
ԵՂԻՉԵ ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ ՆՈՐԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՂՈՒԿԱՍՅԱՆ Վ. Կ.

Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունն «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուով թնակոխում է նախորդներից էականորեն տարբերվող մի նոր փուլ. ի տարբերություն անցյալ տարիների ստեղծագործության՝ այս շրջանում բանաստեղծի խոսքը դառնում է ավելի հաստու, ավելի ծանրակշիռ, ձեռք է բերում դասականությանը բնորոշ խաղաղ ու հավասարակշիռ ոճի մեղմությունը: Այս մասին գրում է հենց ինքը՝ Չարենցը.

Սրտով խաղաղ եմ ես հիմա
Ու խոհերով հստակ, մաքուր,
Իջել է իմ սրտի վրա
Զարմանալի հանգստություն:
Չեմ իմանում ի՞նքս էլ սակայն,
Թե ի՞նչը ինձ այսպես փոխեց.
Քա՛յլ էր սա մի հերոսական,
Թե՞ տարիքս են արդեն կոխել:-
Դարձել եմ լուրջ, ինքնավստահ,
Ձեռք եմ քաշել հիմա մանրից...¹

Դասականության այս գիծը շարունակվում է Չարենցի նաև հետագա տարիների ստեղծագործության մեջ՝ թե՛ «Գիրք ճանապարհում» և թե՛ հատկապես 1935-1937 թթ. գործերում: Այս մասին Անահիտ Չարենցը գրում է. ««Գիրք ճանապարհին» Չարենցի ամենադասական ոճով գրված գործն է: Ամենադասական, որովհետև ձևի և բովանդակության իմաստով իր ամենանորարարական երկերում անգամ բանաստեղծը պահեց դասականության այն հատիկը, որն ավելի խորացավ «Էպիքական լուսաբացի» մեջ և կատարելության հասավ նրա վերջին գրքում: Եվ որ ամենակարևորն է, այս դասականությանը նա հանգեց ոչ թե ձևականորեն, հատուկ միտումով, այլ բնական ճանապարհով»²: Հենց այս նորարարության և դասականության համադրության փաստն էլ մեզ մղում է անդրադարձ կատարելու նեոկլասիցիզմ կամ նորդասականություն կոչվող գրական ուղղությանը և Չարենցի ստեղծագործության՝ դրա հետ ունեցած առնչություններին:

Նորդասականությունը՝ որպես գրական հոսանք, ձևավորվել արևմտաեվրոպական գրականության մեջ XIX դարի կեսերին: Այն, ինչպես և դասականությունը՝ կլասիցիզմը, կապված է վերածննդի՝ վերադարձի գաղափարի հետ: Եվրոպական գրականության պարագայում դա հունահռոմեական մշակույթն է: Նեոկլասիկները կամ, հայերեն եզրույթով ասած, նորդասականներն իրենց ստեղծագործության մեջ մեծ տեղ էին հատկացնում անտիկ թեմաներին և մոտիվներին՝ որպես նշանաբան ունենալով «մաքուր», «անխառն» արվեստ հասկացությունը՝ զերծ սոցիալական բովանդակությունից:

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժող., հ. 4, Ե., 1968, էջ 25:

² Չարենց Ա., Չարենցի ձեռագրերի աշխարհում, Ե., 1978, էջ 10-11:

Ռուսաստանում, իսկ հետո արդեն ԽՍՀՄ-ում այս ուղղությունն իր հետևորդներն է գտել քիչ ավելի ուշ՝ XX դ. առաջին քառորդում: Համառուսաստանյան բանաստեղծների միության մի խումբ անդամներ (Վարվառա Բուսյագինա, Եկատերինա Վոլչանցկայա, Գեորգի Դեշկին, Նիկոլայ Չախարով-Մենսկի և ուրիշներ) 1918 թ. հռչակում են նորդասականների գրական խմբի գոյությունը: Արդեն հինգ տարի անց՝ 1923 թ., հրապարակվում է նորդասականների դեկլարացիան: Համառոտ ներկայացնենք դրա դրույթներից առավել ուշագրավները.

