները հազիվ էին ծածկված ցնցոտիներով և որոնց սևացած սրունքներն ու մերկ ոտքերը ճաքճքված էին շոգից ու կեղտից, իսկ մազերը գլխներին թաղիքացած»[2]։*

Սա միայն Կարսի պատկերը չէր։ Այդպես մռայլադեմ ու բոկոտն էր ամբողջ Հայաստանը՝ մի ծայրից մյուսը։ Հայաստանի դեմքին այլևս չկային կապույտ երկնքի ու կանաչ հողի ցոլքեր։ Այլևս տեղ չէր մնացել ոչ կապույտ անուրջների, ոչ վարդագույն տեսիլքների, ոչ հեռավոր կարոտների համար։ «Կապուտաչյա հայրենիքի» երազը դարձել էր մահվան ու արցունքի իրական հովիտ։ Գետնատարած փշրվել էր հայրենի եզերքների ռոմանտիկական ֆանտաստիկան՝ տեղի տալով իրական «ողբի ու որբի հայրենիքին»։

Կարսում մոլեգնող մահվան հաղթահանդեսի ժամանակ Չարենցը թափառում էր երիտասարդական երազների ավերակներում և այդ երազները թաղում «հայրենի տան մոխիրների տակ» ...«Եվ շրջում էինք Կարսի փողոցներում՝ ամեն մեկիս ծոցում մի մաշված մատիտ և ստիխների *հնացած մի տետրակ»[3]։*

Չարենցի տոնական, ցնծացող քնարը ավերակված երկրի մրղ-

---

2 Գ. Արով, *Մի քանի համառոտ դրվագներ Չարենցի վերաբերյալ իմ հուշերից (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ՝ 105)։*

3 *Նույն տեղը, էջ 108։*

ձավանչային տեսարանների ազդեցությամբ նորից ներծծվեց հայրենական վերքերով ու ցավերով։ Նրա քնարը լարվեց ըստ ժամանակի բնույթի, որի ամենաբնորոշ գույներն էին հայրենական տան խորտակվող սյուները, վերջին կործանման սարսափը, մահվան ուրվականը, հալածական տեսիլները, բեկորված հույսերը։

Արհավիրքների անկշռելի ծանրությունն ու հայրենի տան կորստյան անմիջական գիտակցությունը, բնականաբար, Չարենցի ստեղծագործության մեջ դռներ են բացում ողբերգական թեմաների որոշ շարքերի ծավալման համար։

Ունենալով ճակատագրական ռոպեների հազվագյուտ սուր զգացողություն, մարգարեի խառնվածք, Չարենցն առաջին պարտականություն ու առաջին խնդիր է համարում Հայաստանի ողբերգական կացությանը դիմադարձ լինելը։

2

Ալեքսանդր Բլոկի պոեզիայի լավագույն գիտակ և հետազոտող Վլ. Օրլովը, դառնալով ռուս բանաստեղծի ու իր Ռուսաստանի հարաբերությանը, արել է հետևյալ խորունկ նկատողությունը. «Բլոկի Ռուսաստանը հաճախ նույնիսկ այն մայրը չէ, որին նկարագրել են 19-րդ դարի ռուս բանաստեղծները (կերպարի այս տեսանկյանը հանդիպում ենք նաև Բլոկի մոտ), այլ թախծող կին, հարսնացու կամ էլ սիրած աղջիկ, և բանաստեղծի փոխհարաբերությունները նրա հետ հիշեցնում են մի խսկական սիրավեպ»[4]։

«Աշնանային օր» (1909) բանաստեղծության մեջ Ալ. Բլոկը այդ սիրավեպի էությունը արտահայտում էր հետևյալ դիմումով.

О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?[5]

Ինչպես Բլոկն իր անչափ պաշտելի «Статная царевна» Ռուսիայի, ինչպես Վահան Տերյանը՝ «արքայական», քնած թագուհու՝ երկիր Նաիրիի, այդպես էլ Չարենցը Լուսապսակ Քրոջ՝ Հայաստանի ճակատագիրը ընկալում է որպես անձնական ողբերգություն, որպես «սիրավեպի» փլուզում։ Դրանով է բացատրվում նրա տառապանքի անհագնությունն ու ապրումների ողբերգական շիկացումը։

---

[4] *Вл. Орлов*, Александр Блок, Л., 1956, стр. 165.

[5] *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. I, стр. 307.

Չարենցի սիրավեպի ողբերգական փլուզման բարձրակետը 1920-ի հոկտեմբերի 6-ին գրած «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունն է,— եզակիորեն խոր ու անկեղծ մի բանաստեղծություն, իսկապես մի «աստվածաշնչյան սարսռազդու ոճի... սակավադեպ հանճարեղություն[6], որ կարող է դրվել Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» և Հովհ. Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» շարքերի լավագույն կտորների կողքին։

Այդ բանաստեղծությունն անմիջապես հիշեցնում է Ա. Ս. Պուշկինի «Քանի դեռ Ապոլոնը չի պահանջում պոետին որպես սուրբ զոհաբերություն...» գեղագիտությունը, այսինքն՝ քաղաքացիական ծառայության մեծ պոեզիան։

Իր կառուցվածքով «Մահվան տեսիլը» անձնական խոստովանություն է: Դա այն անհատի խոստովանությունն է իր խղճին՝ հայրենիքին, որի սրտի մեջ խոր ճեղքեր են բացել հայրենիքի արյունոտ պատկերները՝ նրա վերքերը, որի էության մեջ է խուժել ու արյան պես հարազատ դարձել հայրենիքի ճակատագիրը։

Հայաստանն իր վերջին, ամենավերջին օրհասի մեջ էր։ «Պատմության հարցական» լինելուց նա դարձել է այլևս իրական մի կեցություն, որին սպասում է կախաղանը՝ «մի պիրկ պարան ու երկնուղեշ փայտեր երկու»:

Գահավեժ փլուզվում է բանաստեղծի կարոտներից ու երազներից հյուսված «սիրավեպը», ճակատագրական լռության մեջ օրորվում է կախաղանը՝ «վերջին քնարը»։

Եվ արդյոք ո՞վ է երազել այդքան դաժան —
Ու լուսավոր առավոտները իմ հոգու
Ո՞վ դարձրեց — մի անկրակ իրիկնաժամ,
Ու գորշ պարան, ու երկնուղեշ փայտե՛ր երկու (I, 324—325)։

Չարենցի պես արդարախոս ու անձնազոհության պատրաստ անհատը կարող էր միայն հայրենիքի ճգնաժամի համար դատափետել իրեն, անձնական պատասխանատվության ծանրությունը վերցնել իր վրա.

Ցույց այդ ես՛ եմ, որ սրտով իմ լուսնահար,
Ո՛չ մի կրակ հեռուներից ձեզ չբերի,
Ու ցանկացա, որ չորհներգի ո՛չ մի քնար
Լուսապսակ, պայծառ գալիքը Նաիրի... (I, 325)։

---

6 Գ. Սևակ, Ջեկուցում Չարենցի ծննդյան 70-ամյակին, «Գրական թերթ», 1967, № 40։

Հայրենիքի զավակը՝ նրա չարչարանաց ժամին, անձնական պարտականության խնդիր է համարում կյանքի զոհաբերությունը՝ հաղտեցնելու անհատների ու երկրի ճակատագրի մեջ բացված «հակասությունը».

Երթամ հիմա։ Ու կարոտով անմխիթար,
Իմ երգիչի երազներով ու հրերով,
Անհրապույր իմ օրերի երգով մթար
Ու Նաիրյան իմ երազի վերջին սիրով,—
Երթամ մարող ու մարմրող իրիկվա մեջ,
Որպես ուրու հալածական, որպես տեսիլ—
Տա՜մ պարանոցս կարոտին այն երկնուղեշ
Ու օրորվեմ՝ եղերական ու անբասիր...
Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ուրիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան.
Եվ թող տեսնեն ի՛մ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ քո՛ղբ երկիր, լուսապսակ քո ապագան։
Թող դուրս ընկած իմ աչքերի մեջ կախվածի
Նոքա տեսնեն պայծառ օրերդ ապագա,—
Թող ո՛չ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ոչ մի ստվեր կախաղանին թող մոտ չգա... (I, 325)։

Այս տողերն անմիջապես հիշեցնում են նաև Գր. Նարեկացուն, «Մատյանի...» մեղաները (մեղավորքից մեղավորը չկա), միայն փոխվել են աղոթքի հասցեները։ Նարեկացու երկնային արքայաբնակ աստծուն այստեղ փոխարինել է Չարենցի երկրային աստվածը՝ Հայրենիքը։ «Մահվան տեսիլը» նույն «Մատյանի» դրաման է, նույն խոստովանությունը մարդկային խղճի առաջ, միայն այս ինքնավերլուծության մեջ չկա հոգեկան մասնատում ու երկվություն, Չարենցը չունի միջնադարյան ճգնավորի հակամարտության հոգին, ողբում և հառաչում է, բայց իրականությանը նայում է հետնադարյան մարդու անմիջականությամբ։

Բանաստեղծությունը թեև լցված է մահվան տեսիլի հոգեբանությամբ,—կախաղանը Չարենցը դիտում է որպես «կարոտների գագաթ»,—բայց նրա էությունը, վերջին հաշվով, ոչ թե կործանման միստիկական ինքնամոռացումն է, այլ հայրենասիրական գործողության անհրաժեշտության գիտակցումը։

Այս զգացողությամբ Չարենցի բանաստեղծությունը մտնում է ապրումների այն հունը, որ բացել էր Վահան Տերյանը՝ «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղանից» մինչև «Երկիր Նաիրի», ուր արվում է այս ընդհանրացումը.

Ո՞րտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Ես զոհաբերումն այնպես խնդագին...7

Չարենցին խորթ էր տասական թվականներին տարածված հոգեբանությունը՝ կործանման ու տառապանքի միստիկան (ձուլվել «կյանքի ամենախոր երևույթին՝ Մահվանը և թողնել աշխարհը)։ Ամենամեծ տառապանքն անգամ նրան չի տանում դեպի Մահի մեծարման դիրքերը, դեպի Մահվան միակության աշխարհայեցողությունը։ Հակառակը՝ հայրենիքի մահվան տեսիլը նրա փրկության համար «խնդագին զոհաբերման» ճանապարհը բռնած հերոսին տանում է դեպի գործի ու գործողության իրականություն։

«Մահվան տեսիլի» «քնարական խոստովանության» միջով անցնող անձնվիրումի թեման յուրահատուկ հոգեբանական «մաքրագործումի»՝ «կատարսիսի», դեր է խաղում՝ նույն բանը թելադրելով նաև կախաղանի շուրջը խմբված մարդկանց։

Անհատների կործանումը Չարենցը համարում է հայրենիքի համար ստեղծված ծանր իրադրությունից փրկվելու միակ ելքը։ Կրկնվում է հայոց պատմության հանրածանոթ տրամաբանությունը. «Վասն հայրենյաց մեռա՛ր, դու շա՛տ ապրեցար»։

Պանծացնելով հայրենիքի համար կատարվող զոհաբերության գաղափարը, Չարենցը դրանով իսկ հաղթահարում է մահվան տեսիլքի միստիկան և փարում անմահության սկզբունքին, անձնազոհությունը դիտելով որպես Նաիրիի գոյության հաստիչն ու հարատևության պարտադիր սկիզբը։

«Մահվան տեսիլը» այլախոսություն է։ Բայց ռեալիստական-դրամատիկական և ոչ թե փիլիսոփայական այլախոսություն։ Այստեղ չկան ոչ գաղափարի կրկնորդը (ДВОЙНИК), ոչ դիցաբանական-պատմական դիմակներ, ոչ էլ պայմանական հարաբերություններ։

Իրադրությունը ներկայացված է համարյա կենսագրական հավաստիությամբ ու ճշգրտությամբ։ Վերին աստիճանի իրական հասկացություններ են կախաղանի սյուներն ու պարանը, բանաստեղծն ու հայրենիքը, ինչպես և իրական են դրանց շուրջը կազմավորվող զգացմունքները՝ զոհաբերության՝ նահատակության, պատրաստակամությունը, երկրի հետագա հառնումի հավատը, գոյության մեծարումը և մահվան գաղափարի հերքումը։

---

7 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 230։

Կախաղան բարձրանալով՝ զորավիգ լինել հայրենիքի վերածնությանն ու հառնումին,— սա գեղեցիկ խոսք չէր, ոչ էլ պեղագիտական հնարամտություն՝ «բանաստեղծական սյուժե»։ Բանաստեղծի քաղաքացիությունը Չարենցը հասկանում էր այդ բառի ամենաուղիղ նշանակությամբ՝ հավաստիացումները փոխարինելով գործողությամբ։

«Մահվան տեսիլը», այս իմաստով, կարելի է համարել հայրենիքի ճակատագրական ժամին բանաստեղծի տված քաղաքացիության քննությունը։ Նա քննություն էր տալիս, որպեսզի հաստատ ձգվի Հայաստանի ճամփան, որպեսզի մահվան տեսիլի հետնակողմում պայծառ ափեր բացվեն և նոր օրեր շնչեն Հայաստանի հողում, որպեսզի իրականանա այն բաղձանքը, որ արտահայտել են Չարենցի ժամանակակիցները.

Երանի՜ ձեզ, որ պիտի գաք՝
Մեզնից պայծառ, մեզնից ժպտուն...
Մենք մեր տան մեջ օտար եղանք,
Դուք տիրաբա՜ր կգաք մեր տուն...[8]

* * *

Երանի նրան, ով հայրենական
Խաղաղ հարկի տակ հանգչում է հիմա,
Ում չեն սարսեցնում հողմերը գուժկան,
Ով գալիք օրվան ժպտում է անահ[9]...։

3

Ինչպես «Մահվան տեսիլում», այնպես էլ այս դժվարին թվականներին գրած ուրիշ գործերում Չարենցը հաղթահարում է հոգեկան ընկճվածությունը՝ Հայաստանի ողբերգական կացությունը դարձյալ դնելով **աշխարհաժխտման ու աշխարհահիացումի** այն համակարգի մեջ, որով բնութագրվում էր նրա 1912—1918 թթ. բանաստեղծությունը։ Կրկնվում էր իրականության ճանաչման ու գնահատման կոնցեպցիան, միայն այն տարբերությամբ, որ այս տարիների աշխարհաժխտումն ավելի կրքոտ է ու սոցիալական-պատմական թափանցումներով ավելի հագեցած, իսկ աշխարհահիացումն ավելի խորն է ու կյանքի աղբյուրներով ավելի հարուստ։

Իհարկե, աշխարհաժխտումի ու աշխարհահիացումի բանաստեղծական կոնցեպցիան ամենևին չի նշանակում, որ Չարենցը

---

8 Դ. Քալաշյան, Վերջին աղջիկ, 1920, Էջմիածին։

9 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 56։

տալիս է երևույթների սպառիչ, հիմնավորումներով հարուստ լուծումներ, որ նա տալիս է հայրենիքի և աշխարհի, մարդու և հասարակության կապերը բացահայտող ներդաշնակ եզրակացություններ։ Ավելին, Չարենցի քնարի այն հատվածը, որի մեջ տեղադրըվում են «Ողջակիզվող կրակի» (1918—1920) երեք մասերը, «Փողոցային պչրուհուն» (1920) շարքի լիրիկական բալլադները՝ թվով յոթ, «Նաիրյան դառնաթախծի ու մորմոքի» թեմաներով գրված մի շարք բանաստեղծություններ, իրենց հուզական բովանդակությամբ այդ շարքերին հարազատ մի քանի ուրիշ էջեր,—բնութագրվում են ներքին մաքառումներով ու հոգեբանական զիգզագներով, տրամադրությունների փոխակերպումներով։

Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել մի բանաստեղծի ստեղծագործություն, որը իրականության մասին ունի այսպիսի պատկերացում.

Գորշ, տաղտկալի ու խելագար երգ է կարծես այս կյանքը մի.
Ինչ-որ մեկի սրտում բացված-վերք է կարծես այս կյանքը մի.
Եվ ո՞ւմ համար— էլ ո՞ւմ համար կարոտակեզ երգե հիմի
Սիրտս՝ լցված տարիների սեղմ արճիճով ու կապարով (I, 297—298)։

Չարենցի 1918—20 թթ. ստեղծագործությունը[10] հակասությունների ու հանգույցների բարդ, չափազանց բարդ կծիկ է։ Գրեթե միաժամանակ նա գրում և տպագրում է համարյա իրար ժխտող, միանգամայն «տարբեր» հուզական շեշտ ու բովանդակություն ունեցող գործեր՝ ամենաառույգ, զվարթ, ցնծությամբ լի տողերից մինչև ամենամռայլ ու հուսահատական տողերը, ամենապայծառ տրամադրություններից անցում է կատարում դեպի ամենատարսափելի եզրակացությունները։

Այդ տարիներին նա գրում է «Ողջակիզվող կրակի» մաժորն ու «Լիրիկական բալլադների» («Փողոցային պչրուհին») մինորը, ստեղծում է «Անկումների սարսափից» մահվան խելագար պարի

---

10 1918—20 թթ. բանաստեղծությունների մի մասը գրվել է Հյուսիսային Կովկասում՝ հայրենիքից հեռու. մյուս մասը՝ այն օրերին, երբ Չարենցն ուսուցիչ էր Կարսին մոտակա Բաշքադիկլյար գյուղում և միակ այբբենարանով հայոց գրեր էր սովորեցնում գյուղական անգրագետ ու ցնցոտիապատ երեխաներին։ Եղիշե վարժապետը, դասերից հետո, մեծ մասամբ ուշ գիշերային ժամերին, ճրագի աղոտ լույսի տակ ծրագրում է իր «հակասական» բանաստեղծությունները և դրանք ավարտում Երևանում, երբ հրավիրվում է որպես աշխատակից «Արարատյան հանրապետության» մշակութային նախարարությունում (Չարենցի ուսուցչական գործունեության մանրամասնությունները տե՛ս Գ. Աբովի հուշերում, «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 110—118)։

ու «Աստղիկի» հոգեկան խենթ բոցավառման պատկերները, տարուբերվում է Ամենտի եզերքի ու կարմիր ձնծաղիկների բևեռներում։

Հարց է տրվում. ինչ տրամաբանությամբ է բացատրվում տարբեր ու իրարամերժ տրամադրությունների հարևանությունը։ Բանաստեղծի գիտակցության մեջ խուժած անակնկալ ու անպարտադիր հղացումներ են դրանք, թե՞ ունեն բավարար պատմական-կենսական հիմքեր։

Հակասական ժամանակն էր՝ իր ամենօրյա ինքնափոխարկումներով ու զիգզագներով իր կնիքը դնում բանաստեղծի աշխարհի վրա, նրան մի բևեռից տանում մյուս բևեռը։

Հայաստանն ապրում էր իր նոր պատմության «անցման շրջանի» հակասությունների մեջ. գիտակցությամբ նա կանգնած էր նոր եզերքների՝ հեղափոխական պայթյունի հասունացման շեմին, իսկ իրականության մեջ թփրտում էր ողբերգության ու տառապանքի ցանցերում։

Ժամանակի իրականության այս ճեղքվածքն էլ պարտադրաբար «երկու հոսանքի» է բաժանում Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը և մի հոսանքով բացատրում մյուսի գոյությունը։ Այս ներքին կապով էլ միասնանում է բանաստեղծի գիտակցությունը, կենտրոնում ունենալով Հայաստանի պատմական ճակատագրի գլխավոր խնդիրը:

4

Բանաստեղծություններում Չարենցը խոսում է «երկու իրականության» գոյության մասին։

Մի բևեռում ժողովրդի ողբերգությունն է, նրա արյունն ու տառապանքը, մյուս բևեռում՝ երկրում անհագնացող «հեղափոխական իրադրությունը»։

Չարենցը իրար է կապում երկու իրականությունը։

Սրտիս մեջ վառվել է, վառվում է։
Կարոտդ անուշ ու հրկեզ

դիմում է նա Հայաստանին և շարունակության մեջ հայտնում հետևյալը.

Իսկ դուրսը հողմի պես տարվում են
Օրերը շեշտով այս երգիս (I, 155)

Երկու բևեռի նշումով Չարենցը ոչ թե անջատում է իրարից «երկու իրականությունը», այլ որոնում է դրանց միասնացման

հանգույցը, որոնում է ողբերգական **Հայաստանի և կարմիր Հեղափոխության դաշինքը:** *Այս համադրությամբ նա ոչ թե տրոհում այլ, հակառակը, ամրացնում ու ամրապնդում է իր գիտակցությունը։*

Էական տեղաշարժեր են կատարվում Չարենցի բանաստեղծության մեջ։

Վաղ տարիների «քնարական հերոսին»՝ գավառական փողոցների թափառականին, երազասեր ճամփորդին, Միածանի ասպետին, հավիտենական ճշմարտություններ որոնողին, պատերազմից դարձած կամավորին փոխարինելու է եկել մի նոր հերոս՝ **Զինվորը, Քաղաքացին, Բանաստեղծը,** *որն իր խնդիրներից առաջինն է համարում* **Հայաստանի և հեղափոխության միասնացման խնդիրը:**

Այս գիտակցության գրական փաստաթուղթը **«Ողջակիզվող կրակը»**՝ *վերին աստիճանի հարուստ և հուզական-փիլիսոփայական խոր նստվածքներ ունեցող բանաստեղծական շարքն է՝ բաղկացած* **«Իրիկունը», «Վերադարձ», «Առավոտ»** *մասերից։*

Այդ մասերը չեն գրվել միանգամից։ Դրանք ունեն գրության տարբեր թվականներ։ «Իրիկունը» գրված է 1918 թ. փետրվար-մարտ ամիսներին, «Վերադարձը»՝ նույն թվականի հուլիսին, իսկ «Առավոտը» ավարտվել է 1920-ի ամռանը։

Չնայած յուրաքանչյուր ենթաշարք ունի «առանձին», սեփական բովանդակության՝ մոտիվների իր համակարգը, բայց շարքի երեք մասերը մեկտեղ արտահայտում են կործանվող ու վերածնության անկասելի ձգտումներով ապրվող Հայաստանի մեծ թեման։

Այդ թեման էլ տրվում է ոչ թե պատկերի ուղղակի տրամաբանությանը, այլ կառուցվածքի հուզական սկզբունքին, ուր կոնկրետ տեսանելի պատկերի փոխարեն գաղափարական բեռնվածությունը տանում են հուզական գնահատականները։ Չարենցը մի որոշ իմաստով յուրացնում է **«բանաստեղծական խոսքի տրամադրության»** *տեսությունը, հեռու մնալով, սակայն,* **«խոսքը չպետք է հավասար լինի իրեն»** *սիմվոլիստական բացարձակումից։*

«Ողջակիզվող կրակը», իհարկե, «առարկայական բանաստեղծության» հաղթանակը չէ, բայց և սիմվոլիստական կաշկանդվածության արտահայտությունը չէ։

Դա բանաստեղծի տրամադրությունների՝ հոգու ոլորքների ու մաքառումների քնարական սղագրության **փաստն** *է, ուր անդրադարձել են պատմության* **ժամանակն ու տարածությունը,** *պատ-*

մական իրականությունից՝ Հայաստանի հոգևարքից ու հառնումից, քաղված գույները։

Վերին աստիճանի բնորոշ է այն պարագան, որ այս ենթաշարքերում ոչ միայն բանաստեղծն է պատմում Հայաստանի ողբերգությունից ու երազներից, տառապանքից ու հույսերից, այլև Հայաստան երկիրը բանաստեղծի հետ միասին հանդես է գալիս որպես գործող անձ ու պատմում է իր կենսագրությունից, ողջակիզումից, այրումներից ու սպասումներից։

Հայաստանը՝ միացած բանաստեղծին, պատմում է... իր ողբերգությունից, իր «քնարական նահանջից»՝ պատմության վրա ճախրող Մահից և «քնարական գրոհից»՝ Գալիքը ավետող ազատաբար կրակներից։

«Իրիկունը» ենթաշարքը, որ բաղկացած է տասնյոթ երգից և «Առավոտը», որ բաղկացած է քսաներկու երգից, իրենց արանքում որպես կամուրջ ունենալով «Վերադարձը», ամփոփագրում են Հայաստանի հոգևարքի ու հույսի, մարման ու բոցավառման, հնազանդության ու հառնումի ապրումները։

Հայաստանին վերաբերող շատ հասկացություններ ու պատկերացումներ են անցնում «Ողջակիզվող կրակ» շարքի քնարական սյուժեի միջով, բայց դրանցից երկու հասկացություն առանձնանում են որպես գլխավոր թեմա։

Դրանցից առաջինը Մահն է, որ «Իրիկունը» ենթաշարքում հանդես է գալիս որպես Հայաստանի ողջակիզման սկզբունք, իսկ մյուսը Կրակն է, որ «Առավոտ» ենթաշարքում երևում է որպես Հայաստանի վերածնության խորհրդանշան։

Մահից՝ ողջակիզումից մինչև Կրակ՝ վերածնություն,— ահա բավականաչափ պարզ, բավականաչափ դժվարին, մեծ ցնցումների հետ կապված այն տարածությունը, ուր Հայաստանը որոնում է գոյության խորհուրդը, իր պատմության ու արդիականության վկայությունը, որոնում է նահատակների արյունով ու պայծառ հույսերով, ինքնայրումներով ու երազի ջահերով, որոնում է «փյունիկբոչունի» տրամաբանությամբ։

«Ողջակիզվող կրակի» գլխավոր միտքն էլ հենց «փյունիկ թռչունի»՝ մոխիրներից վերակենդանացող Հայաստանի թեման է։

Հնադարյան լեգենդը նույնությամբ կրկնվում է Հայաստանի իրական պատմության օրինակով։

«Իրիկունը» ենթաշարքը սկսվում է Մահվան հոգևարքի մեջ գտնվող Հայաստանի հետևյալ պատկերով.

Նո՛ւյնն է կարոտս հիմա՝ անսփոփ ու որբ.
Նո՛ւյնն է աշխարհը վառվող ու արևը բորբ։

Նույնն է երկինքը կապույտ ու լճակը ջինջ—
* Սվ չի՞ փոխվել իմ սրտում, իմ հոգում—ոչինչ։*

Նույնն է սերը՝ կրակված իմ սրտում հիմա՝
Նո՞ւյն կարոտը անսփոփ ու անունը—**Մահ** *(I, 127)։*

Նույն ենթաշարքից մի այլ բանաստեղծության մեջ նորից Հայաստանը երևում է Մահվան հոգևարքում.

Հուրը լափում է հիմա սուրբ մարմինը քո։
Շուրջդ մութ է, շուրջըդ—մահ,—երեկո։

Կույերի տակ փակված, կրակուն,
Այրվում է քո հոգին կրակում։

Հուրը լիզում է տարփոտ շրթերով դեղին
Քո երկնագույն աչքերի, քո սրտի ուղին։

Հուրը լափում է հիմա սիրտդ աղջկա—
Շուրջդ մութ է, շուրջդ—մահ,—ու փրկում չկա... (I, 128)։

Սա 1918 թվականն է՝ *թուրքական նոր հարձակման տարին, որի նպատակն էր վերջակետ դնել Հայաստանի վերջին երազին, մեծ, վառվող ու հրաբորբ աշխարհում սպանել նրա կենդանի սիրտն ու հոգին, հավիտենական ծածկոցով փակել նրա ճանապարհը։*

Մեջբերված պատկերներում Հայաստանը երևում է իր ճանապարհի մայրամուտով, Մահվան դատապարտվածի ողբերգական սպասումներով, այսինքն՝ կեցության այն մակարդակով, որից այն կողմ սկսվում է «խորհրդավոր ոգիների» թագավորությունը՝ **հավիտենական Դժոխքը:**

«Իրիկունը» ենթաշարքի երգերից մեկում ասվում է՝

Երկինքնե՞ր կան մեր հոգում՝ անապակ ու ջինջ—
Կապույտ կարոտ սակայն չավե՞ց ոչինչ... *(I, 135)։*

Սա շատ բնորոշ խոստովանություն է։ Այս խոստովանությամբ բանաստեղծը հաղթահարում է «կապուտաչյա երազանքի» խաբուսիկ խոստումը և ավելի զգաստ է նայում իրականության դեմքին՝ «Կապույտի» պատրանքի տեղը գրավում է իրական **Մահը,** *որը, ինչպես ճիշտ նկատում է Լ. Հարությունովը, դառնում է Հայաստանի* **«վերածնության նախազուշակը»**[11]:

«Կապույտի» և «Մահվան» **դերերի տեղափոխությունը՝** *արդեն կապույտը դիտվում է որպես կործանման խորհրդանշան, իսկ Մա-*

11 *Л. Арутюнов,* Чаренц... стр. 69.

հը՝ վերածնության[12],—այս նոր հարաբերությունը արտահայտում էր իրականության ներքին տեղաշարժերի ու ներքին խլրտումների չարենցյան ըմբռնումը։

Հայաստանի «քնարական սյուժեի» մեջ, անտարակույս, իշխողը այն պատկերացումներն են, որոնք ներկայացնում են նրա ողբերգական գույները։ Դրանք միանգամայն իրական ու կոնկրետ պատկերացումներ են.

Շուրջդ խավար է սակայն, ու մշուշ, ու մահ... (I, 131)։

...Ու դառնում է, ախ,—
Քո մարմինը—հրափթիթ վարդերի դագաղ... (I, 130)։

Կապույտ աչքերդ ահա—աներազ ու պաղ,
Երկինքնե՞ր են—անարև, անուրախ։

Երկինքներ են, ուր արև ու կրակ չկա—
Կապույտ աչքեր մի մեռած, մարած աղջկա։

Ու խաչել են քո կրծքին ճերմակ ձեռքերդ շուշան.
Ծաղիկներ են—արևին չհասան...

Եվ աչքերդ երկնագույն չե՛ն ժպտում հիմա,
Դու պառկել ես դագաղում—քո՛ույր իմ, Մահ... (I, 132)։

Ասպարեզ բերելով իրականության դաժան պատկերներ, Չարենցը, սակայն, չի փարում «Մեռելոցի» անհերքելիության գաղափարին։ Նա փարում է վերածնության հավատին:

Այստեղ իր խոսքն է ասում նույն ժամանակը՝ 1918 թվականը, որը ոչ միայն Մահվան, այլև Հույսերի ճառագման ու Երազների արթնացման, ողջակիզումի թվականն էր։ Ողջակիզումը դարձել էր աշխարհի նորոգման սկզբունք, դարձել էր մասսայական հոգեբանություն, հեղափոխական վերափոխման սկիզբ։

Չարենցն ինքը ականատեսն ու մասնակիցն էր «խենթ բազմությունների» ողջակիզումին։

Բանաստեղծի հայացքը, իրականության ազդեցությամբ, դառ-

---

[12] Այս տրամադրությամբ ևս Չարենցը միանում է Վահան Տերյանին։ Ն. Սարգսյանը «Տերյանի ուղին» հետազոտության մեջ Տերյանի «Մահ-ցնորք» բանաստեղծության մասին դիպուկ նկատել է. «Այստեղ մահը գովերգվում է, օրհնվում և փառաբանվում, այստեղ նա անվանվում է «ամբողջ աշխարհի ցոլք», ուր նա կանչված է լուսավորելու կյանքի «սև համրությունը», փոխելու իր ժպիտը «երկրի մթնում»։ Մահը, այսպիսով, հանդես է գալիս լուսավորողի, մթության և խավարի փարատողի դերում...» («Տասնամյակների միջով», էջ 132)։

նում է դեպի «կարմիր վերջալույսները», որոնք իրենց մահվան մեջ իսկ պարունակում են գալիք «արշալույսների» սաղմը.

Դեռ մայր չի մտել երկնքում
Արևը՝ արյունոտ ու կարմիր.
Դեռ չի՛ մոխրացել իմ հոգում
Քո վերջալույսը կարմիր։

Վառվում է՝ արյուն ու կրակ,
Փռել է արնահոտ մի փոշի.
Վառվում է ու իջնում արագ —
Աշխարհը թողնելով ուրիշի։

Գնում է, բայց կրկին պիտի գա՝
Ա՛յլ կյանքի ժպիտով ու երգով,
Գնում է—ու կրկին պիտի գա—
Բայց մի այլ—մի ուրիշ կրակով (I, 141)։

«Գնում է ու կրկին պիտի գա—Այլ կյանքի ժպիտով ու երգով»—սա արդեն մի հոգեբանություն է, որ հաղթահարում է հուսահատությունը և ձեռք մեկնում պատմական լավատեսությանը։ Այդ հոգեբանության մեջ երևում է «կարմիր Մահվան» մեջ՝ հեղափոխության կրակների մեջ, փրկություն ու ամոքում գտնելու սկզբունքը։ Այդ հոգեբանության պարտադրությամբ Մահվան մթության ու մոխրացման կողքին հայտնվում են նուրը, կրակը, արևը, *որպես հույսի ու լույսի, որպես մաքրման ու վերածնության աղբյուրներ։*

«Ողջակիզվող կրակ» շարքում ամենաբնորոշ և գերիշխող մոտիվը «արևապաշտությունն» ու «կրակապաշտությունն» է, որ Չարենցի աշխարհավերաբերմունքն ուղիղ գծով միացնում է արևի երկրպագության համահայկական գաղափարախոսությանն ու նախնական կոսմիկական պատկերացումներին։ Արևը, կրակը, նուրը, *որոնք իրենց տեղն ունեն «Ողջակիզվող կրակի» գրեթե բոլոր երգերում, ասպարեզ են բերված որպես ջահելության, ուժի, մաքրման, վերածնության, հոգեկան ազատության հոմանիշներ, որպես հարության ակունքներ։ Եվ բանաստեղծի հետ միասին Հայաստանը փառք է տալիս արևին, նրա հզորությանն ու արթնացումին, նրա բռնկման հրաշքին.*

Սիրտս գիտե հիմա, որ արևը մեր այս—
Փայլ է ո՛ւրիշ կյանքի, ուրիշ կյանքի երազ։

Պիտի իջնի, մարի երկինքներում բոսոր—
Ու արթնանա նորից՝ հեռավոր ու հզոր *(I, 142)։*

Արևն իջավ։—Մոտ է ծիրին։—
Փա՜ռք հրաշեկ երկնավորին։

Նա չի՛ տանի դեպի կորուստ.
Ջո՜հ է նա մեզ՝ վառված վերուստ։

Արևը—մի ոսկի ճրաշք,
Հրե մի սիրտ, ճրե մի աչք (I, 145)։

Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի մեջ կատարված տեղաշարժերի համար վերին աստիճանի բնորոշ է ողջակիզման արարողության հետևյալ պատկերը.

Վերը, հեռում, արյունամած հորիզոնում,
Մեկը կարծես—հրե մի մարդ—զո՜հ է անում։

Երկնից իջած հորիզոնի գծի վրա—
Վառել է մի ոսկեբոսոր, կարմիր քուրա։

Ու քուրայից կարմի՜ր, կարմի՜ր հոսում է վար՝
Արտի վրա՝ մի խնդություն արևավառ (I, 139)։

Չարենցն ուներ, այսպես ասած, «դիցաբանական մտածողության» հակումներ։ Դրա ապացույցներից մեկը արեգակի դիցաբանական ընկալումն է՝ քաղված հնագույն առասպելական-կոսմոգոնիական հավատալիքներից։

«Արևը—ոսկի ճրաշք» պատկերացումը հենց այդ հավատալիքի չարենցյան քաղվածքն է։ Այդ «Արևը» ամպրոպածին է,—«...երբ թվում է թե ամբողջ երկինքը կայծակնահարելու ժամանակ փայլում է ոսկուց, որ իջնում է երկիր կամ երկնքումն էլ մնում է։ Դա երկնային ծովի ոսկեգույն, կարմիր, ծիրանի բոցավառումն է զորեղ ամպրոպների ժամանակ»[13]:

«Երկրի վրա կրակ վառելու... սրբազան կրակ հանելու գործողությունը,—ասում է Մ. Աբեղյանը,—նախնական հայացքով նմանեցված է սերելու, ծնելու գործողությանը»[14]։

Նախնադարյան «արևապաշտության» ու «կրակապաշտության» տեսիլը (ծիրանի բոցավառումը ամպրոպի ժամանակ) տեղադրելով իր ժամանակի կոնկրետ, երկրային սահմանների մեջ, Չարենցը շեշտը դնում է ոչ թե զոհաբերության կրոնական էքստազի, այլ՝ ծննդյան ու կերպարանափոխության գործողության վրա։

---

13 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 81։
14 Նույն տեղը, էջ 83։

Բարձրացող արևը, որ «Իրիկունը» շարքի 17-րդ երգում նորից երևում է մարող ու նորից կենդանացող երևույթի կերպարանքով, դրա սուտւյգ հաստատումն է.

Մա՛յր մտի՛ր, սի՛րտ, ու ծածկվիր—
Խավարո՛ւմ, խավարո՛ւմ.
Հո՛ւշ է կյանքը, ոսկի՛ մոխիր
Ու մարում։

Մա՛յր մտի՛ր, սի՛րտ, կարմի՛ր երազ,
Երկինքներում ցուրտ ու սին,—
Որ վաղը, սեգ, դու բարձրանաս
Արևի՛ հետ միասին...
. . . . (I, 144)։

Բնության մեծ երևույթին՝ արևին, վերագրելով հրաշագործ հատկանիշներ, «աստվածացնելով արևը», Չարենցը չի ոչնչացնում աշխարհն ու չի փոքրացնում մարդուն։ «Բնության արևի» կողքին որպես հավասար արժեք նա հաստատում է մարդկանց հոգիներում արթնացող արշալույսները.

Սի՛րտս—արև, սիրտս—գարուն,
Հրի՛ բաժակ ու սիրո... (I, 143)։

Սա է «Ողջակիզվող կրակի» թերևս ոչ այնքան հստակորեն ձևակերպված, բայց բազմաստեղծական խորունկ բնազդով կռահված փիլիսոփայությունը։

«Իրիկունը» ենթաշարքը, այսպիսով, ավարտելով Մահից, ավարտվում է արևի երկրպագությամբ։ «Արև-ճրաշքը» հանդես է գալիս նաև որպես Մահը կործանող ուժ, արեգակը նախապատրաստում է կյանքի խավար ծածկոցների փլուզումը և լուսեղ հորիզոնների առաջացումը։

«Իրիկունը» շարքի վերջին՝ 18-րդ երգում, համարյա հիմնային երանգով փառաբանելով արևի մեջ եղած ստեղծագործության ու կործանման սկզբունքները («արևը—կյանք, արևը—մահ»), Չարենցը դրանից անմիջապես հետո գրում է «Վերադարձ» քնարական պոեմը, ողջակիզման ու հարության աշխարհավերաբերմունքի համակարգում դիտելով նաև իր անձնական կենսագրությունը:

«Վերադարձը» բնույթով ինքնապսեմ է։ Դա բազմաստեղծ հոգեկան ապրումների՝ կասկածանքների, հավատի, մաքառման քնարական պատմությունն է։ Այստեղ ներկայացված կենսագրական

պատառիկները ուշագրավ են ամենից առաջ նրանով, որ բանաստեղծը ժամանակի ինչ-որ կետում փորձում է վերաքննել, վերաիմաստավորել իր անցած ճանապարհը, վերաքննել իր էությունը. ի՞նչ է ուզում աշխարհից, ի՞նչ է որոնում, ի՞նչ է հերքում։ Վերագնահատության համար Չարենցը նախ և առաջ դառնում է իր վաղեմի դիրքերի գնահատությանը՝ մեջտեղ բերելով պատանեկան քնարին բնորոշ հուզապրումներ՝ աշխարհի անիմանալիություն, կապույտ ուղիների որոնում և այլն։

«Վերադարձը» սկսվում է հարդագողի ճամփորդների՝ թափառականի թեմայով, որը վաղ Չարենցի հափշտակությունն էր.

Երբ երկնքի մովում վերջին աստղը հանգավ՝
Նա իր տունը թողեց ու ճանապարհ ընկավ... (I, 146)։

Հարդագողի երազատեսը ճանապարհ էր ընկել՝ գտնելու հավերժության խորհուրդը, որոնելու աշխարհի կորած գեղեցկությունները.

Նա գնում էր թեթև, որպես անփույթ—ուրու
Ու ձգվում էր ուղին դաշտում—հեռո՜ւ, հեռո՜ւ,
Ոլորվում էր անվերջ,—որպես անդարձ մի երգ,
Որ դաշտերը թողած, թողած հովիտ ու հերկ,
Սեգ լեռների միջով, ոլորտներով վերին
Խառնվում է հեռու հորիզոնի ծիրին։—
Ու կանչում էր նրան կարոտակեզ մի ձայն,
Շշուկներով անուշ նա ասում էր նրան.
«...Ամեն տագնապ ու հոգս թողած երկրի հողին՝
Քայլի՜ր, քայլի՜ր անվերջ կարոտներիդ ուղին.
Մի կարոտ է հոգիդ, հեռու աստղի մի փայլ—
Քայլի՜ր, քայլի՜ր անվերջ, հավերժասե՛ր եղբայր... (I, 147)։

Չարենցն այստեղ պատմում է «երկրորդ կեցության» հրապուրանքից։ Պատմում է «հավերժատիրության» գայթակղության, բարձունքների խորհրդավոր գաղտնիքների ու հեռացումի գեղեցկության մասին։

Թեև նրա քնարական խոստովանանքի մեջ պարբերաբար հնչում է հեռացումի՝ «կապույտ հեռուների» թեման, բայց դա հնչում է ոչ թե հաստատվելու, այլ հերքվելու՝ վերադարձի համար։ Հեռացման պատկերներին զուգընթաց անվերջ ծագում են կասկածներն ու հարցերը՝ բանակա՞ն են արդյոք անհունության ձուլվելու տենչերը, հասկանելի՞ են արդյոք «հեռու երկինքների» ու կապույտ տարերքի գաղտնիքները, ճիշտ է արդյո՞ք հեռացումը։

Այս հարցերին արդեն ճանապարհ անցած բանաստեղծը պատասխանում է կտրուկ դիրքով՝ **վերադարձով**: Վերադարձ դեպի երկրի հովիտներն ու հերկերը, դեպի իրականության հոգսերն ու հոգնաշատվիր ուղիները, դեպի լայնարձակ կյանքը.

...Սրբեց աչքերը թաց
Եվ արևի՛ հրին կարոտակեզ ժպտաց։
Եվ հայացքը հառած արեգակի շողին—
Նա ժպտալով **բռնեց վերադարձի ուղին**... (I, 149)։

Հետաքրքրական է, որ հոգեբանական շրջադարձի համար ամենաուժեղ դրդիչը դառնում է դարձյալ արեգակը, որն իր «հրաշունչ հուսանքով» խոստանում է կյանքի նոր բռնկումներ.

— Որպես վառվող մի սիրտ ողջակիզվող կրակ,
Մայր էր մտնում հեռուն արեգակը հրակ,
Որ գիշերից հետո, որպես հրե մի վարդ,
Նորից վառվի ծիրում ու բարձրանա զվարթ—
Եվ լափվելով անվերջ իր կարմրակեզ հրից՝
Երկինքների մովում ողջակիզվի նորից (I, 149)։

Չարենցյան «վերադարձի» մեջ հատկապես ուժեղ է հնչում «...կյանքի ընդունման, կապույտ ու անորոշ հեռուներից երկիր... վերադառնալու, միստիկական գայթակղությունը և ռոմանտիկական հրապույրները հաղթահարելու թեման»[15]։

Արևի փառաբանությունից ու ողջակիզումից հետո **վերադարձը** դառնում է Չարենցի աշխարհահայացքի մյուս աստիճանը։ «Երկրնքի առասպելների» ռոմանտիկայից դառնալով դեպի մայր-հողի գիրկը, նա դրանով հերքում է հայեցողականության ուղին և հող նախապատրաստում մաքառման ու գործողության ուղիների համար։

Աշխարհահայացքի այս տարրերով է շնչում բանաստեղծի քնարական օրագրի երրորդ մասը՝ **«Առավոտը»**:

Այս ենթաշարքի էտյուդներից մեկում Չարենցը իր հոգում խլրտացող ապրումների մասին ասում է.

Կանչում են՝ դարձի՛ր, դարձի՛ր—
Օրերը՝ անցած, լազուր,—
Բայց **նո՞ր** է իմ դեմ անծիր
Աշխարհը հրահզոր...

15 Հ. Սալախյան, *Ժամանակիդ շունչը դարձիր*, էջ 32։

Ու շուրջս արդեն հիմա
Շեփո՜ր է հնչում ու շե՜ր.
Շեփո՜ր է ամեն մի մահ,
Ամե՜ն վերք — հրե մի սեր։

Կանչում են՝ դարձի՜ր. դարձի՜ր,
Օրերը — խզո՜ւր ու ղուր.
Բացվել է իմ դեմ անծիր
Աշխարհը հրահզոր... *(I, 156)*։

Մի այլ էտյուդում Չարենցը միևնույն հավատով գրում է.

Օրհնում եմ կյանքում հիմի
Ամե՜ն հուր, ամե՜ն մոխիր *(I, 171)*։

«Առավոտ» ենթաշարքում ևս, ինչպես «Իրիկունի» մեջ, ընդարձակ տեղ են գրավում կրակային տարերքի պատկերացումները։ Բայց եթե «Իրիկունի» արևապաշտությունը *դեռևս կոսմիկական նախնական կեղևի մեջ է և չունի սոցիալական-պատմական հագեցում, ապա «Առավոտի»* կրակապաշտությունը *արտահայտում է ժամանակի կոնկրետ սոցիալական երևույթի՝ հեղափոխության, հայտնությունը։*

Եթե «Իրիկունի» մեջ հրաշեկ արևը *երևում է հեթանոսական միստերիայի և տեսիլի կերպարանքով, երևում է որպես արարչության բիբլիական քաղվածք, ապա «Առավոտի»* կրակը *բազմաթիվ անուններով ու որոշիչներով՝* կարմիր կանթեղ, կարմիր բոց, կարմիր երգ *և այլն, ոչ թե դիցաբանական ամպրոպածնության գաղափար է, այլ հեղափոխության տարերք։*

Այս մետամորֆոզով՝ արևից — կրակ, *և երևույթի կոնկրետացումով, Չարենցը Հայաստանը վերջնականապես պոկում է երկնքի ֆանտաստիկայից և տեղադրում իրականության սահմանների մեջ։*

«Առավոտ» շարքի բարձրացող տրամադրությունները քաղված են 1919—20 թթ. իրադրությունից։ Դա այն ժամանակն էր, երբ հեղափոխության ալիքները հասել էին նաև Հայաստան ու բերել վերածնության, հայրենական մարած օջախների բոցավառման *հույս։*

Հայաստանը սպասում է նոր առավոտին, նրա հնամյա հողի վրա հասունանում է ժողովրդական ապստամբությունը, որը կոչվեց Մայիսյան։ Հեղափոխական իրադրությունը, բնականաբար, Չարենցի բանաստեղծական բառարանը հարստացնում է «օրերի տագնապին» ու տոնական տրամադրությունն արտահայտող հասկացություններով։

Չարենցին՝ Ռուսաստանից վերադարձած բանաստեղծին, չափազանց մոտ են թվում իր հայրենիքի ազատագրության ժամերը։ Ունենալով նախազգացումների բացառիկ ձիրք, Չարենցը դրան միացնում է և հավատը։ Դրանով էլ բացատրվում է կրակի տարերքի անընդհատ ծավալումն ու խորացումը նրա բանաստեղծական պատկերների համակարգում։

Դա այլևս մթնշաղային պահերին հորիզոնում երևացող դալուկ արևը չէ, այլ մի ամբողջ աշխարհ, մի կենդանի ու շարժուն տարերք։

Դա կրակն է՝ «հսկա հրդեհի»՝ հեղափոխության կերպարանքով.

Ես գիտեմ՝ դո՛ւ ես վառել
Հուրը, հրդեհն այս հսկա (I, 152)։

Դա այլևս արևի ֆանտաստիկան չէ, այլ երկիրն իր մեջ առած հեղափոխությունը.

Քո փայլով դու վառել ես երկիրը,
Կարոտով ու փայլով քո անուշ (I, 157)։

Դա նաև բանաստեղծի նոր սիրո խոստովանություն է.

Հնչում են խոսքերը, բառերը,
Հանգերը, վանկերը բոլոր,
Երբ քաղցր կարոտդ վառել է
Սրտիս մեջ նոր սեր ու օրոր (I, 153)։

«Օրվա խորհուրդներին» տրտում ապրումներով սպասող բանաստեղծը այժմ իր երգի աղմուկով լցնում է օրերը և օրերում որոնում հայրենիքի իրական կերպարը.

Ինչպե՜ս երգեմ, չգիտեմ, կարմիր հմայքը քո այս,
Ինչպե՞ս ասեմ աշխարհին, որ աշխարհում արդեն կաս... (I, 155)։

«Առավոտի» տոնական ապրումները ծնում են հայրենիքի և հեղափոխության դաշինքի խորհրդանշանը՝ Բրոնզե քրոջ կերպարը.

Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս,
Լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս,
Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս։

Դու վառվել ես օրերի մեջ ու հրում,
Դու վառվել ես կարմրավառ այս օրերում,
Դու վառել ես գալիքները ու հնում (I, 160)։

«Բրոնզե քրոջ» կողքին հայտնվում են դեպի գալիքը սլացող կարմիր նժույգները.

Կարմիր նժույգները թռչում են սրընթաց,
Կարմիր նժույգները՝ բաշերը փրփուր։
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտուք ու հուր։

Վառվե՜լ է երկիրը կարմիր կրակով.
Կարմիր նժույգները վառե՜լ են երկիրը,—
Թռչում են—հողմի՜ պես—անընդհատ շարքով,
Ամեն տեղ—երաշտ է, տագնա՜պ է, գրգի՜ռ է։

Դոփում են պայտերը, կայծկլտում են վա՜ռ,
Կայծերը նետի՜ պես ճեղքում ե՜ն գալիքը.
Հողմի մեջ փլչում են շենքերը մարմար.
Ամեն տեղ հրդեհ է, ու հուրը—բարիք է։

Թռչու՜մ են, թռչո՜ւմ են անվերջ, սրընթաց
Կարմիր նժույգները, բաշերը—փրփուր,—
Վառվում, հրդեհվում են հետքերը նրանց—
Կարմիր նժույգները հրդեհ են ու հուր... (I, 163)։

Չարենցի կարմիր նժույգների անընդհատ շարքերը՝ իրենց փրփուր-բաշերով, պայտերից որպես նետ արձակված բոցերով, իրենց հողմնային հետագծով, Հայաստանը դուրս են բերում դեպի հեղափոխության անծայր հեռաստաններ, նրան դնում աշխարհի դինամիկ կառուցվածքի մեջ։ Բայց որքան կոնկրետ ու իրական է դառնում Բրոնզե Քրոջ՝ հեղափոխության, հաղթության ժամը, որքան մոտ է թվում ճեղքվող գալիքը, նույնպիսի կոնկրետությամբ գիտակցվում է Հայաստանի նոր ողբերգությունը։

Նորից ասպարեզ է գալիս չարենցյան «ողբերգական պարադոքսը»։

Միանգամայն իրավացի է այն նկատողությունը, թե՝ խաչված Բրոնզե Քրոջ կերպավորումով խորանում է և Հայաստանի ողբերգությունը[16]։ «Ողջակիզվող կրակի» մեջ են խուժում «կարմիր կանչերին» ու «կարմիր նժույգներին» անհարազատ հնազանդության ու վհատության թեմաներ։ Այս «հակասության» մեջ մեղքը ոչ թե բանաստեղծինն էր, այլ այն ճակատագրական իրադրությանը, որ ստեղծվեց Հայաստանում Մայիսյան ապստամբության պարտությունից հետո։

---

16 *Л. Арутюнов,* Чаренц, стр. 78.

«Մի բանաստեղծության առթիվ...» հոդվածում, պատասխանելով իր անբարեխիղճ ու «անողոք» քննադատներին, Չարենցն ասում է, որ «Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս» տողով սկսվող բանաստեղծությունը գրելիս նկատի է ունեցել՝ «...այն ռեակցիան, որ տիրեց երկրում Մայիսյան ապստամբությունը ճնշելուց հետո։

Քեզ խաչել են ու թքել են երեսիդ,
Օ, երկի՛ր իմ, հրադեմ ու հրասիրտ—
Բրոնզե քո՛ւյր իմ, բրոնզե հարս իմ երազի։

Պարզ է, որ խոսքը վերաբերում է Մայիսյան հեղափոխությունը ճնշելուն. այդ ճնշումով էր, որ «խաչեցին» «բրոնզե հարսին», այսինքն հեղափոխությունը և դրանով խաչեցին մեր երկիրը» (VI, 203)։

Հայաստանի «խաչելության» սգերգը,—իսկ «Բրոնզե քո՛ւյրը...» այդպիսի որակ է,—մուծելով իր բանաստեղծական համակարգի մեջ, Չարենցը բնավ էլ չէր պառակտվում կրակե տարերքից։

Հայրենական վերքերի «ամոքիչը»՝ հեղափոխության, խռովարար հողմերն ու ազատարար կանչերը այնքան հարազատ էին նրա հոգեկան կառուցվածքին, որ հուսահատության ծանր ժամերից հետո էլ նորից խոնարհվում է «կրակե կարմիր դստեր» առաջ, նորից օրհներգում է հուրը որպես մեծագույն բարիք։

Չարենցը օրհնում է հեղափոխությունը այսպիսի տողերով.

...Դու—կրակի դուստր բարի,—
Քե՛զ է կանչում սիրտս հիմա,
Քեզ է կանչում սիրտս՝ արի՛,—

և հավատացնում ջերմեռանդորեն՝

Քե՛զ եմ նետում եղբայրաբար
Իմ արյունի ճիչը վերջին (I, 170)։

Բնորոշ է, որ Բրոնզե Քրոջ խաչումից հետո Չարենցի հեղափոխական կողմնորոշումը դառնում է ավելի կրքոտ ու ավելի մոլեգին։ Նա ուղղակի աղերսում է, որ «ազատության կարմիր հարսնացուն» մտնի աշխարհում կորած իր երկիրը, որ կրակային տարերքը իր բոցերով ժպիտներ վառի ավեր երկրում.

Տեսնում եմ՝ վառ օրերում, օրերի հրում
Դեմքդ ժպտում է ահա աշխարհին ամբողջ.
Բացվել է դեմդ ահա աշխարհի հեռուն,
Շիկնել է դեմդ ահա տիեզերքը ողջ...

Դու, որ ժպտում ես հիմա, որ վառել ես այդ
Խնդությունը հրեղեն—ամենքի՛ համար,—
Նայի՛ր մի պահ քո հրե աչքերով զվարթ
Դեպի երկի՛րը իմ մութ, իմ երկիրը մառ...

Վառի՛ր երկիրս քո դեմ—մի կարմիր կանթեղ,
Նետի՛ր ժպիտդ վերջին իմ ավե՛ր երկրին,
Տո՛ւր վերքերին Նրա մառ, վերքերին անդեղ
Կարմիր ժպիտդ քո սո՛ւրբ, քո՛ւյր իմ, Սո՛մա, կի՛ն (I, 169)։

Սոմային ուղղված այս կանչով Չարենցը, իհարկե, չէր դառնում դեպի ետ։ Նա նայում էր առաջ՝ գալիք կյանքը հաստատող այն կրակներին, որոնք պատռում են տեսիլի ծածկոցները և բերում իրական Հայաստանը.

Տեսնում եմ—մի նո՛ր երկիր
Բացվում է իմ դեմ—ֆիշ-ֆիշ... (I, 171)։

Չարենցի աշխարհահիացումը պսակվում է Հայաստանի և հեղափոխության, բանաստեղծության և հեղափոխության, աշխարհի և հեղափոխության հիմներգությամբ.

Որքան դաշտեր որ կան,
Որքան որ կան լեռներ,
Որքան գյուղե՛ր, հյուղե՛ր,
Ու քաղաքներ հսկա—
Կուզեմ ողջույն այնքան
Հոգուս խորքից թևե՛ր.
Կուզեմ ամե՛ն ժխոր
Հոգիս ապրի, զգա (I, 173)։

Այս հրապարակախոսական հիմներգությամբ Չարենցը, իհարկե, քանդում էր «Կապույտ առասպելների» հանգույցները («Կապույտ կարոտը մեռավ։ Խառնվեց հրին»), բայց հայրենիքը չէր հանձնում անցյալին[17] ու փարում «անհայրենիք», «անանցյալ» հեղափոխությանը։ Հակառակը՝ հենց հեղափոխական բարձր իդեալի լույսի տակ ավելի որոշ են երևում հայրենիքի իրական ցավերն ու կեցության ողբերգականությունը։ Դրանով էլ բացատրվում են Չարենցի ստեղծագործության մեջ եղած այն ողբերգական թեմաները, ուր տառապող հայրենիքի հետ միասին երևում է նաև ժամանակի տառապող ու կործանվող մարդը։

---

[17] *Л. Арутюнов*, Чаренц, стр. 82.

«Կարմիր երգի» հետ միասին Չարենցի քնարերգության մեջ ծավալվում է ավերակ երկրի, «անիծյալ աշխարհի» ու մարդու ողբերգական ճակատագրի թեման։

5

Իդեալական եզերքների ծիսական մեծարումից դեպի «սարսափելի աշխարհի» «հմայքների» մերկացում, հայեցողականությունից դեպի իրականության վերլուծություն, տեսիլային մտապատկերներից դեպի Հայաստանի ողբերգական ճակատագրի խոր գիտակցում,—այս անցումներով է բնորոշվում Չարենցի շրջադարձը։

Իհարկե, Չարենցի վաղ քնարը ևս հերքող, ծառացող, անխոնարհ ու անհնազանդ քնար էր։ Բայց նրան պակասում էր աշխարհայացքի լայնությունը։

Պատմության այս ճակատագրական պահին, երբ հասարակական գիտակցությանը անունդ չեն մատակարարում անգամ «դյութական տեսիլներն» ու կապույտ առասպելները, երբ գետնահարվում է անգամ հայկական ռոմանտիկական փաղափարախոսության նեցուկը՝ տեսիլային-էսխատոլոգիական գիտակցությունը. իր տեղը զիջելով մերկ, սարսափելի, ամենասարսափելի իրականությանը,—պատմության այս տարաժամին Չարենցի քնարը ծայրեիծայր ողողվում է Հայաստանի և մարդու ողբերգական ճակատագրին բնորոշ թեմաներով։

Այնքան է սրվում բանաստեղծի ողբերգությունը, որ նա դիմում է անգամ ինքնաոչնչացման ու ինքնածաղրման։

Ես,—խեղկատակ եմ հիմա,—

ճչում է Չարենցը 1920 թ. սեպտեմբերի 16—23-ը գրած «Փողոցային պչրանքուն» լիրիկական բալլադների շարքի վերջին բալլադում։

Բանաստեղծուհի Լեյլիին գրած մի նամակում Չարենցը տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Ձեզ համար յոթը բալլադ եմ գրել Մի բալլադի վերնագիրն է—«Խեղկատակ»։ Նշանակում է—ШУТ Ե՛ս եմ։ —Խեղկատակ։ Ոչինչ։ Լավ է»[18]։

Այս անակնկալ ու հանպատրաստի խեղկատակությունը՝ ար յան վերջին ճիչը, որով հետապնդողներ կապում են ժողովրդակա

---

18 Տե՛ս Ե. Չարենցի Երկերի I հատորի ծանոթագրությունները, էջ 361։

բալագանների հայտնի կատակաբանների «ուրախ հեքիաթների» ու գրական դիմակների ավանդների հետ։ «Խեղկատակ» բանաստեղծության մեջ,—գրում է Լ. Հարությունովը,—կատակաբանի դիմակով հանդես է գալիս արդեն ինքը՝ բանաստեղծը, որը, հայտնելով ամեն ինչ և ամեն ինչի մասին երգելու առաջարկը, անց է կացնում բուրժուական աշխարհում «ստեղծագործողի» ողբերգական ճակատագրի միտքը... Դրամատիկական իրադրությունը քողարկվում է ուրախ դիմակով»։ Չարենցյան դիմակի «ուրախությունը», ինչպես և Բլոկինը, թաքնում է մարդկանց ուղղված մեղադրական ու կոչ»[19]։

Ոչ միայն «Խեղկատակը», այլև «Փողոցային պչրուհում» շարքն ամբողջությամբ, համարվում է դիմակային արլեկինադի արտահայտություն. «Շարքի միջով անցնում է դիմակի և կրկնորդի թեման, ծաղրածուի և արլեկինադի մոտիվը»[20]։

Ավելին. «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունը ևս դիտվում է իբրև դիմակի արվեստ[21]։

Ինչ-որ հեռավոր կապեր կարելի է հայտաբերել, իհարկե, Չարենցի խեղկատակի բացարձակ անկեղծության («Ես երգում եմ ակամա։ Ի՞նչ էլ երգեմ. կուզեք—սեր, Կուզեք—մահ։—Բայց չե՛մ կեղծում ես երբեք») և Ալ. Բլոկի «Балаганчик» դրամայի կատակաբանի պատմությունների միջև („Актеры, правьте ремесло, Чтобы от истины ходячей Всем стало больно и светло“), բայց դժվար է համաձայնել Չարենցին վերագրվող «ուրախ դիմակի» մտքի և, մանավանդ այն տեսակետի հետ, թե Չարենցի և Տիցիան Տաբիձեի համար («Խալդիական բալագան») հայրենիքը քաղաքական բալագան էր»[22]։

Չարենցի խեղկատակի արմատները նախ և առաջ պետք է որոնել այն կոնկրետ ժամանակի մեջ, որը թելադրեց նրան իր կյանքին այդ ամենադաժան խոստովանությունը։

«Ես — խեղկատակ եմ հիմա» տողը Չարենցը գրել է 1920 թ. սեպտեմբերի 23-ին, այսինքն՝ թուրքական նոր հարձակման անմիջական նախօրյակին։

Արևելյան Հայաստանի սահմանները ներխուժած թուրքական զավթիչներն արդեն պատրաստ էին այն ռազմական փորձությու-

---

[19] *Л. Арутюнов*, Чаренц, стр. 103.

[20] Նույն տեղը, էջ 99։

[21] Նույն տեղը, էջ 106։

[22] Նույն տեղը, էջ 104։

Թյուրքերին, որոնց նպատակի մասին Կովկասյան ռազմաճակատի հրամանատար Քյազիմ Կարաբեքիր փաշան հետևյալ հեռագիրն էր ուղարկել Անկարա. «Մոտ օրերս ես պետք է հայտնեմ Ձեզ, որ Հայաստանը ջնջված է աշխարհի քարտեզի վրայից»։

Ավերիչ հարձակման դեմ անօգնական ու միայնակ կանգնած Հայաստանի վերքերի երգչին ուրիշ բան չէր մնում, քան խեղկատակի խոստովանությունը։ Նա խեղկատակություն է համարում իր զբաղմունքը, անիմաստ է համարում երգը, անտեղի՝ հուզումները.

Լավ չէ, գիտե՞ք երբ որ մի
Անհո՞ւն կարոտ դառնում է քաղցր
Քամի... (I, 218)։

Բանաստեղծի համար այլևս միևնույն էր, թե ինչ բովանդակություն և ինչ նստվածքներ կունենա իր երգը.

Կուզե՞ք — երգեմ՝
Ձեզ համար
Հիմա։
Այնպես երգեմ, որ զգաք —
Ի՞նչ որ կուզեք, կուզեք — սեր,
Կուզեք — մահ (I, 217)։

Սա ոչ շեքսպիրյան ծաղրածուների իմաստուն խեղկատակության դիմակն է, ոչ ժողովրդական բալագանների կատակաբանների «ուրախ հեքիաթը» («И погибнуть мне весело»), ոչ թափառական ծաղրածուների այլախոսությունը, ոչ էլ 20-րդ դարի ռուսական մոդեռնիստների արվեստում (Լ. Անդրեև՝ «Սև դիմակներ», Ֆ. Սոլոգուբ՝ «Մահվան հաղթանակը») ասպարեզ բերված դիմակի ու դեմքի ստրուկտուրան։ Այս խեղկատակությունը օրերի դառնությունը մինչև հատակը ճաշակած անհատի ծայրահեղ հուսահատությունից ծնված ուղղախոսությունն է՝ հասցված ինքնաոչնչացման մակարդակին։

Սա Մուսայի աղբյուրների՝ ազգային սուրբ իդեալների կործանման և մարդու ոչնչացման երևույթից ծնված հուսահատական ճիչ է, տանջալից ու անքուն օրերի միակ եզրակացությունը:

Չարենցի խեղկատակը անդիմակ է և անկրկնորդ։ Եթե Ալ. Բլոկի դիմակները նրա երկրորդ էությունն են («двойники»), և բանաստեղծի պատվիրանով ինչ-որ տեղ կարող են վերադարձնել հոգեկան հավասարակշռությունը՝ առաջին էությունը («Возврати

мне, маска, душу»)[23], ապա Չարենցի «խեղկատակությունը» նման միստիկական հրաշագործության ուժ չունի։ Դա այն անհատի խոստովանությունն է, ով իրեն այլևս չի օրորում «անուշ հեքիաթներով» և «արբշիռ քնքշությունը» համարում է ամենավերին պարգև։

Դա ցավերի ողբերգական պոռթկումն է, որը և նրան կանգնեցնում է ինքնաժխտման փաստի առաջ. ժխտվում են երգը, անհատականությունը, ճանապարհը, աշխարհը, ամեն ինչ։

Անսպասելի չէր, անտարակույս, Չարենցի ինքնաոչնչացման կիրքը։ Այդ ծայրահեղությունն անխուսափելի էր նրա իդեալների ընդարձակ մասշտաբների համեմատությամբ։

Մեծ իդեալների կործանումը ենթադրում է նաև մեծ ողբերգություն։

«Փողոցային պչրուհուն» բալլադների շարքում, խեղկատակի խոստովանությունից բացի, երևում են մի քանի ազգակից թեմաներ ևս, որոնք արտահայտում են բանաստեղծական իդեալների ընդարձակ սահմաններն ու ողբերգության մեծ մասշտաբները։ Այդ թեմաներում երևում է ժամանակի սոցիալական ու բարոյական անկայուն նշանակը։

«Փողոցային պչրուհուն» շարքն ունի դրամատուրգիական կառուցվածք։ Այդ կառուցվածքում կոնֆլիկտային հարաբերությունների մեջ են անհատն ու հասարակությունը, պատմությունն ու ժամանակը։ Մեծ կոնֆլիկտները արտահայտվում են ոչ այնքան սոցիալական էությամբ, որքան իրենց բարոյաբանական-էթիկական բովանդակությամբ։ Այս առումով բնորոշ է հատկապես «Շամիրամ» բալլադը։

Դեռ 1916-ին Չարենցը գրել էր դարձյալ «Շամիրամ»[24] վերնագրով մի բանաստեղծություն, որը առօրական կիսադիցաբանական թագուհու կերպարի միջոցով սիրո էկզոտիկան արտահայտելու մի փորձ էր.

> Եվ, չնայած, որ անթիվ դարեր են անցել՝
> Նո՛ւյնն է երազը նրա, լրկ մարմինն է—ծեր (I, 278)։

Երկրորդ «Շամիրամը» Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելի գրական մշակումը չէ։ Դա այլաբանություն է։ Առասպելի կերպարները սոսկ հղումներ ու խրատական նյութ են՝ ժամանակա-

---

23 *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 230.

24 Շամիրամի թեման տասական թվականներին տարածված սյուժե էր։ Նկարիչները ևս օգտվում էին այդ սյուժեից՝ արտահայտելու օրվա հուզող խնդիրները. հիշենք Վ. Սուրենյանցի հայտնի կտավը։

կից իրականության հոգևոր աղքատացման ու բարոյական քայքայման ընթացքը ներկայացնելու համար։ Նորից դժվար է համաձայնվել այն կարծիքին, թե «բանաստեղծը, հերոսուհին ու հերոսը (**) պատմության հագուստներով ու կոլիզիաներով խաղում են դիմակների միստերիան»[25]։

Այստեղ խոսք չի կարող լինել և ոչ մի «դիմակային միստերիայի» ու կատակաբանության մասին։ Սա ամենամերկ ու ամենադաժան իրականությունն է, «արյունոտ խրախճանքի» իրականությունը։

Հայաստանի մուտքերին է մոտեցել «կանաչ աչքերով», անվախճան չարությամբ ու անհագ ցանկություններով հայտնի Շամիրամը։ Հրապարակախոսական անմիջականությամբ բանաստեղծը պարզաբանում է այս նոր հանդիպման ողբերգությունը.

Այ՛լ է աշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա Նաիրին.
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ չտրվի քո հրին։

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտիր 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 հրակեզ (I, 207)։

Ողբերգականը ազգային ոգու նվաստման իրողությունն է։ Այդ ողբերգականին հետևում է այլապատմական-այլախոսական եզրակացությունը, թե՝ հեթանոսական հնադարի մարդկանց հերոսական գծերից ու բարոյական բարձր հատկանիշներից, նրանց անսայթաք հայրենասիրությունից ու հոգեկան գեղեցկությունից «նոր արքաների» կյանքի բովանդակության մեջ չի մնացել ոչինչ. «Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ» (I, 207)։

Ամենից սարսափելին բանաստեղծը համարում է մարդու բարոյական աղավաղումը, «անվախճան կրքերի» գերությունը, որը և պարարտ հող է ստեղծում ազգային իդեալների կործանման համար։

Չնայած Չարենցն ապրում է կյանքի ճակատագրական ընդնաժամը՝ խեղկատակությունը, բայց և շտապում է դառն իրականու-

---

25 *Л. Арутюнов,* Чаренц, стр. 102.

թյունից դուրս գալու ելքերին, շտապում է հավատով ամրապնդել Հայրենիքի զարթոնքը·

...Բայց կլինի մի գիշեր—ու հմայքով Նաիրյան,
Կբարձրանա մշուշից մանկաժպիտ քո Արան (I, 208)։

Բանաստեղծը, ինչպես «Մահվան տեսիլում», զոհաբերության մեջ է տեսնում ժողովրդի ուժի և վերածնության աղբյուրները։

Նա կմեռնի, որպես զոհ—բայց չե՞ս հաղթի դու նրան (I, 208)։

Անհատների մանրացմանը հակադրելով ազգային ոգու և կենսունակության երազանքը, Չարենցը դրանով հաղթահարում է հուսահատությունը և վերադառնում առօրեականություն՝ այնտեղ նետելու խարիսխը։

Առօրեականությունը, սակայն, աղավաղված է այն աստիճան, որ մարդը նրանում երևում է որպես մանեկեն, որպես «մահվան պարի» մեջ նետված անդեմություն։

Առօրեականությունը—գիշերային խրախճանքներն ու գազային լապտերներն են, ջահազարդ սենյակներն ու արծաթափայլ հայելիները, վարսավիրանոցներն ու փողոցները, սուտ խոստումներն ու հայացքների թակարդները, ուր ամեն ինչ՝ գեղեցկությունն ու սերը, հոգու մաքառումներն ու երազանքները, վեր են ածվում ֆարսի:

Առօրեականությունը—գիշերային ժամերն են ու տագնապները, անկենդան «հմայքներն» ու հոգու գերությունը, որոնք ասպարեզ են տալիս այն երևույթին, ինչը կոչվում է «հոգեկան թափառաշրջիկություն»:

Առօրեականությունը ֆարս է:

Չարենցը մոլեգնում ու մերկացնում է կյանքի անիմաստ ու անհեթեթ ֆարսը։ Նա պսակազերծում է հոգեկան թափառաշրջիկներին, բացահայտում է նրանց պահանջների դատարկությունը, զգացմունքների կեղծիքը[26]։

Իսկ որո՞նք են առօրեականության բնորոշ հատկանիշները։

Մարդու հոգևոր աղքատացման ու մանրացման երևույթներն են՝ գիշերային խրախճանքներում՝

Այնտեղ շքեղ ու փարթամ,
Մանեկենի պես կիներ

26 Չարենցի հետ կատարվում է հոգեկան այն պրոցեսը, որի բանաձևումը հետևյալն է. «Я трагедию жизни превращу в грезофарс» (И. Северянин).

Ծախում են սուտ խենթության
Թիթեղաձայն ոսկիներ (I, 205)։

վարսավիրանոցում.

Վարսավիրների մոտ հիմա նա լուռ նստել է էլի.
Դեմը փայլում է հսկա արծաթափայլ հայելին։

Դեմը նստել է մի կին ու աչքերով մեռելի
Նայում է պաղ աչքերին՝ անվերջ, էլի ու էլի (I, 211)։

բուլվարում՝

Շե՛կ տարփուհու նման մի,
Հայացքների թակարդում —
Հանձնվում է ամեն մի
Մարդու... (I, 214)։

փողոցներում՝

Խոհանոցի դռան մոտ, կամ խանութի մոտ հացի—
Սպասումներ ու ամոթ՝ խո՛ւլ տագնապներ փողոցի (I, 215)։

Քաղաքային առօրեականության գորշ ու անկենդան պատկերներ, որոնց «Հրապուրանքը» ավերում է բոլոր սուրբ զգացմունքները։ Դա այն առօրեականությունն է, ուր, ինչպես Ալ. Բլոկի հանճարեղ տողն է ասում՝ «Тайно сердце просит гибели»[27].

Պատկառազերծված առօրեականությունը, ուր մարդը զրկվում է իր մարդկայնությունից, ուր մարդը հանձնվում է արյունոտ խրախճանքին, ուր «քաղաքային պչրուհիների» սերը շնչում է կեղծիքով,— այդ առօրեականությունը, ըստ Չարենցի կոնցեպցիայի, ոչ միայն խորթ է մարդուն, այլև թշնամական դիրքերի մեջ է նրա հանդեպ։ Այս վերաբերմունքով Չարենցը «անսպասելիորեն» շրջում է իր քննադատության ու հեգնանքի սլաքները՝ մանեկեն դարձած մարդուց անցնելով «դաժան» աշխարհի բարոյականության ու «ճշմարտության» մերկացմանը։

Իրար դեմ են կանգնում հատարակությունն ու նրա օրհերը, «դաժան աշխարհն» ու նրա անմիջական հետևանքը՝ զգացմունքների աղուծախը։

Չարենցը բացահայտում է այն աշխարհի ստությունն ու թալանը, ուր «շան կարոտը» թվում է վերին բարեկամություն.

— Շո՛ւն, կարո՛տի իմ եղբայր, դառնաթախիծ իմ ընկեր (I, 216)։

---

27 *Ал. Блок* Соч., в двух томах, т. I, стр. 230.

Այս կանչը մենակ ու անտուն մարդու հոգու աղաղակ է։ Այս կանչի մեջ փլված ու փլուզվող մարդու հնազանդ ընդվզումն է «դաժան աշխարհի» օրենքների դեմ։

Ժամանակի հասարակության հակասությունները լուծում է հայրենիքի **անկումների սարսափը**: Հազարամյա Նաիրին մխրճվում է բանաստեղծի գիտակցության մեջ և նրան ետ պահում կամավոր ինքնակործանման երազներից։

Բնորոշ է հետևյալ խոստովանությունը.

Եվ աչքերս, որոնց դեմ կանգնել է բիլ մի նկար—
Նորի՞ց հառնում են դեպի ամբոխները խելագար (I, 209)։

«Ամբոխներն» են այն զորավոր ուժը, որ կարող են կասեցնել «դաժան աշխարհի» արշավանքը՝ տառապող մարդու և տառապող հայրենիքի դեմ։

«Փողոցային պչրուհուն» շարքում տեղադրելով «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունը, Չարենցը բերում է հայրենիքի ու մարդու ողբերգությունը նրանց «սուրբ դաշինքով» պատկերելու՝ ոչ միայն բանաստեղծական, այլև քաղաքացիական լուծումը։

Երկիր Նաիրիի առեղծվածը Չարենցին նորից լիցքավորում է գալիքի երազներով, որը նշանակում էր և՛ պատմության սարսափելի ժամերի զգացողության հաղթահարում, և իր բանաստեղծական (ոչ միայն) անհատականության վերագտնում.

Ես պոետ եմ—և հիմա իմ վառ երգերը պիտի
Դեպի գալի՞քը թռչեն սլաքների պես նետի։

Ես եկել եմ դարերից ու գնում եմ, հաղթական,
Դեպի դարերը նորից, դեպի կարմիր ապագան... (I, 210)։

6

Առօրեականության քաոսի՝ երերման ընթացքի մեջ գտնվող, շարունակ տրոհվող ու բեկորվող, պարբերաբար խորթացող **աշխարհի** համար մի նոր գալիք երազելը, անշուշտ, բարձր, ստեղծարար, կենսունակ սկզբունք էր։ Դա հույսի ու հավատի, մաքառման ու լավատեսության նշան էր։ Բայց այդ հույսն ու հավատը ամենևին էլ հեշտությամբ չէին տեղ բացում բանաստեղծի սրտի մեջ, որի ապրած ամեն մի օրն ու ամեն մի ժամը, կյանքի ամեն ակնթարթը բերում են նորանոր հիասթափություններ ու հոգեկան խզումներ։ «Մահվան տեսիլի» առաջ կանգնած Հայաստանը բառա-

ցիորեն ծվատում է բանաստեղծի սիրտը, կրկին ու նորից նրան մատնում ինքնաժխտման։

Նորից Չարենցը դիմում է հրաժեշտի երգերին։

Ես—հաշմանդամ ու խեղագար ու հավիտյա՛ն վտարանդի՝
Դեպի երկի՛նք պիտի գնամ, դեպի եզերքը Ամենտի (I, 298),—

ասում է Չարենցը իր հրաժեշտի երգերից մեկում՝ նշանավոր «Տաղ անձնականում» (1919)։

Մի ուրիշ հրաժեշտի երգ ավարտվում է դաժան հետևությամբ.

...Չարենցն ասավ՝ այս անիծված աշխարհում
Երանի ոչ մա՛րդ լիներ, ոչ երգիչ... (I, 323)։

Իսկ Երդումի երգը ստանում է այսպիսի բանաձևում.

Ու ճչում է հոգիս մանուկ՝
Հուսահատ, շրջմոլիկ, անտուն... (I, 310)։

Վաղ քնարի թեմաների՝ մահվան, անէացման, աշնան, մենության, անտունության ու շրջմոլիկության թեմաների, վերարծարծումը նոր երգերում այլևս կառչած չէ սիմվոլիստական կաղապարներից։ Այդ թեմաները բանաստեղծին հուշում է հին կոտորածներից շնչասպառ ու նոր կոտորածների տուրը սրտում շվարած Հայաստանը, որի բոլոր անկյունները լցվել են «մահերով», որի կերպարանքն աղավաղվում է «բոլոր այդ ահերից» ու դառնաթախիծ մորմոքների ծանրությունից։ Չեն մնացել ոչ հույս, ոչ հավատ։

Բանաստեղծի հայրենի տունը լցվել է ահով ու մահով, սիրտը ակամա «հիշել է բոլոր այն ահերը»։ Եվ՝

Մահո՛ւ պես դժվար է անլույս սպասումը... (I, 304)։

Հոգեկան այս կաշկանդվածության մեջ Չարենցը նոր դիֆերամբներ է գրում մահվան՝ հեռացման մասին, «աստղային հին ուղիների մասին»։ Բայց այս հեռացումը այլևս ոչինչ չունի «սիմվոլիստական մահվան» խորհրդավոր գեղեցկությունից։ Սա իրական, դաժան ու անհերքելի մահն է, փլուզվող աշխարհի քաոսային սկզբունքի տրամաբանական վերջավորությունը, նրա ավարտակետը.

Անհա՛յտ է աշխարհը՝ անցնում է ու մահ... (I, 302)։

Անցնող ու անհայտ աշխարհի փիլիսոփայական «հայտնագործությամբ» Չարենցը կարծես թե ձեռք է պարզում իր սիրելի

բանաստեղծներից մեկի՝ Ֆ. Տյուտչևի քնարերգության մեջ սրբացված ու մեծարված քաոսի սկզբունքին։

Տյուտչևը ձգտում էր դեպի այնտեղ, դեպի այն ափերը, ուր տիրապետում է գիշերային քաոսը.

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой![28]

«Մեր կյանքի բոլոր հիմնական արտահայտություններում,— ասում է Վ. Բրյուսովը,—սիրո և մահվան մեջ, երազի և մոլեգնության մեջ, Տյուտչևը հայտնագործում է իր համար սրբազան էություն դարձած քաոսի սկզբունքը»[29]։

Բայց էական տարբերություններ կան Տյուտչևի և Չարենցի հարցադրումների միջև։ Եթե Տյուտչևի համար քաոսի պաշտամունքը վերջավորված ուսմունք էր աշխարհի մասին, ուսմունք, որը հավասար մակարդակի վրա էր դնում անէացումն ու գոյությունը, հավասար արժեքներ էր համարում դրանք, ապա Չարենցի քաոսը կոսմիկական այն տարերքն է, որը պարունակում է «ուրիշ աշխարհի»՝ գալիքի սաղմը:

Չարենցյան քաոսը հայտաբերում է կյանքի շարժման աղմուկներն ու մաքառման մեծ կրքեր.

Զարթնում է մեջս հանկարծ հազարամյա մի քաոս,
Ծփում է հորդ, տարուբեր, օվկիանի պես վարար,
Ժամանակի պես անդեմ, մշտահոլով, մշտահոս,
Զառանցանքի պես շփոթ, ու անհաստատ, ու խավար։

Հնչում է մերթ, որպես երգ անծայրածիր մշուշում,
Հիվանդ մանկան պես անօգ՝ մերթ գանգատվում է կամաց,
Ու ոռնում է մերթ տխուր, հուսակտուր, որպես շուն՝
Լուռ, լուսնկա ու անդորր գիշերի մեջ միգամած։

Եվ լսում է իմ հոգին երգը այդ մութ քաոսի,
Շփոթ աղմուկը նրա, ոռնոցները կատաղի.—
Եվ ես գիտեմ, որ այդպես պիտի իմ կյանքը հոսի
Մինչև մարի հավերժի օվկիանի մեջ աղի... (I, 307—308)։

Եթե Տյուտչևի համար քաոսը ամեն գոյության սկիզբն է աշխարհում, մարդու անփոփոխ էությունն է, և մարդու հոգին ձըգ-

[28] Ф. Тютчев, Лирика, М., 1963, стр. 67.
[29] В. Брюсов, Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 218.

տում է այդ «սրբազան էության» հայտաբերմանը, ապա Չարենցի համար Քաոսի սկզբունքը սպառման աղբյուր է.

Գիշերի մեջ լռանիստ աղմկում է անորոշ,
Խո՛ւլ ծփում է իմ սրտում, և ուղեղում, և հոգում։
Ու թվում է, թե նրա երգը ուրի՛շ, մի՛ ո՛ւրիշ
Աշխարհից է մոտենում հեռուներին իմ հոգու (I, 307)։

Չարենցը չի անէանում ու բանտվում նախնական տարերքի մեջ։ Նա պարբերաբար խոսում է աշխարհի անկանգ, սրընթաց շարժումների, կյանքի պտույտների ու դինամիկ կերպարանափոխումների մասին։ Նախնական տարերքի մեջ նրան գրավում է «ուրիշ աշխարհի» ճակատագրական արթնացումը։

Դա, սակայն, երկրորդ կեցություն չէ։ Աշխարհի անիմանալիության այն փիլիսոփայության արձագանքը չէ, որ Տյուտչևին հասցրեց կյանքի բացարձակ ժխտման։

«Սկսելով կյանքի բոլոր արտահայտությունների ընդունելուց, խանդավառությամբ կառչելով մայր-հողից, Տյուտչևը ինչ-որ տեղ ավարտում է կյանքի լիակատար բացասումով»[30]։

Չարենցի ողբերգության մեջ չկա այն որակը, որը կոչվում է կյանքի ժխտում։ Համարյա «չընդունելով» ժամանակի կեցության շատ ու շատ ձևեր, ընդվզելով շատ ու շատ բաների դեմ, Չարենցը, այդուամենայնիվ, փարում է կյանքից և հենց կյանքի մեջ է սպասում fաոսից գոյացող ներդաշնակությունը:

Տյուտչևը գիշերվա բանաստեղծն է, ցերեկը նա համարում է պատրանք, խաբեություն, շղարշ։ Միակ ճիշտը գիշերային անհունությունն է.

...И день отрадный, день любезный,
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной[31].

Տյուտչևը ցերեկային օրը համարում է հավերժության թշնամի. արևի ճառագայթները ծածկում են աշխարհի անհունությունը, տիեզերքը թաքցնում է իր գաղտնիքները, առօրեական իրարանցումը մարդուն կտրում է հոգեկան մեծ մղումներից։

Չարենցի համար, ընդհակառակը, միակ ճիշտ բանը բացվող օրն է, որը պետք է բերի ինչ-ինչ հրաշքներ։ Բացվող օրը հավա-

---

30 *В. Брюсов*, Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 221.

31 *Ф. Тютчев*, Лирика, стр. 107.

սար է կյանքի հաստատման։ Չարենցը իռացիոնալիստ չէ Տյուտչևի պես, նա լցված է կյանքի հավատով։

Աշխարհազգացման այս եզրակով Չարենցը Տյուտչևից ավելի հարազատ է իր մյուս սիրելի բանաստեղծի՝ Ֆետի, լուսավոր հոգեբանությանը։ Վերջինս աշխարհի աններդաշնակության մեջ հաստատում էր մարդու և աշխարհի ներդաշնակության իդեալը՝ ունենալով այն հավատը, որ ասածո աշխարհը հարուստ է, որ՝

...Мир вседневный
многоцветен и чудесен[32].

Ֆետի պես Չարենցը ես կառչում է «հրաշք աշխարհից»։ Բայց կյանքի հաստատումը առայժմ Չարենցի ստեղծագործության մեջ երևում է սպասման որակով։ Նրա մոլեգնող քնարը ինչ-որ տեղ հանդարտվում է և բարձրանում սպասման ալիքների վրա։ Նա սպասում է ինչ-որ մեծ բանի, սպասում է կյանքի գեղեցկություններին ու ներդաշնակ արտահայտություններին։ Նա համոզմունք է հայտնում, որ արթնանալու է «մի ուրիշ աշխարհ»։

Եվ ես գիտեմ, որ կգաս՝ մխիթարիչ ու պայծառ—
Օրերի պես, որ դեռ նո՛ր պիտի բացվեն, պիտի գան (I, 306)։

Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի մեջ սպասումը ինքնակործանման անհազանգ չէ,—ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից։ Դա կյանքի գեղեցկությունների եռանդուն կանչ է, աշխարհի կենդանի ու ստեղծարար «հրաշքների» մեծարում։

Մեծ սխալ կատարած կլինենք, իհարկե, եթե Չարենցի սպասումներն ու կանչերը դիտենք որպես կտրուկ անցում՝ «պայթյուն», հոգեկան մի վիճակից դեպի մյուսը։ Նրա անցումները դեռևս դանդաղ անցումներ են։

Բնորոշ է, որ դիմելով «գարնան առավոտին», «ոսկի ամռանն ու ոսկի աշնանը», այսինքն իրականության հարուստ ու վառ հատվածներին, Չարենցը այսպիսի խոստովանություն է անում.