«...Նորդասականությունը դասականության հենքի վրա ստեղծված գրական ուղղություն է՝ հարստացած նոր և նորագույն գրական դպրոցների բոլոր ձեռքբերումներով, զերծ դրանց ծայրահեղություններից ու անկանոնություններից:

Պուշկինին համարելով գրական ստեղծագործության ոլորտում ձեռքբերումների իդեալ՝ նորդասականությունը արվեստի մյուս բոլոր տեսակները համարում է որպես մեկ ամբողջական մեծ ճանապարհի սահմաններ՝ նախանշված այն վարպետների ստեղծագործ հանճարով, որոնք արարել են դասական պարզությամբ ու հստակությամբ: Նորդասականությունն ընդունում է Բլոկի մեծագույն պատգամը՝ «լսել դարի երաժշտությունը»՝ պոետի համար անհրաժեշտ համարելով իրականության զգացողությունը և նրա ստեղծագործության համահունչ, ներդաշնակ լինելը կյանքի յիշման:

Նորդասականությունը գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին կողմի համար գլխավոր նախապայման է համարում բովանդակությունը, իսկ արտաքին կողմի համար՝ մեղեդայնությունը: Մնացած բոլոր գործոնները, ինչպիսիք են պատկերը, ձևը և այլն, ունեն լոկ երկրորդական, սպասարկու նշանակություն և պայմանավորված են բովանդակությամբ»³:

Եթե նորդասականության արևմտաեվրոպական ներկայացուցիչների համար դեպի նախասկիզբ վերադարձի գաղափարը դրսևորվում էր անտիկ հունահռոմեական կամ միջնադարյան վերածննդի մշակույթին անդրադառնալով, ապա հիշյալ ուղղության ռուս հետևորդները, ամենևին չանտեսելով սա, անտիկ և վերածննդի մշակույթին զուգահեռ՝ որպես մեկնակետ, սկսում են դիտարկել հենց իրենց՝ ռուսական այսպես կոչված «վերածնունդը» կամ ոսկե դարը, որի առանցքը Պուշկինն ու Լերմոնտովն են:

Այժմ դառնանք մեր բուն նյութին: Չարենցը, լինելով իր ժամանակի ամենաբանիմաց և գրական անցուդարձին քաջատեղյակ գրողներից մեկը, թե՛ հին, թե՛ նոր և թե՛ տեղական (խորհրդային) ու թե՛ արտասահմանյան գրականության լավագույն գիտակ, բնականաբար, չէր կարող չիմանալ 1923 թ. դեկլարացիայի ու ոչ էլ առավել ևս խորհրդային նորդասականների մասին: Ինչպես արդեն տեսանք դեկլարացիայի վերոբերյալ դրույթներից մեկում, նորդասականության առանցքային կողմերից մեկն էպիկականությունն է՝ գրողի՝ աշխարհին ու օբյեկտիվ

³ Джимбинов С. Литературные манифесты от символизма до наших дней, М., Согласие, 2000 (<http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/manifest/classicism1.html>).

իրականությանն առավել ընդգրկելուն տեսանկյունից հայելու արտահայտությունը: Հենց սրա արձագանքն է 1930 թ. լույս տեսած Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն: Այս գրքով է սկսվում Չարենցի ստեղծագործության ամենահետաքրքիր ու բեղմնավոր շրջանը, որը թերևս կարելի է պայմանականորեն համարել նորդասականության շրջան: Միայն Չարենցի բանիմաց լինելու հանգամանքը չէ, որ առիթ է տալիս ենթադրելու, թե նա ծանոթ է եղել նորդասականների դեկլարացիային. հիշենք դեկլարացիայի այն կետը, որում գրված է. «Նորդասականությունն ընդունում է Բլոկի մեծագույն պատգամը. «լսել դարի երաժշտությունը»»՝ պոետի համար անհրաժեշտ համարելով իրականության զգացողությունը և նրա ստեղծագործության համահունչ, ներդաշնակ լինելը կյանքի ռիթմին: Այս տողերը գրեթե բառացի հանդիպում են Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի անկյունաքարային բանաստեղծություններից մեկում՝ «Ներբողներ ու խոհեր» բաժնի «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ N.N.-ին, գրված Երևանից» քերթվածում.

Թե ուզում ես երգդ լսեն՝
Ժամանակիդ շո՛ւնչը դարձիր:-
Կապվի՛ր նյարդով յուրաքանչյուր
Քո օրերին ու քո դարին,
Կյանքը սիրիր լիահնչյուն
Ու մի դավի՛ր քո քնարին⁴:

Օրինակները շատ են, պարզապես սա դրանցից ամենացայտունն է: Ընդհանրապես, Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն ամբողջովին գրված է այս դեկլարացիային և նրա դրույթներին խիստ հարազատ ու համահունչ: Սա Չարենցի առաջին արձագանքն է նորդասականությանը: Ինչպես ռուս նորդասականները, այնպես էլ Չարենցը Պուշկինին դիտարկում է որպես դասականության չափանիշ: Եթե փորձենք վերհիշել «Էպիքական լուսաբացը», ապա կտեսնենք, որ այն գրված է պուշկինյան շնչով: Նույն «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ N.N.-ին, գրված Երևանից» գործը, որում բազմիցս հիշվում է Պուշկինի անունը, գրված է հենց պուշկինյան չափով՝ օկտավով, այն չափով, որով գրել է Պուշկինն իր շատ գործեր՝ նույն “ժՀչպվՌո ԿվպչՌ-վ” չափածո վեպը կամ հենց “ԺպսՖՉՌչց” բանաստեղծությունը, որի մասին անուղղակիորեն հիշատակում է Չարենցն իր քերթվածի առաջին իսկ տողերում: Ինչպես արդեն տեսանք, նորդասականների համար նախնառաջ կարևորվում էին պուշկինյան բանաստեղծության դասական պարզությունն ու հստակությունը: Այս դրույթը նույնպես գրեթե նույնությամբ հանդիպում է Չարենցի հիշյալ ժողովածուում, բնականաբար բանաստեղծության տեսքով. խոսքն «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծության մասին է.

Զարմանքո՛վ գուցե նայես դու իմ այս
Գրքի էջերին՝ թե՛ անշուք թե՛ պարզ,

⁴ Ե. Չարենց, Երկերի ժող., հ. 4, էջ 26:

Հեզնանքով գուցե ժպտաս ու ասես,
Թե պոետը մեր այս ո՞ւր է հասել...
Բայց հասել է նա մի ջինջ պարզության,
Որ ձեռք է բերվում «դժվար վարժությամբ»:-

Մեզ համար արդեն ուղի է անցած
Համաշեշտ երգի ոխովը նվագուն,-
Սովորի ր գրել դու պարզ ու պայծառ,
Ինչպես այն չքնաղ պոետը զանգուր,
Որի երգերում թե քորեյ, թե յամբ
Դյուծում են իրենց տոկուն պարզությամբ,
Թովում են թափով, առնությամբ արի-
Սրանո՞վ է նա ահա վիթխարի⁵:

Դեկլարացիայի մյուս կետում խոսվում է բանաստեղծության ներքին և արտաքին կողմերի մասին. առաջինի դեպքում կարևորվում է գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունը, երկրորդի դեպքում՝ երաժշտականությունը: Բանաստեղծության արտաքին կողմի՝ այսինքն ձևի երաժշտական լինելու անհրաժեշտության մասին ևս Չարենցը խոսում է «Էպիքական լուսաբացում»: «Մանկություն» քերթվածում հանդիպում ենք հետևյալ տողերին.