Դուք բոլորդ հեռացել, մնացել եմ հիմա ծեր,
Եվ իմ սիրով արյունոտ—ինչպե՞ս կանչեմ ձեզ հիմա (I, 313)։

«Աշունը դեղնաթույխ նստել է դռանը» (I, 303), տխրության անձրևը թրջում է երգի արտերը, անծայր գիշերվա մեջ մտնվում է խավարը, հուսահատ, անտուն ու շրջմոլիկ բանաստեղծի հոգում

[32] А. Фет, Лирика.

խտանում է օրերի դաոնությունը։ Սա է նրա հոգեբանական դրության նկարագիրը։ Հոգեկան այս համարյա ճգնաժամին, սակայն, բանաստեղծը կարողանում է ձգտել այն կետերին, որոնք կարող են աշնան մորմոքի ու մշուշի բանտից նրան դուրս բերել նոր ափեր, որոնք կարող են բովանդակավորել գոյությունը։

Սպասմանը լծակից է դառնում կյանքի այն երևույթներին ուղղված կանչը, որոնք կարող են մասնակից լինել բանաստեղծի աշխարհահիացումին։

Նա կանչում է գարնան առավոտները.

Գարնան բույրի պես անուշ՝ անմխիթար իմ հոգում
Այսօր թովիչ քո լեզում հուր ու հրդեհ է վառել։

Դու եկել ես գարնան պես ու զարկել ես ծիածան.
Սիրտդ իմ սիրտն է ուզում—հուր ու հրդեհ է վառել (I, 312)։

Նա կանչում է հին կարոտներն ու հին սերերը.

Հրեղեն օրերում այս անգին,
Հա՜ճախ երազում եմ քո հեռուն... (I, 310)։

Նա կանչում և սրբագործում է Վահան Տերյանի անթառամ հիշատակը.

Որբ, մենակ կգաս դու և նորից քո երգը
Կվառի սրտում մեր կարոտանք ու սեր,
Անարև սրտում մեր կվառե քո երգը
Երազներ անմար ու ցնորքներ լուսե։

Եվ նորից կզգանք, որ մեր սրտին դու մո՜տ ես,
Մորմոքող հրի՛ պես մեր հիվանդ արյան,
Որ լուսե երգին քո մեր հոգին կարոտ է,
Օ, հեռու ընկեր իմ, օ, Վահան Տերյան... (I, 320)։

Նա կանչում և հյուսում է մորը նվիրված նշանավոր փաղելի սրբապատկերը.

Հիշում եմ դեմքը քո ծեր, մայր իմ անուշ ու անգին,
Լույս խորոշոմներ ու գծեր, մայր իմ անուշ ու անգին (I, 315)։

Չարենցյան կանչերը ներսից ճառագայթում են երերման ընթացքի մեջ գտնվող աշխարհի գեղեցկությունները գտնելու բանաստեղծական աշխարհայացքը։ Սա նշանակում է, որ Չարենցը չի տրվում անհուսության, որ նրա հուսահատությունը «աշխարհային ունայնության» փիլիսոփայության արձագանքը չէ, այլ տվյալ

կոնկրետ իրականության գնահատություն։ Չարենցը խորթանում է իրականությունից՝ նրա գեղեցկությունները այդ իրականություն բերելու, աշխարհի ներդաշնակությունը հայտնագործելու ներքին մղումներով։ Աշխարհայացքային այս երակով Չարենցը ձեռք է պարզում այն գեղագիտությանը, որը աշխարհի ամեն մի բեկորի մեջ որոնում է կյանքի գեղեցկության փաստումը, որը գոյությունը գերադասում է չգոյությունից, հավիտենականը՝ անցողիկից, համաշխարհը՝ կոնկրետ ժամանակից։

7

Չարենցի կանչերը գնում-հասնում են մինչև հեթանոսական պաշտամունքների վաղընջական ժամանակներ, մինչև պատմության խոր ծալքեր։ Հայկական հեթանոսական պանթեոնից նա արդիականություն է հրավիրում սիրո և պտղաբերության աստվածուհուն՝ Աստղիկին.

Աստղի՛կ, իջի՛ր նորից, որ իմ հրով վառած
Արյունդ արև՜ ծնի գալիք կյանքի համար (I, 329)։

Մետաֆորական դարձվածքներով, բազմանշանակ սիմվոլներով և իմաստային փոխակերպություններով հարուստ «Աստղիկ» բանաստեղծությունը թեև չի գրվել հատկապես գեղագիտական ծրագրի համար, բայց ծրագրային է նշանակությամբ ու էությամբ։

Հանրագումարի բերելով իր մտորումները ժամանակի արվեստի ու ժամանակի մասին, այդ հանրագումարից հետո Չարենցը ծրագրում է երգի նոր ուղղությունն ու բովանդակությունը։

Աստղիկը, ինչպես Սոման էր, շարունակ ինքնափոխարկվում է, ասպարեզ տալով նորանոր մարմնացումների։

Բանաստեղծության մեջ ամենից առաջ նա մեծարվում և փառաբանվում է որպես հզոր, չեղծված, համապարփակ սիրո ու կանացիության խորհրդանշան, ապա որպես արգասավորության ու կենդանության նախատիպը, որպես դիոնիսյան զմայլանքի ու արբեցման սկզբունք։

...Աստղի՛կ, կին դու՝ հավերժ բեղուն (I, 326)։

Լեյտմոտիվային ընթացքով ծավալելով Աստղիկի հզորության, սիրո, կենսունակության, կանացիության և այլն, պատկերային շարքերը, Չարենցը նրանից կամուրջ է գցում դեպի իր ժամանակը և պսակազերծում վերջինիս բարոյականությունն ու արվեստը։

Բնորոշ է բանաստեղծի հետևյալ եզրակացությունը.

Վաղո՜ւց անցել ես դու, Աստղի՛կ, կյանքից մեր մութ,
Թողել ես կյանքը այս հիվանդ քրոջդ մեղկ։
Թողել ես, որ երգե՛ն նրան երգեր լուսնոտ,
Լուսնոտ երգեր երգեն տխուր ձայնով բեկբեկ (I, 326)։

Բանաստեղծն անբավական է սուտ կյանքի փերությունից, պուրակներում և բուլվարներում «քնքույշ քնարի ու անույշ սրնգի» հնչեցրած վհատ հնչյուններից, անհատականությունը կաշկանդող շղթաներից ու անկենդան հարաբերություններից։

Աստղիկը՝ Չարենցի մեկնաբանությամբ, իր էության մեջ «կտրուկ անցումների»՝ պայթյունների, մեծ ուժ ունի։ Նա հզոր, ամենակարող, մարդկային ուժեղ կրքերի խորհրդանշանն է՝ կոչված հիվանդ ու մանր զգացումների տիրապետությունից ազատագրելու կյանքը, արվեստը, մարդուն։

Նա կյանքի շարժման ու կենդանության ոգին է։ Նրա մեջ գործում է աշխարհի բոցավառվող սկզբունքը։

«Ուզում եմ ես գգվանք, գալարք ու խաղ հրի» (I, 327),—հրովարտակում է բանաստեղծը ճշմարտության իր պատկերացումը, հակադրվելով հիվանդ, անիմաստ, լճացած կյանքին ու լուսնի լույսին գերի քնարներին։

Հրի ու շարժման երազանքը շարունակվում է՝ թևերին առնելով Աստղիկի՝ զգայական բուռն սիրո դիցուհու, ջերմությունը.

Ուզում եմ քո բրոնզե անհաղթ թևերը ձիգ,
Ու կուրծքը քո հրե, արգանդը քո գարուն,
Ուզում եմ ջերմ կրծքիդ եռերը շոգ, հրձիգ,
Անհո՜ւմ աստղեր սփռող երկրի անծայր հեռուն (I, 327—328)։

Աստղիկի մեջ ապրում է աստվածային ոգու թռիչքն ու ցասումը։

Աստղիկը ոգու խորհրդանշանն է։ Իր հզոր ու կրքոտ սիրով նա կոչված է վերածնել, վերակենդանացնել, վերաշրջել զառամած աշխարհը։ Պատմական իրադրության ճգնաժամին Աստղիկի գալարքն ու հուրը պետք է դառնա գալիքի ակնաղբյուրը, նրա պտղաբերությունը պետք է բացի ժամանակի ու արվեստի նոր ճամփան.

Արի՛, Աստղի՛կ, հիմա, որպես գալիք կյանքի
Անհուն, բեղուն խավար՝ աստղի՛ համար իմ վառ.

Եղի՛ր, որպես պղինձ, երկաթ եղիր հանքի,
Շինող կամքիս համար եղիր կարմի՛ր մարմար։

Արի՛, որպես անմար կրքով լցված գարուն,
Ու կո՛ւյս եղիր՝ գարնան դաշտի նման խոպան,
Գարնան խանդի նման եղիր բորբոք, եռուն,
Որ ես, կայտառ, վառեմ քո մեջ իմ նո՛ր ճամփան *(I, 328—329)։*

Աստղիկը ամբողջովին շարժում է, անման ու արգասավորության սկիզբը, նրա մեջ ծրարված է մեծ գաղտնիքների ուժը։

«Աստղիկ» բանաստեղծությունը Չարենցի մարգարեությունն է[33]*։ Նորանոր հատկանիշներ վերագրելով Աստղիկին, Չարենցը աստիճանաբար գալիս է այն մտքին, որ Աստղիկը իր վերածննդով դառնալու է երկրի փրկիչը, իր* երկրորդ ծննդով *կյանքի հակապատկերներից պետք է արարի ժամանակի հոգևոր ներդաշնակությունը։*

Աստղիկը, սակայն, աստվածուհու այն Բագինը չէ, որին՝ իբրև փրկարարի ու ամոքիչի, դիմում էին Դանիել Վարուժանն ու նրա հետագծով հեթանոսական կուռքերին հրավերով դիմող «նավասարդյան» պոետները։ Մեծարելով Աստղիկին, Չարենցը ոչ թե նայում էր դեպի ետ՝ այնտեղ որոնելու ուժի և գեղեցկության անցյալի հմայքը, այլ հակառակը՝ նայում էր առաջ՝ հին աստվածների նորացման հետ կապելով ապագայի երազանքը։

Չարենցի մարգարեության մեջ Աստղիկը արգասավորող այն ուժն է, որի շնորհիվ է կատարվում աշխարհի ոգեկան վերաթարմացումը և վերաարարումը։

Հոգևոր կերպարանափոխությունների և կեցության ներդաշնակության զորավոր ուժ վերագրելով հեթանոսական սիրո և հառնող գարնան աստվածությանը, Չարենցն իր հայացքը արդիականությունից շրջում է դեպի ապագան։

Աստղիկի դիֆերամբով նա կանգնում է պատմական լավատեսության մակարդակին.

Ինչպես օրերը այս՝ գալիքներով բեղուն—
Այնպես արգանդը քո անհո՛ւն լինի թող տոթ.

---

33 *Չարենցի մարգարեության սկիզբը* Սոման է, *որի յուրօրինակ կրկնակն է Աստղիկը։ Դրանք Հայաստանին պայծառ գալիքներ խոստացող «մարգարեներ» են, ուստի և ժխտում են այն տեսակետը, թե «Եղիշե Չարենցը հեղափոխության մարգարեն չեղավ, այլ եղավ հեղափոխության պոետական առաքյալը» (Ս. Հակոբյան, «Չարենց», «Արեգ», 1924, № 5)։*

Աստղիկ, գալի՛ք դարձիր, դարձիր տարերք բեղուն,
Այլևս մա՛յր դարձիր՝ **գալիք կյանքի խորհուրդ** *(I, 329)։*

Աստղիկի արարչական հատկության հետ կապելով կյանքի ու տիեզերքի վերահաստատումը, Չարենցը նորոգված կյանքի երգի ակունքը նույնպես համարում է «ոգու հեղափոխությունը».

Քնար չկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ—
Չե՛մ էլ ուզում նրանց երգերը մեղմ, հուզիչ—
Տեփո՛րն եմ ես կյանքի՝ համակ կորով ու ուժ,
Տեփո՛ր եմ ես ահեղ՝ մի նո՛ր կյանքի երգիչ (I, 328)։

Եվ ապա՝

Կանգնե՛լ եմ ես, հզոր, գալիք կյանքի առաջ,
Ու կիրքը իմ անսանձ հորդե պիտի հիմա.
Աստղի՛կ, իջի՛ր նորից, որ իմ հրով վառած՝
Արյունդ տու՛ր ծնի՝ գալիք կյանքի համար *(I, 329)։*

Այսպես, ընդարձակելով ու մեծացնելով Աստղիկի գործողության սահմանները, Չարենցն այս հերթական կանչով վճռականորեն հաղթահարում է իր հոգեկան աշխարհի մեջ առաջացած ճեղքվածքը և ձեռք պարզում գալիքին ու պատմությանը։

«...ԵՐԲ ՈՐՈՏՈՒՄ Է ԱՄՊՐՈՊԸ»
(1920)

Поэт всегда с людьми,
когда шумит гроза.

1

Վ. Բրյուսովի «Դաշույն» բանաստեղծության այս տողը, որ Չարենցը բնաբան է դարձրել 1921-ին գրած «Կարմիր սոնետին», պատահական, երկրորդական քաղվածք չէ։ Քաղաքացիական մեծ պոեզիայի, հատկապես ռուս հեղափոխական վաթսունականների բանաստեղծ Նեկրասովի բառարանից Բրյուսովին անցած «...երբ որոտում է ամպրոպը»[1] *հիշեցումը հարկավոր է եղել Չարենցին՝ նորից և նորից ճշտելու իր գեղագիտությունը։*

«Կարմիր սոնետում» Չարենցը որպես առաջին հոգևոր անհրաժեշտություն հռչակում է երգի այն տեսակը, *որը ներսից ճառագայթում է քաղաքացիական զորեղ ոգի և իր բարձրացող, լայն շնչով վարակում է բազմամարդ ժողովրդական լսարանը։*

Նեկրասովյան-բրյուսովյան տողով Չարենցն ավետում է հայ ժողովրդի պատմության «ամպրոպի» *ժամանակը. նա հիշեցնում է, որ* «ամպրոպածին օրերում».—*այստեղ ձեռք է մեկնում նաև հայ վաթսունականին՝ Միքայել Նալբանդյանին,*—սուր է հարկավոր զինվորի ձեռքին.

---

[1] *Իր ժամանակի քաղաքական-գրական ռեակցիայի հարձակումներից Պուշկինի* «Բանաստեղծը և ամբոխը» *ոտանավորը պաշտպանելու համար Նեկրասովը գրում է հանրահայտ* «Բանաստեղծը և քաղաքացին», *ուր տեղ է գտել նաև* «...гроза шумит» *դարձվածքը (տե՛ս* К. Чуковский, Мастерство Некрасова, М., 1952, стр. 58).

Իմաստուն է օրերի վայրագ նահանջը հիմա.
Ինչպես փոշոտ պատյանի բիրտ հեռացումը սրից—
Երբ ոսոխի հանդիպած պիտի կռվես ակամա (I, 336)։

«Ամպրոպի ժամանակի» գրքերից Չարենցը «Կարմիր սոնետում» կրքոտ վեճ է բացում այն մտայնությունների դեմ, որոնք «գեղագիտական չեզոքության»՝ «մաքուր արվեստի» յուրատեսակ տարբերակի, հրահանգներով երգը հավասարեցնում և նույնացնում էին ինքնանպատակ գեղեցկաբանությանը, քնարն ամփոփում էին պատյանների մեջ։

«Ամպրոպի ժամանակին» Չարենցը տալիս է մի նշանակալից բնութագրություն՝ «իմաստուն են օրեր»: *Իսկ օրերի իմաստությունն այն էր, որ պատմությունը, նրանից վրայից քերելով աշխարհի «հնամաշ տխրության» և «տաղտուկ հիմարության» փոշիները, պարզում էր գալիքի լուսեղ դեմքը։*

«Կարմիր սոնետում» հետադարձ մի հայացքով Չարենցը իմաստավորում է իր գրական կենսագրության մեջ՝ «Սոմայից» մինչև «Ամենապոեմը» *ընկած տարածության վրա տեղադրված* երգի էությունն *ու բնույթը։*

«Ինքնաքննության» հետ Չարենցը հռչակում է այն բանաստեղծությունը, որի համար ամենավերին, գլխավոր սկզբունքը ծառայելն է Պատմությանը.

Եվ ես պոետ իմաստուն, ահա երգում եմ նորից.
Նահանջում են օրերն հետ, հեռանում են ու չկան—
Ու թռչում է երգս՝ նետ՝ *դեպի վառվող Ապագան... (I, 336)։*

Նետի գեղագիտությունը[2] *ժամանակից, ավելի ստույգ՝ Գալիքից իր բովանդակությունը քաղող գեղագիտություն էր։ Դա նշանակում էր նվաճել Ապագան, տվյալ դեպքում՝ Հայաստանի Պատմության խորհուրդը, բանաստեղծությամբ կռահել ու որսալ Պատմության թրթիռները։*

Արդեն սկսած «Սոմայից» Չարենցը հայ բանաստեղծության ամենատիպուկ նետաձիգն էր, *այսինքն՝ բանաստեղծ, որ առաջինն էր կռահում այն, ինչ տեղի է ունենալու, առաջինն էր գծում ապագայի պատկերն ու պատկերացումները, առաջինն էր հայտաբերում պատմության տիրապետող ռիթմերը։*

---

2 *Հետագայում ևս Չարենցն իր բանաստեղծական բառարանում տեղ է տալիս* «նետ–բանաստեղծություն» *համեմատությանը («Ամեն պոետ՝ գալիս՝ իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում» (IV, 411) և այլն, այդ համեմատությունը միշտ կապելով Ապագայի հետ։*

Չարենցյան դիպուկ ճետաձգության վերահաստատումը եղավ «Երեք ռադիո-պոեմը»՝ «Նաիրի երկրից», «Դեպի ապագան», «Բռնցքե թևերը կարմիր գալիֆի», որը «բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» հրովարտակային վերնագրով[3] լույս տեսավ Երևանում, 1920-ին։

Ռադիոպոեմների թվագրությունը (1920 մարտ—հունիս) վկայում է մի շատ կարևոր էություն. դա Չարենցի քաղաքական մտածողության զարմանալի պայծառատեսությունն է։

Դեռ 1919 թվականից Կարսի հեղափոխական ընդհատակի հետ կապված[4] և նրա ագիտացիոն-լուսավորական որոշ հանձնարարությունները կատարող բանաստեղծը դաշնակցական Հայաստանում խիզախեց մի բանաստեղծության, որը նվաճելու համար քաղաքացիական արիությունից բացի և դրանից առաջ անհրաժեշտ էր քաղաքական հստակ միտք ու կողմնորոշում։

Մշուշների մեջ նա տեսավ Հայաստանի վրա բացվող նոր առավոտը և, ինչպես առաջին քրիստոնյաները՝ ջերմեռանդ հավատացյալները, ներբողեց ազատ, իրական, Ապագա Հայաստանը։

Նման դեպքերում է, որ արդարանում է 20-րդ դարի մյուս մեծ բանաստեղծի ու մեծ կռահողի՝ Ալեքսանդր Բլոկի խոսքը. «Երբ օդի մեջ ամպրոպ է կուտակվում, մեծ բանաստեղծները նախազգում են այդ ամպրոպը...»։

Չարենցը եղավ հայ իրականության ամպրոպի կռահողը։

2

«Լուի Բոնապարտի բրյումերի տասնութը» աշխատության մեջ Կ. Մարքսը գրում է. «Կրոմվելն ու անգլիական ժողովուրդն իրենց բուրժուական ռևոլյուցիայի համար օգտագործեցին Հին կտակարանից փոխառած լեզուն, կրքերը և պատրանքները»[5]։

---

[3] Դա 1917 թ. հոկտեմբերի 25-ին Սմոլնիից համաշխարհին հղված առաջին հաղորդագրության բառերն են՝ «Всем! Всем! Всем!».

[4] 1919-ին Չարենցը գալիս է Կարս, համերկրացիների՝ Սամվել Ջատիկյանի (Բոգեմսկի) և Վռամ Ղազանչյանի խորհրդով աշխատանքի է անցնում (իբրև թաղային տեսուչ) սովից տառապող հայրենակիցներին օգնող պարենավորման Կոմիտեում և իր կոմունիստ ընկերների միջոցով ներգրավվում է ընդհատակ (տե՛ս Ա. Փալանչյան, Դպրոցական տարիներին, «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ՝ 52—53)։

[5] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1950, էջ 282։

ժողովուրդների հեղափոխական շրջադարձերի ժամանակ անցյալի ոգիների՝ անունների, լոզունգների, տարազների, գաղափարների ոգեկոչումը հետապնդում էր պատմության տրամաբանությամբ նոր երևույթի ձևավորումն ու անհրաժեշտությունը հիմնավորելու խնդիր։

Ահա նաև Մարքսի մյուս քաղվածքը նույն աշխատությունից. «Եվ հենց այն ժամանակ, երբ մարդիկ կարծես թե զբաղված են միմիայն նրանով, որ ձևափոխեն իրենց և շրջապատը և ինչ-որ աննախընթաց բան ստեղծեն, ռևոլյուցիոն ճգնաժամերի հենց այդպիսի դարաշրջաններում նրանք երկյուղով դիմում են մեռելահարցության, փրենց օգնության կանչելով անցյալի հոգիներին, նրանցից անուններ, մարտական լոզունգներ, զգեստներ են փոխ առնում, որպեսզի հնությամբ սրբագործված այդ զգեստով, փոխառած այդ լեզվով համաշխարհային պատմության նոր տեսարանը խաղան»[6]։

Անցյալի կերպարների ոգեկոչման տրամաբանությունը հախուռն արտահայտություն գտավ նաև այն ռուս բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ, որոնք դիմեցին Ռուսաստանի պատմական շրջադարձին՝ հեղափոխության հայտնությանն ու ապագային։

Ալեքսանդր Բլոկը («Տասներկուսը»), Անդրեյ Բելին («Քրիստոսն հարյավ»), Վլադիմիր Կնյազևը («Կարմիր Ավետարան») և շատ ուրիշներ ավետարանական-բիբլիական լեգենդի մեջ էին տեղադրում հեղափոխության ծնունդը՝ գինակիցներ ընտրելով «ավետյաց երկրի» և Քրիստոսի երևումի գաղափարը։ Կրոնական-ավետարանական կերպարները դարձնելով հեղափոխության խորհրդանշաններ, հաճախ ճիշտ չէին ներկայացնում երևույթը, նրա հետ կապելով «համաշխարհային պատմության դատաստանի» գաղափարը։ Անգամ Ալեքսանդր Բլոկը՝ ամբողջ գիտակցությամբ ու ամբողջ էությամբ հեղափոխությանը փարած («Вдаль идут державным шагом...») բանաստեղծը, երևույթը ներկայացնում էր ավետարանի խմբագրությամբ՝ հեղափոխության «տասներկու առաքյալների» և Քրիստոսի կերպարներով[7]։

---

6 Նույն տեղը, էջ 280։

7 Հայտնի է, Վլ. Մայակովսկու «Լավ է» պոեմի մեջ եղած սուր բանավեճը հեղափոխության հայտնության այն մեկնության դեմ, որ առաջարկել էր Ալ. Բլոկը «Տասներկուսը» պոեմում։ Իր պոեմում Մայակովսկին գրում է. «Блоку Христос являться не стал... Живые, с песней вместо Христа, люди из-за угла...» (Вл. Маяковский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 266—267).

Հեղափոխության ընկալման չարենցյան պատկերացումներն ավելի կոնկրետ էին և ավելի հստակ։ Չարենցը չդիմեց ոչ անցյալի ոգիների՝ կրոնական կերպարների զինակցությանը, ոչ էլ իր երգի մեջ տեղ բացեց ավետարանական հատտիքների համար։ Նա հեղափոխությունը ներկայացրեց իբրև կոնկրետ ու շոշափելի իրականություն։ Չարենցի պատկերացրած հեղափոխությունը ոչ թե ընկնում է ավետարանական երկնքից, այլ ծնվում է երկրից՝ ժողովրդական կյանքի բուն արմատներից։

Ահա, օրինակ, հեղափոխության չարենցյան կառուցվածքը, ուր «կարմիր ապագան» երևում է իբրև ժողովրդի հին ու հավերժական կարոտի վերջին հանգրվան, բազմամրրիկ աշխարհի վերջին կամք.

> 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 բոլո՜ր կողմերի —
> Բոլո՜ր կողմերում տառապող մարդուն։
> Եվ ասում եմ ես.
> — Եկե՜լ եմ ահա.
> Եկե՜լ, հասել եմ դարերի մուժից,
> Անբռց մշուշից հեռու դարերի —
> Եվ բերել եմ ձեզ, կարմիր ձեր երթին,
> Սի՛րտը Նաիրի... (II, 96)։

Այս հրովարտակը, որ առաջին ռադիոպոեմի («Նաիրի երկրից») ամենահուժկու երակն է, իրար է բերում և միասնացնում այնպիսի արժեքներ, ինչպես հեղափոխությունը, երկիր Նաիրին և պոեզիան.

> Նաիրի երկրից—իմ ողջույնը ձեզ.
> Ձեր կարմիր հրին—Նաիրի կարմիր
> Սիրտը—ողջակեզ (II, 97)։

Չարենցի տողերում ապրում, շնչում, խլրտում է պատմությունը, որը պատրաստ է մեծ երկունքով ծնելու ապագան՝ կարմիր Նաիրին... Բնական է, որ այս բանաստեղծությունը պետք է դիմեր արտահայտման փառաբանական ոճին։

Բարձր գնահատելով «Տասներկուսը», այդ «աղմկող և ճչացող» պոեմը, Մայակովսկին, սակայն, չէր հաշտվում այն բանի հետ, որ պոեմի վերջում, իբրև փրկիչ-մարգարե, երևում է Քրիստոսը՝«В белом венчике из роз — Впереди — Исус Христос».

Հեղափոխության տարերքի արտահայտման հրովարտակային-փառաբանական շունչը երևում է նաև մյուս ռադիոպոեմներում։ Սա չի նշանակում, թե բանաստեղծը փառաբանությամբ ու ներբողով էլ ավարտում է իր խնդիրը։ Ներբողը—ներբող, բայց Ռադիոպոեմներում, թեպետև ռոմանտիկական հանդիսավոր ոճաբանությամբ, ներկայացվում է հեղափոխության կոնկրետ բովանդակությունը՝ նրա ծնունդը, ընթացքն ու աճագնացումը:

Ռադիոպոեմներում Չարենցը ծավալում է հեղափոխության արարումի մի այնպիսի պատկեր, որը հիշեցնում է աստվածներին նվիրված հնագույն ծիսակատարությունը, հեթանոսական կուռքերի հանդիսավոր հիմներգությունը։

Բանաստեղծն ի մի է բերում «բոլոր կողմերի» ու «բոլոր սըրտերի» «ռադիոկայանները», որոնք բարձրաձայն խոսում են հեղափոխության ծնունդից, նրա անխուսափելի լինելությունից և ժողովրդական կամքի ու ոգու միասնացման ընթացքից.

Երկաթե հսկա մի դիսկի նման
Բյո՛ւր եղբայրների կամքը մեր արի,
Տիեզերական —
Նետե՛լ ենք արդեն թափով վիթխարի
Դեպի հողմերը գալիք օրերի,
Դեպի—Ապագան... (II 102)։

Հեղափոխությունն այնպես է մերվել բանաստեղծի էությանը, որ «օրհներգու» տրուբադուրի իրավունքով Չարենցը գրում է նրա անխորտակ կամքի հիմնը.

Մեր կա՛մքն է այդպես հզոր շղթայել
Աշխարհը համակ,—
Մեր կամքը՝ թռչող, որպես փոթորիկ,
Ու տոկուն, համառ, որպես ժամանակ (II, 105)։

Բանաստեղծի ու հեղափոխության առնչությունները ոչ թե բացառիկ ու հեռավոր հարաբերություններ են, այլ ամենասովորական, ամենամտերմական մարդկային կապեր։ Հեղափոխության արարումին այդպես մտերմաբար ու այդպես հարազատ նայելու պատճառը պատմական մեծ երևույթի տրամաբանության ու իրավացիության հանդեպ բանաստեղծի խոր, անշիջում հավատն էր։ Այդ հավատի տրամաբանությամբ ասպարեզ եկան բանաստեղծի հետեվյալ տողերը, որոնք հեղափոխության ծնունդի հետ կապեցին նաև «Նաիրյան երկրի» վերածնունդը.

Ե՛ս—ե՛ս եմ նորից.—
Ոսկի երակը հնամյա ցեղիս,
Իմ չլարագուկ, հաղթ ժողովրդի
Օղակը վերջին,
Տվել եմ սիրտս գալիք օրերի
Երկաթե երգին,
Կապել եմ կյանքս Գալիքի հետ վառ —
Եվ կրում եմ իմ մեծ, հսկա սրտում —
Մի երկաթակուռ, նո՜ր, հզո՜ր աշխարհ (II, 39)։

Ռադիոպոեմներից յուրաքանչյուրի մեջ, հեղափոխության «ընդհանուր» ուժային գծերի և նրա «զանգվածային շնչի» վերարտադրությունից բացի, Չարենցը առաջադրում և լուծում է որևէ մասնավոր գեղարվեստական խնդիր։ Ասել է թե՝ բերում է **մեծ պատմության «մարդկային լրացումներ»**։

Այսպես, «Նաիրի երկրից» ռադիոպոեմում նման լրացում է քաղաքացիական պոեզիայի՝ երգի, ծննդյան թեման, որը գրականագետի ճիշտ նկատողությամբ՝ «...Չարենցն առաջադրում է ոչ թե հեղափոխության պրոբլեմներից առանձնացած, ոչ թե իբրև այդ պրոբլեմներից անջատված թեմա, այլ հեղափոխության հետ սերտ, օրգանական, խոր միասնության մեջ»[8]։

Հեղափոխությունը և պոեզիան ծնվում են միաժամանակ, մարմին են առնում նույն «բյուրերի» ու «բյուրավորների» հզորացումից.

Բոլո՜ր վայրերում, բոլո՜ր կողմերում
Աշխարհը մի նո՜ր երգով է հղի (II, 102)։

«Դեպի ապագան» պոեմում հեղափոխական արվեստի թեմայի խորացումից զատ մեծ պատմության «մարդկային» լրացում է դառնում աշխարհի տիեզերական ներդաշնակության ու կատարյալ գեղեցկության երազանքը, «Բրոնզե թևերը կարմիր փայլքի» պոեմում՝ կարմիր կամքով ձուլված ժողովուրդների եղբայրության խնդիրը։ Իսկ «Խաղաղության ռադիո» պոեմում (1921), որն իր շնչով և արտահայտման ոճով ուղղակիորեն շարունակում է «Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» շարքը, Չարենցն առաջադրում է խաղաղության՝ **«աշխարհի խնդության»** վճռական նախադրյալի, թեման.

Իսկ մե՞նք, որ ելել ենք կռվի,
Մարտնչել ենք դարե՜ր ու դարե՜ր,

[8] Ар. Григорян, Поэзия Егише Чаренца, стр. 101.

Հարբել ենք երազով հեռվի,
Ծրագել ենք—կարմիր արև։
Ծրագել ենք հզոր աշխատանք—
Միլիոնի, բյուրի, բոլորի,—
Խնդությո՜ւն աշխարհից-աշխարհ,
Խենթությո՜ւն անմար հրի... (II, 120—121)։

Այսպիսով, իրար կողքի դնելով այն արժեքները, որ բերելու էր հեղափոխությունը՝ ազատագրված Նաիրի, ազնիվ պոեզիա, ներդաշնակ աշխարհ, կատարյալ մարդ, համատիեզերական խաղաղություն («Խնդությո՜ւն աշխարհից-աշխարհ»), այդ արժեքները գումարելով իրար, Չարենցը նվաճում է աշխարհահիացումի նոր աստիճանը՝ աշխարհի ամբողջության գաղափարը։

3

«Արձակագիրը,—ասում է Նեկրասովը,—գծերի ամբողջական շարքերով է վերարտադրում կյանքը... Բանաստեղծը մի պատկերով, մի բառով, երբեմն նաև հազվագյուտ մի հնչյունով է հասնում նույն նպատակին. կյանքի ընթացքը նա որսում է նրա համարյա անտեսանելի թպրտուքի մեջ»[9]։

«Պոեզիայում,—գրում է Վ. Բրյուսովը,—բառը նպատակ է, իսկ արձակում (գեղարվեստական) բառը միջոց է»[10]։

Արձակի և բանաստեղծության այս սահմանագիծը առավել ցայտուն է երևում պատմության շրջադարձային երևույթներին դիմող բանաստեղծության մեջ։

Այսպիսին էր հեղափոխությանն արձագանքող չարենցյան պոեզիան, ուր սլացող, «ճողմաթև ժամանակը» երևում է ոչ թե սյուժետային գծերով ու մանրամասնություններով, այլ նրա էությունը բացահայտող, նրա շարժման ուղղությունը և կամքը կրող բանաստեղծական ֆրագմենտով ու բառապատկերով։

Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե սյուժետային կապերի բացակայության պատճառով պոեզիայում չքանում են երևույթի կենդանի գծերն ու կենդանի գույները։ Խոսքն այն մասին է, որ բանաստեղծը հեղափոխության իր ընկալումներն արտահայտում է առավելագույն խտացումով, որսում է նրա էության ամենաասուր

---

9 Մեջբերումը Ե. Էտկինդի «Разговор о стихах» (М., 1970) գրքից։
10 *В. Брюсов*, Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 543.

ծայրերը, նրա ոգին, բառի մեջ ցոլացնում է հեղափոխական տարերքը։

Այս, օրինակ, հեղափոխության ամենասուր կետի՝ հին և նոր աշխարհների ճակատագրական բախման, չարենցյան պատկերացումը.

Փողփողում է վառ արևի առաջ
Մեր կամքը հիմա, որպես վիթխարի
Մի կարմիր դրոշ,
Որի արնագույն, կարմրավառ փայլից
Հնավանդ, գազիր քաղաքները քար,
Յուղերի նման վիթխարահսկա,
Վախից խելագար,
Կանգնում են հետին ոտքերի վրա,
Փորում են հողը ոտքերի տակի
Ու սարսափահար
Իրենց վայրենի վա՜խն են մռնչում
Աշխարհովը մեկ —
Վա՜խը վայրենի, որ հնչում է մեր
Բոսոր սրտերում, որպես հաղթության
Ու փառքի մի երգ (I, 103—104)։

Ռադիոպոեմներից քաղված այս հատվածում թեպետև չկան հեղափոխության կոնկրետ մանրամասնություններ, բայց կա հիմնականը՝ շարժման ոգին, հզոր տարերքը, հողմնային անսանձության ուժը, արարումի վեհությունը։

Երևույթի ընկալման ոգեկանության դրույթը ռոմանտիկական բանաստեղծության հատկանիշն է, այն բանաստեղծության, որը օգտվում էր մեծ կրքերից ու խոշոր զգացմունքներից՝ արտահայտելու կյանքի արմատական վերակառուցման հեղափոխական աշխարհզգացումը։

«Ռադիոպոեմները» «ռոմանտիկական պայթյունի» չարենցյան գեղագիտության շարունակությունն են՝ «Ամբոխների»... և «Ողջակիզվող կրակի» զարգացումը։

Ռոմանտիկ լինելով, Չարենցը ռադիոպոեմներում, բնականաբար, պետք է լիներ նաև չափազանցնող (гиперболист), երևույթները տարածության մեջ խոշորացնող։

Նրա քնարը այլևս թևածում է միջմոլորակային սահմաններում, երգի մեջ ամրանում է տարածության լայնության զգացմունքը, ասել է թե՝ բանաստեղծը տիեզերքը տեսնում է ափի մեջ, երգը տեղադրում է համաշխարհի կառուցվածքում։

Այս համամարդկային զգացողության մասին բանաստեղծը ասում է հետևյալը.

Ռադիոկայան է իմ հոգին հիմա
Ամբո՛ղջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ.
Ու բա՛րձր է, բա՛րձր է կայանն իմ հոգու՝
Մասիսի նման բա՛րձր է ու հաստատ —
Հզո՛ր, անհարկո՛ւ։

Օրերում այս վառ, հողմավար, շփոթ —
Հեռու ու մոտիկ միլիոն սրտերի
Ե՛րգն է վիճակվել ինձ երգել այսօր.
Իմ բազմամիլիոն, բյուր ընկերների
Խինդը այսօրվա ու թռիչքը մեծ... (II, 100)։

Հոգին–ռադիոկայան:

Նման «ռադիոֆոնիկայի» ու թարմաշունչ աշխարհազգացման դեպքում ամեն ինչ պետք է հասցվեր վիթխարիության աստիճանին. վիթխարի են և՛ բանաստեղծի կարոտը, և՛ հույսը, և՛ հին աշխարհի դեմ ունեցած ատելությունը, և՛ նրա պատկերացրած կարմիր գալիքը, և՛ այդ գալիքին նվիրաբերվող քնարը.

...Գալիք օրերին նետե՛լն է երգիս
Վիճակվել այսօր։

Ահա՛ թե ինչո՛ւ է երգս հաղթական,
Ահա՛ թե ինչու է իմ ձայնն այսօր
Հավերժի նման համա՜ռ ու հաստա՛տ (II, 100)։

Ապագան՝ սա է այն աղբյուրը, որ Չարենցի քնարը սնուցավորում է բանաստեղծական շափազանցություններով, սա է այն ուժը, որ բանաստեղծին տալիս է «թռիչք ու թևեր»՝ դառնալու ժողովուրդների նոր ճակատագրի տրուբադուր:

Հայ գրականության պատմության մեջ այս զգացողությունը միանգամայն նոր երևույթ ու նոր շունչ էր։

4

Ռադիոպոեմների խնդիրը հեղափոխության կոնկրետ ժամանակագրությունը տալը չէր։ Ռադիոպոեմները կոչված էին հեղափոխության ոգու և տարրերի ոճաբանական հայտնությանը: Իսկ դրա բանալին պաթետիկ-հանդիսավոր, ռոմանտիկական-վեհաշուք, փառաբանական-մաղթանքային հնչերանգն էր։

Ամեն մի ժողովրդի լեզու ունի արտահայտման ոճի իր դարավոր բյուրեղացումները։ Հայոց լեզվի համար այդպիսի մի գործարար երակ է խոսքի հանդիսավոր կառուցվածքը։ Իր բառուբանով

ու շարահյուսությամբ, հնագույն հրովարտակներին բնորոշ ոճական դարձվածքներով ու խոսքի դիմումային ձևերով, ոճական փոխանցումների ճկուն հնարավորություններով ու ազատ շնչով հայոց լեզուն առատ աղբյուրներ է մատակարարում հանդիսավոր ոճարանության։

Լեզվի այդ հարուստ ու ճկուն հատկություններից էլ հիմնավորապես օգտվում է Չարենցը՝ ընթերցողների (այս դեպքում նաև ունկնդիրների) վրա համապատասխան **ճուզական-ագիտացիոն** տպավորություն թողնելու համար։

Պաթետիկ կանչերով՝

> Ծա—ե՛ս եմ նորից,—
> Դարերից եկած անհո՞ւն մի պոետ— (II, 98),

վեհաշուք օկտավներով՝

> Եվ հոգիս հիմա՝ ռադիոկայան՝
> Իր հրակարմիր ե՛րգն է ուղարկում
> Հեռո՛ւ ու հեռո՛ւ,—
> Բոլո՛ր սրտերին, որ ապրում են, կան
> Բոլո՛ր կողմերում (II, 101),

կարճ ու երկար տողերի տեղաշարժերով՝

> Ու էլի, էլի,
> Ու էլի՛, էլի՛,—
> Զգո՞ւմ ես՝ հոգիդ ու նրա—
> Հեռու, անծանոթ, ընկերոջ հոգին —
> Նո՛ւյն արեգնական խորհրդով է լի (II, 105),

բանաստեղծական չափազանցություններով՝

> Վիթխարահսկա, որպես էյֆելյան
> Աշտարակը մեծ (II, 101)։
> Որպես երկաթե մի մրրկահավ (II, 103),

տիեզերական երևույթների հիմներգային-տոնական ընկալումներով՝

> Եվ երգում եմ ես, ահե՛ղ ու պայծառ,
> Քո էն երգը մեծ, տիեզերական (II, 98),

բառերի շեփորումներով՝

> Մեր կամքը՝ թռչող, որպես փոթորիկ (II, 105),

թևավոր, աֆորիզմային խիտ բանաձևերով՝

Աշխարհը մի նո՜ր երգով է հղի (II, 102),

մի խոսքով հանդիսավոր ոճաբանության բոլոր բանալիներով Չարենցը ներբողում է հեղափոխությունն իբրև մարդկության ու ազգության երազած «իդեալական աշխարհի» կոնկրետ երևույթ։

Չարենցի ոճական-արտահայտչական համակարգում մեծ դեր են խաղում արտահայտչության առավելագույն խտացումը իրացնող մետաֆորները։ «Метафоризм, — ասում է Բ. Պաստեռնակը,— стенограф большой личности».

Դրա միջոցով են իրար հավասարվում տարբեր երևույթները, խտանում մտքերը, կարճանում տարածությունները, ինչպես օրինակ, Չարենցի հետևյալ մետաֆորում.

Ու կանգնել եմ ես՝
Ոտքերս ամուր հողի մեջ մխած
Ու գլուխս տո՜թ խավարաններում
Անցած ու գալիք անթի՜վ օրերի (II, 96)։

5

Ռադիոպոեմների հռովարտակային-հանդիսավոր-հռետորական ոճաբանությունը Չարենցի պոեզիայում լայն ասպարեզ բացեց բաց, անկաղապար ոտանավորի տաղաչափական հարուստ ու ճկուն հնարավորությունների ծավալման համար։

Տաղաչափության նշանավոր հետազոտող Վ. Ժիրմունսկին դրա առաջացմանը տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «...Երաժշտությունից պոեզիայի անջատվելու ընթացքը միաժամանակ յուրահատուկ բանաստեղծական («դեկլամացիոն»), երաժշտականից տարբեր, ռիթմի կազմավորման ընթացք է»[11]։

Բաց ոտանավորը իբրև համակարգ արդյունք էր դասական հանգի և բանաստեղծական դասական ձևերի նկատմամբ եղած անբավականության։ Այստեղ երաժշտականորեն կանոնավոր ու համաչափ ոտանավորից ավելի կարևորվում էր խոսքի բնական ինտոնացիան, արտասանական-խոսակցական ռիթմերը, բառի ուժն ու լարումը։ Ծագումնաբանությամբ լինելով նախնական ոտանավոր, 20-րդ դարում այդ ոտանավորը վերակենդանացավ նոր տարազով ու խնդիրներով։

Բաց ոտանավորի մեծագույն վարպետների՝ Էմիլ Վեր-

---

11 В. Жирмунский, Введение в метрику, Л., 1925, стр. 20.

հարնի, Ուոլտ Ուիտմենի, Վլադիմիր Մայակովսկու և այլն, «պոետիկական արհեստի» ուսումնասիրողները ցույց են տվել, որ այս բանաստեղծները, ոտանավորը ազատագրելով դասական կանոններից, հատկապես հանգի, բռնապետությունից, բանաստեղծության ամբողջ ուժը գցում են բնական և կենդանի ինտոնացիայի վրա: Այս որակը ուժեղացնում է ոտանավորի ռիթմական ներքին շեշտերը, ռիթմի իշխանության տակ է առնում գաղափարների ամբողջական կապակցությունը, ուրիշ խոսքով՝ առաջնությունը տալիս է գաղափարների ռիթմին: Տաղաչափության մի շարք տեսաբաններ բաց ոտանավորի էությունը ձևակերպում են իբրև «մագնիսական ներշնչման» («магнетическое внушение») էություն[12], որով բանաստեղծը համախմբում է կյանքից ստացած տպավորությունների նյութը: Քնարական շիկացման արտահայտություն են նաև Չարենցի ռադիոպոեմները՝ ճարտասանական ազատ հնչականության (ինտոնացիայի) և «մագնիսական ներշնչման» տարերքով:

Ազատագրվելով հանգի ու վանկի միապաղաղ շարակարգից, Չարենցը հաղթահարեց, այսպես ասած, դասական համաչափության երգային կանոնները և բանաստեղծական համակարգում լայն ասպարեզ տվեց խոսքի ուժային, հարվածող, մաքառող հատկություններին:

Կառուցվածքով լինելով ներքին ձևի ոտանավոր, այս ձևը պահանջում է գաղափարի ռիթմի քնարական-հուզական անընդհատ լիցքավորում և ինտոնացիայի ճկուն, անընդհատ տեղաշարժեր, հատկություններ, որոնք առանձնապես բնորոշ են քաղաքացիական լայն շնչի ու թափի բանաստեղծներին:

Չարենցի ռադիոպոեմների ոտանավորը նման է բարձր լարվածության տակ դրված այն զսպանակին, որ բացվում է պայթուցիկ արագությամբ:

Դիմելով բաց ոտանավորի զսպանակված հնչականությանը, Չարենցը դրանով հասնում է խոսքի արտահայտչականության պարզ ու հստակ ձևերին, որով և յուրովի դառնում է դեպի հայ պոեզիայի քաղաքացիական ավանդների ակունքները:

Օդաների ու ներբողների ավանդական կայուն կաղապարի մեջ բերելով զգացմունքի ու մտքի խտացման և պատկերի ռիթմական—

---

12 Տե՛ս Е. Еткинд, Поэзия и перевод, М.—Л., 1963, стр. 327.

ինտոնացիոն շարժման սկզբունքը, Չարենցը լուծում էր նաև բանաստեղծական ձևի հարստացման խնդիրներ։ Հնարգույն օդանների միապաղաղ հնչականությունը հաղթահարելով, Չարենցը տաղնավորը մոտեցրեց խոսակցական լեզվի բնական շնչին ու պարզությանը։

6

Ցնցելով կանոնիկ արվեստի հիմքերը, ռադիոպոեմները ճանապարհ տվին բանաստեղծի մի նոր կերպարի։ Դա ամենատես, խորատես, հավերժատես և դյուցազուն՝ հսկա բանաստեղծն է, որն իր սիրտը դարձնելով ռադիոկայան, այնտեղ է հավաքում համաշխարհային պատմության նոր ալիքները և այնտեղից հաղորդում է աշխարհի արթնացման բանաստեղծական ղողանջներ։

Նոր բանաստեղծը իր էությունը պարզում է հետևյալ խոսքով՝

> Ես գալիս եմ ահա։—Նայեցե՛ք, նայեցե՛ք,
> Ես գալիս եմ ահա—դարերից... (I, 339),—

և լրացնում է դա մի ուրիշ խոսքով.

> ...Ես եմ՝ նաիրցի մի հսկա պոետ—
> Եկել եմ ահա դարերի հեռու
> Ու հին մշուշից —
> Մշուշի միջից անթիվ դարերի
>
> Իմ հավերժատես, պայծառ աչքերով
> Նայում եմ հեռուն (II, 95)։

Դարերը, որ անցյալն է և հեռուն, որ ապագան է, կամրջում են աշխարհի ամբողջությունը՝ իրենց մեջ ունենալով աշխարհի նոր կանչերը բռնած հսկա, անհուն բանաստեղծին։

7

Վերհիշելով հեղափոխության վաղ տարիների գրական աշխատանքի դժվարություններն ու մաքառումները, Չարենցը հետագայում մի այսպիսի խոստովանություն է արել. «Մեր օրերում պատմությունն էր յուրաքանչյուր բառին նայում»[13]։

Ժամանակը չափում էր բանաստեղծական ամեն մի խոսքի, անգամ հնչյունի ու շեշտի, անկեղծությունը, ճշմարտացիությունը,

13 Գրականության և արվեստի թանգարան, Չարենցի ֆոնդ։

իրավացիությունը։ Ժամանակը նայում էր պոեզիայի տարերքին ու ոգուն, այն բանաստեղծական մարգարեություններին, որ արտահայտում էին պատմության արմատական շրջադարձի տենդով բռնված ժողովրդի երգիչները։

Պատասխանելով ժամանակի «մեղմախոս երգիչների» գեղագիտական չեզոքության հրահանգներին, Ա. Վ. Լունաչարսկին ասում էր. «Ի՞նչ արժեք ունի ձեր «գեղեցկացված» գեղեցկությունը ստեղծագործվող կյանքի բուռն ու տարերային գեղեցկության համեմատությամբ»[14]*։*

Չարենցի ռադիոպոեմները ստեղծվեցին իբրև հեղափոխության **ստեղծման** *տարերքի բովանդակ գեղեցկությունն արտահայտող երկեր։*

Ռադիոպոեմները՝ ագիտացիոն-պլակատային-միտինգային ոճավորությամբ, մի պոեզիա էր, որ այն ժամանակ ամենից ավելի էր հարկավոր քաղաքացիական կռիվներում ազատություն նվաճող հայ բանվորին, գյուղացուն ու զինվորին։

Պատահական չէ, որ ռադիոպոեմները թռուցիկների նման տարածվում և կոչերի նման հնչում էին դեմոկրատական բազմամարդ ընթերցարաններում ու լսարաններում, ժամանակի մամուլը ռադիոպոեմներից քաղում էր համապատասխան քաղաքական լոզունգներ ու ժողովրդին հղված ուղերձներ, կուսակցության ընդհատակյա ագիտատորները բանաստեղծական հղումները օգտագործում էին իրենց ճառերում, մասսայական հրապարակների միտինգները լցված էին Չարենցի երգի աղմուկներով։

8

Հեղափոխությունների ժամանակ մարդկությունն առանձնապես սուր է զգում Պուշկինի խոսքով ասած՝ «...անցած դարերին ամբողջ ճշմարտությամբ հարություն տալու»[15] *կարիքը։ Բանը, իհարկե, ոչ այնքան* **«անցած դարերի»** *ընդհատությունն է, որքան* **«ընթացիկ տարիների»** *բովանդակությունը ճանաչելը, պատմության օրենքներն ամրապնդելը, պատմական երևույթների առաջացման պատճառները պարզելը։*

---

[14] «Пламя», 1918, стр. 15.

[15] *А. С. Пушкин,* Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, М., 1949, стр. 218

Անցյալին հատուկ տալու՝ ժառանգականության, տրամաբանությունն ամբողջ հասակով մեկ իր դեմքը ցույց տվեց սոցիալիստական գրականության ձևավորման վաղ տարիներին՝ հեղափոխական կրքերով ու ոգով շիկացած օրերին։

Արտակարգ, երբևէ չեղած հետաքրքրություն սկսվեց անցյալի հեղափոխական շարժումների, խռովարարների ու հեղափոխականների կերպարների նկատմամբ։

Հին աշխարհից՝ Սպարտակը, Վերածննության դարաշրջանից՝ «Արևի քաղաք» ուտոպիայի հեղինակ Թոմազո Կամպանելլան, իտալական ազգային ազատագրական շարժումներից՝ Գարիբալդին, ռուսական պատմությունից՝ Ստեփան Ռազինն ու Եմելյան Պուգաչովը, էլի ուրիշ պատգամախոսներ ու արդարախոսներ, այդ թվում նաև առաջին շղթայակապը՝ Պրոմեթևսը և ասպետության կործանման պատգամաբերը՝ Դոն-Քիշոտը, ասպարեզ բերվեցին և հռչակվեցին իբրև հեղափոխական ժողովրդի զինակիցներ։

Ի՞նչ խորհուրդ ուներ «պատմության նշանավոր անունների» ոգեկոչումը, ինչո՞ւ էր հեղափոխական գրականությունն այդպես մեծարանքով ու այդպես ակնածանքով դառնում դեպի պատմության նահատակները։

Անկախ այն բանից, որ ամեն մի կոնկրետ դեպքում պատմական այս կամ այն կերպարը ստանում էր միանգամայն կոնկրետ մեկնաբանություն, անկախ դրանից, «վերադարձն» ուներ մի ընդհանուր ցայտուն խնդիր. դա հեղափոխության պատմական խոր ակունքները և պատմական պաթոսը բացահայտելու, նրա անընդհատությունն ու ժառանգականության միտքը հաստատելու, հեռավոր անցյալից արդիականությանը հարազատ գաղափարներ ու բարոյական դասեր իմաստավորելու խնդիրն էր։

Հեռավոր ժամանակաշրջաններից ընտրած պատմական անուններով գրականությունը, նախ և առաջ, ամրապնդում էր հեղափոխության պատմական ժառանգականությունը։ Ռուս գրականության մեջ, օրինակ, այդպիսի խնդիր էին կատարում գյուղացիական շարժումների՝ Ստեփան Ռազինի և Եմելյան Պուգաչովի գլխավորած խռովությունների սոցիալական բովանդակությունը բացահայտող երկերը։

Պատմության ժառանգականությունը վերհանելու խնդրից բացի, կար մի ուրիշ, թերևս ավելի էական, հանգամանք, որը պարտադրում էր «հետադարձ հայացք»։ Դա պատմական անցքերի մեջ ժողովրդի վճռական դերն ընդգծելու հանգամանքն էր, որի հա-

մար անհրաժեշտ էին բավարար պատմական իլյուստրացիաներ և ապացույցներ։

9

Պատմության տրամաբանությունը գտնելու միտումի արտահայտությունը եղավ նաև «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը, որը Չարենցն ավարտեց 1920 թ. տարեմուտին, Երևանում։

Հայ պոեզիայում առաջին անգամ ռադիոպոեմի ժանրին քաղաքացիություն տալուց հետո (այս ժանրի նմուշներն արդեն կային այլ ժողովուրդների գրականության մեջ)[16], Չարենցը այնուհետև դիմեց ագիտպոեմի բանաստեղծական տեսակին, հանրամատչելի մի ժանր, որ չափազանց մեծ կշիռ ուներ սոցիալիստական պոեզիայի այն հատվածում, որը գրականության պատմաբաններն առանձնացնում են «ագիտկայի շրջան» անունով։

Ռուսաստանի և՛ քաղաքային կենտրոններում, և՛ գյուղական շրջաններում, և՛ ազգային մարզերում հրատարակվող թերթերը բառացիորեն ողողված էին «ագիտ-պոեզիայի» ձևերով՝ ժողովրդական խաղիկներով («չաստուշկաներով»), քաղաքական ներբողներով. հրապարակախոսական ագիտկաներով, կոչերով, առակներով, այլաբանական պատկերներով։ Ժամանակի նշանավոր բանաստեղծներն անգամ իջնում էին «պոեզիայի երկնքից»՝ հանգի ու չափի տակ դնելու հեղափոխություն կատարած լայն մասսաների նոր ապրումները։

Պոեզիան համարվում էր հեղափոխության և ժողովրդի «կապի ծառայություն»:

Ագիտ-չափածոն (օրինակ, Դեմյան Բեդնու քաղաքական ագիտկաներն ու առակները) լայն մասսայականություն էր վայելում բանվորների, գյուղացիների ու զինվորների շրջանում։ Առաջ եկավ լրագրող-բանաստեղծների հոծ բազմություն, որոնց «ագիտկաները» տպագրած թերթերը ձեռքից-ձեռք էին անցնում և կարդացվում էին ժողովրդական բազմամարդ հավաքներում։ Ժողովրդական նոր էստրադայի համար էին ծրագրվում (իբրև ասմունքի և դեկլամացիայի՝ արտասանության նյութեր) նաև հայ բանաստեղծների նոր գործերը։ Սոցիալիստական պոեզիայի ընդհանուր

---

[16] Ուկրաինացի բանաստեղծ Էլլան-Բլակիտնու պոեմներից մեկը կոչվում էր «Ռադիո-պոեմ»։

մթնոլորտի մեջ ծնվեցին Չարենցի և՛ ռադիո, և՛ ագիտպոեմ-ները[17]:

10

Ագիտացիոն պոեզիան, ի տարբերություն գեղարվեստականի, ուներ գերազանցապես կիրառական նշանակություն։ Այդ պոեզիան հետապնդում է սահմանափակ խնդիրներ՝ հանրամատչելի ձևերով տեղեկանքներ տալ պատմական անցքերի մասին, ուրվագծել պատմության գլխավոր հանգույցները։

«Երգ ժողովրդի մասին» ագիտ-պոեմում նույնպես Չարենցը կատարում էր ժամանակի «սոցիալական պատվերը»՝ մասսայական ընթերցողին բացատրել ռուս ժողովրդի ազատագրական շարժման գլխավոր ուղիները՝ գյուղացիական խռովություններից մինչև Հոկտեմբերի հաղթություն։

Էպիկական տարեգրության ոճով բացելով պատումը («Երկիրը մե՜ծ էր ու լայն...» սկիզբը), Չարենցը Ռուսաստանի պատմության առաջին մեծ շրջադարձը համարում է Ռազինի և Պուգաչովի գլխավորած գյուղացիական «բունտերը»՝ հողի և ազատության համար ճորտերի բարձրացրած ապստամբությունները։

Ռուսաստանի պատմության նման մեկնաբանությունը, իհարկե, որոշ իմաստով արտահայտում էր ժամանակի միակողմանի հոգեբանությունը։ Բանն այն է, որ հեղափոխությունից անմիջապես հետո հասարակական գիտակցության մեջ պատմությունը նեղացվում էր այն աստիճան, որ նրա մեջ, փբրև զարգացման գլխավոր գծեր, տեղադրվում էին միայն սոցիալական գույն ու շեշտ ունեցող շարժումները։ Իսկ ազգային-քաղաքական անցքերն ու երևույթները դուրս էին դրվում պատմությունից։

Դա Ռուսաստանի պատմության նշանավոր պատմաբան Պոկրովսկու և նրա դպրոցի պարտադրած այն հայացքն էր, որ, լայնացնելով ժողովրդի դերը պատմական պրոցեսում, միաժամանակ տառապում էր որոշակի պատմական սխեմատիզմով։

Գյուղացիական խռովարարներին էին դիմում ամենատարբեր

---

17 «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը առաջին հրատարակության մեջ ուներ «Ժողովրդի համար» հղումը։ Սրա մի հատվածը տպագրվեց «Կեցցե մայիսի մեկը» (1921) միօրյա թերթում։ Սա, իրականում, ոչ թե պարբերական թերթ էր, այլ մայիսմեկյան տոնի նախօրյակին ագիտացիայի նպատակով հրատարակված թռուցիկ: Իսկ թռուցիկի համար միանգամայն պատշաճ էր Չարենցի պոեմի հանրամատչելի, ռամկական պարզալուր ոճը։

ուղղությունների բանաստեղծները։ Այսպես, ֆուտուրիստ Վլ. Կամենսկին գրեց «Ստենկա Ռազին—ժողովրդյան սիրտ» պոեմը («Газета футуристов». 1918, № 1), որտեղ իբրև ռուս ժողովրդի ամենաբնորոշ հատկանիշ առանձնացվում և մեծարվում է բռնկվող անարխիստական տարերքի հոգեբանությունը։ Իսկ «իմաժինիստ» Սերգեյ Եսենինը 1921-ին գրեց «Պուգաչով» դրամատիկական պոեմը։ Ժողովրդական «անսանձ տարերքը» պոետականացնող հայացքի դիմաց Եսենինը բերեց գյուղացիական ապստամբության մի այլ մեկնաբանություն։ Պուգաչովի անձնական-հոգեկան դրամայով բացատրելով գյուղացիական խռովությունների ողբերգական վերջավորությունը, դրանով բանաստեղծը պատմությունը հարըստացնում էր «մարդկային» երակով։

«Երգ ժողովրդի մասին» պոեմում, դիմելով Ռուսաստանի պատմության «ռազինյան-պուգաչովյան-բուլավինյան» էտապի բնութագրությանը, Չարենցը իր առաջ գյուղացիական խռովությունների հոգեբանությունը տալու մեծ խնդիր չէր դրել։

Նա պարզապես ներկայացնում էր «պատմության արագությունը»՝ նրա հիմնական հանգույցներն ու գծերը, պատմության սխեման: Եվ, այդուամենայնիվ, «պատմության արագությունը» ցուցադրելիս նա ավելի ճիշտ հայացքով էր գնահատում երևույթը՝ գյուղացիական ապստամբությունների պարտության պատճառը համարելով ժողովրդական տարերքի նպատակների տահմանափակությունը.

Մեծ էր ոսոխն ավելի, քան ուժերը մի-երկու
Ըմբոստ, խիզախ քաջերի, որ օրերում ամայի
Ելնում էին ու վառում փոթորիկներ անհարկու (II, 113)։

Ռուս ժողովրդի սոցիալական մաքառման այս էտապում,—բացատրում է Չարենցը,—ժողովուրդը թեև ասպարեզ է գալիս հզոր տարերքով, բայց, չունենալով քաղաքական հեղաշրջիչ ծրագրեր, դատապարտվում է իր հնարավորությունների ողբերգական ելքին։

Ժողովրդի սոցիալական տարերքի հեղաշրջիչ դերը վիճակվեց պրոլետարիատին, որի քաղաքական ծրագրերի ու բաղձանքների հանրամատչելի չափածո շարադրանքն է «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմի վերջին գլուխը։

Այս պոեմը նշանավորեց Չարենցի հայացքների գաղափարական բյուրեղացումը։ Եթե մյուս գործերում հեղափոխության չարենցյան ընկալումները խառնուրդված էին կոսմիկական հրա-

պաշտության անկոնկրետ խորհրդանշաններով, ապա այստեղ նա միանգամայն հստակ է պատկերացնում պատմական պրոցեսի մեջ ժողովրդական զանգվածներին տրվող վճռական դերը.

Նրանք, որ ուժն են կյանքի, կյանքի բազուկն ստեղծող,
Որ շինել են ինչ որ կա, ինչ որ դեռ պե՛տք է լինի (II, 115)։

Մեր օրերի համար պարզից էլ պարզ, այբբենական-քրեստոմատիական այս ճշմարտությունը հեղափոխության օրերի համար դժվարին կռահում էր։ Չարենցը այդ ճշմարտությանը հասավ՝ կրելով բոլշևիկյան կուսակցության գաղափարների ազդեցությունը։

1918 թվականից սկսած Սովետական Ռուսաստանի ազգությունների կոմիսարիատի Հայկական գործերի կոմիսարիատը ծավալեց հրատարակչական լայն գործունեություն՝ բրոշյուրների, գրքերի, թերթերի ու թռուցիկների միջոցով հայ աշխատավորությանը բացատրելով պրոլետարիատի պատմական խնդիրները։ Չարենցը, անտարակույս, ծանոթ էր դրանց։ Նրա սեղանի գրքերից էր Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և հեղափոխություն» գիրքը, բանաստեղծ Վ. Տերյանի թարգմանությամբ[18]։ Այդ գրքի էջերից բանաստեղծի հայացքի առաջ բարձրանում էր հեղափոխության կենդանի երևույթը՝ «սին փահերի» (սա ժամանակի պոեզիայի ամենագործածական պատկերն էր) խորտակողը՝ պրոլետարիատը։ Էդ. Ջրբաշյանի նկատումով՝ «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմում Չարենցը օգտվում է հեղափոխության հետ կապված ավելի ճիշտ ու ավելի կոնկրետ քաղաքական տերմինաբանությունից. **«ամբոխներ»** առաձգական հասկացությունը, որ գործածվում է «Սոմայից» մինչև ռադիոպոեմներ, Չարենցը այժմ փոխարինում է **«ժողովուրդ»** կոնկրետ հասկացությամբ»[19]։

«Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը առանձնապես ուշագրավ է գաղափարական դիրքորոշումով։ Այդ տարիների «Հզոր Ռուսաստանի» բանաստեղծական թեման օրակարգի կարևոր հարցերից մեկն էր։

---

18 Ալ. Մյասնիկյանը «Պետություն և հեղափոխություն» գրքի թարգմանության մասին գրել է. «Տերյանի թարգմանությունը իսկապես նրա հեղափոխական պատգամն է հայ պրոլետարիատին»։

19 **Էդ. Ջրբաշյան,** Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, Երևան, 1955, էջ 113։

«Իմ շուրջը,—գրում էր Բլոկը,—շարունակ լսում եմ «Հավերժ հիշատակ Ռուսաստանին» բառերը»[20]։ Ռուսաստանի կործանման ողբը՝ «Ռուսաստանի անաթեման» բռնել էր ժամանակի մթնոլորտը։ Բուրժուական թերթերը տպագրում էին Ի. Ռեմիզովի «Плачи о погибели русской земли» նման գործեր ու բարձրաձայն ողբում էին «հեռացող», «անապագա», «անհեռանկար» Ռուսաստանը։ Հեղափոխությունը ամենաշատը համարվում էր «ռուսական էքսպերիմենտ»։ Միայն պատմության ճիշտ ուղղությունը ըմբռնող գրողներն էին, որ այդ լալահառաչ ողբերին հակադրում էին Ռուսաստանի մեծ ապագայի թեման։ Դրանց մեջ առաջիններից մեկը Ալ. Բլոկն էր, որ արտահայտեց փոթորկված Ռուսաստանի («Россия—буря») պատմական լավատեսության երգը։

Համաշխարհային պատմության մեջ Ռուսաստանի ապագան հաստատող հոգեբանության արձագանք էր նաև հայ բանաստեղծի խոսքը։

Այստեղ էլ պետք է որոնել Չարենցի հանրամատչելի ագիտպոեմի արժեքը։

---

20 *Ал. Блок,* Соч. в двух томах, т. II. стр. 218.

ԱՄԵՆԱՊՈԵՄ ԵՎ ԻՆՔՆԱՊՈԵՄ

(1921—1922)

1

Պատմության սահմանագիծը ազդակներ տալով սոցիալական նոր հոգեբանության ձևավորմանը, բնականաբար, գծեց նաև հասարակության գեղագիտական ինքնորոշման *նոր ուղիներ։*

Նոր գեղագիտությունը, իհարկե, զգալիորեն ավելի վաղ երևաց և արդեն ուներ կուտակումների պատմություն, բայց «երկու աշխարհի սահմանագծում»՝ հոգևոր նոր մթնոլորտում, ավելի որոշակի արտահայտվեցին արվեստի իմաստի և խնդիրների կերպարանափոխությունները։

Ժամանակաշրջանի հասարակական գիտակցությունը, հասարակական և գաղափարախոսական պայքարի արտակարգ սրությունը անհրաժեշտաբար ասպարեզ բերեցին արվեստի և իրականության կապի ձևերի վերակառուցման պահանջներ։

Դասական «պահպանողական» արվեստը «սահմանագծային» հոգեբանությամբ նորոգելու խնդիրը Չարենցին թելադրեց նյութին մերձենալու նոր *եղանակներ. 1918 թվականի հեղափոխական պոեմներից, «Ողջակիզվող կրակ» շարքից, ապա՝ ռադիոպոեմներից հետո Չարենցը գրեց հեղափոխության ծննդյան և հաղթանակի պատումը՝ «Ամենապոեմը»*[1]։

---

[1] *«Ամենապոեմը» Չարենցը սկսել է գրել 1920 թվականի մարտ ամսից, Երևանում։ Ավարտել է 1921 թ. դեկտեմբերին, Մոսկվայում։ Պոեմի առաջին տարբերակը տպագրվել է Երկերի մոսկովյան հրատարակության երկրորդ հատորում (1922), իսկ երկրորդ, վերամշակված և վերափոխված տարբերակը հրատարակել է Զակկնիգան (Թիֆլիս)՝ 1927-ին, «Ժողովածու պոեմների» գրքում։*

«Ամենապոեմը», անկախ ծրարած կոնկրետ պատմական բովանդակությունից, հետաքրքրական է նախ և առաջ գեղագիտական կողմնորոշումներով ու դրույթներով։

Դա ժամանակի նոր գեղագիտությունը բանաստեղծական խոսքով հիմնավորելու, հեղափոխական պոեզիայի ուղղությունն ու բնույթը, բովանդակությունն ու խնդիրները որոշելու մի վերին աստիճանի ուշագրավ փորձ է համասովետական գրականության մեջ։

Արդեն 1918 թվականից Չարենցի պոեզիայում խոր արմատներ գցած հեղափոխության էպոսի թեման՝ խելագարված ամբոխների, կրակային տարերքի, ողջակիզվող սրտերի, կարմիր ապագայի, բարձրացող արևի և այլն, ենթաթեմաներով,—նրան բերում է վճռական այն եզրակացությանը, որ պետք է ստեղծել գեղարվեստի նոր ուղղություն ու բովանդակության արտահայտման նոր ոճ։

Թե ինչ ուղղության ու ինչ բովանդակության արվեստ էր ցանկանում Չարենցը, դա երևում է արդեն պոեմի վերնագրից՝ ամենապոեմ։ Սա նշանակում է, որ Չարենցը գրում էր ամենքի մասին, ամենքի համար և ամենքի անունից։

Այս գլխավոր միտքը երևում է «Ամենապոեմի» նախերգանքում՝ ընթերցողներին ուղղված հետևյալ հրամայական հիշեցման մեջ[2].

Եվ դուք չգիտե՞ք
Միթե,
Որ ամեն մի գրասատ
Գարո,
Կամ ուրիշ մի
Թաթոս,
Մարգար,
Կամ Եղո, կամ համալ
Սեթո —
Իր խոնավ թոքերում ունի
Բյո՜ւր Տերյան,

---

2 Սովորաբար, «Ամենապոեմի» մասին խոսելիս, ուսումնասիրողները քաղվածքներ են բերում 1927-ի վերամշակված ու խմբագրված տարբերակից։ Մեջբերումների «ազատությամբ» ինքն իրեն խմբագրած հետագա Չարենցը տեղադրվում է 1921 թվականի մեջ, որով և թյուր տպավորություններ են գոյանում այդ ժամանակվա նրա հայացքների մասին։ Այդպես «ազատ» են վարվում նաև մի շարք այլ գրվածքներ (օրինակ, «Դանթեական...») վերլուծելիս, զանց առնելով նախնական տարբերակի և վերջնական խմբագրության էական տարբերությունները։ Դա, ինչ խոսք, փաստերի արհեստական, քմահաճ, սրբագրված հարմարեցում է։ Սրբագրությունը սխալ պատկերացում է տալիս բանաստեղծի հայացքների զարգացման մասին։

Ու Վերլեն,
Ու Պո...
Եվ
Մի՞թե
Դուք
Ձգիտե՞ք,
Որ ամեն մի անհայտ․
Մարգար,
Որ մեջքով թրիք է կրում—
Հազա՞ր
Պոեմներ
Ունի —
Իր խոնավ, մգլած թոքերում։

Ձգիտե՞ք...
Իմացե՜ք հիմա։
Ականջներդ—լայն—բացե՜ք,—
— Ուրիշ հանճարներ չկան
Աշխարհում—նրանցից բացի՜ (II, 337)։

Բանաստեղծական այս համառ ու վճռական ճիշեցումին («Ձգիտե՞ք ...Իմացեք հիմա») հետևում է մի եզրակացություն, որ առավելագույն հստակությամբ պարզում է «Ամենապոեմի» խորհուրդը՝ Չարենցի բանաստեղծական դավանանքի բուն էությունը։

Ինչո՞ւ միայն ես.
Թող բոլո՜րը նրանք—երգեն
Բոլորի՜ն, բոլորի՜ն, բոլորի՜ն—
Երգեն։

. . . .

Թող երգեն, ինչքան մարդ որ կա,
Թող աշխարհը ամբողջ երգե (II, 126—127)։

Պոեմի վերջերգում և, ամփոփելով գեղագիտական մտորումները, Չարենցը վերստին ընդգծում է, որ պատումը արված է բոլորի անունից։ «...Պոեմս—դո՛ւ երգեցիր»,—այս խոսքով ու հավաստիացումով է դիմում նա ընթերցողին։

Իրար բերելով ամեն մի հասարակ, սովորական մարդու էության մեջ եղած «հազար պոեմի», բոլորին պարտադրվող երգի, «ամբողջ աշխարհի երգի», համընդհանուր երգի և այլն,—բանաստեղծական մտորումները, դժվար չէ նկատել, որ Չարենցը հռչակում է ժողովրդական համահավաք զգացմունքներն ու մտքերն արտահայտող հեղափոխական նոր էպոսի գեղագիտական նշանաբանը։

Դժվար չէ նկատել նաև, որ ամենապոեմի նշանաբանը խոր ընդհանրություններ ունի նույն ժամանակաշրջանի ռուսական բանաստեղծության, առաջին հերթին Վլ. Մայակովսկու հռչակած գեղագիտական նոր ծրագրերի հետ։

Հեղափոխությունից անմիջապես հետո Ալ. Բլոկը «Հեղափոխությունը և մտավորականությունը» նշանավոր հոդվածում (1918) պոեզիայի առաջին խնդիրը համարեց նրա և՛ բովանդակության, և՛ ձևերի արմատական վերակառուցումը. «Արվեստագետի գործը, արվեստագետի պարտականությունը տեսնելն է այն բանի, ինչ-որ ծրագրված է...

Իսկ ի՞նչ է ծրագրված։

Վերակառուցել ամեն ինչ: Անել այնպես, որ ամեն ինչ դառնա նոր, որպեսզի մեր կեղծ, կեղտոտ, տխուր, այլանդակ կյանքը դառնա արդարացի, մաքուր, ուրախ և գեղեցիկ կյանք...

«Խաղաղություն և ժողովուրդների եղբայրություն»—ահա այն նշանաբանը, որով տեղի է ունենում ռուսական հեղափոխությունը... Ահա այն երաժշտությունը, որ ականջ ունեցողները պարտավոր են լսել...

Ամբողջ էությամբ, ամբողջ սրտով, ամբողջ գիտակցությամբ՝ լսել հեղափոխությանը[3]։

Ավանդական պոեզիան վերակառուցելու խնդիրը ոչ ոք այնպես կոնկրետ չէր պատկերացնում, ինչպես Վլ. Մայակովսկին, որը և, էստաֆետը վերցնելով Ալեքսանդր Բլոկից, դարձավ 20-րդ դարի ռուսական պոեզիայի մյուս կենտրոնական դեմքը։

2

Քսանական թվականների սկզբին համաշխարհային բանաստեղծության հորիզոնում չկար մեկ ուրիշը, որ այնպես շարժեր Չարենցի հարցասիրությունը, ինչպես Վլ. Մայակովսկին։ Չարենցին գրավում էր Մայակովսկու պոեզիայի քաղաքացիական հզոր ու անխորտակելի կիրքը, կենսական շունչը, էպիկական թափն ու խորությունը, բանաստեղծության սոցիալական հագեցումը։ Մայակովսկու «աղմկարարությունը»՝ նրա պոեզիայի հատու շեշտերն ու հզոր ռիթմերը, Չարենցի համար բանաստեղծության քաղաքացիության գերագույն չափանիշ էր։

---

3 *Ал. Блок,* Соч в двух томах, г. II, стр. 221—222, 228.

Գևորգ Աբովի վկայությամբ[4] Չարենցը Մայակովսկու ստեղծագործության ծանոթ էր դեռ 1916 թվականից, երբ Մոսկվայում հաճախում էր Կ. Բալմոնտի, Ա. Բելու, Իգոր Սևերյանինի և այլոց աղմկոտ գրական երեկոները։ Այդ ժամանակ Մայակովսկին արդեն գրական հեղինակություն էր՝ սիմվոլիստներին հակադրվող ուրբանիստ բանաստեղծ, որով հետաքրքրվում էին շատ-շատերը։ Չարենցը նույնպես։ Նախնական ծանոթությունը, սակայն, Մայակովսկու պոեզիայի նորարարական էության գիտակցական ու խոր ըմբռնում դարձավ, երբ Հայաստանի փետրվարյան խռովությունից հետո, 1921-ի աշնանը Չարենցը նորից հայտնվեց Մոսկվայում։

Մինչև Մոսկվա գնալը Չարենցի կյանքում կատարվեց մի նշանավոր դեպք ևս։ «Նաիրյան առաջին կարմիր բանակում», որի գնդերից մեկի կոմիսարն էր իր համերկրացի Լիպարիտ Մխչյանը (1894—1921), նա մասնակցեց փետրվարյան խռովության ճնշմանը[5] և սովետական իշխանության վերահաստատմանը։

«1921 թ. փետրվարի 21-ից մինչև ապրիլի 4-ը Ղամարլուի ֆրոնտի քաղաքացիական կռիվների ընթացքում գտնվել եմ Յանիշևսկու կոմանդայում իբրև մարտիկ»,—գրել է Չարենցը հետագայում, 1937 թվականի բազմաթիվ գրավոր «բացատրություններից» մեկում[6]։

«Նաիրյան առաջին կարմիր բանակը», բանաստեղծի սոցիալական-քաղաքական-հոգևոր փորձի հարստացման աղբյուր դառնալով, միաժամանակ նրա առաջ դրեց բանաստեղծական հորիզոնը լայնացնելու, նոր արվեստով ու նոր հոգեբանությամբ զինվելու խնդիր։

Չարենցը գնաց Մոսկվա՝ սովորելու[7]։

Մոսկվայի համալսարանում, ինչպես երևում է մի նամակից, ազատ տեղ չի եղել և չի լուծվել անձնաբաժնի (паек) հարցը։

---

[4] Գ. Աբով, *Մի քանի համառոտ դրվագներ Չարենցի վերաբերյալ իմ հիշողություններից* (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 104)։

[5] Ղամարլուի ճակատում Չարենցը եղել է 1921 թ. փետրվարի 21-ից մինչև ապրիլի 4-ը (տե՛ս Գ. Հարությունյան, «Էջեր Եղիշե Չարենցի հասարակական գործունեությունից», «Գիտա-ինֆորմացիոն բյուլետեն», 1957, № 5)։

[6] ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարան, Չարենցի ֆոնդ։ Յանիշևսկու կարմիր զորամասում ծառայելու փաստը, որ 1937-ին խնամքով թաքցնում էին Չարենցին ամբաստանողները, հաստատում են նաև մերօրյա մեմուարիստներն ու արխիվային հայտաբերումները։

[7] Մինչև Մոսկվա մեկնելը Չարենցը՝ 1920 թ. դեկտեմբերից մինչև 1921 թ. փետրվարը և ապա 1921-ի ապրիլից—հունիսի վերջը աշխատել է իբրև Լուսավորության ժողկոմատի արվեստի բաժնի վարիչ։

Չարենցը ժամանակավորապես մտել է Արևելքի Աշխատավորների Կոմունիստական Համալսարանը (ԿՈՒՏՎ), որտեղ հայտնում էր նա՝ «...Մթերքներ են տալիս բավականաչափ» (VI, 379)։

Չարենցի հետ Մոսկվայում էր նաև կինը՝ Արփենիկ Տեր-Աստվածատրյանը (1899—1926)[8]։

Ցնցված կյանքի դժվարություններին՝ ընթացիկ կենցաղի ու ապրուստի ծանր հոգսերին, բանաստեղծը ոչ միայն արտակարգ եռանդով պարապում էր, սկզբում համալսարանի հանրակացարանի, ապա՝ Մոսկվայի հայկական եկեղեցու բակում վարձած տներից մեկի իր անկյունում («1921 թվականի մոսկովյան աշունը» նրա կենսագրության արդյունավոր շրջաններից մեկն է[9]), այլև ուշադիր հետևում էր մայրաքաղաքի գեղարվեստական կյանքի նորություններին[10] և ռուս գրականության նոր խմորումներին։

Բանաստեղծի վաղեմի կուռքերը՝ սիմվոլիստները, գրականության մեջ չունեին նախկին դիրքերը. նրանց «երգը երգված էր»։ Հրապարակում աղմկում էին նոր ու նորահայտ հոսանքներ, որոնք թռուցիկորեն հայտնվում էին սունկի պես։ Չարենցն աշխատում էր ճանաչել ու ըմբռնել այդ հոսանքների էությունը, բայց նրան ամենևին չէին հրապուրում ոչ «Кузница» խմբակի «երկաթե երգի» բանաստեղծները, ոչ իմաժինիստները, ոչ էլ մյուս հոսանքները։

Իմաժինիստները՝ Շերշենևիչը, Մարիենհոֆը, Կուսիկովը, Իվնևը և մյուսները, որոնք իբրև ժամանակի պոեզիայի գլխավոր հատկանիշ առաջ էին քաշում «բանաստեղծությունը մարմին չէ, այլ պատկերների ամբոխ» նշանաբանը և բանաստեղծական պատկերը զատում էին հասարակական բովանդակությունից,—չափազանց բացասական տպավորություն են թողնում Չարենցի վրա։

1921 թ. օգոստոսի 21-ին բանաստեղծուհի Լեյլուն գրած նամակում իր վերաբերմունքը Չարենցն արտահայտում է հետևյալ գանգատով. «...կուզեի գրել, թե ի՞նչն է ամենից ավելի իմ վրա ազդում ու տխրություն պատճառում... Ռուս արդի գրականությունը։ Այն մեծ, հզոր, հսկա գրականությունը (խոսքը վերաբերում է ռուս դասական գրականությանը—Ս. Ա.) հիմա դարձել է—փոքր,

---

8 Չարենցը ամուսնացել է 1921-ին, Երևանում։

9 Այդ ժամանակ Չարենցը պատրաստեց և իր հսկողությամբ տպագրության հանձնեց Երկերի ժողովածուի երկհատորյակը։

10 Մ. Մազմանյանը հուշերում գրում է, թե՝ Չարենցը «...որպես «վաղեմի» մոսկվացի, ինձ ցույց էր տալիս մի շարք կաֆեներ, որտեղ հավաքվելիս են եղել ռուս պոետները». պատմել է նաև նրանցից ստացած տպավորություններ (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 58)։

անշնորհք, աղճիմ. մի կողմից—ինչ որ անշնորհք—անբովանդակ имажинист-ներ[11] (որոնց մեջ մի ընդունակ մարդ կա—Сергей Есенин), մյուս կողմից—պրոլետարական գրողներ (նկատի ունի «Кузница»-ի բանաստեղծներին—Ս. Ա.), որոնց մեջ ո՛չ մի ընդունակ մարդ չկա» (VI, 378—379)։

Չարենցի գնահատությունը մասամբ նաև չափազանցություն էր. «Кузница»-ի բազմամարդ շարքերում կային նաև շնորհալի բանաստեղծներ (Գաստև, Պոլետաև, Կիրիլով, Ալեքսանդրովսկի, Գերասիմով և այլն)։ Նման ծայրահեղ ժխտողական վերաբերմունքի պատճառը ոչ միայն դարբնոցականների դավանած երկաթյա երգի ապագայի հանդեպ Չարենցի ունեցած բնազդական կասկածն էր, այլև այն, որ պրոլետարական բանաստեղծների հոծ խմբին իր ստվերի տակ էր առել Մայակովսկու բանաստեղծական վիթխարի հասակը։

Մայակովսկին, ինչպես շատերի, այնպես էլ Չարենցի աչքին երևում էր ռուսական պոեզիայի փրկչի ու նրա զարգացման նոր ուղիները արարողի կերպարանքով[12]։

Անհավանական չէ, որ ամեն ինչի հանդեպ վերին աստիճանի հարցասեր, մայրաքաղաքի գրական բազմաժխոր կյանքին՝ նրա շարժուն ու աղմկոտ «բոհեմային» լավատեղյակ Չարենցը առիթներ է ունեցել լինելու նաև Պոլիտեխնիկական թանգարանում, որտեղ Մայակովսկին զրնգուն բասով հաճախ էր հրապարակային ելույթներ ունենում։

Չարենցի այդ տարիների գրություններում, ինչպես և ժամանակակիցների հուշերում կարևոր վկայություններ կան, որ պարզում են հայ բանաստեղծի «մայակովսկիական հափշտակությունը»։ Ահա դրանցից մեկը և, թերևս, ամենապերճախոսը. «Ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը» (VI, 42)։

---

11 Իմաժինիստների տեսաբաններից Վ. Շերշենևիչը իր հոդվածներում, մասնավորապես «2×2=5» (1920) գրքույկում, զարգացնելով իրենց դեկլարացիայի (1919) «Ծիծաղելի է, երբ խոսում են արվեստի բովանդակությունից» դրույթը, գտնում էր, որ պատկերը ոչ թե բովանդակություն է արտահայտելու, այլ փոխարինելու է արվեստը։ Շերշենևիչը բանաստեղծական խոսքի զարգացման ուղին համարում էր պատկերի հաղթանակը իմաստի դեմ, քերականության կործանումը, բառի անբովանդակությունը, մի խոսքով՝ ամեն ինչից «ազատ պատկերը»։

12 Չարենցը, անշուշտ, մեծ կարծիք ուներ նաև Սերգեյ Եսենինի մասին, որը նույնպես այդ տարիներին նվաճել էր ռուսական պոեզիայի բնագծերը։ Բայց գեղագիտական կողմնորոշումը Մայակովսկին էր։

«Խորհրդային Հայաստան» թերթի «Պայքար» գրական հավելվածում (1922, № 3) տպագրված այս խոստովանությունը պատասխան էր այն քննադատներին, ովքեր բանաստեղծին խորհուրդ էին տալիս օր առաջ ձեռք քաշել նոր կուռքից, վերադառնալ դեպի մոտավոր անցյալի «անխառն» երգի դիրքերը։

3

«19-րդ դարի սոցիալական հեղափոխությունը,— գրել է Մարքսը,— իր պոեզիան կարող է քաղել միայն ապագայից և ոչ թե անցյալից... Նախկին հեղափոխություններն անցյալի համաշխարհային-պատմական անցքերի վերաբերյալ հիշողությունների կարիքն զգում էին այն բանի համար, որպեսզի փրենք իրենց խաբեն իբր թե սեփական բովանդակություն ունենալու փաստով։ 19-րդ դարի հեղափոխությունը պետք է մահկանացուներին հնարավորություն տա թաղելու իրենց մեռելներին, որպեսզի կարողանա իր համար պարզել իր սեփական բովանդակությունը։ Այնտեղ ֆրազն էր բարձր բովանդակությունից, այստեղ բովանդակությունն է բարձր ֆրազից»[13]։

Սոցիալիստական պոեզիայի բովանդակության և ուղղության վերաբերյալ ընդհանուր-մեթոդաբանական այս դրույթը հավասարապես հարազատ էր հեղափոխության բոլոր իսկական երգիչներին, այդ թվում՝ Վլ. Մայակովսկուն և Ե. Չարենցին։

Նոր հասարակության գեղագիտական ինքնորոշումից («Պոեզիան քաղել ապագայից...») բացի, կար մի ուրիշ նախադրյալ ևս, որ Չարենցին հոգեկան ներքին թելերով մղում էր դեպի Մայակովսկին։ Դա Ռուսաստանի զարգացման սոցիալիստական ուղու պատմական այն հիմնավորվածությունն էր, որ կար Մայակովսկու ստեղծագործության մեջ։ Աշխարհայացքային այս որակը նաև Չարենցի քաղաքական կողմնորոշումն ու դավանանքն էր, ուստի և նա գեղարվեստական բարդ կապերի մեջ հակվում էր դեպի Մայակովսկին, դեպի ապագային նայող այն արվեստը, որ արտահայտում էր ժամանակի հասարակական, բարոյական ու գեղագիտական իդեալները։

Այդ իդեալների նույնականությամբ էլ բացատրվում է այն ընդհանրությունը, որ գոյություն ուներ աշխարհի նոր կառուցումը՝ պատմական գործողության սոցիալիստական տեսարանը, հաշակող բանաստեղծների գեղագիտական հայացքներում։

---

[13] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Сочинения, т. VIII, стр. 122.