....Բայց ի՞նչ հանգով արդյոք
Հարկավոր է գրել, որպեսզի երգը մեր
Լինի զգաստ, ինչպես մի երկաթյա արդուկ,
Լինի հաճո, ինչպես մտերմական նվեր:-
Ես չեմ ուզում հիմա, օ, ընթերցո՞ղ, որ դու
Անտանելի ոխովով դեպի ձանձրույթ չվես:

Օ, վիթխարի Վոլթե՛ր, օ, Բուալո՛, օ, Գի՛լ,
Ինձ օգնության հասե՛ք, ինձ փրկեցե՛ք կրկին...
Գրել ենք մենք անթիվ երգեր- և երգերում,
Մեր երգերում բազում գործածել ենք չափեր,
Որ նվում են հաճախ, հաճախ ականջ քերում,
Շշմեցնում հաճախ անսանձ թափով,-
Այսօր գերում է ինձ օկտավների հեռուն,-

Որ զուսպ է, սեղմ, ինչպես կազմակերպված թափոր,
Ինչպես երթի ելած զինվորների շարան,
Ուր տողն իր տեղն ունի, ուր չե՛ն հրում իրար
Տողերն, ինչպես ցուլեր, մերձավորման ժամին...⁶

Կամ հիշենք նույն ժողովածուի “Ars Poetica” բաժնի հետևյալ ստեղծագործությունը.

Դու նկատե՞լ ես, որ շատ անգամ
Մի հնչյուն, մի հանգ, մի մելոդի,
Անգամ մի ասոնանս, անգամ մի հանգ
Երգդ փոխում է հանկարծ անկամ կարոտի:
Կան դավաճան շեշտեր, կան ոխեր, կան բառեր:

⁵ Նույն տեղում, էջ 129:

⁶ Նույն տեղում, էջ 130-131:

Երբ քաշում է դակտիլը՝ ըմբոստացի՛ր...⁷

Թերևս այսքանով ամփոփենք Չարենցի ստեղծագործության նորդասականության շրջանի այս փուլը, որը, ինչպես տեսանք, սերտորեն առնչվում է ռուս նեոկլասիկների դեկլարացիային։ Եթե փորձենք պայմանական անվանում տալ այս ենթաշրջանին, ապա կարող ենք ասել, որ այն Չարենցի ստեղծագործության այսպես կոչված «պուշկինյան» շրջանն է՝ չնայած պուշկինյան գիծը շարունակվում է նաև նրա հետագա տարիների գործերում, սակայն ոչ այս չափով։ Մրա բացատրությունը շատ պարզ է. Չարենցի անցումը նորդասականությանը տեղի է ունենում անուղղակիորեն, միջնորդավորված, այսինքն՝ Չարենցը նորդասականության առաջին ազդակներն ստանում է ռուսական իրականությունից՝ խորհրդային նեոկլասիկներից, որոնք էլ, ինչպես գիտենք, իրենց հերթին՝ եվրոպական գրականությունից։ Ահա հենց այս առաջին ազդակների արձագանքն է 1926-1930 թթ. Չարենցի ստեղծագործությունը։ Բնականաբար, խոսքն այստեղ ռուս նեոկլասիկների գաղափարների սոսկական ազդեցության, առավել ևս մեխանիկական փոխադրության մասին չէ։ Չարենցի՝ նորդասականության անցումը պայմանավորված էր հենց իր ստեղծագործության զարգացման օրինաչափություններով, ինչի լավագույն ապացույցն է նրա հետագա տարիների ստեղծագործությունը՝ «Գիրք ճանապարհին» և հատկապես 1935-1937 թթ. շրջանը։