Անկարևոր չէր, իհարկե, նաև գրական ազդեցության պարա-
գան, որն ավելի վճռական նշանակություն էր ձեռք բերում գաղա-
փարական ձգտումների, գեղագիտական իդեալների և բարոյական
շահերի այնպիսի մի ինտերնացիոնալ մթնոլորտում, ինչպիսին հե-
ղափոխության ժամանակն էր։

«Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում,—
ասում է Չարենցը «Արդի ռուսական պոեզիան» պատասխանության
մեջ,—անմիջապես արձագանքել է մեզանում, առաջ է մղել մեր
գրականության անիվը, **նշել է նրա համար շավիղներ և ուղիներ...**
Մեր ընթերցող հասարակությունը ոչ միայն եղել է իրազեկ ռուս
գրականության անցուդարձին, այլև ապրել ու զգացել է այդ գրա-
կանության հույզերով ու ապրումներով» (VI, 45)։

Չարենցն, իհարկե, ազդեցության մասին խոսելով, նկատի
չունի մեխանիկական պատճենումը. այդ «ազդեցության արձա-
գանքի» մեջ նա տեսնում է գեղարվեստական ստեղծագործության
նոր ձևերի որոնման օրինաչափությունը։

4

Գոյություն ունի վերին աստիճանի թյուր պատկերացում հե-
ղափոխության երգիչների մասին, թե նրանք, ինտերնացիոնալիստ-
ներ լինելով, կորցնում են իրենց ազգային դեմքը, տարրալուծվում
են համընդհանուր պրոցեսների մեջ։

**Հեղափոխության երգիչներն ամենաազգային բանաստեղծ-
ներն են:**

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել։ Դավանելով աշխարհի ինտեր-
նացիոնալ կապերով պայմանավորված նոր կյանքի արարումը,
նրանք հեղափոխության հետ էին կապում իրենց **ազգության ճա-
կատագիրը:**

Այդպես էին մտածում սահմանագծի բոլոր գեղագետները՝ Ալ.
Բլոկը և Վլ. Մայակովսկին, Պավլո Տիչինան և Վլադիմիր Սոսյու-
րան, Գալակտիոն Տաբիձեն և Եղիշե Չարենցը։ Նրանց պոեզիայում
ծայր առավ ազգության **պատմական նոր ճակատագրի երգը՝** ազ-
գային ոգու ու ազգային կյանքի առանձնահատկություններով։

Ամենաբնորոշ ապացույցը Վլ. Մայակովսկու «150.000.000»
լայնաշունչ պոեմն է, ուր ամբողջ հասակով մեկ ծառացավ ռուսա-
կան ազգային պատմությունը՝ ի դեմս դյուցազն Իվանի կերպարի։
Նույնպիսի ցայտուն օրինակ է Պավլո Տիչինայի «Գութանը»

(«Плуг», 1924), *ուր ուկրաինական հողը երևում է իբրև նրա ազգային ոգու արտահայտիչների՝ հեղափոխական դյուցազունների, ծննդաբերության հարազատ օրորան* («Земля, богатырей роди»).

Հայոց ազգային պատմության խոր արմատներից է սկիզբ առնում նաև Չարենցի «Ամենապոեմը»՝ ազգության ճակատագրի հեղափոխական պատումը։

Հեղափոխության երգիչները տեսնում էին նաև ժամանակին հատուկ հոգեկան ընդհանրությունները, սոցիալական առաջադիմության միասնական պրոցեսը, որը թելադրում էր համապատասխան գեղարվեստական հայացքներ ու պատկերային-ոճային նույնություններ։

Այս օրինաչափությամբ է բացատրվում նաև Մայակովսկու ու Չարենցի պոեմների՝ «150.000.000-ի» ու «Ամենապոեմի» հղացման, կառուցվածքի, սոցիալական դրույթների խոր ազգակցությունը։

5

«150.000.000» պոեմը Մայակովսկին գրել է 1919—20 թթ. ընթացքում և տպագրել 1921 թ. ապրիլին։ Այդ ժամանակ Չարենցն արդեն ավարտելիս է եղել (թերևս նաև ավարտել էր) «Ամենապոեմը»։ 1922 թ. հրատարակության մեջ (դա պոեմի առաջին հրապարակումն է) Չարենցը պահպանել է Մայակովսկու բանաստեղծության «հետքերը»՝ տողերի աստիճանաձև դասավորությունը, նրա հայտնի «лесенка»-*ն*[14]*։ Դա, իհարկե, դեռևս գրական կաղապարի* (стереотип) *ընդօրինակման ապացույց չէ, ինչպես ենթադրում էր ժամանակի քննադատությունը, Չարենցին համարելով Մայակովսկու* иждевенец-*ը, «Ամենապոեմում» էլ նշմարելով սոսկ* **«ֆուտուրիստական ֆասոնի»** *ներմուծում («Մեկ աջ, մեկ ձախ, հարբածի պես տողերը ճոճվում են...»*[15]*) և ուրիշ ոչինչ։*

Որոշակի դժվար է ասել՝ Չարենցը ծանո՞թ էր Մայակովսկու պոեմին, թե՞ անկախ է հղացել իր գրվածքի կառուցվածքը և բովանդակությունը։

Բայց փաստը մնում է փաստ, որ այդ պոեմներն ունեն մտա-

---

[14] *1927-ին, «Ամենապոեմի» երկրորդ վերամշակված ու խմբագրված հրատարակության մեջ Չարենցը զիգզագաձև «աստիճանները» համախմբեց կանոնավոր տողերի մեջ։*

[15] *«Նորք», 1922, գիրք առաջին, էջ 295։*

հղացման, գաղափարների ու պատկերային լուծումների նկատելի ընդհանրություններ։

Դա երևում է արդեն վերնագրերից։

«Բոլորի մասին, բոլորի համար և բոլորի անունից» *գեղագիտական դրույթը՝ Ամենապոեմի սկզբունքը, երակետ է եղել նաև Մայակովսկու համար։ «150.000.000* мастера этой поэмы имя»[16].

«150.000.000»-ը, ըստ էության, նույնպես Ամենապոեմ է։ Մայակովսկին այդ վերնագրով դիմում էր այն ժամանակվա Ռուսաստանի բնակչության կազմին և նրան համարում համահեղինակ։ Դա է «գաղտնիքն» այն բանի, որ պոեմը Մայակովսկին տպագրության հանձնեց առանց ստորագրության, այդ անսպասելի «նորությամբ» հասկացնել տալով, որ պոեմի հեղինակն ամբողջ Ռուսաստանն է։ Պոեմի սևագիր տարբերակներից մեկում Մայակովսկին արել է հետևյալ նշումը. «Առաջ գոյություն ունեին փափկակենցաղ գրողներ... Իսկ այժմ գրողը զանգվածների ձայնն է»[17]*։ Մի՞թե նույն «զանգվածային ձայնի» տրամաբանությունը չի ակնարկում պատումն ավարտելուց հետո* **ժողովրդական ընթերցարանին** *դիմած Չարենցի հետևյալ հղումը. «Այս պոեմս—դո՛ւ երգեցիր» (II, 150)։*

Չարենցի ստեղծագործության նախորդ ուսումնասիրողները (Էդ. Ջրբաշյան, Հ. Սալախյան, Հր. Գրիգորյան և այլն) վերնագրերի առնչությունից բացի հայտաբերել են «Ամենապոեմը» «150.000.000»-ին կապակցող այլևայլ ընդհանուր կետեր ևս։

Ո՞րոնք են այդ հայթայթումները։

Առաջին. *Մայակովսկու հերոսի՝ ռուսական բիլինայի դյուցազն* **«Միասնական Իվանի»** («Единый Иван») *նման հավաքական կերպար է նաև Չարենցի հերոսը՝ «Հսկա,* **բյուրանուն** *Պողոսը»։*

Երկրորդ. *ինչպես «Միասնական Իվանի», այնպես էլ «բյուրանուն Պողոսի» արարքները հատուկ են ֆանտաստիկական, հրաշապատում հեքիաթների հերոսներին։ Նրանք երկուսն էլ ոչ թե սովորական, առօրեական հերոսներ են, այլ դյուցազնական հատկանիշներով օժտված հսկաներ։ Առաջինը գոտեմարտում է և ծնկի բերում Ամերիկայի պրեզիդենտ Վուդրո Վիլսոնին, երկրորդը աշխարհ է գալիս հրաշապատումի օրենքով (Աստաֆյան փողոցում ընկած քրտինքի «հրաշքը»)։*

---

16 *Вл. Маяковский,* Полное собр. соч., т. II, М., 1956, стр. 115.

17 *В. Перцов,* Маяковский. М., 1956, стр. 148.

Երրորդ. *և՛ Մայակովսկու, և՛ Չարենցի գրվածքներում ներկայացվում է հզորացող ժողովրդի և իրենց սպառած քաղաքական ուժերի, պատմության կենսունակ, ապրող և հնացած, մեռնող սկզբունքների մենամարտը։*

Չորրորդ. *պատմական կոնֆլիկտը ներկայացնելու համար թե Մայակովսկին, թե Չարենցն օգտվում են արտահայտման մի այնպիսի ոճաբանությունից, որտեղ հավասարապես տեղ ունեն և էպիկական պատումը, և՛ քնարական բացահայտումը, և՛ երգիծական-գրոտեսկային տիպականացման սկզբունքը, և՛ այլաբանությունը։*

Հինգերորդ. *ժանրային նկարագրով երկու պոեմները էպոսային շունչ ունեն, մեկը գրված է ռուսական բիլինաների ոճով, մյուսը՝ ֆոլկլորային տարեգրության սկզբունքով։*

Վեցերորդ. *«Ամենապոեմի» ոտանավորը մայակովսկիական համաշեշտ ոտանավորի ներմուծումն է հայկական տաղաչափության մեջ։*

Այս «նմանություն-զուգադիպությունների» կարելի է ավելացնել ևս մի ընդհանրություն։

Մայակովսկին և Չարենցը, մեկը Ռուսաստանի, մյուսը Հայաստանի ճակատագրի խնդիրը քննում են համաշխարհային պատմության լայն ասպարեզի վրա, իրենց հայրենիքի ապագան պատկերացնում են ընդհանուր մարդկության մտահոգող սոցիալական-քաղաքական հարցերի ոլորտում։

Այս ընդհանրություններով իսկ «Ամենապոեմը» ինքնանման գեղարվեստական երևույթ է։

Գ

Թեպետև «Ամենապոեմը» պատմում է **ամենքի, հանուրի, բոլորի մասին,** *բայց նրա գեղարվեստական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ* **ամենքը** *երևում են սոցիալական որոշակի հոգեբանություն ներկայացնող հերոսների կերպարանքով*[18]*։ «Ամենապոեմը» Չարենցի հեղափոխական տարեգրության այն հատվածն է, ուր առաջին անգամ հանդես են գալիս իրենց սոցիալական բնորոշ դեմքն ունեցող հերոսներ*[19]*։*

---

18 *«Ամբոխները խելագարված» պոեմում հիշատակված այն* **մարտիկը,** *որ «Գովքն էր երգում կովի նլած, արիացած իր ընկերոջ» (II, 85),—այդ մարտիկը ևս ընդհանուր զանգվածից՝ ամբոխներից չանջատված հերոսի անանուն խորհրդանիշ է։*

19 *Դրանք դեռ կոնկրետ անհատականություններ չեն, կոլեկտիվ—***հավաքական** *ընդհանրացումներ են՝ սոցիալական որոշությամբ։*

Դրանցից մեկը բյուրանուն Պողոսն է, որ ներկայացնում է ժողովրդական արթնացող ու հզորացող տարրերը, մյուսը խանութպան Համոն է, երրորդը՝ վարժապետ Սողոն։ Վերջին երկուսը ներկայացնում են ժողովրդի երազներին ու հոգեկան-սոցիալական մղումներին ընդդիմադիր քաղաքական տարրերը։

Խանութպանը, վարժապետը և աշխատավոր մշակը ժամանակի հայ իրականության նիմնական դեմքերն են։

Սոցիալական հակոտնյա հոգեբանությունն ու հակադիր շահերը ներկայացնող այս ուժերի նկատմամբ Չարենցը ուներ միանգամայն որոշակի վերաբերմունք։ 1921 թ. նոյեմբերի 1-ին մտերիմ ընկերներից՝ Գրիշա Ադամյանին, Մոսկվայից գրած նամակում Չարենցը տալիս էր հետևյալ տագնապալի հարցը. «Այն էլ չմոռանաս գրել, թե ի՞նչ տրամադրություն կա այդտեղ ժողովրդի մեջ խորհրդային իշխանության հանդեպ։ Այս հարցը ինձ շատ է հետաքրքրում։ Ի՞նչ է անում, այսպես կոչված, «դաշնակցական» ինտելիգենցիան, ի՞նչ է անում «ոչ-կուսակցական» ինտելիգենցիան, այսինքն—վարժապետությունը» (VI, 381—382)։

Նամակից երևում է, որ Չարենցին առանձնապես մտահոգում են հասարակական այն շերտերը՝ աշխատավոր ժողովուրդ, դաշնակցական ինտելիգենցիա և վարժապետություն, որոնք ժամանակի հայ իրականության սոցիալական կառուցվածքում գրաված տեղով դարձան նույն օրերին ստեղծվող «Ամենապոեմի» գլխավոր դեմքերը։

Հայ իրականության այս գլխավոր դեմքերը առերեսման մեջ են դրվում պատմական կերպարանափոխությունների ժամանակի հետ՝ որոշելու իրենց հեռանկարը պատմության մեջ, պարզելու իրենց կենսունակության չափն ու աստիճանը։

7

«Ամենապոեմի» գործողության ժամանակը համաշխարհային առաջին պատերազմի և հեղափոխության ժամանակն է, գործողության վայրը՝ պատմական այդ անցքերի մեջ ներգրավված Նաիրին՝ ազգային հին պատրանքներով ու սոցիալական նոր երազներով։

Պատումը սկսելով «մուշա Պողոսի» կերպարի բնութագրությամբ, Չարենցը դրանով միանգամայն հստակորեն արտահայտում է իր հուզական-գաղափարական վերաբերմունքը։

Պողոսն է Նաիրյան աշխարհի հիմքը, նրա հետ է կապվում

ժողովրդի ապագան, ուստի և նրա կենսագրությունն է դրվում իրադարձությունների կենտրոնում։

Պողոսի առերեսումը *պատմության հետ տեղի է ունենում նրա սոցիալական դրության և նրա դասակարգային-քաղաքական գիտակցության արթնացման՝ հերոսին բնութագրող երկու կարևորագույն հատկանիշների հետ միասին։*

Պողոսը «սոցիալական հարցաթերթիկով» տաժանակիր աշխատանքի մարմնացումն է.

Փողոցի մեջտեղով,
Դանդաղ,
Բեռի տակ ծանր կքած
Անցնում է մի մուշա —
Պողոս։
Նստել է, ծանր, մեջքին
Բեռը։ Հրում է նրան։
Նվում է ուղեղը մեջքի,
Ասում է. գնա՛, գնա՛ (II, 338)։

Նույն այս տաժանակրությունը, իր համառ հրամայականով՝ «գնա՛, գնա՛»,— դառնում է Պողոսի հոգեկան լուսավորման սկիզբը։

«Ծանր բեռան» կողքին նրա սոցիալական կենսագրության մեջ հայտնվում է գորշ առօրյայի փոշոտ փողոցում տեղի ունեցող ճակատագրական «հրաշքը».

Եվ հրաշքն...
Այնպես պա՜րզ եղավ...
Հանկարծ
Մշակի ճակատից
(Տոթ էր, բեռն ասում էր՝ գնա) —
Մի կաթիլ
Քրտինք ընկավ
Փողոցի փոշու վրա։

Ընկավ — ու մնաց մի պահ,
Ու ցոլաց նրա մեջ հանկարծ —
Երկնքի անսահման հեռուն
Ու արևը — հեռո՜ւ մի առկայծ...

Ու հանկարծ այնտեղից, փոշուց,
Ուր քրտինքը մնաց մի պահ —
Բյուրավոր բանակներ ելան՝
Վիթխարի, համարձակ, անահ...(II, 128)։

«Հրաշքից» հետո՝

Եվ նրանց բոլորի առաջից
Մի դրոշ անտակառ ուսին՝
Արշավում էր Պողոսը հաստատ —
Ելնում էր փողոցի փոշին։

Ելնում էր փողոցի փոշին,
Ծփծփում էր բանակը հոծ.—
— Անցնո՛ւմ էր գարերի միջից
Մի նոկա, բյուրանուն Պողոս *(II, 129)*[20]։

Համառոտ գծերով, համարյա արձանագրական սեղմությամբ, տալով աշխատանքի մշակների տաժանակրության պատկերը, Չարենցը նույն պատկերից աղեղ է կապում դեպի նրանց սոցիալական զայրույթի ու սոցիալական անհաշտության հոգեբանությունը։ Սոցիալական զայրույթը ենթադրում է նաև կոնկրետ գործողություն, որը և դառնում է «բյուրանուն» պողոսների կեցության վերին չափանիշը։

«Հրաշքի» ֆանտաստիկայից հետո, որը Պողոսի մարգարեական երազն է՝ աշխարհի փոշոտ փողոցում,—այդ ֆանտաստիկայից հետո Չարենցը ծանրանում է հերոսի կենսագրության այն դրվագների վրա, որոնք բնութագրում են պատմական պրոցեսի ներքին առանձնահատկությունը՝ հնազանդության վերածումը սոցիալական ակտիվության։

---

20 *«Ամենապոեմի» այս հատվածը անմիջապես հիշեցնում է Վլ. Մայակովսկու պոեմի հետևյալ նկարագրությունը.*

...Шла везде вокруг
Мировая игра...
Но вдруг
Один Иван закончал:
«Стойте! Стойте! пора!»
Он ушел
И схватил красный флаг.
Он ушел
И спросил
«Кто наш враг?»
И ураган
Его зов подхватил.—
Зов к рабочим всех стран.
(Вл Маяковский. Полн. собр. соч., т. II).

Պողոսի պարզ ու հասարակ կյանքի պատմության մեջ երևում է այն խոր պրոցեսների արձագանքը, որով ապրում ու շնչում էր ժամանակի հայ իրականությունը։

Դրանցից ամենակարևորը դեմոկրատական-պլեբեյական խավերի քաղաքական ինքնագիտակցության երևույթն է։

Պողոսի քաղաքական ինքնագիտակցության սկիզբը դրվում է արդեն պատերազմի խրամատներում, ուր հայ մշակը փարում է հեղափոխության գաղափարներին.

Դեպոյից ընկած Պերեմիշլ,
Ամրանում էր հոգով ու սրտով
Ու մտքեր ընդունում ուրիշ (II, 142)։

Հեղափոխական իրադրությունը Պողոսին դուրս է բերում հոգեկան ինքնամփոփ վիճակից և նրան ամրացնում ժամանակի պատմական գործողությանը։

Պողոսն ապրում է կյանքի, գործողության, աշխատանքի նոր երազներով, էությամբ ձուլվում է բյուր-մասսաների կոլեկտիվ կամքին։ Այս անցումով էլ նա, Չարենցի մտահղացումով, դառնում է ժողովրդական կամքի, ձգտումների ու զգացմունքների մարմնացում։

Նման դեր հատկացնելով «Ամենապոեմի» գլխավոր հերոսին, Չարենցը պարզում է պատմական այն մեծ չափանիշները, որոնք մուշա Պողոսին ցուցադրում են բյուրերի ուժն ու շունչը խտացնող հսկա-դյուցազունի կերպարանքով։

Այս առումով պոեմում չափազանց կարևոր իմաստային խնդիր է կատարում Պողոսի գործողության դաշտը լայնացնելու բանաստեղծական մտահղացումը, որն ըստ ամենայնի ճիշտ էր արտացոլում ժամանակի բովանդակությունը՝ նաիրյան աշխարհի երկաթե թռչուն դառնալու ընթացքը։

Աստաֆյան նեղ ու փոշոտ փողոցից «բյուրանուն պողոսների» գործողության դաշտը լայնանում է մինչև ամբողջ «երկրագունդը», նշանավորելով պատմության նոր սկիզբը։

Չարենցի աշխարհավերաբերմունքը պարզելու առումով վերին աստիճանի ուշագրավ են երգի գործածությունները։ Ինչպես «Ամբոխները խելագարված» պոեմում, «Ամենապոեմում» ևս գլխավոր դեր է տրված երգի խորհրդանշանին։ Բայց էական տարբերություններ կան այս երգ-երի միջև։ Եթե «Ամբոխների...» երգը գրոհում էր հին աշխարհը, ապա «Ամենապոեմի» երգը դիտվում էր նոր կառուցման ու ստեղծագործության աղբյուր։

281—17

...Եվ երգը նրանց,
Դարերի սարսափից անահ —
Կանգնել է վիթխարի, հաստատ (II, 125)։

Այդ «հաստատ, վիթխարի» երգը կյանքի գեղեցկության խորհրդանշանն է, աշխարհահիացումի հարուցիչը.

— Ինչպի՜սի բազմալար երգեր
Ու հրաշք,
Հեքիաթ,
Հիացմունք (II, 126)։

Սա երգի այն պատկերացումն է, որը հավասարվում է ազատ կյանքին ու ազատ աշխատանքին։

Ունենալով այսպիսի փիլիսոփայական-գաղափարական նշանակություն, «Ամենապոեմի» երգը արտահայտում է հեղափոխության սոցիալական խնդիրների լայնությունն ու պատմական առաջընթացի թափը.

Թող աշխարհը ամբողջ երգե,
Զրնգա՜,
Զնգա՜,
Զնգա՜... (II, 127)։

Ստեղծարար երգի կրողները «բյուրանուն Պողոսներն են», որոնց վրա պատմությունը դրել է «աշխարհը խնդության փողոց» դարձնելու պատասխանատվությունը։

Պողոսի ներկայացրած նաիրյան աշխարհը դրվում է համաշխարհային պատմության ու գալիքի մեջ.

Եվ ո՜չ թե վարժապետ Սողոն,
Այլ Պողոսն է հիմա, քո որդին,
Որ դեմքը քրտինքով ողող՝
Լծվել է գալիքիդ երթին (II, 148)։

Այս հարաբերությամբ ու նշանակությամբ «բյուրանուն Պողոսը» ձեռք է մեկնում «Միասնական Իվանին», որը նույնպես կոչված էր կատարելու պատմական մեծ խնդիր.

шаги обрушив,
пошел
грозою вселенную выдивить[21].

---

21 *Вл. Маяковский*. Полное собр. соч., т. II, стр. 128.

8

«Ամենապոեմում» իբրև Պողոսին հակոտնյա սոցիալական հոգեբանության ու գաղափարախոսության կրողներ հանդես են գալիս խանութպան Համոն և վարժապետ Սողոնը։

Սրանք նույնպես հավաքական կերպարներ են, ինչպես «բյուրանուն Պողոսը»։ Սրանց թիկունքում ևս կանգնած են ժամանակի հայ իրականության բնորոշ սոցիալական խմբերը՝ **«խանութպանությունն»** ու **«վարժապետությունը»**: Սրանք այն ուժերն են, որոնք թեև ներկայանում էին իբրև Նաիրյան աշխարհի հզորության կրողներ ու Նաիրիի հիմքերը ամրացնողներ, բայց իրենց գործունեությամբ փաստորեն փորում էին հայրենիքի գոյության հիմքերը։

Խանութպանությունն ու վարժապետությունը «Ամենապոեմի» կառուցվածքում երևում են իբրև դաշնակիցներ, իբրև «բյուրանուն Պողոսին» ընդդիմադիր սոցիալական հոգեբանության արտահայտիչներ.

Աշխարհի այն անհեղ օրերին,
Աշխարհի ճամփեքի մեջտեղում,
Ուր եղել էր հին Նաիրին —
Կանգնել էր—խանութպան Համոն։

Կանգնել էր խանութի առաջ,
Նաիրի պես «հզոր», «անսասան»—
Գնացել էր արյունոտ ռազմադաշտ
Համազասպը՝ «քաջ չանքեզար»։

Իսկ նրանց երկուսի մեջտեղում,
Ակնոցը Նաիրյան քթին՝
Կանգնել էր վարժապետ Սողոն՝
Նաիրի հարազատ որդին։

Դարերի մշուշից ելած .
Ձեռքին՝ հնամյա մի նետ —
Դարերի մշուշի վրա
Գրում էր՝ «Վեց միլայեթ» (II, 141)։

Սրանք նույնպես, ինչպես Պողոսը, փարում են ապագայի երազներից։ Բայց միանգամայն տարբեր է սրանց երազների հեռանկարը։ Խանութպանության ու վարժապետության փայփայած երազը զուրկ է իրական բովանդակությունից։ Ավելի ստույգ՝ դա այն երազն է, որի կառուցվածքում ժողովրդի իրական պահանջներին փոխարինել է անձնապաստանության ու մորթապաշտության

մկզբումքը։ Դա այն երազն է, որի մատակարարը նրանց վրողների նեղ անձնական շահն է։

Պատմության ընդարձակ մասշտաբներին դեմ-հանդիման կառուցելով պատրանքների նեղլիկ աշխարհը, խանութպանությունն ու վարժապետությունը հիմնավորապես դրսևորում են իրենց սահմանափակությունն ու անզորությունը, երբ գալիս է երազների «իրագործման» ժամանակը։

Պատերազմի օրերին, որի հետ էր կապվում հայրենիքի փրկության գաղափարը, այդ օրերին հօդս են ցնդում նրանց բոլոր պատրանքները։ «Ազգային երազների» անդրդվելի հրահանգիչների ցնորքին փոխարինում է արյան ու ավերի, տառապանքի ու ողբերգության իրականությունը, որի հանդեպ միանգամայն անտարբեր են նրանց «ցաված հոգիները»։

Նորից—խուժեց թշնամին,
Եկավ—մինչև Կարս հասավ...
Նորի՛ց դարձավ Նաիրին
Բարբարոս սրերի հեսան։

Նորի՛ց քաղաքներն հնամյա
Դարձրին հողին հավասար —
Դաշտերում անթաղ մնաց
Ժողովուրդը՝ հազար-հազար։

Նորից—անվրդով նստած,
Որպեսզի ձանձրույթից չքնի —
Համոն երկա՜ր-երկա՜ր
Երգում էր «Մեր հայրենիք» (II, 145)։

9

Պատմության շրջադարձային, սուր կետերում սովորաբար տարբեր գաղափարախոսությունների պայքարը ստանում է **անցվորների ու ապրողների** հոգեբանական գոտեմարտի կերպարանք։ **Անցվորները** տվյալ պարագայում **խանութպանությունն** ու **վարժապետությունն են**, որոնք պատմության փոթորիկներից անվտանգ մնալու համար քաշվում են իրենց սոցիալական նեղ կաղապարների մեջ։ Աշխարհի անհամար հարստությունը նրանք տեղադրում են «փոշոտ փողոցի» մնամեջ երազներում և դրանով էլ կանխորոշում իրենց հարկադրյալ կործանումը։

Ապրողները տվյալ պարագայում սոցիալական ու քաղաքական ազատության համար ոտքի ելած **աշխատավորական խմբերն** են։

որոնք նետվում են պատմության փոթորիկների մեջ՝ կյանքին պարտադրելով աշխարհաշինության հզոր կամքը։

Ապագաները «մարդկության անեծքով գերված այն բյուրերն են», որ՝

Այս երկրագունդը հին
Քաշում է դեպի Ապագան... (II, 148)։

«Հին երկրագնդի» վրա, իբրև անցվորների ու ապրողների գոտեմարտի հաղթանակող, բարձրանում է Պողոսի՝ Նաիրիի նոր որդու, դյուցազնական կերպարը.

Դարերի
Մշուշից
Ելած —
Հիմա Պողոսը մշեցի —
Կրում է—նո՛ր մի երազ՝
Վիթխարի,
Անսահման,
Անծիր...
Կանգնել է —
Ճամփեքի մեջտեղում,
Ու սրտում—երկաթե մի երգ՝
Աշխարհի
Խնդության
Անհուն —
Նայում է դեպի Արևելք... (II, 341)։

Ուշադիր զննելով «Ամենապոեմում» սոցիալական տարբեր խմբերը ներկայացնող հերոսների գրաված տեղն ու նրանց պատմական հեռանկարի բանաստեղծական-հուզական գնահատականը, տեսնում ենք հետևյալ կառուցվածքը։

Առաջին. եթե Պողոսը՝ իբրև ծնվող և պատմության մեջ հեռանկար ունեցող գաղափարի մարմնացում, ցուցադրվում է հսկայի կերպարանքով, ապա Համոն և Սողոն՝ իբրև մեռնող ու անհեռանկար գաղափարախոսության ներկայացուցիչներ, երևում են պատմության ուրվականների դեմքով։

Երկրորդ. եթե Պողոսը պատումի ընթացքում ներկայացվում է իբրև հզորացող, ահագնացող, մեծացող, կենդանացող ուժ, ապա մյուս բևեռը ներկայացվում է իբրև անէացող, փոքրացող, ոչնչացող, մեռնող երևույթ։

Երրորդ. եթե Պողոսի գործունեության դաշտը պատմության «փոշոտ փողոցից» ձգվում է մինչև ամբողջ երկրագունդը, ապա

Սողոյի և Համոյի գործողության դաշտը այնքան է նեղանում, որ հասնում է մինչև... **«Ողեղային մորմոք»**։

Չորրորդ. եթե Պողոսի նոր մտքերը իր ժամանակից նրան տանում-հասցնում են մինչև Ապագան, ապա մյուսների ինքնատնույց գաղափարները փոշիանում են ժամանակի քաոսի մեջ։

Հինգերորդ. եթե Պողոսի կենսագրությունը արտահայտում է **պատմության դինամիկան**՝ աշխարհի ռեալությունը, ապա խանութպանության և վարժապետության հավաքական կենսագրությունն արտահայտում է **պատմության կանգառը**՝ աշխարհի առաջընթաց շարժման հերքումը։

Վեցերորդ. եթե Պողոսի կերպարը արտահայտում է ազգային նոր բնավորության ձևավորման ընթացքը, ապա Համոն և Սողոն երևում են իբրև ժողովրդի ազգային հոգեբանությունից խորթացող կերպարներ։

10

Իր բանաստեղծական էպոսում, ապարեզ բերելով ժամանակի կոնկրետ հերոսներին, Չարենցը լուծում էր այնպիսի բարդ գեղարվեստական խնդիր, ինչպես <u>**ազգային նոր բնավորության ձևավորման** խնդիրն</u> է։

Նաիրիի «փոշոտ փողոցում» մինչև հեղափոխությունը ազգային բնավորության «կրողները» այն ուժերն էին, որոնց ձեռքին էր տնտեսական ու հասարակական կյանքի ղեկը. «Տնտեսական կյանքում տոն տվողը—չարչին էր, հասարակական կյանքում—Նաիրցի վարժապետը» (VI, 46)։ Սրանց հոգեկան կյանքի միակ աղբյուրը իրենց սահմանափակ **կենցաղն** էր։ «Անծանոթ ուժերի բախման ահռելի խառնարանը»՝ հեղափոխության ժամանակաշրջանը, ազգային բնավորության հին նմուշների փոխարեն ասպարեզ տվեց նոր ազգային բնավորությանը՝ ի դեմս բանվոր Պողոսի։

11

<u>Մինչև «Ամենապոեմը» գրած բոլոր գործերում, առանց բացառության, Չարենցը հեղափոխությունը ներկայացնում էր</u> **«նա-զական-ռոմանտիկական պայքարների»** <u>չափանիշով։</u> Պատմության կոնկրետ-նյութական գծերից ավելի բանաստեղծին զբաղեցնում էր <u>**հեղափոխության [illegible]** արտահայտման խնդիրը։</u>

«Ամենապոեմը» Չարենցի առաջին կտավն է, որտեղ երևացին ժամանակաշրջանի կոնկրետ գծերը՝ պատերազմը, հեղափոխությունը կատարող մարդիկ, հեղափոխությանը դիմադրող սոցիալական ուժերը, Հայաստանի յուրահատուկ կենցաղը և այլն։ «Ամենապոեմում» արտացոլվեց հեղափոխության ժամանակագրությունը՝ ամենաբնորոշ հանգույցներով։

Դա, սակայն, սովորական ժամանակագրություն չէ, որտեղ շարք առ շարք վավերացվում են ժամանակի դրվագները։

«Ամենապոեմը» զուգորդությունների մի վերին աստիճանի բարդ կծիկ է, ուր խաչմերվում են ժամանակի էական երևույթները՝ պատերազմ ու խաղաղություն, ազգային պատրանքներ ու հեղափոխական գործողություն, քաղաքական կյանք ու սոցիալական կենցաղ, աշխատանքի ու կապիտալի հարաբերություն, «հոգևոր Հայաստան» ու իրական Հայաստան, հին ու նոր արվեստ և այլն։

Զուգորդությունների այս կծիկը բացելու համար, բնական է, որ բանաստեղծը դիմելու էր արտահայտչության մի քանի եղանակների՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, ֆանտաստիկական, գրոտեսկային-երգիծական և այլն։

Այսպես, միջավայրի ռեալիստական կոնկրետ նկարագրությանը, որը տեղ-տեղ հասնում է մերկ փաստագրության (1914 թվական, հուլիս, Երևան, Աստաֆյան փողոց), հյուսվում են պաթետիկ հանդիսավորության հասնող ռոմանտիկական գույները (բյուրերի էությունը մեծարող Նախերգը և Վերջերգը), ֆանտաստիկական խորհրդանշանին («Հրաշքի» պատմությունը)՝ արտահայտչության գրոտեսկային-երգիծական երանգները (ժխտվող սոցիալական ուժերի թեման)։

Տարասեռ արտահայտչությունների միջոցով Չարենցը հասնում է պատմական ժամանակի դինամիկ կառուցվածքի խոր ու համոզիչ բացահայտման։

Անգամ զուգորդական այնպիսի պատկեր, ինչպես Աստաֆյան փողոցի «Հրաշքի» ֆանտաստիկան է, ծառայում է իրականության ռեալիստական արժանահավատության խնդրին։ Դրա մեջ և դրա միջոցով արտահայտվում է պատմության ճակատագրական պահի դինամիկ բովանդակությունը։

Ինչպես «Հրաշքի» ֆանտաստիկան է դրվում ռեալականության մեջ, այդպես էլ Նաիրյան երկրի ապագան խորհրդանշող զրահագնացքի ուտոպիան է կապվում պատմության իրական ընթացքին։

«Ամենապոեմը», լինելով պատմության դինամիկ կառուցված-

քը ներկայացնող բանաստեղծական կտավ, օգտվում է սուր հակադրությունների արտահայտչություններից։

Դա կոնտրաստների պոեմ է։

Իսկ պոեմի այս բնույթը ենթադրում է բանաստեղծական բառարանի արտակարգ բազմազանություն՝ քաղաքական լոզունգ («Սա՛ է մեր կռիվը վերջի՜ն») և պլակատ («Անցնում էր երկաթե քայլով Մի հրեշ՝ անունը Կապիտալ»), բարձրաշունչ պաթետիկա («Դու հառնել ես նորի՜ց բոցավառ, Վառվել ես՝ կրկի՜ն, կրկի՜ն») և առօրյա խոսակցական ոճ («Էվ գիտե՞ք, թե ինչե՞ր են երգել...»), քնարական մտերմություն (մուշա Պողոսի մասին պատմելիս) և գրոտեսկ (խանութպան Համոյին նկարագրելիս), հիպերբոլա («...երկի՜ր Նաիրի... Հառնել ես՝ երկաթե թռչուն»), և լիտոտա («Օ, աշխարհը վաղո՜ւց է դարձել մի փոքրի՜կ, փոքրի՜կ փողոց»), կենցաղագրություն և ֆանտաստիկա, ոճական կալամբուրներ և լրագրային դարձվածքներ, պատմական կոնկրետ անուններ («Էրզրումն առավ Անհաղթ Անդրանիկ փաշեն») և բիբլիական հղումներ («...աստծու համար» ծնված «Հիսուսնե՜ր հիվանդ, հիմար»), ֆոլկլորային պատկերներ («Միացին բանակները հոծ Ու ծփանքը, ահեղ, հորդեց») և այլաբանական զուգորդումներ («...կյանքը հին, հին կյանքը հիմա—Հիշո՞ւմ եք—«Տիտանիկ...»)։

12

«Բովանդակությունից պիտի բխի ֆորմալ ամենաչնչին նորությունն անգամ» (VI, 79),—գրել է Չարենցը Գ. Աբովի բանաստեղծությունների «Դանակը բկին» ժողովածուի գրախոսականում։ Նա մասնավորապես վիճում է Մայակովսկու «հայացնելու» փորձերի դեմ, գտնելով, որ ամեն մի ձևական նորություն անպայման պետք է ունենա «հոգե-կենցաղային բազա» (VI, 78), պետք է հենվի հոգեկան լայնաշունչ բովանդակության վրա։

Թեպետև ժամանակին «Ամենապոեմը» նույնպես համարել են Մայակովսկուն հայացնելու փորձերից մեկը, բայց դա միանգամայն թյուր տպավորություն է։

Չարենցը, իհարկե, հետևել է Մայակովսկուն՝ խոսակցական ոճ, խոսակցական բառեր, ոտանավորի համաչեշտ համակարգ և այլն, բայց ձևի այդ տարրերը նա բխեցնում է կոնկրետ նյութից՝ հայ իրականության «հոգե-կենցաղային» մթնոլորտից և, առհասարակ, սոցիալական նոր հողեբանությունից։

Այս տեսակետից զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Ամենապոեմի» տաղաչափությունը։ Տաղաչափության ավանդական ձևերի վերականգնողը Չարենցը ամենայն լրությամբ դիմում է համաշեշտ համակարգին, աղբյուր ունենալով, իհարկե, «Մայակովսկու տաղաչափություն» կոչված ստիճանաձև դասավորությունը։ Բայց նրան ավելի մտահոգում էր ոչ թե դասավորությունը, որից նա շուտով հրաժարվեց, այլ ռիթմի ներքին լարվածության ուժեղացման խնդիրը։ Դրա համար էլ նա հրաժարվում է տաղաչափական ավանդական ձևերից և օգտվում «անհավասար տողերով համաշեշտ ոտանավորից»[22], ուր գլխավոր դերը խաղում են զորեղ շեշտերը և ռիթմի տակ դրված առանձին տողերն ու բառակապակցությունները։

Դրանով, Մայակովսկու հետևությամբ, նա հաղթահարում է պատմական չափերի կաղապարները, ճանապարհ տալով կենդանի խոսակցական լեզվին, բնական հնչերանգին և բառի ընդգծված իմաստին։ Չարենցը ևս, ինչպես Մայակովսկին, զորեղ շեշտով առանձնացնում է որևէ բառ, կարևորելով ոչ թե չափի ռիթմը, այլ բառի շեշտը, վերջինիս իմաստային հարստությունը։

13

«Ամբոխները խելագարված» պոեմից հետո «Ամենապոեմը» Չարենցի երկրորդ գործն է, որ հատկապես լայն ուշադրության արժանացավ։ Նրա համբավը շուտով տարածվեց Հայաստանի սահմաններից դուրս։ Վ. Բրյուսովի նման բազմազբաղ մարդը, ծանոթանալով պոեմի տողացի թարգմանությանը[23], կատարեց նրա գեղարվեստական թարգմանությունը[24]։

Քննադատությունը «Ամենապոեմը» համարեց այն երկը, որը բացում էր սոցիալիստական հայ պոեզիայի զարգացման նոր ճանապարհը։ Այդպես էր գնահատում պոեմի նշանակությունը նաև ինքը՝ Չարենցը։

«Ամենապոեմը», անտարակույս, նոր խոսք էր հայ պոեզիա-

---

22 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ե, էջ 246։

23 Տողացի թարգմանությունը, ըստ երևույթին, կատարել է Կարեն Միքայելյանը։ Չարենցի մի նամակից (VI, 398) երևում է, որ Կ. Միքայելյանն է եղել նաև բրյուսովյան թարգմանության հրահրողը։

24 Չարենցը, հուշագիրների վկայությամբ, բարձր կարծիքի չէր Բրյուսովի թարգմանության մասին (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 63)։

յում։ Եվ բանաստեղծական մտահղացումը, և՛ մտածողության սոցիալական լայնությունը, և՛ ինքնատիպ արտահայտչությունը այդ երկը դնում են հայ սովետական պոեզիայի պատմության գլխավոր արժեքների շարքում։

«Ամենապոեմում», միաժամանակ, արտահայտվեցին հայացքներ, որոնք գրական միջավայրում հանդիպեցին լուրջ դիմադրության։

Պոեմի առաջին տարբերակում, բանաստեղծական նոր էպոսի ստեղծումը կապելով բացառապես «բյուրերի»՝ կոլեկտիվ կամքի հետ, Չարենցն անարդար ու կոպիտ հարձակումներ է գործում անցյալի ժառանգության՝ դասական արվեստի մեծ արժեքների վրա։

Ահա դրա օրինակը.

(Չկարծեք, որ չնչին մի
«Կայենն»,
«Լիր—Արքան»,
«Ֆաուստ» մի հիմար.—
— Նրանք
ժամանակ
Չունեն
Այդպիսի երգերի համար...) (II, 337)։

Չարենցի գեղագիտական նիհիլիզմը ուղղակիորեն վերաքաղված էր ռուս ֆուտուրիստների հրահանգներից։ Հայտնի է, որ իրենց գրական հանգանակներում ֆուտուրիստ բանաստեղծները պատմության մեջ տեղ չէին տալիս ոչ առանձին անհատներին, ոչ էլ անհատական ստեղծագործությանը։ «Искусство комуны» թերթը՝ ֆուտուրիստների գլխավոր օրգանը, հռչակում էր «հերոսներ չկան, առավել ևս մեծ հերոսներ» սկզբունքը, իսկ Վլ. Մայակովսկին այդ նշանաբանը լրացնում էր «հերոսների մասին հեքիաթը ինտելիգենտական անհեթեթություն է» դարձվածքով։

Առանձին հերոսների փոխարեն ստեղծագործության վերին նպատակը համարելով բյուրերի ու բազումի («множества») կոլեկտիվ կամքի բացահայտումը, ֆուտուրիստները, բնականաբար, պետք է խաչ քաշեին անհատների հոգեբանությունն արտահայտող անցյալի դասական արվեստի վրա։ Դասական արվեստի դեմ ուղղված «Ամենապոեմի» խռովությունը ֆուտուրիստների գեղագիտական ծրագրերի արձագանքն էր, անխոհեմ ու ծուռ մի հայացք, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ավելի խորացավ 1922—1923-ին գրած նոր գործերում։

Եթե «Ամենապոեմում» գեղագիտական նիհիլիզմը դեռ սաղմնային վիճակում է, ունի նաև իր արդարացումը՝ արվեստի գեղեցկությունը ժխտվում է «կյանքի գեղեցկության» ու առաջնության դիրքերից, ապա հետագայում («Ռոմանս անսեր») նիհիլիզմը հասնում է դասական ձևակերպման։

14

Ամենապոեմն իբրև ժամանակի գեղագիտության գլխավոր նշանաբան հռչակած բանաստեղծը նույն այդ օրերին գրեց նաև ինքնապոեմը, տալով նրան «Զարենց-նամե» վերնագիրը[25]։

Չարենցի ստեղծագործության հերթական անակնկա՞լն էր չափածո «ինքնակենսագրությունը», թե՞ «Ամենապոեմի» գեղագիտական դրույթները հաստատող պատում, բանաստեղծն արդյոք չէ՞ր հերքում իր գեղագիտությունը՝ պոեզիայի նյութ դարձնելով անհատական կենսագրությունը։

«Զարենց-նամեն», առաջին տպավորությամբ, սովորական ինքնակենսագրական պատում է, ուր ժամանակագրական հաջորդականությամբ հայտնվում են բանաստեղծի կյանքի հիմնական դեպքերն ու կոնկրետ թվականները։ Ըստ էության, սակայն, դա ոչ թե ինքնապատում է, այլ նորից ամենապատում։ Բանաստեղծը սեփական կենսագրության շղթան դարձնում է շարժառիթ՝ պատմելու և խորհրդածելու ամենապատումի՝ իր սերնդի, իր ժամանակի, իր Նաիրիի, իր հեղափոխության, իր արվեստի ճակատագրի մասին։ Այս ամենի համադրության մասին։

Միայն Ամենապոեմի համամոլորակային շունչ ու տրամաչափ ունեցող բանաստեղծը կարող էր գրել «Զարենց-նամեի» նման Ինքնապոեմ, ուր գլխավոր երակը պատմության երևույթների ճանաչման ու արժևորման երակն է՝ անդրադարձված մի կենսագրության մեջ։

Չարենցին և նրա սերնդին վիճակվեց մի պատմություն, որ պահանջում էր մեծ հոգեկան մաքառում՝ ժամանակի, արվեստի,

---

25 «Զարենց-նամեն» բանաստեղծը գրել է 1922 թ. հունվարին, Մոսկվայում, տպագրել է Երկերի 2-րդ հատորում՝ իմաժինիստ բանաստեղծ Ա. Կուսիկովի „Искандар Намэ"-ից քաղված հետևյալ բնաբանով. „Москва, Москва, ты Меккой мне, Москва, а Кремль твой—сладость черная Каабы" (տես՝ Երկերի ժողովածուի II հատորի ծանոթագրությունները, էջ 342)։

հայրենիքի, հեղափոխության ճշմարտությունները ճանաչելու համար։

«Չարենց-նամեն», ահա, այդ սերնդի մաքառման ու հոգեկան վերածնության գեղարվեստական կենսագրություն է, քնարական մտորումների ձևով կառուցված խոստովանանք։

Այդ կենսագրությունը, սկսվելով գավառական քաղաքի ոսկի հեքիաթներից, շարունակվում է պատմության մեծ կերպարանափոխությունների ճանաչումով և հայրենիքի գյուտով։

Իր կենսագրության դրվագները՝ մանկությունից մինչև մոսկովյան «Մրրիկ» (1922), Չարենցը գնահատում է հեքիաթի չափանիշով.

Ոսկեվառ արևի նման
Իրանից նետված Նաիրի,
Նաիրիից նետված Մոսկով —

Ես երգում եմ կյանքս հիմա —
Արևով,
Արյունով,
Ոսկով (II, 152)։

Այդ հեքիաթի գլխավոր արժեքներն են արևը, արյունը, ոսկին, որով ընդհանուր հայտարարի են բերվում բանաստեղծի հոգու երեք ապրումները՝ պոեզիան, հայրենիքը և հեղափոխությունը:

Երեքն էլ բանաստեղծի կենսագրության այն մասունքներն են, որոնք «Չարենց-նամեում» երևում են իբրև հաստատվող ու երկըրպագվող, իբրև հոգեկան աշխարհի սահմանները ընդարձակող արժեքներ։ Բայց այդ արժեքների հաստատումն անցնում է բարդ ու հակասական ճանաչողության միջով։

Առաջին տարերքը՝ պոեզիան, ճանաչվեց ամենից վաղ։ Ճանաչումը սկսվեց հետևյալ ֆանտաստիկայով.

Պարզում է ձեռքերն առաջ
Հոգիս, որպես որբ տղա,—
Ո՜ւզում է—արևկեզ հարավ
Ուզում է արևի ծնծղան... (II, 153)։

Պատանության օրերի ֆանտաստիկան՝ արևի ծնծղայի երազը, Կարսում կառուցված մյուս երազները՝ կապույտ-կապույտ աղջիկը, Շիրազի կարմիր վարդերը, հեռավոր բարեկամների ժպիտները՝ բանաստեղծական հեքիաթի այս մասերը, անմիջապես անէանում-հանգչում են, երբ հանդիպում են դաժան իրականությանը.

Արևի ծնծղայի՝ լույսի, երազներով շնչող պատանին կանգնում է մի իրադրության առաջ, որ նրան մղում է հետևյալ խոստովանության.

Իմ խաղաղ, կապո՜ւյտ մանկություն,
Դու նման ես լճակն ընկած
Արծաթե լուսինի դիսկին.—

Դու կայիր — ու չկաս հիմա դու,
Արևի դեմ դու, թույլ, հանգար —

Բայց արդյոք կայի՞ր դու իսկի... *(II, 156)։*

Թեպետև երազը չի իրականանում, փշրվում է նրա կառուցվածքը, այդուամենայնիվ, կործանման իսկ ընթացքում ճանաչվում է պոեզիայի տարերքը՝ **արևի ճանապարհը**։

Երկրորդ տարերքը՝ հայրենիքը, ճանաչվեց գրեթե պոեզիայի հետ միաժամանակ։ Դա ևս բարդ ճանաչում էր։ Ավելի բարդ, քան առաջինը։

Հայրենիքը ևս «Չարենց-նամեում» երևում է սկզբում ֆանտաստիկայի, ապա՝ խորտակված պատրանքների տեսքով։

Չարենցի այս ֆանտաստիկան ևս ունի կենսագրական սկզբնաղբյուր։ Հուշերի բեկորներից հյուսվում է բանաստեղծական մի սյուժե, որտեղ իբրև «գործող անձեր» հանդես են գալիս հայրական տունը, հայոց հնամյա գրերը, հայրենական թախիծը՝ իրենց բնորոշ հատկանիշներով.

Աչքերս թևերի նման
Դեռ նիրհել էին շվարած —
Եվ գրկեց ինձ թախիծն հնամյա,
Որպես տան մշտական ծառա։—

(Նա մեր տանն էր վաղուց մեծացել,
Դա եղել էր պապիս ժամանակ։
Մնացել էր՝ հոգնած ու ծեր,
Սպասում էր, որ **Երկինք գնա**։

Մենք նրան ասում էինք՝ ապի,
Նա տանում էր ինձ փողոց.
Սիրում էր ամեն բան թափել,
Օրհնում էր Նաիրյան հողով....)։

Հորական տնակում նստած,
Նա մռռում էր, որպես տան կատու (II, 154—155)։

Դեպի երկինք համբարձված ձեռքերի Նաիրիից հետո անմիջապես ճանաչվում է քրտական հայրենիքը՝ արյան, մահվան ու կոտորածի եզերքը:

Չարենցի կենսագրության մեջ տեղի է ունենում պոեզիայի և հայրենիքի միասնացում.

Ու ոսկի սուրն Իրանի
Խառնվեց նաիրյան քաոսին... (II, 166):

Նաիրյան թախիծը, որ բանտել էր բանաստեղծի հոգին, այդ թախիծը անհրաժեշտաբար պահանջում էր իր կործանողին՝ մի ավելի հզոր և ուժգին տարերք:

Երրորդ տարերքը հեղափոխությունն է, որ ճանաչվեց ավելի ուշ՝ մարդկային սրտերի աղջամուղջի ժամանակ:

Եթե առաջին և երկրորդ տարերքը արտահայտելու համար Չարենցը օգտվում է գերազանցապես իր կենսագրության նյութից, ապա հեղափոխության տարերքը ներկայացնում է ժամանակի գլխագիծը բնութագրող կոնկրետ երևույթներով՝ թվականներ, տեղանուններ, անձնանուններ, տեղեկանքներ, լոզունգներ, քաղվածքներ: Ահա դրանց շարքը. Կարմիր բանակ, Տիխորեցկ կայարան, տասնութ թիվ, տասնինը թիվ, խմբապետ Դրո, ամիսներ՝ փետրվար, մարտ, մայիս, հեղափոխականների անուններ՝ Մուսայելյան, Սարուխան, Ավիս, ապա՝ Աստաֆյան փողոց, 1-ը մայիսի, հնամյա դրոշներ Մասիսի առաջ և այլն, և այլն:

Այս իրագրության մեջ էլ տեղի է ունենում մյուս, ամենաէական համադրությունը՝ ի մի են գալիս ու դաշինք կազմում պոեզիան, հայրենիքն ու հեղափոխությունը.

Իմ հոգին երեք նետ ուներ —
Գի՞րկ հենած աղեղին օրերի:—

Չիմա՛ թռե՛լ են երեքն էլ—
Զարկվել են—խոցո՛ւմ հրերի:

Ես ձե՞զ չեմ, ձե՞զ չեմ մոռացել,
Դուք ճիշտ զարձել եք—մի (II, 176):

Նորից նոր անցնելով անցած ճանապարհը, նորից նոր վերապրելով պատանեկան օրերի տերևաթափը՝ հոգեկան փլվածքներն ու նաիրյան սրտամաշ թախծի հիշատակները, բանաստեղծը եկավ

ու հանգրվանեց հեղափոխության տարերքի մեջ. «Ողջակեզ-հոգիս արնեց» (II, 167)։

Հեղափոխության ճանաչումը վճռական նշանակություն ունեցավ նաև կորցրած արժեքները՝ պոեզիան ու հայրենիքը, վերագտնելու մեջ։

Հայրենիքը կանգնեց հեղափոխության դրոշի տակ որպես հաստատուն ռեալություն.

Նա այնտեղ է—գուրսը, նա կա,
Որպես կին, որպես նո՛ր Նաիրի (II, 167)։

«Չարենց-Նամեի» վերջերգային մասը հնչում է իբրև վերանորոգված երգի ու վերագտած սիրո հիմն.

Ես հիմա ապրում եմ Մոսկվում,
Գլխիս մեջ՝ մրրիկներ ոսկի։

Գլխիս մեջ մի Ռոբերտ Օուեն —
Հիմա վառ գալիքն է հսկում։

Գրում եմ պոեմներ, երգեր։
Երազում եմ—Գալիքն անծիր.

Նաիրի՛, ես սիրում եմ քեզ.
Քեզ սիրում եմ, իմ Իրան հրծիգ։

Ես հիմա հեռո՞ւ եմ... Օ, ո՛չ.
Ձեզ մոտիկ եմ հիմա ավելի—
Ինչպես նետը՝ դեպի եռ քաշած՝
Առաջից փախչող գազելին (II, 175)։

«Չարենց-Նամեն» հանրագումարի բերեց բանաստեղծի ստեղծագործության որոշակի հատվածի՝ նաիրյան թախծից մինչև գալիքը հսկող պոետական տարերքի, բովանդակությունը։

Իր բանաստեղծական ճանապարհը Չարենցը գնահատեց իբրև ժամանակի զիգզագներով ու խոր հակասություններով պայմանավորված երևույթ, իբրև այդ հակասությունները հաղթահարելու ընթացք, ուր ոչ թե անջատվեցին, այլ հակառակը՝ ի մի եկան **Երգը, Նաիրին և Հեղափոխությունը**: Ստեղծագործության կենսական երակների շավիղով և ոչ թե գրական ազդեցությունների տխեմայով[26] բանաստեղծը հասավ **ազգայինի** և **սոցիալիստականի** համա-

26 «Չարենցի ճանապարհը ռուսական պոեզիայի «համարժեքներով» կարելի է պատկերացնել իբրև Բլոկից Եսենինի միջոցով դեպի Մայակովսկի տանող ճա-

դրության,— մի դժվարին ընթացք, որի բացահայտումն է «Չարենց-նամեն»։

նապարհ»,— ահա այն սխեման, որ Չարենցի ստեղծագործական զարգացման համար գծել է Լ. Հարությունովը՝ «Чаренц, Эволюция творчества» *գրքում։ Բանն այն է, որ գրական նախասիրություններից ավելի Չարենցի զարգացման մեջ դեր են խաղացել պատմության ճակատագրական բարդ երևույթները։*

ՏԱՂԱՐԱՆ

(1921—1922)

1

Արդեն «Սոմա» պոեմը, «Ամբոխները խելագարված» հերոսական տաղը, «Ողջակիզվող կրակի» պատկերային որոշ շարքեր «պայթեցնում» էին դասական հայ բանաստեղծության էլեգիական կառուցվածքը։ Դա, սակայն, միայն հնչերանգի փոփոխության զուտ ձևական խնդիր չէր։ Հնչերանգից առաջ փոխվում — պարզվում է բանաստեղծի աշխարհավերաբերմունքը, նորանում են աշխարհին տված գնահատականները։ Իսկ եթե խոսենք ավելի կոնկրետ՝ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ամրանում է աշխարհի դրական ընկալումը։ Իսկ նորացած աշխարհավերաբերմունքի ազդեցությամբ կուտակվում են գեղարվեստական նոր հատկանիշներ, էական տեղաշարժեր են կատարվում Չարենցի պոեզիայի թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևական-արտահայտչական կառուցվածքի մեջ։

«Իր և ժամանակի» մասին պատմելու համար Չարենցը ոչ միայն օգտվում է ժամանակի պոեզիայի մեջ կիրառվող գեղարվեստական ձևերից, ոչ միայն յուրացնում է ռուսական պոեզիայի, մասնավորապես «ձախ» ֆուտուրիստների ձևական-տաղաչափական կառուցվածքները («Ամենապոեմ» և այլն), այլև դիմում է հայկական միջնադարի արվեստին՝ այնտեղից պեղելու արտահայտման ոճի նոր աղբյուրներ։

Գեղարվեստական այս կողմնորոշման ինքնատիպ արտահայտություններից մեկը եղավ «Տաղարանը», որը Չարենցն ավարտել է 1921 թ. տարեմուտին և 1922-ին տպագրել մոսկովյան երկհատորյակի առաջին հատորում։

«Սայաթնովյան երանգով, չարենցյան հղացումով» հակիրճ, բայց բովանդակալից հետազոտության մեջ[1] անվանի գրականագետ-բանասեր Խորեն Սարգսյանը «Տաղարանում» դիտում է հետևյալ պատկերային-առարկայական շարժումը՝ երազից դեպի գոզալ, գոզալից դեպի մարդ, մարդուց դեպի հայրենիք, հայրենիքից դեպի բովանդակ աշխարհ։

Սրանք իրականության այն կայուն, անսասան արժեքներն են, որոնց դիմելիս արտակարգ անկեղծությամբ փայլատակում է Չարենցի ինքնամոռաց ու համատարած սերը:

«Անհուն է Չարենցի սերը,— ասում է Խ. Սարգսյանը,— նրա թևերի տակ են պարփակվում իր յարը, մերձավորը, բոլոր մարդիկ, հայրենիքը»[2]։

Այս հստակ և նուրբ բնորոշումին կարելի է ավելացնել հետևյալը՝ իրականության «անջատ-անջատ» ու «պես-պես» դրվագները Չարենցը համախմբում է մի ամուր և ճկուն սյուժեի մեջ, իրականության առանձին արժեքներից ստեղծում է համապարփակ, համատարած սիրո կառուցվածքային ամբողջություն՝ մի յուրատեսակ բանաստեղծական սիրավեպ աշխարհի հետ:

«Տաղարանը» ինքնին մի ամբողջական, վերջավորված կառուցվածք է՝ սկզբով, ընթացքով, վերջնամասով, մի սյուժետային կառուցվածք, որի գլխավոր հերոսը՝ Տաղասացը, քայլ առ քայլ պարզում է իր հարաբերությունները ընդհանրապես աշխարհի և այդ անվիճելի մեծության առանձին դրվագների հանդեպ։

Չարենցի գրական ճանապարհի մեջ «Տաղարանն» այն հատվածն է, որտեղ այլևս դեր չունեն բարդացված ինքնազննությունն ու ֆանտաստիկական տեսիլները, ցնորային գիտակցության անգամ հեռավոր շորշոփներն ու «անտրամաբանական» այլաբանությունները, այսինքն՝ բանաստեղծական մտածողության այն տարրերը, որոնցից կառուցված էր նրա առաջին սիրավեպը՝ «Միածանը» (1917)։

«Տաղարանում» չկա վաղ Չարենցի քնարի՝ սիմվոլիստական սխեմաներով ու կաղապարներով բանտված հավելյալ աշխարհը: Այստեղ անպայմանական, վերին աստիճանի իրական են կենցաղն ու պատմությունը, հոգեկան այրումն ու մարդասիրությունը, ուրա-

1 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 185—192։

2 Նույն տեղը, էջ 187։

խուժությունն ու դաժանությունը։ Իրական են մարդն ու աշխարհը, Գողթան ու Նայրենիքը։

«Տաղարանը» Չարենցի անկաշկանդ, աշխարհաճանաչման մեջ նոր գեղեցկություններ հայտնագործող հոգևոր մատյանն է, որն ունի մի բնաբան («Կու մեռնիմ—չիս տեսնի Սայաթ-Նովի պես...»), երկու մուտք—լուսանցք և քսան տաղ։

«Տաղարանի» առաջին մուտքը

Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում—բոլորը քեզ.
Ինչքան կրակ ու վառ խնդում—բոլորը քեզ.—
Բոլո՛րը տամ ու նվիրեմ, ինձ ո՛չ մի հուր թող չմնա՝
Դո՛ւ չմրսես ձմռան ցրտում,—բոլո՛րը քեզ... (I, 221),—

այս բանաստեղծական դիմումը, որ մասսայականանալով, դառել է համարյա «ալբոմային գրություն», այնքան լայն է գաղափարով, որ կարելի է կնքել «մարդասիրության հրովարտակ» անունով։

Այդ հրովարտակում հորձանք տված հոգու անկապտանք ազատությունը և խոր մարդասիրությունը անցնում է «Տաղարանի» մի ծայրից մյուսը, մի տաղից մյուսը։

Բանաստեղծի աշխարհում այլևս չկան ոչ ճեղքվածքներ, ոչ անկապակից-քաոսային բարդ վիճակներ, ոչ էլ պղտոր ալիքներ[3]։

Կյանքի երևույթների անվիճելիությունը հասկացրել է Տաղասացին, որ թումանյանական՝ հաշտ ու արդար, «ուրախ» ու խաղաղ վերաբերմունքով պետք է անցնել մարդուն տրված կարճ կյանքի բաժինը, որ իրականության անհատնում և անվերջ հարստությունից պետք է քաղել հոգու զվարթ լույսը, հոգու ներդաշնակությունը,

---

3 Հենվելով «Տաղարանի» հումանիստական բարձր ոգուն անհարազատ թարգմանությունների վրա (Егише Чаренц, Избранное, М., 1956), որոնց մեջ բնագրի սահմանած ոճաբանական ներող ու լայնախոհ տրամադրությունը հավասարեցվում է կյանքի հետ «ողբերգական խզման» հնչերանգին, Լ. Հարությունովը միանգամայն սխալ է բացատրում Չարենցի էությունը։ Նա գրում է. «Սայաթ-Նովայի նմանությամբ հյուսված այդ տաղերը միայն արտաքնապես են հիշեցնում սիրո հանճարեղ երգչին. ներքուստ, իրենց արտահայտած զգացմունքով, նրանք հակառակ են ամբողջական ու ներդաշնակ, կյանքից ու սիրուց տառապող և կյանքն ու սերը փառաբանող աշուղի պոեզիային։ Չարենցի հակասությունը ընկճվածություն է, խոր անբավականություն իրենից և աշխարհից» («Писатели народов СССР», М., 1962, стр. 62)։ «Հուսահատություն», «կործանում», «ընկճվածություն», «մոլեգնություն», «անիմանալիություն»,—որոնց դիմում է Հարությունովը, այն հասկացությունները չեն, որոնց բանալիով պետք է մեկնաբանել «Տաղարանը»։ Ավելին. չարենցյան ողբերգական Մուսայի այդ գծերը լիովին հաղթահարվում են «Տաղարանում»՝ միանգամայն հակադիր հասկացություններ հաստատելու համար։

իրականության բնական գույներով պետք է գեղեցկացնել ու զարդարել աշխարհը։

«Երազ տեսա. Սայաթ-Նովեն մոտս էկավ սազը ձեռին»,— երազի այս պատկերով է սկսվում «Տաղարանի» առաջին (Ա) երգը։

Երազի մասին միակ հիշատակությունն է սա, միակ ֆանտաստիկան ու միակ տեսիլը։ Ըստ էության դա ֆանտաստիկա չէ, որովհետև, ամենայն արագությամբ, մի ակնթարթ հետո, չքանում է երազը, պատռվում է նրա քողը և Տաղասացի հայացքի առաջ մեխվում է յարի «լուսե պատկերքը».

Երազն անցավ—դո՛ւ մնացիր, պատկերքը քո մնաց լուսե,
Մեկ էլ իմ խեղճ սիրտը մնաց՝ Սայաթ-Նովի սազը ձեռին (I, 224)։

Երկրորդ երգը (Բ) սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ.

Աշուղ Սայաթ-Նովի նման՝ ես երգ ու տաղ պիտի ասեմ,
Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ—ու սրտի խաղ պիտի ասեմ (II, 225)։

Բանաստեղծն իրեն դնում է աշուղի վիճակում։

Ո՞րն է Չարենցի հանպատրաստի, անակնկալ «աշուղության» ներքին տրամաբանությունը, ինչո՞ւ է ապոլոնյան քնարը փոխարինվում «աշուղի սազով» ու դավթարով։ Արդյո՞ք դա գրական ոճավորման մղում էր կամ ստեղծագործական նմանագրության սիրուն տրված ձևարարություն, ինչպես հակված են ենթադրելու «Տաղարանին» անդրադարձած որոշ հետազոտողներ։

Հազիվ թե։

Ուրեմն, որտե՞ղ պետք է փնտրել «աշուղության» բուն խորհուրդը։

Չարենցի ստեղծագործության այս նոր «անակնկալը» կյանքի ու աշխարհի նկատմամբ ժողովրդական-դեմոկրատական հայացքի ամրապնդման ամենախոսուն տվյալներից մեկն է։

Ժողովուրդը, իր դարավոր փորձից ու բարոյախոսությունից ելնելով, հաստատում է մարդկային գոյության պարզ ու հավիտենական արժեքները, բարոյականության պարզ ու անկաշկանդ, լայնախոհ ու անարվեստ սկզբունքները։ Դիմելով «աշուղության», Չարենցը պարտադրում է իրեն՝ մտնել ժողովրդի բնական պարզության աշխարհը, այնտեղ որոնել կեցության ժողովրդական հիմունքներն ու աշխարհահայացքի ավելի կայուն, ավելի համոզիչ, ավելի տևական հենարաններ։

Այս լայն բովանդակությամբ «Տաղարանը» դառնում է աշխար-

հանհիտցումի չարենցյան թեմայի հարստացումը և, մանավանդ, դրա խորացումը։

Իսկ ինչո՞ւ է Սայաթ-Նովան տեղադրվել Չարենցի կենսագրության և, մանավանդ, աշխարհահիացումի մեջ, այն Սայաթ-Նովան, որ հանճարեղ աշուղի ստեղծագործությանը նվիրված առաջնակարգ հետազոտության հեղինակ՝ բանաստեղծ Պարույր Սևակի փայլուն բնորոշումով, հայ գրականության «Մեծ Բեզարածն» էր ու «Մեծ Ըղձավորը»[4], այն Սայաթ-Նովան, որ, ըղձալով աշխարհի գեղեցկությունները, բեզարեց և, վերջիվերջո, կանգնեց փակուղիների առաջ ու դատապարտվեց Հաղպատի մենաստանի կրոնավորաճգնավորի սքեմին։

Ինչո՞ւ է Սայաթ-Նովան դարձել «Տաղարանի» կնքահայրը։

«Տաղարանում» Սայաթ-Նովայի «կնքահայր» լինելու հանգամանքը չի կարելի կապել ոչ գրական ոճավորման հետ և ոչ էլ մեծ աշուղի խաղերի նմանագրության հետ։

Ընդհակառակը՝ Չարենցը իր երգաշարի «սայաթնովյան երանգներով» ու առնչություններով շատ դեպքերում, ըստ էության, վիճում է միջնադարյան երգչի հետ, նրա կաշկանդվածությանն ու դառնությանը դեմ հանդիման կանգնեցնելով իր հոգու խենթ ազատությունն ու լուսավոր զվարթությունը, նրա բեզարածությանը հակադրելով վայելումի քաղցրությունը, նրա հուսահատությանը («աշխարհն հիմա շատ է նեղացել»)՝ իր անշիջանելի լավատեսությունը, աշխարհը նեղ լուսամուտ—փանջարա համարող նրա «տեսությանը»՝ իր լայնածավալ աշխարհասիրությունը։

Դիմելով աշուղական բանաստեղծության պատրաստի կաղապարներին, ձևերին ու եղանակներին, նրա բառարանին ու դարձվածաբանությանը, մի խոսքով «ժողովրդական աշխարհի միջնորդությանը», Չարենցը, այդուամենայնիվ, չի դառնում ոչ նմանագրող-պատճենող և ոչ էլ ոճավորող։

Ոճավորումը գրական այն երևույթն է, որ ոչնչացնում է ոճը, խեղդում է գրողի անհատականությունը, խլացնում է նրա հոգու սեփական երգը։ Ոճավորումը գրողի ինքնասահմանափակումն է, նրա գերությունն է մեկ ուրիշի աշխարհով։ Դա ուրիշի նյութն է՝ այդ ուրիշին հատուկ ձևերի կիրառությամբ։

Եվ եթե Չարենցը կարողացել է պահպանել հոգու սեփական բովանդակությունը, իր անհատական ոճը, եթե անգամ սայար–

---

4 Պարույր Սևակ, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1969, էջ 309։

նովյան երանգներով ու կիրառություններով կարողացել է աշխարհի հետ վարվել իր սեփական, հախուռն ու իրական-ռեալիստական չափանիշներով, ապա այս դեպքում խոսք չի կարող լինել «գրական ոճավորման պրոբլեմի» հատուկ առաջադրության մասին[5]։

Գրական ոճավորումը ոչ թե «Տաղարանի» էությունն է, այլ միայն արտաքին երևույթ։

Աշուղական բանաստեղծության բառակազմին ու աշուղական ձևերին դիմելը, մեր կարծիքով, ունի նաև հետևյալ ոչ անկարևոր, ավելին՝ համոզիչ ու ճիշտ բացատրությունը. քնարական բանաստեղծության Չարենցի ժամանակի համակարգը ինչ-որ սպառման՝ «ճգնաժամի» մեջ էր,—համենայն դեպս այդպես էր մտածում Չարենցը շատ ժամանակակիցների հետ միասին[6]։

Հանրածանոթ քնարերգության գեղարվեստական «արդուզարդը» անբավարար էր համարվում մարդու իրական գիտակցության լիակատար ու խոր արտացոլման, նրա հոգեկան հարստության բացահայտման համար։ Այդ իրադրության մեջ ժողովրդական պոեզիայի «միջնորդությունը», նրա ձևերն ու դարձվածաբանությունը դիտվում էին որպես ամենահարմար դեղաթափեր՝ քնարական բեկբեկուն ոճերն ու ռիթմերը հաղթահարելու, աշխարհի բանաստեղծական ներդաշնակության գաղափարը հաստատելու և մարդու ներքին բովանդակությունը բացելու մեջ։

Չարենցի «Տաղարանը» սահմանված էր սիրո, երազի, կարոտի, դառնության, գանգատի, բաժանման՝ հակադիր զգացմունքնե-

---

5 «Գրական ոճավորման պրոբլեմը և Չարենցի սայաթնովյան տաղերը» հոդվածում Էդ. Ջրբաշյանը «սկզբնաղբյուրի» և «Տաղարանի» զուգահեռների և համեմատությունների ճանապարհով ամրապնդում է հոդվածի այն սխալ եզրակացությունը, թե. «...Չարենցը հասնում է բովանդակության և ձևի իսկական համապատասխանության, գեղարվեստական զինանոցի բոլոր միջոցները ծառայեցնելով սայաթնովյան պոեզիայի գրական ոճավորման խնդրին» (տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան, Աշխարհայացք և վարպետություն, Երևան, 1967, էջ 219)։

Հազիվ թե Չարենցն իր առջև դներ այսքան փոքր ու սահմանափակ խնդիր՝ փորձեր իր էությունը տեղադրել «Սայաթ-Նովայի պոեզիայի աշխարհում»։ Սայաթ-Նովայի աշուղական բառարանին, նրա ոճերին ու գործածած չափերին դիմելը ճիշտ է իբրև դիտողություն, բայց սխալ է իբրև Չարենցին զբաղեցրած ծրագրային-գլխավոր խնդիր։

6 Չարենցից առաջ արդեն սոնետների ու տրիոլետների մեծ վարպետ Վահան Տերյանն էր իր քնարերգության մեջ, «հետ գնալով», ներմուծում ժողովրդական և աշուղական պոեզիայի որոշ կանոններ ու ձևեր («Տեսա երազ մի վառ...», «Լինեի լոքան սարերում հեռու...», «Հրաժեշտի գազել» և այլն)։

րի ներդաշնակության, մարդու էության խորացման խնդրին։ Այդ բանը արտահայտվում է թե տաղաշարի սյուժեում, ուր ամրապնդվում են աշխարհի ներդաշնակության չարենցյան կենսա-փիլիսոփայության հիմունքները, թե նրա միջով անցնող բանավեճում, որը կոչված էր տոստ, անգույն, սալոնային-գրքային սիրո ու անկենդան գեղեցկությունների դիմաց փառաբանել սովորական մարդու կենդանի գեղեցկությունը։

3

Նախ բանավեճի մասին։

Չարենցի բանավեճային շունչը երևում է արդեն 1920-ին գրած «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքից։ Ազատագրվելով սիրո հեքիաթից՝ «Միածանի» սրբապատկերից, հրաժեշտ տալով սիմվոլիստական բանաստեղծության երազային ու անմարմին Քրոջը՝ Հրաշքին, Չարենցը որոնում էր սիրերգության այն ավանդությունը, որով պետք է արտահայտեր սիրո զգացմունքի բուն էությունը։ Այդ որոնումների ընթացքում նրա ուշադրությունը գրավեց ֆրանսիական պառնասականների գեղագիտությունը, Մ. Գորկու բնութագրությամբ՝ գրական այդ «...պաղ դպրոցի» ավանդները, որ շատ հարմար էր ժամանակին ընդարձակ տեղ գրաված «տիկնիկային սիրո» արտահայտությունները բացահայտելու համար։

Դալուկ զգացումներ և պուդրայած դեմքեր, գունատ ապրումներ ու անմարմին դիմակներ, անփույթ հայացքներ ու դիմակահանդես, բարալիկ մատներ ու չնչին պահանջներ, սալոնային քաղցր-մեղցրություն ու գրիմ, մի խոսքով՝ հոգեկան դատարկության պճնազարդում,—սա էր ժամանակի անկրակ սիրո առանձնահատկությունը։

Մարդը մանրանալով, դարձավ տիկնիկ, տիկնիկը մտավ սիրո մեջ։

Տիկինը դարձավ սիրո գլխավոր դեմքը։

Այս երևույթի առաջին նկատողը եղավ Վահան Տերյանը և գրեց բանաստեղծական այն շարքը, որը կոչվում է «Կատվի դրախտ»։ Տերյանը այս շարքում ստեղծեց Գեղանի Պրինցեսայի կերպարը, առաջին հայացքից մեծարման տպավորություն թողնող, բայց ըստ էության պսակազերծվող մի կերպար, որ ներկայացնում է «հոգեկան թափառականների» «բարձր սիրո» ցածրությունը։ Ճիշտ է, «Կատվի դրախտում» չկան պսակազերծման բացահայտ ակնարկ-

ներ, բայց արտահայտչության հեգնական-կատակային եղանակը, Տիկնոջը ուղղված հանդիսավոր խոսքը («Ո՞վ կարող է չսիրել Ձեզ...»), Պրինցեսայի հրեշտակային դիմապատկերը և այլն, վկայում են բանաստեղծի անբավականությունը սալոնային «տաքուկ անկյունների» մեջ ապաստան գտած տիկնիկային սիրո երևույթից։

Բանաստեղծը, թվում է թե, ծնկի է գալիս Պրինցեսայի առաջ, բայց նրա մեջ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, գործում է այն սատանան, որ ճանաչում է Հրեշտակի «գաղտնիքները» և մեծարում է նրան՝ կործանելու համար։

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է գրված նաև Չարենցի «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը, որն ունի նաև «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը։ Դա Տերյանի «Կատվի դրախտի» ակնհայտ ազդեցությամբ, նրա ոգով ու շնչով գրված երգերի մի փունջ է, ուր գործում է Հրեշտակի ու սատանայի, մեծարման ու պսակազերծման նույն տրամաբանությունը։

«Էմալե պրոֆիլը...» ոչ թե «Կատվի դրախտի» հակաթեզն է, ինչպես ենթադրում է Ար. Գրիգորյանը[7], այլ Վ. Տերյանի հուզապրումների յուրատեսակ խմբագրությունն ու շարունակությունը։ Ճշմարտությանը ավելի մոտ է այն նկատողությունը, թե Չարենցը «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում յուրովի զարգացնում է Պիգմալիոնի ավանդական թեման[8],—ստեղծում է էմալե գեղեցկության մի այնպիսի հրաշակերտ պրոֆիլ, որն ինչքան ավելի կոնկրետանում է, այնքան հեռանում է կենդանի գեղեցկությունից, այնքան ուժեղանում է անբավականությունը։ Չարենցը վերապրում է Պիգմալիոնի ողբերգությունը։

Արդեն առաջին դիմումի հանդիսավոր-փառաբանական եղանակի մեջ երևում է նրա ներսով անցնող անբավականության ալիքը.

Ես ինչպե՞ս Ձեզ չսիրեմ,—Դուք արվեստ եք ու հոգի,
Օ, կարելի՞ է արդյոք պրոֆիլը Ձեր չսիրել։
Ով երգ ունի իր սրտում ու սովոր է գեղեցկի՝
Նա պարտավոր է Ձեզ բյուր, հազա՛ր սոնետ նվիրել։

---

7 «...Եթե Տերյանը անվերապահորեն մերկացնում է իր բանաստեղծական շարքի հերոսուհուն..., ապա այդ նույնը ամենևին էլ չի կարելի ասել Չարենցի «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքի մասին...» (*Ар. Григорян*, Поэзия Егише Чаренца, стр. 59).

8 *Л. Арутюнов*, Чаренц, стр. 88.

Դուք այնպես մե՛ղմ եք խոսում, երբ Դուք կարդում եք, տիկի՛ն,
Ձեր շրթունքները գունատ նմանվում են համրիկի։
Եվ Ձեր աչքերը, գիտե՞ք առանց ներքին կրակի,
Լուսաշող են՝ Ձեր կրծքի քարերի պես թանկագին (I, 177)։

Շարքի հաջորդ դիմում-բանաստեղծությունները նույնպես կառուցված են առերևույթ մեծարման, բայց, ըստ էության, «իդեալական լուսապսակի»[9] պսակազերծման *նույն տրամաբանությամբ.*

Էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիլ —
Ես այսօր կուզեմ երգել,
Որպես մի անհայտ դը Լիլ։
Արդյոք ո՞ր վարպետը մեծ
Հորինել է դեմքը Ձեր.
Արդյոք ո՞ր Ոգին տվեց
Ձեր դեմքին լուսե գծեր։
Կուզեի երգեր կապել
Եվ գովել երգով անծիր
Էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիլ (I, 178)։

Չարենցը, իհարկե, էմալե պրոֆիլով Տիկնոջ մասին գրած երգերում հիշում է կենսագրական ինչ-ինչ պատառիկներ[10]*, ինչ-ինչ հուզումներ ու ապրումներ, հավատացնում է, որ առանց տանջանքի չի կարելի սիրել, խոսում է նվիրաբերությունից և «անդարձ անցած» հուշերի շղթայից, բայց և այնպես ինչ-որ տեղ էլ անբավական է այդ սիրո անբնական կառուցվածքից։ Դա խորհրդավոր, անմարմին, անկենդան սեր է։ Այդ սերը չի այրում և չի բոցավառում։ Այդ սիրո մեջ չկա ամենակարևոր պայմանը՝ հոգեկան ազատությունը, անակրեոնյան վայելքի հոգեբանությունը։ Որ դա իրոք այդպես է, երևում է բանաստեղծական շարքի յուրահատուկ կառուցվածքից, ավելի ստույգ՝ շարքի գնահատականների ու պատկերացումների կազմից։*

Բանաստեղծը մեկ գնահատում է սիրո «հմայքները», կարծես թե հավատալով այդ սիրո ճշմարտությանը, մեկ էլ, գնահատելուց հետո, ապարեղ է բերում «հմայքներին» պակասող պատկերացումներ։

---

9 Հ. **Սալախյան,** *Ժամանակից շունչը դարձիր, էջ 46։*
10 *Շարքը նվիրված է բանաստեղծուհի Արմենուհի Տիգրանյանին։*

Ահա պատկերացումների կազմը՝ թանկագին քարեր, թեթև քայլեր, ապակե մատներ, հակինթ աչքեր, գլխարկի թավշե ֆոն, անփույթ ժպիտ, կապույտ վուալ, մոգական լապտեր, նիրհող շող, ոսկու անբառ թախիծ, թեք սանրվածք, էմալե դեմք և այլն, և այլն։

Սա էլ զգացմունքների կազմը՝ «կարոտ եմ հրի, կրակի...», «գիտե՞ք, որ գարուն է արդեն...», «ինչո՞ւ է օրն փրփրկանում և լուսանում», «կուզեի... երգով լինել Ձեզ հետ» և այլն։

Պարզից էլ պարզ է, որ Չարենցը այս «հակադրությամբ»՝ անկենդան գեղեցկություն և կենդանի զգացմունք, *արտահայտում է իր վերաբերմունքը պառնասական գալանտության և փղեալական Տիկնոջ սիրերգության հանդեպ։ Ինչպես ճիշտ նկատել է Հ. Սալախյանը, պառնասական սիրերգությունը Չարենցը մերժում է ոչ թե ուղղակի դեկլարացիայով, այլ նուրբ իմիտացիայով ու պարոդիայով*[11]*։*

Վ. Բրյուսովը, դառնալով պառնասական բանաստեղծներից մեկի՝ Թեոֆիլ Գոտյեի «Эмали и камеи» *ժողովածուի գնահատությանը, գրել է. «Թ. Գոտյեն բանաստեղծին համեմատում էր ոսկերչի հետ, կոչ էր անում հղկել բառերը, խորհուրդ էր տալիս ուշադիր կարդալ բառարանները։ Ինքը խոսքի արվեստում հասավ մեծագույն կատարելության և մրցակից չուներ բառապաշարի հարստության տեսակետից։ Թ. Գոտյեի բանաստեղծությունները ուշադրությամբ մտածված և հիանալիորեն սարքված բանաստեղծական տների շարքեր են, որոնցից ընթերցողի առջև կանգնում են մեծ մասամբ համր ու անշարժ պատկերներ ու տեսարաններ...»*[12]*։*

Պառնասական կենդանագրությունը (ЖИВОПИСЬ), *որը գեղեցկության խորհրդանշան էր դարձել էմալը*[13]*, ուր արվեստի բարձրագույն նպատակը հավասարեցված էր ինքնանպատակ գեղեցկության՝*

Стремись. художник, к высшей цели:
Сменить тебе не будет **жаль**
Блеск акварели
На печь, где плавится эмаль[14] —

---

11 *Հ.* **Սալախյան,** *Ժամանակիդ շունչը դարձիր, էջ 45—46։*

12 *В. Брюсов,* Избр. соч. в двух томах. т. II, стр. 580.

13 *Էմալի կենդանագրության ավանդների մասին տե՛ս Ар. Григорян,* Поэзия Егише Чаренца, стр. 59—64.

14 *Սա Թ. Գոտյեի բանաստեղծությունն է Վ. Բրյուսովի թարգմանությամբ* (*Տե՛ս В. Брюсов,* т. II. стр. 57).

—այս գեղագիտությունը չէր կարող այլևս բավարարել աշխարհի կենդանի, անկապանք զգեցկությունները հետամտող, դրամատիկ խառնվածքի բանաստեղծին։

Հակադրվելով ֆրանսիական Պառնասի սիրերգության ավանդներին՝ «Իդեալական տիկնոջ» գեղագիտությանը, Չարենցը հավանորեն այդ հակադրության համար հենարաններ էր որոնում ոչ միայն հայոց միջնադարում, այլև նույն ֆրանսիական պոեզիայում։ Նրան արյունակից էր մանավանդ ֆրանսիական վերածնության առաջին բանաստեղծը՝ Ֆրանսուա Վիյոնը (1431—?), որի բալլադներին ու բանաստեղծություններին նա ծանոթ էր դեռ Կարսի ուսումնարանից։

Ֆրանսիական բանաստեղծության մեջ Վիյոնը մարդու իրական ապրումների և «մեղքերի» առաջին անկաշկանդ երգիչն էր։ «Նույնիսկ ուշ միջնադարի կուրտիզանական բանաստեղծությունը, որը շատ բան է արել անհատական սկզբունքի բարձրացման և զգայական աշխարհի ռեաբիլիտացիայի համար, այդ խնդիրները լուծում էր անմարմին այլաբանության նորմերի սահմաններում, ըստ որում՝ միայն իդեալական Տիկնոջը ծառայելու հողի վրա... Վիյոնի քնարերգությունը եղավ այդ իդեալիզմի կենդանի հերքումը։ Տիկնոջ ասպետական պաշտամունքին նա հակադրեց «Հաստ Մարգոյին» և «փարիզյան արվարձանների աշխատավորուհիներին...»[15]։

Մարդու զգայական աշխարհի մտորումներով է ներծծված Վիյոնի վերջին՝ «Մեծ կտակը» (Testament), որը մարտահրավեր է միջնադարյան «մեղքի» գաղափարախոսությանը („не сын я ангела, о нет“)։ Վիյոնը քնարերգության մեջ հուն բացեց առողջ, մարմնական ապրումների արտահայտման համար, („я плачу от любви, смеюсь от пеней“), «անցյալ ժամանակների տիկնանց» փոխարեն բանաստեղծության մեջ տեղ տալով հասարակ կանանց։

Անտարակույս, դժվար է ուղղակի զուգահեռներ որոնել Չարենցի Տաղարանի և Վիյոնի բալլադների միջև, բայց անկասկած է դրանց ներքին՝ ոչ փաստացի հարազատությունը։

Թեպետև «Տաղարանը» բուն առաջադրությամբ սիրո բանաստեղծություն է, բայց չի կաղապարվում այդ շրջանակներում։ Այստեղ Չարենցը լուծում է այլևայլ հարցեր, ինչպես նաև բանաստեղծության ճակատագրի ու էության հարցը։

---

[15] «Поэты французского возрождения» (1938). գրքի Վ. Մ. Բլյումենֆելդի առաջաբանից։

4

Չարենցը ծարավ էր կենդանի բանաստեղծության։

Հիմա շատ են երգիչները—Հոգու ուզած տաղը չկա,
Ամենայն տեղ խնդություն է՝ սրտի ուզած խաղը չկա (I, 238),—

այսպես գրեց նա «Տաղարանի» տասնչորսերորդ (ԺԴ) երգում։

Այս զգացողությամբ՝ անբավականության նշանի տակ («սրտի ուզած խաղը չկա...»), նա հյուսեց «Տաղարանը», ձևանալով *«սրտի խաղը» ասող նորօրյա Աշուղ-Տաղասաց։ Նա* ձեռքն *առավ աշուղի ավանդական սազը՝ հնչեցնելու անարվեստ կենցաղի, կենդանի գեղեցկության, մեծ աշխարհի գնահատության երգեր. «Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ—ու* սրտի խաղ պիտի ասեմ»:

Սովորական սիրո լիարժեքության երգը որոնելիս Չարենցը, անտարակույս, լուծում է նաև ոճային խնդիրներ. նա դիտավորյալ պարզեցնում—հասարակացնում է վերաբերմունքի գրական եղանակները՝ դիմելով աշուղական պոեզիայի արտահայտչությանը։ Ոճային խնդիրների լուծումը, սակայն, առաջնային, գլխավոր խընդիր չէ։ Ոճից ավելի Չարենցը կարևորում է իրեն զբաղեցնող բարոյախոսությունը հարազատ միջավայրում և բնական գույներով արտահայտելու հարցը։

Միջավայրի խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը հատուկ միտումով վերցնում է կենցաղի այն հատվածը (Հավլաբարի թաղ, քուչաներ, ֆայտոն, խնճույքի սուփրա, քեֆ, պանդոկ, դուքանդար, հաց ու գինի և այլն), որտեղ առավելագույն որոշությամբ է երևում հասարակության դեմոկրատական-պլեբեյական խավերի զգացմունքների լայնությունը։ Սիրո և խրախճանքի սովոր քաղաքային պլեբեյը բանաստեղծին երևում է բարոյական «կանոններով», որոնցից ճառագայթում է աշխարհի դրական ընկալման թեև տարբերային, բայց որոշակի աշխարհահայացք։ Չարենցին գրավում է այդ յուրօրինակ հոգեբանության մարդասիրական նստվածքը։

Այս իմաստով բնորոշ է «Տաղարանի» հերթականությամբ չորրորդ (Դ) երգը, որ մասսայականանալով դառել է հայ ժողովրդի ուրախության խնճույքներից ու խրախճանքներից անբաժան խոստովանություն.