Ինչպես արդեն նշեցինք սկզբում, նորդասականությունն իր հիմքում ունի վերադարձի գաղափարը։ Եվրոպական գրականության դեպքում դա անտիկ մշակույթն է և վերածնունդը՝ ռենեսանսը, ռուսականի դեպքում՝ պուշկին-լերմոնտովյան շրջանը։ Տրամաբանական է, որ Չարենցը պիտի զարգացներ «Էպիքական լուսաբացից» սկսվող նորդասականության այս գիծը, որը դեռևս մի տեսակ սաղմնային վիճակում էր։ Եթե ռուս նորդասականները կարողացել էին հաջողությամբ յուրացնել արևմտաեվրոպական իրականությունում ձևավորված գրական այս հոսանքն ու նույնիսկ ինչ-որ չափով ռուսացնել, ապա նույնը չի կարելի ասել Չարենցի պարագայում։ «Էպիքական լուսաբացը» մի տեսակ սկիզբ էր, նախնական վիճակ, որին հաջորդելու պիտի գար պատկերավոր ասած «թեժ կեսօրը»։ 1934-ին լույս տեսած «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն էապես տարբերվում էր իր անմիջական նախորդից՝ «Էպիքական լուսաբացից»։ Եթե վերջինն առավելապես բնորոշվում է արվեստի ու քերթության հարցերի վերհանմամբ, ապա «Գիրք ճանապարհի»-ում առավել ակնբախ է հայ ժողովրդի պատմության վերագնահատման խնդիրը։ Իհարկե, այս ժողովածուն նախորդից ժառանգել էր «Ars Poetica-ի», այսինքն՝ քերթության արվեստի հարցերը հրաշալի կերպով բանաստեղծորեն ներկայացնելու առանձնահատկությունը. «Գիրք ճանապարհի»-ի «Տաղեր և խորհուրդներ», «Արվեստ քերթության» (որը բառացի նույն ars poetica-ն է) և «Գիրք իմացության» բաժինները «Էպիքական լուսաբացից» սկիզբ առնող հունի անմիջական շարունակությունն են։

⁷ Նույն տեղում, էջ 138։

Սակայն, անկախ սրանից, «Գիրք ճանապարհի»-ի առանցքը՝ ողնաշարը, «Պատմության քառուղիներով» պոեմաշարն է, որում էլ հենց Չարենցն անդրադառնում է հայ ժողովրդի անցյալին: Ինչո՞վ է սա պայմանավորված, ի՞նչ էր փնտրում Չարենցը մեր անցյալում, ի՞նչ էր փորձում հասկանալ «Էպիքական լուսաբացից» հետո: Եթե մի պահ հրաժարվենք այս հարցը պատմաքաղաքական տեսանկյունից դիտարկելու գայթա- կրդությունից և փորձենք դրան մոտենալ մշակութաբանական հայեցակետից, ապա կստանանք հետևյալ պատկերը. այս շրջանում՝ 1930-1934 թթ., Չարենցը փորձում էր այսպես կոչված ռուսական նորդասականությունից անցում կատարել դեպի եվրոպական նորդասականության՝ նպատակ ունենալով դրա միջոցով հասնել նորդասականի կամ ընդհանրապես դասականի փիլիսոփայության հայկական տիպի վերհանմանը կամ, ինչո՞ւ չէ, կերտմանը: Այլ կերպ ասած՝ փորձում էր անել այն, ինչ արել էին ռուս նորդասականները: Եթե եվրոպական նորդասականության համար վերադարձի օբյեկտը անտիկ հելլենիստական և ուշմիջնադարյան՝ վերածննդի մշակույթն էր, ռուսականի համար՝ XIX դ. առաջին կեսին՝ պուշկին-լերմոնտովյան շրջանին, ապա ո՞րը պիտի լիներ մեր՝ հայկական նորդասականության նախասկիզբը՝ վերածնունդը: Ահա այս հարցն էր առաջանում, որից խուսափել Չարենցը պարզապես չէր կարող: Արդեն պարզ է, որ այս հարցին պատասխանելու համար պետք էր հետ գնալ մի քանի դար: Չփորձելով ավելորդ անգամ ներկայացնել բոլորիս քաջ հայտնի «Պատմության քառուղիներով» պոեմաշարի և հենց համանուն պոեմի բովանդակությունը՝ «անանցյալ անցյալի» հայեցակարգը և այլն, միայն մի հպանցիկ անդրադարձ կատարենք «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմին:

Օ՛, հելլենական դարեր վսեմ,
Երբ մարդկությունն իր խանձարություն
Դեռ երգո՞ւ էր դիտում, խորհում,
Եվ երգո՞ւ էր տնկում բույսեր,
Եվ երգո՞ւ էր հերկում լուսե
Իր արոտները և իր նսեմ
Ուղեղով դեռ նո՞ր փորձում էր սև
Կյանքի ընթացքը նախատեսել⁸:
.....
....Այդ հին դարերից, որպես Գողթան
Վտակներ վճիտ ու ոսկեձայն-
Հասել են տաղեր մեզ տխրության
Եվ գեղջկաբարբառ ուրախության...
Հասել են տաղեր գուսանական,
Հայրեններ ռամիկ ու ռամկական
Եվ անտունիներ թափառական...⁹