Կուզեմ հիմի փշե զուռնեն—հարբած ըլիմ մինչև էգուց,
Ամեն մարդու ընկեր ըլիմ—ու բաց ըլիմ մինչև էգուց։

Ցայտոն նստած՝ անցնեմ քուչով, պատուհանից վրես նայես՝
Էշխդ անքուն սիրտս ընկնի — ու լաց ըլիմ մինչև էգուց։

Խելքս քամուն, հովին տված՝ երթամ ընկնեմ դուքան ու բաղ՝
Ընկերների սուփրին գինի ու հա՛ց ըլիմ մինչև էգուց։

Երթամ — ուրիշ գոզալների գիրկը դնեմ գլուխս տաք՝
Քո էդ անուշ, աղի՜զ տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց (I, 228)։

Դատելով այս խոստովանությունից, մի ակնթարթ կարելի է ենթադրել, որ Չարենցը նկատի ունի կյանքը էպիկուրյան անզուսպ վայելքների մեջ շռայլող, գինարբուքի սեղաններում իրեն վատնող ու պանդոկներում «ընկած» մարդու աստիճանին հասած դարդիման-զվարճասերին։ Բայց, չարաչար սխալված կլինենք, եթե այս չափանիշներով մոտենանք Չարենցի տաղի բովանդակությանը։

«Ընկերների սուփրին գինի ու հա՛ց ըլիմ մինչև էգուց»,— սա ամենևին էլ կյանքը վայելող զվարճասերի հոգեբանություն չէ։

Ճիշտ հակառակը։

Սա սովորական մարդու ասպետության, սրտի անսահման լայնության ու բացառիկ անկեղծության հոգեկան փաստաթուղթ է։

Սիրո և բարեկամության իսկական ասպետ է Չարենցի սիրահարը։ Դա, սակայն, Գեղամի Տիկնոջը սպասարկող ու նրա քմահաճույքներին գերի ասպետը չէ։ Դա ժողովրդական-պլեբեյական բարոյախոսության համն ու հոտը ճաշակած, այդ բարոյախոսության բարձր չափանիշները առօրյա վարքագծին խառնած, աշխարհի առաջ լայն սիրտը բաց արած մարդն է, որ կարող է սիրո նեղ սահմանները ընդարձակել մինչև համատարած սիրո բարձունքը և այդ բարձունքից նայել կյանքին՝ «ամեն մարդու ընկեր ըլիմ» վսեմ բաղձանքով։

«Տաղարանի» սիրահարը «Միածանի» թափառաշրջիկ ասպետը չէ։ Սա թեև հոգում կրում է այրող ողբերգության դրոշմը («Կարոտ կեցա հրամանեդ՝ ուրիշ հրաման չըմնաց»), տանջվում է անհույս կարոտից («Կարոտ եմ սուլթանի, սիրեկան խանի»), բայց և այնպես լիուլի պատրաստ է մի այնպիսի զոհաբերության, որ ամենևին չէր էլ անցնի «Միածանի» հավերժասեր ասպետի մտքով.

Կուզես՝ հոգի՛ս ճամփա անեմ, սիրտս դնեմ ոտքերիդ տակ՝
Սրտիցս արյուն է հոսում — ինչ որ ուզես կանի էն, ջա՛ն (I, 233)։

Ճշմարիտ սերը միշտ և անպայման կապված է զոհաբերումի, անձնվիրումի, տառապանքի, խարանի-դաղի, հոգեկան սպիների

Հետո Սայաթ-Նովայի պես Չարենցի Սիրահարը ևս կարող է իր մասին ասել՝ «Աշխարհքն աշխարհով կշտացավ, իմ սիրտն քեզանից սով ա» և նրա նման կրկնել. «Գիշեր-ցերեկ ման իմ գալիս էշխետ յանա-յանա, գոզալ...»։

Այս կետում են իրար հանդիպում Սայաթ-Նովան և Չարենցի Սիրահարը։

«Տաղարանի» Սիրահարի սերն անցնում է այդ զգացմունքին բնորոշ համարյա բոլոր կերպարանափոխություններով՝ բուռն տենչանքից մինչև անհույս տանջանք, Գոզալին ուղղված ամենաջերմ, քնքուշ, մտերմական խոսքից մինչև կոպիտ, պլեբեյական կատակ, Գոզալի գեղեցկության փառաբանումից մինչև առօրեական գանգատ՝ վսեմ արբեցումից մինչև վիրավոր ծիծաղ, նվիրաբերումից մինչև սովորական հանդիպման ցանկություն, խոնարհումից մինչև անակրեոնյան վայելք,—զգացմունքային վերաբերմունքի տարբեր, բայց իրար հյուսված ձևեր, որոնցից գոյանում է «Տաղարանի» Գոզալի Աստվածային «պատկերքը».

Էսօր մեր փողոցով անցար—շրթերդ գինու թաս էին,
Մազերդ ոսկի—արրեշում, աչքերդ ալմաս էին։

Փողոցում կեցած մնացի՝ աչքերս պղտոր ու գինով.
Արևը խաղում էր վրեդ՝ հագիդ շորերը խաս էին։

Մե աչքով վրես նայեցիր, ասի թե՝ սիրով է էլի.
Կարմրագույն կրակի նման այտերդ կարմիր-կաս էին։

Ասի թե՝ ոտքերդ ընկնեմ, բայց տեղում կեցած մնացի՝
Այտերիդ կարմիր կրակին աչքերդ անմաս էին (I, 232)։

Աստվածաշունչ ու աստվածակերպ այս Գոզալը Չարենցի Մադոննան է, որի էության մեջ շաղախ են տալիս երկրային գույները («Արևը խաղում էր վրեդ...»)։

«Անպատասխան սիրո» տառապանքը, որ թվում է, թե «Տաղարանի» սիրահարին պետք է դատապարտեր անհեռանկար հուսահատության ու նրան դարձներ ամեն ինչից հոգնած, բեզարած մարդախույս,—ընդհակառակը, այդ տառապանքը ավելի է բյուրեղացնում նրա հավատը Գոզալի հանդեպ.

Ոնց որ պանդուխտ ըլիմ աշխարհում հիմի,
Անունիդ ո՛ւխտ ըլիմ աշխարհում հիմի,
Ասես թե՝ թո՛ւղթ ըլիմ աշխարհում հիմի—
Գարնան քամու նման տարար ես, գոզա՛լ (I, 231)։

Այս ուղեմոլոր, ծանր ապրումներից հետո՝

Ամեն բանից լավ ու անուշ սիրեկանի դաղն է էլի (I, 236)։

«Տաղարանի» հրաշեկ տաղերի միջով, ուր իրար են հանդիպում Գողթն ու Սիրահարը, անցնում է մի բարձր տրամադրություն, որ կարելի է անվանել **ներման տրամադրություն:** *Սա ավելի խորունկ ու լայն հասկացություն է, քան սովորական սիրո բարեհաջող ելք, քան բերկրության ու վայելքի ավանդական ըմբռնում։*

Ներման տարերքը *աշխարհահիացումի չարենցյան փիլիսոփայության մի կարևորագույն հատվածն է, հայ ժողովրդի ազգային բնավորության դարերով բյուրեղացած հատկանիշներից մեկը, որ այնքան ուժգին ճառագեց Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ու մեծ իմաստունից փոխանցվեց նրա կրտսեր ժամանակակիցներին՝ Վահան Տերյանին և Եղիշե Չարենցին։*

Նշանավոր ռեժիսոր Լևոն Քալանթարը մեր ժամանակի մեծ դերասանին՝ Հրաչյա Ներսիսյանին, նվիրված բնութագրական ակնարկում հետևյալ կարևոր միտքն է արտահայտում հայ արվեստի մեջ եղած **ներման հոգեբանության** *պատճառների մասին. «Անհունորեն կարեկցել գիտե Հրաչյան և վեհորեն ներել։ Ահա ինչու առաջին հայացքից թվում է, թե նրա արվեստում հրամայական եղանակ չկա, որ նրա արվեստը ագրեսիվ չէ, այլ մեղմորեն հուզող, նրբորեն շոյող... Հրաչյան այն սերնդի և այն իրականության զավակն է եղել, որին լայնատարած ներման տրամադրությունը շատ հատուկ է եղել...»[16]։*

Ամբողջովին ներումով ու դրա վրա կառուցված անբեկանելի հավատով է ողողված «Տաղարանի» տասներորդ (Ժ) երգը.

Էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը,
Սիրեկանը էլի յարին կմնա։
Կփոխվին տարիքը, կփոխվի մարդը,
Բլբուլի երգն էլի՛ սարին կմնա։

Ուրիշ բլբուլ կգա կմտնի բաղը,
Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը,
Ինչ որ ե՛ս չեմ ասե—նա՛ կասե վաղը.
Օրերը ծուխ կլլին, տարին կմնա։

Հազար վարդ կբացվի աշխարհի մեջը,
Հազար աչք կթացվի աշխարհի մեջը,

16 Լ. **Քալանթար**, *Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 212։*

Հազար սիրտ կխոցվի աշխարհի մեջը —
Էշխը կրակ կըլի՝ արին կմնա։

Ուրիշ սրտի համար կհալվի խունկը.
Կբացվի շուշանը, վարդերի տունկը.
Գոզալը լաց կըլի, կընկնի արցունքը —
Գերեզմանիս մարմար քարին կմնա (I, 234)[17]։

Ծայրեիծայր սնփարատելի կսկիծներով ու հոգեկան գալարումներով, հառաչանքով և վշտով լցված այս տաղը՝ ներման ու հաշտեցման իր հատակով («Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը») և, մանավանդ, աշխարհի նորացման ու նորագոյացումների («էլի գարուն կգա...») անխորտակելի հավատով Տաղասացի անհատական դրաման այնպես է կամրջում հանուր մարդկության դրամաներին («Հազար սիրտ կխոցվի աշխարհի մեջը»), որ դրանով բոլորվում է, թող պարադոքս չթվա, հակասությունների ներդաշնակության այն կառույցը, որ կոչվում է մեծ աշխարհ:

Խ. Սարգսյանն իր հոդվածում «Տաղարանը» իրավացիորեն կապեց Հովհ. Թումանյանի ժողովրդական համապարփակ աշխարհազգացումի հետ, նրա լայնաշունչ մարդասիրության մեջ դիտելով թումանյանական «Կյանքը էս է, ինչ որ կա...» *մտքի յուրատեսակ ցոլացումը։ «Թումանյանն էր,— ասում է գրականագետը իր հոդվածում,— որ հորդոր էր կարդում մարդկանց՝ ազատվել այդ (*իրականության— *Ս. Ա.) ժխորից, շտանչել իրար, ապրել սրտալի, վայելել աշխարհը շեն ու լի»*[18]։

Իսկ Չարե՞նցը։

«Նա խալխի նոքար է,— ասվում է հոդվածի շարունակության մեջ,— ծառայում է բոլորին, ծառայում է իր սիրտը տրորող գոզալին, նա ոխ չունի, խանդ չունի, անհուն է նրա հոգին, մի ձեռքում՝ գինի, մյուսում՝ արաղ, նա բարեմաղթում է անգամ նրան, ում սիրում է իր յարը.

Անո՞ւշ կենա, սրտիդ սիրածը, գոզա՛լ...»[19]։

---

17 *Այս տաղը իր տրամադրությամբ հարազատ է Ալ. Բլոկի «Նման» բանաստեղծությանը.*

Не плачь, моя блеклая роза,
Вернется назад соловей!.
(*Ал. Блок*, Собр. соч. в 8 томах, т. I, стр. 377).

18 *«Տասնամյակների միջով», էջ 187։*

19 *Նույն տեղը։*

Գողալի ներումից Չարենցը հասավ առհասարակ ներման.

Գանգատ չունեմ սրտիս միջին. սիրեկան պատկերքիդ նման
Սիրում եմ սրտիս մոխիրն՝ անմահական բերք եմ ասում (I, 243)։

Քրիստոնեական համակերպում չէ չարենցյան «անգանգատությունը», ոչ էլ հոգեկան անկամություն, ճակատագրին հլու-հնազանդ լինելու տրամադրության արտահայտություն։ Դա օգու տիմպիական, վսեմ խաղաղությունն է, որին ադամորդին հասնում է՝ վերանալով իրականության ժխորներից, իմաստանալով կյանքի պտույտների մեջ, ճանաչելով անհուն աշխարհի մեջ ծփացող նորաձևումների անընդհատությունը։

ԺԸ տաղում Տաղասացն ասում է.

Ու գողալի պատկերքը վառ, դեմքը մախմուր ու անուշ
Կմոռանամ... կառնեմ խոնավ, հողե մե բարձ ու կերթամ։

Կյանքիս նման հեռո՜ւ մարդիկ, անանուն ու անծանոթ,
Ձե՛զ կթողնեմ երգերս այս՝ կյանքս երազ—ու կերթամ (I, 244)։

Այստեղ նորից գործ ունենք չարենցյան աշխարհզգացման համակարգում էական դեր կատարող մաքրագործման՝ հնադարյա արվեստի «կատարսիսի», սկզբունքի հետ։ Տերյանական «Հրաժեշտի գազելի» կառուցվածքով, նրա «մնաս բարովների» տրամաբանությամբ և իր բանաստեղծության հարատևության գիտակցությամբ («Բարի ճիշէֆ ինձ ձեր սրտում»,—ասում է Տերյանը, «Ձե՛զ կթողնեմ երգերս այս»,—ասում է Չարենցը) գրված այս Տաղը ուղղակի թելերով միանում է դեռ «Տաղարանի» մուտքում հրչակված «Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում—բոլորը քեզ» մարդասիրության մանիֆեստին։ Միայն այն տարբերությամբ, որ Գողալին խոստացած ամողքիչ հուրը՝ կյանքի ջերմությունը, այժմ Տաղասացը մաս-մաս բաժանում է բոլորին՝ անանուն ու անծանոթ մարդկանց, ընկերներին ու քեֆերի սեղաններին, օտար մարդկանց ու բարեկամներին, և՛ նրանց, ովքեր «տաղերի տակ կենդանի մարդը չտեսան», և՛ նրանց, ովքեր խնդացին նրա անկեղծ ու կրակված նվիրաբերումի վրա։

Ներման հոգեբանության բնորոշ օրինակ է Չարենցի կենսագրական փաստերից կառուցված հետևյալ տաղը (ԺԵ).

Երբ էս հին աշխարհը մտա ես տաղով, սազով-քամանչով՝
Ի՞նչ պիտի անեի աշխարհում էս անմիտ-անճարը, ասին։

Սակայն երբ խալխի քեֆերին ես անուշ տաղերս ասի՝
Ամառվա մրգերի նման անո՛ւշ է քո բառը, ասին։

Բայց խալխի անսիրտ քեֆերին ես տխուր, մենակ մնացի,
Ուզեցի թողնեմ-հեռանամ՝ հպարտ է ու չար է, ասին։

Եվ սրտի ցավից հուսահատ ես մի թաս օղի խմեցի —
Չարենցը ցնդած-գինեմոլ, հարբեցող-հիմար է, ասին։

Ու ձմռան բուքերի միջին ես բոբիկ ու մերկ մնացի,—
Դուրսը ցուրտ, ձմեռ է, սակայն հոգուդ մեջ ամառ է, ասին։

Ասի թե՝ մա՛րդ եք ախար դուք, չե՞ք տեսնում մարմինս ծվատ.
Չարենցի հոգին տաղերում աննկուն, համառ է, ասին։

Խնդացին, քրքջացին միայն, որ այդպես մնացել եմ մերկ.—
Դարերի հիացմունքը վսեմ տաղերիդ համար է, ասին (I, 241)։

Այստեղ Չարենցը ամբողջովին ինքն իր հետ է՝ ներողի դերում։ Մեջտեղ բերելով ամբոխի ու բանաստեղծի հավերժական հակաթեզը, Չարենցը միանգամայն այլ լուծում է տալիս դրան։ Նա չի մեղադրում ու պսակազերծում խալխի անտարբերությունը։ Նա միայն հիշեցնում է, այն էլ ոչ թե հիշաչարության համար, որ մարդկային հոգիների համազգացումը («Ասի թե՝ մա՛րդ եք ախար դուք»),—աշխարհի ներդաշնակության պարտադիր պայմաններից մեկն է։

«Ձմռան բուքերի մեջ մերկ ու բոբիկ»՝ Տաղասացը կլի հպարտ ու անքեն է նայում աշխարհին, ժողովրդական բարոյախոսությանը գումարելով ճշմարիտ մարդու ասպետական իդեալը, այդ բարձր համադրության մեջ տեսնելով կյանքի բարգավաճման հիմունքը։

5

Մինչև տասնութերորդ տաղը՝ «Աշխարհիս մեջ ես էլ մե օր կանցնեմ...» (ԺԸ), «Տաղարանը» ծավալվում է ինքնակենսագրական նյութի՝ Տաղասացի ու Գոզալի հարաբերությունների, Տաղասացի ու խալխի առնչությունների, նրա պես-պես ապրումների հայտաբերման ու գնահատման ուղղությամբ։ Սիրավեպի դասական, կանոնիկ կառուցվածքի մեջ (Տաղասաց, Գոզալ, ճաստարակական միջավայր) Չարենցը շարադրում է իր ըմբռնումների համակարգը՝ աշխարհի ներդաշնակության՝ «հակասությունների հաշտեցման», լայն մարդասիրության ու մարդկայնության բարձր իդեալի, անկեղծ ու սրտալի բանաստեղծության, ժողովրդական-

պլեբեյական բարոյախոսության առավելության ու ներման թեմաների մասին։ Այդ կառուցվածքում որպես բոլոր թեմաներից աճանցված հիմնական բովանդակություն անցնում է «աշխարհի մարդկայնացման» գաղափարը։ Դրանով «Տաղարանը», իսկապես, դառնում է մեծ կյանքի օրհներգություն, անկախ այդ կյանքի մեջ եղած ողբերգական իրադրություններից ու անկատար կողմերից, վշտից ու ցավից, անկախ աշխարհի զվարթ լույսերին առնթեր ստվերներից։ Աշխարհն այլևս նեղ, անձուկ, փակված լուսամուտ չէ, այլ սիրո, կյանքի, բնության, արվեստի միասնության վրա կառուցված շքայլ ու անսահման երևույթ։ Աշխարհի դրական ընկալումը ու նրա մեծարանքը Չարենցին նորից-նոր տանում է Հովհ. Թումանյանի իմաստության ափերը։

Չարենցը դրանով համնում է աշխարհի մեծության հրճվանքին, կախարդվում է կյանքի ուժով, այլևս ոչ մի տեղ չի թողնում պառակտման համար։

«Տաղարանը» հաստատում է աշխարհի մեծ ու հավերժական ընթացքի գերազանցությունը՝ ակնթարթը, վայրկյանը, անցողիկը ճակատագրական դարձնող մտայնությունների հարաբերության մեջ։

Չարենցի այս հայացքն է, հավանաբար, նրան թելադրել՝ ինքնակենսագրական, զուտ անհատական նյութի ու ճակատագրի հետ շարք մուծել նաև իր կենսագրությունից «դուրս գտնվող» երկու տաղ ու դրանցով ավարտել «Տաղարանը»։ Դրանք «Հայաստանին...» և «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» գազելներն են։

Ձեռնարկելով երգաշարը, Չարենցը հետամուտ էր մեծ կյանքի առանձին արժեքների գնահատությանը, որը նա սկսեց Գողալից (իրական հատկանիշներով օժտված, բայց աստվածացված մի կերպար), ապա անցավ խալխին ու մարդուն, այստեղից էլ, գոյության և սիրո սահմանները թերի չթողնելու և աշխարհի հանդեպ իր վերաբերմունքը լրիվ դրսևորելու համար, դիմեց հայրենիքի կերպարին։ Այսինքն՝ փոքրից գնաց դեպի մեծը, մասնավորից հավերժականը, վայրկյանից՝ անմահությունը։

Ստեղծագործական խառնվածքով լինելով ոչ թե վերջավորված արդյունքների ու հանրահայտնի, «ավարտված» ճշմարտությունների, այլ շարժման ընթացքում արդյունքներ ու ճշմարտություններ հայտաբերող դեղագետ, Չարենցը, ըստ երևույթին, «Տաղարանը» հենց ստեղծագործական ընթացքի մեջ էլ հարստացրեց նոր արժեքներով։

Բանաստեղծական սուր, անսխալ բնազդը Չարենցին թելադրեց, որ առանց հայրենիքի՝ սրա աշխարհագրական կոնկրետ անունով (Հայաստան), դժվար կլինի ամփոփել համատարած սիրո ու ներման՝ աշխարհի ներդաշնակության իր ինքնատիպ կոնցեպցիան։

Ո՞ր երկրի սրտում թախիծ կա այնքան,
Եվ այնքան ներում — ո՞ր երկրի սրտում[20], —

այս վճռագիր խոսքով է Վահան Տերյանը բանաձևել հայ ժողովրդի հազարամյա պատմության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը։

Ներման հոգեբանության պատվանդանի վրա է դրվում նաև այն մեծ ու անբեկանելի հավատը, որ անցնում է Չարենցի տասնիններորդ (ԺԹ) տաղի միջով.

Հազար ու մի վերք ես տեսել — էլի՛ կտեսնես,
Հազար խալխի ձեռք ես տեսել — էլ՛ի կտեսնես։

Աշնան քաղած արտի նման՝ հազա՛ր զոհերի
Չհավաքած բե՛րք ես տեսել — էլի՛ կտեսնես։

Գլուխդ չոր քամուն տված պանդուխտի նման
Հազա՛ր տարվա հերք ես տեսել — էլի՛ կտեսնես։

Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Հովնաթան —
Ինչքա՞ն հանճար, խելք ես տեսել — էլի՛ կտեսնես։

Քո Չարենցին լեզու տվող երկի՛ր Հայաստան,
Հազա՛ր ու մի ե՛րգ ես տեսել — էլի՛ կտեսնես (I, 245)։

Հայոց պատմության մի ամբողջ տեսություն է անցնում մանրանկարչական տասնատող գազելում՝ հազարամյա վերքերից ու զոհերից մինչև նրա գալիքի երգերն ու վերքերը, դառն անցյալից մինչև լուսավոր ապագան, խորտակումից մինչև հառնում, մահից մինչև «հրաշալի հարություն»։

Այս գազելում կայծակում է ներմանը լծված ու նրանից ազդակներ ստացող ժողովրդի հարության ու հավատի գաղափարը, «փյունիկ թռչունի»՝ իր այրված մոխիրների միջից կենդանացողի այն թեման, որով Չարենցի գազելը միանում է Վահան Տերյանի հայրենասիրական քնարին.

Ամրակուռ է մեր հոգին — դարերի զավակ՝
Շատ է տեսել մեր սիրտը ավեր ու կրակ։

---

20 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 230։

Շատ է տեսել երկիրն իմ ցավ ու արհավիրք,—
Լաց է այնտեղ ամեն երգ և ողբ ամեն գիրք։

Բայց՝

Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառնան,
Արևի պես, երկիր իմ, կըվառվես վառման,

Որպես Փյունիկ կրակից կելնես, կելնես նոր
Գեղեցկությամբ ու փառքով վառ ու լուսավոր[21]։

Չարենցը, ինչպես և Վահան Տերյանը, ինչպես և Մարտիրոս Սարյանը, դիպուկ նկատել է Մարիետա Շահինյանը, կարողանում է «նյութի սուր անհանգիստ—շարժումը» լուծել «զարմանալի հանգիստ ներդաշնակությամբ», կարողանում է նվաճել «անճանգստություն մարելու» արվեստի գաղտնիքները[22]։

Իսկ «ներդաշնակության գաղտնիքին» հասնելու պայմանն այն է, որ Չարենցի համար այլևս աշխարհը ոչ թե խորճրդավոր, մշուշապատ էություն է, ոչ թե անվերծանելի ու անճանաչելի առեղծված է, այլ լույսով ողողված, ճանաչելի և հասկացված արժեք։

«Տաղարանը» փակվում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությամբ։

«Եթե «Տաղարանն» իր քսան տաղով նմանեցնենք քսան խորսուն բացվածքից բաղկացած ճարտարապետական տարածուն շենքի,— ասում է հետազոտողը,— ապա նրա վերջին՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղը այդ շենքի ավարտական դրվագն է, նրա վեր սլացող կոթողը»[23]։

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը, մտնելով ժողովրդի մեջ, դարձել է բանաստեղծական կտակ ու ոչ պաշտոնական ազգային հիմն[24], ինչպես «ալբոմային գրություն» (մադրիգալ)

---

21 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 71—72։

22 Մ. Շահինյան, Մարտիրոս Սարյանի գաղտնիքը, «Գրական թերթ», 1965, № 35։

23 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 191։

24 Անհավատալի է, բայց փաստ է, որ «Ես իմ անուշ Հայաստանին...» առաջին տպագրությունից՝ 1922-ից հետո, եթե չհաշվենք նույն թվականին Հ. Սուրխաթյանի կազմած «Գրական գոհարների» արտատպությունը, Չարենցի կենդանության օրոք այլևս չի ունեցել որևէ հրատարակություն։ Նրա շուրջը հյուսվել են բազում «գրականագիտական» (ֆաղաֆական) լեգենդներ, որոնք բանը հասցրել են նույնիսկ... բանաստեղծի ինքնախարազանմանը։

է դարձել «Տաղարանի» առաջին մուտքը, խնձույքների խոստովանություն՝ «Կուզեմ հիմի փչե զուռնեն...», ներման ու հավատի վկայական՝ «էլի գարուն կգան...», ժողովրդի կենսագրության հավաստի ու պարզատես փաստաթուղթ «Հայաստանին» գազելը։

Գեղագիտության չգրված օրենքներից մեկն ասում է, որ արվեստի հրաշքը արարվում է այն ժամանակ, երբ արվեստագետը հոգու անտեսանելի թելերով, կայծակի բռնկումի արագությամբ, միանում է իր առարկայի հետ։ «Ես իմ անուշ Հայաստանին...» նման իդեալական-կայծակնային միացման արտահայտություններից մեկն է բազմադարյան հայ պոեզիայի պատմության մեջ, բանաստեղծի «աստվածային շշունջն է»։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» ազգային տոն է ու ժողովըրդական տոնախմբություն, ուր համախմբված է Հայաստանի ամբողջ պատմությունը՝ առասպելական հնադարից մինչև մեր ժամանակները։

«Ի՞նչի հետ համեմատես «Ես իմ անուշը...»,—հարցնում է Մ. Սարյանը և շարունակում։ —Քիչ կլինի ասել, թե բանաստեղծություն է։ Պոեմ էլ չէ, վեպ՝ նույնպես, որովհետև իրենց ծավալով, մոնումենտալությամբ հանդերձ, դրանք կյանքը ներկայացնում են այս կամ այն մասշտաբով։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին», ավելի շուտ, բոլոր մասշտաբներից դուրս պաննո է։ Պաննո՝ հասցված ժողովրդական էպոսի աստիճանին։ Դա անհիշելի ժամանակներից եկող Հայասա—Ուրարտու—Արմենիա երկրի համապարփակ պաննո-դիմանկարն է: Դա մեր ազգի կենսագրության ու վարքի կենդանի արտացոլքն է, մեր կրած տառապանքների ու փայփայած իղձերի, մեր անկումների ու վերելքների, արհավիրքների ենթակա մեր ճակատագրի ու անմեռ մնալու մեր ձգտման գեղարվեստական սինթեզն ու բյուրեղացումն է։

Այդպիսի մի երկ աշխարհ բերելու համար պետք է ամենաքիչը կիսաաստված լինել»[25]։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» Չարենցի Հուշարձանն է, ստեղծված այն տրամաբանությամբ, որով աշխարհի բանաստեղծները—Հորացիուսից (Exegi monumentum aere perennius) մինչև Պուշկին (Я памятник себе воздвиг нерукотворный) փորձել են գնահատել իրենց նշանակությունը դարերի մեջ։ Չարենցի՝ հայ բա-

---

25 Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10։

նաստեղծի Հուշարձանը կարող էր լինել միայն ու միայն Հայաստանի պատկերացումը, նրա պատմական ոգու հաղթանակի փառաբանությունը։

Գրականությունների պատմության մեջ հազվագյուտ արժեքներ կան, որոնց կանոնիկ վերլուծությունը միանգամայն անհնարին բան է։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» այդ արժեքն է։ Նրա արտահայտած ճշմարտություններն այնքան մեծ են, որ անգամ կարող են հանրահայտնիության տպավորություն թողնել, եթե, իհարկե, այդ ճշմարտությունները չկրեին սուրբ ու նվիրական հատկացությունների կնիքը։ Օգտվելով Չարենցի բառարանից, «Ես իմ անուշը...» կարելի է համարել «զարմանալի զարմանք»:

«Դա եզակի, աննախընթաց բան է,—գրում է Ավ. Իսահակյանը։—Նույնիսկ կարելի է ասել, որ եվրոպական, համաշխարհային գրականության հայրենասիրական ժանրի բանաստեղծություններ այդպիսի թափով, այդպիսի ընդարձակ խորքով գրված բան գոնե ես չեմ հիշում»[26]։

Ինչո՞վ է այդպիսին մի գործ, որը աչքի չի ընկնում ոչ մետաֆորական-փիլիսոփայական բարդությամբ, ոչ գեղարվեստական հնարամտությամբ, ոչ կառուցվածքային ինքնատիպությամբ։ Դեռ ավելին, ի՞նչով է զարմանալի մի գործ, ուր բառերը վերցված են իրենց ուղղակի իմաստներով, ուր պատկերային շարակարգը ծավալվում է համարյա թե միապաղաղ ընթացքով, ուր կիրառված է արևելյան բանաստեղծության հանրահայտ կառուցվածքը։

Ինչո՞վ է «զարմանալի զարմանք»։

Նախ և առաջ՝ հայ ժողովրդի ազգային գույը՝ «ազգային սուբստանցիան», նրա ներքին հոգեկան ուժերի ղարգացման տրամաբանությունը և բնավորությունը արտահայտելու բացառիկ ուժով և խորությամբ։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» ընդամենը չորս քառյակ է, չորս ավանդական տուն, բայց տասնվեց տողի մեջ բանաստեղծը կարողացել է իրացնել ժողովրդի մաքառման ու գոյատևման փիլիսոփայությունը, մաքառում, ուր իրենց վճռական տեղն ունեն Հայոց Պատմության հոգևոր լույսի աղբյուրները՝ սկսած հնամենի բառից մինչև հավերժական Արարատը։

---

26 Ավ. Իսահակյան, Չարենցի հետ Վենետիկում (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 20)։

Եթե ցանկանանք որոշել «ազգային գույնի» դոմինանտը՝ հանված այս բանաստեղծությունից, ապա դա կլինի Լույսը, որ կայծակում է նրա ամեն մի տողից ու բնութագրությունից, նրա առանձին մասերից ու ամբողջությունից։

Բանաստեղծության **երկրորդ** կարևորագույն հատկանիշն այն է, որ Չարենցը ժողովրդի պատմական երթի ու մաքառման թեման յուրացրել է ազգային մտածողության, ազգային զգացմունքի ու բարոյախոսության, ազգային շնչի ու լեզվի հարուստ պաշարների կենտրոնացումով։

Ասես մոգական գավազանի ուժով բանաստեղծը մի տեղ է հավաքել այն ամենը, ինչ գտնվում է ժողովրդի հոգեբանության խոր ծալքերում և այդ ամենը բերել մի հայտարարի՝ ազգի հոգեդրսևորման։

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծության տողերում պատմությունը շնչում է հայերեն. նրանում ուժեղ կնիք է դրել Հայաստանի պատմության դարավոր շունչը։ Տաղի բարոյախոսությունը բեկվում է հայերեն. նրանում երևում են ժողովրդի բարոյաբանական խոր նստվածքները։ Տաղի ոգին կայծակում է հայերեն. նրանում յուրաքանչյուր բառ ու պատկեր, տող ու պարբերություն իրացնում է հայոց մաքառման ոգին։

Եվ, վերջապես, **երրորդ** էական հատկանիշը բառի ու էպիտետի, հնչերանգի ու շարահյուսության դասական ներդաշնակությունն է։

Աշուղական բանաստեղծության՝ «մուխամմազի» կապանքված կաղապարի մեջ Չարենցը ստեղծել է մի սյուժե, ուր ամեն մի տող ու քառյակ և՛ ինքնուրույն միավոր է, և՛ շարժման մեջ է դընում մյուսին, և՛ միասնանում է նրա հետ։ Տեղի է ունենում, այսպես կոչված **շղթայական ռեակցիա**, ուր ոչինչ չի մնում իր տեղում, ամեն ինչ տեղաշարժվում է՝ ժողովրդի «ազգային գույնի» պատմությունը հասցնելով «Իմ կարոտած սրտի համար ո՛չ մի ուրիշ հեքիաթ չկա...» մակագրությանը։

Թերևս առանձնապես չհոգալով բանաստեղծության շինվածքի մասին, Չարենցը գլխավոր բառի՝ կրկնվող «սիրումներով» (**«արևահամ բառն եմ սիրում»**[27], **«լացակումած լարն եմ սիրում»**, **«նե-**

---

27 Բանասիրության մեջ «բառի» և «բարի» շուրջը եղած վեճերում ու կասկածանքներում («արևահամ բառ», թե՞ «արևահամ բար») աղբյուրագիտական, բառապաշարային, հանգաբանական, ոճական, բառագործական փաստարկների շղթայում

զանկում պարն եմ սիրում», «հազարամյա բարն եմ սիրում» և այլն)՝ ու ազգային նվիրական մասունքների հուզական գնահատականներով, ինչպես և զուգադրություններով, ձևավորում է մի կառուցվածք, որի ամեն մի բեկորը՝ ամեն մի պատկերը, ունի բյուրեղապակու հստակություն ու թափանցիկություն, ծավալների արտակարգ պարզություն։

<u>Ամեն մի բառ, շարակարգություն, քառյակ ծայրագույնս լցված է խոր ու ճշգրիտ իմաստով, խտացած է դարերի բովանդակությամբ։</u>

Իսկ բառերի ու պատկերների լծորդումից գոյանում է բանաստեղծական մի այնպիսի համանվագ, ուր ժողովրդական երգի պլաստիկան ձուլվում է երևույթների հստակ բնութագրմանը, ապրումների ռելյեֆը՝ պատկերի գեղանկարչական թանձրությանը, բիբլիական վսեմ ու պարզ ոճը՝ արտահայտման անկեղծությանը։

«Ես իմ անուշ Հայաստանի»... Թեև չունի հարց ու պատասխանի հատուկ շարակարգություն,— արտաքին ձևով մենախոսություն է,—բայց էությամբ ու խորքով բանաստեղծի դիալոգն է ժամանակի հետ, դիալոգ, որի խնդիրն էր Հայաստանը դնել աշխարհահիացումի կատարին։

Մի լայնատարած շնչով գրված, մի մոնումենտալ նյութից կերտված, մի ամենազոր ապրումից ծնված տասնվեցտողյա այդ տաղը սրբազան աղոթքի անկեղծությամբ ու երդման ազնվությամբ հաստատում է Հայաստանը որպես շարենցյան աշխարհահիացումի բարձր գագաթ։

Մահերգից հետո գրելով օրհներգի երգը, Չարենցն իր «սիրումների» ղողանջով Հայաստանին է վերադարձնում հարստության այն ամբողջ կոմպլեքսը, որ այնպես հանդիսավոր եղանակով թվարկում է տաղում։ Ավելին. Նա պատմության օրինաչափության՝ հեղափոխության մարգարեությամբ, հայրենիքին է վերադարձնում Նրա Հայաստան կոնկրետ անունը, որ ազգային փոյության ճակատագրական տարիներին՝ մեր դարի տասական թվականներին, հանկարծ, բայց ոչ անհասկանալի տրամաբանությամբ

աշքաթող է արված մի վերին աստիճանի էական պարագա։ Դա այն է, որ Չարենցը, հայոց պատմության տեսությունը սկսելով անհիշելի ժամանակներից, գիտակցաբար բառին է տվել առաջինը ճիշտաակվելու իրավունքը։ Հավանորեն Չարենցը իբրև ուղեցույց ունեցել է Հովհաննու ավետարանի «Ի սկզբան էր բանը...» և, առհասարակ, բանի (խոսքի, լեզվի) ծագումնաբանական հնությունը։

փոխարինվեց կես-պատմական, կես-դիցաբանական Նաիրի անունով։

Ուշագրավ է, որ Չարենցը «ավերակ Նաիրիի» փոխարեն իր սերն ու խոնարհումը ուղղում է Հայաստան-յարին, նրա կանգուն, դարերի մեջ վեր սլացող կերպարին։

Նաիրին աննյութեղեն, «հոգևոր հայրենիքն» էր, առասպելը, Հայաստանը՝ նյութական, մարմնավոր հայրենիքը՝ իրականությունը։

Աշխարհավերաբերմունքի փոփոխությունը համապատասխանաբար փոփոխություններ է մտցնում բանաստեղծության ինտոնացիայի, ոճական կառուցվածքի, պատկերավորության մեջ։ Մեկ որ այլևս Հայաստանը պատմության ուղիներում մեխված արյունոտ հարցանիշ ու դարերի տեսիլ չէ, այլ աշխարհագրական-քաղաքական կոնկրետ հասկացություն, մեկ որ այլևս Հայաստանը երազ չէ, «հոգևոր հայրենիք» չէ, այլ աշխարհի ռեալություն,—Չարենցը, բնականաբար, վաղ քնարի անորոշ, բեկ-բեկ ու զիգզագ գծերի դիմաց ընտրում է գրաֆիկական հստակ ու խաղաղված գծեր, շփոթված ու անհանգիստ ինտոնացիայի դիմաց՝ հիացման ու հավատի ինտոնացիա, պատկերային երերուն ոճերի դիմաց՝ հանդիսավոր-բիբլիական, անգամ՝ ոճաբանական պաթետիկ կառուցվածք[28]։

«Տաղարանը», սկսվելով բանաստեղծի կենսագրությունից (ձևով դա քնարական հիշատակարան է), ավարտվեց էպոսային պատումով («Ես իմ անուշ Հայաստանին...» Հայաստանի պատմության էպիկական ասքն է)։ Ժանրային կերպարանափոխության այս ընթացքում Չարենցի աշխարհազգացման մեջ հատկապես կարևորվեց այն, որ նա ակնթարթից գնաց դեպի տևականը, առօրեականից հասավ հավիտենականին՝ իր կենսագրության մեջ տեղադրեց Հայաստանը՝ պատմությամբ, արդիականությամբ ու գալիքով:

Հայաստանի երեք ժամանակային չափումները՝ անցյալը, ներկան ու ապագան, մտնելով տաղի կառուցվածքի մեջ, տեղ բացեցին Հայաստանը և ժամանակը թեմայի համար։

---

28 Չարենցը իր բանաստեղծության բարձր, նոր, վսեմ ոճով մի անգամ ևս հաստատեց, որ հայերենում այդ ոճը՝ պերճախոսությունը (հնադարյան ռիտորիկայի իմաստով) միանգամայն գրական հասկացություն է՝ պայմանավորված լեզվի յուրահատուկ կառուցվածքով։ Այդ ոճի մեջ երևում է լեզվի պատմական հնությունն ու պատմական տարերքը։ «Բարձր», բիբլիական ոճը, մանավանդ, շատ է պատշաճում քնարական էքսպրեսիային, ուր պատկերային դարձվածքները շարժման մեջ են դնում կառուցվածքը՝ լայնացնելով տարածության ու ժամանակի հունը։

Ի՞նչ է նշանակում սա։

Այն, որ Չարենցի համատարած սիրո առաջադրությունը պսակվեց այն Հայաստանի գյուտով, որին հայ բանաստեղծությունը դարեր ու տասնամյակներ, ինչպես երկնաբնակ աստծո մասին կասեր Գրիգոր Նարեկացին, «հետապնդում էր և չէր հասնում», որոնում էր, բայց չէր գտնում, փառաբանում էր, բայց չէր տեսնում։ Չարենցը հասավ, գտավ, տեսավ, ապա հիացավ ու փառաբանեց **Հայաստան յարը, Հայաստան-Տիրամայրը:**

Հայաստանը, Չարենցի տաղում, երկնքի ռոմանտիկայից ու հեքիաթանման տեսիլներից իջավ երկիր, հավաքեց ժողովրդի պատմության լույսերը և այդ լույսերով կանգնեց հավերժական ժամանակի կողքին։

6

Նորից դառնանք ոճավորման՝ Սայաթ-Նովայի խնդրին ու ավարտենք։

Սայաթ-Նովան հայ ժողովրդի ազգային հպարտությունն է, միջնադարյան պոեզիայի վերջին խոսքը և նոր պոեզիայի մեծ ու «արքայական սկիզբը»։

«Սայաթ-Նովյան թեման» միշտ էլ եղել է հայ գրականության ուշադրության կենտրոնում։ Խ. Աբովյանից մինչև Գ. Հախվերդյան, մինչև Հովհ. Թումանյան, մինչև Ե. Չարենց, մինչև մեր ժամանակակիցները, զբաղվել են արքայական Սայաթ-Նովայով։

Սայաթ-Նովան հետնորդներին սպարտավորեցրել է՝ գետնին չթողնել հայոց բառը, աչքի լույսի պես պահպանել մայրենի խոսքը, կյանքում պաշտամունք դարձնել բարին, ազնիվն ու գեղեցիկը, գնահատել սիրո ու բարեկամության մեծ ուժը։ Հայ գրականության համատարած սիրո կոնցեպցիան՝ զուգորդված ներմանը, իր արմատներով գնում-հասնում է մինչև հանճարեղ աշուղի տաղերը։

Սիրել Սայաթ-Նովայի բառարանով, երդվել Սայաթ-Նովայի բառարանով, ներել ու հաստատել, վիճել ու խոնարհվել, պաշտել ու փառաբանել նրա բառարանով,—այսպիսի մեծ խնդիր էր դրել իր առջև Չարենցը, ձեռնարկելով «Տաղարանը»։

Նմանվելու, բայց աննման մնալու խնդիր, որ կարելի է անվանել վերամարմնավորում և ոչ թե ոճավորում։ Իսկ սրանք ոչ միայն նույն բաները չեն, այլև փողարվեստական տարբեր հասկացություններ են։ Ոճավորումը գրական մանրոն է, վերամարմնավորումը գրական նոր արժեք։

Չարենցը ինքն իր հետ է նաև «Տաղարանում»։ Գրական աղբյուրների (Սայաթ-Նովա, Հովհաննես Թումանյան, Վահան Տերյան, միջնադարյան ու աշուղական-ժողովրդական բանաստեղծություն) հիմքի վրա ձևանալով որպես ժամանակակից ռապսոդ, Եղիշե Չարենցը զրնգացնում է աշխարհի լրության ու անընդգրկելիության տաղը, ժողովրդական բերկրության ու պոռթկումի այն երգը, որի շրջագծերի մեջ է նաև Սայաթ-Նովայի միշտ կենդանի ավանդությունը։

«Ի՞ՆՉ ՊԵՏՔ Է ԼԻՆԻ ԱՐԴԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ...»

1

Սա հեղափոխության ժամանակի գրականության հարցերի հարցն էր։ Իսկ հայ իրականության մեջ այդ օրերին չկար ուրիշ մեկը, որ այդպես կրքով ու այրումով, այդպես ոգևորությամբ ու հետևողականորեն, այդպես խինքնամոռաց ներշնչանքով զբաղվեր «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը...» հարցի պատասխանով, ինչպես Եղիշե Չարենցը։

Նոր ժամանակների հոգեբանությունն արտահայտող հեղափոխական բանաստեղծությունը ստեղծագործելու չարենցյան մղումներն առանձնապես սուր կերպարանք ստացան 1922—1924 թթ. ընթացքում,—անհանգիստ, բուռն, կրքերով շիկացած տարիներ,— որ Չարենցին՝ կռվող բանաստեղծին, նետում էին մեկ այս, մեկ այն գրական շավիղները՝ գտնելու արտահայտման նոր ոճն ու նոր ձամակարգը։

Չարենցը, որ մոսկովյան շփումների[1] շնորհիվ քաջ ծանոթ էր ռուս իրականության մեջ հեղափոխությունից հետո ձևավորված բազմաթիվ գրական խմբակցությունների տեսական առաջադրություններին, նոր հոսանքների գեղագիտական դեկլարացիաներին

[1] *1922-ին Չարենցը նորից մեկնում է Մոսկվա։ Այս անգամ նա լայն ծանոթություն է հաստատում գրական շրջանների հետ, ուսումնասիրում է գրական նորություններն ու նոր հոսանքների տեսաբանական «տրակտատները»։ Հուշագիրները (Մ. Մազմանյան, Գ. Աբով և ուրիշներ) վկայում են, որ Չարենցը հաճախ լինում էր Մոսկվայի գրական բոհեմայում* («Стойло Пегаса», «Кафе футуристов» *և այլն)։*

և սեփական ուժերի գիտակցությամբ իրեն համարում էր «նոր պոեզիայի» օրենսդիր,—ձգտում էր շուտափույթ լուծել հայ պոեզիայի արմատական վերակառուցման, նրա զարգացման հին ուղիների վերաշրջման խնդիրը։

Ի՞նչն էր խոր ու անհանգիստ մտահոգության պատճառը։

Հայ բանաստեղծությունը,— մտածում էր Չարենցը,—«...վերջին տասը տարվա ընթացքում ապրել է իր ամենախորունկ կրիզիսներից մեկը» (VI, 18), նրա զարգացումը գնացել է Վ. Տերյանի դպրոցի հետագծով, իսկ այդ դպրոցի նպատակը հայ բանաստեղծությանը եղել է գերազանցորեն գրական ջերմոցային ձևերի մշակումը։

Վ. Տերյանը,—նրա ուղեգծից արդեն «հեռացած» Չարենցի գնահատությամբ,—ընդամենը ռուս սիմվոլիստների «...տրամադրությունների հայացնողն» էր (VI, 57)։ Իսկ սիմվոլիզմը, տասնյակ տարիներ տիրապետելով «ռուս բանաստեղծության հրապարակում», այլևս մեռած մի ուղղություն էր՝ անկարող սնունդ տալու հասարակական հին շրջապատից հեռացած հոգեբանությանը։

Վ. Տերյանի բանաստեղծությունը,— ասում էր Չարենցը,—«հոգեկան բացարձակ խզումն էր աշխարհից» (VI, 10), այդ բանաստեղծության կենսական մթերանոցներն այլևս սպառվել են, որովհետև պատմության գիրկն են անցել այդ հոգեբանությանը նյութ մատակարարող տրամադրությունները՝ «Կապույտ երազ մոռացումի անձավում» և այլն։ Վահան Տերյանը,—նորից ասում էր Չարենցը,—հայ բանաստեղծության «...ոչ թե սկիզբն էր, այլ վերջ...» (VI, 18), իսկ հեղափոխության ժամանակը թելադրում էր որակային նոր սկիզբ, նոր արվեստ։

Այդ սկիզբը հաստատելու համար Չարենցը դիմում էր ժամանակի գրական նոր հոսանքներին՝ ռուսական պոեզիայի «մթերանոցներին»։

Մոսկվայից 1922-ի ամռանը վերադառնալով Հայաստան, նա Գևորգ Աբովի և Ազատ Վշտունու հետ ստեղծեց «3»-ը գրական խմբակցությունը[2] և ստորագրեց այդ խմբակի գեղագիտական հանգանակը, որ լույս տեսավ 1922 թվականի հունիսի 14-ին, «Խորհրդային Հայաստան» (№ 130) օրաթերթում։ Թեպետև «Երեքի դեկլարացիան» հրապարակ գալուց անմիջապես հետո արժա-

---

2 «Երեքի» ստեղծման մանրամասնությունները տե՛ս Գ. Աբովի հուշերում («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 119—127)։

նացավ սուր քննադատության՝ գեղագիտական սխալ դրույթների համար[3], բայց դա էությամբ և շնչով ոչ նրա հեղինակների գեղագիտական կամայականությունն էր, ոչ պատմական թյուրիմացություն, ոչ էլ «խղճուկ», «աղքատիկ», «խեղկատակային» մի բան, ինչպես ենթադրում էին նրա քննադատները։ Դա ժամանակի հոգևոր նոր պահանջներից բխած ու նոր հոգեբանության մաքառումները վավերացնող գրական մանիֆեստ է[4]։

Թեպետև «Երեքի Դեկլարացիային» գեղագիտական դրույթներ հայթայթողը ռուս իրականության մեջ հայտնի գրական այլևայլ խմբակցությունների դեկլարացիաներն էին (որով և բացատրվում է այդ դրույթների ներքին հակասականությունը), թեպետև, ինչպես նկատում է Ալ. Զաքարյանը, Չարենցը փորձարկում էր «և՛ իմաժինիզմի, և՛ կոնստրուկտիվիզմի, և՛ ֆուտուրիզմի աջ ու ձախ թևերի... ուժն ու տարողությունը»[5], բայց իր շնչով ու ոգով դա առաջին հերթին ֆուտուրիստական-մայակովսկիական ճանգանակ է[6]։

Ի՞նչ էր պահանջում Երեքը՝ իր հանգանակով։

«Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից դեպի կենդանի խոսքը» (VI,

---

3 «Երեքի Դեկլարացիայի» սխալ տեսակետների և նրա ոգով գրված բանաստեղծական գրքերի քննադատությամբ հանդես եկան Պողոս Մակինցյանը («Հայկական Բուալոն և նրա աբբանյակները՝ թվով երեք ու կես», «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157), Հարություն Սուրխաթյանը («Մի գրական դեկլարացիայի առթիվ», «Նոր աշխարհ», 1922, № 1), Արտաշես Կարինյանը («Վտանգավոր սայթաքում», «Պայքար», 1923, № 2), Ցոլակ Խանզադյանը («Աշխատանքի գրական դպրոց», «Պայքար», 1923, № 3) և ուրիշներ։ Դեկլարացիայի դեմ գրվեցին նաև ֆելիետոններ։

4 Հովհ. Թումանյանն անգամ Դեկլարացիան չէր համարում ապօրինի զավակ։ Մոսկվայի հիվանդանոցում իրեն այցելած Մ. Մազմանյանին և Գ. Աբովին մեծ բանաստեղծը հայտնել է. «Ասում են, թե Օլիմպիոսում որդիներն ուտում են հայրերին, դրա իմաստն էն է, որ գրականության մեջ նոր եկողն աշխատում է նորն ստեղծել ու հներին չի հավանում» (տե՛ս Գ. Աբովի հուշերը «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 125)։

5 Տե՛ս Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածուի VI-րդ հատորի ծանոթագրությունները, էջ 567։

6 Դեռ 1921 թվականին Չարենցը Տ. Հախումյանի և Կ. Հալաբյանի հետ ծրագրում էր «Կորչի» վերնագրով գրական օրգանի հրատարակությունը, որն ունենալու էր մայակովսկիական պայթուցիկ լիցք՝ ուղղված հին արվեստի կուռքերի դեմ (տե՛ս Т. Ахумян, Литературные статьи и воспоминания, Ереван, 1966).

554),—սա էր Դեկլարացիայի **երկու** արմատական սկզբունքներից **առաջինը**, որի վրա դժվար չէ նկատել Վլ. Մայակովսկու այդ տարիների գեղագիտական հայացքների ազդեցությունը[7]։

Կ. Բալմոնտին «ձոնված» բանաստեղծության մեջ Մայակովսկին ասում էր՝ **«մենք՝ ապագայի բանաստեղծներս»**, պետք է ստեղծենք ապագա արվեստի **նոր լեզուն**, որը պետք է լինի **«դինամիկայի և ռիթմի արվեստ»**[8]։

Հազիվ թե անհրաժեշտություն կա ապացուցելու, որ Դեկլարացիայի այն հատվածը, ուր խոսվում է **«բազմությունների տեմպին»** և **«բազմությունների շարժմանը»** համապատասխանող բանաստեղծական ձևերի կիրառությունից, քաղված էր ռուս ֆուտուրիստների գրական մթերանոցներից։

Ահա այդ հատվածը՝ իր երեք գլխավոր կետով.

«1) Ռիթմը որպես շարժում։

2) Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում։

3) Ոճը և լեզուն որպես տվյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն» (VI, 554)։

Այս բնորոշումների մեջ նույնպես արտահայտվել է Մայակովսկու գեղագիտական դրույթների շունչը։ Մայակովսկին էր, որ ժամանակի պոեզիայի էությունը համարում էր **«բազումի»** («множества») տարերքը (այս արտահայտությունը Երեքի Դեկլարացիայում թարգմանվել է «բազմահազար ամբոխների հույզը», «ստեղծագործող բազմությունները» ձևերով), և նա էր, որ նոր

---

7 «Իսկ դու կարդացել ես Մայակովսկուն։ Չես կարդացել։ Աչքերիցդ է երևում։ Մայակովսկուն չիմանալով, մեր օրերում չի կարելի բանաստեղծ դառնալ»—այս հանդիմանությամբ է դիմել Չարենցն իր մոտ ակնակի բանաստեղծական տետրերով եկած Ն. Զարյանին (տե՛ս Н. Зарян, Партия объединила нас!, «Знамя», 1956, № 2).

8 Պոետ Վ. Կամենսկին Մայակովսկու և Դ. Բուրլյուկի հետ կարդացած դասախոսությունների մասին պատմում է. «Ես զարգացնում էի այն միտքը, որ մենք աշխարհի առաջին բանաստեղծներն ենք, որոնք չեն սահմանափակվում իրենց բանաստեղծությունները գրախանութների համար տպագրելով, այլ իրենց նոր արվեստը տանում են դեպի մասսաները, դեպի փողոց, դեպի հրապարակ, դեպի էստրադա, ցանկանալով լայնորեն դեմոկրատացնել իրենց վարպետությունը և դրանով իսկ զարգարել, հաճույքով և ճախրանքով լցնել կյանքը...։ Եվ դա անհրաժեշտ է մեր դինամիկ ժամանակին..., երբ մենք բոլորս լցված ենք **համաշխարհային դինամիզմի զգացմունքով»** (В. Каменский, Путь энтузиаста, Пермское книж. изд.. 1968, 142).

պոեզիայի գեղագիտական առաջին հատկանիշը համարում էր ռիթմը[9]։

Եթե դեկլարացիայի առաջին գլխավոր սկզբունքը բխում էր նոր արվեստի բովանդակությունն ու ձևերը ստեղծելու պատմական անհրաժեշտությունից (հիշենք Վլ. Մայակովսկու համապատասխան միտքը՝ «Նորի մասին անհրաժեշտ է խոսել նոր խոսքերով։ Անհրաժեշտ է արվեստի նոր ձև»[10]), ապա նրա երկրորդ գլխավոր սկզբունքը՝ գրական հին ըմբռնումների վերանայման պահանջը, հասցնում էր աղանդավորական ծայրահեղության։

Հին և նոր արվեստների սահմանագիծը քաշելու, արտահայտչական նոր ձևեր ստեղծելու անսանձ կիրքը Չարենցին և մյուսներին հասցրին դասական արվեստը «արդիականության նավից» դուրս նետելու հակապատմական եզրակացությունների[11]։

Դեկլարացիայի «օրվա լոզունգներից» մեկը՝ «Կործնեն գրական արիստոկրատ շկոլաները, առանձնասենյակային գրողները, գրադարաններում ննջող գրքերը»,—այս նշանաբանը վերաքաղությունը և յուրօրինակ խմբագրությունն էր Մայակովսկու «Храм или завод» թեմայով ճառի մեջ եղած հետևյալ մտքի. «Մեզ անհրաժեշտ է ոչ թե արվեստի մեռյալ տաճար, ուր լճկվում են արվեստի երկերը, այլ մարդկային հոգու կենդանի գործարան... Արվեստը պետք է կենտրոնանա ոչ թե մեռած տաճար թանգարաններում, այլ ամենուրեք՝ փողոցներում, տրամվայներում, ձեռնարկություններում, արհեստանոցներում և բանվորական թաղամասերում»։

Փոխառնելով ռուսական կոմֆուտուրիստների «ոչնչարարական», ժխտողական լոզունգները („Туда динамит!... А по-

---

9 Բնորոշ է, որ Վ. Տերյանի բանաստեղծական ավանդների ժխտումը Չարենցը բացատրում է նաև ռիթմի պակասով, գրելով՝ Տերյանը «համարյա թե չունի» ռիթմ (VI, 15)։

10 «Искусство коммуны», 1918, № 4.

11 Այս հոգեբանության խորունկ բացատրությունը տվել է Ա. Վ. Լունաչարսկին Վ. Ի. Լենինի ցուցումով գրված «Ложка противоядия» նշանավոր հոդվածում։ Տեղեկանալով ֆուտուրիստների «Искусство коммуны» օրաթերթի դասական ժառանգության դեմ ուղղված նիհիլիստական հարձակումների մասին, Լենինը առաջարկում է կանխել նման ելույթները։ Լունաչարսկին շարադրում է կուսակցության տեսակետը, արտահայտելով իր մտահոգությունը. «Слишком часто в истории человечества видели мы, как суетливая мода выдвигала новенькое, стремившееся как можно скорее превратить старое в руину, и как после этого плакало следующее поколение над развалинами красоты...» (А. В. Луначарский, Собр. соч., т. II, М., 1964, стр. 206).

чему не атакован Пушкин? А прочие генералы-классики"), նրանց «Արվեստի դրենաժ» մանիֆեստի (1918) հիմնավորումները («Разорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы»),—ինչպես նաև Պրոլետկուլտի աղանդավորական տեսակետները («Հանուն մեր վաղվա այրենք Ռաֆայելին, ավերենք թանգարանները, տրորենք ծաղիկներն արվեստի»)[12], Դեկլարացիայի հեղինակներն ասպարեզ բերին դասական ժառանգության ժխտման մի այնպիսի անսանձ պաթոս, որը ամենաքիչը գեղագիտական աղանդավորություն էր։

«Երեքը» իրենց համարում էին «ախտահանողներ»։ Իրեն բանաստեղծության ախտահանող էր համարում նաև Մայակովսկին։ Հարցը, սակայն, չէր սպառվում փոխառյալ տերմիններով։ «Երեքը» անսանձ մի գրոհով «անխուսափելի մահ» գուշակեցին նախահեղափոխական շրջանի հայ գրականությանը, առաջին հերթին՝ Վահան Տերյանի քնարերգությանը, որի բնորոշ գիծն էր համարվում մահամերձի ջղաձգումը. «Հայրենիք», «Սեր անբիծ», «Անապատ ու մենություն», «Մթնշաղներ նրբակերտ», «Մոռացում ու երազներ»,—ահա մեր գրական թոքախտի մանրէները, որոնց առաջացրած պտուղներն են՝ նացիոնալիզմ, ռոմանտիզմ, պեսիմիզմ և սիմվոլիզմ» (VI, 553)։

Թեև Դեկլարացիան հակահարվածի ուժեղ ալիք առաջ բերեց գրական միջավայրում, հրապարակային բուռն բանավեճերում քննադատվեցին նրա ծայրահեղ և բիրտ տեսակետները, բայց այդ քննադատությունից հետո էլ Նոր արվեստի «օրենսդիրները» շարունակեցին անցյալի գեղարվեստական արժեքների հախուռն ժխտման նեղ-աղանդավորական գիծը։

2

Գուրգեն Մահարին «Չարենց-նամե» հուշագրության մեջ «Երեքի» շրջանը բնորոշում է հետևյալ դիպուկ խոսքով. «Կրակ՝ Տերյանի և սալոնական կանանց վրա՛... աղմուկ ու թամաշա»[13]։

Երևանի, ինչպես նաև Ալեքսանդրոպոլի բանվորական ակումբներում «Երեքը» կազմակերպում են գրական բազմամարդ երեկոներ ու «շեփորահանդեսներ», հրապարակում են գրական մի շարք բյուլետեններ («Բյուլետեն երեքի»)՝ իրենց նոր բանաստեղծությունների նմուշներով, հանդես են գալիս իրենց խմբակցության

---

12 *В. Кириллов*, Мы («Грядущее», 1918, № 5).

13 **Գ. Մահարի**, *Չարենց-նամե*, էջ 32—33։

տեսակետները պաշտպանող դասախոսություններով ու հոդվածներով։

«Երեքից» ամենից եռանդունը և հեղինակավորը՝ Ե. Չարենցը, տպագրում է Դեկլարացիայի բուն ոգին արտահայտող մի շարք հոդվածներ («Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապադասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան», «Pro domo sua»), կարդում է «Արդի ռուսական պոեզիան» դասախոսությունը, գրում է թերթերին ուղղված մի քանի բացատրական-պոլեմիկական նամակ, որոնց մեջ ավելի մանրամասն ու ավելի հստակ շարադրում է իր խմբակի դիրքերը։

Չարենցի հոդվածաշարը, իր իսկ խոստովանությամբ, Դեկլարացիայի դրույթների պաշտպանությունն է. «Դեկլարացիան մեր ծրագիր-մաքսիմումն է, իսկ իմ հոդվածի վերջին մասը—այսօրվա անելիքների ուղղությունը բնորոշող գիծը» (VI, 31)։

Ինչպես Դեկլարացիան, 1922—1923 թթ. գրած Չարենցի հոդվածները ևս հայտաբերում են հոգեբանական նույն հակասությունները. մի կողմից գրականության նորոգման պահանջ՝ կապված տնտեսության ու կենցաղի մեջ կատարված արմատական հեղաշրջման հետ, մյուս կողմից՝ այդ պահանջի յուրացման սխալ ու հակապատմական հրահանգներ։

Չարենցի հոդվածներում կարմիր թելի պես անցնում է այն միտքը, որ նոր գրականությունը լինելու է նոր հոգեբանության արտահայտողը. «Ներկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի գեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանության և խառնվածքին համապատասխան» (VI, 22)։

Ուշագրավ է, որ բանաստեղծական նոր ձևի խնդիրը դնելով, Չարենցը հրաժարվում է կյանքի արտացոլման «կոսմիկական չափանիշներից», դարբնոցական հոսանքի՝ բանվորազարկի բանաստեղծության, վերացական պաթոսից, և, հակառակը, գեղարվեստական նոր պատկերի ակունքը համարում է այն սոցիալական կոնկրետ միջավայրը, որտեղ ձևավորվում են հոգեբանության նոր գծերը. «Մենք մեր աշխատավորությանը պետք է տանք նրա հոգեբանությանը և կենցաղին բովանդակությամբ ու ձևով համապատասխան նոր երգ, և ձևի խնդրում պետք է ելնենք մեր այսօրվա կենցաղից» (VI, 23)[14]։

---

14 Դժվար չէ նկատել, որ իր հոդվածներում Չարենցը վերախմբագրում է որոշ հայացքներ, կոնկրետ սոցիալական կենցաղի դրույթով հակադրվում է հայկական «Դարբնոցի» և «Մուրճի» վերացական գեղագիտությանը, ըստ երևույթին մղումներ

էլ ավելի ուշագրավ է, որ հոդվածներում Չարենցն ամենայն վճռականությամբ ծառանում է «զտարյուն պրոլետարական կուլտուրա» ստեղծելու՝ Պրոլետկուլտական հրահանգների ու դոկտրինաների դեմ։ «Մտածել պրոլետարական կուլտուրայի» մասին հիմա,— ասում է նա,— նշանակում է լինել իդեալիստ, մարքսիզմի այբուբենին անտեղյակ» (VI, 22)։

Եվ ապա՝ «**Ոչ մեր դեկլարացիայում և ոչ էլ իմ հոդվածներում ոչ մի բառ անգամ չկա այն մասին, որ մենք ուզում ենք պրոլետարական կուլտուրա ստեղծել... Պրոլետարական կուլտուրա մենք չենք ձգտում ստեղծել, մանավանդ այն սխալ ըմբռնումով որ կա ձեր ուղեղներում** (խոսքը վերաբերում է Դեկլարացիայի ընդդիմախոսներին—Ս. Ա.) **այդ հարցի նկատմամբ**» (VI, 29—30)

Չարենցը տարբերակում է նաև **պրոլետարական** (դասակարգային) ու համամարդկային (կոլեկտիվիստական) կուլտուրաները դա, համարելով ապագայի հարց, շեշտը դնում է «**հեղափոխական այժմեականության**» սպասարկող գեղարվեստի վրա։

Այս մեջբերումներից և, առհասարակ, Չարենցի հոդվածների բուն ուղղվածությունից երևում է, որ գրական ստեղծագործության տեսության հարցերում նա դավանում էր ոչ թե «դասակարգային ինքնամփոփվածության» պրոլետկուլտական-դարբնոցական տեսակետը, այլ «ձախ» ֆուտուրիստների (Վլ. Մայակովսկի, Ն. Ասեև, Վ. Խլեբնիկով, Ս. Տրետյակով) առաջարկած սկզբունքները։

Դրա պերճախոս վկայությունն է նաև Չարենցի «Արդի ռուսական պոեզիան» գրախոսությունը։ Հետևելով Վ. Բրյուսովի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը և վաղը» (Սիմվոլիզմ, Ֆուտուրիզմ, Պրոլետարական պոեզիա) հոդվածի[15] դրույթներին, Չարենցը ռուսական պոեզիայի **ներկան** համարում է ոչ թե «դարբնոցական» հոսանքը, ոչ թե իմաժինիզմը, ոչ թե որևէ այլ բանաստեղծական հոսանք, այլ **ֆուտուրիզմը**[16], որը ի դեմս նրա ամենախոշո-

---

ստանալով Ալ. Մյասնիկյանի «Պրոլետարական գրականության «Մուրճ» ամսագրի համար մեկի առթիվ» նշանավոր հոդվածից։

15 Գ. Աբովի վկայությամբ Չարենցը Մոսկվայի Մամուլի տանը լսել է Վ. Բրյուսովի դասախոսությունը (1922 թ. նոյեմբերի 24-ին). «Այդ օրերին մենք լսեցինք Բրյուսովի դասախոսությունը Մամուլի տանը՝ նորագույն ռուսական պոեզիայի, այդ թվում Մայակովսկու, Ասեևի և ուրիշների մասին» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 134)։

16 Ռուսական ֆուտուրիզմը գլխավորապես անկախ էր արևմտաեվրոպականից և ուներ իր սեփական խնդիրները։ Ավելին, նրա տեսաբանների կողմից ֆուտուրիզմ

ներկայացուցչի՝ Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության, նվաճել էր ժամանակի գրական դիրքերը[17]։

Չարենցը ոչ միայն արձանագրում է այդ փաստը, այլև խընդիր է դնում հաղթահարել «ռուսական գրականության անմիջական աղբյուրներից եղած խզումը», ասելով որ «Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում անմիջապես արձագանքել է մեզանում, առաջ է մղել մեր գրականության անիվը, նշել է նրա համար շավիղներ և ուղիներ» (VI, 45)։

Արդի փուլում այդ շավիղներից ամենակենսունակը և հեռանկարայինը նա համարում էր «ձախ» ֆուտուրիստներին, որոնք ոչ թե փորձում են «լարել իրենց քնարը ըստ հեղափոխության հանգի» (VI, 62), ինչպես որոշ նախկին սիմվոլիստներ, այլ արտահայտում են հեղափոխության կոնկրետ, անմիջական կենցաղը։

Չարենցի հոդվածաշարի մտքերի այս շարադրանքից երևում է, որ նա, թեև ոչ բավարար հստակությամբ ու խորությամբ, հաճախ էլ օգտվելով ֆուտուրիստական հանգանակներից, գավառնում էր գրականության վերանորոգման ճշմարիտ համոզմունքը։ Բայց կռվելով հին ճաշակի ու գրական վաղեմի սովորությունների դեմ, Չարենցը ֆանատիկության հասնող մոլեգնությամբ ճնացած էր համարում ամբողջ այն մշակույթը, որ ձևավորվել էր հեղափոխությունից առաջ։

«Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ»,—այսպես կտրուկ էր դնում նա անցյալի ժառանգության նկատմամբ ունեցած նորերի վերաբերմունքի խընդիրը, «պայքարի» սլաքներն ուղղելով և՛ Հովհ. Թումանյանի, և՛ Ավ. Իսահակյանի և, առավելապես, Վահան Տերյանի՝ «չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի»[18] դեմ։

Ինչո՞ւ էր Չարենցն ամենից ավելի խիստ մոլեգնում Վահան Տերյանի դեմ։ Պատճառն այն էր, որ, իր իսկ խոստովանությամբ,

---

ըմբռնվում էր իբրև «սովետական պետական արվեստ» (տե՛ս Н. Пунин, Футуризм — государственное искусство, «Искусство коммуны», 1919, № 4).

17 «Տարբեր ձևով են վերաբերվում նրանց (ֆուտուրիստներին—Ս. Ա.),— ասում էր Ա. Վ. Լունաչարսկին,—և նրանց մասին կարելի է շատ քննադատական խոսքեր ասել։ Բայց նրանք երիտասարդ են, իսկ երիտասարդությունը հեղափոխական է։ Այդ պատճառով էլ զարմանալի չէ, որ նրանց առույգ, վառ արվեստից բուրում է արիության... մեզ հարազատ օդը» (А. В. Луначарский, Собр. соч., т. II, стр. 205).

18 Այս դաժան դարձվածքով Չարենցը ակնարկում էր Վ. Տերյանի քնարերգության իբր թե ատավիստական բնույթը։

Վ. Տերյանի ազդեցությունը նորագույն գրական սերնդի վրա ավելի անմիջական էր ու ավելի ներգործուն, նրա քնարը ազդեցության այնպիսի մեծ շառավիղ էր գծել, որ շատերը «կարծում են, թե մեր նոր բանաստեղծությունը պետք է շարունակողը լինի Վ. Տերյանի գրական տրադիցիաների...» (VI, 25)։ Չարենցը ոչ միայն անհամաձայն է այս դուշակությունների, այլև կարծում է, որ «...այն երգը կամ պոեմը, որը չի համապատասխանում տվյալ ժամանակի և դասակարգի տրամադրություններին, դադարում է կենդանի խոսք լինելուց, իսկ որոշ դեպքերում դառնում է վատ ազդեցության միջոց։ Այս տեսակետից ավելի վնասակար բան, քան Տերյանի պոեզիան, ես չեմ պատկերացնում» (VI, 32)։

Վահան Տերյանը, Չարենցի համոզմունքով, «դասակարգային բախումների СКВОЗНЯК-ում» տվայտող մանր-բուրժուական շերտերի տրամադրությունների ու երազների արտահայտիչն է, «հոգեբանորեն անհարազատ» հեղափոխությանը, ուստի և «...ասել, որ Տերյանի լեզվով կարելի է ժամանակակից կյանքը երգել—նշանակում է... մեր կրասնոարմեյեցին ցանկանալ հագցնել սպիտակ ձեռնոցներ, ֆրակ և բուտաֆորային կիսակոշիկներ» (VI, 15)։

«Երեքի» դեկլարացիայի դրույթների բացատրության և քննադատությունից դրանք պաշտպանելու նպատակով գրված հոդվածներում Չարենցը, ինչպես ասում են, անցնում էր պատշաճության բոլոր սահմանները, գրապայքարի մեջ հասնելով «անկիրթ սկյութացու» կեցվածքին։ Այս բանը չի կարելի ասել, սակայն, «Գրոհի ու փոթորկի» շրջանի լավագույն հոդվածի մասին, որն ուներ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» (1923) բնորոշ վերնագիրը։

Այդ հոդվածի հեղինակը ես, իհարկե, հեղափոխական ավյունով ու ապագա երգի երկունքով մտահոգված, դասական արժեքները անարխիստական բացասման տարերքին հանձնած Չարենցն է, բայց ավելի հանդարտ ու հավասարակշռված՝ իր պահանջների մեջ, ավելի ներհուն՝ իր գուշակություններով։ Այդ հոդվածին նախորդել էր Չարենցի պատմական նամակը Հովհ. Թումանյանին (1923 թվականի հունվարի 1), ուր Մոսկվայից Հայաստան մեկնող բանաստեղծը գրում էր. «Ամենասիրելի Հովհ. Թումանյան,

Խորապես ցավում եմ, որ հնարավորություն չունեմ անցնել Ձեզ մոտ և ամենախորին հարգանքներս բերել Ձեզ, մեր խոսքի ամենամեծ վարպետին, մեր ամենասիրելի պոետին։ Այսօր ժամը չորսին ես Ալեքսանդր Ծյոպրովիչի հետ մեկնում եմ Երևան, գնում եմ մեր երկիրը, խորապես համոզված լինելով, որ միմիայն այն-

տեղ, մեր հայրենի եզերքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր գրական կուլտուրան, որը պետք է բխի Ձեր ստեղծագործության, որպես տեղական ստեղծագործության, տրադիցիաներից։ Դառը սրտով գնում եմ այստեղից, ցավելով, որ հնարավորություն չունեմ Ձեզ մոտ լինելու և հետևելու Ձեր ամոքմանը, Նաիրյան խոսքի ավագ նահապետի ամոքմանը, որից դեռ այնքան իմաստուն և այնքան լիքը սպասումներ ունի հայրենի եզերքը» (VI, 396—397)[19]։

Այս սրտառուչ ու վերին աստիճանի ազնիվ նամակից հետո գրելով «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը, Չարենցը զգալիորեն վերախմբագրում է իր վերաբերմունքը նախահեղափոխական շրջանի հայ պոեզիայի հանդեպ։

Ինչպես նախորդ հոդվածներում, բանաստեղծը խոսում է սահմանագծից՝ անցյալի ու ներկայի միջև եղած պատնեշից. «Ասելով «անցյալ», մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ գտնվում է 1917-ի Հոկտեմբերից այն կողմը։ Պրոլետարական հեղափոխության հատու սուրը մի կարմիր խազ քաշեց օրերում ու ժամանակներում այն ահեղ թվականին—և այն ամենը, ինչ որ մնաց գծի այն կողմը—գծի այս կողմը կանգնածների համար հնամենի անցյալ դարձավ՝ հեռու ու անհաղորդ, մռայլ տարիների տեսիլ՝ դարերի զառանցանք։ Եվ ապա, հինգ փոթորկոտ ու տակուվրա անող տարիների ընթացքում խորացավ ու անանցանելի վիհ դարձավ այդ գիծը—և եղան մարդիկ, որոնք մնացին երկու աշխարհները իրարից բաժանող այդ վիհացած սահմանագծում» (VI, 80—81)։

Սահմանագծից այն կողմ մնացածների մեջ են հայ բանաստեղծության երեք նշանավոր դեմքերը՝ Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան, «եռօղակ այն շղթան», որը, գրական նոր սերնդին, ըստ Չարենցի, ասելիք չունի. «Կանգնել ենք մենք, նորերս, սահմանագծի այս կողմը. եռևում—հինն է, թեկուզ և ծանոթ ու հարազատ, բայց հեռու ու երազացած» (VI, 90)։

Առանձին-առանձին պարզելով «եռօղակ շղթայի» ամեն մի օղակի սոցիալական-գեղագիտական համարժեքը, տալով նրանցից ամեն մեկի փայլուն ու խորունկ բնութագիրը[20], Չարենցը «Երկու

---

[19] Երկերի ժողովածուի ծանոթագրողի ճիշտ կռահումով այս նամակի նախաձեռնողը եղել է Ալ. Մյասնիկյանը, որի հետ Չարենցը Մոսկվայից գնացքով վերադառնում էր Երևան (VI, 714)։

[20] Այդ բնութագրություններում ճիշտ է, չափազանցված է վաստակյալ պոետ-

աշխարհի սահմանագծում» հոդվածում արտահայտում է նաև մի տեսակետ, որ ներքին էությամբ դեմընթաց էր իր իսկ հռչակած սահմանաբաժանման տեսությանը. «Եվ ինչքան որ **հեռու** *կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, օրհներգած կենցաղը լոռեցի Հովհաննեսի, գյումրեցի Ավոյի և գանձացի Վահանի պատկերած կյանքից—այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրանք,* **հին** *աշխարհի քնարերգուները* **նոր** *աշխարհի պոետներին» (VI, 91—92)։*

Սա, Չարենցի կարծիքով, ապագայի հարց է, իսկ ներկան «վիհանման մի գիծ է քաշել» (VI, 90), նոր բանաստեղծությանը պարտադրելով թևաշառաչ թռչող ժամանակի երգը. «Ուրիշ պիտի լինի մեր օրերի երգը, և նա, ուզե էլ, չի՛ կարող առնչվել հնին, անցյալին։ Գուցե նա և՛ս, մեր այսօրվա պոեզիան, պիտի դեռ երկար ժամանակ թպրտա «երկու աշխարհի սահմանագծում»—բայց սա լինելու է այլևս **«երկունք»** *և ոչ թե* **«հոգևարք»** *(VI, 91)։*

Իսկ **«Օրերի դինամիկական շաչյունը»** *արտահայտող երգի համար հայ բանաստեղծությունը, ըստ Չարենցի, պետք է իր հայացքը շրջի դեպի ուրիշ գրականություններ, գերազանցորեն ռուս գրականության ափերում «...փնտրելով մեր* **վաղվա** *պոեզիայի համար ուղիներ ու շավիղներ... (VI, 82)։*

Այս գիտակցությամբ էլ Չարենցը դիմում է ամենատարբեր գրական աղբյուրների ու շավիղների՝ Վլ. Մայակովսկուց ու Ս. Եսենինից մինչև Պրոլետկուլտի բանաստեղծները, գտնելու ժամանակի բանաստեղծական խոսքը։

Նա ոտք է դնում ստեղծագործության «փորձարարական-գործարարական» շրջանը և յուրատեսակ խմբագրությամբ փորձարկում է ռուս պոետների, առաջին հերթին «ձախ» ֆուտուրիստների[21] *գեղարվեստական սկզբունքները։*

ների *ստեղծագործության «սոցիոլոգիական նստվածքի» նշանակությունը, բայց դրանով հանդերձ, Չարենցը տալիս է այնպիսի դիպուկ գնահատականներ, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի մասին («նահապետական իմացության թախծի» տեսությունը և այլն), որոնք միշտ հիշատակվելու են հայոց բանաստեղծության պատմության շարադրություններում։*

21 *«Ձախ» ֆուտուրիստների շարքում էին Վլ. Մայակովսկին, Ն. Ասեևը, Վ. Խլեբնիկովը, Բ. Պաստեռնակը, Ս. Տրետյակովը։ «Ապտակ հասարակական ճաշակին» (1912) դեկլարացիայով իր նոր գեղագիտական դրույթները հռչակած անհատապաշտական ուղղությունը՝ ռուսական ֆուտուրիզմը, հեղափոխությունից հետո երկփեղկվեց։ Եթե ֆուտուրիստների «աջ թևը» շարունակում էր արվեստը հասարակական ճաշակից և պետական հսկողությունից «անջատելու» անարխիս-*

«Ձախ» ֆուտուրիստների «զինակից» Չարենցը միշտ չէ, որ ճիշտ էր մեկնաբանում նոր հոգեբանության՝ «պրոլետարական հուզապրումի» (VI, 40) ու նոր կենցաղի հարցերը։ Ավելին, հին կենցաղի «զգայահուզական կոմպլեքսի» դեմ մղած գրավեճում նա հասավ այնպիսի արտառոց ծայրահեղության, ինչպիսին էր 1922-ին Մոսկվայում տպագրած **«Ռոմանս անսեր»** պոեմը։

«Pro domo sua» հոդվածում, որ գրված է այդ պոեմը ժամանակի քննադատությունից պաշտպանելու նպատակով, Չարենցը հետևյալ բացատրությունն է տալիս «Ռոմանս անսերի» հղացման շարժառիթներին. «Ես «Ռոմանս անսեր»-ով ես դուրս եմ եկել մի կողմից մեր հին (տերյանական) պոեզիայի, մյուս կողմից՝ մեր «պրոլետարականների» դեմ։ Ցանկացել եմ պատկերել սերը։ Ի՞նչպես։—Տերյանական պասիվ, երազային վերաբերմունքին դեպի «կինը», դեպի այդ բուրժուական «ցնորքը»՝ ես հակադրել եմ առնական ատելությունը դեպի այդ «ցնորք»-ը... Ի՞նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես—ահա իմ պոեմի իմաստը... Ես չեմ ուզում այդ «ցնորքը», որը իմ անցյալ, մինչհեղափոխական ստեղծագործության հետ «թքել եմ արդեն դեն...» (VI, 38, 39, 40)։

Չարենցի տված բացատրությունները **ուղղակի** շարունակությունն են այն գնահատությունների, որ նա տվել է Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջների» **«Ճրաշֆին»** և Ավ. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիների» **«Մախմուր Ջարոյին»**, երկուսի էլ **ստատիկ հոգեբանությանը**։

Նրա «դասակարգային հոգեբանությանը» անհարազատ էին «ապադասակարգայինների»՝ Վ. Տերյանի «կիսայամբ—կիսադակտիլներով» գովերգված «սալոնական անկենդան կանայք» և Ավ. Իսահակյանի «դեկոլտե հագած գեղջկուհիները», որոնց, մեծ

տական գիծը (դրա վավերագրումն էր 1918-ին «Газета футуристов» թերթում հրապարակված «Манифест летучей декларации футуристов» հոդվածը), ապա «Ձախ թևը», որը հետագայում համախմբվեց Леф-ի շուրջը, ընդհանրապես, իր խնդիրն էր համարում հեղափոխական գաղափարաբանության մշակումը։ Այս կողմնորոշումը նկատի ուներ Ա. Վ. Լունաչարսկին, երբ գրում էր. «Ֆուտուրիզմը ձեռք մեկնեց հեղափոխությանը... Հեղափոխությունը ընդունեց այդ ձեռքը» (А. В. Луначарский, Собр. соч., т. III, М., 1964, стр. 297). Ճիշտ է, «ձախ» ֆուտուրիստները (կամ կոմֆուտուրիստները) կրում էին անցյալի բեռը, դեռ շարունակում էին դասական ժառանգության հախուռն ժխտման գիծը, բայց, ի տարբերություն մյուս հոսանքների, ինչպես ոչնչականները («ничевочки»), իմաժինիստները, նոր-կլասիկները («неоклассицисты») և այլն,—նրանք ձգտում էին չփվել հեղափոխության հետ և այնտեղ գտնել ապագայի արվեստը։ Ֆուտուրիստական այս կողմնորոշման արդյունքն էր Վլ. Մայակովսկու պոեզիան։

սխալ գործելով, Չարենցը հատկացնում էր սիմվոլիստների գեղագիտությանը։

Մինչ ռուս սիմվոլիստները և նրանց հայ հետևորդները, ըստ Չարենցի, անհատի ազատագրման պայմանը համարում էին «անձնական հաճույքը», մինչ պրոլետարական (հասկանալ՝ դարբնոցական) բանաստեղծները լավագույն դեպքում բավարարվում էին դիմակների վերացական խորհրդանշաններով, Չարենցը բերում էր միանգամայն ուրիշ հուզապրում։ Դա բանաձևված է նրա հետևյալ խոսքում.

Ո՛չ ցնորք ես դու մի դալուկ,
Ոչ հոգու մի հրաշք անգո...[22]։

Թափանցիկ այս ակնարկով Չարենցը առհասարակ անպետք էր համարում Եոլյան Քնարը՝ շշուկների, շշունչների, տրամադրության բանաստեղծությունը և, հակառակը, առաջին պլան էր մղում ուժի, արագության, թափի ոճը։

Այս ոգով է գրված «Ռոմանս անսերի» ծրագրային մուտքը՝ «Ոչ սկիզբը», ուր Չարենցն իր «երգի ղամչիով» մտրակում է տերյանական տիրերգության և, առհասարակ, ավանդական-լուսինային քնարերգության «ցնորքները», հին արվեստը («Մի՞թե ձեղ նայեմ, միթե ձեզ, էսօրվա կուզիկ պոետներ») և նրանց տեղը դնում հետևյալ անսեր երգը.

Ռոմա՞նս եք ուզում,
Կամ ռոմա՞ն.
Ինչո՞ւ չէ. ռոման տամ ձեզ։
Բայց
Գիտե՞ք—
Ռոման անռոման
Կամ ռոմանս անսեր՛...

«Ո՛չ սկիզբը» մուտքում և, առհասարակ, «Ռոմանս անսերի» մյուս մասերում «հին» քնարերգության մասին ասված չափազանց դառն խոսքերը՝ «Բավակա՛ն է մեր լեզուն պղինձ Ձեր թեոտ երգերում թրջի», «Տերյանի երգը թքոտ»[23], «Բավակա՛ն է հոգին ձեր ծեր

22 «Ռոմանս անսեր»-ի այս և հետագա մեջբերումները կատարված են պոեմի 1922 թ. հրատարակությունից։

23 Չարենցը նորից հարձակումներ է գործում Տերյանի վրա։

Ցրտահար՝ հուզումներ միգե», «Ձեզ երգել են ցնորք, Միածան, ժպիտներ կապույտ ու դեղին» և այլն,—այս ամենը յուրատեսակ «արձագանքն» էին Վլ. Մայակովսկու այն խոսքերի, որ ուղղված էին սիրո մոտիվի դեկադենտական մեկնաբանության դեմ։

«Յուրաքանչյուր մեծ հեղափոխական շարժման ժամանակ,—գրել է Էնգելսը,—«ազատ սիրո» հարցը դրվում է առաջին պլանի վրա։ Ոմանց համար դա հեղափոխական առաջադիմություն է, ազատագրում է արդեն իրենց սպառած հին, ավանդական կապերից։ Մյուսների համար դա հաճելի ուսմունք է, որը շատ հարմար ձևով քողարկում է տղամարդու և կնոջ միջև ստեղծված ամեն կարգի ազատ ու թեթև հարաբերությունները»[24]։

«Սիրո ազատություն»՝ իբրև հեղափոխական առաջադիմության նշանաբանի պանծացման ուղիների վրա էր Վլ. Մայակովսկու պոեզիան, ուր «ազատ սիրո» բիոլոգիական հաճույքին գերադասվում էր հասարակական բարձր կապերով ամրապնդված Սերը։

Լիլիա Բրիկին նվիրած «Սիրում եմ» (1922) պոեմում Մայակովսկին դեկադենտների սիրային ճովողյունի դեմ գրել էր հետևյալը.

В вашем
квартирном
маленьком мирике
для спален растут кучерявые лирики[25].

Պսակազերծելով սերը սոսկ իբրև մտերմական, «անանձնական» զգացմունք դիտող մտայնությունները, Մայակովսկին թե «Սիրում եմ», թե «Այդ մասին» (1923) պոեմներում հանդես եկավ սիրո մոտիվի արտակարգորեն լայն մեկնաբանությամբ։ «Սիրում եմ» պոեմը սիրո, իբրև համապարփակ ու մեծ զգացմունքի փսկական հիմն է, կյանքի մեջ եղած փեղեցկի բոլոր արտահայտությունների փառաբանություն։ Այս պոեմում Մայակովսկին ամենայն պաթոսով ասում է.

клянусь —
люблю
Неизменно и верно![26].

---

[24] *К. Маркс и Ф. Энгельс,* Сочинения, т. XVI, стр. 159.

[25] *Вл. Маяковский,* Полное собр. соч., т. IV, М., 1957, стр. 87.

[26] Նույն տեղը, էջ 94։

Այս անխորտակելի հավատով է լեցուն Մայակովսկու քնարական հերոսի «համատարած սիրտը» («сплошное сердце»), որն իր մեջ կարող է տեղավորել մարդկային բոլոր ապրումները·

комок сердечный разросся громадой:
громада любовь,
громада ненависть[27].

Հակադրվելով քսանական թվականների սկզբին տարածված «ակնթարթի արբեցման», «ակնթարթի բավականության», «մի բաժակ ջրի» տեսություններին (ըստ այդ տեսությունների սիրո զգացմունքը համարվում էր «մի բաժակ ջրով» սեռական ծարավը հագեցնելու միջոց), Մայակովսկին ստեղծեց բանաստեղծական այն **ինքնակերպարը**, որն իր մեջ կրում է և «հսկա սերը», և «հսկա ատելությունը»։ Այդ «վիթխարիության» մեջ էր նա տեսնում հեղափոխության բերած կյանքի նոր իմաստը,— հայացք, որը կոչված էր մարդու պատկերման միակողմանիությունը փոխարինել նրա հոգեկան աշխարհի պատկերման բազմակողմանիությամբ[28]։ Մայակովսկին ժամանակակից հերոսի հոգեբանության հասարակացումից գնում էր դեպի նրա բարդացումը, որի արտահայտությունը եղավ «Այդ մասին» պոեմը։ Եթե «Սիրում եմ» պոեմում Մայակովսկու ստեղծագործության հետազոտողները[29] նկատում են «հսկա» և «համապարփակ» սիրո մարդկային իրավունքի տեսական առաջադրությունը, ապա «Այդ մասին» պոեմում «հսկա սերը» նվաճվում է քաղքենիական թեթևամիտ սիրաբանության դեմ մղված սուր դրամատիկական պայքարում։ Քաղքենիության դեմ մղված պայքարի թեման այստեղ առաջադրվում է իբրև հոգեկան ողբերգության թեմա։ Պոեմի հերոսը «հսկա սիրո» իրավունքը ձեռք է բերում, հաղթահարելով հոգու խորքերում եղած հակասություններն ու երկվությունները, գեղարվեստական մի մոտեցում, որով Մայակովսկին սրում էր մարդկանց կենցաղի ու հոգեբանության մեջ եղած «անցյալի վերապրուկների» դեմ պայքարի խնդիրը։

Վլ. Մայակովսկու «ատելությունը» կոչված էր վեհ ու հա-

27 Նույն տեղը, էջ 90։

28 Մայակովսկին վերանայեց իր ըմբռնումները, սիրո ժխտումից («Кому это интересно...») եկավ դեպի նրա հաստատումը („Любовь—это жизнь, это—главное“).

29 *В. Перцов*, Маяковский, т. II, М., 1956, стр. 224—253.

բուստ, բարոյական բարձր սկզբունքներով զինված սիրո հոլով-մանը,—մի արժեքավոր երակ, որ փառաբանվում է Չարենցի «Ռոմանս անսերում»։

Նույն «Pro domo sua» բանավիճական հոդվածում Չարենցը գրել է. «...ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը։ Շերշենևիչը և Մարիենգոֆը այստեղ ни причем...[30]։ Հայտնի է, որ «ՆէՊ»-ից հետո դուրս ցցվեց «մեշչանինի մռութը» (ինչպես ասում է Մայակովսկին) անգամ մեր շատ և շատ կուսակցական ընկերների հոգիներից։ Եթե որևէ կապ կա «Ռոմանսիս» և ՆէՊ-ի մեջ,—ապա այդ կապը հարկավոր է հասկանալ հակառակ իմաստով. «Ռոմանսի» բոլոր սրագույն անկյուններն ուղղված են այդ «մռութների» ռեխին» (VI, 42—43)։

Այս «բացատրությունից» էլ պարզ երևում է, որ Չարենցը գաղափարական և գեղարվեստական ճիշտ հետևություններ չէր արել Մայակովսկու ստեղծագործության փորձից և, ամեն ինչ հանգեցնելով «հակա ատելության», շրջանցել էր «հակա սիրո» հաստատման երակը։

Հոդվածի սլաքներն ուղղելով սիրո քաղքենիական ըմբռնումների դեմ, Չարենցը պսակազերծում է առհասարակ սերը, մարդկային այդ մեծ զգացմունքը դնում հեղափոխության նկատմամբ թշնամական ու խորթ հարաբերության դիրքում։ Նրա համատարած մտարկմանն են արժանանում քնարական այն արժարժումները, որոնց մեջ խոսվում է սիրո հրաշքից ու գեղեցկությունից։

> Ոչ ցնորք ես դու մի դալուկ,
> Ոչ հոգու մի հրաշք անգո,—

ասում է Չարենցը և այնպես է իջեցնում այդ արծարծումների իմաստը, որ սիրո ոլորտում ամեն ինչ հանգեցնում է բիոլոգիական բնազդին ու սեռական վայելքին։

> Լսո՞ւմ ես՝ ասում եմ—«Սեր»,
> Բայց

---

30 Նկատի է առնված «Ռոմանս անսերի» քննադատի՝ Ա. Կարինյանի, հետևյալ հանդիմանությունը. «Ծանոթացել է Երևանի բանաստեղծը Մոսկվայի քաղքենիության վերջին պոետներ՝ Մարիենգոֆի և Շերշենևիչի հետ, նեոֆիտի միամտությամբ կուլ է տվել դրանց ինտելիգենտական անարխիզմը և խայտաբղետ գոռգոռումը, խառնել է այդ բոլորը ի մի յուրօրինակ կերպով ըմբռնված «Կոմունիզմի» հետ և ապա ստեղծել է խառնիճաղանճ ոտանավորների այն ժողովածուն, որ կրում է «Ռոմանս անսեր» անունը...» («Պայքար», 1923, № 2)։

Ծամած այդ բառը որ ասի—
Ասել է՝ ուզում եմ—քե՛զ.
Եվ ո՛չ թե—լիզած լուսին...

Ուրեմն՝ չկա սեր, չկա հոգիների միտերմացում, ուրեմն՝ ենթակայական է միայն սեռը, ճիշտ է միայն բոպեական հաճույքը։

«Ռոմանս անսերը»,— ինչպես նկատել է Լ. Հարությունովը,— լինելով «սիրո ապաէսթետիզացիայի» նպատակով գրված պոեմ, ինչ-որ տեղ էլ ընդվզում է այդ միտայնության դեմ[31] և առաջադրում ինչ-ինչ վերացական, անորոշ իդեալներ։

Այս տեսակետից բնորոշ է «Ռոմանս անսերի» էպիլոգը (P. S.)

Մրծաղո՞ւմ եք։
Իհարկե դե...
Ե՞ս—
Պոետ,
«Երկաթե»,
«Կարմիր»—
Եվ
Հանկարծ
Երգի տեղ երկաթե —
Կի՛րք,
Կ՛ոնք,
Կի՛ն։

Չգիտեմ։
Բայց գիտեմ հաստատ,
Հավատում եմ,
Զգում եմ, որ նա
Իմ վերջին
Շնչին նստած
Պիտի վեր ճամբառնա՛։

Ջղաձիգ բացասումից հետո խոստովանելով «սիրո ճամբառնումի» երազը, Չարենցն ուզում էր ասել, որ, այդուամենայնիվ, ինչ-որ տեղ սերը ունի իր անկյունը, որ ժամանակավոր անհետացումից հետո, նա ականատես է լինելու սիրո երկրորդ ծնունդին։

Այս կետում է, ահա, որ արդարացվում է Մայակովսկու հետ ունեցած Չարենցի բանաստեղծական փոխկանչը և ոչ թե սիրո

31 «Սիրո հմայքներից» պարտված Չարենցը նրանից պաշտպանվում էր «դասակարգային» դինամիտով, միակ ճշմարտությունը համարելով հեղափոխության ճշմարտությունը (տե՛ս Л. Арутюнов, Чаренц, стр. 231).

պսակազերծման ոլորտում, որից չափազանց հեռու էր ռուսական պոեզիայի ամենաինքնատիպ սիրերգակներից մեկը։

«под красное знамя шагайте по быту,—

սա էր Մայակովսկու տիրային քնարի գեղագիտական գլխավոր հիմունքը, որ Չարենցի գրչի տակ, սխալ ընթերցման պատճառով, վերածվեց կատարյալ ֆարսի[32]։

«Ռոմանս անսերը» նաև Չարենցի ֆուտուրիստական փորձությունն էր[33], որով բանաստեղծը ուզում էր հռչակել իր նոր ծնունդը.

Չարենցը մեռա՞վ.
Մեռավ։
Նոր պոետ ծնվի որ մի։

Թքա՛ծ թե թերթերի վրա
Իշաբար շարեն ողորմի!

Այդ ծնունդը, իհարկե, չկայացավ։ «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» տեսական հարցի գործնական պատասխանը այս անգամ ձախողվեց։ Պատճառն այն է, որ արվեստի նոր ձևերի և նոր բովանդակության որոնումներում Չարենցը փորձեց վերաշրջել նաև բանաստեղծության անփոփոխ էությունը՝ նրա բանաստեղծականությունը:

4

Սովորաբար «Ռոմանս անսերի» մասին խոսելիս նրա կողքին են դնում և նրա պատմում են հավասարեցնում «Պոեզոզուռնան» (1922)[34], բանաստեղծությունների մի շարք, որով Չարենցը փորձում էր՝ քանդելով պոետական հին կանոններն ու կաղապարները, յուրացնել նոր իրականության նյութը։ Տարակուսելի չէ, իհարկե,

---

32 Դրանով էլ բացատրվում է «Ռոմանս անսեր»-ի ամենասուր քննադատությունը Երևանի և Թիֆլիսի թերթերում։ Չարենցի պոեմի դեմ խիստ հոդվածներ գրեցին Ա. Կարինյանը, Պ. Մակինցյանը և ուրիշներ, կարդացվեցին հրապարակային դասախոսություններ։

33 Ուշագրավ է այն փաստը, որ պոեմի մի օրինակը, ջերմ մակագրությամբ, Չարենցը 1923-ին նվիրել է Կարա-Դարվիշին՝ հայկական օրապակաս ֆուտուրիզմի պարագլխին (այդ օրինակը գտնվում է Երևանի համալսարանի գրադարանում)։

34 Նիկոլ Աղբալյանը նույնպես կատարեց այդ հավասարեցումը «Ռոմանս անսերի» «հեշտամոլ երգին» պատասխանելով «իր նորօրինակ տաղաչափությամբ» շարադրած «պոեզոկարծիքով» (տե՛ս Ն. Աղբալյան, Եղիշե Չարենցն ու ես, Նյութեր հայոց գրապատմության, Երկեր, հ. 1, Բեյրութ, 1958)։

որ «Ռոմանս անսերի» և «Պոեզոզուռնայի» մեջ Չարենցը հետևում էր Մայակովսկու ֆուտուրիստական ձևարարությանը և ցանկանում էր նրա ոգով մեկնաբանել պոեզիայի նոր առարկան։ Ավելին, «Պոեզոզուռնայի» մեջ Չարենցի բանաստեղծական պատկերը տրր-վում է նաև դարբնոցականների հուշակած Երկաթի ու Պողպատի, Շոգեգալոսատի ու Մեքենայի տարերքին, Պրոլետկուլտական «ցեխային» հոգեբանությանը[35]։ Բայց աններելի սխալ արած կլի-նենք, եթե նույն «Պոեզոզուռնայի» մեջ չտեսնենք և նրա խորապես մարդկային, եսենինյան իմաստով՝ դրամատիկ— բանաստեղծական երակները։

Ինչպես «Ռոմանս անսերը», այնպես էլ «Պոեզոզուռնան» կոչ-ված էին գործնականացնել «Երեքի դեկլարացիայի» տեսական դրույթները։ Բայց եթե «Ռոմանսը...» Դեկլարացիայի՝ հին քնա-րերգակների սիրո պոեզիան ժխտող դրույթի («Սեր անբիծ...») պա-տասխանն էր, ապա «Պոեզոզուռնան» իրականացնում էր Դեկլա-րացիայի դրույթներից մյուսը, այն է՝ պոեզիան ծառայության մեջ դնել ժամանակի հասարակական հոգեբանությանը, պատմության նոր վազքին։

Հետևելով «Պոեզոզուռնայի» ֆրագմենտ-բանաստեղծու-թյուններից հյուսված «քնարական սյուժեի» ընթացքին, տեսնում ենք շատ բնորոշ մի հոգեբանություն, մի նոր հուզական վերա-բերմունք աշխարհի հանդեպ։

Բանաստեղծը, որ իր ամբողջ կյանքում երազել է արևի մա-սին՝

«Ու խաղում էր մեր կապույտ հոգում
Արևի լույսը դեղին...»,—

եկել-հասել է մի հոգեվիճակի, որ տեսնում է արդեն իր երկրի նոր այգաբացը և փառաբանում է նրա շաֆրանն ու արևը։

Այս իմաստով «Պոեզոզուռնան» 1921-ին գրած և կյանքի

---

35 Դարբնոցականները՝ 1920-ին ձևավորված «Кузница» խմբակցության բանաստեղծները, պոեզիայի գլխավոր խնդիրներից մեկը համարում էին «մետաղի մեքենական աշխարհի» ներթափանցումը։ Բանաստեղծական արվեստի հարցում դարբնոցականներն իրենց համարում էին ավելի «ուղղափառ»՝ Վլ. Մայակովսկուց և վերջին չափանիշ էին համարում «պատկերն ու ռիթմը»։ Նրանցից մեկը՝ Վ. Ալեքսանդրովսկին, գրում էր. «ռիթմը շարժման աստվածն է» (В. Александровский, О путях пролетарского творчества, «Кузница», 1920, № 4).

անզուգական ընկերոջը՝ Արփիկին նվիրած «Ութնյակներ արևին» շարքի անմիջական շարունակությունն է։

Չարենցի ստեղծագործության մեջ Արևի ութնյակները կարևորում են աշխարհազգացման մի շատ էական մոմենտ. առաջին անգամ բանաստեղծն այստեղ է լիովին, անմնացորդ, ամբողջ էությամբ նվաճում իր վաղեմի երազը՝ Արևը («Ես երազեցի արևի ոսկին...»), այսինքն տեսնում է իրականացած, հաղթած արևը և նրան է ուղղում իր հոգու ճիչն ու հուզմունքները։ «Հիմա ես տրիոլետներ եմ գրում։ Տրիոլետներ արևին» (VI, 375),—անափ մի կարոտով խոստովանում է Չարենցը, Արևի երգը նույնացնելով երկիր Նաիրիին, որը ամենից առաջ «արև էր—լույս, կապույտ, հեռու» (VI, 377)։

Ութնյակներից յուրաքանչյուրը մի-մի ղողանջ է՝ հաղթած Արևին հղված երկրպագության ջերմ խոսք։ Վաղեմի շշունջների ու կապույտ կործանումների, մայրամուտային մեռնող արեգակի փոխարեն բանաստեղծը ասպարեզ է բերում հաղթական արևի բոլոր նրբերանգներն ու որոշիչները.

«Բոնկվել է ոսկի ծնծղան» (I, 251),
«Այն արև՛ն է՝ կարմի՛ր ու հասուն (I, 252),
«Վառվում է արևի ծնծղան
Աշխարհի անհո՜ւն երազում...» (I, 253),
«Տեսնում եմ՝ արևի վրա
Վրնջում են ձիեր ոսկենալ» (I, 255),
«Դու արև, վառ մի նշան» (I, 258),
«Կարծես ես ճամփա եմ ընկել
Երկնքի դաշտերում կապույտ
Ու գնում եմ, զվարթ ու անփույթ,
Իվ ունեմ լուսե մի ընկեր» (I, 259),
«Նո՛ւյն արևն է կարմիր ու լուսե,
Նո՛ւյն անուշ աշխարհի վրա...» (I, 261),
«Արև դարձիր—արևահամ—ամոքիչ» (I, 264),
«Ողջը—հրա՛շք ու խնդությո՛ւն արեգնածին» (I, 265)։

Արևի հատկանիշների ու հնարավորությունների այս գույքագրումը կարելի է դեռ շարունակել։ Այսքանն էլ, սակայն, բավական է, որպեսզի երևա նոր Չարենցը՝ հոգեկան ընկճվածությունից և հուսահատ թախծից, մեղմ-անուշ երազներից ու անփարատ տրխրությունից կեցության էքստատիկ վիճակին հասած բանաստեղծը, որին այլևս մնում է միայն արևի մեծարման ծեսը։

Արևային տրիոլետները բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի

281—21

պարզության գեղարվեստական յուրացումներն են։ Այդ ութնյակները աշխարհին ու կյանքին ուղղված հիմներգություններ են։

Բանաստեղծական այս շարքում «Խելառ արևը» երևում է իբրև հոգեկան անձկության ամոքիչ՝ «Մոխրացիր արևի հրում» (I, 254)։

Կապույտից ու մանուշակագույնից հետո՝ ոսկեղեմ արև ու արեգնածին շաֆրան,— այս վառ գույներին հասած բանաստեղծը, բնական է, որ էմալե գունատ պրոֆիլից պետք է գերադասեր իր երկրի երկաթե նոր պրոֆիլը.

Արևի նարնջե ֆոնին
Տեսնո՞ւմ եք
Դուք
Թեք —
Երկաթե պրոֆի՛լը իմ...

Ի՞նչ է՝
Սովո՞ր էիք
Կոպեկնոց դրամի վրա
Արքայի դեմք տեսնել...
Հիմա ե՛ս եմ՝
«Որդի բանվորի» —
Իմ դեմքն է հիմա հուրհրան
Քանդակվել արևին լուսե (III, 14)։

Բանաստեղծն ու արևն այնքան են մտերմացել և այնքան են համերաշխվել, որ Չարենցը Մայակովսկու հանգով ու ոճով հայտարարում է.

Ինչ որ չի՛, չի՛ երազել
Դեռ ո՛չ մի պոետ-աստղաբիր.
Ուզո՞ւմ եք՝ ορպես գնդասեղ
Արև՛ը խրեմ փողկապիս:
Առնեմ, որպես սինի,
Երկինքը աստղերի խաղով —
Ու տանե՛մ այն հարսանիք,
Որպես միրգ՝ մի նուշ խաղող (III, 26)։

Արևն այստեղ ընկալվում է իբրև ուրախություն, հոգեկան զվարթության, մարդկային զգացմունքների ազատության աղբյուր։ Եվ իզուր չէ, որ Չարենցն իր վաղեմի պատկերը՝ «Երգ էր կարծես արևը» («Ամբոխները...») վերցնում ու տեղադրում է նոր կենցաղի մեջ.

Ես արև՛ը բերի հուրհրան,
Որ չիներ խնդության զուռնա... (III, 7)։

Կեցության էքստատիկ հրճվանքը, իր հնադարյան երկրի զարթոնքը Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը ողողում են Ապագայի ցնծալից պատկերացումներով։ Իր այդ հուզապրումները Չարենցը «Շոգեգալուստ» բանաստեղծության մեջ արտահայտում է հետևյալ հրովարտակով.

Լսո՞ւմ է ձեր սիրտը այսօր
Անողոք երգ մի երկաթե
Օրերի մասին այն բոսոր,
Որ գալու են՝ բորբոք ու թեժ...

Ամենո՛ւր, ամենո՛ւր, ամենո՜ւր
Հիմա այդ երգն է անողոք
Պատգամի նման մի անհուն
Շեփորում արևն իր փողով։

Իմ հեռու, խուլ աշխարհից
Ահա ես, հին մի պոետ,
Տեսնում եմ հեռուները հի՛ր,
Որպես նոր մի Ռոբերտ Օուեն (III, 30)։

«Պոեզոզուռնայի» բանաստեղծական-քնարական սյուժեում երկրի ապագայի դիֆերամբը, բնականաբար, անկախ չէ այն վերաբերմունքից, որ բանաստեղծն ունի անցյալի հանդեպ։

Զուռնան ու սրինգը, զուռնաչին ու ծեր սրնգահարը, ձանձրույթ անձրևող փողոցներն ու աշնան տրտում դաշտերը, մի խոսքով՝ «զուռնա-նաղարայի» ու աշնուտի ամբողջ մթնոլորտը, բանաստեղծի պատկերացումով, մարմնացնում են պրովինցիայի բուն էությունը, որի վրա հաղթանակորեն արշավում է նոր կենցաղը՝ իր ձևափոխություններով.

Բայց հիմի ինչքա՜ն է փոխվել
Այն օրից աշխարհը—գիտե՞ս...
Ինչպես մի մարդ անտրեխ
Վերցնի դառնա կառքի տեր... (III, 25)։

Չարենցը «Պոեզոզուռնայում» հուշակում է, ահա, «պրովինցիայի մայրամուտը» և նոր կենցաղի ծնունդը. նա հրովարտակում է ազգային նոր իրականության ձևավորումը և հնության պայտագիր, անխուսափելի նահանջը։

Ազգային նոր իրականությունը գալիս էր «շուգունե ռենեսանսի» (սա Պավլո Տիչինայի արտահայտությունն է)[36] տեսքով։ Բնականաբար, ամբողջ սովետական գրականության մեջ, լայն հուն էր բացում «Երկաթե փրկիչին» ձոնված բանաստեղծական հիմներգությունը («псалом железу»), մուրճի ու բանվորազարկի գեղագիտությունը։ Չարենցը, ի տարբերություն հայ դարբնոցական մուրճականների, որոնք անքննադատորեն օգտագործում էին ռուս տեսաբանների (Ա. Պլատոնով, Ն. Լյաշկո և այլն) հրահանգները («մեքենաները մեր բանաստեղծություններն են»), փորձում էր սոցիալական մոտեցումներով հարստացնել նույն այդ գեղագիտությունը։

Մի բանաստեղծության մեջ, որ վերնագրված է «Հ. Ս. Խ. Հ.», բանաստեղծն ասում է.

Նո՞յն էր մինչև երեկ
Նստել
Վերը՝
Ձյունե Արարատի գլխին (III, 11)։

Նույն այդ Արարատյան հողի վրա՝

Մի երկաթե թռչուն
Մեր նաիրյան տոթում
Թփրտում է էսօր։
Ճաչո՞ւմ են,
Ճաչո՞ւմ են
Թևերը երկաթե։
Երկաթե թևերը քաշում են—վե՛ր (III, 12—13)։

Սահմանափակ, լճացած, տխուր ու ձանձրույթից շնչահատ լինող իրականության մեջ «ծնվում էր նոր մի երկիր», ուր՝

Արևը—լծվել էր արորին,
Արևը—ե՛զ անհագին —
Քաշում էր արորը արևածագի (III, 16)։

«Պոեզոզուռնայում» բանաստեղծի երազանքը նոր կենցաղից կորագծվում է դեպի Ապագան, դեպի գալիքի ամենատես երգը.

Իմ հեռու, խուլ աշխարհից
Ահա ես, հին մի պոետ,
Տեսնում եմ հեռուները հի՛ր,
Որպես նոր մի Ռոբերտ Օուեն (III, 30)։

---

36 տե՛ս Л. Новиченко, Поэзия и революция, М., 1957, стр. 92.

Երկրի անցյալ կենցաղը ժխտելու և նրա նոր կենցաղը հաստատելու մեջ երևան բերելով բավականաչափ արմատականություն, Չարենցը, այդուամենայնիվ, հոգեկան մի ներքին, թաքուն դրամայով է բաժանվում այն գծերից ու գույներից, որ երբևէ բնորոշել են իր ազգային իրականությունը։ Ճիշտ է նկատված, որ ժխտվող իրականության հետ բանաստեղծը կապված է հազար ու մի աներևույթ թելերով, որ նախկին պրովինցիան (Երևանն ու Գյումրին) նրա մեջ արթնացնում են «և՛ հեգնանքի, և՛ ցավի անընդհատ խաչաբեկվող մոտիվներ»[37]։ Այս առումով հատկապես բնորոշ է «Գյումրին», ուր զուռնա-նաղարայի տխրության պատկերից ծնվում է ցավի հետևյալ ապրումը.

Օրերը ցնորք կդառնան,
Աշխարհը—անդուռ փակուղի (III, 19),—

ինչպես և այս գուշակությունը.

Ու վրադ պատարագ կանե—
Զուռնան... (III, 20)։

Պատարագը, որքան էլ պատմականորեն անհրաժեշտ էր ու անխուսափելի՝

Կորչում են կառուցման փոշում
Ալեքն ու իր զուռնան դեղին... (III, 32),—

այդուամենայնիվ, արթնացնում են բաժանման՝ հրաժեշտի տրտում ապրումներ։

Դրա վկայությունն է բանաստեղծի հետևյալ խոստովանությունը՝ հասցեագրված հին ափերի երազներով տարված պոետներին.

Օ՛, գետեմ, որ սիրտս հետո,
Որպես հին՝ մի, բեկված Թերսիդես—
Իր թունոտ բողոքի նետով
Զարկելու է թե ինձ, թե ձեզ... (III, 27)։

Հոմերոսյան պոեմում, ինչպես հայտնի է, Թերսիդեսը գտնում էր, թե քանի որ չեն կարող գրավել Տրոյան, ապա պետք է վերադառնալ հայրենիք՝ Իթակա։ Այս առաջարկի համար Ոդիսևսը ծեծում է նրան։ Օգտագործելով հոմերոսյան պոեմի դրվագը, Չարենցն արտահայտում է այն միտքը, որ եթե իր երգը չի գրավելու

[37] Л. Арутюнов, Чаренц, стр. 189.

Նոր ժամանակների Տրոյան՝ նրա նոր կենցաղը, ապա ավելի լավ է դառնալ հնին՝ դեպի «Հոգու հայրենիքը»։

Թող լինի—զուռնա-նաղարա՜... (III, 23)։

Բայց, թեև բաժանման լուռ ցավով, բանաստեղծը խարիսխ է նետում ապագայի երկրում, իր ժամանակի պոետներին ևս պարտադրելով հետևյալ խնդիրը.

Եթե դու պետքական ես, պոե՛տ,
Երգերի տեղ երկրնե՜ր շինե՛։
Տողերդ կամուրջներ թող լինեն,
Օղակեն գետերը զնգուն,
Որ անցնեն հազա՜ր տարիներ
Եվ հազա՛րն էլ թափվեն ջանգուն։
Թե կարող ես—այնպե՛ս արա դու,
Որ այստեղ... նոր քաղաք բուսնի...

Բայց դու... դեռ նստել ես արթուն
Եվ նայում ես այդ միրք լուսնին... (III, 28—29)։

Չարենցի հռչակած «Երգերի տեղ երկրնե՜ր շինե՛» դավանանքը ամենասերտ կապի մեջ է Վլ. Մայակովսկու գեղագիտական պահանջներին, նրա հեղափոխական արվեստին։ Չարենցը ևս Մայակովսկու պես «բանաստեղծության տեսակները» չափում էր քաղաքականության ծառայության աստիճանով։

Բնորոշ է, որ «Պոեզոզուռնան» ոչ միայն կոչական ռիթմերով, այլև արևի մեծարման պաթոսով ու արվեստի խնդիրների ըմբռնումով հիշեցնում է «Անօրինակ արկած, որ տեղի է ունեցել Վլադիմիր Մայակովսկու հետ ամառը՝ դաչայում» բանաստեղծությունը, ուր արևին իր մոտ թեյի հրավիրելուց և այդ «ոսկեճակատ անգործի» հետ մտերմանալուց հետո, Մայակովսկին արևի անունից պահանջում է.

«...Գնանք, պոե՛տ,
Գոռա՛նք,
Երգե՛նք,
Խրվենք կյանքի գորշ խորքը.
Ես իմ
Շողերը կցրեմ,
Դու քոնը—
Երգերո՛վ քո»,—

և ապա՝ իր կողմից ավելացնում.

Լուսել —
Ա՛յ սա է արևի

Եվ իմ
Միակ
Լոզունգը...[38]։

Իր բանաստեղծությունը Մայակովսկին բնորոշել է «ֆանտազիա-փաստ»[39] անունով, ուր միևնույն շարքում, իբրև հարազատ արժեքներ, հանդես են գալիս արևը, ազատ մարդը և այդ մարդու բանաստեղծը։ Նման մի հարաբերություն էլ գոյություն ունի «Պոեզոզուռնայում», ուր, մասնավորապես, արևի հիմներգությունը արտահայտում է հոգեկան ներդաշնակության այն երազը, որ Չարենցը 1921-ին Լեյլուն գրած նամակում բանաձևել է իբրև «Արևի, Աշխարհի, Մարդու» (VI, 377) միասնության երազանք։

Թե «Պոեզոզուռնայի» պատկերի կառուցվածքը, ուր իրար են գալիս ամենասովորական, ամենակոնկրետ ու ֆանտաստիկական երևույթները («Արևը խրեմ փողկապիս», «Սիրտը—լծվել էր սուրբին», «Գլուխս Մասիս սեպաձև», «Արևի նարնջե ֆոնին... Երկաթե պրոֆի՛լը իմ» և այլն), թե՛ ոճի խոսակցական, դիտավորյալ հասարակացված, «իջեցված» ինտոնացիան («Էստեղ—Քաշում են մամ։ Մամը ճեղքում է սիրտս—վարում», «Ուրիշ ի՞նչ։ Ոչինչ» և այլն), թե՛ ռիթմի միջոցով ամրապնդվող միտքը («Աշխարհը կարող է փոխվել խնդության խուլ ալիքի»), թե՛ ժողովրդական-ռամկական բառապաշարը՝

Գյումրեցի, հարբած մի Ալեք
Դեռ փչում է զուռնան դեղին...,—

թե, մանավանդ, աշխարհի էքստատիկ ընկալումը հիմք են տալիս բանաստեղծությունների այդ շարքը կապելու ոչ թե «հնամաշ», ինտելիգենտական, «կարա-դարվիշյան» տիպի[40] ֆուտուրիզմի, այլ

---

[38] Թարգմ. Ե. Չարենցի, տե՛ս Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 302—303։

[39] З. Паперный, О мастерстве Маяковского, М., 1957, стр. 28.

[40] Դեռ 10-ական թվականներին Կարա Դարվիշը (Հակոբ Գյոնջյան) հրատարակեց «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» (1914) գրքույկը և իրեն հռչակեց իբրև հայկական ֆուտուրիզմի՝ նոր հոսանքի, պարագլուխ։ 1923 թ. նոյեմբերի 15-ին Թիֆլիսի Հայարտան թատրոնում տեղի է ունենում գրական դատ՝ «Ֆուտուրիզմը և նրա անդրադարձումը Կարա Դարվիշի ստեղծագործության մեջ» թեմայով։ Դատարանի որոշման մեջ ասվում է, որ «Կարա Դարվիշը,—ինչպես և նրա հոգևոր զավակների ֆուտուրիստական ստեղծագործության նմուշները մնացել ու մնալու են որպես ռուսական ֆուտուրիզմի ինտելիգենտական արձագանքներ» (տե՛ս Ա. Մխիթարյան, «Սովետահայ գրական կյանքը Թբիլիսիում», «Սովետական գրականություն», 1967, № 9)։

Մայակովսկիական ֆուտուրիզմի,—ասել է թե արվեստի նոր ռեի ռացիալապես հիմնավորված ու պատճառաբանված որոնումների հետ։

Եթե «կարա-դարվիշյան տիպի ֆուտուրիզմի» հայտարարած կռիվը «կլասիկականության և ակադեմիզմի դեմ», հեղափոխական ֆրազաբանությամբ հանդերձ, ոչ մի առնչություն չուներ ժողովրդական լայն մասսաների գեղարվեստական պահանջների հետ, պարզապես «գերնորարարական» քմահաճույք էր, ապա մայակովսկիական «ձախ ֆուտուրիզմը», որի շրջագծերի մեջ էր Չարենցի այլ գործերի թվում նաև «Պոեզոզուռնան», կոչված էր պոեզիայի նոր ուղիների որոնմանը՝ նրա պատահայտչական լեզվի դեմոկրատացմանը, պատկերի միապաղաղության հաղթահարմանը և ռեալիստական կոնկրետացմանը, քաղաքացիական սկզբունքի խորացմանը, մի խոսքով, բանաստեղծության սոցիալիստական ոռակի ստեղծմանը։ Մայակովսկու փորձի մեջ Չարենցին գրավում էին հենց այդ կողմերը[41], մի բան, որ չըմբռնեցին 20-ական թվականների «գեղագիտական սահմանափակության» ու անշարժության դիրքերում կանգնած քննադատները։

Ճիշտ է, «կամերային» և «արևելյան-էլեգիական» պոեզիայի ձևերը քաղաքացիական-հեղափոխական պոեզիայի ձևերով «վերակառուցելիս», Չարենցը, ինչպես բոլոր ռեֆորմատորները, ընկավ ծայրահեղությունների մեջ և ուղղություն վերցրեց դեպի ագիտկան, բայց նրա գեղագիտական խռովությունը պատմականորեն արդարացի խռովություն էր և ոչ թե ապօրինի կամայականություն, ինչպես դատում էին ժամանակակիցները[42]։

Եղան, իհարկե, նաև «Պոեզոզուռնայի» առանձին դրական գնահատություններ, բայց ամենից ճիշտ և ամենից դրականորեն նոր ուղղության «ռացիոնալ հատիկը» Չարենցի երկհատորյակի առիթով գնահատել է Դ. Դեմիրճյանը 1922 թ. հունիսի 3-ին Թիֆլիսի Հայարտան դահլիճում կարդացած դասախոսության մեջ[43]։

---

41 Մայակովսկին իր գեղագիտության մասին ասել է հետևյալը. «Այդ փաստերի անիվներով մենք սլանում ենք դեպի ապագան» (Вл. Маяковский, т. 12, стр. 20).

42 Պ. Մակինցյանն, օրինակ, «ՆԷՊ-ի նվերը մեր պոեզիային» հոդվածում («Կարմիր աստղ», 1922, № 280) «Պոեզոզուռնան» բնորոշում է իբրև «ֆուտուրիմաժինիստական ծամածռություն»:

43 «Կարմիր աստղ», 1922, № 124։

5

Հեղափոխության «ամենօրյա ծառայություն» բերելու կողմնորոշումը, պոեզիայի մեջ գործնական նպատակներ հետապնդելու մղումները Չարենցին տարան դեպի ագիտկան, որի արտահայտությունն էին «Կապկազ-Թամաշան» (1923), «Կոմալմանախ» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1924), «Մաճկալ-Սաքոյի պատմությունը» պոեմը (1924), «Ստիննեսի մասին» ագիտ-սատիրը (1924) և այլն։

Գեղարվեստին սոսկ ագիտացիոն-ուտիլիտար խնդիրներ վերագրելու չարենցյան մտայնությունն իր ցայտուն արտահայտությունը գտավ «Standart» հանդեսի հանգամանքում։

«1924 թ. սկզբներին,—պատմում է Մ. Մազմանյանը,—Չարենցի հետ ձեռնարկեցինք գրական-գեղարվեստական մի ամսագրի հրատարակություն։

Անունը առաջարկեցինք դնել «Ստանդարտ»։ Չարենցը երկմըտում էր այդ անվան նպատակահարմարության նկատմամբ։ Նայեց բառարաններում... ստանդարտ բառը երկու նշանակություն ուներ, մեկը՝ դրոշ, մյուսը՝ օրինակելի նմուշ...

Առաջին հոդվածը, որի մեջ շարադրել էինք մեր գրական-գեղարվեստական «հավատամքը», ուներ «Ստանդարտի կուրսը» վերնագիրը։ Գրականության վերաբերող մասը գրել էր Չարենցը, իսկ նկարչության ու ճարտարապետության մասը՝ Հալաբյանն ու ես»[44]։

Մոսկվայում, 1924-ի մայիսին Եղիշե Չարենցի, Կարո Հալաբյանի ու Միքայել Մազմանյանի հրատարակած հանդեսը («Ժուռնալ գրականության և արվեստի»), թեև առաջին իսկ համարի տպագրությունից հետո «վախճանվեց»[45], բայց «Ստանդարտի» այդ

---

44 «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 68։

45 Նոր հրատարակության ձախողման պատճառի մասին Մ. Մազմանյանը գրում է. «Չարենցը «Ստանդարտի» մի օրինակը տվել էր Ալեքսանդր Մյասնիկյանին, որ այդ օրերին գտնվում էր Մոսկվայում։ Մյասնիկյանը կարդացել էր ու մի լավ քննադատել մեր ամսագիրը իր անընդունելի գաղափարների համար և խորհուրդ էր տվել ոչնչացնել բոլոր օրինակները։

Չարենցը տխուր վերադարձավ ու հայտնեց մեր անելիքների մասին։ Հենց նույն երեկոյան, հուլիսի 1-ին, վառեցինք մեր հանրակացարանի խոհանոցի մեծ պլիտան ու կրակին տվինք այնքան սիրով գլուխ բերած մեր «Ստանդարտը» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 69)։

միակ համարն ինքնին չափազանց ուշագրավ է Չարենցի գրական-գեղագիտական զարգացման կորագիծը պարզելու տեսակետից։

Ի՞նչ տարբերություն կար, **գրական պլատֆորմի** իմաստով, առաջին և երկրորդ «Երեքի» միջև» («Standart»-ը նույնպես «Երեքի» խմբակ էր)։

«Ստանդարտի գրական ծրագրի մասին» բացատրական հոդվածում այդ տարբերությունը Չարենցը բնութագրում է հետևյալ կերպ. «922-ի ամառը տողերիս գրողը Գ. Աբովի և Ազատ Վշտունու ընկերակցությամբ հրատարակեց «Երեքի» դեկլարացիան։

Այսօր, 2 տարի անց, մենք հրատարակում ենք «Ստանդարտը»։

Եվ ահա թե ինչու։

«Երեքի» դեկլարացիան առաջին փորձն էր ձևակերպելու մեր հետ-հոկտեմբերյան բանաստեղծության անելիքները, և որպես այդպիսին, որպես փորձ՝ զուրկ չէր որոշ նշանակությունից։ Նա այն ժամանակ տեղին ու հարկավոր էր ամենից առաջ որպես ժխտում հնի, որպես գրական-հասարակական մի ակտ, որ կազմակերպված ձևով եզրափակում էր մեր պոեզիայի «տերյանյան» շրջանը և հիմք էր դնում նոր շրջանի։ Մի բան նա լավ գիտեր,— այն, որ «հինը» վերջացել է, ու չկա վերադարձ այդ հնին,— բայց թե ի՞նչը պետք է բռնի նրա տեղը — դեռ մութ էր «Երեքի» համար. անկոնկրետ, անորոշ։ Պարզ՝ «Երեքի» դեկլարացիան ավելի քան անկար էր ու խառնաշփոթ իր դրական ծրագրում, ավելի ճիշտ՝ այդպիսին նա համարյա թե չուներ։ Եվ չէր էլ կարող ունենալ մի երկրում, ուր նոր էր հաստատվել խորհրդային իշխանությունը։ Պարզ է, որ այսօր Հոկտեմբերից 7 տարի, իսկ Հայաստանի խորհրդայնացումից 3 տարի անց մենք գրական մի ամբողջ շկոլայի դրական ծրագիր չենք կարող համարել այն մի երկու խոսքերը ամբողջ մկանների և հեղափոխության մասին, որ կային «Երեքի» դեկլարացիայում։ Կրկնում ենք՝ ավելին չէր էլ կարող լինել — և մենք հիմա, «Երեքից» երկու տարի անց, համարձակ կարող ենք այդ խոստովանել։

«Երեքի» դեկլարացիայի այդ հիմնական բացն է, ահա, որ գալիս է լրացնելու «Ստանդարտը»։ Գրականության վերաբերող նրա առաջադրությունները ոչ թե ժխտումն են կամ փոփոխությունը «Երեքի» դեկլարացիայի, այլ վերջինիս **զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական դետալիզացիան»** (VI, 97—98)։

Դատելով ինչպես «Standart»-ի **գրական ծրագրին** վերաբերող

ընդարձակ բացատրականից (որի մի համառոտ հատվածը միայն մեջ բերեցինք), «Ստանդարտի կուրսը» առաջնորդողից (որ գրել էին Երեքը միասին), այնպես էլ մի շարք հարակից նյութերից («Леф»-ին, «Октябрь»-ին, «Վերելք»-ին, Գ. Աբովի «Եղինի ֆրոնտ»-ին նվիրված գրախոսականներից ու պարզաբանումներից), Չարենցը «Standart»-ի գրական ծրագիրը լրացնում էր լեֆական[46] կոնստրուկտիվիստական[47] խմբագրությամբ։

Չարենցին չէին գոհացնում ոչ «Երեքի» դրույթների վերացական ձևակերպումները, ոչ ժամանակի հայ պարբերականների («Նորք», «Մուրճ», «Դարբնոց» և այլն) դավանած ուղղությունը։ Նա ուզում էր մի պարբերական, որը պետք է ունենար հետևյալ ուղեգիծը. «Տեսականում՝ ֆորմալ և սոցիոլոգիական մոտեցում, գործնականում՝ սոցիալական ակտուալ թեմա + դասակարգային անխառն իդեոլոգիա + արվեստի տվյալ ճյուղի ֆորմալ նվաճումների վերջին խոսքը» (VI, 556)։

Նոր արվեստի այս ուղեգիծը, անտարակույս, իր վրա կրում էր Ձախ արվեստի ֆրոնտի՝ Մայակովսկու, Ն. Ասեևի, Բրիկի և այլոց «Леф» (1923) ժուռնալի դրույթների ազդեցությունը։ «Ինքնակենսագրության» մեջ Մայակովսկին ասում է. „Леф—это охват большой социальной темы всеми орудиями футуризма“[48].

Չարենցին գրավում էր, ահա, գեղեցկի իդեալները կյանքի հետ կապող, արվեստի ընդգրկման սահմանները լայնացնող լեֆական գեղագիտությունը և ոչ թե նույն «Леф»-ի ավանդավորական նեղահայաց կեցվածքը[49], մանավանդ «ձևին» տրվող ինքնուրույն ու անկախ նշանակության դրույթը («Պոեզիայում կա միայն ձև»)։

---

46 Չարենցը միանգամայն դրական վերաբերմունք ուներ Վլ. Մայակովսկու «Леф» ժուռնալի հանդեպ. «Լեֆի մասին մեր հիմնական տեսակետն այն է, որ ԵԹԵ «Լեֆը» զտեր իր շարքերը ամեն տեսակի «զաումնիկ»-ներից՝ ներկայիս ամենաընդունելի և ամենաառաջավոր հոսանքը կդառնար» (VI, 109)։

47 Ինչպես երևում է «Խորհրդային Հայաստանում» տպագրված մի նամակից, դեռ 1923-ին Կ. Հալաբյանի հետ Չարենցը մտադիր էր հրատարակել ֆուտուրա-կոնստրուկտիվիստական ժուռնալ՝ «Ավանգարդ» անունով, բայց գործը գլուխ չեկավ միջոցներ ու համապատասխան աշխատակիցներ չունենալու պատճառով (VI, 618)։

48 *Вл. Маяковский*, Соч., т. 12, стр. 140.

49 Մայակովսկին հետագայում հետևյալ գնահատականն է տալիս լեֆական դասակարգային ինքնամփոփվածությանը. „Леф—это эстетическая группа, которая... сделала из революционной литературы замкнутое в себе новое эстетическое предприятие» (*В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 411).

Չարենցը,— պատմում է Գ. Աբովը,— 1923—1924 թթ. ընթացքում, ինչպես 1922-ին՝ Վ. Բրյուսովի ղեկավարած Գրական ինստիտուտում սովորելու օրերին, շարունակ լինում էր Մոսկվայի գրական-հասարակական երեկոներում, «...որոնց ժամանակ ելույթներ էին ունենում հակամերժ մեծ ու փոքր գրական խմբակներ ու խմբակցություններ»[50]։ Նա եղել էր նաև 1924-ին Մոսկվայում կայացած այն բազմամարդ դիսպուտում, որը ղեկավարում էր Լուսավորության ժողկոմ Ա. Վ. Լունաչարսկին։ Այստեղ էլ Չարենցը լսել էր Մայակովսկուն և մի քանի օր անց Մոսկվայի հայկական կուլտուրայի տանը կազմակերպված հավաքույթում հանդես էր եկել Մայակովսկու գրական ծրագրերի պաշտպանությամբ[51]։ Այստեղ արտահայտված մտքերն էլ անցան «Standart»-ի էջերը, մտքեր, որ բաժանում էին Вхутемас-ի ուսանողներ Կարո Հալաբյանն ու Միքայել Մազմանյանը։

Արվեստի բովանդակության և արտահայտման ձևի ի՞նչ առաջադրություն էր տալիս «Standart»-ը։

Արվեստի հիմքը համարելով «ճասարակական», «դասակարգային» օգուտը, Չարենցը և մյուսները, հիմնվելով մասնավորապես Գ. Վ. Պլեխանովի մի շարք մտքերի վրա («էսթետիկական հաճույքի հիմքում միշտ էլ գտնվում է օգուտը»)[52] և, սխալ մեկնաբանելով այդ մտքերը, գտնում էին, որ մարտնչող դասակարգը արվեստը լծում է... «իր անմիջական օգուտին, ծառայեցնում է նրան իր անմիջական, գործնական, շոշափելի նպատակներին» (VI, 104)։

---

50 «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 133։

51 Նույն տեղը, էջ 138—139։

52 20-ական թվականներին լայն տարածում ունեին գեղարվեստի վերաբերյալ Գ. Վ. Պլեխանովի աշխատությունները. մասնավորապես հաճախ էին դիմում նրա «18-րդ դարի ֆրանսիական թատերգությունն ու նկարչությունը սոցիոլոգիայի տեսակետից» հոդվածին, որը համարվում էր արվեստի մատերիալիստական մեկնաբանության լավագույն օրինակ։ Անդրադառնալով արվեստի ճասարակական օգուտի տեսակետին, Պլեխանովը գրում է. «...Վայելելով այն, ինչ նրան թվում է գեղեցիկ, հասարակական մարդը գրեթե երբեք իրեն հաշիվ չի տալիս այն օգուտի մասին, որի պատկերացման հետ կապվում է նրա՝ այդ առարկայի մասին ունեցած պատկերացումը... էսթետիկական հաճույքի գլխավոր առանձնահատուկ գիծը— անմիջականությունն է։ Բայց օգուտն այնուամենայնիվ գոյություն ունի։ Նա այնուամենայնիվ դրված է էսթետիկական հաճույքի հիմքում... Եթե սա չլիներ, առարկան էլ գեղեցիկ չէր լինի» (Քաղվածքը մեջ ենք բերում Պլեխանովի հոդվածի հայերեն թարգմանությունից, որը տպագրվել է Մոսկվայում, 1925-ին)։

Բացատրությունների առաջին մասում միանգամայն ճիշտ մեկնաբանելով արվեստի քաղաքացիական-հասարակական բովանդակության խնդիրը և «ագիտկա» բառին տալով նրա ամենաբարձր իմաստը (այստեղ նա հիշեցնում է Հ. Հայնեի «Տիցիանյան Վեներայի կոնքերը և Լյութերի վիտտենբերգյան թեզիսները պատմականորեն նույն դերն են կատարել» հայտնի ասույթը), Չարենցը, սակայն, այդ բարդ հարցը քննում է գռեհիկ-մատերիալիստների ոգով։

Արվեստի գործնական, ուտիլիտար նշանակությունը Չարենցը համարում է հարցի ծանրության կենտրոնը. «...մեր ըմբռնումով արվեստի օգտակարությունն այսօր պետք է ոչ թե «ակադեմիկ» լինի, այլ ավելի քան կոնկրետ ու շոշափելի, այնպես, որ ուզած վայրկյանին կարողանաս բռնել այդ օգուտը, ինչպես նյութական իրը» (VI, 105)։

Արվեստին վերագրելով սպասավորական ֆունկցիա, արվեստը համարելով հասարակության «սոցիալ-քաղաքական շահերի անմիջական սպասավոր» (VI, 102), Չարենցը նոր հասարակության անհրաժեշտ արվեստը համարում է միայն անմիջական օգուտի՝ ագիտկայի, արվեստը. «...մենք առաջադրում ենք ագիտկան, ոչ թե վերջին, այլ առաջին հաշվով ագիտկան, որպես արվեստի ամենանպատակահարմար ու միակ ընդունելի տեսակը, որ հարկավոր է մեզ այսօր,—արվեստի այն տեսակը, որ զենք է և ոչ թե հայելի,—«գեղեցիկն» ու «վսեմը» թողնելով մանրբուրժուական ֆիլիստերներին ու ապադասակարգային իդիոտներին» (VI, 105—106)։

«Ագիտկան» համարելով նոր արվեստի առաջին նպատակը («Ագիտկան է ամեն ինչ ու ոչինչ չկա, բացի ագիտկայից»)՝ Չարենցը, բնականաբար, նրա սահմաններում տեղ չի թողնում ոչ կենցաղի, ոչ անհատական հոգեբանության, ոչ էլ կենդանի կյանքի մյուս արտահայտությունների համար։

«Ագիտկայի» արտահայտչության միջոցների հարցը քննելիս Չարենցն ասում է, որ նրա ոճի հիմնական հատկանիշը գործողությունն է՝ վերարտադրված պարզ ու մատչելի լեզվով։

Այս ամենից երևում է, որ կոնստրուկտիվիստական խմբագրությամբ Չարենցը զարգացնում էր արվեստի խնդիրների լեֆիստական հայացքները, այդ դիրքերից էր գնահատում նաև հայ գրականության նոր երևույթներն ու խմորումները, նրա հեռանկարները։

«Standart»-ը, ի տարբերություն «Երեքի» դեկլարացիայի, ոչ միայն բավարարվեց նոր գրականության ու արվեստների (նկարչություն, ճարտարապետություն, թատրոն) տեսական հիմնավորումը տալով, այլև առաջադրեց գեղարվեստական այն ձևերը, որոնք, նրա կարծիքով, հիմնականն էին լինելու ժամանակակից կուլտուրայի մեջ։ Գրականության և թատրոնի համար, մասնավորապես, «Standart»-ը «ամենաանմիջական, ամենաակտիվ և ամենագործնական» ձևեր համարեց ագիտ-բանաստեղծությունը, պրոլետարիատի պայքարին նվիրված արկածային վեպը, սատիր-ագիտը, ներոսական ագիտ-դրաման, ֆաղաֆական բուֆֆոնադը:

Ներգործական գրականության այս տեսակները Չարենցի ստեղծագործության մեջ նորություն չէին։ Սկսած 1920-ից՝ «Երգ ժողովրդի մասին» ագիտ-պոեմից, Չարենցը գրում էր «օրվա չարիքային» կոնկրետ ու հրատապ խնդիրները պարզաբանող գործեր՝ դրանց հիմնական պայմանը համարելով արտահայտման հանրամատչելիությունը և «դասակարգային օգուտը»։

Այդ շարքից է, օրինակ, 1922-ին գյուղացիներին ուղղված հետևյալ բանաստեղծական դիմումը.

Ընկեր գյուղացի,
էսօր
Դու
Ի՞նչ պիտի
Տեր կենաս դաշտիդ ու հացիդ...

էսօր
Քո
Բերքը տուր —
Մի չնչին մասը բերքիդ,—
Որ
Վաղը —
Եկող աշնան —
Քո դաշտը շնկշնկա՜, երգի՜... (III, 225)։

Սա «ագիտկայի», այսպես ասած, ամենանախնական ձևն է՝ դրված նույն տարիներին լեֆականների հրահանգած ոճի դիտավորյալ ռամկացման, բանաստեղծական լեզվի ծայրաստիճան հասարակացման սկզբունքով[53]։

53 Լեֆ-ի գեղագիտության մեջ առանձնապես կարևորվում էին երկու բան՝ խոսարհումը փաստի առջև և ոճի իջեցումը։

Նույն ոճով է շարադրված նաև «Մանկալ Սաքոյի պատմությունը» գեղջկական պոեմը (1924), որ լույս է տեսել հեղինակի հետևյալ ծանոթությամբ. «Այս ագիտ-պոեմը գրված է հատկապես իմպերիալիստական պատերազմի տասնամյակի առթիվ տարվող կամպանիայի համար» (II, 345)։

Պոեմը բացվում է այսպիսի մի հղումով.

Քեզ համար եմ պատմում, գեղջո՛ւկ,
Խրատական զրիցը էս։
Ակա՛նջ արա, լա՛վ լսի դու,
Խելքի կարոտ թե որ ունես (II, 177)։

«Խրատական զրիցի» ագիտացիոն խնդիրն էլ կանխորոշել է պոեմի գեղջկական-ռամկական պատմելաձևն ու կոլորիտը, ժողովրդական հանգաբանությունն ու առածային-առակային-ասացվածքային բառապաշարը։ Այս պոեմը՝ պրիմիտիվիզմի արվեստի օրենքներով գրված մի գործ, ներկայացնում է Չարենցի ստանդարտական դրույթների մի եզրը միայն։ Բանն այն է, որ պրիմիտիվիզմից բացի Չարենցի ստեղծագործությունն այս տարիներին հակված էր նաև ներգործական-ագիտացիոն գրականության ավելի բարդ ձևերն ու կառուցվածքը։

7

20-ական թվականների սկզբին արվեստի հին, «քարացած» ձևերի և ճաշակի դեմ մղվող գեղագիտական խռովության մեջ առանձնապես մեծացավ թատրոնի տեսակարար կշիռը։ Հեղափոխության ժամանակաշրջանը պահանջում էր ակտիվ, ներգործուն, մասսայական, «կայտառ» ու «զրնգուն» արվեստ, իսկ թատրոնն ուներ այդպիսին դառնալու անմրցելի հնարավորություններ։ Թատրոնի արտահայտչական լեզվի արտակարգ ճկունությամբ է բացատրվում այն պարագան, որ նրա այսպես կոչված «ակադեմիական» ձևերին փոխարինելու եկան «հակաթատրոնի» նորագույն ձևերը՝ հրապարակային թատերապատկերն ու ժողովրդական բալագանը, ագիտացիոն պլակատն ու քաղաքական բուֆֆոնադը, հեղափոխական միտինգի ձևն ու կրկեսային ոճը, ատրակցիոնն ու ինժեներական կառուցվածքը։

Ռուս սովետական թատրոնում տիրապետող դիրքեր գրավեցին, մի կողմից, Վլ. Մեյերխոլդի կոնստրուկտիվիզմի ու ժողովրդ-

դական բալագանի վերաիմաստավորված ձևերի, ինչպես և Ս. Էյզենշտեյնի հրահանգած «տրյուկի» գեղարվեստական սկզբունքները, մյուս կողմից, Ստանիսլավսկու աշակերտի՝ Եվգենի Վախթանգովի, վառ-տոնական թատերայնության («Թատրոնին վերադարձնել թատրոնը») ձևերը։

Չարենցը, որ Մոսկվայում ապրելիս ուշադիր հետևում էր նաև թատերական բուռն կյանքի արագափոխ նորություններին[54] *և այրվում էր արդիական* ակտիվ *արվեստի հնոցում, նույնպես դիմում է թատերագրության՝ նրա մեջ տեսնելով ներգործության մեծ հնարավորություններ ու նյութի հետ շփվելու հզոր նախադրյալներ։*

Նրան առանձնապես գրավում էին հրապարակային-ժողովրդական արվեստի հին ձևերի վերածնման և դրանց կոնստրուկտիվիստական խմբագրության Մեյերխոլդի վճռական ու խիզախ փորձերը։

«Մենք, կոնստրուկտիվիստներս,—գրում էր Մեյերխոլդը,—ժխտում ենք արվեստը, որովհետև նա նպատակասլաց չէ։ Արվեստն իր էությամբ պասիվ է, այն միայն արտացոլում է իրականությունը։ Կոնստրուկտիվիզմն ակտիվ է. նա ոչ միայն արտացոլում է իրականությունը, այլև ինքն է գործում»[55]*։*

Կոնստրուկտիվիստական-հրապարակային թատերարվեստի սկզբունքները թափանցեցին նաև Հայաստանի գեղարվեստական կյանք։ Դրա մի պերճախոս արտահայտությունն էլ «Standart»*-ի* **թատերական ծրագիրն էր,** *ուր ասվում է. «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկո-*

---

[54] *Չարենցի մասին հրապարակված մեմուարային գրականության վկայությամբ նա խոր ու անմիջական հետաքրքրություն էր ցույց տալիս դեպի մյուս արվեստները, առանձնապես թատրոնը։ Պատմում են, որ Չարենցը բառիս բուն իմաստով թատերամոլ էր (ռուսերեն հայտնի խոսքով՝* «театрал»*), Երևանում բարեկամական կապեր ուներ դերասանական աշխարհի (Արուս Ոսկանյան, Վաղարշ Վաղարշյան և այլն) հետ, իսկ Մոսկվայում նրա «շրջապատի» մեջ էին նաև Հայկական Կուլտուրայի Տանը գործող Ռուբեն Սիմոնովի դրամատիկական ստուդիայի ուսանողները։ Նրանց հետ Չարենցը լինում էր մոսկովյան թատրոնների ներկայացումներին և կիսում թատրոնի վերաբերյալ իր հայացքները, ծրագրում էր* նորա*գույն հայ թատրոնի զարգացման ուղիները, մտորում նաև կոնկրետ անելիքները։ Հավանորեն նա դիտել է ժամանակի աչքի ընկնող բեմադրությունները՝ «Արքայադուստր Տուրանդոտը»՝ Եվգ. Վախթանգովի հանրահռչակ բեմադրությամբ, «Միստերիա-բուֆֆը»՝ Մեյերխոլդի բեմադրությամբ և Գ. Յակուլովի ձևավորումով, «Ժիրոֆլե Ժիրոֆլյայի» Թաիրովյան բեմադրությունը և այլն։*

[55] *տե՛ս К. Рудницкий,* Мейерхольд, 1969, стр. 263.

րից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակային սահմանները... Գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է, ուր կլինեն երգեցիկ խմբեր, օրկեստր, մարմնամարզական տոներ և այլն...»[56]։

«Standart»-ը թատրոնի հիմնական խնդիրը համարում էր հետևյալը. «Կամերային թատրոնի փոխարեն—շարժական խմբերի ագիտ-թատրոն... Ռեպերտուար՝ սատիր-ագիտ, քաղաքական բուֆֆոնադ, հերոսական ագիտ-դրամա։ Հոգեբանության փոխարեն՝ տրյուկիզմ» (VI, 558)։

Դառնալով այդ տարիների Հայաստանի թատերական իրադրությանը, Վ. Վաղարշյանը մեմուարներում պատմում է. «Առաջ եկան հրապարակային ներկայացումներ։ Կազմվում էին բեմական գործեր պատմության այս կամ հերոսապատումներից կամ ռևոլյուցիայի անցուդարձից և մասսայաբար, հազարավոր մարդկանց մասնակցությամբ, խաղացվում հրապարակներում, փողոցներում, մինչև անգամ դաշտերում՝ ձիերի վրա, հրացաններով, թնդանոթներով... Կազմված ինսցենիրովկան փորձվում էր ներկայացման վայրում, տեղնուտեղը, խոշոր շտրիխներով, մեծ կրքերով, մասսաներն իրար դեմ հանելով...

Կառնավալները, շքերթները, մասսայական խաղ ու պարերը բռնել էին փողոց ու հրապարակ։ Դրանք տևեցին մինչև 1925—1926 թվերը»[57]։

Հայ թատերագրության և հայ թատրոնի կյանքը բնորոշվում էր նաև ուրիշ միտումներով ու երևույթներով, բայց մթնոլորտին տոն տվողը նորագույն պայմանական թատրոնի աղմուկն էր՝ հանդիսանքներ, քաղաքական պլակատ, թատերական կարնավալներ և այլն։

Գեղարվեստական այս աղմկալի մթնոլորտում Չարենցը գրեց «Կապկազ» (Թամաշա) հրապարակախոսական-դրամատիկական պոեմը, որ ճարտարապետ Կարո Հալաբյանի կոնստրուկտիվիստական ոճով կատարված ձևավորումով լույս տեսավ 1923-ին, Թիֆլիսում։

Դժվար է ժանրային որևէ կայուն բնորոշում տալ «Կապկազին», որովհետև նրանում կան ամենաբազմազան արտահայտչաձևեր՝ հնագույն ժողովրդական թատրոնի՝ Ղարագյոզի, տարրերից մինչև ուղղակի քաղաքական-ճակատային ագիտացիան, դի-

---

56 Տե՛ս «Standart» հանդեսի թատրոնին վերաբերող այն հոդվածը, որի հեղինակն է ականավոր ռեժիսոր Ռուբեն Սիմոնովը (1899—1968)։

57 Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1959, էջ 465։

մակների կոմեդիայի կառուցվածքից մինչև կրկեսային ատրակցիոնը, մայակովսկիական բուֆֆոնադից մինչև հռետորական-հրապարակախոսական խոսքը, բալագանային պատկերներից մինչև սխեմատիկ պլակատը, ֆանտաստիկայից մինչև շարժը։ Մի խոսքով՝ **իսկական թամաշա** *(«թամամ թամաշա»)՝ ժողովրդական ծիծաղի տոնահանդես, որը, Չարենցի մտահղացումով, պետք է յուրացվեր ոչ այնքան թատերական բեմերում, որքան հասարակական վայրերում՝ ժողովրդական հրապարակներում, հանդիսատեսին էլ տալով ոչ միայն* **թամաշան** *դիտողի, այլև, իր ակտիվ, անմիջական հուզական վերաբերմունքով ներկայացվող դեպքերը գնահատողի դեր։*

Գրելով «Կապկազը» Չարենցը փորձում էր Մայակովսկու-Մեյերխոլդի օրինակով, նրանց «Միստերիա-բուֆֆի» դրամատուրգիական ու թատերական մարմնացումների հետևությամբ հայ թատրոնում վերածնել հրապարակային-ժողովրդական թատրոնը, ստեղծել թատրոնի մի այնպիսի կառուցվածք, որ քանդելու էր ակադեմիական թատրոնի «հնացած» կանոնները։ Մի խոսքով՝ Չարենցը հանդես էր գալիս իբրև հայ թատրոնի **«ռեֆորմատոր»**, *մայակովսկիական-մեյերխոլդյան ուղղության հետևորդ*[58]*։*

Բնորոշ է և՛ այն, որ «Կապկազի» առաջին հրատարակությունը ունեբ Մայակովսկուց քաղված հետևյալ բնաբանը՝ **«ճամառոտ ծանոթություն»**՝

Художники
  Вильсонов,
    Ллойд-Джорджов,
Клемансо
  рисуют —
    усатые
      Безусые рожи —
И напрасно:

---

58 *Հայ թատրոնի արմատական բարենորոգման խնդիրն արդեն ուներ իր պատմությունը։ Դեռ 1921-ին Թիֆլիսի «Կարմիր աստղ» թերթի ապրիլի 17-ի համարում Կարա Դարվիշը հրապարակել էր հետևյալ դեկլարացիան. «Հին թատրոնի վերացում—ահա թե ուր է տանում նոր թատրոնի էվոլյուցիան... կեղծ բեմի տեղ կյանքի հրապարակ, որտեղ իրար կհանդիպեն մարդիկ և ոչ թե դերասանները»։ Կարա Դարվիշը գտնում էր («Կարմիր աստղ», սեպտեմբերի 9), որ նոր, հեղափոխական թատրոնը պետք է հակադրվի Գեղարվեստական Թատրոնին, բայց չէր ասում, թե ինչով է հակադրվելու, ժխտվող հոգեբանության ու կյանքի ճշմարտության փոխարեն ինչով է լցնելու «կյանքի հրապարակը»։*

Все
Это
одно и то же,—

և՛ այն, որ Թամաշայի սկզբում ու վերջում, «Թամաշա շանց տվո-ղը»՝ Ղարան, «շարադրում է» իր վերաբերմունքը ակադեմիական-պաշտոնական ճաշակի հանդեպ.

Բավական է ինչքա՛ն ձեզ խաղան
Անտիգոնե,
Նամուս,
Օթելլո,
Քին։
Ինչերի՞դ է էսօր հարկավոր
«Դատաստան»,
«Ջանգ չրասուլզ»։
Էդպիսի խոսքեր ճոճռան,
Էդպիսի շորեր մե Թավուր,
Ձեր պա՞պն է տեսե երազում (III, 61)[59]։

Հանդիսատեսին ուղղած Ղարայի հրաման-դիմումը ոչ միայն թատերական քարացած ու մաշված ձևերի քննադատություն էր, այլև հիմնավորումը մեյերխոլդյան այն տեսակետի, որ ժամանակակից թատրոնը կարիք չի զգում հոգեբանական-կենցաղային-սյուժետային պիեսների, որ նրա դավանանքը բեմական անմիջական իմպրովիզացիան է[60]։

---

59 Սոֆոկլեսի, Շեքսպիրի, Հաուպտմանի, Ալ. Դյումայի, Շիրվանզադեի, Դեմիրճյանի վերևում հիշատակված պիեսների բեմադրությունները հայ թատրոնում թեև իրագործված էին ամենատարբեր, հաճախ միմյանց «հերքող» ոճական բանալիներով (դա արտահայտում էր բարդ ու բազմազան ազդեցություններով բեռնված թատրոնի իրական պատկերը), թեև այդ նույն պիեսների ռեժիսորական մեկնաբանություններում ակնհայտ էին նորագույն հոսանքներից փոխառյալ տարրերը, այդուամենայնիվ, Ղարային (հեղինակի կրկնորդին) չէին գոհացնում «գործողության և պայքարի թատրոնին» անհարազատ դասական թատերագրության հոգեբանական նստվածքները։

60 Ուշագրավ է, որ հին արվեստի վախճանի և նոր թատրոնի ծննդյան վերաբերյալ տեսակետի հիմնավորումով է սկսվում նաև «Միստերիա-բուֆֆը»՝ Ա. Վ. Լունաչարսկու բնութագրությամբ՝ «հեղափոխական դրամատուրգիայի առաջին փորձը».

Нам написали Евангелие,
Коран,
«Потерянный и возвращенный рай»,
и еще,
и еще—

Հանդիսարար-խաղավար (ведущий) Ղարան, դիմելով հանդիսատեսին, ասում է, որ հիմա իրենք միասին «շանց կտան» մի «ղարագյոզ», որի համար չեն պահանջվում ո՛չ թատերասարքեր, ո՛չ էլ բեմական այլ կառուցվածքներ. «Տեսնո՞ւմ եք. Բեմը—Դատարկ է, բան չկա։ Ոչ անտառ, Ոչ օթաղ, Ոչ էլ ուրիշ դեկոր։ Մենակ մե զանգ վերից քաշ է տված Թոկով» (III, 65)։

Հին, հոգեբանական թատրոնի վախճանը և հրապարակային-ժողովրդական Նոր թատրոնի ծնունդը հռչակող Ղարայի դեկլարացիայից հետո սկսվում է հանպատրաստից թամաշան, որի նյութը անդրկովկասյան Սեյմի ստեղծման ու անկման (1918 թ. փետրվար-մայիս) զավեշտական պատմությունն է, այդ «պատմության» սատիրական ժամանակագրությունը։

Ղարան պտտեցնում է բեմում դրված շարիք (անիվը), որ ներկված է տարբեր գույներով՝

Դեմը մեկ էլ—մե շարխ,
Որ դառնում է հաճախ.
Փոխում է գույնը՝
Սև է,
Դառնում է ալաճա,
Հետո—կապույտ,
Դեղին —
Նայած տեղին (III, 65)։

многое множество книжек.
Каждая—радость загробную сулит, умна и хитра.
Здесь,
на земле хотим
не выше жить
и не ниже
всех этих елей, домов, дорог, лошадей и трав.
Нам надоели небесные сласти—
Хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти—
дайте жить с живой женой!
. . .
Сегодня
над пылью театров
наш загорится девиз:
«Все заново!»
Стой и дивись!
Занавес!

(*В. Маяковский,* Полн. собр. соч., т. II, стр. 169—170)

Անիվի ամեն մի գույն կոչված է արտահայտելու անդրկովկասյան բախտախնդիր «կառավարողների» որևէ իրական վիճակ՝ նրանց քաղաքական ամբարտավանությունը, սարսափը հեղափոխությունից, սոցիալիստական ֆրազաբանությունը, ներքին գզվռտոցը, անօգնականությունն ու փլուզումը.

Մե խոսքով՝ շուռ գալն էլ շարխի—
Մեկ է թե շուռ գալն աշխարքի (III, 66)։

Ժողովրդական հինավուրց թատրոնի՝ Ղարագյոզի, ծանոթ պերսոնաժը. շարաճճի ու կատակաբան Ղարան (ռուսական Պետրուշկայի, անգլիական Պոնչայի հայկական տարբերակը) հանդես է գալիս իբրև դեպքերի քաղաքական մեկնաբան ու «իմաստավորող», իբրև ժողովրդական ճշմարտության ազդարարող։

Նրա «հրավերով» բեմ են մտնում ինչպես հին աշխարհի տերերը (կնյազ, տերտեր, մոլլա, աղամելիք և այլն), այնպես էլ նրանց հակադրվող ժողովրդական խավերի ներկայացուցիչները (ռուս զինվոր, բանվոր, ամբոխ)[61], որոնց միջև տեղի է ունենում թատերահանդես-թամաշան:

Թամաշայում իբրև գործող անձինք երևում են նաև անդրկովկասյան սեյմի իրական-պատմական դեմքերը՝ մենշևիկ Գեգեչկորին, մուսավաթ Թոփչիբաշևը, դաշնակցական Կարճիկյանը։ Թե՛ կուսակցական լիդերները, թե՛ հին աշխարհի մյուս դեմքերը ենթարկվում են սատիրական մերկացման։ Դրամատուրգը հրապարակախոսական կենդանի խոսքի, կոմեդիական սրամիտ դրությունների, բուֆֆոնադի (դատարկ տակառը), մնջախաղի, ժամանակի քաղաքական բառապաշարով լցված կալամբուրների և այլն, միջոցներով մերկացնում է պատմության «աղբանոցը» նետված սոցիալական ուժերի երազանքների ծիծաղելիությունը և տրագիկոմեդիան։

Արտահայտչական այլևայլ միջոցներից «Կապկազում» գերակշռում է թամաշայի «հերոսների» ինքնամերկացման՝ ինքնաձաղկման եղանակը։ Թե Գեգեչկորին, որ սիրում է ներկայանալ իբրև սոցիալիստական լիդեր, թե նրա հետ գաղտնի համաձայնության եկած Թոփչիբաշևը, թե սրանց հետևից ստվերի պես քաշ եկող Կարճիկյանը, թե թամաշայի մյուս պերսոնաժներն իրենց իսկ

61 Գործող անձանց այս դասավորությունը ևս հիշեցնում է «Միստերիա-բուֆֆի» կառուցվածքը, ուր մի կողմում «Յոթ զույգ մաքուրներն» են (թուրքական փաշան, հաստ ֆրանսիացին, տերտերը և այլն), մյուս կողմում «Յոթ զույգ անմաքուրները» (հանքափոր, դարբին, լվացարարուհի և այլն)։

խուսքի մեջ երևում են որպես երգիծական դատապարտման արժանի «ազգային չոչեր»։ Ինչպես Մայակովսկու «Միստերիա-բուֆֆի» Մաքուրները («Чистые»), *սրանք ևս ֆարսային, ծիծաղելի հարաբերությունների մեջ են իրականության ընթացքի հետ, սրանց ևս պատմության ասպարեզից դուրս են մղում «Անմաքուրները»* («Нечистые»), *թամաշայի վերջում հնչեցնելով պրոլետարիատի հեղափոխական հիմնի՝ «Ինտերնացիոնալի», հաղթական ու խրոխտ հնչյունները*[62]։

«Կապկազը»՝ երևույթների ու միջավայրի շոշափելի զգացողությամբ, երգիծական-գրոտեսկային կոլորիտով և հրապարակախոսական շնչով գրված «այլակերպ» մի երկ, հայ սովետական դրամատուրգիայի մեջ բերեց արվեստի նոր ոճի որոնման երակը։ Նրանում, մասնավորապես, գնահատելի էր երգիծանքի այդ «խոշորացնող ապակու», արտահայտչական լեզվի հարուստ հնարավորությունների օգտագործելու չարենցյան «խելահեղ» կիրքը և գործող անձանց բնութագրությունների ռեալիստական կոնկրետությունը։

Պատահական չէ, որ Չարենցը «Կապկազը» համարում էր իր լավագույն երկերից մեկը։ Ինքնագնահատության մեջ, անտարակույս, արտահայտվել է ոչ այնքան միայն թատերագրական երկի գեղարվեստական արժանիքների մասին ունեցած բարձր-հիացական կարծիքը (Չարենցը չէր կարող չնկատել «Կապկազի» միակողմանիությունը և ուրույն պրիմիտիվիզմը), որքան այն համոզմունքը, որ ժամանակակից թատրոնը պետք է ծառայի օրվա խնդիրներին՝ ազատագրվելով կամերային թատրոնի «սահմանափակությունից» ու պսիխոլոգիզմից։

Մի արդյունքի բան էլ կարելի է ասել Չարենցի թատերական *թամաշայի մասին, որ ժամանակակիցներին գրավում էր զրնգուն ծիծաղով, վառվռուն ձևով ու հնարամիտ կառուցվածքով։*

Դրանով է բացատրվում «Կապկազի» բեմական մարմնացումների հաջողությունը։

1925-ին թամաշան բեմադրվեց Բաքվի հայ դրամայում (ռե-

---

62 *«Կապկազում» առաջին անգամ տպագրվեց էժեն Պոտիեի «Ինտերնացիոնալի» Չարենցի թարգմանությունը («Ելի՛ր, ում կյանքը անիծել է...»), որը մինչև օրս էլ համարվում է լավագույն թարգմանությունը։ Հայաստանի կառավարությունը Չարենցի թարգմանությունը հաստատել է որպես պաշտոնական տեքստ (այս մասին տե՛ս «Ինտերնացիոնալի» հայերեն թարգմանությունների պատմությանը նվիրված Գ. Հովնանի «Երգ, որ ցնցեց ամբողջ աշխարհը» գրքույկը, Երևան, 1970, էջ 35—36)։*

ժիսոր՝ Ա. Արմենյան), 1926-ին՝ Թիֆլիսի հայ դրամայում և Լենինականի թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վ. Փափազյան)։ Երեք բեմադրության մեջ էլ Ղարայի դերակատարը Վահրամ Փափազյանն էր[63]։

Այդ բեմադրություններում, ինչպես երևում է ժամանակակիցների հուշերից ու մամուլի գնահատություններից, տրամաբանական շեշտը դրվել է ներկայացման քաղաքական-հեղափոխական-ագիտացիոն պաթոսի ու թատերային ցայտուն ձևի՝ «գործողության թատրոնի», սկզբունքների վրա[64]։

Այդ սկզբունքն իր արտահայտությունն էր գտել նաև հիշատակված ներկայացումների նկարչական ձևավորման մեջ (նկարիչներ՝ Մ. Սաղյան, Գ. Շարբաբչյան),—կոնստրուկտիվիստական ոճի ձևավորումներ, որոնց վրա երևում է 20-ական թվականներին սովետական թատրոնում տիրապետող դիրքեր գրաված Գ. Յակուլովի[65] նկարչական փորձարարության ուժեղ կնիքը։

Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ Ռոմանոս Մելիքյանը Ալ. Մյասնիկյանի առաջարկով փորձել է երաժշտականացնել «Կապկազը»[66]։

8

1923—24 թվականները Չարենցի կենսագրության մեջ մտան «իրարամերժ» գեղարվեստական միտումներով։ Մի կողմից դասական օկտավներով գրված, նրբագեղ ռապսոդիա՝ «Ասպետական», մյուս կողմից հանրամատչելի զրույցի ոճով կառուցված «Մաճկալ

---

63 «Հայ սովետական թատրոնի պատմության» (Երևան, 1967) մեջ ասվում է. «Բնորոշ է նաև այն, որ Վահրամ Փափազյանը... ժամանակի հովերով տարված 20-ական թվականների կեսերին բեմադրում է Եղիշե Չարենցի «Կապկազ-թամաշա» սատիրա-բուֆֆը՝ ագիտացիոն թատրոնի նույն հնարներով, այդ թատրոնի այնպիսի մշտական ատրիբուտներով, ինչպիսին են ընդհանրացած տիպաժ-դիմակները, բազմամարդ ժողովրդական տեսարանները» (էջ 55)։

64 «Գործողության թատրոնի» գաղափարը ծնունդ է առել դեռ հեղափոխությունից շատ առաջ, երբ նատուրալիստական էր համարվում Գեղարվեստական թատրոնի՝ Կ. Ստանիսլավսկու արվեստը, իրեն սպառած էր համարվում Ա. Չեխովի «Տրամադրության թատրոնը»։ Հեղափոխությունից հետո այդ գաղափարը մասնավորապես լայն պաշտպանություն գտավ 1920-ին Մեյերխոլդի կազմակերպած «Թատերական հոկտեմբերի» («Театральный Октябрь») բեմադրություններում և Թաիրովի թատրոնի հռչակած «զտարյուն ներկայացման» սկզբունքներում («Բեմի ճշմարտությունը բեմն է»)։

65 Այնքան ուժեղ էր հայազգի Գ. Յակուլովի (1884—1928) «ձախ», կոնստրուկտիվիստական-ճարտարապետական հակումների ազդեցությունը, որ այդ ժամանակ լայն տարածում էր գտել «Якуловизация театра» դարձվածքը։

66 «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն», Երևան, 1967, էջ 152։

Սաքոյի պատմություն», մի կողմից մուլտիպլիկացիայի բարդ ըսկըզբունքներով շարահյուսված «Սնոտուցեն ամուսիններ...», մյուս կողմից կոմալմանախյան պարզունակ հրապարակախոսություն, մի կողմից կոնստրուկտիվիստական ֆանտաստիկա («Ես և Իլյիչը»), մյուս կողմից բանաստեղծության ռեալիստական ձև։

Հարց է ծագում. հստակ էի՞ն արդյո՞ք Չարենցի որոնումները, արդարացված էի՞ն արդյո՞ք անցումները մի բևեռից մյուսը։

Այս հարցերին դժվար է պատասխանել կամ հաստատական, կամ ժխտական նշաններով։ Անտարակույս, չարենցյան որոնումներում կար բանաստեղծության դասական կառուցվածքների ու դասական մոտիվների դեմ ուղղված տաքարյուն խռովարարության զգալի տարր, բայց մեծ սխալ արած կլինենք, եթե խաչ քաշենք այդ փորձարկումների վրա և չպարզենք դրանց հոգեբանական-սոցիալական բուն շարժառիթները։

Բանն այն է, որ Չարենցն իր որոնումներով ցանկանում էր հայ բանաստեղծության մեջ բերել իրական կյանքի շունչը, ցանկանում էր ստեղծագործել և հեղափոխության համար և հեղափոխության հետ միասին:

Այս առումով ուշագրավ է «Կոմալմանախ» (1924) ժողովածուն բացող «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծական հրավարտակը, ուր ասվում է.

Հասկանո՞ւմ եք՝
— Ո՛չ մի Պառնաս.
Թեկուզ պրոլետպառնաս։
Թեկուզ պրոլետպոե՛զիա (III, 139)։

Իսկ Պառնասի՝ պոեզիայի, փոխարեն ի՞նչ էր առաջարկում Չարենցը, ի՞նչ էր հակադրում հին պոետների երգած բնության և սիրո նվաղներին։

Ահա Չարենցի տված խորհուրդը.

Շի՛ն չինի՛ հիմա դու։
Ռե՛լս չինի՛ մաշինի, թե կարաս։
Երգել աղջիկ, թե շոգի—օգուտ չկա.
Մեկ է.
Շինիր փողոց քարած։
Շինիր կանալ (III, 138)։

Սա «արվեստը արտադրողականությամբ փոխարինելու» դարբնոցական ու «փաստի գրականության» լեֆիստական հրահանգների արձագանքն է։

Սովետական պոեզիայի ձևավորման առաջին տարիներին այդ հրահանգները լայն տարածում ունեին նաև հայ բանաստեղծների շրջանում։ Հիշենք, Թեկուզ, Ազատ Վշտունու հայտարարությունը։

Մենք նոր ենք, մենք պոետներ հանճար,
Մեր մուսան էլեկտրիկն է, շոգին[67]։

Չարենցը ևս՝ հրապուրվելով մեքենայապաշտական հոսանքների դիկտատուրայով, մի որոշ ժամանակ, իր իսկ խոստովանությամբ, «իրն է ընտրում որպես ճարտնացու» և, ինչպես հայ մուրճական-դարբնոցական պրոլետ-պոետները, մեքենայի, շոգու էլեկտրիկի ֆետիշացումը համարում է նոր բանաստեղծության առաջին խնդիրը։

Բաժանելով մուրճական-դարբնոցական-քուրայական գեղագիտությունը, նրանց բանաստեղծների հետ միասին տեխնիցիզմը համարելով ժամանակակից պոեզիայի գլխավոր ուղղություն, Չարենցը, այդուամենայնիվ, ինչպես ճիշտ նկատել է Պ. Մակինցյանը, իր գեղարվեստական որոնումներում ելնում էր կոնկրետ միջավայրի պահանջներից. «Չարենցի մեջ խոսում էր նոր օրերի արվեստագետը, որ ուզում էր ազատագրվել Տերյանի ազդեցությունից, որ զգում էր, թե հին արվեստի մշակած ձևերը չեն կարողանում արտահայտել մեր առօրյան»[68]։

Նույն «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծության մեջ Չարենցը ունի այսպիսի մի խոստովանություն.

Երկնքից չենք ընկել մենք,
Ոչ էլ Թռչունն է մեզ բերել,
Ոչ էլ քամին,
Երկիրն է մեզ ծնել,
Հողը,
Փողոցը,
Հանքը,
Գործարանը (III, 139)։

---

67 Այս միտքը ռուս դարբնոցականների առաջադրությունների կրկնությունն էր։ «Մեքենաները մեր բանաստեղծություններն են»,— ասվում է Անդրեյ Պլատոնովի հոդվածներից մեկում, որ Թարգմանաբար տպագրել էր Երևանի «Մուրճ» ամսագիրը (1922, № 1)։

68 Պ. Մակինցյանն այս միտքն արտահայտել է Անդրկովկասյան երկրային կոմիտեի մամուլի բյուրոյի 1924 թ. հոկտեմբերի 11-ին հրավիրած խորհրդակցության ժամանակ, որի նյութն էր «Գեղարվեստը և պրոլետարիատը» (տե՛ս Ա. Միքայելյան, «Սովետահայ գրական կյանքը Թբիլիսիում», «Սովետական գրականություն», 1967, № 9)։

Առաջին տպավորությամբ Չարենցը մեղանչում է գեղեցիկ արվեստի դեմ և ցանկանում է պոեզիան փոխարինել «առարկաների» դիկտատուրայով։ Բայց նրա «մեղանչումը», նրա ընդգծված հակագեղագիտական-հակապոետական դիրքավորումը («Ո՛չ մի Պառնաս») ավելի բարդ ու ավելի նուրբ երևույթ է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից։

«Հակագեղագիտական» գիտակցված դիրքերով Չարենցը փորձում էր լուծել իրերի էության մեջ թափանցելու խնդիրը, փորձում էր հաղթահարել կոնկրետ-առօրեական «նյութի դիմադրությունը» և քնարական անառարկա պերճախոսության տեղակ հրաշակել բանաստեղծական խոսքի ճշգրիտ, կոնկրետ-նյութական, բնական ձևը։

Չարենցի հրովարտակը, եթե կարելի է այսպես ասել, մենամարտ էր արվեստի հին կանոնների դեմ՝ հանուն այն բանի, որ պոեզիան մխրճվի ժամանակի կենցաղի մեջ, կյանքի կոչի ժամանակի հասարակության ամենաբնորոշ սոցիալական ապրումները։

Չարենցի գեղագիտական ըմբռնումների մեջ հայտնված «մարմնացած, նյութականացած խոսքի» սկզբունքը, բնականաբար, նրան հարազատ է դարձնում այն բանաստեղծներին (Վլ. Մայակովսկի, Էմիլ Վերհարն, Ուոլտ Ուիտմեն), որոնց գործերում իրերն ու հարաբերությունները երևում են իրենց նյութական կարծրությամբ, թանձր պատկերավորությամբ, ամենակոնկրետ հատկանիշներով։

Պատահական չէ, որ Չարենցը նույն այս ժամանակ՝ 1923-ին, թարգմանություններ է կատարել մեծ ֆլամանդացու՝ Էմիլ Վերհարնի («Բանկիր», «Կինը ճամփամիջին», «Լոնդոն», «Դեկտեմբերը») և «անդրօվկիանյան սպիտակամորուս ծերունու»՝ Ուոլտ Ուիտմենի («Մեր օրերը», «Եվրոպա») պոեզիայից, թարգմանություններ, որոնք իրենց «մասնակցությունը» բերին Չարենցի ստեղծագործության մեջ հայտնված «երկու աշխարհի» թեմայի բանաստեղծական մեկնաբանությանը։

9

1925-ին Վլ. Մայակովսկին, դիմելով «փառաբանված» Արևմուտքին, ասում էր. «Ես բանաստեղծության դեսպան եմ և իմ երկրի հետ միասին ձեռնոց եմ նետում ձեր նահանգիկներին»։

Իր երկրի հզորության ու նրա ապագայի խոր հավատով էր

Արևմուտքին ձեռնոց նետում նաև Չարենցը, իր երկրի քայլերով էր չափում նա «կապիտալիստական աշխարհը»։

Չարենցի էության մեջ այնքան խորն էր նոր աշխարհի էքըստատիկ զգացումը և այնքան ամուր էր սովետական հայրենասերի ատելությունն Արևմուտքի հանդեպ, որ նա հարկ համարեց «ծովերի ու օվկիանոսների» վրայով իր խոսքի սվիններով խոցել «տիրապետողների դեմքը»։

«Տիրապետողների դեմքը».— Թեև սա Չարենցի մի գործի վերնագիրն է, բայց կարող է խորագիր լինել փառաբանված արտասահմանը՝ նրա սոցիալական բնորոշ գծերով ներկայացնող հրապարակախոսական-բանաստեղծական բանաստեղծությունների ամբողջ շարքի համար («Ստիննեսի մասին», «Դեպի Ստամբոլ», «Բելգիա-Լիեժ», «Անորուգեն ամուսինները» և այլն)։

Դրանցից լավագույնը, իհարկե, «Տիրապետողների դեմքը» ագիտ-սատիրան է՝ ետպատերազմյան Արևմուտքի երգիծական ժամանակագրությունը։

Ժամանակագրության էջերով անցնում են տիրապետողները՝ ամերիկյան Դոլլարի մագնատները («U. S. A.»), ֆրանսիական բուրժուական սալոնների տերերը («R. F.»), գերմանական սոցիալ-դավաճանները («D. R.»), ժամանակագրության մեջ հոլովվում են աշխարհագրական ու իրական մարդկանց անուններ (Սպիտակ Տուն, Նյու-Յորք, Սիտի, Փարիզ, Բեռլին, Պուանկարե, Հուգո Ստիննես, Նոսկե, Էբերտ, Քերզոն և այլք), որոնք ամբողջացնում են տիրապետողների հավաքական դիմանկարը։

Հրապարակախոսական-պլակատային արվեստի միջոցներով Չարենցը ասպարեզ է բերում կապիտալիստական աշխարհի սոցիալական-քաղաքական համապատկերը՝ կեցության մի կատարյալ քաոս, որի վրա կախված է մահվան ուրվականը։

Չարենցի այս ագիտ-սատիրը ուշագրավ է ոչ այնքան պրեզիդենտ Դոլլարի, Պուանկարեի, սոցիալ-դավաճան Էբերտի մերկացումներով, որքան հպարտության այն զգացմունքով, որ բանաստեղծը բերում է իր սովետական երկրի հանդեպ.