Փաստորեն, Չարենցը անտիկ, հելլենական մշակույթին զուգահեռում է նախաքրիստոնեական շրջանի հայ մշակույթը կամ ավելի ճիշտ այն, ինչ դրանից մեզ հասել է (տվյալ դեպքում Գողթան երգերը), իսկ արդեն ուշմիջնադարյան եվրոպական

⁸ Նույն տեղում, էջ 296:

⁹ Նույն տեղում, էջ 301:

վերածննդին՝ մեր միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգությունը: Բսկ ահա հայկական առավել վաղ շրջանի գրականության մասին, որն ուներ բացառապես վանական բնույթ, և մասնավորապես դրա ամենանշանավոր դեմքերի՝ Նարեկացու և Շնորհալու մասին Չարենցը հետևյալն է գրում.

Օ, մոայլախոս դպիրներ սև՝,
Դո՛ւ, Շնորհալի՛, և դո՛ւ, Նարե՛կ,
Դո՛ւք- մագաղայա և հանճարեղ,
Դո՛ւք- զարհուրելի, ինչպես Դարեհ,
Դո՛ւք- պատան մտքի, դո՛ւք անարև,
Որ սրտի համար դարե՛ր, դարե՛ր
Կերտել եք դագաղ- պատյան քարե,
Եվ ոգու համար- դժնյա տառեր...¹⁰

Մրանով Չարենցը թերևս փորձում է հետևել եվրոպական վաղ վերածննդի ներկայացուցիչների օրինակին, որոնք իրենց ժամանակին անխնա ծաղրի ու քննադատության էին ենթարկում եկեղեցին և կղերականությանը (Բոկաչչո, Ռաբլե), հատկապես որ այդ շրջանում՝ 1930-ականների սկզբին, Չարենցին, մեղմ ասած, առանձնապես չէին գրավում քրիստոնեական մոտիվները: Այսպիսով, ի՞նչ է ստացվում. հրաժարվելով հայկական վաղմիջնադարյան գրականությունից (Նարեկացի, Շնորհալի)՝ Չարենցը հայ նորդասականության համար վերածննդին վերադառնալու օբյեկտ է դիտարկում ուշմիջնադարյան հայկական տաղերն ու հայրենները: Սակայն հենց իր՝ Չարենցի ստեղծագործության հետագա աստիճանական զարգացումն ապացուցում է, որ այս հայեցակետը չէր կարող դիմանալ ժամանակի քննությանը: Ինչո՞ւ: Նախ, հակառակ նորդասականության որդեգրած ամենաէական սկզբունքներից մեկի, այն է՝ «մաքուր», «անխառն» արվեստը՝ զերծ ցանկացած սոցիալական, դասակարգային բովանդակությունից, Չարենցը հիմնվել էր հենց դասակարգային սկզբունքի վրա՝ ճշմարիտ, մաքուր արվեստ համարելով ճորտ, ռամիկ ժողովրդի ստեղծած մշակույթը և ոչ թե այդ նույն ժողովրդին շահագործող սևասքեմ վանականներինը՝ մուր խցերում փակված: Բայց ահա «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմից արդեն հինգ տարի անց՝ 1937 թ., գրում է.

Մեր ռապսոդներն էին հին նախ՝ նրանք, գողթան չքնաղ երգիչները...
Ո՛ւմ անվանեմ ես ապա,- եթե ոչ քեզ միակդ, մե՛ծդ Նարեկ...
Ո՛չ. մեծերից մեծագույնը,- օ, դու ինքդ ես, անմահ Շնորհալի...
Անձ ես դու մի առանձին,- ժողովո՛ւրդն ես համայն, միևնույնն է՝
Մերն է երգում քո լեզվով- և լեզո՛ւն այդ- դելփյան ջինջ լեզուն է...¹¹

Էլ չենք խոսում «Տետրապոլիքոսի» և նարեկացիական շարքի մյուս գործերի մասին, որոնք գրվել են քիչ ավելի վաղ: Ի՞նչն էր սրա պատճառը: Փորձենք ներկայացնել երկու հիմնական պատճառներ.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 299:

¹¹ Ե. Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, Ե., 1983, էջ 215:

ա) հիշյալ մեծերի կամ այդ երկուսից առնվազն Նարեկացու հանդեպ Չարենցն ուներ բացարձակ հիացական վերաբերմունք, որն արտահայտել է դեռ «Տաղարանում», և այս, ինչպես և Տերյանի պարագայում, Չարենցը պարզապես իր առաջ քաշած կոնցեպցիայի պատանդն է դառնում՝ դեմ գնալով ինքն իրեն: Տարիների ընթացքում Չարենցը վերանայում է իր տեսակետը և հրաժարվում դրանից: Սա հարցի սուբյեկտիվ կողմն է:

բ) Միրելով հանդերձ հայ ժողովրդական, ռամկական, գուսանական երգերը, տաղերն ու խաղիկները և փորձելով մշակութային այդ շերտը դնել հայ նորդասականության՝ վերածննդին վերադառնալու գաղափարի հիմքում՝ Չարենցը միայն հետո է գիտակցում, որ դրանք խորթ են դասականության պաթոսին և չեն կարող գիտակցվել որպես դասականի նախասկիզբ: Իսկ ինչ վերաբերում է Գողթան երգերին, ապա այստեղ ամեն ինչ շատ ավելի պարզ է. դրանցից միայն հատուկ ենտ նմուշներ են մեզ հասել, և գործնականում ստացվում է այնպես, որ մեր գրականության այն հատվածը, որը պիտի համընկներ հելլենական մշակույթին, մնում է բաց:

Չէր մնում Չարենցին անել այլ բան, քան վերադառնալ իսկական հայկական վերածննդին, այսինքն՝ X դ., այսինքն՝ Գրիգոր Նարեկացի: Այսպիսով, «Էպիքական լուսաբացի» լույս տեսնելուց հետո՝ 1930 թ., մինչև 1935-1937 թթ. ստեղծագործությունն ընկած ժամանակահատվածը, այսինքն՝ «Գիրք ճանապարհի»-ի շրջանը, կարելի է համարել նորդասականության որոնումների շրջան. «Գիրք ճանապարհին» մի տեսակ միջանկյալ դիրք է գրավում այս երկուսի արանքում. շատ հարցեր և հենց ամենահիմնականը՝ հայկական նորդասականության հարցը, Չարենցն իր համար պիտի ճշգրտեր ավելի ուշ՝ իր ստեղծագործության վերջին շրջանում:

1935-1937 թթ. Չարենցի ստեղծագործությունն էականորեն և որակապես տարբերվում է վերը հիշված նախորդ երկու փուլերի ստեղծագործությունից՝ պահպանելով, սակայն, նորդասականության այն հիմնական գծերը, որոնք կային նախկինում: Եթե առաջին փուլը պայմանականորեն անվանեցինք նորդասականության նախնական շրջան՝ ընդգծված պուշկինյան մոտիվներով, որում Չարենցի ստեղծագործությունը ձեռք է բերում դասական էպիկականություն, երկրորդը՝ որոնումների շրջան, որտեղ նորդասականության հայկական ուրույն տեսակը գտնելու փորձ է արվում, ապա այս վերջին փուլը իրավամբ կարելի է համարել նախորդ երկուսի տրամաբանական հանգուցալուծումը, որտեղ Չարենցն ամբողջացնում է նորդասականության սեփական ընկալումների շնորհիվ ծնված և մոտ տասը տարվա ընթացքում զարգացումների և փոփոխությունների տարբեր մակարդակներով անցած այն երևույթը, որն արդեն անվարան կարելի է կոչել հայկական նեոկլասիցիզմ՝ նորդասականություն: Ինչպես ռուս նեոկլասիկներն էին Պուշկինին համարում ազգային դասականության չափանիշ ու դնում նորդասականության վերադարձի գաղափարի հիմքում, այնպես էլ Չարենցն այս շրջանում հայկական վերածննդի դասական կատարելատիպ է համարում Գրիգոր Նարեկացուն: Եթե «Էպիքական լուսաբացը» գրված էր պուշկինյան շնչով, ապա այս