Տեսա՞ք —
Ներեցեք արտահայտությանս —
Նրանց «դեմքը».
Եվ էն էլ—
Լրիվ չէ՛ էս սե՞րիան դեռ։
Դե ասեք.— ո՞նց է մեր տանը.

Օ, երկի՛ր իմ.
էս—էս—էս—էռիա.
C. C. C. P. (III, 139):

Ինչպես «Տիրապետողների դեմքը», այնպես էլ մյուս ագիտբանաստեղծությունների խնդիրը, ահա, սոցիալիստական երկրի կառուցման ու ինտերնացիոնալիստական նպատակների մեծարումն է.

Մեր նավը կոչվում է դիկտատո՛ւրա.
Ռեյսը—էստեղից կոմունիզմ։
Մեր դեմ ոչի՛նչ չկա որ դիմանա (III, 142)։

«Կոմալմանախին» նվիրված ինքնագրախոսության մեջ, որ տպագրվել է «Standart»-ում, Չարենցը նրա արտահայտման ո՞ր համարում է քաղաքական ագիտկայի լեզուն, իսկ՝ «...ագիտկան, ի նկատի ունենալով մասսայական ընթերցողին՝ պահանջում է վերին աստիճանի պարզ ու հասկանալի լեզու, անգամ երբ նյութը բարդ է, ինչպես ներկա դեպքում։ Ահա թե ինչու հեղինակն այնքան հասարակ, համարյա Գրոսի[69] մատիտի պարզությամբ է գծում տիրապետողների դեմքերը՝ պահպանելով նրանց ոչ թե անհատական, այլ դասակարգային բնորոշ կողմերը (VI, 115)։

«Կոմալմանախը» իր այս առաջադրությամբ հարազատ էր Վլ. Մայակովսկու «Սովետական այբուբեն» և, մանավանդ, «Մայակովսկու պատկերասրահը» («Галерея Маяковского») գրքերի ոգուն, որոնց մեջ տրվում է միջազգային քաղաքական կյանքի ու քաղաքական գործիչների երգիծական բնութագիրը։ Ալմանախ վերնագիրը հավանորեն ներշնչված է Մայակովսկու այբուբեն անունից. դրա միջոցով ակնարկվում է կապիտալիստական Արևմուտքի քաղաքական կյանքի գլխավոր դեպքերն ու դեմքերը մի տեղ հավաքելու միտքը։

Ոչ մի ուրիշ գործում Չարենցն այնքան մայակովսկիական թե-

---

69 Գեորգ Գրոսը Գերմանիայում հայտնի էր երգիծական նկարների ալբոմով։ Այդ ալբոմի մասին Բեռլինի «Tagebuch» թերթը գրում էր. «Դա մեր դարաշրջանի ամենադաժան գիրքն է։ Գերմանիան ապրեց իր դժոխքը, բայց և ձեռք բերեց իր Դանթեին»։ Գրոսի այդ նշանավոր ալբոմը 1922-ին Բեռլինից իր հետ բերում է Մայակովսկին և տարածում Ռուսաստանում (В. Перцов, Маяковский, М. 1956, 224—225)։ Գրոսի գծանկարային սյամֆլետները «Standart»-ի ուշադրությանն են արժանանում հենց Մայակովսկու՝ նրա նկատմամբ ունեցած դրական վերաբերմունքի շնորհիվ։

ռում չուներ, որքան «Կոմալմանախում»։ Խոսքը ոչ միայն աշխարհազգացման մասին է (հեղափոխական ջրհեղեղի պատկերացումը), այլև բանաստեղծական համեմատության կառուցվածքի (բարդ երևույթի պարզեցման), ընդհանուր համկացությունների ֆիզիկական կոնկրետացման, երևույթների և իրերի գրոտեսկային սրման մասին է։ Մանավանդ վերջինս էական դեր է խաղում Չարենցի գեղարվեստական համակարգում։

Պատկերավորության հնագույն տիպը՝ գրոտեսկը, շատ հարմար էր գալիս պատկերվող անձանց բուն էությունը սրելու, ֆանտաստիկական չափազանցություններով երևույթները խոշորացնելու խնդրին։

Եթե «Տիրապետողների դեմքը» ագիտ-սատիրում Չարենցը օգտվում է գրոտեսկի շարժային-ծաղրանկարային կառուցվածքից, ապա «Սնոտտդեն ամուսիններ...» կինո-ֆելյետոնում դիմում է գրոտեսկի դասական ձևերին՝ իրականության և ֆանտաստիկայի այն համադրությանը, ուր վերանում են երևույթների տրամաբանական կապերը։ Սնոտտդեն ամուսինները միանգամայն իրական անձնավորություններ են՝ իրական փոխհարաբերությունների մեջ, բայց Չարենցը ներկայացնում է ֆանտաստիկական պլանով.

Սեղմում է մատով ոչիլը—
Ոչիլը մեծանում է։
. . . . .
Նետեց հնոցը—
Ոչիլը դեպի ետ,
Թռչում է դեպի միսիս Սնոտտդենը։
Փախչում է։
Ոչիլը ետևից (III, 120)։

Գրոտեսկը սրելով՝ մերկացնում է երևույթը, այս դեպքում՝ անգլիական սոցիալ-ֆիլանտրոպիստների խուճապը իրական հեղափոխությունից։ Չարենցը օգտվում է նաև կալամբուրային բառախաղերից, այլասացական ոճերից, բայց ամենից ավելի՝ հրապարակախոսական-պլակատային-ագիտացիոն բառապաշարից։

«Կոմալմանախը», իհարկե, Չարենցի գեղարվեստական նվաճումը չէ,—իր իսկ խոստովանությամբ երևույթների բնութագրման դասակարգային բնորոշ կողմերը դուրս են մղել նույն երևույթների անհատական գույները, բանաստեղծական հուզական խոսքին փոխարինել է ամենաճառը: Բայց նույն այդ ալմանախում Չարենցը երևում է սոցիալական թեմաների դիրքերով, բանաստեղծական

պատկերը կյանքի փաստերով[70] *հագեցնելու մտումներով։ Նրան ավելի ու ավելի գրավում է կոնկրետ՝* առարկայական-նյութական պատկերի *գեղագիտությունը։ Այս կողմնորոշման մեջ է «Կոմալմանախի» նշանակությունը։*

---

70 *«Կոմալմանախի» և նրան հարակից գործերի բանաստեղծական ատաղձը ժամանակի մամուլում* («Правда», «Известия») *հրապարակված հաղորդագրություններն են միջազգային քաղաքական իրադարձությունների, Արևմտյան աշխարհի տնտեսական կյանքի փլուզումների, այդ աշխարհը ղեկավարող քաղաքական ու ֆինանսական գործիչների մասին (տե՛ս III հատորի ծանոթագրությունները, էջ 351—362)։*

«ՕՐՕՐՈՒՄ Է ՏՈՂԵՐՍ ԱՆԵՐԵՎՈՒՅԹ ՄԻ ՀՈՂՄ...»

(«ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ՎԵՊԸ)

1

Արդեն քսանական թվականների սկզբին՝ անցած պատերազմի արհավիրքներից, համազգային աղետներից և հեղափոխության ահեղ հողմերից հետո, պատմության «մեծ ճալածականը»՝ *հայ ժողովուրդը, սպասում էր գեղարվեստական այն երկերին, որ համարձակորեն նետվելով իր նորդարյա կացության ալեկոծ հոսանքի մեջ, պատասխան պիտի տային ամենքին հուզող, ամենքի ուսերին ծանրացած, ժամանակի ամենաարմատական հարցին՝* «Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը» *(V, 12)*:

Հայ ժողովրդի պատմության այս մեծ ճարցականը *ժամանակի ամենահրատապ ապրումն էր և ժամանակակիցներին ամենից ավելի հուզող մտահոգությունը:*

Ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել:

«Հավիտենական հիվանդը» (դա բարբարոս Թուրքիայի Չարենցի գնահատականն է) կազմակերպած ցեղասպանության որոգայթներից և իր բազմադարյա պատմության ամենասուր ճգնաժամից հրաշքով միայն փրկության ափ դուրս եկած վիրավոր ժողովրդին, որին ամեն օր ու ամեն ժամ խաչում էին և՛ իր նախնյաց ավանդական հողի վրա, և՛ հեռավոր անապատների օտարական ավազուտներում, և՛ դիվանագիտական վեհաժողովների արձակած դաշնագրերում, և՛ պետական-պաշտոնական սնանկ հրովարտակներում,—այդ ժողովրդի բեկորված հատվածին ամեն բանից ավելի պետք է զբաղեցներ իր ազգային գոյության *ու* պատմական ճակատագրի խնդիրը:

Հոգեբանական ներքին խորհրդով ու պատճառականությամբ այդ խնդիրը կապվում էր **Երկիր Նաիրիի** գաղափարապատկերի հետ, որը ծրարում էր ազգային պատմության որոշակի ժամանակահատվածի՝ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների, ժողովրդական հոգեբանությունը։

«Եղել էր մի հին երկիր՝ Նաիրի անունով...»։

Սեպագիր արձանագրություններով ու պատմական վաղ հիշատակարաններով իր ծնունդը վավերագրած այդ հնագույն երկրի անունը, մի օր էլ, պատմության քմահաճ ու չար կատակով, ջնջվեց աշխարհի քարտեզների վրայից և նրա կապույտ-կանաչ-մոխրագույն գծերի փոխարեն գոյացավ... **հոգեբանական այն ետնաշխարհը** (Hinterland), որին, ինչպես նավաբեկյալը ծովի վրա հայտնված տաշեղին, փարեց ամբողջ կազմով թափառական — գաղթական — փախստական դարձած ժողովուրդը։

Կորցնելով իր նախահայրենիքի ու հայրենիքի աշխարհագրական կոնկրետ սահմանները, ապրելով միայն երկրի գալիքի պատրանքներով ու **վերադարձի** ակնկալիքներով, և՛ առարկայորեն, և՛ հոգեբանությամբ տարագրված ժողովրդի գիտակցությունը հայտաբերեց հետադարձ հայացքով ինքն իրեն վերագտնելու, դարերի խոր թիկունքում իր պատմական սպասումներն ու երազանքները տեղադրելու զորություն։

Սովորաբար այս ճանապարհով են ստեղծվում ազգային — պատմական — քաղաքական լեգենդները և դառնում ժողովրդի բաղձանքներն ու տոչորումները, նրա հույզերն ու մտքերն արտացոլող գաղափարախոսության յուրահատուկ ձևեր։

Հայ հասարակությունը ևս, ի դեմս **Երկիր Նաիրիի գաղափարապատկերի**, ստեղծեց իր քաղաքական պատմության նոր շրջանի վերախմբագրված լեգենդը։ Այդ լեգենդը՝ այսպես ասած **բանավոր** լեգենդ է։ Դժվար է մատնացույց անել լեգենդի բովանդակությունը և առաջացման սոցիալական միջավայրը հիմնավորող այնպիսի հզոր ու համոզիչ փաստարկներ, ինչպիսիք վավերացնում է ակադեմիկոս Աշոտ Հովհաննիսյանը միջնադարի հայ ազատագրական-քաղաքական մտքի լեգենդային — տեսլական — գուշակողական աղբյուրների քննության ժամանակ[1]։

Նաիրիի լեգենդը թեպետև չունի պատմական աղբյուրներ, բայց անկասկած է նրա խոր կապը հայ քաղաքական ավանդա-

---

1 Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, գ. I, Երևան, 1957, էջ 13—81։

կան սպասումներն ու ակնկալությունները մարմնացնող հինավուրց զուշակությունների ու տեսիլքների հետ։

20-րդ դարի աղետավոր ու հանցավոր տարիներին հայ հասարակությունը հայացքը մեխեց անցյալին՝ միակ կարծեցյալ ռեալությանը՝ այնտեղ հաստատելու ժողովրդի կորցրած օրորանը՝ հայրենիքի հեռապատկերը։

Պատմության վերակենդանացման սպասելիքներ ու պատրանքներ ծրարած լեգենդները, որոնց մեջ քաղաքական դաժան տարերքի առաջ շվարած մարդիկ տեղադրում են իրենց հուզող նվիրական գաղափարների ինչ-ինչ կողմեր ու սպասումների ինչ-ինչ եզրեր,— այդ լեգենդները, անկախ նրանց մեջ եղած նախապաշարմունքային (культовые) գիտակցության տարրերից, նեցուկ եղան ժողովրդին՝ ազգային գոյության մաքառումներում։

Մաքառման հոգեբանության հողի վրա էլ ձևավորվեց հայկական տեսիլային գաղափարախոսության նորդարյա տարբերակը՝ Երկիր Նաիրի անունով։

Երկիր Նաիրին հակապատմական ու հակաբնական շինվածք չէր, պատմական բովանդակությունից զտված, ինչ-որ անհայտ տեղից ու անհայտ աղբյուրներից վերաքաղված ֆանտաստիկա չէր։ Այդ լեգենդը կառուցվեց համադեմոկրատական ազգային շարժման ու տարերքի հողի վրա՝ իրականության մեջ ունենալով իր հոգեբանական կաղապարն ու ազդակները։

Լեգենդը արտահայտում էր ազգային դեմոկրատական շարժման որոշ մակարդակը։ Նրա մեջ տեղ գտան իմացական տարբեր շերտեր՝ և՛ մասսաների պարզունակ դեմոկրատական գիտակցության տվյալները, և ազգային ոգու կողմնորոշումները, և՛ ժողովրդասիրական երանգով ներծծված միամիտ ուտոպիաները, և՛ փրկչական վաղեմի պատրանքները, և զարթոնքի հոգեբանության բաղձանքները։

Չնայած այն բանին, որ Երկիր Նաիրին հայ ռոմանտիկական գաղափարախոսության ողբերգության ծնունդ էր,— ստեղծվեց ոչ թե այդ գաղափարախոսության հաղթական սպասելիքների, այլ ողբերգական փլուզման ժամանակաշրջանում,— բայց ուներ նստվածքներ, որոնք արտացոլում էին հայ հասարակության գերազանցորեն դեմոկրատական խավերի մաքառման ու հավատի հոգեբանությունը, ընդառաջում էին ժողովրդական սպասումներին։

Այդ իսկ պատճառով Երկիր Նաիրիի գաղափարը մեր դարի տասական թվականներին սրբացվեց այն աստիճան, որ դարձավ

ազգային նվիրական պաշտամունք։ Դրա համար էլ այդ գաղափարապատկերի մեջ տեղադրվեց Ճառճումի՝ իր այրումից ու սեփական մոխիրներից վերակենդանացող փյունիկ-թռչունի, հնագույն առասպելի մոտիվը։

Անդիմադրելի մի մղումով փարելով «ճառճումի» և «ճարության» գաղափարին, ժողովրդի համահավաք գիտակցությունը արտահայտում էր սեփական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատը։

Այստեղից էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչու Երկիր Նաիրին մտավ ժողովրդի ազգային պատմության ու կենցաղի մեջ իբրև վերածնության խորհրդանշան ու վերանորոգման գինադրոշ, իբրև ազգության համահավաք սպասումներն ու երազանքներն արտահայտող գիտակցության ձև, իբրև դեմոկրատական գաղափարախոսության խարիսխ ու հենարան։

20-րդ դարի հայկական լեգենդը, այսպիսով, ասպարեզ նետվեց հայ քաղաքական կյանքի տրամաբանությամբ՝ բավարարելու բաղձալի գալիքի հասարակական սպասումները։

2

Պատմության դարձակետը՝ հեղափոխության ժամանակը, անհրաժեշտաբար, քննության ու փորձության առարկա է դարձնում նաև ժողովրդի լայն խավերի պատմական որոնումներից անբաժան ազգային մաքառման ու հավատի այն հոգեբանությունը, որի բյուրեղացումը եղավ Երկիր Նաիրի լեգենդը։

Հանրության մտահոգող սուր խնդիրներին, ինչպես միշտ, այս դեպքում ևս պատասխանը տալու էր գրականությունը։

Բայց ի՞նչ էր սպասվում գրականությունից. տեղի ունեցած քաղաքական անցքերի նկարագրական մարմնացո՞ւմ, պատմական դեպքերի օրացուցային ժամանակագրությո՞ւն, թե՞ մի այլ՝ ավելի կարևոր ու ավելի հիմնորոշ բան։

Գրականությունից սպասվում էր այն գործը, որ լայնատարած շառավիղով ընդգրկելու էր ոչ այնքան պատմության կոնկրետ իրադարձները, որքան դրանց բուն էությունը՝ դեպքերի «ոգեկան» բովանդակությունը: Սպասվում էր ոչ թե ժամանակի գրավոր «հիշատակարան»՝ մեմուար, ոչ թե անցուդարձի փաստագրական-վավերագրական շարադրանք, այլ հասարակական ապրումների գաղափարական ընդհանրացում, ամփոփում, երևույթների պատմական ներծծում։

Այստեղ, ահա, ամբողջ հասակով մեկ ծառանում էր այն ժանրի խնդիրը, որ կարող էր իր «կաղապարի» մեջ տեղադրել և

դեպքերի ժամանակային կտրվածքը (ասել է թե՝ վավերագրելու էր պատմության կոնկրետ երևույթները) և դրանց՝ այդ «նշանակալից դեպքերի» (սա Զարենցի բնորոշումներից մեկն է) իմաստավորումը։

Ոչ բանաստեղծական պաթետիկ հիմնը՝ հանդիսավոր նվիրումներով, ոչ քնարական դյուրաբեկ բանաստեղծությունը, ոչ պատմվածքը՝ համեմատաբար նեղ շրջագծերով, ոչ էլ անգամ քաղաքական հրապարակախոսությունը՝ սրան բնորոշ տրամաբանական կուռ հետևություններով, ի վիճակի չէին սանձելու պատմական սուր և վիթխարի նյութը։

Ազգության ճակատագրի և ազգային գոյության ուղիների մասին ծանրակշիռ, հիմնավոր խոսք ասելու համար անհրաժեշտ էր դիմել վիպասանության։

Իսկ վեպի ի՞նչ ավանդույթների վրա պետք է հենվեր սպասված գործը։

Ազգության ճակատագրի մեծ խնդրին, իհարկե, չէր կարող բավարարություն տալ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների վեպը՝ իր մակարդակով։

Չունենալով զարգացման համար պարտադիր ազգային հողն ու սոցիալական գիտակցության լայնությունը, այդ տարիների վեպը եթե ոչ ճգնաժամի, ապա նախաճգնաժամի մեջ էր։

Լևոն Շանթի, Նար-Դոսի կտավներում ակնհայտորեն նվազեցին 19-րդ դարի ռեալիզմին բնորոշ սոցիալական-էպիքական-ժողովրդական երակները և, հակառակը, ուժեղացան աշխարհը ես-ի հոգեբանական-կենցաղային նեղ, անձուկ կապերում ամփոփող մտայնությունն արտահայտող պատումի հատկանիշները։

Ու ժամանակաշրջանի աչքի ընկնող վեպը՝ Նար-Դոսի «Մահը» (1912), ուր կյանքի սոցիալ-պատմական բովանդակությունը տարրալուծվել էր հասարակական ակտիվ գծերից և կենսական գրգիռներից զուրկ, կյանքի համար անպետք հերոսի՝ Շահյանի, «ինքնավերլուծությունների» ու «բացարձակ ունայնության» քարոզի մեջ, ոչ Լևոն Շանթի «Դուրսեցիները» (1894), որի ազատության ծարավի հերոսը՝ Բագրատը, երկիր է գնում ոչ թե իսկական «...հերոսի, այլ ճակատագրին համակերպված զոհի վճռականությամբ»[2], ոչ Ավետիս Ահարոնյանի «զուլումի» ողբասացությունը և

---

2 Տե՛ս Լ. Շանթ՝ Ընտիր երկերի (Երևան, 1968) Էդ. Թոփչյանի առաջաբանը, էջ VIII։

ռոմանտիկական պատրանքների միամիտ արտացոլումները, ոչ այսպես կոչված «հոգեբանական բելետրիստիկան» չէին կարող բովանդակություն ու ձև հայթայթել ազգային-քաղաքական մեծ հարցին նվիրված նոր վեպին։

«Ո՞ւր է նա—վիպասանությունը»,—խորին տագնապով հայ հասարակությանն էր դիմում Ալ. Շիրվանզադեն[3]։

Այս հարցը արձանագրում էր 20-րդ դարի հայ վեպի հնարավորությունների սահմանափակման և նրա կենսական պատվանդանի նեղացման անտարակուսելի փաստը։ Վեպի թուլացման պատճառը, իհարկե, կապված չէր անհատական ճաշակի և քմահաճույքի հետ։ Մի կողմից ազգային-քաղաքական գաղափարախոսության փլուզումը, մյուս կողմից հայ հասարակության սոցիալական անկայուն կառուցվածքը այն գործոններն էին, որոնք պայմանավորում էին վեպի մեջ անհատապաշտական սկզբունքների ուժեղացումը և էպիկական իդեալների նվազումը։

Շիրվանզադեի և մյուս հայ գրողների ժխտական կեցվածքը միաժամանակ արտահայտում էր կյանքի խոր հոսանքում համարձակորեն նավարկող ազգային նոր վեպի հասունացած պահանջը։

3

Հասարակության բուռն հարցասիրությունը շուտով ունեցավ գեղարվեստական պատասխան. «Նորք» հանդեսի էջերում Եղիշե Չարենցը հաջորդաբար տպագրեց ազգային նոր վեպի երեք մասերը[4], որոնք 1926-ին ամբողջացան մի գրքում[5]։

---

3 «Պատանի», Գրական-գեղարվեստական ալմանախ, Թիֆլիս, 1919։

4 Վեպի առաջին մասը՝ «Քաղաքը և բնակիչները» խորագրով, լույս տեսավ «Նորքի» առաջին գրքում (1922), երկրորդ մասը՝ «Դեպի Նաիրի», տպագրվեց հանդեսի երկրորդ գրքում (1923), իսկ երրորդ մասը՝ «Երկիր Նաիրի», լույս տեսավ V—VI միացյալ համարում (1925)։

Խմբագրական որոշ շտկումներից ու ոճական մասնակի միջամտություններից հետո «Երկիր Նաիրին» տպագրվեց առանձին գրքով (1926)։ Սա ուներ «Երկրորդ հրատարակության առթիվ» նոր, լրացուցիչ առաջաբան («Նորք»-ում տպագրվածը սկսվում էր հայտնի Առաջաբանով՝ «Վաղո՜ւց-վաղո՜ւց մտորում է իմ մեջ...») և Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքից քաղված բանաստեղծական հետևյալ բնաբանը.

Երկիր Նաիրի՜, երազ հեռավոր,
Քնել ես քնքուշ թագուհու նման.
Մինչև ե՞ս պիտի երգեմ քեզ օրոր
Եվ արքայական դնեմ գերեզման։

5 Նույն 1926 թվականին Հակոբ Խաչատրյանցի որակյալ և բնագրի դժվարին

Նոր վեպը կոչվում էր երբևէ եղած վերնագրերից ամենաազգային՝ «Երկիր Նաիրի»։

Վեպի տպագրությունը համարվեց հայ գրականության պատմության նշանավոր երևույթներից մեկը։ Ժամանակակիցների պատմելով, Չարենցի գործը «...իսկական ցնծությամբ ընդունվեց հայ մամուլում և առաջին իսկ օրից դարձավ կանոնագիրք, դիտվեց որպես նոր գրականության ուղիների հանգուցակետ, մի այնպիսի երևույթ, որը վավերացնում է գրականության ժամանակագրական թվականներից մեկը»[6]։

Ժամանակագրական նոր թվական... Հազվագյուտ գրքերի է վիճակվում այս պատիվը։ Դրանք այն գրքերն են, որ խոր ակոսներ են բացում ժամանակի մեջ, շարժման մեջ են դնում հասարակական գիտակցությունը և պատասխան են բերում «պատմության առեղծվածներին»։

«Երկիր Նաիրի» վեպի ցնծալից գնահատության և հասարակական արբեցումի պատճառը միայն նրա գեղարվեստական բարձր որակը չէր, կամ հեղինակի սիրո և ատելության թափը, կամ գրական անսովոր ձևը։ Սրանք դեր ունեցան, իհարկե, բայց այդքան լայն հարցասիրության գլխավոր պատճառը ազգության ճակատագրի մասին իսկական ազգային գրականության ստեղծման պարագան էր։

«...Չարենցն առաջին անգամ,— գրում է Մարիետա Շահինյանը,— տալիս էր մոնումենտալ հայկական գործ։ Դա ոչ միայն մեր գրականության մեջ գեղարվեստական լիարժեք ձևի հայտնվելն էր վավերացնում, այլև ընդգծում էր այն հույժ կարևոր հանգամանքը, որ մեր հասարակության մեջ ասպարեզ են եկել ուժեր... որոնց շնորհիվ միայն կարող էր հրապարակ գալ ազգային գրողը, կարող էր ծնվել և ձևավորվել իսկապես կենսունակ ազգային գրական ստեղծագործություն»[7]։

արտահայտչությանը միանգամայն հարազատ թարգմանությամբ, Մարիետա Շահինյանի ոգեշունչ, բայց վեճ հարուցող առաջաբանով և Մարտիրոս Սարյանի նկարչական ընտիր ձևավորումով «Երկիր Նաիրին» լույս տեսավ Մոսկվայում, ռուսերեն լեզվով։

6 *Мариэта Шагинян*, Предисловие..., *տե՛ս* «Страна Наири», М., Госиздат, 1935, стр. 7.

7 Նույն տեղը։

Վաղուց ի վեր, թերևս Րաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերից հետո, հայ գրականությունը չէր տվել հանրության բոլոր խավերին հուզող, ժողովրդի նվիրական զգացմունքները հրահրող, տարբեր գաղափարախոսությունների պայքարի ալիքները ի մի բերող այդպիսի կտավ։

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «Երկիր Նաիրին» դարձավ բուռն և միշտ սաստկացող վիճաբանությունների, կրքոտ և մտադիր բախումների, ուղիղ և ծուռ ընթերցումների շիկացման կետ։

Անկախ այն բանից, որ միանգամից ճիշտ և ամբողջ խորությամբ չհասկացվեցին Չարենցի գործի ասքային-էպոսային երակներն ու հայրենասիրական խորքերը,—դրական գնահատականների[8] կողքին արտահայտվեցին նաև ծայրահեղ բացասական տպավորություններ[9],—անկախ սովորական տարակուսանքներից, նշանակալից էր ժամանակի հասարակական գիտակցությունը հրահրող և մտքերի վրա զորավոր ազդեցություն թողնող «կյանքի գրքի» ծննդյան հանգամանքը։

«Երկիր Նաիրի» շուրջը բացված խոսակցությունները դուրս եկան սովորական գրական բանավեճի սահմաններից։ Եթե գրական պահպանողականներն ու հնասերները խեթ և անհանդուրժող հայացքով վեպի կառուցվածքն ու ձևը համարում էին ամենաքիչը... գեղարվեստի «բնական օրենքները» խախտող քմահաճույք, ապա գաղափարական ախոյանները, վեպի բովանդակության մեջ տեսնելով «ռոմանտիկական անցյալապաշտության» գաղափարախոսության սուր քննադատություն, կոպիտ հարձակումներ գործեցին Չարենցի անձի ու գործի վրա։

Դաշնակցության գլխավոր օրգանի՝ «Հայրենիքի», մատենագիրն, օրինակ, Չարենցի հեղափոխական ուղեգծի վրա անվայել

8 Վեպի առաջին գնահատություններից հարցերի համեմատաբար ճիշտ մեկնաբանությամբ ու դրվածքով առանձնացավ Ա. Կարինյանի «Նորագույն հայ գրագետներ: Չարենցը, Գրօզան» ընդարձակ հոդվածը («Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 197)։ Հոդվածագիրը անդրադառնում է Չարենցի ստեղծագործության շուրջը ծավալված վիճաբանություններին, մասնավորապես պարզաբանում է դաշնակցության գրական տեսաբանների (Ա. Չիլինգարյան, Վ. Ահարոնյան, Հ. Օշական) վերաբերմունքի գաղափարական շարժառիթները։

9 «Մուրճ» ամսագրում (1923, № 5) Միֆիստ ստորագրությամբ (հավանորեն Արշալույս Տեր-Հովնանյանի կեղծանունն է), տպագրվեց խիստ բացասական գրախոսություն, ուր ասվում է հետևյալը. «Երկիր Նաիրին» մի վիպանման պոեմ է, որ կարելի է գրել Կաֆե Նաիրիում՝ նարդի խաղալիս կամ տրամվայում»

հարձակում գործելուց հետո («Լեզվագարություններ ունեցավ Դաշնակցության հասցեին»,— գրում է Վ. Նավասարդյանը[10]), «տակտիկական» նկատառումներով փորձեց իր կուսակցության ամենաանողոք քննադատներից մեկին որոնել «գաղափարական համախոհների» ցանկում[11]։

Հայ մամուլի արձագանքներից[12] բացի «Երկիր Նաիրին» առանձնահատուկ ուշադրության է արժանանում նաև Ռուսաստանի պարբերական մամուլում։

Ժամանակակիցների պատմելով, ուշադրության գաղտնիքն այն էր, որ ընթերցողները հանդիպում էին ազգային գրականության մեծ երևույթի։

Ահա թե անակնկալ հանդիպման մասին ինչ է պատմում վեպի ռուսերեն թարգմանության առաջին ընթերցողը և, հավանորեն, նաև վերին աստիճանի բարդ տեքստի թարգմանության բանիմաց խորհրդատուն՝ Մարիետա Շահինյանը. «...Եվ ահա այն հեռավոր տարիներին իմ առջև դրեցին Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ձեռագիրը, որը հայերենից ռուսերեն էր թարգմանել Հ. Ս. Խաչատրյանցը։ Ես պետք է գրախոսեի այդ ձեռագիրը և նրա համար գրեի առաջաբան։ Առաջին իսկ էջերի ընթերցումից հետո իմ վերապրած զգացմունքը ավելի ստույգ չէր կարող բնորոշել որևէ մեկ այլ բառ, քան ցնցում բառն է։ Ես, իսկական իմաստով, ցնցված էի։ Ես զգացի... այն իսկական ֆիզիկական հուզմունքը, երբ դեմ առ դեմ հանդիպում ես արվեստի ճշմարիտ ստեղծագործության։ Դրանք կյանքի հազվագյուտ պահերն են։ Բայց այդ պահերն անխալ են։ Արվեստի մեջ իսկականը ճանաչվում է մի ակնթարթում և նրա ընկալման հրճվանքը այրում ամեն մի տարակուսանք, ինչպես

10 Վ. Նավասարդյան, Չարենց (Հուշեր և խորհրդածություններ), 1957։

11 Այս առասպելը, որի ստեղծմանն ակամա մասնակցություն են բերել նաև մի շարք սովետահայ գործիչներ (Գ. Հայկունի, Ա. Վշտունի և այլն)՝ իրենց պարսավագրերով,— դեռևս շարունակում է իր կյանքը։ «Դարու մը գրականություն» գրքում (1956), օրինակ, «Հուսաբերի» գրական սյուներից մեկը՝ Մ. Թեոլոլյանը, դաշնակցությանը հասցված ամենաչախչախիչ հարվածի հեղինակին՝ Չարենցին, համարում է իր կուսակցության «համախոհը»։

12 Հայ մամուլի և քննադատության գնահատությունները գերազանցորեն նվիրված են այն հարցի պարզաբանմանը, թե Չարենցը հարազատության ինչ չափով է արտացոլել և բացահայտել դաշնակցության գործունեությունը համաշխարհային պատերազմի ժամանակաշրջանում (տե՛ս Գ. Վանանդեցի, «Դաշնակցությունը ըստ Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 105)։

շատ ուժեղ շիկացումը մի ակնթարթում գոլորշիացնում է նրա վրա ընկած կաթիլը»[13]։

Ահա հանդիպման մյուս վկայությունը.

*«Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը՝ երիտասարդ, տաքարյուն ու խռովահույզ կրքի այդ ստեղծագործությունը,—պատմում է Ն. Տիխոնովը,—***Նոր հայտնագործություն** *էր այդ ժամանակի արձակում, և հիշում եմ, թե ինչպես դրա մասին շատ էին խոսում Երևանից հեռու՝ Լենինգրադում և որքան հաճելի էր զգալ, որ հանդես է եկել մի երիտասարդ, ուժեղ ու լիարյուն արվեստագետ, որը գունագեղ, կծու ու անողոք կերպով կարող է պատկերել իրականությունը»*[14]։

Չարենցի մյուս նշանավոր ժամանակակիցը՝ Իլյա Էրենբուրգը, դարձյալ «Հեռացած տարիների» տպավորությամբ, գրում է. «Ես համոզված եմ, որ այս մեծ բանաստեղծը կդառնար նաև մեծ վիպասան։ «Երկիր Նաիրին», իհարկե, բանաստեղծի արձակն է և ըստ այդմ կրում է այն անցած ժամանակների ձևական որոնումների կնիքը, սակայն այդ գրքից էլ կարելի է դատել Չարենցի պատմողական մեծ տաղանդի մասին»[15]։

Սրանք հնօրյա տպավորությունների մերօրյա հիշողություններն են։ Իսկ ի՞նչ էր գրում ժամանակի մամուլը Չարենցի մասին։

Ռուսական մամուլի առաջին արձագանքը «Красная нива» *հանդեսում տպագրված* **«Նոր Կովկաս»** *հրապարակախոսական նոթերում տրված հետևյալ գնահատությունն էր.* **«Նոր Հայաստանի նոր ապրումների** *բնորոշ արտահայտիչներն են բանաստեղծ Չարենցը և նկարիչ Սարյանը»*[16]։ *«Նոր ապրումների» տեսակետը հիմնավորվում էր հնության ֆետիշների դեմ արտահայտված ատելության այն կայծակով, որ կար «Երկիր Նաիրիի» մեջ։*

Այնուհետև վեպի մասին գրախոսություններ տպագրեցին «На литературном посту», «Новый мир», «Литературный критик» *և այլ պարբերականներ։*

«Новый мир» *ամսագրի գրախոսը, ժամանակի աչքի ընկնող գրողներից մեկը՝ Յուրի Լիբեդինսկին, նշելով Չարենցի տիպա-*

---

13 *М. Шагинян*, Предисловие («Страна Наири», Ереван, 1960, стр. 3—4).

14 **Ն. Տիխոնով**, *Ռևոլյուցիոն փոթորկի բանաստեղծը (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 30)։*

15 **Իլյա Էրենբուրգ**, *Մեռածները մնում են երիտասարդ («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 30)։*

16 «Красная нива», Новый Кавказ, 1925.

գրման բարձր վարպետությունը («ստեղծել է կարիկատուրային անմահ տիպեր»), վիպական սյուժեի ներքին կուռ միասնությունը, արտահայտման ոճի գունափեղությունը, «Երկիր Նաիրին» համարեց ազգային գրականության սահմանները շրջանցած և համասովետական գրականության մեջ արժանի տեղ գրաված ստեղծագործություն[17]։

Թեև հայ ու ռուսական մամուլի արձագանքները տառապում էին անխառն ու պարզունակ սոցիոլոգիական մտածողությանը ու սխեմաներին բնորոշ միակողմանիությամբ[18], բայց կարևորն այն էր, որ դրանց մեջ խոսքը գնում էր ոչ թե շարքային գործի, այլ գրականության երևույթի մասին։

Հարց է ծագում. ինչո՞ւ այդպես լայն արձագանք ունեցավ «Երկիր Նաիրին»։

Այստեղ դեր խաղացին և՛ վեպի պատումային ոճի բացարձակ ինքնատիպությունը, և՛ ազգային-ավանդական արձակից տարբերվող գեղարվեստական մտածողությունը, և գրական անուրանալի վարպետությունը, բայց ամենաէական պատճառը վեպի հասարակական առաջադրությունն էր՝ ազգության ճակատագրի գեղարվեստական կոնցեպցիան[19]։

---

17 «Новый мир», 1926, № 5—6.

18 Բնորոշ է հետևյալ հանգամանքը. եթե ռուս գնահատողները վեպում տեսնում էին սոսկ մերժող և անողոք երգիծանք՝ ուղղված ազգերի սոցիալական որոշ խավերին համակած ռեակցիոն ուտոպիաների և նացիոնալիստական գաղափարաբանության դեմ, ապա մի շարք տեղական գործիչներ՝ Գուրգեն Հայկունու ղեկավարությամբ, ամբողջ մի տասնամյակ «Երկիր Նաիրին» համարում էին պրոլետարական գաղափարախոսության ոգուն խորթ գրվածք։ Գ. Հայկունու և մյուսների «խորհրդով» «Октябрь» ամսագրում տպագրվեց ռուս դարբնոցական բանաստեղծ Ա. Յակուբովիչի բացասական գրախոսությունը։

Բանը նույնիսկ այնտեղ է հասնում, որ Ռապպի միութենական պլենումներում Հայկունու և Ընկ. սկսած կոպիտ արշավանքից «Երկիր Նաիրին» պաշտպանում են Ռապպի ղեկավար գործիչները՝ Ավերբախը և մյուսները (այս մասին ուշագրավ մանրամասնություններ է պատմում և քաղվածքներով վավերագրում Մ. Արմենը «Հոկտեմբեր—Նոյեմբեր» Միության մասին գրած ձեռագիր աշխատության մեջ)։

19 Ինքը՝ Չարենցը նույնպես գեղարվեստական արժեքից ավելի կարևորում էր վեպի հասարակական առաջադրությունը, ուստի և ցանկություն էր հայտնում «Երկիր Նաիրին» տպագրել արտասահմանյան այն վայրերում, որտեղ համախմբված էր մեծ թվով հայ բնակչություն։ 1925 թվականին Կոստանդնուպոլսից Ալեքսանդր Մյասնիկյանին գրած նամակում ասում է. «Երկիր Նաիրին» ուզում եմ հրատարակել Վիեննայում կամ Փարիզում, բայց առանց առաջաբանի չեմ համարձակվում (VI, 415)։ Իսկ Աշոտ Հովհաննիսյանին 1924 թ. սեպտեմբերի 13-ին գրած նամակում Չարենցը խոսում է վեպը Ամերիկայում հրատարակելու և դրա հետ կապ-

4

Հայ գրականության,—ներառյալ նաև նրա դասական մեծահարուստ պատմությունը,— ամենից դժվար վերծանվող, բովանդակությամբ և կառուցվածքով ամենից բարդ գրվածքների շարքում է «Երկիր Նաիրին»[20]*։*

Բարդ է իր **բվացյալ** *հակասություններով և «հոգեբանական շեղումներով», վերաբերմունքի և բովանդակության «տարօրինակ տատանումներով»։*

Դա է պատճառը, որ ծննդյան օրից մինչև հիմա՝ շուրջ հիսուն տարի, չեն հանդարտվում գանգատներն ու վիճաբանությունները, առաջարկվում են վեպի նորանոր ընթերցումներ և արտահայտվում են նրա ներքին էությունը բացատրող նորանոր մեկնաբանություններ։ Մասնավորապես շատ է խոսվում և տարբեր ձևով է խոսվում «Երկիր Նաիրի» վեպի գաղափարական պաթոսի, նրա ուղղության և որակի մասին։

Չարենցը **քարկոծում** *է հայրենի երկիրը։ Չարենցը* **բիրտ սկյութացու** *անողոքությամբ* **ճարճակվում** *է ազգային սրբազան զգացմունքների ու նվիրական հիշատակների վրա։ Չարենցը* **մաղձոտ պամֆլետ** *է գրել հայրենիքի հասցեով։ Չարենցը* **ծաղրում** *է կործանվող, հոգեվարք ապրող ժողովրդի տառապանքն ու չարչարանքը*[21]*։*

ված որոշ խմբագրական ուղղումների՝ կրճատումների ու հավելումների անհրաժեշտության մասին (VI, 411)։

Չարենցն այնքան էր ոգևորված իր գրվածքի լայն արձագանքով, որ ծրագրում էր գրել մի նոր վեպ։ Վեպի նյութը հավանորեն լինելու էր ազգային գործիչների կյանքը՝ էմիգրացիայում։ Մյասնիկյանին գրած նույն նամակում իր ծրագրի մասին նա հայտնում է հետևյալը. «Մտածում եմ մի վեպ գրել, որի մեջ պատկերանա այժմյան արտասահմանը՝ մեր տեսակետից» (VI, 415)։

20 *Թեև արդեն հիշատակված, ինչպես և մի քանի ուրիշ հոդվածներում կան բարձր գնահատականներ ու ճիշտ դիտողություններ վեպի քաղաքական բովանդակության, գաղափարական շարժառիթների, դասական գրականության ավանդների հետ ունեցած առնչությունների մասին, թեև մի շարք ուսումնասիրություններում (Հ. Սալախյան, «Եղիշե Չարենց», Երևան, 1957. Ս. Բողոսյան, «Սովետահայ երգիծանքը քսանական թվականներին», Երևան, 1963) հանգամանորեն վերլուծված են կերպարներն ու կառուցվածքը, սակայն «Երկիր Նաիրին» դեռևս բազմակողմանիորեն չի գնահատված գրականության պատմագրության մեջ։ 1957-ին հրատարակված «Չարենցի ստեղծագործությունը» հոդվածների ժողովածուի մեր հոդվածը ևս զգալիորեն հեռու էր վեպի ամբողջական պատմաքննական հետազոտությունը լինելուց։ Այդ հոդվածից այստեղ են փոխանցվել միայն որոշ դրույթներ ու զննումներ։*

21 *Այս գնահատականները* (**քարկոծում է, ծաղրում է, ճարճակվում է, քրքջում** *է և այլն) համարյա բառացի քաղվածքներ են վեպին նվիրված հոդվածներից։*

Նման բացարձակապես սխալ, միամիտ պատկերացում ունեն վեպի բովանդակության և գաղափարական էության մասին ընթերցողների որոշ շերտեր։ Անգամ՝ գրչի մարդիկ։

Այս թյուր պատկերացումները, անտարակույս, վեպի գեղարվեստական հարուստ հյուսվածքը՝ այդ «զարմանալի զարմանքը», սոսկ մակերեսից՝ բառով ընթերցելու և նրա գեղագիտական մասնահատկությունը՝ ոգին, չհասկանալու արդյունք է։

Ուրիշ ոչինչ։

Սխալ հայացքների ստեղծման ու շրջանառության պատճառը նաև այն չափազանց միակողմանի, միագիծ և կողմնակալ բացատրություններն են, որ գրական քննադատությունը ասպարեզ է հանել «Երկիր Նաիրի» վեպի մասին։

«Երկիր Նաիրին»,—իրավացիորեն արձանագրել են Չարենցի ժառանգության հնօրյա և մերօրյա բոլոր հետազոտողները,— ուժեղ և անողոք, սուր և մտրակող ծաղր է՝ դաշնակցության հասցեին։

Վեպի հիմնական ուղղությունը,—դարձյալ ճիշտ նկատել են մեկնիչները,—դաշնակցության վարած անհեռատես ու կործանաբեր քաղաքականության, նրա ավանտյուրաների և նրա մի շարք «պատկառելի» ու «ճամբավավոր» գործիչների վարքագծի պսակազերծումն է։

Սկզբունքային, անհաշտ ու արմատական պսակազերծում, որի նմանը դժվար է գտնել հայ գրականության ուրիշ և ոչ մի գրվածքում։

Մերկացման ուժով թերևս «Երկիր Նաիրին» կարող է հավասարվել միայն Երվանդ Օտյանի «Ընկեր Փանջունին»՝ «Ճանապարհորդություն ի Ծապլվար» (1911) քաղաքական սուր պամֆլետը, ուր դաշնակցությունը իր գործունեության ամենաեռուն, բայց ամենօրյա դիմափոխությունների շրջանում, արժանացավ մեծ երգիծաբանի մեղադրական անողոք թղթին։

Չարենցի գրվածքի բովանդակությունը, սակայն, չի սպառվում միայն ազգային ռոմանտիզմի «մազութի-համոյական» տարատեսակի պսակազերծումով[22]:

---

22 «Մազութիհամոյականությունն» ու «փանջունիականությունը» այդ երկու փայլուն կտավների շնորհիվ դարձան հասարակական որոշակի խավերի սոցիալական կերպարանքը բացատրող և քաղաքական դիմագիծը ընդհանրացնող հասկացություններ, դարձան հասարակ անուններ, մտան ժողովրդի խոսակցության ու գրույցների մեջ։

Վեպի գաղափարական առաջադրության վերաբերյալ ասպարեզում եղած այս բացատրությունը ճիշտ լինելով, միաժամանակ թերի, անավարտ և էական լրացումների կարոտ բացատրություն է։

Բանն այն է, որ այդ բացատրությունը, ըստ էության, թևանցում է վեպի շատ կարևոր խնդիրներ և, ամենից առաջ, հայոց պատմության այն գեղարվեստական կոնցեպցիան, որն առաջ է քաշված վեպում և որն ավելի լայն է նրա կոնկրետ նյութից ու ընթացիկ բովանդակությունից։

Չխորանալով Չարենցի «երգիծական ներշնչման» նուրբ, շատ նուրբ առանձնահատկության և վեպի ըստ ամենայնի բարդ գաղափարական խորքերի մեջ, ուսումնասիրողները (նրանց հետ նաև ընթերցողները), «Երկիր Նաիրին» ներկայացրել են (և դեռ շարունակում են ներկայացնել) որպես ազգային նվիրական արժեքների նիհիլիստական կոպիտ բացասում, որպես հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի ու նրա հերոսական մաքառումների ժխտում և շտապ ենթադրություններ են արել, թե առաջին անգամ հայ գրականության պատմության մեջ Չարենցը այս վեպում հայտնագործում է «հայի ազգային բնավորությունը»:

Անգամ Մարիետա Շահինյանի նման խորաթափանց ու ճկուն մտածողը, որ շատ բարձր է գնահատում «Երկիր Նաիրիի» գեղարվեստական և պատմագրական նշանակությունը, անգամ նա էլ, տուրք բերելով ժամանակի սխեմատիկ-պարզունակ մտածողությանը, սխալ ու հապճեպ եզրակացություն է անում վեպի գաղափարական առաջադրության մասին։ Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցը «...առաջին անգամ, կարելի է ասել, հայի «ազգային տիպարը» մարմնավորեց ոչ թե իդեալական հեռապատկերի սկզբունքով (ինչպես նրան ստեղծել էին մեր դասականները՝ Րաֆֆին, Շիրվանզադեն և ուրիշները), այլ նրա ամենօրյա... էությամբ»[23]։

Դասական հայ գրականության հարուստ, բազմազան բովանդակությունը տեղադրելով սոսկ ազգային-ռոմանտիկական մոտիվների, «ազգային տենչերի» և հայ մարտիկի իդեալական հեռապատկերի անվերջ որոնումներում ու այդ որոնումների բազմամյա ընթացքին հակադրելով Չարենցի գրվածքի ծայրաստիճան թանձր, խստաշունչ ռեալիզմը, Մ. Շահինյանն այս հակադրությամբ, հենց սկզբից, բացասում է «Երկիր Նաիրիի» հայրենասիրական-էպիկական խոր բովանդակությունը, ակամայից գրվանի տակ է դնում

---

23 *М. Шагинян*, Предисловие..., «Страна Наири», М., 1935, стр. 6.

«Նաիրյան ճակատագրի» չարենցյան մեկնաբանության յուրահատուկ երակները[24]։

Չարենցի գաղափարական ծրագրի և վեպի էության վերաբերյալ արտահայտված միակողմանի հայացքները հետևանք էին նաև այն բանի, որ քննադատությունը, հատկապես քսանական թվականներին, սեղմված էր որոշ կաղապարների ու նախադիր սխեմաների ճնշիչ պատերում։

Վերլուծությունը հարմարեցնելով առօրյա հրապարակախոսական նկատառումներին կառչած ելակետային հրահանգներին, գրական քննադատությունը զանց էր առնում ոչ միայն վեպի երկրորդ պլանը,—տեքստի հետ անընդմեջ գործող և նրան «հակադրվող» ենթատեքստը,—այլև այն «կողմնակի», լրացուցիչ աղբյուրները, որոնք անուղղակիորեն պարզաբանում են Չարենցի գեղարվեստական կտավի ուրույն գաղտնիքներն ու բանաստեղծական խորհուրդները։

Այսպես, առաջին տպավորությամբ ուղղակի մերձեցման ոչ մի եզր չունեն **«Ես իմ անուշ Հայաստանի...»** բանաստեղծությունը և **«Երկիր Նաիրի»** պոեմանման վեպը։

---

24 «Երկիր Նաիրի» վեպի ռուսերեն վերջին հրատարակություններից մեկի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը ջանացել է վերախմբագրել հայ վեպի էության մասին առաջարկած իր հայացքները, սակայն մինչև վերջ չի կարողացել հաղթահարել նախկին՝ խմբագրի (Предисловие редактора) առաջաբանում (1933) եղած հնացած տեսական կառուցումները։

Ահա հայ վեպի պատմության և «էության» նոր խմբագրությունը. «Նախահեղափոխական հայ իրականության մեջ լայն իմաստով ըմբռնված ազգային վեպ ստեղծելու համար պետական հող չկար (?), որովհետև ժողովրդի վերնախավը (??) հայկական գյուղացիական մասսայի խորագույն շերտերի հետ կապված էր ոչ թե ազգայնորեն-պետականորեն, նույնիսկ ոչ թե տերիտորիայով, այլ միայն այդ կապի արհեստական գաղափարով՝ ազգային-ազատագրության պայքարի գաղափարով։ Այդ իսկ պատճառով կարելի է ասել, որ մինչև «Երկիր Նաիրին» հայկական վեպը, եթե նկատի չունենանք Շիրվանզադեի ռեալիստական արձակ գրվածքները, հասակ է նետել այսպես կոչված «բաղձանքների» հողի վրա։ Նա մարմնացրել է հայ-մարտիկի իդեալական հեռապատկերը, հայոց ճնշման իդեալական հեռապատկերը և այն բախումների իդեալական հեռապատկերը, որ ծնվեցին դասակարգային պայքարի ռոմանտիկայից։ Հայ վեպը չի յուրացրել այն կոնկրետ իրականությունը, ուր ապրում էին ժողովրդի հիմնական՝ աշխատավոր, մասսաները։ Իր ժամանակին այդպիսի գրականությունը հրատապ էր, նա տվել է բազմաթիվ խոշոր երկեր, թեև դրանցից մի քանիսը, իրենց արմատներով մխրճվելով գաղափարախոսական հեռապատկերների աշխարհի մեջ, անխուսափելիորեն ստացան պայմանականության կերպարանք և ավելի ազգակից էին հրապարակախոսությանը, քան մոնումենտալ արվեստին։ Հրապարակախոսությամբ ողողվեցին, օրինակ, Րաֆֆու վեպերը, դա զգացվում է նույնիսկ «Մեծապատիվ մուրացկաններում» (տե՛ս «Страна Наири», Ереван, 1960, стр. 5).

Իսկ ի՞նչ կապ կարող է իրար միացնել,—կարող են հարցնել,— այդ երկու գրվածքները, որոնցից մեկը՝ «Երկիր Նաիրին»՝ կծու պամֆլետ է, մյուսը՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանին»՝ ոգեշունչ հիմն, մեկը՝ զայրույթով լցված ելույթ է, մյուսը՝ սիրով ողողված խոստովանություն, մեկը՝ ազգային արժեքների անվերապահ պսակազերծում է, մյուսը՝ հավատարմության անսասան երդում։ Ի՞նչ կապ կարող է լինել երկու գրվածքի միջև, որոնցից մեկը գրված է ամենադաժան հեգնանքի ոճով, մյուսը՝ հավերժական հիացման շնչով։

Առաջին հայացքով «Երկիր Նաիրին» և «Ես իմ անուշ Հայաստանին...» հուզական վերաբերմունքի բևեռներ են։ Բայց, ըստ էության, դրանք այնպիսի բևեռներ են, որ ձգտում են դեպի նույն կենտրոնը, դեպի մագնիսական նույն դաշտը։ Եվ որքան էլ տարօրինակ, «անտրամաբանական» երևա՝ Չարենցի այդ երկու գրվածքն ունեն շփման, միացման բազմաթիվ հարազատ կետեր,— ընդհատակյա, անտեսանելի ամուր թելերով «Երկիր Նաիրին» և «Ես իմ անուշը...» հանգուցված են իրար։

Անկարևոր չէ, նախ և առաջ, երկու հղացումների էլ ժամանակը՝ տպագրության թվականը։

Նույն 1922 թվականին, երբ արդեն «Նորք» հանդեսում տպագրվում էր «Երկիր Նաիրի» առաջին մասը, Չարենցի «Տաղարանը» լրացվեց «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղով՝ հայ քնարերգության ամենից ներշնչված, ամենից անկեղծ ու սրտաբուխ փայլատակումներից մեկով։

Հարց է առաջանում. կարո՞ղ էր, արդյոք, նույն գրիչը նույն տարում նույն առարկայի մասին հյուսել և՛ **պամֆլետ, և՛ հիմն,** կարո՞ղ էր արդյոք ասպարեզ հանել այդքան «ծայրահեղ», իրար բացասող, իրար հերքող գործեր։ Մանավանդ, երբ այդ գրչի տերը Չարենցի պես իր երազների ու մտորումների, իր զգացմունքների ու իդեալների մեջ հետևողական-անդրդվելի խառնվածքն էր։

Հազիվ թե։

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» շնչով ու ոգով այնքան հարազատ է «Երկիր Նաիրի» վեպին, որ իբրև բնաբան կարող է դրվել նրա ճակատին կամ էլ մի երկրորդ Առաջաբան՝ մուտք լինել նրա համար։

Նորից կարող են հարց տալ՝ ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու գրվածք, երբ դրանցից մեկում Չարենցը դրսևորում է բացասման այնպիսի մոլեգնած ու հզոր կիրք, որ թվում է թե իրականության

մեջ ոչ մի լուսավոր բան չի տեսնում, իսկ մյուս դեպքում ազգային պատմությունն ու կեցությունը երևում են իրենց ամենալուսավոր, ամենափրկեալական, ամենաբանաստեղծական մարմնացումներով։ Ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու կտավ, որոնցից մեկում իշխում են բացասող, դատապարտող գույները, իսկ մյուսը բերում է քնարական հաստատման այնպիսի անլռելի շունչ, որ ազգային պատմության մասունքները բարձրացվում են երկինք։

Եվ, իսկապես, ինչպե՞ս հաշտեցնել,— սա դեռ բավական չէ,— մերձեցնել երկու գրվածք, որոնցից մեկում ազգային հոգեբանությունը ներկայացվում է որպես ամենայն ծիծաղելիի, անտնականի, անհեթեթ վարմունքների աղբյուր, իսկ մյուսում այդ նույն հոգեբանությունը երևում է իբրև ազգային հպարտության անսասան պատվանդան, որոնցից մեկում ասվում են անեծքի խոսքեր, իսկ մյուսում ազգային պատմության ավանդական երևույթները հաստատվում են աղոթքի ազնվությամբ։

Մահերգն ու սգերգը ինչպե՞ս հաշտեցնել օրհներգի ու օրօրոցի երգի հետ:

Արդյո՞ք առաջինը չի ժխտում երկրորդը, արդյո՞ք դառն ու փշաքաղ վեպի պարոդիան չէ բանաստեղծության անսասան նուրբ կառուցվածքը, որի վրա Չարենցը հաստատապես դրոշմում է Հայաստանի բանաստեղծական կերպարը։

Ո՞րն է գեղագիտական այս ճոճվածքի բացատրությունը։

Արդյո՞ք մենք գործ ունենք «երկու Չարենցի» հետ, ինչպես կարծում էին գաղափարական ընդդիմախոսները։

Խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցի գրիչը անկեղծ էր և՛ ժխտման, և՛ հաստատման ժամանակ, և՛ երգիծանքի դառն մեղեդիներ հնչեցնելիս, և՛ սիրո քնարական խոստովանություն անելիս։ Այս գեղագիտական պարադոքսի հիմնավորումը պետք է փնտրել երգիծանքի բազմաթիվ առանձնահատկություններից մեկի՝ նրա «անտրամաբանական» էության մեջ։

Քաղաքական կամ այլ տեսակի որևէ իդեալ երգիծանքը հաստատում է հակառակ ծայրից՝ ժխտումով է հաստատում։ Նեկրասովին է պատկանում այս «անտրամաբանական» էության դասական ձևակերպումը, որ առաջարկել է Ն. Վ. Գոգոլին բնութագրելիս. «Սեր է քարոզում բացասման թշնամական խոսքով»[25]։

---

25 1852-ին «Սովրեմեննիկում» Նեկրասովը տպագրում է «Блажен незлобивый поэт...» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, որը, ինչպես հետագա-

Իսկ «Մեռած հոգիներ» պոեմը, ինչպես 1842-ին գրել է Վ. Գ. Բելինսկին, «...Զուտ ռուսական, ազգային ժողովրդական կյանքի գաղտնարաններից հանված ստեղծագործություն է, նույնքան ճըշմարիտ, որքան և հայրենասիրական ստեղծագործություն, որը անողոքաբար պատռում է իրականության քողը և շնչում է կրքոտ, ջղաձիգ, արյունակցական սիրով ռուսական կյանքի արգասավոր հատիկի նկատմամբ։ Դա գեղարվեստական կոնցեպցիայով ու կատարումով, գործող անձանց բնավորություններով ու ռուսական կենցաղի մանրամասնություններով, միաժամանակ սոցիալական, հասարակական և պատմական մտքերով անընդգրկելի ստեղծագործություն է»[26]։

Նույնն է նաև «Երկիր Նաիրի» վեպի պարագան։

Չարենցի «երգիծական ներշնչանքը» ծայր է առնում, ավելին՝ դրական ուժեղ լիցք է ստանում, հայ իրականության «արգասավոր հատիկի»՝ ազգային գոյի բուն արմատների հանդեպ ունեցած կարոտի և սիրո այն ամենազոր զգացումից, որը համատարած շնչով անցնում է Հայաստանի բանաստեղծական կերպարի միջով։

Չարենցի բացասումն ունի սիրելի, ամենաթանկ և սրբության չափ հարազատ երևույթը՝ Նաիրի երկրի ժողովրդական արժեքավորումը, անհարազատ նստվածքներից հեռացնելու, Նաիրիի բուն էությունն անկայուն փրփուրներից սահմանազատելու և միայն էությունը, որ ժողովրդի գոյի իրական ու հավերժական սկզբունքն է, հաստատելու վսեմ նպատակ։

Նույն կերպ էր գնահատում Ն. Վ. Գոգոլը իր ամենասիրելի և ամենաճարազատ Ռուսիան։ Միանգամայն տրամաբանական են

յում պարզել են բանասերները, գրվել է Գոգոլի մահվան առթիվ։ Այդ բանաստեղծության մեջ Նեկրասովը տարբերակում է երկու գեղագիտություն, բանաստեղծի երկու կերպար։ Դրանցից առաջինը «խաղաղասեր», հաշտեցնող, իր կյանքի օրոք ինքնահուշարձան կանգնեցնող «զտարյուն» գեղագետն է (Блажен незлобивый поэт, В ком мало желчи, много чувства...), մյուսը հասարակության անդորրը խախտող, ժամանակի բարքերը մտրակող, աստվածային ցասումը հոգու մեջ կուտակած բանաստեղծն է (Он проповедует любовь—Враждебным словом отрицания).

Վերջին գեղագիտությունը, որը Գերցենը անվանել է „Злая любовь к России", ուշ շրջանի Նեկրասովի բանաստեղծություններից մեկում ստացավ այս կերպարանքը. „Кто живет без печали и гнева, Тот не любит отчизны своей...» (Н. А. Некрасов, Полное собр. соч. в двенадцати томах, т. II, стр. 207).

26 *В. Г. Белинский*, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 288.

«Մեռած հոգիներ» պոեմի գաղափարական պաթոսը վերաիմաստավորելու այն փորձերը, որ կատարում են ռուս գրականության նորաձևույն հետազոտողները։ Նրանցից մեկը՝ Վ. Կոժինովը, օրինակ, գրում է անգամ, որ «երգիծանք» հասկացությունը չի կարող հավակնել բնութագրելու Գոգոլի արվեստի ամբողջական բնույթը, ինչպես և դա չի կարող որոշել Ռաբլեի կամ Սերվանտեսի արվեստը[26a]։

Վ. Կոժինովի համոզմունքով Գոգոլի պոեմում տեղադրված ազգային ինքնաճանաչողությունը ոչ թե ռուսական կյանքի երգիծական խարխլումն է, այլ ռուս ժողովրդի ազգային գոյի գործարար, արդյունավետ արմատների՝ «արգասավոր հատիկի», օբյեկտիվ բացահայտումը[27]։

Այս գեղագիտական իրադրությունը այն հանգույցներից մեկն է, ուր իրար են գալիս «Մեռած հոգիներ» և «Երկիր Նաիրի» պոեմները՝ ռուսական և հայկական գոյի մոնումենտալ արծարծումները։

Իմ զայրույթը լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ լիքն աստղերով[28],—

այս տողերը գրել է Հովհ. Թումանյանը։ Երևի անհնար է գտնել ուրիշ բանաստեղծական մի պատկեր, անգամ իրեն՝ Չարենցի բառարանից, որ այսպես ճիշտ և դիպուկ արտահայտի Չարենցի երկու վերաբերմունքի «պարադոքսը»։ Սա է Չարենցի վեպն ընթերցելու բանալին՝ սիրով լցված զայրույթ, աստղերով լցված գիշեր:

Չարենցն իր ժողովրդի և իր հայրենիքի բարբարոսական խոշտանգման ականատեսն էր։

Չարենցը տեսավ, թե ինչպես իր եզերքը, որ կոնկրետ աշխարհագրական մի անկյուն էր, ժամանակի մեջ մեխվեց որպես արյունոտ հարցանիշ.

[26a] *В. Кожинов*, К методологии истории русской литературы, «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 78.

[27] Այս տեսակետի սկզբնաղբյուրը Բելինսկու և Նեկրասովի գնահատականներն են։ Այսպես, 1855-ին «Սովրեմեննիկում» տպագրած մի անստորագիր հոդվածում, բանավիճելով Պիսեմսկու հետ, որ Գոգոլին ներկայացնում էր իբրև «պարսավագիր երգիծաբան», Նեկրասովը գտնում է, որ Գոգոլի ուժը նրա գրվածքի վսեմ քնարականությունն է, առանց որի արժեք չէր ունենա սոցիալ-երգիծական ուղղությունը (տե՛ս *К. Чуковский*, Мастерство Некрасова, стр. 138—142).

[28] Հովհ. Թումանյան, Երկեր, հատ. I, էջ 205։

281—24

Աշխարհի ճամփեքի մեջտեղում,
Ուր գալիս են, խառնվում իրար
Արևմուտքն ու արևելքը հին —
Կանգնել է—դարերի ուրու—
Հնամյա երկիրը՝ Նաիրին։

Որպես արյունոտ հարցանիշ՝
Դարերի մեջ մեխված վաղուց՝
Կանգնել է երազի նման —
Եվ չկա՞ Նաիրի ուրիշ... (II, 140)։

Չարենցը տեսավ իր հայրենիքի ամենածանր, ամենաողբերգական օրերն ու տարիները՝ մեր դարի տասական թվականները։ Նա տեսավ, թե ինչպես Հայաստան կոնկրետ անունը, որ մարմնացնում է լեռների, ջրերի, հողի ու երկնքի շատ որոշակի մի համադրություն, հանկարծ, բայց ոչ անիմանալի ու անհասկանալի մի տրամաբանությամբ, փոխարինվեց Նաիրի խորհրդավոր՝ կես-պատմական, կես-դիցաբանական անունով։

Պատմության աղետներից ցնցված մարդիկ իրենց շփոթված հայացքները գամեցին հեռավոր դարերին, նրա խորքերից հանելով հայրենիքի նախապատմական անունը, որպես գոյատևման և «Հոգևոր Հայաստանի» խորհրդանշան։

Այս հոգևոր շարժման էությունը հետևյալ կերպ է բացատրել Վահան Տերյանը․ «...ո՛չ դիվանագիտական խնում հարաբերությունները, ո՛չ տնտեսական-հասարակական անսասան օրենքները, ո՛չ բնական անկարելիությունը չեն կարող դեմ կանգնել այդ միահոգի, միահամուռ ու բորբոքուն տենչանքին, այդ տարերային հեղեղի բնույթ կրող, ճակատագրական դրոշմով կնքված ընթացքին։

Այդ հոսանքի լոզունգը բացարձակ ու վճռական է, նրա դրոշակի վրա գրված է՝ «Դեպի Հայաստան»։

Ինչպես էլ լինի, ինչ գնով էլ լինի, ինչ հետևանք էլ ունենա՝ միևնույն է—«դեպի Հայաստան»... անդրդվելի մի պնդումն է սա, որի հանդեպ ոչ մի ուժ չի կարող կանգնել, որին ո՛չ մի արգելք չի կարող կասեցնել»[29]։

Իր պատմական հայրենիքը՝ ժողովրդի գոյության օրորանը, կորցրած ժողովրդի գիտակցության և հոգևոր աշխարհում գոյացած «շեղյալ Նաիրին», աշխարհագրական քարտեզներում և ոչ մի տեղ չզբաղեցնող այդ «խորհրդավոր լեգենդը» «ո՞րտեղից մեյդան բն-

29 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 304—305։

կավ» (V, 178),—հարցնում է Չարենցը և շտապում ասել, որ դա ամենևին էլ իր հորինածը չէ, որ լեգենդի հայտնությունը կապված է պատմական ու հոգեկան ինչ-ինչ երևույթների հետ. «Սիրելի ընթերցո՛ղ։ Ես չեմ հնարել այդ անունը և պարզապես չգիտեմ, թե ի՞նչ է նա նշանակում։ Գուցե «Նաիրի» նշանակում է ցնորք. ո՞վ իմանա։ Գուցե և նշանակում է՝ «անքաշ պանիր»—աստված ինքը գիտե։ Կամ, գուցե, «Նաիրի» այն գարին է նշանակում, որ տեսել է երկարականջ քեռին իր այն նշանավոր երազում։ Չգիտեմ։ Եվ ի՞նչ նշանակություն ունի վերջապես, թե ի՞նչ է նշանակում «Նաիրի»։ «Նաիրին»—Նաիրի է—պրծավ գնաց։ Պայմանավորվենք միայն, որ դա, մի շարք այլ բաներ նշանակելուց բացի, մի երկրի անուն է, ինչպես Սողոմոնը—մարդու և... Եվ նորից—խոչընդոտ, սիրելի ընթերցող։—Ո՞րտեղ է, ո՞րն է այդ երկիրը—կարող ես հարցնել դու հիմա,—և ես նորից կարող եմ մնալ քիթս կախ, այսինքն՝ շվարած։ Շվարած ո՛չ թե այն պատճառով, որ չգիտեմ այդ երկրի տեղը, այլ այն հասարակ պատճառով, որ իմ հավաքած պատմական և աշխարհագրական ստույգ տեղեկությանց նայելով—այդ երկիրը շատ քիչ է նման գոյություն ունեցող այլ երկրներին, ասենք—Արգենտինային, Չիլիին, Տաճկաստանին, Ռուսաստանին, կամ թեկուզ Հաբեշստանին կամ Ալբանիային... Քիչ է նման ո՛չ թե իր աշխարհագրական դիրքով, բնակիչների կազմով, պետական սիստեմով և այլն, այլ... Հենց այս «այլումն է» բանը, սիրելի ընթերցող։ Այս «այլն» է ահա, որ ձեռնթափ է անում ինձ, քարից-քար խփում, խայտառակում։ Բանն այն է, որ այդ «երկիրը», այդ չարաբաստիկ «Նաիրին», ինչպես բանաստեղծներն են հաճախ ասում իրենց գերերկրային սիրուհիների մասին—«և կա, և չկա»։ Կա, իհարկե, կա, եթե ոչ ինչպե՞ս պիտի ապրեին «շեղյալ» այդ երկրում մի շարք այնպիսի պատկառելի մարդիկ, ինչպիսիք են Գեներալ Ալոշը, Օսեփ Նարիմանովը, Քոռ Արութը, պ. Մարուքեն,— ո՞րը թվեմ։ Մարդիկ, որոնց երկրային գոյությունը, ինչպես տեսնում եք, ոչ մի դեպքում չի կարելի, իհարկե, կասկածի ենթարկել։ Եվ, միևնույն ժամանակ, չկա, որովհետև... եթե նա լիներ—ապա ուրեմն ինչո՞ւ նա պիտի անվանվեր «Նաիրի»—այսինքն կրեր մի անուն, որ դուք չեք գտնի այսօր և ոչ մի աշխարհագրական քարտեզի վրա» (V, 178—179)։

Տասական թվականներին Նաիրի անունը սկսեց հաճախ գործածվել մամուլում և հրապարակախոսության մեջ, պատմական հետազոտություններում և գեղարվեստական գործերում։

Նաիրիի բանաստեղծական կերպարն ամենից ավելի խոր ներ-

Հընչանքով կառուցեց Վահան Տերյանը։ Չարենցին և նրա սերնդին հասսան տագնապի և սպասման, հույսի և ծանր նախազգացման այն կանչերը, որի դասական բանաձևումը եղավ Վահան Տերյանի հետեվյալ կանչը.

Ահով, ահա, կանչում եմ քեզ,
Յո՛լա, ցնորք Նաիրի՛։—
Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի[30]։

Վահան Տերյանի Նաիրյան խոսքերը՝ բառապաշարը, դարձվածքները, բանաձևումները խոր հետք թողեցին ժամանակի վրա։ Այդ խոսքերը դարձան ժամանակի ոճը, մտան խոսակցական լեզվի մեջ, տեղ գտան մամուլում, անգամ՝ անձնական նամակներում։ Բոլորը գրում և խոսում էին տերյանական դարձվածքներով ու քաղվածքներով։ Հայոց բանաստեղծությունը, մանավանդ, ամուր կառչած էր Վ. Տերյանի բառապաշարից ու հուզապրումներից։ Ճանաչված, թե սկսնակ, բոլոր բանաստեղծները հայացքները գամել էին «ցնորք Նաիրիին»։

«Ցնորք-Նաիրիի» *որոնումը գերազանցապես ողբերգ էր և անորոշ հարցում, բովանդակությամբ նման գոգոլյան պաթետիկ հարցումներին.* «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...», «Русь! чего же хочешь от меня?». «У! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..», «Русь, куда же несешься ты?»[31].

Հարցականի ուղիներում էր նաև տասական թվականների Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը, որը ողողված էր տերյանական նվագներով ու մտապատկերներով, «երազի» և «ցնորքի» գույներով։

Պատմական մեծ իրադարձությունից՝ հեղափոխությունից հետո, Նաիրին, անտարակույս, ուրիշ կերպ է երևում Չարենցին։ Նա ցանկանում է իր խոսքն ասել թեև արդեն «հնացած», բայց և չմոռացված խնդրի մասին, շարունակում է որոնել Նաիրին, որոնել ոչ թե կորածը՝ տերյանականը, այլ գտածը՝ «հակատերյանականը»։

Այլ կերպ ասած՝ Չարենցը որոնում է **Նաիրիի** *նոր տեսանկյունը։*

30 **Վ. Տերյան,** *Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 235։*

31 *Н. В. Гоголь,* Собр. соч. в шести томах, т. V, стр. 221, 230, 259.

Այս խնդրի մասին ամենայն հստակությամբ, առանց ծածկագրության, ուղիղ և որոշ գրում է վեպի քնարական Առաջաբանում. «Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում։ Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը» *(V, 12)։*

Քնարական մտորման եղանակով ընթերցողին ուղղված այս հարցը, եթե թարգմանենք հասարակագիտական տերմինաբանության լեզվով, ապա կստանանք հետևյալ սխեման՝ ի՞նչ ճանապարհ է անցել ժողովրդի պատմությունը և ի՞նչ ուղիներով է նա անցնելու այսուհետև։

Ուրիշ խոսքով, Չարենցին զբաղեցնում է ոչ միայն ժողովրդի եղեռնապատումը, այլև հետաքրքրում է Նաիրյան երկրի հեռավոր պատմական անցյալը, իսկ առաջին հերթին՝ ապագա ուղիները։ Անցյալի, ներկայի և ապագայի ամբողջ ճամադրությունը։

«Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում...»։

Այս կենտրոնական, գլխավոր հարցի տեսանկյունով էլ Չարենցը դառնում է Երկիր Նաիրիի գաղափարական առաջադրությանը, պարզելով, ամենից առաջ, որ երևույթն ունի երկու կողմ, երկու բևեռացված սկզբունք։

Դրանցից մեկը Երկիր Նաիրիի ժողովրդական պատկերացումն է, այսինքն՝ այն պատկերացումը, որ ժողովրդի դարավոր, առողջ և ազնիվ տոչորումների, նրա երազների բնական շարունակությունն է։

Դրանցից մյուսը «բուրժուական պատրիոտիկայի» գաղափարախոսության վրա կառուցված պատկերացումն է՝ ռսկեզօծված առեղծվածի խորհրդավոր շղարշով։

Առաջին պատկերացումը իրականություն դառնալու ժողովրդական երազն է, երկրորդը՝ իրականության կենսական հարցերից հեռացող «հավելյալ աշխարհի» մշուշն է։

Չարենցը իր առաջադրած խնդրի («ի՞նչ» և «ո՞ւր») լուծմանն է դիմում Երկիր Նաիրիների ժողովրդական ու բուրժուական պատկերացումների՝ սկզբունքորեն հակադիր այդ գաղափարախոսությունների ելակետով, բացահայտում է, առաջին հերթին, այդ երկու ըմբռնումների ներքին անհաշտությունը։

Եթե Վահան Տերյանի և, առհասարակ, հայ ժողովրդի մեծագույն հատվածի՝ նրա դեմոկրատիայի համար, Երկիր Նաիրին պատերազմի արյունոտ մագիլներում կործանվող ժողովրդի փրկության գինադրոշն էր, սպասվող վերածնության և հույսի խորհրդանշանը, քաղաքական ազատության և ազգային կուլտուրայի ար-

ժերների պահպանման խարիսխը, ապա դեմոկրատիայի տարրերից հեռու կանգնած սոցիալական ուժերի, մասնավորապես դաշնակցության կուսակցության վարիչների ու գաղափարախոսների համար դա մի հավելյալ, միֆական աշխարհ էր՝ հետնաշխարհ, որի տեսլացած պատկերի հետ էին առնչվում հայ բուրժուազիայի դասակարգային բաղձանքները։

Եթե Վահան Տերյանը, հայրենասերի խղճով ու անդավաճան ուխտով, բերում էր ժողովրդական սիրտ և երազի բնական տարերքը՝

Ջըշլացա խնդում փառքիդ
Անցյալ ու հին փայլով երբեք.—
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգիդ,
Եվ երգերըդ մեղմ ու բեկբեկ,
Խեղճությունըդ՝ խավար ու լուռ,
Աղոթքներըդ՝ դառն ու ցավոտ,
Ջանգակներիդ զարկը տըխուր,
Եվ խուղերիդ լույսերն աղոտ[32],—

ապա օտար ափերում ծվարած «ազգասեր» հայ բուրժուազիան՝ իր հավատարիմ **թիկնապահ դաշնակցության** հետ միասին, օգնության կանչելով պատմության անթափանց մշուշում կորած նախապատմական անուններն ու նախապաշարմունքային նշանագրերը, դրանք դարձնում են օրվա լոզունգ՝ իբրև թե ժողովրդի «**ընդհանուր ազգային իդեալը»**՝ համընդհանուր իդեալը, քարոզելու համար։

Իրականում Երկիր Նաիրին ետնավարագույր էր, որի «**կախարդական հովանու»** տակ բուրժուազիան «իր ժողովրդի թիկունքում **և ընդդեմ** այդ ժողովրդի՝ ռեակցիոն գործարքի մեջ է մտնում ճընշող ազգի բուրժուազիայի հետ»[33], իսկ դաշնակցությունը, օրհնելով ցարիզմի հետ կնքած «**սուրբ դաշինքը»**, հանգիստ հանդիսատես է լինում հայ բուրժուազիայի նախնական կուտակման պատկերին։

Եթե հայ դեմոկրատիայի համար Նաիրին անպարտ երկրի ապագա հառնումի հենարանն էր, ապա ներաhայաց ազգայնական գործիչների համար Նաիրին այն թզատերևն էր, որը կոչված էր «գաղտնագրելու» նրանց դասակարգային ակնկալությունները։

Պատահական չէ, որ հայ դեմոկրատիայի անունից Վահան Տեր-

---

32 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, էջ 229։
33 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 23, էջ 68—69։

յանն էր դաշնակցության «ազգափրկիչ» հավաստիացումներին ա-
սում ամենավճռական խոսքը.

Չեմ հավատում ճիչերին ձեր ցնծագին
Եվ խանդավառ աղմուկներին այդ շփոթ.
Գաղտնի մի թույն կեղեքում է իմ հոգին
Եվ ձեր խինդը սարսեցնում է, որպես բոթ։

Ո՞վ է կանգնել պաշտպան երկրին իմ ավեր,
Ո՞վ է թարգման մեր դարավոր տանջանքին...[34]

Հայտնի է, որ ազգային գոյության՝ հայրենիքի, գաղափարը իմպերիալիստական պատերազմի տարիներին առանձնապես սուր արտահայտություններ և ձևափոխություններ ունեցավ։ Նոր թափով ծավալվեցին ազգային շարժումները, ժողովրդական լայն խավերի մեջ բարձրացավ ազգային ազատագրության պայքարի ալիքը։ Մասնավորապես ճնշված ժողովուրդները նոր ուժով հավատացին ազատագրության ճառագող հույսերին։

Հայտնի է նաև, որ առանձնապես այս շրջանում հասարակության ռեակցիոն ուժերը փորձեցին (և, իհարկե, ոչ առանց արդյունքի) ողեգրել ազգային շարժման բուն ժողովրդական տարերքը և այն ծառայեցնել իրենց դասակարգային ակնկալիքներին։

Հուսանքի երես նետվեցին ազգային շարժման մակաբույծները։

1916 թվականին գրած «Մարքսիզմի ծաղրանկարի մասին» հոդվածում Վ. Ի. Լենինը տվել է ազգային շարժումների և ազատագրական գաղափարների կենսունակության իրական նախադրյալների ու դրանց ձևավորման կոնկրետ հանգամանքների հետևյալ բացատրությունը. «Արևմտյան երկրներում ազգային շարժումը վաղեմի անցյալ է։ «Հայրենիքը» Անգլիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և այլն, արդեն երգել է իր երգը, խաղացել է իր պատմական դերը, այսինքն՝ ազգային շարժումն այստեղ չի կարող մարդկանց նոր մասսաներին տնտեսական ու քաղաքական նոր կյանքի բարձրացնող պրոգրեսիվ բան տալ։

...Եվրոպայի արևելքում բանն ուրիշ տեսակ է։ Ուկրաինացիների ու բելոռուսների համար, օրինակ, միայն Մարսի վրա երազներով ապրող մարդը կարող է ժխտել, որ այստեղ դեռ չի ավարտվել ազգային շարժումը, որ այստեղ դեռ կատարվում է մասսաների արթնացումը մայրենի լեզվին և նրա գրականությանը տիրապետե-

---

34 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 73։

լու ուղղությամբ... «Հայրենիքը» այստեղ դեռ չի երգել իր ամբողջ պատմական երգը։ «Հայրենիքի պաշտպանությունը» այստեղ դեռ կարող է լինել դեմոկրատիայի, մայրենի լեզվի, քաղաքական ազատության պաշտպանությունը ճնշող ազգերի դեմ, միջնադարի դեմ...»[35]։

Վ. Ի. Լենինն այնուհետև պարզաբանում է, որ ամեն մի ազգային ճնշում անխուսափելիորեն առաջ է բերում հակահարված ժողովրդական լայն խավերում։ Ուրիշ խոսքով, այդ ճնշմանը պատասխանելու համար ծնվում է ազգային-ազատագրական շարժման ժողովրդական, արդարացի հոսանքը։

Բայց կա նաև երևույթի մյուս երեսը. հաճախ, շատ հաճախ հասարակության ռեակցիոն ուժերը խեղաթյուրում և մանրացնում են ազգային շարժումների բովանդակությունը, ցանկանում են իրենց դասակարգային նեղ շահերին և բաղձանքներին հարմարեցնել ազգային ճնշման դեմ ուղղված արթնացող դեմոկրատիայի հակահարվածի ալիքը։

«Եթե մենք հաճախ ենք նկատում (մանավանդ Ավստրիայում և Ռուսաստանում),— ասում է Վ. Ի. Լենինը,— որ ճնշված ազգերի բուրժուազիան միայն շաղակրատում է ազգային ապստամբության մասին, իսկ իրականում՝ իր ժողովրդի թիկունքում և ընդդեմ այդ ժողովրդի՝ ռեակցիոն գործարքի մեջ է մտնում ճնշող ազգի բուրժուազիայի հետ, ապա նման դեպքում ռևոլյուցիոն մարքսիստների քննադատությունը պետք է ուղղվի ո՛չ թե ազգային շարժման դեմ, այլ այդ շարժումը մանրացնելու, գռեհկացնելու, խեղաթյուրելու և մանր գզվռտոցի վերածելու դեմ»[36]։

Հայ իրականությունը՝ այստեղ նոր շիկացումով բորբոքված ազգային շարժումները և դրանց ընթացքը, տալիս է լենինյան դրույթների ամենացայտուն օրինակներից մեկը։

Դաշնակցությունը,— ինչպես գնահատում են հայ մարքսիստները,— ահաբեկված ժողովրդի սոցիալական գիտակցության արթնացումից, այլևայլ հարաբերությունների մեջ էր մտնում խոշոր ազգերի բուրժուազիայի հետ՝ խոստումնալից ապագայի և մոտալուտ հույսերի խաբկանքով նրանց համընդհանուր հեղափոխական խնդիրներից մեկուսացնելու, ժողովրդի քաղաքական գիտակցությունը թուլացնելու, ժողովրդին հոգեկան գերության մեջ պահելու համար։

---

35 Վ. Ի. ԼԵՆԻՆ. Երկեր, հ. 23, էջ 38։

36 Նույն տեղը, էջ 68—69։

Դաշնակցությունը,—ասում է Ստ. Շահումյանը,— երկար տարիներ ժողովրդին կերակրելով ազգային շարժման լոզունգներով, մասնավորապես «ազգի հոգեբանական ընդհանրության» տեսությամբ, իր բուրժուական էությունը քողարկելու համար ստիպված էր զարդարվել «սոցիալիստական փետուրներով»։

«Կովկասի հայ բուրժուազիան,— գրում է Շահումյանը,—բնականորեն Դաշնակցություն կուսակցության մեջ տեսնում է իր ճարազատ զավակին, իր լավագույն դաշնակցին, իր շահերի լավագույն արտահայտչին ու պաշտպանին,—և այդ պատճառով բոլոր ուժերով՝ նյութապես ու բարոյապես, աջակցում է այդ կուսակցությանը»[37]:

«Խմբապետ Շավարշը» պատմական դարաշրջանի լույսի տակ» վերին աստիճանի արժեքավոր, իսկական կրքով և շնչով գրված հոդվածում, անդրադառնալով 20-րդ դարի Հայաստանի ողբերգական կացությանը, Հր. Թամրազյանը միանգամայն ամողջ և տրամաբանական մոտեցումներով իրարից զատում է ազգային կուսակցությունների առաջացման կենսական նախադրյալները և այդ կուսակցությունների հետագա գործունեությունը։ Բավական հստակորեն նշելով, որ այդ կուսակցությունների ստեղծման հողը քաղաքական-ազգային ճնշումների դեմ ոտքի կանգնած ժողովրդի ազատագրական տարերքն էր, ազգային ճնշման դեմ արթնացած ժողովրդական ապստամբության հոգեբանությունը,— Թամրազյանը, միաժամանակ, ճիշտ բացատրություն է տալիս ազգայնական կուսակցությունների վարած քաղաքականությանը, բնութագրելով որպես ավանտյուրիստական, անհեթեթ ու աղետալի սխալներով հագեցած քաղաքականություն. «Նրանք գնացին լայն ծավալի մի ավանտյուրայի. Հայաստանի դռները բացելով Թուրքիայի առաջ, չկարողացան երկիրը պաշտպանել թուրքական նոր ագրեսիայից... Դաշնակցությունը՝ խճճված ինտրիգների ու խարդավանքների մեջ, չէր կարողանում կազմակերպել ինքնապաշտպանությունը»[38]։

Նշելով նաև մի շարք օբյեկտիվ գործոններ (ինչպես արտաքին օգնության բացակայությունը և այլն), որոնք դարձան ազգային ինքնապաշտպանության անհաջողության ու կործանման պատճառը, պատմաբանի դեր ստանձնած գրականագետը պակաս ուշա-

---

37 Ստ. Շահումյան, *Երկեր, հ. I, Երևան, 1955, էջ 284։*

38 Հր. Թամրազյան, *Գրական ուղիներում, Երևան, 1962, էջ 215։*

դրությունն է դարձնում ազգային-ժողովրդական շարժումների մանրացման խնդրին։

Սրանով է, թերևս, բացատրվում այն միակողմանի գնահատականը, որ Հր. Թամրազյանի հոդվածում տրվում է «Երկիր Նաիրի» վեպին։

Այդ հոդվածում «Երկիր Նաիրին» համարվում է ժամանակաշրջանի ողբերգությունը շրջանցող, «գռեհիկ-սոցիոլոգիական» մտածողությանը տուրք տված գրվածք. «Դա բավականաչափ զգալի է մի այնպիսի տաղանդավոր երկում՝ ինչպիսին է «Երկիր Նաիրին», ուր այնքան ուժեղ է ծաղրը ընդդեմ ազգայնական գործիչների, բայց գրեթե լռություն է տիրում երկիրն ավերող թուրք բռնակալության նկատմամբ»[39]։

Այս սխալի[40] արմատը վեպի արծարծած խնդիրների միակողմանի պատկերացումն է, ինչպես նաև նրա «երգիծական ոգեշնչման» մասնահատկության անտեսումը։

«Երկիրն ավերող թուրք բռնակալության նկատմամբ» պահպանված «լռության» մասին խոսք չի կարող լինել նախ և առաջ այն պատճառով, որ դա հասկացվում է ինքնստինքյան՝ Նաիրյան աշխարհի ողբերգությունից, որտեղ մեղքի «առյուծի բաժինը», ինչպես շարունակ հիշեցնում է Չարենցը, ընկնում է Հայաստան ներխուժած «դարավոր ոսոխի» վրա։

Այնուհետև. Չարենցի առաջին խնդիրը ոչ թե եղեռնագործությունների գեղարվեստական պատումն էր, այլ երկիր Նաիրիի տրամագծորեն ներհակ սկզբունքների՝ իրականության մեջ գործող տարբեր գաղափարախոսությունների էությունը բացահայտելը։

Դրանցից մեկը վերասերված ու բուրժուականացած այն սկզբունքն էր, որը, ինչպես գրել է Ստ. Շահումյանը, վնասակար էր «մոլորված, շշմած, քաղաքականապես տգետ և կույր առաջնորդների ձեռքին խաղալիք դարձած հայ դեմոկրատիայի»[41] շահերի տեսակետից։

Մյուսն այն սկզբունքն էր, որ ծրարում էր իր մեջ արյունոտ և անպարտելի երկրի խոնարհ ժողովրդի պատմական արդարացի

---

39 Նույն տեղը, էջ 217։

40 Հետագայում գրած «Խոհեր Չարենցի անցած ճանապարհի մասին» հոդվածում («Գրական թերթ» 1967, №№ 30, 31, 32) Թամրազյանը վերանայեց վեպի գնահատականը, կարևորելով առաջին հերթին ժողովրդի ողբերգության պատկերումը։

41 «Պայքար, 1916, № 33։

երազանքներն ու քաղաքական ազատության բաղձանքները։ Դա այն սկզբունքն էր, որ անհաշտության մեջ էր Մազութի Համոյի «ուղեղի եղջյուրների վրա որպես առասպելական ցուլ» կանգնած «անգո», անմարմին ֆետիշներին, մազութի-համոյական «ուղեղային մորմոքին», որն աննկատելիորեն, սարդի նման հյուսել էր իր ցանցը և «կախարդիչ» հմայքը տարածել անգամ հասարակության պլեբեյական-դեմոկրատական տարրերի վրա։

6

Ինչո՞ւ, ի՞նչ պատճառաբանությամբ ազգության ճակատագրին նվիրված վեպը Չարենցը գրեց ոչ թե որևէ ուրիշ հյուսվածքով, ասենք՝ աՀարոնյանական լալահառաչ ողբի բանալիներով (հակառակը, ծաղրեց այդ ոճը), կամ Շիրվանզադեի զտարյուն սոցիալական կտավի օրինակով, կամ հոգեբանական վերլուծության հանրաժանոթ կանոններով, այլ երգիծական ոճով։

Ինչո՞ւ Չարենցը դիմեց երգիծանքին։

Արդյո՞ք սա ձևաբանական խնդիր էր միայն։

Հարցն ունի գեղագիտական հիմնավոր պատասխան և նույնքան հիմնավոր բացատրություն։

Երգիծանքի ոճաբանությունը ժամանակի հրամայականն էր. ասել է թե ժամանակն էր թելադրում իրեն պիտանի, իրեն անհրաժեշտ, իրեն վայելուչ արտահայտչական ոճը։

Իսկ ի՞նչ հասարակական կառուցվածք ուներ «քսանական թվականները»։

Հայ ժողովրդի դարավոր պատմության մեջ քսանական թվականները սովորական, համր ու ամուլ տարիներ չէին, այլ անկյունադարձի՝ հեղաշրջման, թվականներ։

Հեղաշրջվում էր կյանքը՝ վերից վար, իր բոլոր արտահայտություններով, վերանայվում ու վերագնահատվում էին հին արժեքներն ու հասկացությունները, իսկ ամենից առաջ և ամենից արագ՝ գաղափարախոսական-հոգևոր արժեքները։

Չափազանց վճռական ու արագընթաց այդ թվականներին հասարակական գիտակցության մեջ երգիծանքը ծրագրվում էր իբրև անցյալից կապերը խզելու, անցյալը մեկընդմիշտ պատմությանը հանձնելու, հնության ավերներից և ուրվականներից սահմանազատվելու ամենակտրուկ, ամենահեղափոխական գործողություն։

«Պատմությունը, — ասում է Մարքսը,— գործում է հիմնավորապես և անցնում բազմաթիվ փուլերի միջով, երբ գերեզման է տանում կյանքի հնացած ձևը։ Համաշխարհային-պատմական ձևի վերջին փուլը նրա կոմեդիան է»[42]։

«Կյանքի հնացած ձևի»՝ հնության ուրվականների նկատմամբ քաղաքական-հասարակական նոր միջավայրի բռնած անհաշտ ու սկզբունքային դիրքով էլ բացատրվում է երգիծանքի տեսակարար կշռի բարձրացումը և նրա գործունեության դաշտի երբևէ չեղած լայնացումը։

Ժամանակն այնպիսին էր, որ անհրաժեշտություն էր դարձնում իրենց սպառած կյանքի ձևերի և պատմության մահացող ուժերի դեմ ուղղված սոցիալական զայրույթի գեղարվեստական համարժեքի՝ երգիծանքի, բուռն զարգացումն ու կենտրոնացումը։

Բացի այն, որ երգիծանքը արվեստի ամենաժողովրդական ձևերից մեկն է, ըստ էության ամենից մատչելին՝ ամենադեմոկրատականն է իր բնույթով,—նաև գործողության արվեստ է՝ վերին աստիճանի ճկուն ու վերին աստիճանի նպատակասլաց։ Սրանով էլ թերևս բացատրվում է այն հանգամանքը, որ գեղարվեստի և ոչ մի ուրիշ ձև այնքան սերտ, օրգանական համագործակցություն չունեցավ ժամանակի հետ, ինչպես երգիծանքը։

Անկյունադարձի ժամանակը ընդարձակ տեղ բացեց երգիծանքի համար ու ազդակներ տվեց երգիծանքին՝ ծառանալու պատմության բեկման ընթացքին անհարազատ երևույթների և հնության կուռքերի դեմ։

Ժամանակի ամենաանմիջական խթաններով քսանական թվականների հայ իրականության մեջ ծայր առավ ծիծաղի՝ գործողության արվեստի, վարար հոսանքը։

Ծիծաղը տեղ գտավ ոչ միայն գրականության, այլև թատրոնի ու կերպարվեստի, քաղաքական հրապարակախոսության ու պարբերական մամուլի մեջ՝ կործանելու հնության ամեն կարգի արտահայտությունները՝ քաղաքականության, սոցիալական հոգեբանության, կենցաղի ասպարեզում։

Հայ իրականության մեջ երգիծանքի լայնատարած հոսանքի փաստով վերստին արդարացավ ծիծաղի՝ իբրև «ուրախության» ու «ճաղրության» արվեստի, գոգոլյան ինքնատիպ տեսությունը[43]։

---

42 «Կ. Մարքսը և Ֆր. Էնգելսը արվեստի մասին», հ. I, Երևան, 1963, էջ 61։

43 «Մեռած հոգիներ» գրքի թարգմանիչը՝ Դ. Դեմիրճյանը, պոեմի լեզվի և ոճի առանձնահատկություններին նվիրված հմուտ առաջաբանում Գոգոլի երգիծանքը

Արդարև, ամենուրեք՝ պարբերական մամուլի էջերից և թատերական բեմերից, նկարչական կտավներից և հրապարակախոսական ամբիոններից որոտաց հաղթողների զրնգուն, առողջ, լիաթոք ծիծաղը։

Խորհրդային Հայաստանի գրեթե բոլոր թերթերը՝ հանրապետական և գավառական մամուլի օրգանները, առաջին իսկ համարներից դիմեցին հնության երևույթները մտրակող երգիծական խոսքին, բացասման մեջ հասնելով նաև ցավալի ու հախուռն ծայրահեղությունների։

«Խորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ», «Մաճկալ», «Անաստված» թերթերի և ամսագրերի երգիծական հավելվածներից բացի, ստեղծվեցին երգիծական պարբերական հրատարակություններ՝ «Շեշտը» (1923), «Զուռնան» (1924), «Կարմիր մոծակը» (1926—27), «Խաթաբալան» (որն իր ծննդյան օրից՝ 1906-ից, շարունակում է գործունեությունը մինչև 1926 թվականը), «Կարմիր աքլորը» և այլն[44]։

Առօրյա կենցաղից մինչև պետությունների դիվանագիտական քաղաքականություն, օրվա մանրուքներից մինչև համաշխարհային կյանքի ընթացիկ մոմենտի բարդ հարցեր,—այսպիսին էր հայ երգիծական մամուլի ընդգրկումների շրջագիծը։

«Երգիծական գիտելիք» ու շունչ ունեցող գրողների (Դ. Դեմիրճյան, Ե. Չարենց, Վ. Թոթովենց, Գ. Մահարի, Ա. Բակունց) և հանրության ճանաչմանն արժանացած ֆելիետոնիստների (Լեռ-Կամսար, Մ. Դարբինյան, Սալ-Ման, Էդ. Խոջիկ, Փալանդուզ Մկո և այլն) կողքին պարբերական հրատարակություններին եռանդուն մասնակցություն են բերում հարյուրավոր բանթղթակիցներ ու գյուղթղթակիցներ։ Բնորոշ կեղծանուններով՝ մտրակ, ասլտակ, ասեղ, խայթ, մոծակ, ցախավել և նման ծանակող «օրնամենտի» այլ բառերով, նրանք տպագրում են երգիծական «մանրուքներ»՝ լուրեր,

---

մեկնաբանում է իբրև «ուրախության արվեստ», որը հովվերգական հումորից («Երեկոներ Դիկանկայի մոտի գյուղակում»), խորանալով և հարստանալով, վերաճից փիլիսոփայական «ծանրակշիռ ուրախության» (Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու. հ. VIII, Երևան, 1963, էջ 521—540)։

44 Քսանական թվականներին երգիծական պարբերականներ են հրատարակվում նաև արտասահմանյան հայ գաղութներում։ Դրանց մեջ, ինչպես նշում է Ս. Բոդոսյանը «Սովետահայ երգիծանքը քսանական թվականներին» գրքում (Երևան, 1963), իր գաղափարական բովանդակությամբ և ծաղրի սրությամբ աչքի է ընկնում մեծ երգիծաբան Երվանդ Օտյանի խմբագրությամբ Կոստանդնուպոլսում հրատարակվող «Իգնատ աղա» ամսագիրը։

անեկդոտներ, պատկերներ, կատակներ, մասլահաթներ, հումորեսկներ, ծիծաղի խարազանի տակ վերցնելով նոր կենցաղի ոգուն անհամապատասխան ու նոր հոգեբանությանը օտարոտի երևույթները։

Պարբերականների էջերում լայն տեղ են գրավում քաղաքական ու կենցաղային ծաղրանկարը, շարժը, հրապարակախոսական պլակատը, երգիծական գծանկարները՝ չափածո սրամիտ տեքստերով։

Լրագրող-ֆելիետոնիստն ու ծաղրանկարիչը, մեկը գրչով, մյուսը՝ վրձինով ու մատիտով, աշխատում են ձեռք ձեռքի տված, ուժեղացնելով թերթերի հրապարակախոսական շունչը։ Երգիծական պլակատներում կայուն կերպար է դառնում նոր կյանքի ճանապարհը մաքրող **կարմիր ցախավելի** պատկերը։

Երգիծական-քննադատական շունչը արտահայտվում է նաև գեղարվեստի տարբեր ոլորտներում։ Այսպես, կերպարվեստում առանձին ուշադրության է արժանանում քաղաքական ծաղրանկարի ժանրը. անգամ խառնվածքով «լուրջ» նկարիչները դիմում են երգիծական պատկերին ու պլակատին։

«Ռոստայի պատուհանների» («Окна Роста») օրինակով Հայկական հեռագրական գործակալությունը (ՀՀԳ) այդ տարիներին ասպարեզ է հանում սրամիտ մակագրություններով, ծաղրանկարներով ու երգիծական քառյակներով «զարդարված» «պատուհաններ»։

Քաղաքներում, շրջաններում և գյուղերում թատերական հանպատրաստի բեմերը պայթում են ծիծաղի անլռելի ալիքներից, իսկ թատերական նոր ձևի որոնումները գերազանցապես հակվում են դեպի ժողովրդական արվեստի ակունքները՝ խնդիր ունենալով վերաիմաստավորել ժողովրդական-բալագանային թատրոնի և հինավուրց թատերահանդեսների, դիմակների կատակերգության և մնջախաղի մեջ ծրարված ծիծաղի ու զվարճության հզոր աղբյուրները։ 20-ական թվականներին կազմակերպվում են մասսայական թատերահանդեսներ ու ագիտացիոն ներկայացումներ, որոնց առաջին խնդիրը անցյալի ուրվականների դեմ բացված ծաղրն ու ծանակն էր։ Թամաշան, պլակատը, մնջախաղը, ագիտ-սատիրը համարվում են նոր թատրոնի ամենագործնական և ամենապիտանի ձևերը։

Քաղաքական հրապարակախոսությունը նույնպես, որ 20-ական թվականների հասարակական կյանքում ազդեցիկ դեր էր կատարում, մեծապես օգտվում է երգիծանքի արտահայտչական մի-

ջոցներից, ժողովրդական բանահյուսության ավանդական կերպարներից ու դարձվածքներից, առածներից ու ասացվածքներից՝ ավելի դիպուկ, շեշտակի դարձնելու ամենօրյա «ագիտացիան»։

Ժամանակի երգիծական մթնոլորտից, իհարկե, ամենից ավելի շահում է գեղարվեստական գրականությունը։

Գրականության մեջ ծիծաղը ասպարեզ է գալիս բոլոր ժանրերում և ամենատարբեր երանգներով՝ ոչնչացնող ծաղրից մինչև ներողամիտ ժպիտ, կծու երգիծանքից մինչև քնարական սրտառուչ հումոր, պսակազերծող խայթոցից մինչև անմեղ կատակաբանություն։

Ի՞նչ երևույթներ են արժանանում հայ երգիծաբանների առանձնահատուկ վերաբերմունքին։

Երգիծական դատապարտման են արժանանում, նախ և առաջ, «մենակյացներն» ու հին եզերք երազողները, որոնց Մ. Արազին անվանում է անցվորներ, Դ. Դեմիրճյանը՝ անցյալի ուրուներ, Ստ. Զորյանը՝ Նախկին մարդիկ:

Այս թեմայով հայ գրականության մեջ ստեղծվում է գեղարվեստական այնպիսի արժեք, ինչպես Ակսել Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» փիլիսոփայական պատմվածքն է՝ քաղաքակրթությունից սարսափող, խարխուլ աշխարհի երազներով ապրող անանուն մարդու հազվագյուտ խոր կերպարով։

Այնուհետև, երգիծանքի ոլորտի մեջ են առնվում ընչաքաղց դասերից մնացած դեմքերը՝ կուլակն ու տերտերը։

Հակակուլակային և հակակրոնական ընդգծված դիրքեր ունեին գյուղացիական «Մաճկալ» թերթը և աթեիստական «Անաստված» հանդեսը, որոնց էջերում լրագրող բանաստեղծները չափածո տեքստերով մերկացնում էին «դասակարգային հաշտեցման» քարոզներն ու կրոնական-ավետարանական դոգմաները։ Հիշատակության են արժանի հատկապես Խնկո-Ապոր՝ ժողովրդական դարձվածքներով և ժողովրդական հումորով ողողված չափածո ֆելիետոնները։

Հայ էմիգրացիայի փլուզվող առօրյան կյանքի է կոչում Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» և Վ. Վաղարշյանի «Ֆինանսների մինիստրը» կատակերգությունները, ազգային կուսակցությունների զավեշտական վարքագիծը՝ Ե. Չարենցի «Կապկազթամաշան» և Ա. Վշտունու «Պառլամենտը», հիմարության և բախտախնդրության խրախճանքը՝ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» խորամիտ հեքիաթ-կատակերգությունը։

7

Երգիծանքի տեսադաշտն են մտնում նաև ուրիշ երևույթներ, բայց ամենից ավելի հետևողականորեն և սրությամբ երգիծանքը զբաղվում է «ազգային ռոմանտիզմի» հոգեբանությամբ։

Չափածոյի մեջ՝ «Ամենապոեմը», արձակում՝ Դ. Դեմիրճյանի «Համառոտ անմահները», Ա. Բակունցի «Հովնաթան մարչը», Լեռ-Կամարի քաղաքական պամֆլետների, ֆելիետոնների, երգիծական դիալոգների մեծ մասը («Ազգային այբբենարան»), վերջապես՝ «Երկիր Նաիրին», պարունակում էին այդ հոգեբանության դեմ ուղղված ծաղրի հսկայական պայթուցիկ վառոդ։

Հայոց վերջին պետականության անկումից հետո, շուրջ հինգհարյուր տարի, պատմական Հայաստանը գրաված օսմանյան թուրքերն անում էին ամեն ինչ՝ բարբարոսական հետապնդումներից մինչև գենոցիդ, վերջ տալու հայ ժողովրդի ինքնուրույն գոյությանը։

«...Թուրքական բռնապետության Սցիլլայի և ռուսական բռնապետության Խարիբդայի արանքում» (սա հայ ժողովրդի քաղաքական կացությանը դեռ 1899-ին Էնգելսի տված գնահատականն է) գտնվող հայությունը, այդուամենայնիվ, փայփայում էր ազգային ու քաղաքացիական ազատագրության մեծ հույսը։ Այդ հույսի հիմքի վրա 19-րդ դարում բարգավաճեց ազգային ռոմանտիզմի գաղափարախոսությունը, իսկ դարավերջին ստեղծվեցին ազգային կուսակցություններ։

Լինելով ոչ խելամիտ, անհեռատես քաղաքագետներ, այդ կուսակցությունների վարիչները ոչ միայն չկարողացան ճիշտ հունի մեջ դնել ազգային շարժումները, այլև ժողովրդի քաղաքական բախտը տնօրինելիս հրապարակ հանեցին անիրագործելի, մինչև անգամ անհեթեթ ծրագրեր։ Նրանց վարած քաղաքականության մեջ բացակայում էր ռեալիստական սթափ ու զգաստ հայացքը։ Ավելին. նրանց քաղաքականությունը, ժողովրդի պատմական բախտի ճակատագրական ժամերին, մերձենում էր դոն-քիշոտյան անճարակության ու դիվանագիտական խեղճության։ Ազգային կուսակցությունների քաղաքական ավանտյուրիզմը առանձնապես ցայտուն երևաց մեր դարի տասական թվականներին։ Թուրքական կազմակերպված ու ծրագրված ցեղասպանությանը նրանք պատասխանում էին կամ դաշինքներով (հիշենք 1908-ին՝ «Երիտթուր-

քերի» հետ կնքած դաշինքը), կամ հավատով (1912—1914 թթ. հայկական բարենորոգումների հետ կապված հույսերը), կամ ազգային-ռոմանտիկական լոզունգներով ու պատրանքներով։

Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին, ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի լայն խավերում վերջին անգամ ճառագեց ազատագրության հույսը։ Ոգևորվելով ցարական կառավարության սուտ խոստումներով և ազատագրության պատրանքներով, հոգևարք ապրող ժողովրդի մեջ 1914-ին լայն արձագանք գտավ կամավորական շարժումը, որի նպատակն էր ռուսական սվինների օգնությամբ ազատագրել թուրքական բռնապետության ցանցերում տառապող Արևմտյան Հայաստանը։ Հազարավոր հայրենասերներ՝ ժողովրդի քաջ զավակներ, խմբվելով կամավորական գնդերում, միամտաբար կարծում էին, որ ցարիզմը վստահելի նեցուկ կլինի ազատագրության ուխտին և պաշտպան կկանգնի տառապող ժողովրդի ճակատագրին։ Այդ հավատը նրանց ներշնչում էին դաշնակցության կարճատես քաղաքագետները, որոնք, «եղբայրական դաշինք» կնքելով ցարիզմի հետ, պատմության դաժան ժամին չկարողացան ղեկավարել ժողովրդի ազատագրական շարժումը և կազմակերպել անգամ Արևելյան Հայաստանի ինքնապաշտպանությունը.

«...Գլորվեցին օրերը, տխուր ու աղետաբեր. գլորվեցին և իրականացան 1914, 15, 16 թվականները—ելան, տեսիլանման... և իրականացան այնտեղ, սահմանի այն կողմը, այնտեղ ուր պիտի հառներ տարիների մուժից երկիրը Նաիրի, այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը՝ «Նաիրյան ուժերով» բեռնավոր։—Իրականացան այդ տարիները, դաժան ու անկարելի. այնտեղ,—Վանում, Բիթլիսում, Մուշում, Դիարբեքիրում,—այնտեղ—Էրզրումում, Սվազում, Երզնկայում,—այնտեղ—Գարահիսարում... Անապատում ելած միրաժի նման՝ ելավ-գետնահարվեց... Ու մնացին—դիեր, դիեր, դիեր,—առանին զառացանք։ Ու մնացին—ավերակներ...» (V, 195)։

Երբ ավերակված, արյունաքամ Հայաստանում հինգհարյուրամյա խզումից հետո, վերջապես ստեղծվեց սոցիալիստական, արևմտյան երկրների «մանդատներից» անկախ պետականություն, ժողովրդի համար պարզ դարձավ, որ նրան այլևս ոչինչ չեն կարող տալ ռոմանտիկական պատրանքներն ու դիվանագիտական ամուլ կողմնորոշումները։ Ավելին. սոցիալիստական հեղափոխության շնորհիվ պետականության տեր դարձած ժողովրդի նոր հոգեբանության անհարազատ թվացին այն պատրանքները, որոնք ինչ-որ չափով խոստանում էին համաժողովրդական աղետների կանխում։

Հեղափոխությունը,—ասում է Մ. Գորկին, «ժողովրդին սթափեցնելով բազմազան պատրանքներից, նրա մեջ ստեղծեց նոր հոգեբանություն»[45]։

Ժողովրդի այդ նոր հոգեբանության արթնացման ընթացքը լուգակցվեց անգամ իր իսկ կառուցած ազգային լեգենդների ու պատրանքների դեմ արտահայտված ընդվզումին։

Դա, սակայն, ոչ թե մոլորյալի մեղանչում էր, այլ ճշմարտության ճանաչում:

Իսկ նոր ճշմարտության համար քսանական թվականներին ազգային ռոմանտիզմի մեխանիկական հոգեբանությունից ավելի ատապարտելի բան չկար։ Այդ հոգեբանությունը կառչած էր անցյալից, նորից-նոր հրահրում էր «ազգային այն եռանդը», որն այլ բացառապես **«ճասարակական խիմերայի»** ծանրություն ուներ նոր կյանքի համար։

Սա էր սոցիալական-հասարակական այն նախադրյալը, որ քսանական թվականներին հրահրեց ազգային ռոմանտիզմի դեմ ուղղված երգիծանքի ուժեղ շաչը։

8

«Երկիր Նաիրիի» գեղարվեստական յուրացումների քննությանն անցնելուց առաջ անհրաժեշտ է պարզել ևս մի հարց։ Դա «ստեղծագործական պատմության» հարցն է. ե՞րբ է ձևավորվել վեպի գաղափարը և **ե՞րբ է գրվել վեպը**:

Այս հարցի պատասխանը մեզ տանում է Չարենցի ստեղծագործության խորքերը։

Բանն այն է, որ **Երկիր Նաիրին** իբրև **խնդիր** Չարենցին զբաղեցրել է առաջին իսկ գրական քայլերից սկսած, միշտ և շարունակ Չարենցը ապրել է այդ խնդրի հուզական մթնոլորտում, բերել է հարցի տարբեր պատասխաններ ու լուծումներ։

Այս մասին հեղինակը պարզորոշ ակնարկում է վեպի **Առաջաբանում. «Վաղո՜ւց, վաղո՜ւց** մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն։ Վաղո՜ւց ելք է փնտրում կուտակված մի կարոտ։ Մթի մեջ, գիշերի կեսին, կամ ցերեկը, երբ ես զբաղված եմ լինում առօրյա հոգսերով, կամ անգամ երբ ես տարված եմ լինում գինու կամ կնոջ հմայիչ հաճույքով,—ներսը, սրտիս խորքում, գողի պես գաղտնի, կամացուկ շարժվում է **նա**:

---

45 М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 286.

Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ինչպես ժամանակին չվճարած պարտամուրհակ—ծանրանում է սրտիս, անողոք—ուտում է սիրտս։

Հաճախ պատկերանում է նա ինձ, որպես մի վաղեմի բարեկամ. վաղեմի ծանոթի մի նման, որին ես շատ առաջ եմ հանդիպել, բայց կորցրել եմ հետո—օրերի մշուշից ելնում է նա հաճախ, օրերի մշուշից նայում է ինձ։ Երկա՜ր-երկա՜ր նայում է աչքերիս։ Ասում է՝ չե՞ս ճանաչում։ Մոռացե՞լ ես,—ասում է նա,—Ու սահում է էլի, թաղվում է օրերի մշուշում—կորչում է օրերում։

Հազա՜ր-հազա՜ր տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա ինձ...

Բայց ո՞վ է, կամ ի՞նչ է նա—ահա ամենաէականը։ Գուցե մեծ լինի զարմանքդ, սիրելի ընթերցող, եթե ասեմ, որ ես էլ չգիտեմ։ Գիտեմ, որ նա—կա, եղել է և հին է, որպես իմ արյունն է—հին։ Կա,—զգում եմ, շոշափում եմ սրտով, տեսնում եմ,—բայց հենց որ ուզում եմ բռնեմ, տեսնեմ մարմնավոր, կանգնեցնեմ հաստատ,—կորչում է, դառնում է աներևույթ, ցնդում է, որպես ծուխ, կամ ցնորք...

—Ինչքա՜ն, ինչքա՜ն անգամ հարցրել եմ ես ինձ, թե ի՞նչ է, վերջապես—Նաիրին։ Գուցե քեզ տարօրինակ թվա այս հարցը, սիրելի ընթերցող։ Բայց դա նույնքան է բնական, որքան այն հարցը, թե ո՞վ ենք մենք, վերջապես—նաիրցիներս։ Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում։ Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը։

Ամեն, ամեն անգամ, երբ նման հարցերը կերել են սիրտս,—մեկը, մի ուրիշը կարծես,—ուրվականի նման ելնելով օրերից, օրերի մշուշից, տվել է ուղեղիս չարախինդ մի հարց.—«Չէ՞ր կարելի արդյոք տեսնել մարմնավոր, պատկերացնել հաստատ երկիրը Նաիրի։ Նու, թեկուզ հենց իրենց՝ նաիրցիների կյանքում, կենցաղում։ Շոշափել այդ երևույթը—Նաիրյանը—սրտով, շոշափել մարմնավոր, պատկերել երկրային... Գուցե սուտ է Նաիրին—չկա... Գուցե—հուշ է միայն,— ֆիկցիա, միֆ։—Ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն...» (V, 10—12)։

Իր տեղում արդեն տեսանք Նաիրյան թեմայի այլևայլ արտահայտությունները Չարենցի ստեղծագործության էջերում՝ կապուտաչյա հայրենիքի պատրանքից մինչև «Դանթեական...» ու «Ազգային երազի» ողբերգությունը։ Տեսանք, թե ինչպես տեսիլքի ռոմանտիկական պատրանքը աստիճանաբար տեղը զիջում է իրականության ավելի սթափ ու ավելի քննադատական գնահատություննե-

րին, թե ինչպես, հաղթահարելով ներքին հակասություններն ու հոգեբանական ճոճումները, Չարենցը հասավ «ազգային էնտուզիազմի» իսկական էության ճանաչմանը և, ապա, **ազգության օտարանի՝ հայրենիքի**, գյուտին։

Թեպետև «Երկիր Նաիրի» վեպի կարոտն ու խանդաղատանքը, թախիծն ու մորմոքը, հումորն ու ծաղրը, ինչպես և մյուս ապրումներն իրենց տեղն ունեն Չարենցի ստեղծագործության այլևայլ էջերում, բայց սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ վեպի գաղափարական հիմնական առաջադրությունը՝ **«Նաիրիի դեմ—Նաիրիի համար»**,—այս առաջադրությունը առաջին անգամ երևաց «Ազգային երազ» ողբերգական-երգիծական անվանյալ պոեմում։

«Ազգային երազը» «Երկիր Նաիրի» վեպի այսպես կոչված մակետն է, նրա ուրվագիծը։

Հ. Սալախյանի ճիշտ նկատումով «Ազգային երազը» կարող է համարվել «Երկիր Նաիրի» վեպի նախամուտքը, այնքան որոշակի է այդ երկու գրվածքների դիտման կետի նմանությունը։ Տարբերությունը միայն այն է, որ «Ազգային երազում» իրական կյանքը տեղադրված է «երազի պայմանական շրջանակներում», իսկ «Երկիր Նաիրիում»՝ «կյանքը ոչ թե «մի երազ է», այլ մղձավանջային իրականություն»[46]։

Եվ «Ազգային երազը», և նաիրյան թեմայի վաղեմի արծարծումները ստեղծագործական ներծծումներ ու ազդակներ են, բայց հիմնական ազդակը հնամյա Նաիրիի նոր ծնունդն էր, ավելի ճիշտ՝ վերածնունդը, որ Չարենցին պարտադրեց՝ մոնումենտալ գործի մեջ ամփոփելու ժողովրդի պատմական գոյության վերաբերյալ ունեցած հայացքներն ու տալու բազմաչարչար խնդրի սեփական մեկնաբանությունները։

Վեպի ծրագրի մասին Չարենցը մտորել է արդեն 1920 թվականին։

1948-ին, ինձ հետ ունեցած զրույցում Գուրգեն Մահարին ասում էր, որ «որբանոցի» դաստիարակ[47] Չարենցն իրեն այցի եկած պատանիներին հայտնել էր, որ շուտով Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» պոեմի ոճով ու շնչով վեպ է գրելու՝ նյութ ունենալով հայ ժողովրդի գլխով անցած վերջին արհավիրքները։ Մահարու վկայությամբ Չարենցն արդեն գրել էր վեպի որոշ հատվածներ և որբանոցային

46 Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը գարծիր, էջ 99։

47 Չարենցը 1920-ին աշխատում էր Երևանի որբանոցում։

հանդիպումների ժամանակ բարձրաձայն արտասանում էր ենթադրյալ վեպի առաջին մասը եզրափակող տողը, որը զգալիորեն տարբեր է հայտնի վերջվածքից.

Իսկ դրսում մուժ էր, չարկամ մառախուղ...

Ժամանակակիցները վկայում են, որ Չարենցն անընդհատ ու ներշնչված կարդում էր Գոգոլի ստեղծագործությունը, մասնավորաբար «Մեռած հոգիներ» անզուգական պոեմը, ուսումնասիրում էր ժամանակի պարբերական մամուլն ու քաղաքական գրականությունը, հաճախ մտաբերում էր գրելիք վեպի նախատիպերին, համերկրացիների ու ականատեսների հետ նորից ու նորից ճշտում էր Կարս քաղաքի կենցաղի ու «նշանավոր» անցուդարձերի մանրամասնությունները։

Ամենայն հավանականությամբ Չարենցը ժամանակավորապես հետաձգում է վեպի աշխատանքը՝ ժողովրդի պատմության անկյունադարձի օրերին չափածո խոսքով շուտափույթ արձագանքելու համար։

Անհավանական չէ նաև, որ Չարենցը նույնիսկ որոշում է վեպի համար ամբարած նյութերը՝ կենսական տպավորությունները, պատմագիտական մթերումներն ու գաղափարական հայթայթումներն օգտագործել «Ամենապոեմում»՝ օր առաջ հասարակության քննությանը ներկայացնելու «Նաիրիի դեմ՝ Նաիրիի համար» գեղարվեստական առաջադրությունը։

«Ամենապոեմից» հետո միայն ամբողջ ուշադրությունը Չարենցը կենտրոնացնում է վեպի վրա, որին նա առանձին կարևորություն և նշանակություն էր տալիս։

Թեև «Երկիր Նաիրին» Չարենցը գրել է մաս-մաս՝ ընդհատումներով (1921-ին Մոսկվայում ավարտել է «Քաղաքը և բնակիչները», 1922-ի աշնանը՝ «Դեպի Նաիրին», իսկ 1924-ի փետրվարին, Երևանում՝ «Երկիրը Նաիրին»), բայց վեպի ամբողջ ծրագիրը և կառուցվածքը հայտնի է եղել դեռևս այն ժամանակ, երբ հանձն էր առել այդ մոնումենտալ գործը[48]։

---

48 Դա են ապացուցում գրականության և արվեստի թանգարանում, Չարենցի թղթերի մեջ պահված՝ վեպին վերաբերող որոշ գրառումներ։ Վեպի առաջին մասի մեքենագրված բնագրի տեքստի վերջում Չարենցը նշել է նրա հաջորդ մասերի բովանդակությունը՝ «II մասը՝ «Պատերազմը», III և վերջին մասը՝ «Հեղափոխությունը Նաիրիի երկրում», «էպիլոգ» (V, 512)։ Այս նշումներին համապատասխան կառուցվածքով էլ նա շարադրել է վեպը, ինչ-ինչ գեղագիտական նկատառումներով երրորդ մասում հեղափոխության թեմայից ավելի ծանրացել է Կարս քաղաքի անկման պատմության վրա։

9

Պատմական յուրահատուկ իրադրության մեջ ձևավորված «Նաիրիի դեմ՝ Նաիրիի համար» գաղափարական առաջադրությունը Չարենցը յուրացրեց մի հաղափի պատմության միջոցով։

Արձակագիրը նկարագրում է այն դեպքերը, որ կատարվեցին իր հայրենի Կարս քաղաքում՝ համաշխարհային առաջին պատերազմի սկզբից մինչև թուրքական զավթիչների օկուպացիան և Կարսի առաջին անկումը (1918 թ., ապրիլ)։

Այստեղ, ահա, ծագում է ևս մի էական հարց. «Երկիր Նաիրին» դեպքերի ժամանակագրություն-հիշատակարան է, թե՞ ուրիշ ժանրի գործ։

Չարենցն, իհարկե, ժամանակագրում-տարեգրում է 1913—18 թվականներին Կարս քաղաքի կյանքում կատարված գլխավոր դեպքերը: Այս չափով ու այս սահմանում էլ վեպը Կարսի այդ տարիների ժամանակագրությունն է։

Բայց հեղինակի նպատակը ոչ այնքան ամենամերձավոր անցյալի դեպքերի հավաստի և ճշգրիտ ժամանակագրությունը (хроника) տալն է, որքան այդ դեպքերը որոշ աշխարհայացքի լույսի տակ գնահատելը և դրանց «պատմական» նշանակությունը բացահայտելը։

Աշխարհայացքային դիրքերի «ճնշման» տակ հիշատակարան-ժամանակագրությունը ձևափոխվում է էպոսի,—մի ձևափոխություն, որն առաջինը կռահել է Մ. Շահինյանը, ասելով՝ «Երկիր Նաիրին» «...Կարս քաղաքի էպոսն է՝ երեք ցիկլով»[49]։

Ժանրային ձևափոխությունը չի նշանակում, անշուշտ, որ Չարենցին չէր զբաղեցնում վեպի, այսպես ասած, «պատմական հավաստիության» խնդիրը։

Ավելին. ժողովրդի ճակատագրի և դրա պատմա-փիլիսոփայությունը տալու համար Չարենցը ոչ միայն օգտվեց ժամանակի իրական-պատմական փաստերից ու վավերագրված աղբյուրներից, այլև Նաիրյան քաղաքի «օրերին ու վաստակներին» վերաբերող փաստացի տվյալները ծառայեցրեց վեպի գեղարվեստական հիմնական խնդրի յուրացմանը։

Չարենցը շատ խորն ու միանգամայն հստակ էր ըմբռնում ռեալիզմի գեղագիտության պահանջը. ամեն մի գեղարվեստական խնդիր քաղվում է իրականության նյութից, մարդկանց կենցաղից

---

49 Предисловие..., տե՛ս Е. Чаренц, Страна Наири, М., 1935, стр. 7.

ու հասարակական հոգեբանությունից, ամեն մի գեղարվեստական առաջադրությամն հենարաններ պետք է որոնի պատմության տըվյալ հատվածը ներկայացնող հասարակական կյանքի բազմապիսի երևույթների մեջ։

Գեղագիտական այս «պարտադրության» մասին հեղինակն ակնարկում է Առաջաբանի հետևյալ տողերում. «Սիրելի ընթերցո՛ղ... Սույն այս իմ պոեմանման վեպում կանցնեն աչքերիդ առաջով, բազմաթիվ նաիրցիներ. տիրի՛ր, որին կուզես, գտի՛ր, ում որ սըրտում, կամ հոգում կամենաս, երկիրը Նաիրի» (V, 13)։

Իսկ Առաջաբանի ամենավերջին պարբերության մեջ հեղինակը ցույց է տալիս «Նաիրին» ճանաչելու՝ «գտնելու», ամենակարճ ճամփան։ «Մնացածը—վեպում»,—այս կտրուկ խոսքով է փակում Առաջաբանը և անցնում բուն վեպի շարադրանքին։

Եվ որպեսզի ժամանակի պատմական դեպքերն ու դեմքերն իրենք, առանց կողմնակի «միջամտության», պարզաբանեն հեղինակին զբաղեցնող գեղարվեստական խնդրի էությունը, Չարենցը վեպ է մտցնում մինչև վերջ տոուցված, մինչև վերջ հավաստի կենսանյութը՝ եղելությունները:

Առաջին հայացքից պատմության տվյալների հավաստիությանն «անտարբեր», պայմանական արվեստի կանոններով գրված գործը, բանից պարզվում է, որ հայ գեղարվեստական արձակի ամենից ստուգապատում —ճշմարտապատում գրքերից է, իսկական իմաստով՝ անպայմանական արվեստի երևույթ:

Այս «գաղտնիքը» պարզում են Երկերի ժողովածուի V հատորի ընդարձակ ու մանրակրկիտ գիտական ծանոթագրությունները, որ մեծ ջանասիրությամբ, բանասիրական խնամքով և հետազոտական թափանցումով շրջանառության մեջ է դրել Ալմաստ Զաքարյանը[50]։

V հատորի ծանոթագրությունները ներկայացնում են Չարենցի հղացումների ձևավորման բուն ընթացքը, ինչպես և պարզում են իրականության տվյալների հանդեպ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքը. այստեղ գործում է դեպքերի հավաստիությունը պահպանելու, պատմության փաստերին առավելագույնս հարազատ մնալու սկզբունքը։

Տվյալ դեպքում, սակայն, հետաքրքրում է այն հարցը, թե

50 Ծանոթագրություններում այնքան առատ են վիպական «պատմությունների» իրական-կենսական աղբյուրներին վերաբերող հղումներն ու պատմագիտական հայթայթումները, որ անգամ հնարավոր է կազմել պատմական աղբյուրների և վիպական տեքստի համապատասխան մասերի բաղդատական սխեման։

ի՞նչպես, ի՞նչ եղանակներով է Չարենցն օգտագործել եղելությունները. արդյո՞ք նա միայն վերցրել է իրականության մերկ փաստը՝ իրական փաստի «տեսագրությունը», թե՞ փաստերի ժխորի միջից հանել է գեղարվեստական խտացվածքը։

Չարենցը, իհարկե, պատմագիտական հետազոտություն կամ վավերագրական ակնարկ չէր գրում և, բնականաբար, չէր քայլում դեպքերի ժամանակագրական ընթացքով։ Եվ, այդուամենայնիվ, նրան չափազանց մտահոգում էր պատմությանը հարազատ մնալու խնդիրը։ Այնքան էր մտահոգում, որ անհրաժեշտ է համարում վիպական անցման կետերում շարունակ հիշեցնել գրվածքի իրական հիմքերի մասին, նիշեցումներ, որոնք Երկերի ժողովածուի V հատորի գրախոսի ճիշտ նկատողությամբ, «գրական վաղածանոթ ոճավորումներ չեն»[51], այլ պատմության նյութի նկատմամբ խոր հարգանքի դրսևորումներ։

Չարենցն այնքան է գամված իրականության ստույգ տվյալներին, որ վեպի երկրորդ տպագրության ժամանակ (1926) անհրաժեշտ է համարել գրել մի նոր Առաջաբան («Երկրորդ հրատարակության առթիվ») և բացատրություններ տալ հայրենակիցներին՝ վեպում եղած փաստական որոշ անճշտությունների մասին։

«Երկիր Նաիրի» վեպը լույս տեսնելուց հետո,—գրում է Չարենցը,—հեղինակն իր մի շարք հայրենակիցներից սկսեց ստանալ գրություններ, մեծ մասամբ բարեկամական նամակներ, որոնցով այդ արգո նաիրցիները մի կողմից իրենց խորին գոհունակությունն են հայտնում հեղինակին, որ նա որոշ տեսակետով, այսպես ասած՝ անմահացրել է իրենց սրտին շատ մոտ Նաիրյան այդ քաղաքի օրերն ու վաստակները,— իսկ, մյուս կողմից, դժգոհությունը, որ հեղինակը, իր կամքից երևի անկախ պատճառներով, Նաիրյան այդ քաղաքի մի քանի արգո քաղաքացիների մասին արձանագրել է տեղեկություններ, որ չեն նամապատասխանում իրականության» (V, 7)։

Անտարակույս, հեղինակային այս բացատրության՝ «մեղայականի», մեջ երևում է նաև Չարենցի հեգնանքն այն ընթերցողների հանդեպ, որոնց կարծիքով, վեպը դեպքերի ու դեմքերի լուսանկարչական պատկեր է։ Բայց նրա խոսքում կա նաև անկեղծ ափսոսանք՝ առանձին փաստական վրիպումների և անճշտությունների համար։

---

51 Լ. Հախվերդյան, Գրողները ոչինչ չեն հնարում..., «Գրական թերթ», 1965, № 37։

«Անճշտություններից» ու «փաստական սխալներից», սակայն, ավելի կարևոր է, վեպի պատմական խոր հավաստիությունը, որը յուրացված է դեպքերին ականատես և ժամանակակից գրողի հետազոտական մանրակրկիտ աշխատանքով, նրա հարուստ գիտելիքներով ու պատմաբանի «ստույգ ոճով»։

V հատորի ծանոթագրությունների ուշադիր զննումից պարզվում է, որ վեպի պատմական հավաստիությունը պահպանելու համար Չարենցն առանձնապես կարևորել է երեք խնդիր։

Առաջին խնդիրը եղել է այն իրական հանգամանքների հարազատ պատկերումը, ուր տեղի են ունենում «վիպական» անցքերը։ Հանգամանքների շարքում են Կարսի աշխարհագրական-տեղագրական տվյալները, Նաիրյան հնամյա քաղաքի բնակիչների առօրյա կենցաղը, հասարակական տարբեր խավերի միջև եղած հարաբերությունները, մի խոսքով՝ ժամանակի կոլորիտը։

Հանգամանքներից հետո Չարենցը կարևորում է հերոսների վավերականության խնդիրը։ Վեպի հերոսների մեծ մասը (եթե ոչ բոլորը) ունեն նախատիպեր՝ բնորդներ։ Դրանք իրականության մեջ եղած մարդկանց գեղարվեստական «քաղվածքներ» են։

Եվ, վերջապես, գրվածքի ոճն ու հուզական պաթոսը նույնպես Չարենցը քաղել է ժամանակի պատմությունից և հոգևոր մթնոլորտից։

Վավերական հանգամանքներ, վավերական հերոսներ, վավերական ոճ,— սա նշանակում է, որ «Երկիր Նաիրին» ունի իրական-պատմական ամուր հիմք ու շաղախ։

Իհարկե, անհնարին է պատմական որևէ փաստաթուղթ կամ ուրիշ վկայություն ցույց տալ, որ առանց գեղարվեստական խմբագրության, հում վիճակում մտած լինեն վեպի մեջ։ Բայց վեպի շատ դրվագների համար կարելի է մատնանշել այնպիսի աղբյուրներ ու վկայություններ, որ արձանագրված են ժամանակի պարբերական մամուլում, Կարսին նվիրված ճամփորդական ուղեգրություններում և պատմա-աշխարհագրական գրքերում։

Օգտվելով Երկերի ժողովածուի V հատորի հարուստ ծանոթագրություններից, դիտենք իրական-պատմական աղբյուրների «վիպականացման» առանձին փաստեր։

Նախ տեսնենք, թե Կարսի տվյալ ժամանակի պատմության, նրա «տեղական կոլորիտի» և Կարսում տեղի ունեցած դեպքերի, մի խոսքով՝ հանգամանքների համար ինչ աղբյուրների է դիմել հեղինակը։

Վեպի երկրորդ մասը շարադրելուց առաջ Չարենցը գրում է, որ նախորդ՝ «Քաղաքը և բնակիչները» մասում, ինքը փորձել է «...պատկերել Նաիրյան այդ քաղաքն իր բոլոր հին ու նոր հրաշալիքներով... այնպես, ինչպես տեսել եմ Նաիրյան այդ քաղաքը ես, ինչպես պատկերացել է նա ինձ, այդ քաղաքը ճանաչողիս» (V, 77)։

Վեպում մեկ անգամ չէ, որ Չարենցը խոսում է իր ճանաչողությունից՝ մանկության տարիների տպավորություններից, ինչպես և տեսած ու լսած լինելու պարագայից։

Ահա հավաստիացումներից մեկ ուրիշը. «Սրտի անհուն թրթիռով ես ձեռնամուխ եղա նրա (Կարսի—Ս. Ա.) նկարագրությանը... որովհետև սիրելի է նա ինձ, որպես մանկության օրորան, և ծանոթ են նրա բնակիչներն ինձ, ինչպես ճինգ մատս, կամ այս գրիչս, որով գրում եմ հիմա» (V, 77)։

Սա էլ մի երրորդ հավաստիացում. «...Մենք պիտի խուսափենք զանազան ենթադրություններ անելուց ու եզրակացություններ հանելուց. պիտի պատմենք լոկ այն, ինչ որ մեզ հաջողվել է տեսնել սեփական աչքերով կամ լսել մարդկանցից, որոնք մեր աչքին ունեն ճշմարտախոսի անկաշառ կերպարանք» (V, 208—209)։

Ահա մի չորրորդ ծանուցում. «...և մենք չենք կարող չհիշատակել այստեղ այդ պատմության առթիվ այն ամենը, ինչ որ լսել ենք ու գիտենք, ինչ որ հայտնի է մեզ» (V, 212)։

«Գրում եմ այնպես, ինչպես տեսել եմ ու լսել եմ ես»—ռեալիստական գեղագիտության այս պահանջը վեպում արտահայտվել է ամենայն արմատականությամբ։

Կարս քաղաքի հին ու նոր հրաշալիքները՝ Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին, դպրոցները, մատուռները, խանութները, կամուրջները, շուկաները, Լորիս Մելիքյան և Ալեքսանդրյան փողոցները, հասարակական հավաքատեղիները,—ինչպես դա երևում է մի շարք ճանապարհորդական-ուղեգրական սկզբնաղբյուրների (Линч, Армения, т. I, 1910, Тифлис. Կրպե, Կարս քաղաք, 1894, Մոսկվա, Գրիգորիս Երզնկյան, «Ճանապարհորդություն Ղարսից Անի», «Արձագանք», 1887, № 19) և վիպական նկարագրությունների համեմատությունից,—Չարենցը պատկերել է նյութի անսխալ իմացությամբ։

Քաղաքը ճանաչողը, անտարակույս, պատմական սկզբնաղբյուրներից ավելի դիմել է մանկության տարիների նստվածքին՝ հիշողություններին և Կարսում տարածված անեկդոտներին, լուրերին, խոսք ու զրույցին, ժողովրդական ավանդություններին (դրա-

նով են բացատրվում Կարսի տեղանքի վերաբերյալ վեպում եղած այն մասնակի անճշտությունները, որոնց մասին նշվում է ծանոթագրություններում)[52], բայց անհավանական չէ, որ մանկության տպավորությունները վերանայելու համար Չարենցը դիմել է նաև պատմագիտական, ազգագրական ու գրական նյութերի «օգնությանը»։

Կարսի «տեղագրական կոլորիտի» իմացությանը Չարենցը միացրել է նաև ժամանակաշրջանի պատմական անցքերի, քաղաքական հոսանքների, կուսակցական ծրագրերի իմացությունը։ Այդ պատճառով էլ չափազանց առարկայական են վեպի «պատմագիտական հղումները», վերին աստիճանի հավաստի են Կարսի դեպքերի մասին արված ակնարկները։

Այսպես. վեպի առաջին մասում հեղինակը խոսում է մի «ֆանտաստիկական պայթյունի» և դրա ողբերգական հետևանքների մասին. «Մի... գիշեր, ժամը մոտավորապես երեքին, քաղաքի բոլոր տների պատուհանների ապակիները հանկարծ զրնգում են թափով... պայթել է... այն հողե խրճիթը... Խրճիթում պայթել է երեք փութ դինամիտ... Եվ հետևյալ օրն այդ խրճիթի տակից զինվորներն ու ոստիկանները հանել են չորս կիսավառ դիակներ...» (V, 35—36)։

Վեպում ակնարկված «ֆանտաստիկական պայթյունի» մասին Կարսի այն ժամանակվա գործիչներից մեկը՝ Ա. Ազնաուրյանը, հուշերում («Հայրենիք», 1938, № 6) պատմում է հետևյալ մանրամասնությունը. «1903 թ. մայիս ամիսն էր, որ Կարսի մեր լավագույն ընկերներից՝ Վարդան Տոնոյանի տանը ռումբ շինած ժամանակ անզգուշության պատճառով պայթել էին ռումբերը... Այս դեպքի հետևանքով կառավարական խիստ հետապնդումներ ու խուզարկություններ սկսեցին ամեն տեղ» (V, 537)։

Երկրորդ օրինակ.

«Մշակ» թերթում 1914 թվականին տպագրված «Կարսը ոգևորված է» հաղորդման մեջ այնպես է նկարագրված պատերազմն սկսվելու առիթով կազմակերպված արարողությունն ու ցույցը, որ թվում է, թե Չարենցը «նույնությամբ» այդ նկարագրությունը մուծել է վիպական տեքստ։ Հաղորդման մեջ ասված է. «Ջարմանալի ոգևորություն էր տիրում ամենքի մեջ։ Այստեղից եկեղեցական թափորը խուռն բազմության հետ դիմեց նահանգապետի տունը, որ-

---

[52] Այսպես, վեպը ծանոթագրողի շտկումով՝ «Սուրբ Գևորգ անունով եկեղեցի չի եղել Կարսում, եղել է մատուռ։ Չարենցը շփոթել է սուրբ Նշանը՝ սուրբ Գևորգի հետ» (V, 528)։

տեղ հաջորդը պահպանիչ ասաց և օրհնեց նահանգապետին։ Սոված ժողովուրդը երկարատև ուռաներով աղաղակում էր. «Կո՛րչեն Գերմանիան ու Ավստրիան, կեցցե՛ն Ռուսաստանը, Ֆրանսիան ու Անգլիան»։ Այստեղ նահանգապետը համբուրվեց հաջորդի հետ։ Ոգևորությունը ընդհանուր էր և անկեղծ» («Մշակ», 1914, № 174)։

Ահա այս իրողության չարենցյան մշակումը. «Թափորը, վերջապես, մոտեցավ գավառապետի բնակարանին։ Երաժշտախումբը նվագեց «Боже царя», գավառապետը ելավ պատշգամբը։ «Ուռա՛»—բացագանչեց ամբոխը...» (V, 91)։

Երրորդ օրինակ.

Թուրքիային Ռուսաստանի պատերազմ հայտարարելու լուրը, հասնելով Կարս, ինչպես վկայում է «Մշակի» թղթակիցը (1914, № 24), առաջ է բերում մեծ աշխուժություն։ «Այսօր ճաշից հետո, ժ. 2-ին,—գրում է թղթակիցը,—անհամար ժողովուրդ զանազան ազգություններից՝ կայսրի և կայսրուհու պատկերները առաջ գցած՝ զինվորական նվագախմբի առաջնորդությամբ, եռագույն դրոշակներ պարզած, փողոցներ շրջելով և «ուռա՛-ուռա՛» աղաղակելով կանգ առան հունաց եկեղեցու առաջ։ Դուրս եկավ նահանգապետը և մի կրակոտ ճառով բորբոքեց ժողովրդի ոգևորությունը»։

Այս իրադարձությունը Չարենցը նկարագրում է համարյա նույնությամբ՝ զինվորական երաժշտախումբ, Կարսի էթնիկապես խառն բնակչության թափոր, մեծադիր նկարներ, քաղաքացիական պարտքը կատարելու երդում, ապա «Մի,—երկու վայրկյան նայում է վերևից, պատշգամբից, ներքևում հավաքված ամբոխին բարձրահասակ գավառապետը։ Ձեռքը բերանին է տանում՝ հազում է երևի, և ապա—շոր, կտրուկ, զինվորականին վայել հատու, հաստատ ձայնով սկսում է խոսել» (V, 91)։

«Карс» շաբաթաթերթում և «Մշակում» տպագրված լուրերը, թղթակցությունները, տեղական խրոնիկաները, գավառից ստացած հաղորդումները հաստատում են, որ Չարենցը խստիվ հետևել է դեպքերի ու քաղաքական մթնոլորտի՝ «ժամանակի ընդհանուր գույնի», հավաստիությանը։

Առաջին հայացքից պատմական ճշգրտության առումով «անփույթ» մի գործի տպավորություն թողնող վեպը զարմացնում է փաստանյութի այն աստիճան վավերականությամբ, որ դա կարելի է համարել նաև վավերագրական կտավ։ Վեպում ամեն ինչ ստուգված և ճշգրտված է, պատմական ամեն մի դրվագ ու եղելություն

«ստուգված» է աղբյուրներով ու քաղվածքներով։ Թեև չկան վկայություններ, բայց վեպի ուսումնասիրությունը կասկած չի թողնում, որ Չարենցը հարուստ տպավորություններից բացի դիմել է նաև ինչ-ինչ սկզբնաղբյուրների, գործ է ունեցել դոկումենտների՝ տպագիր ու արխիվային նյութերի հետ։

Սկզբնաղբյուրների վրա կատարած աշխատանքից բացի Չարենցի վեպի հավաստիության աստիճանը կարելի է չափել նաև նրա հերոսների ու դրանց բնորդների միջև ձգվող կենսագրական-իրական տվյալներով։

Ինչպես Կարս քաղաքի հանգամանքները նկարագրելիս, Չարենցի գրիչը տուփապատում է նաև հերոսների բնավորություններն ու վարքագիծը ներկայացնելիս։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե նա ուղղակի կյանքից վեպ է տեղափոխել հերոսների բնորդներին՝ ուղղակի քաղվածքներ է արել։ Իր խնդիրը Չարենցն ըմբռնել է իբրև այս կամ այն բնորդի՝ իրական անձնավորության, գեղարվեստական իմաստավորման խնդիր։

Մի բնորդին հատուկ գծերը երբեմն նա բաժանել է մի քանի հերոսների վրա, երբեմն վերցրել է բնավորության մի որևէ ցայտուն, «անմոռաց» մանրամասնություն, երբեմն բնորդի կենսագրության ու գործունեության տարբեր դրվագներն օգտագործելով, վերակերտել է մի նոր կերպար։ Բոլոր դեպքերում, սակայն, գործ է ունեցել կենդանի բնորդի՝ իրական անձնավորության հետ, աշխատել է վեպի հերոսներին ըստ ամենայնի մոտեցնել նախատիպերին։

Այսպես, օրինակ, բնորդներ ունեն վեպի շատ հերոսներ՝ Գեներալ Ալոշը (նրա դիմաց նկատի է առնված Կարսի մեծահարուստ տնատեր Ալյոշա Ջիթողցյանը), «Աբոն-մարշը» (սա այն խանութի ցուցանակն է, որի անունը տրվել է տիրոջը), Հուսիկ քահանան (Կարսում եղել է Հուսիկ անունով մի վարդապետ), սրճարանատեր Սեդրակ Պալյանը (քաղաքի չայխանաներից մեկի տերը), Հաջի էֆենդի Մանուկոֆը (Կարսի հաջիներից մեկը), ընկ. Թափառականը (նկատի է առնված հնչակյան կուսակցության նշանավոր գործիչ Պանդուխտը)[53], Վառոդյանը (սրա որոշ գծեր վերցված են դաշնակցական՝ մականվանյալ «Սև Կարոյի» անձից), Սերգեյ Կասպարիչը

[53] «Երկիր Նաիրիի» երկու կերպարի նախատիպերը («Սովետական գրականություն», 1967, № 9) հաղորդման մեջ Հ. Թուրշյանը «Ընկ. Թափառականի» նախատիպը համարում է հնչակյան հայդուկ Պանդուխտին՝ Միքայել Սերյանին, որի հետ, հոդվածագրի հավաստիացումով, Չարենցը հանդիպել է նախ Կարսում, ապա Էրզրումի ռազմաճակատում։

(սրա հիմնական նախատիպարն է Ջամոյանը), անգամ միայն անունով հիշատակված հերոսները, ինչպես օրինակ, բժիշկ Կաուչխակին (1912—13 թթ. Կարսում ապրել է Պաուչևակի անունով մի բժիշկ)[54] և այլն։

Չարենցի ստեղծագործական աշխատանքի բովանդակությունն ավելի հստակ պատկերացնելու համար ավելի հանգամանորեն դառնանք Մազութի Համոյի և նրա նախատիպի առնչություններին։

Բոլոր ժամանակակիցները՝ հին կարսեցիները, ինչպես նաև տեղյակ անձինք գտնում են, և դա հաստատվում է մամուլում պահպանված տվյալներով, որ Մազութի Համոյի նախատիպը Կարսի հայտնի գործիչ Համազասպ Նորհատյանն է։

Ինչո՞ւ է Չարենցը Համազասպ Նորհատյանի «կյանքի սյուժեն» և անձը դրել վիպական սյուժեի հիմքում։ Նա կարող էր, իհարկե, մեկ ուրիշ բնորդի դիմել, մանավանդ, որ Չարենցին տվյալ դեպքում հետաքրքրում էր ոչ այնքան կոնկրետ անձնավորությունը, որքան նրա գործի հասարակական էությունը։ Բանն այն է, որ հեղինակի մտահղացմանը առատ նյութ էր տալիս Կարսի քաղաքագլուխը, որի և՛ կենսագրությունը, և՛ քաղաքական գործունեությունը, և՛ մարդկային խառնվածքը լիովի հնարավորություն էր բացում՝ բնութագրելու մազութի-համոյականությունը։

Թեպետև Չարենցը նույնությամբ չի հետևել բնօրդի կյանքի սյուժեին, բայց Մազութի Համոյի դիմապատկերը, արարքները, գործերը և ապրումները բնութագրելիս մեծապես օգտվել է նախատիպի վերաբերյալ իրեն հայտնի տվյալներից։

Չարենցին, նրա մտահղացման պահանջով, պետք էր մի այնպիսի հերոս, որի հետ անմիջականորեն առնչվեին Կարսի բոլոր դեպքերը, մանավանդ քաղաքի անկումը, նրան պետք էր մի այնպիսի հերոս, որն անձնական պատասխանատվություն կրեր ժողովրդի ողբերգության համար և վեպի մտահղացման համաձայն ապրեր յուրատեսակ «մաքրագործում»։

Համազասպ Նորհատյանի իրական կյանքն արդեն ծրարում է երևույթի՝ մազութի ճամոյականության, պոտենցիան. Նա անցել է քաղաքական գործչի բնորոշ ուղիներով՝ ծխական դպրոցի ուսուցիչ, հասարակական գործերի մասնակից, «Լույս» ընկերության տեղական դրասենյակի կառավարիչ, հոգաբարձու և, ապա, քաղաքա-

---

54 Այս կերպարների ծննդաբանության մասին մանրամասն տե՛ս Չարենցի Երկերի ժողովածուի V հատորի ծանոթագրությունները։

գլուխ։ Չարենցն ավելի մեծ չափերով օգտվել է Նորհատյանի կենսագրության և բնավորության այն գծերից, որոնք ավելի կենդանի են ներկայացնում ազգային-հասարակական գործչի կերպարը։

Դիտենք իրական և վիպական հերոսների բնավորության մի քանի զուգադիպություններ։

Ժամանակակիցների հուշերը վկայում են, որ Նորհատյանը առիթը բաց չէր թողնում հասարակական վայրերում ամբոխավարական վերամբարձ, «շքեղ» ճառեր արտասանելու համար։

«Կարսի քաղաքագլուխն էր Համազասպ Նորհատյանը,—գրում է հուշերում Ա. Փալանջյանը։— Նա թեև թլվատ էր, բայց շարժունակ, ամեն մի պատեհ ու անպատեհ առիթով ճառ էր արտասանում»[55]:

Մի ուրիշ վկայություն արձանագրում է, որ Նորհատյանը հուզիչ խոսքերով զենք էր տալիս հայ ժողովրդի «արի զավակների» ձեռքը, խմբերին ճանապարհ էր գցում դեպի ժողովրդի ազատագրության իրավունքների տիրապետում[56]*։*

Վեպի Մազութի Համոն, ինչպես հատուկ է ազգային բոլոր մակաբույծներին, կորովի և եռանդուն ճառասաց է։ Չարենցը բնորոշ մանրամասնություններով վերարտադրում է նրա երկարաշունչ ճառերի բովանդակությունն ու պաթետիկ-հռետորական խոսքը։

Նորհատյանը, ինչպես երևում է «Карс» *շաբաթաթերթում տպագրված բազմաթիվ տեղեկություններից,—չափազանց ակտիվ մասնակցություն է բերել քաղաքային ընտրություններին, հոգաբարձուական գործերին, կապված է եղել դրսի աշխարհի հետ*[57]*, լիազորություններ է ունեցել՝ Կարսում տանելու եղբայր Նոբելների,* **Գ. Ի. Տեր-Աբրամով և Կ°** *նավթարդյունաբերական ընկերության գործերը։*

Օգտագործելով Նորհատյանի կենսագրության այս բազմակողմանի տվյալները, Չարենցը, սակայն, հատուկ նշանառությամբ, հիմնական շեշտը դնում է «Լույս» Նավթավաճառման Ընկերության տեղական գրասենյակի կառավարչի ծավալած գործառնությունների վրա։ Սրանով, մի կողմից, երևում է Մազութի Համոյի սոցիալ-դասակարգային կերպարանքը, մյուս կողմից նրա մոր-

---

55 *Տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 53։*

56 *Արամայիս Ազնաուրյանի հուշերը, «Հայրենիք», 1937, №№ 5—7։*

57 *«Նորհատյանը միապետության օրոք «Լույս» անունը կրող նավթային ակցիոներական ընկերության փայատեր էր։ Այդ ընկերությունը Բաքվից, թիթեղյա հատուկ արկղներով, նավթ էր ստանում ու վաճառում» (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 53—54)։*

թապաշտություն, որը, ինչպես պարզվում է, գավառապետի միֆական նամակից, միշտ եղել է նրա գործունեության հիմքը։

Ժամանակի պարբերական մամուլում պահպանվել են նաև այլ տվյալներ Նորհատյանի՝ Կարսի հայրենակցական միության մեջ կատարած ինչ-ինչ զեղծումների, գաղթի ժամանակ դրսևորած անճարակության, նրա դամբանականների ու խրախճանքներում արտասանած բարձրաշունչ ճառերի, Կարսի դիմադրության ժամանակ ցուցաբերած վարքագծի մասին, որոնք աղբյուրներից հայտնի են եղել հեղինակին և համապատասխան գրական խմբագրությամբ ներմուծվել են վեպ (տե՛ս V հատորի կոմենտարները)։

Իհարկե, Չարենցը վեպի հերոսին ներկայացնելիս կատարել է որոշ շեղումներ նախատիպի կենսագրությունից (այսպես, Նորհատյանը գերի է ընկել, տանջամահ արվել, բայց կախաղան չի բարձրացվել, իսկ վեպում Մազութի Համոն կախաղան է բարձրանում), բայց հիմնականում պահպանել է նրա կենսագրության իրական սյուժեն։ Վեպի մյուս հերոսների ու նրանց նախատիպերի առնչությունները ևս, ըստ երևույթին, ունեն նույն հարաբերությունը, ինչ տեսանք Մազութի Համոյի բնորդի ու գեղարվեստական կերպարի միջև։

Հանգամանքներից ու հերոսներից բացի, վեպի պատմական ոճը ևս իր գույներով հարազատ է ժամանակի ոճի բնորոշ գույներին։

Առաջին հերթին սա վերաբերում է պաշտոնական գրագրության, հրամանագրության, հրապարակագրության, բանախոսության այն փքուն, ազդեցիկ-զգացմունքային ոճին, որ Չարենցը համարյա բառացի նույնությամբ տեղադրել է վեպի էջերում։ Մազութի Համոյի բանախոսությունը՝ իր աստիճանաձև, ոլոր-մոլոր ընթացքով («Հայրենի երկիր և մայրենի լեզու». ահա՛ այն երկու հզորագույն ազդակները, որ շաղկապվելով իրար, ամեն մի զարգացած ժողովրդից, ամեն մի ցաքուցրիվ ցեղից կազմում են անքակտելի մի միավոր,—կազմում են... կենդանի մի օրգանիզմ—մի ամբողջական ազգություն»—V, 135), կամ գավառապետի միֆական նամակը՝ իր ծածկագրություններով, կամ նաիրատառ լոզունգներն ու հրամանները («Նաիրցինե՛ր... Մի բան է մնում անել այսօր ամեն մի իսկական նաիրցու՝ վերցնել զենք և ճակատ գնալ իր սեփական արյունով պաշտպանելու մեր անմահ երկիրը»—V, 240), կամ հղումները, կամ պաշտոնական մյուս գրությունները,—այս ամենը վեպում օգտագործված են գեղարվեստական մշակման այն եղանակով, որը կոչվում է քաղվածքայնություն:

Չարենցյան քաղվածքներում ծայրագույնս պահպանված է ժամանակի բառապաշարը, դարձվածաբանությունը, արտահայտման ոճաբանական շունչը, բանավեճային կրքոտությունը, հանդիսավոր հնչերանգը, հռովարտակային շարակարգությունը։ Ժամանակի արտահայտման աղբյուրներից են վերաքաղված նաև գործող անձանց բնորոշ արտահայտությունները («Յոթ օրից հետո էրզրում կլինենք», «Օրը կգա, նորից կելնի ոգին», «Ոսոխը սելավանման», «Դեպի կռի՜վ, օ՜ն...»), ծածկագրությունները, խորհրդավոր ակնարկները, անեկդոտները (երկարականջ քեռու և գարու, Մոլլա Նասրեդդինի յոթ էշերի անեկդոտները), լատինաբանություններն ու ռուսաբանությունները, լատինատառ լոզունգները («Hannibal ad portas»), ժողովրդի մեջ տարածված պատկերավոր խոսքերը («դարմանի տակի ջուր», «տեսքից անմեղ, ներսից սատանա», «քամի կուլ տվող», «թուղթ մրոտող»), ժամանակակիցների խոսք ու զրույցի յուրահատուկ կառուցվածքը, մականունների համակարգը և այլն։

10

Պատմական կոնկրետ իրականությունից են վերցված ոչ միայն «Երկիր Նաիրի» վեպի նյութը (հանգամանքներ, հերոսներ, արտահայտման ոճ), այլև նրա բովանդակությունը, իսկ ավելի լայն առումով՝ նաև **աշխարհայացքը**:

Այդ բովանդակության բուն ատաղձը ժամանակի գաղափարախոսական վեճերն են, նույն խնդրի և առարկայի շուրջը հրապարակում եղած տրամագծորեն հակադիր, թեր և դեմ հայացքների բախումները։

Այս առումով էլ «Երկիր Նաիրին» ոչ թե սովորական քաղաքական կամ սոցիալական-հոգեբանական կամ կենցաղային վեպ է՝ կառուցված սյուժետային գծերի համախմբման հանրածանոթ կանոններով, այլ **գաղափարների վեպ է**, կամ, ավելի ստույգ, **վեպ է գաղափարի վերաբերյալ**:

Սա նշանակում է, որ այստեղ գաղափարը ոչ թե նկարագրության՝ պատումի, կողմնորոշում է, այլ ինքը հենց նկարագրության-մեկնաբանության բուն առարկան է։

Դա **Երկիր Նաիրիի** գաղափարն է։

Նորից հարց է ծագում. ո՞վ է վեպի գլխավոր **այն հերոսը**, որ, հանդես գալով իբրև գաղափարակիր, արտահայտում է հեղինակի կողմնորոշումն ու նրա դրական իդեալը։

Այդ հերոսը ինքը՝ հեղինակն է, որ հանդես է գալիս որպես

վեպի գլխավոր գործող անձ և կրքոտ ու սուր վեճ է վարում հայ հասարակության հուզող նյութի շուրջը։

«Երկիր Նաիրին» Չարենցի գաղափարական բանավեճն է։

Բանավեճային բնույթը հաշվի առնելով, «Երկիր Նաիրին» կարելի է համարել նաև դիալոգային վեպ։

Դա հեղինակի դիալոգն է ժամանակի հետ՝ կոչված այն բանին, որպեսզի տրվի «Ո՞րն է երկիրը Նաիրի» հարցի ճիշտ պատասխանը։

Վեպի ժանրի ժամանակակից ամենախորունկ հետազոտողներից մեկը՝ Ն. Բախտինը, ունի մի այսպիսի ներհուն ու գործնական դիտարկում. եթե մոնոլոգը հրահանգում է արդեն պատրաստի, ձևավորված, հաստատված, անվերապահ ու անժխտելի ճշմարտություն, որի համար չի պահանջվում ապացույցների բարդ կառուցվածք, ապա դիալոգը ճշմարտությանը հասնում է մտավոր-տրամաբանական որոնումների ընթացքում[58]։

Ճշմարտության դիալոգային որոնման սկզբունքներով կառուցելով «Երկիր Նաիրին», Չարենցը մտնում է հազար ու մի դերի մեջ՝ պատմողի, տարեգրողի, մեկնաբանողի, հարցնողի, պատասխանողի, մտրակողի, հեգնողի, սփոփողի, կասկածողի և այլն, պարզելու երկիր Նաիրիի Գոյականությունն ու նրա ստույգ, իսկական ու վերջնական հասցեն։

Վեպի մի շարք հատվածներում շարունակաբար Չարենցը խոսում է ողեղային մորմոքից, սրտի ճիվանդությունից, անգո տեսիլքից, միրաժից, ֆիկցիայից և այլն, հղումներ, որոնք չափազանց «ուժեղ կռվաններ են» այն ընթերցողների ձեռքին, ովքեր Չարենցին դնում են «ազգային սկյութացիների» և իր ժողովրդի ազգային իդեալները «կործանողի» շարքում։

Հղումներից մեկն էլ հետևյալ բացատրությունն է, որ վեպի վերջաբանում Չարենցը հանձնարարում է ընթերցողին. «Վաղուց հետե մեր գրականության, մանավանդ բանաստեղծության մեջ չկա՛ մի բառ, որ ավելի հոլովվեր, քան «Նաիրի» գոյականը. բայց, չնայած դրան, մինչև իմ սույն այս պոեմանման վեպը, մեր լեզվագիտության ամուլ անդաստանում չէր ճարվում և ոչ մի Մանուկ Աբեղյան, որ զբաղվեր այդ չամիչի պես գործածական դարձած բառի քերականական կազմությամբ,—և ես... նվաստս էի, որ առաջին անգամ զբաղվեցի այդ քերականական հարցով և գլխի ընկա, որ «Նաիրի» բառը ոչ թե գոյական է, այլ—եթե միայն կարելի է քերա-

[58] *Н. Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 91—93, 100—101.

կանության մեջ այսպես ասել—«մազութի համոյական»... «Նաիրին», իբր քերականության ենթակա մի հանգամանք, այսինքն իբր բառ գոյություն ունենալուց առաջ՝ վաղուց արդեն գոյություն է ունեցել մի շարք ավելի քան պատկառելի մարդկանց մեջ (կարդա սույն վեպս), որպես ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն... Իսկ նման դեպքերում, ինչպես գիտեք, քիչ գործ ունի անելու լեզվագիտությունը. այստեղ, կարծում ենք, արդեն բժիշկ է հարկավոր, անդամահատական աքցան կամ լանցետ և ոչ թե քերականություն» (V, 272—273)։

Եթե հավատալու լինենք հեղինակի «դաժան» խոստովանությանը, ապա պետք է ճիշտ համարենք այն հանդիմանությունը, թե Չարենցը կասկածի տակ է դնում Նաիրիի գոյականության պարագան, թե Չարենցը Նաիրին ամբողջությամբ հանձնում է «ուղեղային մորմոքի», այսինքն գաղափարախոսական ֆիկցիայի, իշխանությանը։

Բայց խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցը գոյականությունից զրկում է ոչ թե Նաիրին առհասարակ, այլ միայն նրա մազութի-համոյական կտրվածքը։

«Մազութի-համոյականությունը», Չարենցի մեկնաբանությամբ, ազգային իդեալի այն տարատեսակն է, որն իր բովանդակությունը քաղում է ոչ թե ժողովրդական երազներից ու ազատագրության ժողովրդական պատկերացումներից, այլ առանձին անհատների ուղեղային մորմոքից: Դա ազգային իդեալի այն ձևն է, որ, չունենալով խոր արմատներ ժողովրդական լայն խավերի հոգեբանության մեջ, ասպարեզ է նետվում իբրև ինքնասնույց բովանդակության մի տխուր դրվագ։

Չարենցը պարբերաբար խոսում է Մազութի Համոյի ազգային իդեալի ինքնասնույց բովանդակությունից:

«Այդ հանճարեղագույն ուղեղը,—վարում է իր բանավեճը Չարենցը,— ուներ հանճարեղագույն հատկություններ... այդ տարօրինակ ուղեղը տարիներ, դարեր շարունակ, հնամենի հնուց կրում էր իր վերոհիշյալ եղջյուրների վրա մի ամբողջ երկիր... այդ զարմանալի ուղեղի վրա էր կանգնած երկիրը Նաիրի, որպես հնում աշխարհն՝ առասպելական այն ցուլի եղջյուրների վրա» (V, 181, 185)։

«...Այդ զարմանալի ուղեղը,—շարունակում է դատողությունները Չարենցը,—կանգնած էր... հենց ինքն իր վրա... Կար, գոյություն ուներ և աշխատում էր, անխոնջ ու մշտնջենական, ինչ-

պես ինքը բնությունը, կամ, ավելի լավ է ասել՝ որպես մի իսկական «պերպետուում-մոբիլե». գերմանական հայտնի գիտնական Հելմհոլցի նշանավոր թեորիան միանգամայն ժխտելով՝ ապացուցում էր իր կենդանի օրինակով, որ նման մի ինքնաշարժ մեքենա ո՛չ միայն հնարավոր է սկզբունքորեն, այլև կա, գոյություն ունի և կարող է աշխատել՝ ինքն իրեն սնելով դարեր ու դարեր, մահանալ ու կյանք առնել նորից, իր սեփական աճյունից, որպես եգիպտական մի ֆենիքս-թռչուն: Այսպիսի՛ ահա ինքնասնույց մի թռչուն, բայց, ավելի լավ է ասել՝ «պերպետուում-մոբիլե» էր Համո Համբարձումովիչի ուղեղը. ինքնաշարժ մեքենա, որ, ինչպես ասացինք, ինքն իրեն սնելով՝ դուրս էր թողնում, հանում էր շրջանառության անսպառ քանակությամբ—ո՛նց ասենք... նո՛ւ, ազգային եռանդ (էներգիա)...» (V, 185—186)։

Չարենցը պսակազերծում և գոյականությունից զրկում է, ահա, մազութի-համոյական միստիֆիկացված, խաբկանքային ազգային իդեալը։

Մազութի-համոյական նաիրին համարելով քերականական օրենքներից դուրս գտնվող ուղեղային խաբկանք, գաղափարախոսական կեղծիք, Չարենցը դրան հակադրում է գոյականական Նաիրիի սեփական պատկերացումները։

Չարենցի վարած դիալոգում այս առումով վերին աստիճանի կարևոր գաղափարական դեր ունեն փայտ ծախող գյուղացու և գավառական վարժապետի կերպարները։

Գյուղացին,—պատմում է Չարենցը,—մի սայլ փայտ էր բերել շուկայում ծախելու։ Նրա և հեղինակի միջև տեղի է ունենում հետևյալ զրույցը. «Հարցնում եմ՝ ի՞նչ արժե, բարեկամ, փայտդ։ —Այսքան, կամ այնքան։ —Ու մի պահ, հարցական, նայում է ինձ։ Եվ, երևակայո՞ւմ եք,— հանկարծ, այդ ամենասովորական գյուղացու աչքերից—աչքերի մշուշից—սահում է, ինձ է նայում—Նա: Նայում է երկա՜ր-երկա՜ր։ Ասում է՝ չե՞ս ճանաչում։—Մոռացե՞լ ես,—հարցնում է նա։ Եվ ես, փայտ գնելու փոխարեն, անողոք մորմոքը սրտիս—վերադառնում եմ տուն։

Երբեմն էլ ես տեսնում եմ նրան... հորս, Աբգար աղայի դեղնած, դեղնափայլ... մազերում։ Հորս, Աբգար աղայի դեղնափայլ մազերից ելնում է նա, հազարամյա—նայում է ինձ։ Հազա՜ր-հազա՜ր տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա։ Ապրում է աներևույթ, մեր ամեն ինչում» (V, 11)։

Այս մշտաբորբ զգացմունքի յուրօրինակ շարունակությունն է գավառական վարժապետ հիշեցնող «տարօրինակ» մարդու չարենցյան պատումը։

Անձրևային մի ցեխոտ օր,—նկարագրում է Չարենցը,—այդ մարդը անօգնական ջանքերով «տանում էր, գլխի վրա դրած, իրենից շատ ավելի ծանր և մեծ մի դագաղ։ Դեմքը չէր երևում, բայց մեջքի և ծնկների լարված կորությունը խիստ արտահայտիչ կերպով ցուցադրում էին, որ նա դժվարությամբ է տանում այդ բեռը, բայց, ինչ գնով էլ լինի, ուզում է տեղ հասցնի, միայն թե հասցնի» (V, 78)։

Անմիջապես հետևում է հետևյալ համեմատությունը. «Այդպես էլ ե՛ս, ընթերցո՛ղ, ճի՛շտ այդ վարժապետի նման.—ո՞ւր եմ գնում։ Ինչո՞ւ եմ հպել—բայց ո՛չ թե ողնաշարիս, այլ գանգիս ուղեղին դագաղանման այս բեռը, և ուզում եմ տեղ հասցնեմ... ո՞ւր։ Եվ մի՞թե այնտեղ, տքնությանս վերջում, որպես նվիրական, սիրելի մի մեռել—չպիտի՞ պատկերանա ինձ Երկիրը Նաիրի, որին դամբանելու համար տանում եմ ես ահա խոհերիս տողաշար դագաղը—տանում եմ կամքիս հակառակ, որովհետև, այո, **ճարկավոր** է տանել... թաղել... **բոլոր մեռելներին**, որքան էլ նրանք սիրելի ու հարազատ լինեն...» (V, 78—79)։

Ողբերգական շունչ ունեցող այս դատողությունը, փայտ ծախող գյուղացու աչքերի միջից հառնած անփարատելի տխրությունը, էլի ուրիշ նման քնարական հատվածներ, այդ թվում նաև վեպի անմրցելի, անզուգական Առաջաբանը («Հազա՜ր-հազա՜ր տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա ինձ... Նա կա, եղել է և հին է, որպես իմ արյունն է հին») միանգամայն պարզ ու որոշ վկայում են Չարենցի «նաիրյան գերությունը»։

Այս հուզապրումի մասին հրապարակված է նաև մի կարևոր փաստաթուղթ։ Դա Մամիկոն Գևորգյանին 1924-ին գրած Չարենցի նամակի հետևյալ խոստովանությունն է. «Անցյալ ձմեռվա ընթացքում Երևանը մի հսկայական գործ կատարեց իմ հոգեկան զարգացման զիգզագանման ուղիում. այն է՝ արմատախիլ արեց իմ մեջ այն ամենը, որ նախկյան էր, ռոմանտիկ, տեղական։ Ոնց որ կավիճով գրված էր այդ բոլորը իմ հոգու տախտակի վրա։ Եվ ահա ճակատագրական մի ձեռք օրերի սպունգով սրբեց այդ ամենը մի ձմեռ—ու տեղը թողեց—բաց տարածություն։ Շատ ուրախ եմ։ Ինձ ավելի քան երեխայացնում էր այդ ռոմանտիզմը։ Շնորհակալ եմ 1923 թվի Երևանից։ Բայց բանը նրանումն է, որ վերոհիշյալ «բաց տարածությունը» դեռ չի բեղմնավորվել։ Եվ կբեղմնավորվի՞ ար-

դյոք, և ինչո՞վ, և ե՞րբ—անհայտ է ինձ, պոետիս,—բայց մի բան ես զգում եմ, պարզ է ինձ համար. ինչով էլ որ բեղմնավորվի սրանից հետո իմ նաիրյան ռոմանտիզմից ազատագրված հոգին—բերքը ավելի բարձր, ավելի-ավելի լիքը ու հասուն կլինի, քան առաջվանը. ռոմանտիզմը, ինչ գույնի էլ նա լինի, մանկական է, երեխայական հասակը բնորոշող, ինչպես կրոնը մարդկային հասարակությունների զարգացման մեջ... (ընդգծումը իմն է—Ս. Ա.):

Ասածներիցս պարզ պիտի լինի, թե ինչու ես չեմ կարող շարունակել «Երկիր Նաիրին». նրա ժամանակն անցավ։ Ես օրգանապես արդեն հեռու եմ այդ ամենից—և իմ առաջ հիմա, դեռևս մշուշանման, ուրվագծվում է մեր, մարդկային, համամարդկային այսօրվա կոնկրետ կերպարանքը և ապագա կենցաղը...» (VI, 404—405)։

Այս գրության մեջ ամենահետաքրքրական դրվագը «նաիրյան ռոմանտիզմին» վերաբերող հատվածն է։ Չարենցն ինքն է հաստատում, որ «Երկիր Նաիրին» շարադրում էր «տեղական-ռոմանտիկական» դիրքերից։

Գաղափարական այս դիրքերի տրամաբանական ավարտումն է երկրորդ հրատարակության (1926) Առաջաբանում տեղ գտած Չարենցի կոչն իր հայրենակիցներին, ուր ասվում է. «եթե նրանք ունեն սուտ տեղեկություններ հիշյալ կարևորագույն հանգամանքը ճշտող՝ թող բարի լինեն գրել մեզ, հետևյալ հասցեով.—

Երկիր Նաիրի. Եղիշե Չարենցին» (V, 8)։

Այսպիսով, քննելով Նաիրիի գոյականության խնդիրը, Չարենցը հանձնարարում է երկու հասցե՝ մազութի-համոյականը և ժողովրդականը, կեղծն ու իրականը, մեռնողն ու ծնվողը, գետնահարվածն ու վեր հառնողը:

Վեպն ավարտվում է ծնվող ու վեր բարձրացող Նաիրիի դիֆերամբով. «կենդանի մնացածներից շատերը արդեն ազատ են վերոհիշյալ ուղեղային մորմոքից ու սրտի հիվանդությունից և այսօր իրենց երկիրն են շինում—մի երկիր, սակայն, որի գոյական լինելը ճշտելու համար կարիք չկա դիմելու ոչ մի Մանուկ Աբեղյանի, որովհետև այդ պարզապես տեսնում են բոլոր նրանք, ովքեր գործ ունեն հողի ու աշխատանքի հետ» (V, 273)։

Դիֆերամբը վեպի առաջաբանում առկախ թողնված հետևյալ հարցի պատասխանն է. «Սիրելի ընթերցո՛ղ, թողնում եմ, որ դու... այո, դու—գտնես Նաիրին։ Սույն այս իմ պոեմանման վեպում կանգնեն, աչքերիդ առաջով բազմաթիվ նաիրցիներ. սիրի՛ր, որին կու-

զես, գտի՜ր, ում որ սրտում, կամ հոգում կամենաս, երկիրը Նաիրի։

Իսկ եթե, բան է, չգտար—Ներիր, սիրելիս, ես չեմ մեղավորը․․․ Գուցե ճիշտ որ՝ միրաժ է Նաիրին. ֆիկցիա. միֆ. ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն» (V, 13)։

11

«Նրա հոգու մեջ,—Գոգոլի մասին գրել է Գերցենը,—ասես երկու հոսանք կա։ Քանի դեռ նա գտնվում է դեպարտամենտի պետերի, նահանգապետի, կալվածատերերի սենյակներում, քանի դեռ նրա հերոսներն ունեն առնվազն սուրբ Աննայի շքանշան կամ կոլեգիական ասեսորի աստիճան, այդքան ժամանակ նա մելամաղձոտ է, անողոք, սարկազմով համակված, որը երբեմն ծիծաղեցնում է ջղաձգության աստիճան, երբեմն էլ ատելության մոտեցող արհամարհանք է առաջացնում։

Իսկ երբ, ընդհակառակը, նա գործ ունի Մալոռուսիայի կազակների հետ, երբ փոխադրվում է ուկրաինական կոզակների կամ գինետան մոտ աղմկալի պարող երիտասարդների մոտ, երբ մեր առաջ պատկերանում է աղքատ ու ծեր գրագիրը, որը մեռնում է վշտից, որովհետև հափշտակում են նրա շինելը, այն ժամանակ Գոգոլը բոլորովին այլ մարդ է։ Նույն տաղանդով, ինչ որ առաջ էր, այժմ նա քնքուշ է, մարդկային սիրով լի. նրա հեգնանքն այլևս չի վիրավորում ու թունավորում։ Դա մի հոսքիչ, իր ափերից դուրս մղվող հոգի է և այդպես էլ մնում է այնքան ժամանակ, մինչև որ իր ճանապարհին հանդիպում է քաղաքապետին, դատավորին, նրանց կնոջը և աղջկան։ Այդ ժամանակ ամեն ինչ փոխվում է։ Նա պատռում է նրանց մարդկային դիմակը և վայրագ ու դառն ծիծաղով ենթարկում նրանց հասարակական անարգանքի տանջանքին»։

Երկու հոսանքի գերցենյան այս սահմանումը միանգամայն պատշաճում է «Երկիր Նաիրի» վեպի գեղագիտությանը, նրա կառուցվածքին։

Այդ հոսանքներից մեկը անողոք, դառն սարկազմի հասնող, մոլեգնած ատելությունն է, մյուսը՝ իր ափերից դուրս եկող, խոնարհության ու ծնրադրման հասնող սերը։

Թեև տեքստի տողամիջում Չարենցը շարունակ ակնարկում է իր «չեզոքությունը», անկողմնակալությունը, պատումի «օբյեկտիվությունը», թեև այդ տպավորությունը պահպանելու համար շարունակ մեջ է բերում **«ես չեմ հնարել»** կամ **«ես չեմ մեղավոր»** հավաստիացումները, բայց անզեն աչքի համար էլ պարզ է, որ վեպի

ամեն մի տողում ու պարբերության մեջ, նրա ընդհատակյա ծալքերում, գործում են **հոգու երկու հոսանք**՝ վերաբերմունքի բևեռներ։

Հեղինակը մերթ սուր, **անողոք մտրակող** է դառնում, երբ անցնում է գավառական քաղաքի պատվելիների՝ Մազութի Համոյի շքախմբի կողքից, որը «Բոժե ցարյա խրանի…» հավատարմության երդումով անուրջի է հանում հայ մայրերի զավակների «հավերժական արյունը», և ընդհակառակը, անփարատելի վշտով է համակվում՝ տրեխավոր գյուղացիների ողբերգությունը պատմելիս։

Վեպին դարձած գրականագետները, փորձելով **գրական զուգահեռներ** գտնել «գործող անձ» դարձած հեղինակի համար, մատնացույց են արել կոգոլյան «Դիկանկա խուտորի երեկոները» վիպակի միամիտ պարզախոս ձևացող մեղվապահին՝ Ռուդիյ Պանկոյին[59], որը պատմում է ուկրաինական գյուղի հովվերգությունը, ինչպես և ականավոր չեխ երգիծաբան Յարոսլավ Հաշեկի «Քաջ զինվոր Շվեյկի արկածները» անմոռաց գրքի անմոռաց հերոսին[60]։

Առավել համոզիչ է քաջ զինվոր Շվեյկի զուգահեռը։

Բանն այն է, որ դիտավորյալ ձևանալով որպես «**տարօրինակ**» մի սուբյեկտ՝ միամիտ, դեպքերից ոչինչ չհասկացող, խենթավուն մի անձնավորություն, «գործող անձ» դարձած հեղինակը բացում է իր հոգու երկու հոսանքի շտեմարանը՝ կծու երգիծանքի առատաբուխ շատրվանն ու նուրբ քնարի հորդահոս աղբյուրները՝ գնահատելու գաղափարախոսությունների պայքարը, ժխտելու կամ հաստատելու երկիր Նաիրիի գաղափարը։

Առաջին հոսանքից հեղինակը լիուլի բաժին է հասցնում «նահապետական արքաներին», երկրորդից՝ ժողովրդական տարերքին։ Առաջին հոսանքը նա ասպարեզ է հանում «Նաիրյան քաղաքի» «օրերի ու վաստակների» «բնական պատմությունը» շարադրելիս, երկրորդը՝ ընթերցողին ուղղված հարցումների, պաթետիկ-քնարական դիմումների, հրապարակախոսական և այլաբանական խորհրդածությունների միջոցին։

Դաշնակցական կենտրոնի «ազգանվեր» գործունեության դրվագները, այսինքն՝ հասարակական կյանքի ֆասադը, նկարագրելիս Չարենցի պատումի էջերը լցվում են մոլեգին քրքիջներով։ Եվ, հակառակը, անսահման վշտով է համակվում հեղինակի խոսքը, երբ

---

59 *А. Салахян*, Летописцы судеб народных (Послесловие к книге *Е. Чаренц*, «Страна Наири», *Ст. Зорян*, «Председатель ревкома», М., 1964, стр. 247).

60 *Дм. Молдавский*, Живой поэт, «Звезда», 1957, № 9.

չափում է իրենց արտ ու հանդից պոկված, իրենց բնական արմատներից տեղահան արված գյուղացիության մոլորության անդունդը։

Հեղինակը մեկ մեֆիստոֆելյան ժպիտը դեմքին չղաձգորեն ծաղրում է մազութի-համոյական շաղակրատությունը, մեկ իր աղի արցունքներն է խառնում «Տա՜-նը՜ր՜ր-մեն՜-ադե՜ ջան, տա-նը՜րր՜-մեե՜նե՜ն», երբ՝ «անդուռ վշտի հանճարեղ այդ ոռնոցը» (V, 132) շուրթերին ռազմաճակատ մեկնող հայ տրեխավոր գեղջուկի ապառավաձայն ողբերին»։

Երկու հոսանքի գեղագիտության դիրքերից Չարենցն ասում է, որ «Լույս» նավթային ընկերության Տեղական կոմիտեի գործիչները, ինչպես և վարժապետ վառոդյաններն ու հոգևոր հոտի պարագլուխները՝ սրի և խաչի ասպետները, ժողովրդի քաղաքական իրավունքների իսկական պաշտպանները չեն. Նրանց «հայրենասիրությունը» ամբոխավարական աղմկարարությունից այն կողմ չի անցնում։

Մազութի-համոյական «ազգային իդեալի» չարենցյան պսակազերծումը հնչում է որպես մեղադրական թուղթ ու մահվան դատավճիռ։

Ինչո՞ւ է այդքան անողոք, այդքան անզիջում դատավճիռը, մանավանդ, երբ գիտենք, որ Չարենցի համար ևս միանգամայն հարազատ ապրում ու ներշնչանք էր «ազգային իդեալը»։

Բանն այն է, որ Չարենցը նմանության-հավասարության և ոչ մի եզր չի տեսնում ազգային իդեալի մազութի-համոյական, այսինքն՝ բուրժուական ըմբռնումների և նրա հակոտնյայի՝ ժողովրդական պատկերացումների միջև։

Մազութի-Համոյի հովանավորությամբ գործող ընկերությունը (այսինքն՝ դաշնակցությունը) Չարենցը բնութագրում է որպես մի վիթխարի սարդ ու սարդանման ուղեղ, որը «...իր անհայտ տեղից. իր այդ անորոնելի բնակարանից պարզում է իր ճանկերը. այնտեղից սկսած՝ հյուսում է իր ոստայնը, կուռ, հյուսում է անողոք։ Պարզում է իր ճանկերը, թելավոր, դեպի քաղաքները Նաիրյան, դեպի ուղեղները, սրտերը, կամքերը Նաիրյան» (V, 109)։

Իր ոստայնի «հմայիչ» ուժին ենթարկելով հայ հասարակությունը, մազութի-համոյականությունը ոչ միայն անզոր գտնվեց պաշտպանելու Հայաստանը, այլև իր մի շարք արգահատելի գործարքներով ու անհեռատես գործողություններով նպաստեց «ազգային եռանդի» անհեթեթ ձևերի «նյութականացմանը»։

Մազութի-համոյականության (իմա՝ դաշնակցության) «ազգային երազը» ենթարկելով երգիծանքի «հասարակական տանջանքին», Չարենցը դրանով պարզում է հայ ժողովրդի քաղաքական պատմության մի շարք էական հանգույցներ։

Տալով Մազութի Համոյի «ազգային երազի» միֆական ծագման ու իրական ընթացքի հակապատկերը, դրանով Չարենցը բացահայտում է նախ և առաջ բուրժուական պատրիոտիկայի աղետաբեր բովանդակությունը։ Դաշինք կնքելով ռուսական ցարիզմի հետ, Մազութի Համոն և Ընկերությունը,— ասում է Չարենցն իր վեպով,— դիմում էին քաղաքական բախտախնդրության. Նրանք «ավետյաց երկրի» սուտ խոստումներով կերակրում էին պլեբեյական տարրերը, վաճառքի էին հանում «Հայ մայրերի հավելյալ արյունը», «դատարկ գրույցներով» ու «ամբոխավարական» հայրենասիրությամբ մոլորեցնում էին մարդկանց,—միայն թե մարմին առներ «միացյալ ու անկախ, ծովից-ծով Նաիրին»։

Դաշնակցության «ազգային-քաղաքական իդեալը» սովորական-ֆանտաստիկական «ուղեղային մորմոք» էր, ուր «Հայրենիքը» անջատվում է ժողովրդի ազատության գաղափարից և հակադրվում նրան։ Ներկայացնելով ֆանտաստիկական «ուղեղային մորմոքի» տրագիկոմեդիան, Չարենցը տալիս է նաև դրա դառն հետևանքների ընդհանրացումը, որը հնչում է մեղադրականի ուժով. «Օրը եկավ։ Դեպքերի անսպասելի, հեքիաթային բերումով՝ քաշվեցին բանակները Նաիրյան աշխարհից, դեպքերի անըսպասելի, հեքիաթային բերումով՝ հանկարծ մարմնավորվեց, իրողություն դարձավ երկիրը Նաիրի... Եվ ի՞նչ։ Հավիտենական Ճիվաղի հորդաներից սարսած, Մահամերձի թափթփուկ բանակներից սարսափահար՝ նախիրների նման պուկ տվին Նաիրյան բանակները. մնացել է Բերդը միայն, Նաիրյան այս բերդը, որ վաղը ոտնակոխ պիտի արվի Հավիտենական Ճիվաղի հորդաների կողմից, պիտի լիզե նորից Հավիտենական Ճիվաղի հորդաների ոտները, Հավիտենական Ճիվաղի թափթփուկ բանակների չաքմաների փոշին...» (V, 256)։

Համաժողովրդական այս կատաստրոֆան է, ահա, Չարենցին «թելադրում» երգիծանքի սուր ու անողոք, կծու ու մոլեգին ոճը։

Զգուշանալով թերևս սպասվելիք կշտամբանքներից, Չարենցը վեպի մի հատվածում տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «...Գուցե դու կուզեիր, սիրելի ընթերցող, որ ես եվրոպական անվանի հեղինակներին հետևելով, մանրամասն վերլուծության ենթարկեի

«Հերոսներիս» հոգեբանությունը, մանրազնին պատմեն, թե ինչպիսի ներքին «ապրումներ» էր ունենում, ասենք, Գեներալ Ալոշը, երբ նահանգապետն իջևանում էր նրա հոյակապ բնակարանը, կամ, ասենք, «հոգեկան ի՞նչ ալեկոծումներ ունեցավ քաղաքային բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչը կնոջը թաղելիս...» (V, 80)։

Այս բացատրությունը պարզորոշ է դարձնում Չարենցի գրաված դիրքը. դիտավորությամբ (նկատի ունենալով տխուր հանգամանքները) նա շրջանցում է իրականության մեջ եղած հերոսական երևույթները, այսինքն՝ ժողովրդի հավերժական գոյի աղբյուրները, և ուշադրությունը կենտրոնացնում է «ազգային իդեալի» այն կեղծ սահմանումների վրա, որ պահանջում էին վիրահատական դանակ։

12

Եվրոպական «հոգեբանական վեպի» կանոններից հեռանալու չարենցյան խոստովանության շարունակությունն է հետևյալ բացատրությունը. «...Ես, մի անգամ ընդմիշտ, հարկադրված եմ ասել, որ սույն իմ այս վեպում չկա և երևի չի լինելու և ո՛չ մի «հերոս»—և այս տխուր հանգամանքում, կարծում եմ, ո՛չ թե ես եմ մեղավոր, այլ Նաիրյան այդ քաղաքը, որովհետև—ի՞նչ, ի՞նչ «հերոսներ» կարող են դուրս գալ, ասենք, Գեներալ Ալոշից, կամ Համո Համբարձումովիչից՝ Մազութի Համոյից... Գուցե Մեռելի Ենո՞քը հարմար «հերոս» լիներ, կամ Կինտաուրի Սիմո՞նը, կամ, վերջապես—Տելեֆոն Սեթո՞ն... է՛, թողնենք այս հարցը, սիրելի ընթերցող, և անցնենք, քանի շուտ է, մեր ընտրած քաղաքի «օրերին ու վաստակներին» և, ո՞վ գիտե, կարող է պատահի, որ դեպքերի բերումով այդ աննշան քաղաքի աննշան բնակիչներից շատ շատերը հանկարծ դուրս գան հերոսապանծ հերոսներ—դժբախտ ու հերոսական օրերի բերումով՝ դժբախտանման ու հերոսանման...» (V, 80)։

Այս բացատրության ուղղակի լրացումն է վիրահատական դանակի և լանցետի խնդիրների տարբերության վերաբերյալ դատողությունը. Նաիրյան «ուղեղային մորմոքը» պսակազերծելու համար,—ասում է Չարենցը,—անհրաժեշտ է սուր գործիք՝ վիրահատական դանակ։

Կողք-կողքի դնելով վեպի արտասյուժետային շեղումները՝ «սիրելի ընթերցողին» հղված հեղինակային բացատրությունները, տեսնում ենք Չարենցի գրական ծրագիրը՝ անողոք երգիծանքով մտրակել գավառական քաղաքի հասարակական կյանքի այն բա-

վանդակությունը, որի թանձրացումն է «մազութի համոյականությունը»՝ իր բոլոր եզրերով։

Այդ երևույթի ծագումը, զարմանալի կերպարանափոխությունները և ողբերգական «գետնահարումը», այսինքն՝ եղելությունը, ներկայացնելու համար Չարենցը, բնականաբար, չէր կարող բավարարվել սոսկ հրապարակախոսական հետևություններով, սոցիոլոգիական վերլուծություններով, պատմագիտական հղումներով ու դատողություններով։ Հասարակական մտածողության այս ձևերը՝ պատմությունը, փիլիսոփայությունը, սոցիոլոգիան, հրապարակախոսությունը և այլն,— գեղարվեստի մեջ կարող են լինել հեղինակի զինակիցները, նրան կարող են հայթայթել համապատասխան սոցիոլոգիական ու պատմական նյութ, բայց երբեք չեն կարող փոխարինել իրականության ճշմարտության արտահայտման կոնկրետ-գեղարվեստական պատկերին։ Արվեստում ճշմարտությունը երևում է ոչ թե պատրաստի, կաղապարված եզրակացությունների, ոչ թե սոցիալական իրականությունիցածանցված, վերացական գաղափարների ձևով, այլ կոնկրետ պատկերի՝ հանգամանքների ու մարդկանց ճկուն նկարագրության միջոցով։ «...Ամբողջ էությունը,— գրել է Վ. Ի. Լենինը Ինեսա Արմանդին,— անճատական իրադրության մեջ է, տվյալ տիպերի բնավորությունների և հոգեբանության անալիզի մեջ»[61]։

Սա վերաբերում է գրականության բոլոր տեսակներին՝ լինի դա հերոսական վեպ, թե քնարական կոմեդիա, էպիկական պոեմ, թե երգիծական եղերնապատում, կամ գեղարվեստական խոսքի որևէ այլ տեսակ։

«Պոեզիան (այսինքն՝ գրականությունն ընդհանրապես — Ս. Ա.),— ասում է հնադարյան գեղագիտությունը՝ Արիստոտելի «Պոետիկայի» միջոցով,— պատմությունից ավելի փիլիսոփայական է և ավելի լուրջ»[62]։

Գեղարվեստական ստեղծագործության կարևոր պայմանը կյանքի երևույթների պատմական ու սոցիալական ճշմարտության հայտաբերումն է, իրականության կենդանի զգացմունք ներշնչելը։

Թեև պոեզիայի Մուսան ենթադրում է ամենաբազմազան գեղարվեստական միջոցների ու հնարանքների ընտրություն, կյանքի նյութը գրողի աշխարհայացքին համապատասխան գնահատելու ազատություն, բայց մի պայմանով, որ արվեստագետը, այդ «ազա-

61 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 35, էջ 189։

62 *Аристотель,* Поэтика, М., 1957, стр. 68.

տուԹյամբ» Հանդերձ, չհեռանա կյանքի ճշմարտության զգացումը ներշնչելու պարտադիր պահանջից։

Սա վերաբերում է նաև երգիծական գրականությանը։ Ավելին. ճշմարտության Հայտաբերման պահանջը երգիծանքի համար առավել նախառաջին անհրաժեշտություն է։

Թեև երգիծանքը գերազանցապես օգտվում է արտահայտման պայմանական ձևերից (Հիպերբոլա, ֆանտաստիկա, շարժ, գրոտեսկ և այլն), թեև երգիծանքը դիմում է գերազանցապես այնպիսի գեղարվեստական Հնարանքների, որոնք առաջին նվազ ոչնչացնում են ճշմարտանմանության տպավորությունը, բայց արտացոլման երգիծական-պայմանական Հյուսվածքի էական առանձնահատկությունն այն է, որ իրականությունը պարտավոր է երևալ կենդանի գծերի ու Հարաբերությունների, բարդ կապերի ու ներքին առնչությունների «չքողարկված» ճշմարտությամբ։

Երգիծաբանի վարպետության ու Հնարագիտության աստիճանը չափվում է, վերջին Հաշվով, նրանով, թե ծիծաղի ոճաբանության սահմաններում ինչ չափով է Հարազատ մնում կյանքի ճըշմարտանմանությանը, թե գրոտեսկային-չափազանցված-սրված կերպարների և բևեռացված դրությունների միջոցով որքան է Հավաստի ներկայացնում իրականության «ընդհանուր գույնը»։

Ճշմարտանմանության ամեն մի խախտում կամ նրա նկատմամբ եղած ամեն մի արհամարհանք երգիծանքը կարող է դատապարտել մանրավաճառության և գրողի ստեղծագործությունը զըրկել գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքից։

Մի խոսքով, երգիծաբանը պետք է «մազե կամուրջներ» անցնի՝ գեղարվեստական ճշմարտության և կյանքի ճշմարտության սահմանները իրար բերելու, արտահայտման պայմանական ձևերի մեջ իսկ «կյանքի ճշմարտանմանության» տպավորություն ներշնչելու Համար։

Երգիծանքին ներկայացվող այս պահանջների փայլուն կատարման օրինակ է «Երկիր Նաիրին»։

Դիմելով պատմական իրականության «երգիծական Հագեցման» արտահայտչությանը, այսինքն՝ ազգության ճակատագրի վեպը կառուցելով ծաղրող, մերկացնող, պսակազերծող, մտրակող արտահայտչության սկզբունքով,—Չարենցն այնքան Հմուտ և վարպետորեն է «ղեկավարում» իրականության երգիծական Հագեցման ընթացքը, որ նկարագրված իրադարձությունները երևում են ճըշմարտանմանության սահմաններում։ Ավելին. պատմական տվյալ

իրականությունը, հասարակական-կենցաղային տվյալ կոնկրետ միջավայրը (Նաիրյան հնամյա քաղաքը) և այդ միջավայրում ապրող ու գործող հերոսները (նաիրցիներն՝ իրենց ամբողջական սոցիալական կազմով) երևում են ոչ թե ֆանտաստիկական, այլ բացարձակ իրական, արժանահավատ, կենդանի էությամբ։

13

«Երկիր Նաիրին»,—գրում է Մ. Շահինյանը,—ցնծությամբ ընդունվեց «նախ և առաջ սոցիալական-ճշմարտության վերին աստիճանի իրական ու իսկական մարմնացման պատճառով։ Չարենցը ստեղծեց մի շարք հայերի կերպարներ՝ ոչ թե նրանց վերացական հեռապատկերով, այլ ամենաստույգ սոցիալական էությամբ»[63]։

Առավել ուշագրավ է Մ. Շահինյանի մյուս դիտումը։ Չարենցը,—ասում է նա,—գործող անձանց պատկերում է ոչ թե նրանց սյուժետային (պայմանական) զարգացման, այլ էպիկական (կենսագրական) ձևավորման սկզբունքով[64]։

Ի՞նչ է նշանակում այս «էպիկական-կենսագրական» սահմանումը։ Այդ սահմանումը կարելի է մեկնաբանել իբրև երևույթը ամբողջությամբ, բոլոր չափումներով ու եզրերով ընդգրկելու գեղագիտական կողմնորոշում։

Արդարև, ելակետ ունենալով վերոհիշյալ գեղագիտական սկզբունքը, Չարենցը նկարագրության ոլորտի մեջ է առել բոլոր այն երևույթները՝ կենցաղային, քաղաքական, սոցիալական, պատմական հարաբերությունները, հոգեբանական ներշնչումներն ու ազդեցությունները, որոնց ազդակներով ձևավորվեց ու մարմնացավ մազութի-համոյականությունը:

Երևույթի ծննդաբանությունը ցայտունացնելու նպատակով Չարենցը, առաջին հերթին, դառնում է այն քաղաքի «օրերին ու վաստակներին», ուր թել առ թել արմատներ է նետում մազութի-համոյական գաղափարախոսությունը։

Եռամաս վեպի «Քաղաքը և բնակիչները» մասում Չարենցը հանդարտ ռիթմով, մանրակրկիտ ու անշտապ, նկարում է հայրենի Կարսը՝ բարքեր, հարաբերություններ, գործեր, վաստակներ, անցուդարձ, եղելություններ, կապեր, անեկդոտներ, առնչություններ, լուրեր, բամբասանքներ և այլն։

---

63 *М. Шагинян,* Предисловие («Страна Наири», Ереван, 1960, стр. 4).

64 Предисловие..., «Страна Наири», 1935, стр. 6.

«Նաիրյան այդ հնամյա քաղաքն ամեն ինչով նման էր Նաիրյան բոլոր հին ու նոր քաղաքներին» (V, 15),—ճիշտ և ճիշտ գոգոլյան ռիթմով („Город никак не уступал другим губернским городам“, „Мертвые души“)[65], Չարենցը բացում է տարեգրության մուտքերը,— ապա դառնում է քաղաքի «ընդհանուր գույնին»՝ նրա կոլորիտին:

«Երգիծական ոգեշնչմանը», առաջին հերթին, ենթարկվում են գավառաքաղաքի նշանավոր ու աննշան, հին ու նոր, պատմական և ոչ պատմական «հիշատակները»՝ Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին, «Լույս» ընկերության տեղական՝ գրասենյակը, Հինգ հարկանի շինությունը և այլն, և այլն։

Ինչո՞ւ է Չարենցը սկսում իրերի երգիծանքից, ի՞նչ նպատակով ու խորհրդով։

Բանն այն է, որ քաղաքի բնակիչների աչքին «հրաշքի» կերպարանք առած իրեղեն երևույթները, Չարենցի մեկնաբանությամբ, ոչ թե «նաիրապետության» անցուդարձի անշարժ, համր, լուռ վկաներն են, այլ «նաիրցիների» հոգեբանության մասնակիցներն ու մասնիկները։ Նաիրյան քաղաքի հիշատակները հոգևոր այն կետերն են, որոնք իրենց մեջ ծրարած պատմական ու ժամանակակից ավանդություններով, հայտնի ու խորհրդավոր դեպքերով, հասարակական կյանքին պարտադրում են «ազգային եռանդի» մշտաբուխ աղբյուրներ։

Նաիրյան քաղաքի «հրաշքների» երգիծական ոգեշնչման բարձր կետը, անտարակույս, նրա «ֆարե ակնածանֆի»՝ «ամենակարող կենտրոն» Հինգ հարկանի շինության «փառաբանությունն է»։ Այս շինությունից, ուր կենտրոնացված են գավառի ու քաղաքի ամենաազդեցիկ հիմնարկությունները, «վճիռներ ու ճակատագրեր են ելնում»՝ շարժման մեջ դնելով հասարակական կյանքի բոլոր լծակները։

«Անգո կենտրոն»,—շարունակ ու անընդմեջ այսպես որակելով Հինգ հարկանի «հրաշքի» բովանդակությունը, Չարենցն այդ գնահատականով ուզում է հասկացնել, որ ամենևին էլ այդպես չէ, որ Հինգ հարկանի շենքը Նաիրյան քաղաքի ամենագոյականական երևույթն է, որ նրա մութ ու խորհրդավոր սենյակներում (որտեղից վարժապետ Վառոդյանը մի օր դուրս եկավ Ընկերության կապույտ հետքերը կոնակին) ստեղծվում են ազգային կյանքի ծրագրեր ու հեռանկարներ։

---

65 Н. В. Гоголь, Собр. соч. в шести томах, т. V, стр. 11.

Հինգ հարկանի շինությունից բացի, վերջնական առանձնակի վերաբերմունքին է արժանանում նաև «Լույս» նավքային ընկերության տեղական գրասենյակը,— *առաջին տպավորությամբ մի անշուք ու աննկատ հիմնարկություն, որի առևտրական «անմեղ» ցուցանակի տակ կատարվում են «հիացմունքի արժանի» «փառավոր գործեր»։ Այս գրասենյակի հրահանգով են լուծվում ազգային և հասարակական կյանքի բոլոր էական հարցերը և, ինչպես հավաստիացնում է վարժապետ Վառոդյանը, այստեղից են ելնում «տուլթաններ, շահեր և կայսրեր» կործանելու «պատմական կոչերը»։*

Քաղաքի տարեգիրը, «պատմական հիշատակներից» անցնելով դեպի նրա փողոցներն ու նշանավոր հասարակական հավաքատեղիները (ակումբ, խանութ և այլն), ծիծաղի ոլորտի մեջ է առնում քաղաքի բնակիչներին՝ սկսած Երևելի *հանրային գործիչներից՝ «Լույս» նավթային ընկերության տեղական գրասենյակի կառավարիչ Մազութի Համոյից, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովից, Գեներալ Ալոշից, բժիշկ Սերգե Կասպարիչից, Հուսիկ վարդապետից մինչև արհեստավորական խավը, մանր վաճառականների, հոգաբարձուների, գավառացի վարժապետների կազմը, դեռ սրանցից էլ ավելի ցածր աստիճանի կանգնածները՝ մոտակա գյուղերի տրեխավորներն ու «վակզալի բաշիբոզուկները»։*

Ճիշտ է նկատված, որ Չարենցի երգիծանքի ուժն առանձնապես ցայտուն է երևում քաղաքի բնակիչներին բնութագրելիս. «Գրողը ցուցադրում է իր հերոսների ամենահիշարժան գծերը, կերպարների նեղ—կենցաղային կամ հոգեբանական մեկնաբանությունը զուգակցելով նրանց սոցիալ-պատմական լայն բնութագրության հետ։ Առաջին տեսանկյան դեպքում (կենցաղային կամ հոգեբանական) «Երկիր Նաիրի» բնակիչներից յուրաքանչյուրը երևում է իր դեմքով, իր առանձնահատկություններով, սովորույթներով, իսկ գլխավոր հարցում՝ կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի և կյանքի գնահատության հարցում, նրանք բոլորը մի են գալիս խորհրդավոր «Ուղեղասարդի» հրահրած անհեթեթ ու դատարկ պատրանքների հողի վրա»[66]*։*

Քաղաքի բնակիչների էության և արարքների, նրանց խոսքի ու գործի, նրանց ամենօրյա լճացած, անշարժ կենցաղի մանրակրկիտ նկարագրություններով, որով լեցուն է հատկապես վեպի առաջին մասը, Չարենցը հետամուտ է «ուղեղային մորմոքի» արտածման ուղիների ճանաչմանը։

---

[66] *А. Салахян*, Летописцы судеб народных (Послесловие...), стр. 248.

Վերին աստիճանի իմաստալից է Չարենցի գեղագիտական վերաբերմունքի մի հատկություն. Նաիրյան քաղաքի իրեղեն, առարկայական վկաների նկարագրությամբ նա ամեն կերպ աշխատում է դրանց վերագրել կենդանի գծեր և, հակառակը, անցնելով մարդկանց նկարագրությանը, նույն հետևողականությամբ սրանց առարկայացնում է։

Առարկայացված մարդիկ, Չարենցի համոզմունքով, միայն ձևով են մարդ, իսկ էությամբ դիմակներ են, ավելին՝ կենդանի դիմակներ են։

Դարավոր անցյալ ունեցող քաղաքը՝ միապաղաղ ու անգույն կենցաղով, կյանքի քարացած ձևերի հանդեպ պաշտամունքի հասնող վերաբերմունքով, քաղաքի բնակիչների հայացքների սահմանափակությունն ու նեղությունը,— ասում է Չարենցը,— այն սնընդարար միջավայրն էր, ուր անհրաժեշտաբար արմատներ պետք է գցեին ֆանտաստիկական պատրանքներն ու ամբոխավարական հոգեբանությունը։

Նուրբ ու խորաթափանց գրչով է Չարենցը ներկայացնում մանր չարչիների և վարժապետների, հոգաբարձուների ու արհեստավորների՝ Ղահվեճի սեթոնների ու Կինտաուրի սիմոնների միջավայրում ամբոխային գաղափարախոսության ձևավորման ընթացքը։ Նա ցույց է տալիս, որ ամբոխի նախապաշարմունքների, բնազդների շնորհիվ է, որ ձևավորվում և մարդկանց վրա տիրապետող դիրքեր է գրավում «մազութի–համոյական» ազգային պատրանքը։

14

Ն. Վ. Գոգոլն իր «Մեռած հոգիներ» վեպի մասին ասել է. «Ես ցանկանում եմ այս վեպում, թեկուզ մի եզրից, ցուցադրել ամբողջ Ռուսիան...»։

Մի եզրի գեղարվեստական ծրագիր է ունեցել նաև Չարենցը։ Դա երկիր Նաիրիի մազութի-համոյական տարատեսակի ցուցադրման ծրագիրն է։ Դրա համար էլ դիմել է մի եզրը ներկայացնող երգիծական դիմանկարների շարքին։

Երգիծանքի խարազանը Չարենցն, առաջին հերթին, ուղղում է Մազութի Համոյի դեմ։ Մազութի Համոն «Երկիր Նաիրի» վեպում գրավում է նույն տեղը, ինչ որ գրավում է բուրժուական գործարարության ասպետ Չիչիկովը՝ «Մեռած հոգիներ» վեպում։

Չիչիկովին Գոգոլը բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Нужно

281—27

знать, что Чичиков был самый благопристойный человек, какой когда-либо существовал на свете...»[67].

Հանձնարարականին հետևում է այս նախազգուշացումը. «Читатели не должны негодовать на автора, если лица, доныне являвшиеся, ни пришлись по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться»[68].

Հեղինակային նման հանձնարարականներով է Չարենցի վեպ մտնում նաև Մազութի Համոն։ Նշանավոր, «ազնվածոցի» անձնավորություն,*—որի ձեռքում էր Նաիրյան քաղաքի հասարակական կյանքի ղեկը. «Ամեն տեղ նա՛ էր, ամեն դժվարին դեպքում նա՛ պիտի, միայն նա՛,* սայլը ցեխից հաներ» *(V, 91)։*

Համաքաղաքացիների աչքում Մազութի Համոն նման համարում է ձեռք բերել ոչ թե ինչ-ինչ դրական հատկություններով, այլ իբրև «ազգային եռանդի» մատակարարող. «Փորձեցե՛ք մի նամակ գրել և հասցեագրել այսպես՝

«Երկիր Նաիրի—Գեներալ Ալոշին»—տեսեք ո՞ւր կհասնի։— Կարծո՞ւմ եք մեր նկարագրած քաղաքը։ Սխալվո՛ւմ եք։ Ուրեմն ճանապարհի՞ն կմնա։—Երևակայեցեք, որ ո՛չ։ Եվ այստեղ է ահա հարցի ամբողջ գաղտնիքը, սիրելի ընթերցող։ Ձեր այդպես հասցեագրած նամակը կգա և կընկնի ուղիղ—ի՞նչ եք կարծում՝ Կա՞րս, Երևա՞ն, Դիարբեքի՞ր, Շապին-Գարահիսա՞ր...—*Իհարկե ոչ։*

Այդ նամակը կգա ու կընկնի ուղիղ մեր ամենածանոթ Համօ Համբարձումովիչ Ասատուրովի—Մազութի Համոյի... ուղեղը... *Ահա՛ և ամբողջը» (V, 179—180)։*

Մի խոսքով, Մազութի Համոն այն իրականության լիիրավ ու ինքնիշխան տերն է, որտեղ նախապաշարմունքի ազդակներով ձևավորվում է նրա անունով կնքված գաղափարախոսությունը։

Վեպի ամբողջ երկայնքով անցկացնելով Մազութի Համոյին, ամենայն մանրամասնությամբ Չարենցը զննում է նրա կենցաղային, սոցիալական ու քաղաքական կենսագրությունը, *որով և ամբողջանում է 20-րդ դարի «ազգային միֆը» մարմնացնողի էությունը։*

Ասենք նաև, որ «Հերոսի» եռատարր կենսագրությունը *Չարենցը, իր իսկ խոստովանությամբ, ներկայացնում է միանգամայն* օբ-

[67] *Н. В. Гоголь,* Собр. соч. в шести томах, т. V, стр. 244.

[68] *Նույն տեղը, էջ 252։*

յեկտիվ, առանց նախակարծիք վերագրումների. «ո՞ր, ո՞ր, սասցեք խնդրեմ, քիչ թե շատ համարում ունեցող հեղինակը կարող է ցանկանալ, որ իրեն մեղադրեն բամբասանքի մեջ դեպի իր հերոսը—նո՛ւ, եթե ոչ «հերոսը», գոնե իր վեպի նշանավոր, այո՛, կենտրոնական անձնավորություններից մեկը։ Իսկ ինձ համար, մանավանդ, ոչ միայն որպես հեղինակի, այլև որպես մարդու—ուրեմն կրկնակի կերպով անհաճելի պիտի լինեք նման մեղադրանքը, որովհետև զգում եմ, որ եթե ես թույլ տայի ինձ գոնե մի, թեկուզ ամենաչնչին, անբարեխղճություն գրությանս առարկա անձնավորության հասցեին—ապա հետևեին, խղճի խայթի նման հսկեին պիտի անքուն գիշերներս Մազութի Համոյի կայծկլտող աչքերը՝ ուտեին պիտի սիրտս։ Պիտի նայեին նրանք, հսկեին պիտի խղճմտանքս—կախաղանի բարձունքից պարզեին պիտի դեպի խիղճս Մազութի Համոյի տառապյալ աչքերը—նախատինքի, այո, մորմոքի ասեղներ...» (V, 129—130)։

Հեղինակային հնարագետ զվարճանքի, նրա կես-կատակ, կես լուրջ տոնի մեջ ամենակարևորը, իհարկե, իր «հերոսի» ճշմարիտ էության վերաբերյալ միտքն է։

Մազութի Համոն՝ գրատեսակի չափանիշներով կերտված կերպար, ոչ թե հեղինակի երևակայության ծնունդն է, այլ իրականության երևույթ։

Ո՞վ է Մազութի Համոն՝ սոցիալական կենսագրությամբ:

Նա «Լույս» նավթային ընկերության տեղական բաժանմունքի կառավարիչն է, առևտրական գործարքների մեջ բավականաչափ փորձված ու ճարպիկ, դարի «դրամական արքաների» կուտակման ճանապարհը ընտած մի անձնավորություն, որ բարեկամական սերտ կապեր է հաստատել նահանգական իշխանությունների հետ և վայելում է ազդեցիկ իշխանավորների անվերապահ հովանավորությունը։ Նավթի առևտուրը նրա սոցիալական երազների ամենաբարձր կետն է, շահամոլությունը՝ գոյության հաստիքը։

Ո՞վ է Մազութի Համոն կենցաղային կենսագրությամբ:

Թղթամոլի և զվարճասերի մեկը, որի «ինտիմ» հարաբերությունները ձգվում են մինչև գավառապետի բնակարանը, իսկ վերջինս էլ, իր հերթին, ունի սեփական «ընտանեկան պոզեր»:

Թեև Համո Համբարձումովիչը համաքաղաքացիների աչքում ունի առաքինի մարդու համարում, բայց իրականում նրա պահվածքը սոսկ դեկորացիա է՝ հասարակությունից թաքցնելու կենցաղի «կոլորիտային» պատկերները։

Ո՞վ է Մազութի Համոն՝ քաղաքական կենսագրությամբ:

Դաշնակցական Կենտրոնի հայտնի գործիչ, որ արտասահմանից գաղտնաբար ստանում է «Դրոշակ» թերթը և տարածում բնակչության մեջ,— մի խումբ «հեղափոխական», որի հեղափոխական գործերի վրա նահանգապետն անգամ «նայում է մատների արանքով» և նրան համարում է «միանգամայն անվտանգ մարդ», իսկ նրա արարքները՝ «միամիտ չարաճճիություն»:

Սա է, համառոտ գծերով, Մազաթի Համոյի կենսագրական հարցաթերթիկը։

Այս անկետայով կարող են բնութագրվել նաև մյուս «հարգարժան նաիրցիները», բայց Չարենցը Մազութի Համոյի վրա է գցում երգիծանքի ամենաուժեղ, ռենտգենյան ճառագայթները, *հատկապես այն բանի համար, որ Մազութի Համոն է շարժում նաիրյան քաղաքի բոլոր լծակները և դեպի նա են ձգվում սարդոստայնի բոլոր* թելիկները:

Սխալված կլինենք, ի՛հարկե, եթե դրությունն այնպես պատկերացնենք, թե Չարենցը, ի դեմս Մազութի Համոյի, ներկայացնում է մի ավարտված չարագործի, ամեն կողմով բացասական և արգահատելի հերոսի։

Մազութի Համոն ոչ միայն չարագործ չէ, այլև, ինչպես նրան հանձնարարում է հեղինակը, իր «անգո» գաղափարին նվիրված, իր ազգային-քաղաքական իդեալները մարմնացնելու համար նորանոր միջոցներ որոնող հերոս է։ Հայրենիքի կործանման ժամին նա անգամ պաշտպան է կանգնում հայրենիքին,— երգիծական ոչնչացման առարկայից դառնալով «ողբերգական հերոս»։ Չարենցը այսպես է նկարագրում Կարսի անկման ժամանակ Մազութի Համոյի ունեցած ապրումները. «...ո՞ւր է կորովն հնամյա նաիրյան ցեղի, ո՞ւր է երկաթե բռունցքը... Ո՞ւր է,*—հարցնում էր, դառնացած* Ենովայի *նման մազերը պոկելով, Մազութի Համոն.*—«Ո՞ւր է»: *Դառնացած* Ենովայի *նման պոկոտում էր մազերը ու նաիրյան արքաների կորովն էր ոգեկոչում բերդի ամենաբարձր աշտարակի վրա կանգնած, նաիրյան* եռագույնի *դողդոջ փայտին կռթնած, Մազութի Համոն.*—«Ո՞ւր է»*—հարցնում էր Մազութի Համոն, բայց պատասխան չկար. բերդի հազարամյա, մռայլ պարիսպներն էին միայն լուռ նայում Մազութի Համոյին, վերջին այդ արքայակերպ նաիրցուն, որ պոկոտում էր մազերը և նաիրյան կորովը ոգեկոչում։ Ու չկար կորովը. ու լուռ էր բերդը։ Ու* Բերդի *ամենաբարձր աշտարակի վրա կանգնած, նաիրյան* եռագույնի *դող-*

դոջ փայտին կռթնած՝ դառնաթախիծ, լաց եղավ, ինչպես այն ժողովում, Մազութի Համոն, և Մազութի Համոյի, վերջին այդ արքայակերպ նաիրցու բոցե արցունքներն այրեցին Նաիրյան հնամյա այդ բերդի հազարամյա պատերը...» (V, 256—257)։

Վեպի այլ հատվածներում ևս Չարենցն ակնարկում է Մազութի Համոյի՝ գաղափարին ամեն ինչ նվիրաբերելու զգացմունքի, «դարավոր սպասումները» իրականացնելու մաքառման, Նաիրի ազատագրության երազների մասին։ Մի խոսքով՝ Մազութի Համոն գաղափարի հերոս է։ Չարենցն անգամ կարեկցության որոշ բաժին է հասցնում արդեն կախաղան բարձրացող «հերոսին»։ «Խավարի, այո՛, սենյակիս գիշերային խավարի միջից նայում են ահա ինձ Համո Համբարձումովիչի կայծկլտող աչքերը, և սիրտս թփրտալ է սկսում անորոշ մի հուզմունքից, սիրտս, տագնապալից, զարկել է սկսում, ինչպես էլեկտրական զանգի արծաթազօծ լեզվակ։ Եվ երևակայությունս, առաջ վազելով, արդեն նկարում է, անողոք դահիճի մի նման, Մազութի Համոյին՝ փայտե մի մանեկենի նման կախաղանից կախված... «Խե՜ղճ, խե՜ղճ Համո...»—փսփսում է սիրտս, լացակումած,—և ես գրիչս ցած եմ դնում, որ սիրտս հանգստանա, և ես հնարավորություն ունենամ պատմությունս շարունակելու» (V, 81)։

Հարց է տրվում՝ Չարենցն ինչո՞ւ է ծաղրում Մազութի Համոյի նման գաղափարապաշտ ու անձնազոհության ընդունակ հերոսին, որ մեն-մենակ մնաց Կարսի բերդում և բարձրացավ կախաղան։

Հենց այդ հարցին պատասխանելու համար Չարենցը դիմում է ծիծաղի զենքին, որի մասին Վ. Գ. Բելինսկին ասում է. «Ծիծաղը հաճախ մեծ միջնորդ է ճշմարտությունը ստից տարբերելու գործում։ Որևէ միտք կամ որևէ մի արարք բոլորովին արդարացվում է տրամաբանությամբ։ Դուք չեք համաձայնվում նրանց իսկությանը, բայց ոչինչ էլ չեք գտնում առարկելու նրանց անվիճելի իրականության ապացույցներին։ Բայց այստեղ հարցը լուծում է ծիծաղը, ինչպես օրինակ, տեղի ունեցավ սլավոնաֆիլության հետ, որի էությունը սկզբում դժվար էր նշմարել մակերեսային ֆրոնդյորության և ցուցադրական հայրենասիրության դիմակի տակ»։

Ծիծաղի մեջ գնահատելով երբեմնի բարձր դիրքից գրկված գաղափարներն անողոքաբար մտրակելու հատկությունը, Չարենցը ի դեմս Մազութի Համոյի «ուղեղային մորմոքի», պատռում է «ցուցադրական հայրենասիրության» դիմակը։ Դա «հայրենասիրության» այն որակն է, որ շարունակ ազդարարում է իր հավատար-

մուրյունը ժողովրդի շահերին, ամեն առիթով խոսում է պատմական նվիրական անուններից, բայց իրականության մեջ խաղում է ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքների հետ և անուրդի է հանում նրա տառապանքները։

Մազութի Համոն, Չարենցի մեկնաբանությամբ, ամբոխավարական հավակնոտություն, «անհեթեթ հայրենասիրության» և հոգեկան դատարկության թանձրացումն է։

Մյուս «հարգարժան նաիրցիների» նման հռչակելով իրեն «նաիրյան արքաների շառավիղ» և պապերի «սուրբ հավատը» մարմընացնող, Մազութի Համոն, իրականում՝ բարոյական անազնիվ վարքագծով և քաղաքական շաղակրատությամբ, փորձության մեջ է քաշում ժողովրդի կենսական շահերն ու երազները։

Մազութի Համոն քաղաքական արկածախնդիր է և «գործարարության» մարմնացում։

Նրա էության այս գծերն իրենց լրումին են հասնում պատերազմի օրերին։ Չարենցը մեջ է բերում էական «մանրամասնություններ» ու «վկայություններ»՝ ամբոխավարության հատուկ խոսքի ու գործի հակասությունը ներկայացնելու համար։

Այսպես, իր շքախմբի ներկայությամբ Մազութի Համոն համաքաղաքացիների առաջ հանդես է գալիս «ընդհանուր հայրենիքին» նրա «աղետալի ժամին» օգնության հասնելու բարձրագոչ կոչերով, ռազմաճակատ՝ «փրկության վայրերն է» ճամփում կամավորական խմբերը, իսկ ինքը, նույն այդ շքախմբով, վերադառնում է քաղաքային ակումբ՝ «կանաչ սեղանի» վրա շարունակելու կիսատ մնացած թղթախաղը և տրվելու «գինարբուքի հաճելի թովչանքին»։

Կամ, ամենածանր իրադրության մեջ նա պաթետիկ շեշտերով զորքին կոչեր է ուղղում՝ «Գնացե՛ք, մեր քաջ, մեր անփոխարինելի հերոսներ» խոսքերով և նույն այդ ժամանակ, ինչպես պարզվում է գավառապետի «միֆական նամակից», նավթ է վաճառում «դարավոր ոսոխին»։

«Մազութի Համոն հանդես է բերում արտակարգ ակտիվություն։ Ինչպես Ֆիգարոն, նա հասնում է ամեն տեղ, կազմակերպում է միտինգներ, ժողովներ, մանիֆեստացիաներ, ճառեր է ասում և կոչեր է հռչակում։ Առաջին նվագ կարող է նույնիսկ այնպիսի տպավորություն ստացվել, թե Մազութի Համոն ունի գաղափարի ինչ-որ նպատակասլացություն։

Բայց քաղաքական բախտախնդրի ակտիվությունը նման է սնանկացած խաղամոլի մոլությանը»[69]։

Մաղութի Համոն, Չարենցի «օբյեկտիվ» արժեքավորումով, «իդեալի» հերոս է, ունի ազգային երազանքներ և գաղափարական ծրագրեր, մինչև կախաղան մարտնչում է դրանց համար։ Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ նրա իդեալը և իրականությունը խոր հակասության մեջ են։

«Նաիրյան հանրապետության» ստեղծման մաղութի-համոյական «իդեալը» «իրականանում է» ոչ այլ կերպ, քան խայտառակ պարտությամբ։ «Որողություն դարձավ երկիրը Նաիրի...», «ճամարյա գոյացած» իդեալի կործանման հետ կախաղան բարձրացավ նաև Մազութի Համոն։

Բայց դրանով չավարտվեց Նաիրիի պատմությունը։ «Հալյուցինացիայի», միրաժի աշխարհը կործանվեց, որ ծնվի նոր, իսկական Նաիրին,—ասում է Չարենցը։ Այստեղ նա հետևում է այն տրամաբանությանը, թե ապակեսցի նորածինը ապրի, պետք է կտրել նրա պորտալարը՝ խզել կապերը հնության ֆետիշներից։

Սա է Մազութի Համոյի դեմ Չարենցի վարած բանավեճի բուն իմաստը։

15

Ասացինք, որ բանավեճը «Երկիր Նաիրի» վեպի սյուժետային հիմքն է։ Չարենցը բանավիճում է ժողովրդի սոցիալական գիտակցությանը խորթ ըմբռնումների դեմ և, հակառակը, խոնարհվում է այն պատկերացումների առաջ, որոնք հարազատ են նրա էությանը։ Բանավեճի են հանգում վեպի սյուժետային և արտասյուժետային բոլոր գծերն ու շերտերը։

Բանավեճային ուղղությունը կանխորոշել է վեպի ոճականպատումային յուրահատկությունը։

Բանն այն է, որ ոճաբանական այլևայլ միջոցներից օգտվելով, Չարենցը հրապարակ է հանել համանվագային մի կտավ, որի մեջ գլխավոր դերը կատարում է **հեղինակային խոսքը**:

Պատումի այն եղանակը, որտեղ հեղինակը իր «անխառն» խոսքով է դիմում հանրությանը, գրականագիտությունն առանձնացնում է Ichärzehlung (**եսապատում**)՝ առաջին դեմքով արված պատմություն անունով։

---

[69] А. *Салахян,* Летописцы судеб народных (Послесловие...), стр. 235.

Նսապատում է նաև «Երկիր Նաիրին»։

Այս վեպի հեղինակը՝ Չարենցը, խոսք է տվել նաև մի պատմողի՝ իր կրկնակին, որը կոչված է համապատասխան գրական մշակումով, այսինքն գեղարվեստական արտահայտչության այլևայլ միջոցների (հիպերբոլա ու գրոտեսկ, հռետորական ոճ ու հեգնանք, պատումի ֆելիետոնային եղանակ ու բանաստեղծական դիմում, օբյեկտիվ նկարագրություն ու սուբյեկտիվ քնարականություն) կիրառությամբ, արտահայտել նրա՝ հեղինակի, տպավորությունները ու դիտումները, տեսակետներն ու գնահատությունները, վերաբերմունքն ու հակավերաբերմունքը։

Պատմողը, որ հավասարապես նաև նկարագրող-երգիծող-բանաստեղծացնող-մտածող է, այդ պատմողը, ելնելով հեղինակի ծրագրած բանավեճից, ամեն ինչ ենթարկում է բանավեճի տրամաբանությանը։

Հանձն առնելով բանավեճի պարտականություն, պատմողը, բնականաբար, նաիրյան քաղաքի պատուհանից միշտ նայում է դեպի դուրս՝ պատմությանն ու ժամանակին, սրանց օգնությամբ է փորձում գտնել նվիրական գաղափարի ձևափոխությունների ընթացքը։ Կանխավ և ոչ առանց հիմքի ընդունելով, որ Նաիրիի գաղափարը հավերժական շարժիչ է, պատմողը ասպարեզ է բերում երևույթի ճանաչողության բարդ զինարանը և իր հոգու հրաձգարանից դուրս է նետում խոսքի բոլոր միջոցները՝ սկսած գաղափարական վեճը շահելու համար։

Ամեն մի բանավեճ, բնականաբար, ենթադրում է հարցերի մի որոշակի խումբ կամ մի էական, գլխավոր հարց և այդ հարցերի խմբին կամ էական հարցին բավարարող պատասխաններ։ Հարց ու պատասխանը, այսինքն բանավեճը, իր հետ բերում է ոճաբանական բազմազան միջոցներ ու արտահայտչության եղանակներ, որոնք բոլորը միասին կոչված են պարզելու հարցի գլխավոր էությունը։

Գաղափարական հույժ կարևոր հարցին նվիրված վեպում, այն էլ՝ բանավեճային դրվածք ունեցող վեպում,— սա հիանալի ներքնատեսությամբ զգացել է Չարենցը,—այնքան էլ կարևոր չէ հերոսների բանավոր խոսքի հնչերանգը։ Այստեղ ավելի կարևոր է այն, թե ինչպես է պատմողի «անխառն» խոսքի մեջ նյութականանում առաջադրված գաղափարախոսությունը։ Վեպի այս մասնահատկությամբ էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ «Երկիր Նաիրին» գրեթե համատարած կերպով հեղինակի՝ պատմողի խոս-

Իրն է: Ոչինչ օտարամուտ չկա այդ խոսք-բանավեճի մեջ։ Եվ չէր էլ կարող լինել, որովհետև Չարենցի սկսած բանավեճը չունի երկու կողմ։ Ինքը, պատմողն է և՛ հարց դնողը, և՛ այդ հարցին պատասխան տվողը։ Պատմողն է և հաստատողը, և հերքողը, և ծառացողը, և խոնարհվողը։ Հեղինակային խոսքն է համախմբում վեպի սյուժեն ու գործողությունը։ Այդ խոսքի մեջ են իրար գալիս ճշգրիտ, արժանահավատ, օբյեկտիվ արձակի նկարագրության ռեալիստական գույներն ու սուբյեկտիվ արձակին հատուկ արտահայտման հուզական եղանակները։

Արձակի տարբեր գույները խառնուրդը պատումի ոգեշնչված ու բարձր պաթոսն է, այսպես կոչված՝ ճռետորական-պաթետիկ արտահայտչությունը, որը մի դեպքում՝ ժխտման դեպքում, հանգում է «երգիծական ոգեշնչման», մյուս՝ հաստատման դեպքում, «քնարական խոնարհման»։

Երգիծական ոգեշնչումը նյութականացնում է իրականության մի կողմի բովանդակությունը, քնարական խոնարհումը՝ հեղինակի դրական ծրագիրն ու գեղագիտական իդեալը, այսինքն՝ իրականության մյուս կողմի բովանդակությունը։

Պատմողը, դիմելով սուտ կարևորության, առերևույթ լրջության ու պատրանքային ոգևորության ոճաբանությանը, ձգտում է, նախ և առաջ, հերոսների հավակնոտ ձգտումների ու նրանց ցածր էության, խոսքի ու գործի հակասությունների վերհանմանը։

~~Պաթետիկ-ոգեշունչ~~ գովաբանության հոսանքի ալիքների մեջ են Նաիրյան քաղաքի բոլոր ներկայացուցիչները, առանց բացառության։ Այդ գովաբանությունից Չարենցը մեծ բաժին է հասցնում նրանց, ովքեր առավել ցածր են իրենց մարդկային-բարոյական նկարագրով, ովքեր ավելի են արժանի գովաբանության ոչնչացնող խարազանին: Ինչպես օրինակ, բժիշկ Սերգե Կասպարիչը, որի գերագույն ազնվությունը հաստատում է կնոջ հանելուկային ինքնասպանության փաստը, ինչպես Վառոդյանը, որի հերոսությունն անցնում է մորթապաշտության ու ստորության եզրերով (ապացույց՝ կռնակի պատմությունը), ինչպես Գեներալ Ալոշը, ինչպես հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, որի համար ծեզի արժեք չունի իր կոչման՝ արդարության ու ճշմարտության հարցը, որի արդարամտությունն անցնում է սեփական ստամոքսի միջով։

Ահա, օրինակ, Օսեփ Նարիմանովի բնութագրությունը՝ պաթետիկ հիացմունք և ուղղակի գմայլանք, որի նպատակն է նրա էության անխնա ու արմատական ձաղկումը. «Հաշտարար դատա-

վոր Օսեփ Նարիմանովը, ինչպես ռուսներն են ասում, հոգի է, կատարյալ հոգի։ Ձնայած, որ նա ծնվել է Հաշտարխանում, բայց, երևակայո՞ւմ եք, այնպես է ընտելացել Նախիջևան այդ քաղաքին, որ ասես այդտեղացի լինի։ Ահա սա է պատճառը, որ նա շատ գործեր՝ վեճեր, ընտանեկան կռիվներ, ամուսնական անախորժություններ և նման այլևայլ փոքրիկ դատեր սիրում է հարթել ո՛չ որպես պաշտոնյա, այլ, այսպես ասած՝ ընտանեբար, կամ, ավելի ճիշտ՝ հայրաբար—որի համար և նա ամենաիրավացի կերպով վայելում է բոլոր քաղաքացիների հարգանքը, իսկ շրջակայքում բնակվող գյուղացիների կողմից այդ հանգամանքն արտահայտվում է, որպես խորին ակնածանքով նվիրաբերած մի քանի տասնյակ ձու, տասն-տասներկու ֆունտ «անճաչ» պանիր, կամ, երբեմն էլ, եթե գործը քննվում է զատկական տոների նախօրյակին՝ մի-երկու գառ կամ ուլ։ Նա չի սիրում գործերը ձգձգել՝ զզվում է պաշտոնական եռուզեռից։ Օսեփ Նարիմանովն այդպիսի մարդ չէ և չի՛ էլ ուզում լինել։ Եթե նա հնարավորություն ունենար և մի քիչ էլ ֆիզիկականը ներեր—ամենամեծ ուրախությամբ կթողներ քաղաքն էլ, հաշտարար դատավորի պաշտոնն էլ և որևէ մի գյուղ կտեղափոխվեր՝ երկրագործությամբ զբաղվելու։ Օսեփ Նարիմանովը շատ է սիրում երկրագործությունը, մանավանդ այդ աստվածային զբաղմունքի կենարար բարիքները և հողային հարցի մասին սիրում է հայտնել բավականին ազատամիտ կարծիքներ։ Հետաքրքիր անձնավորություն է Օսեփ Նարիմանովը—Օսեփ Նարիմանովին հարկավոր է հասկանալ» (V, 42—43)։

Սա հիացմունքի ու հավանության այն տեսակն է, որը լիքն է ժխտման լիցքերով, սա փառաբանության այն հնչերանգն է, որը լի է սուր խայթոցներով։

Ասացինք, որ գովաբանության մասունքները պատմողը բաժանում է նայած այն կշռին, որ տվյալ պատվարժան նաիրցին ունի հասարակության մեջ։ Քաղաքի կենտրոնական անձնավորությունը՝ Մազութի Համոն, բնականաբար, դարձել է չարենցյան հեգնական պաթետիկայի հիմնական կրողը։ Պատմողի ոգևորությունը, երբ նա պատմում է Մազութի Համոյի մասին, հասնում է կատարյալ հրավառության. հիացմունքը ողողում է հերոսի ամբողջ էությունը՝ հասարակական գործունեությունից մինչև կենցաղ, զմայլանքը տարածվում է նրա հետ կապված բոլոր հարաբերությունների ու առարկաների վրա։ Եվ ամեն անգամ այդ հիացմունքը շրջվում է հակահիացմունքի, աննկատելիորեն վերածվում է սպանիչ մտրակման։

«Մազութի Համոն անդամ է... «Ընկերության»—և այն էլ ազդեցիկ անդամ... Չե՞ք հավատում.—բայց ես այդ ամենահաստատ աղբյուրից գիտեմ։ Հայտնի է և այն, որ նա, Մազութի Համոն, արտասահմանից «Դրոշակ» է ստանում և գաղտնի կերպով տարածում ժողովրդի ստորին խավերում: Եվ այս հանգամանքը ոչ միայն ինձ, հասարակ մահկանացուիս է հայտնի, այլև նույնիսկ իրեն — գավառապետին,—և այս է ահա ամենազարմանալին։ Գավառապետը Համո Համբարձումովիչի հեղափոխական գործունեության վրա մատների արանքից է նայում և, հայտնի չէ, թե ինչու, նրա հեղափոխական գործունեությունը համարում է «միամիտ չարաճճիություն»: Համո Համբարձումովիչը կրակ էլ լինի—հոգի է և միանգամայն անվնաս անձնավորություն,—ասում է գավառապետը։ «Դուր է եկել մարդուն»—մտածում են քաղաքացիք.—«Ի՞նչ ասես»: Բայց թե իրոք որքա՞ն է դուր եկել գավառապետին Մազութի Համոն—դժվար է մի քիչ պատկերացնել. քանի որ հայտնի է բոլորին, որ Վարդանի կամուրջի դիմացը գտնվող այն հողե խրճիթը պայթելու ժամանակ, երբ գործը պետական քննության հանձնվեց՝ վարժապետ Կարոյի գրպանում գտնվեցին... Մազութի Համոյի ձեռքով գրված մի շարք նամակներ... Եվ եթե գավառապետը չլիներ և չծածկեր այդ գործը—Համո Համբարձումովիչը հիմա Սիբիրում կլիներ...» (V, 48—49)։

Պաթետիկ հեգնանքի ոճաբանությունը այստեղ, իհարկե, իրագործված է շատ խոր և առավելագույն իմաստավորումով. Մազութի Համոն հեղափոխական է և միանգամայն անվտանգ անձնավորություն, նա գահեր կործանող է և միաժամանակ կատարյալ հոգի՝ գավառապետի աչքում։ Այս ակնարկով պատմողը հնարամտորեն բացում է այն հանգույցը, որտեղ միանում են գավառապետի (ցարիզմի) ու Մազութի Համոյի (դաշնակցության) պատմական բաղձանքներն ու սոցիալական շահերը։

Ստեղծագործական այս հնարը՝ ոգեշունչ պաթետիկայի միջով անցնող հեգնանքը, առավել սուր շեշտով է երևում բոլոր այն դեպքերում, երբ պատմողի «գրական խմբագրությամբ» մեջտեղ են բերվում իրենց՝ նաիրցի հերոսների, ուղղակի խոսքերը՝ ճառեր, նամակներ, դիմումներ, խոստովանություններ։ Պաթետիկ հեգնության դասական նմուշ է, օրինակ, Մազութի Համոյի «պատմական բանախոսությունը», որի հյուսվածքը՝ հռետորական ոգեշունչ խոսքեր, կաղապարված դարձվածքներ, առերևույթ լուրջ, բայց ներքուստ սնամեջ ոգևորություն և այլն,—մատնում են հայրենասիրու-

թյան պաթոսի աններդաշնակությունը և՛ ժողովրդի իրական գիտակցությանը, և, մանավանդ, բանախոսի սոցիալական-քաղաքական նկարագրին: Ահա այդ ընդարձակ բանախոսության մի հատվածը, ուր բառերն արտասանվում են ինքնաբերաբար,—թվում է թե խոսում է ոչ թե կենդանի մարդը, այլ՝ մեքենան: «**Դուք գիտեք,**— ասաց Մազութի Համոն հարցի գործնականին անցնելով,—որ, երկրորդ շաբաթն է արդեն, ինչ պատերազմ է հայտարարված մեր **դարավոր թշնամուն—ոսոխին**: Մեր հաղթապանծ զորքերն արդեն մտել են թշնամու սահմանները,—մո՛տ, է մո՛տ է արդեն փառավոր այն օրը, **երբ մեր փառավոր զորքերը էրզրում կմտնեն: Ծանրության կենտրոնը** հիմա նրանումն է, որ մենք, նախրցիներս, **հարկ եղած լրջությամբ** գիտակցենք, հասկանանք լիովին այն **խոշոր** նշանակությունը, որ ունեն այդ անցքերը և կարող են ունենալ **մեր հարցի** համար: Բավական է գիտակցել այս հանգամանքը միայն, որպեսզի հասկանանք, **որ չի կարելի** այսօր, այո՛, չի կարելի **ձեռքերը ծալած նստել.** Հարկավոր է ցույց տալ մեզ բոլորիս համար **նվիրական գործին** ամենայն աջակցություն, **լիակատար** աջակցություն: Թե՛ բարոյական, և թե՛ մանավանդ, **նյութական: Դուք գիտեք,**—ձայնը բարձրացնելով և խորին հուզմունքով բացականչեց հանկարծ Մազութի Համոն,—որ ես հայտնեմ պիտի հիմա մի ուրախալի, մի, բացառիկ նշանակություն ունեցող, խոշոր նորություն.— **թագավոր կայսեր ստորագրությամբ** գրություն է ստացվել **փոխարքայի հացեով, որով թույլատրվում է մեզ կամավորական բանակներ կազմակերպել**—ուրիշ խոսքով ասած՝ **մեր սեփական,** այո՛— **նաիրյան զորքն ունենալ՝** մեր հին **հայրենիքի գրավված վայրերը պաշտպանելու համար...»:**

«Մեծ, վճռական, պատմական օրեր ենք ապրում, հարգելի հանդիսականներ,—և հարկավոր է, որ մենք, պարզ ու որոշ կերպով, ցուցահանենք մեր կազմակերպված վերաբերմունքը դեպի կատարվող անցքերը: Պետք է գիտենանք օգտվել առիթից—շեշտեց, խրատական շեշտով, Մազութի Համոն...» (V, 140—141): Ն

Մազութի Համոյի պաթետիկ բանախոսության թողած «անսովոր տպավորության» ու նրա հավատարիմ զինակիցների՝ ունկնդիրների, արտակարգ լրջության համադրությամբ պատմողը քողազերծում է ճառախոսի «ազնվագույն» խոսքերի բուն էությունը: Բանախոսի պատմական ճառի միջով իսկ անցնում է հեղինակի դատապարտող վերաբերմունքը, որով նրա հայրենասիրական ոգեվորությունը ընկալվում է որպես անապարծ շաղակրատություն,

անկաշկանդ նովերումը՝ արկածախնդրություն։ Ծառախոսի հաճախ անմտության հասնող փքուն ու վերամբարձ ոճը ավելի է ընդգծում գործի ու խոսքի այն հակասությունը, որի դեմ Չարենցը ուղղում է երգիծանքի խարազանը։

Ոչ միայն մարդիկ ու նրանց հարաբերությունները, այլև Նաիրյան քաղաքի, այսպես ասած, հրաշալիքները նույնպես ենթարկվում են երգիծական ոգեշնչման տրամաբանությանը։ Այս առումով խոշոր ընդհանրացում է գավառական քաղաքի բերդի պաթետիկ նկարագրությունը. «Քաղաքի արևմտյան ծայրում, վերը, ժայռակուռ, դեղին բլուրի վրա—խիստ, խոժոռ, որպես արևելյան քարե մի բռնակալ—բազմել է **Բերդը**: Ժայռե իր գահի, աթոռի վրայից նայում է քաղաքին։ Քարե մի վիթխարի արկղ լինի կարծես՝ ծանր՝ ընկել է վերից ու կախված մնացել է բլուրի վրա, նստել է ծանր ու հաստատ։—Ընկել է նախ մի հսկայական քարե արկղ կարծես— և հետո, մեկը մյուսի ետևից տեղացել են վար ուրիշ մեծ ու փոքր, ծանր ու թեթև, զանազանաձև տնդուկներ՝ մեկը մեկի վրա, կողքկողքի. հրաշք է, չես հասկանում, զարմանում ես միայն։ Ասում են, որ այդ բերդը շինելիս նաիրցի վարպետները ձվի սպիտակուց են գործածել շաղախի փոխարեն—ահա, թե ինչու է այդ բերդը անխորտակելի։ Անառիկ է այդ բերդը—ամենքն այդ գիտեն,—**և դավաճանությունն է, նենգ, ստոր, նաիրյան դավաճանությունն է այդ բերդը հանձնել եկվոր սրիկաներին**: Հիմարները միայն կարող են չզարմանալ այդ բերդի վրա—և այդպիսի հիմարներից է, թող թույլ տրվի ասեմ, պ. Մարուքեն։ Եվ թող ասի խնդրեմ պ. Դրաստամատյանը, այդ մեծամիտ «եվրոպացին». ինչո՞վ, ինչո՞վ պիտի պաշտպանվեր հնամյա այդ քաղաքն առաջին իսկ թշնամուց, եթե բերդը չլիներ։ Այնտեղից, այո—բերդի անխորտակելի պատերի վրայից պիտի ռումբեր տեղան, եթե պատերազմ լինի։ Այնտեղից—բերդի ժայռակերտ պատնեշների վրայից—իջնի պիտի մի օր, որպես երկաթե մի բռունցք, պիրկ, անպարտ կորովը նաիրյան ցեղի... Եվ ի՞նչ նշանակություն ունի այն հիմար, միանգամայն պատահական և ժամանակավոր հանգամանքը, որ հիմա, 1913 թվին, բերդի ամենաբարձր աշտարակի վրա ծածանվում է ո՛չ նաիրյան, արծվազարդ մի դրոշ...» (V, 18—19)։

Պաթետիկ-հեգնական ոճաբանությունից բացի, Չարենցը դիմում է այլևայլ արտահայտչական ձևերի՝ գրոտեսկ, շարժ, կատակ, զավեշտ։ Մասնավորապես նա դիմում է գրոտեսկին՝ տիպագրման հնագույն այդ ձևին, որն իր էության բուն կոչումով ու

կառուցվածքով, այսինքն՝ իրական և ֆանտաստիկական գծերի համադրությամբ, լայն հնարավորություններ է տալիս երևույթի ծիծաղաշարժ կողմերը բացահայտելու համար։

Զարենցի գրոտեսկում ի մի են գալիս և՛ ֆանտաստիկական խոշորացումը, և՛ կարիկատուրային սրումը։ Գրոտեսկի դասական օրինակը այս վեպում, իհա՛րկե, Մազութի Համոյից անջատված ստվերն է, որը միանգամայն ինքնուրույն կյանքով շրջում է Նաիրյան քաղաքում և «աննկատելիորեն» անցնում «պատկառելի նաիրցիների» էությանը։

Երգիծական բացահայտման բազմազան միջոցներով Զարենցը բացում է խորքի մի կատարյալ զվարճանք՝ լիաթոք զվարճանում է «նաիրցի» հերոսների արարքների ու գործերի վրա։ Բայց դա, վերջին հաշվով, թվացյալ ու հարկադրյալ զվարճանք է: Դա դառնակսկիծ, Զարենցի բառերով ասած՝ դառնաթախիծ այն զվարճանքն է, որը եզրվում է ողբերգական հառաչանքին։

Կատակերգական, ծիծաղելի, ծաղրի արժանի երևույթի խորքում տեսնել նրա ողբերգական ընդհատակը,—այս տրամադրությամբ է շնչում «Երկիր Նաիրի» դրվագների մեծ մասը։

Դառնաթախիծ շունչ ունեն անգամ Մազութի Համոյի ազգային պատրանքների փլուզումը պատմող էջերը։

Ճանապարհ են զցում կամավորական խմբերին. «Սրտառուչ էր տեսարանը, սրտառուչ ու անմոռանալի, բայց այդ տեսարանից բյուր անգամ ավելի սրտառուչ և անմոռանալի էին Մազութի Համոյի աչքերը, որոնցում արցունք կար և, արցունքի միջից, սպասումի ժպիտ։ Նրանք, Մազութի Համոյի այդ անմոռանալի աչքերը, նայում էին հեռացող գնացքին, բայց չէին տեսնում գնացքը. Նրանք տեսնում էին սահմանի «այն կողմը», ուր, ինչպես ասել էր ինքը իր ողջույնի խոսքում, գերության ճիրաններում տառապում էր դեռ Երկիրը Նաիրի։ Այնտեղ էր, այն մթամած հեռվում, ուր հեռացավ գնացքը,—Ավետյաց երկիրը—հնամյա Նաիրին։ Եվ, գնացքն անհետանալուց երկար դեռ անց—նայում էին այն կողմը ժպտաթախիծ աչքերը Մազութի Համոյի, բայց Մազութի Համոյի ժպտաթախիծ աչքերը արդեն տեսնում էին, գալիքների անհայտ մշուշների միջից—այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը «նաիրյան ուժերով» բեռնավոր—իր նո՞ր, վերածնված հայրենիքը, կամ, ինչպես կասեր նա հետագայում, եթե կենդանի մնար—միացյալ ու անկախ, ծովից-ծով Նաիրին...» (V, 175—175)։

Տարակույս չի կարող լինել, որ պատմողի այս տեքստը պարունակում է ծաղրի լիցք, բայց և պատմողի խոսքում կան դառնու-

թյան ու մորմոքի այնպիսի երանգներ, որ երգիծական ինտոնացիան վերաշրջում են դեպի «քնարական խոնարհում»։

16

«Երկիր Նաիրին» իբրև ժանրային ձև ավանդական-կանոնիկ վեպի ուղղակի հակադրությունն է։ Ոչ կենսագրական, ոչ սոցիալական-հոգեբանական, ոչ էլ կենցաղային ու ընտանեկան վեպի ավանդական-սյուժետային ձևերը, որոնցից օգտվում էին Չարենցի նախորդներն ու ժամանակակիցները, չէին կարող իրենց կառուցվածքի մեջ տեղադրել Երկիր Նաիրիի գաղափարախոսությունը։ Անհրաժեշտ էր վեպի այնպիսի ձև ու կառուցվածք, որ համարժեք լիներ «գաղափարների վեպի» մտահղացմանը։ Գրական հնարագիտությամբ միշտ զարմացնող Չարենցը այս անգամ ևս գտավ գեղարվեստական առաջադրությանը համապատասխանող նոր կառուցվածք՝ ժանրային նոր ձև։

«Երկիր Նաիրիի» Վերջաբանը սկսվում է հետևյալ պարբերությամբ, որը նաև այդ նոր վիպական ձևի անուղղակի խոստովանությունն ու գիտակցումն է. «Ահա՛ և ամբողջը, ընթերցո՛ղ. ահա և մեր սույն պոեմանման վեպը, որը, վերջին հաշվով ոչ թե վեպ դուրս եկավ, այլ «այլակերպ» մի բան։—«Այլակերպ» բառն առնում ենք չակերտների մեջ, որովհետև այդպես պիտի ասեր սույն այս վեպիս մասին մեզ բավականին ծանոթ Հաջի Օնիկ էֆենդի Մանուկոֆը, այդ հայտնի անգլիախոս Նաիրցին, եթե նա կենդանի լիներ և սույն այս վեպս կարդար։ Այո՛, այսպես պիտի ասեր Հաջին, և մենք միանգամայն համամիտ պիտի լինեինք նրան, որովհետև նա, իբր հմուտ անգլիախոս և պատկառելի նաիրցի, հարց պիտի դներ սույն այս վեպիս ձևի ոչ ամբողջական լինելու, նրանում վեպի էլեմենտար կանոնների բացակայության և հազար ու մի այլ թերությանց մասին, ու՝ մեր բազում քանքարավոր քննադատներին ի խրատ՝ պիտի հիմնավորեր իր կարծիքն իր հմուտ անգլիախոսությամբ և պատկառելի… նաիրասիրությամբ…» (V, 271)։

Վեպի ծայրահեղ ինքնատիպությունն էր այն «տագնապի» պատճառը, որ ունեցել է Չարենցը, ենթադրելով, թե իր «այլակերպ» գրվածքը կարող է շփոթության մեջ գցել ընթերցողներին՝ չհասկացվել ու չգնահատվել։

Թեև Վերջաբանի հաջորդ տողերում Չարենցը կտրուկ հայտարարում է, որ էականը բովանդակությունն է և ոչ թե ձևը, բայց տվյալ դեպքում ձևի «հերքումը», ինչպես այս վեպում նման հերք-

ման տրամաբանությանն են ենթարկվում ուրիշ շատ հատկություններ, **ձևի ճեղքումը** կատարվում է հատատաման նպատակով։

Վեպի **«այլակերպության»** խոստովանությունը իրականում չարենցյան հեգնանքի մի բեկոր է։ Ուրիշ ոչինչ։

Չենք սխալվի, եթե ասենք, որ հեղինակին խստորեն մտահոգել է վեպի ժանրային տարբերակման ու կառուցվածքի խնդիրը։ Այդ մասին նա բազմաթիվ առիթներով խոսում է վեպի ներսում, հիշեցնելով, մանավանդ, այն պարագան, որ ինքը չի գնացել եվրոպական վիպագրության ճանապարհով, շեղվել է ավանդական ուղիներից, որ իրեն ամենևին էլ չի զբաղեցրել հերոսների **հոգեբանական** աշխարհի զննումը։ Նման խոստովանությունները վկայում են Չարենցի «գեղագիտական տառապանքը»՝ գրվածքի ժանրային կառուցվածքը որոշելու հարցադրությունը։ «Երկիր Նաիրիի» ամենաճշգրիտ սահմանումը՝ «պոեմանման վեպ»[70] ընտրել է ինքը՝ Չարենցը։

Պոեմանման վեպ սահմանմանը հարազատ է նաև այն բնութագրությունը, որ «Երկիր Նաիրիին» տվել է Մարիետա Շահինյանը։ Խմբագրի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցի գործը «Կարս քաղաքի էպոսն է՝ երեք ցիկլով» և ավելացնում. «Մեր առջև մի այնպիսի երկ է, գրված գոգոլյան բանալիով, որ եթե պոեմ չէ, ապա լավագույն դեպքում էպոս է, որը գեղարվեստական բացառիկ նշանակություն ունի հայ գրականության զարգացման համար»[71]։

Ժանրային այս տարբերակումը, ավելի ճիշտ՝ համարձակ զուգահեռը էպոսի հետ՝ մի գործի վերաբերյալ, որտեղ չկա ոչ մի էպիկական հերոս և էպոսի համար անհրաժեշտ հերոսապատում, առաջին հայացքից կարող է միայն զարմանք առաջացնել։ Այս պա-

---

70 Վեպի **պոեմանման** հավելումը, անտարակույս, ունի գրական ծագում։ Սկզբնաղբյուրը Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» պոեմն է, որի ժանրային ձևի մասին 1836 թ. գրած նամակներից մեկում հեղինակն ասում է. «Այն ստեղծագործությունը, որի վրա այժմ նստած եմ, որի վրա աշխատում եմ և որի շուրջը դեռ երկար ժամանակ պետք է մտորել, նման չէ ոչ վիպակի և ոչ էլ վեպի։ Երկար-երկար է, մի քանի հատոր։ Անունն է՝ «Մեռած հոգիներ»։

Գոգոլը շարունակ տարակուսանքի մեջ է եղել գրվածքի ժանրը որոշելու հարցում և, ի վերջո, կանգ է առել **պոեմի** վրա։ Չարենցը ոչ թե մեքենայորեն է փոխ առել «պոեմանման վեպ» արտահայտությունը, այլ հատուկ դիտավորությամբ ընդգծելու իր գրվածքի բանաստեղծական շունչն ու տարերքը։

71 *М. Шагинян,* Предисловие..., *Е. Чаренц,* «Страна Наири», М., 1935, стр. 5.

րադոքման տեղի շատ հիմնավոր բացատրություն, ինչպես և հիմնավորված է **«պոեմանման վեպ»** սահմանումը։

Ո՞րն է դրանց արդարացումը։

Առաջին. Չարենցի նկարագրած կյանքի խիստ ծիծաղելի պրոզային զուգահեռ, տեքստի ընդհատակում, ձգվում են էպոսային այնպիսի երակներ, որոնք ծիծաղելիին հակադրում են ժողովրդական աշխարհի ու հայրենի եզերքի պոեզիան, ասել է թե՝ Նաիրիի այն ըմբռնումը, որ ժողովուրդը պահպանում է իբրև իր դարավոր հոգևոր փորձից, իր էությունից անբաժան երազ ու գաղափար։

Երկրորդ. Նաիրիի գաղափարը տեղաշարժելով իրական աշխարհից դեպի ֆանտաստիկայի սահմաններ, ռեալ կեցությունից տանելով դեպի **մտավարժության** ասպարեզ, Չարենցը, այդուամենայնիվ, այս անբնական, բայց անհրաժեշտ քայլն անում է այն անհատի դիրքերից, որը Նաիրին պսակադրելու փոխարեն ժամանակավորապես ստիպված է պսակազերծել։

Դաժան փորձության ենթարկելով ամենանվիրական գաղափարը՝ Չարենցը դիմում է **«ողբերգական մաքրագործման»** արվեստին, մաքրագործելուց հետո նոր միայն անցնելու պսակադրության արարողությանը։ Պսակազերծելով «մազութի-համոյական» Նաիրին, Չարենցը, ի վերջո, իր հոգում է արարում Նաիրին, հետապնդում է նրան ու հասնում նրա բանաստեղծական էությանը։ Հետապնդման ու հասնումի այս բարդ, հակասական ու տանջալից ընթացքը այն հիմքն է, որ թելադրել է «պոեմանման վեպ» անունը։

Պոեմանման վեպի կողմնորոշումը, ինչ խոսք, վեպի ժանրի նոր մեկնաբանություն է։ Այստեղից, սակայն, չպետք է եզրակացնել, որ «Երկիր Նաիրին» վիպական խնդիրներ չէր լուծում և, որ ամենակարևորն է, այնտեղ բացակայում են վեպի ժանրը բնութագրող մոտիվներ՝ սոցիալական իրականության վերլուծություն, տիպական հանգամանքներ ու տիպական բնավորություններ, կենցաղ և այլն։

Վեպի համաշխարհային պատմությունն ասում է, որ ինչպիսի ներքին ձևափոխությունների էլ ենթարկվի, ինչպիսի նոր գծերով էլ հարստանա ու որակապես նորոգվի վեպը, նրանում պահպանվում են ժանրի նախաստեղծ ու չմեռնող հատկանիշները։

Ռուս նշանավոր հետազոտող Մ. Բախտինը «Դոստոևսկու պոետիկայի պրոբլեմները» հանրաճանաչ գրքում, խոսելով վեպի հնադարյան արմատների մասին, որպես երեք հիմնական արմատ

առանձնացնում է էպոսային, ճոետորական և կարնավալային այն գիտակցությունները, որոնցից ձգվում են համաշխարհային վեպի հետագա ուղիները և որոնք, այս կամ այն չափով, մուծվում են փիպասանության ժամանակակից փորձը։ Երբեք արմատով, իհարկե, չի սպառվում վեպի հարստությունը,—հետագա դարերում դըրանց գումարվում են նորանոր գծեր ու հատկանիշներ,— բայց ժամանակակից վեպը մեծ չափով օգտվում է հինավուրց արմատներից։ Այդ արմատների տեսանկյունից նայելով «Երկիր Նաիրիին», կարող ենք վստահորեն ասել, որ հնադարյան երեք գիտակցությունները էլ շատ որոշակի գործում են նրա կառուցվածքում։ Իհարկե, այստեղ խոսք չի կարող լինել այդ արմատների մոաղիր օգտագործման և ոչ էլ դրանց նախնական ձևերի տեղադրության մասին։

Համաշխարհային գրականության հազվագյուտ խոր իմացությունն է, հավանորեն, Չարենցին հուշել՝ դիմելու վեպի տոհմիկ հատկանիշներին և նոր ժամանակն է թելադրել՝ էական ձևափոխություններով, մերօրյա ոճական գունավորումով ու բարձրագույն տեխնիկայով կիրառել այդ տարմատները»։ Եվ ճարտարապետել մի գրվածք, որի կառուցվածքում հետնադարյան վեպի ինչ-ինչ հատկանիշներ ձուլվում են նախնադարյան եռարմատ գիտակցություններին:

17

Ծննդյան առաջին իսկ օրերից փորձեր են արվել՝ պարզելու «Երկիր Նաիրիի» գրական սկզբնաղբյուրները, ավելի ստույգ՝ առնչությունները ու ազդեցությունները։ Առաջարկվել են տարբեր աղբյուրներ՝ Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» պոեմը, Սալտիկով Շչեդրինի երգիծանքը, մասնավորապես «Մի քաղաքի պատմությունը», Անդրեյ Բելու արձակը («Պետերբուրգ», «Մոսկվա» վեպերը), և, վերջապես, «Վերք Հայաստանին»։

Մի դեպքում առնչության պայման է դիտվել Չարենցի ժանրային կողմնորոշումը (նա էլ, Գոգոլի օրինակով, գրել է «պոեմանման վեպ»), մյուս դեպքում՝ պատումի ոճական կառուցվածքը (Չարենցը Անդրեյ Բելու հետևությամբ դիմել է արձակի ազատ, անկանոն շարահյուսությանը), ապա գեղագիտության նմանությունը (Աբովյանի պես Չարենցը մեծարում է հայրենիքը՝ «փնովելով»)։

Դժվար է, իհարկե, կշռաչափերով պարզել գրական այս կամ այն հուշարձանի «ազդեցության աստիճանը», կամ ցույց տալ այս կամ այն գրական հուշարձանից Չարենցի ստացած տպավորու-

սուր, անողոք, դառնաթախիծ կսկիծ սկսում է ուտել մեր սիրտը․ ձեռքս կրկին սկսում է դողալ, և գրությանս տառերը գրվում են ծուռ ու դողդոջ, կարծես օրորում է տողերս աներևույթ մի ճողմ... Սև, մրուրոտ, արյունալի են այդ դեպքերը, որոնց նկարագրությանն անցնելու ենք հիմա, ընթերցող, և չգիտենք՝ կարողանալո՞ւ է արդյոք մեր տկար գրիչը պատկերել այդ դեպքերն այնքան սրտակեղեք ու ահավոր, որքան սրտակեղեք ու ահավոր էին նրանք իրականում։ Մենք ավելի քան կասկածում ենք դրան, ընթերցո՛ղ, որովհետև դժվար թե մեր հնամյա արևի ներքո գտնվի մի գրիչ, որ պատկերել կարողանա այդ վերջին դեպքերը, պատկերել այնպես, որ բիզ-բիզ կանգնեն ընթերցողի մազերը, կսկիծից ու ցավից խորովվի ընթերցողի սիրտը, և այրող, այրող, այրող արցունքներ թափվեն ընթերցողի աչքերից։ Մենք չենք հավատում, թե դա կհաջողվի մեզ, ընթերցո՛ղ, և բարկությունից ու ցավից ուզում ենք դեն նետել մեր գրիչը, չգրել, չվերջացնել պոեմանման այս վեպը, որ առանց այդ էլ բավականին երկարեց,—բայց ահա իմ, հեղինակիս, ուղեղի խորհրդավոր գաղտնարանից ելնելով՝ խուժում են հոգևոր հայացքիս առջև սև, մրուրե, արյունալի դեպքեր ու դեմքեր,—և ես կրկին վերցնում եմ գրիչս՝ ընդհատված պատմությունս շարունակելու» (V, 234—237)։

Բանաստեղծական ռիթմով ու շնչով գրված այս հատվածը ասես թե «Վերքից» պոկված պատառիկ է, իսկ «Երկիր Նաիրին» տալիս է այդպիսի «նմանության» ու «նմանագրության» ուրիշ տվյալներ ևս, ինչպես որոշ ռիթմի տակ դրված պատումը, որը Աբովյանի կապակցությամբ Դ. Դեմիրճյանը համեմատում է երաժըշտական կադենցի հետ[73], ֆրազի կրկնահերթ կառուցվածքը և այլն։

19

Գրականությունների պատմության մեջ անսովոր չեն այն փաստերը, երբ այս կամ այն գրական հուշարձանը ոչ թե միանգամից, այլ աստիճանաբար է բացում ներքին հարստությունը։ Այդպիսի բախտի է արժանացել նաև «Երկիր Նաիրին», մեծարժեք մի գեղարվեստական գործ, որի ցրիվ շարվածքի մեջ երևում է Չարենցի կերպարանքը՝ իր մեծ տխրության, մեծ զայրույթի և մեծ երազի պահին։

---

73 Դ. Դեմիրճյան, Խաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը, տե՛ս Երկերի ժողովածու, հ. VIII, Երևան, 1963, էջ 224։

Ընթերցողների մերօրյա սերնդի համար «Երկիր Նաիրին» ոչ միայն արվեստի բարձր չափանիշ է, գրական նորարարության տիպար, այլև արդիական հնչեղություն ունեցող մի գրվածք, ուր տեսնում ենք Չարենցի ճակատամարտն աշխարհի հավերժական չարիքների՝ բռնության, պատերազմի, հոգևոր կաշկանդվածության, ազգային աղանդավորության դեմ։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

...Որպես սկիզբ 5
Երազներ և տեսիլներ 20
Հայրենիքի հետ 90
Ողջակիզվող սրտերի հետ... 136
Հոգևարքի և հույսի երգեր 179
«...Երբ որոտում է ամպրոպը» 221
Ամենապոեմ և ինքնապոեմ 242
«Տաղարան» 273
«Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը...» . 301
«Օրորում է տողերս անբեկույթ մի հողմ...» . . 351

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՒՂԻ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
СУРЕН БАРТУХОВИЧ АГАБАБЯН

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Գիրք առաջին

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր Ա. Գ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ
Նկարչ. ձևավորումը Լ. Ա. ՍԱԴՈՅԱՆԻ
Տեխնիկական խմբագիր Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