շրջանի գործերում ուշիմ ընթերցողն անպայման կնկատի նարեկացիական տարրը: Խոսքը չի վերաբերում լոկ «Տեսրապտիքոսին», «Բնչպես հնում վկան այն՝ Նարեկացին» տողով սկսվող սոնետին, «Լերան աղոթքը» քերթվածին ու դրա տարբերակներին, «Վերջին աղոթք» գրվածքին և այս շարքի մյուս գործերին: Խոսքը մի ամբողջական, կոռ համակարգի մասին է, որի հիմքում ընկած է հայ միջնադարյան քրիստոնեական մտածողությունը: Միջնորդավորված կերպով, այսինքն՝ Նարեկացի ֆենոմենի միջոցով են Չարենցի այս շրջանի ստեղծագործությունն փոխանցվում թե՛ մի շարք քրիստոնեական-աստվածաշնչյան դիպաշարեր և թե՛ ահռելի քանակությամբ գրաբարաբանություններ, որոնք, ի դեպ, ճիշտ է՝ ոչ այս չափով, բայց դեռ նկատելի էին «Գիրք ճանապարհի»-ում. հենց այս փաստն էլ վկայում է այն մասին, որ Չարենցը, անկախ Նարեկացուն մերժելու հանգամանքից, վաղ թե ուշ նրան պիտի դիտեր որպես հայկական վերածննդի խորհրդանիշ և հայկական նորդասականության վերադարձի գաղափարն առնչեր նրա անվանը: Ինչո՞ւ: Որովհետև գուցե ենթագիտակցորեն (իսկ հետո արդեն, անշուշտ, գիտակցված) Չարենցը գրաբարյան ձևերի մեջ տեսնում էր դասականության այն պաթոսը, որը, օրինակ, կա լատինական ձևերի մեջ: Իմիջիայլոց, այդ երկուսն էլ՝ թե՛ գրաբարաբանությունները և թե՛ լատինաբանությունները, Չարենցը կիրառում է հավասարապես, այնպես, ինչպես հետո կտեսնենք հայկականության և անտիկ-հելլենիստական ու եվրոպական վերածննդի մշակութային տարրերի միմյանց զուգորդումը: Սակայն ամեն ինչի մասին հերթով:

Չարենցի ստեղծագործության այս շրջանում, իրոք, հանդիպում են բազմաթիվ քրիստոնեական-սուրբգրային մոտիվներ՝ դիպաշարեր, ինչը չի կարելի ասել նախկինի մասին: Բնչպես արդեն նշեցինք, դա պայմանավորված է միջնադարյան քրիստոնեական մտածողությանը միտումնավոր անդրադառնալով: Օրինակ՝ հանդիպում են ստեղծագործություններ, որոնք ունեն կամ Աստվածաշնչից վերցված խորագրեր ու բնաբաններ, կամ ինչ-որ կերպ առնչվում են դրան: Բավական հետաքրքիր է «Էկկլեսիաստես» գրվածքը, որի բնաբանը վերցված է հենց Աստվածաշնչի համանուն գրքից՝ «Ժողովողից»: Նշենք, որ այն չափազանց հետաքրքրական նյութի է անդրադառնում՝ մարդկային գոյի հարցին՝ սկսած վաղնջական ժամանակներից մինչ նորագույն դարեր: Եթե փորձենք հիշել Սողոմոնի «Ժողովող» գրքի առաջին իսկ տողերը («Բանք Ժողովողին որդւոյ Դաւթի թագաւորի Իսրայէլի յԵրուսաղէմ: Ունայնութիւն ունայնութեանց, ասաց Ժողովողն, ունայնութիւն ունայնութեանց, ամենայն ինչ ընդունայն է») և ապա բանաստեղծության համար Չարենցի ընտրած բնաբանը («Եւ ով գիտէ զոգի որդւոյ մարդկան՝ թէ ելանէ ի վեր, և զշունչ անասնաց թէ իջանէ ի խոնարհ երկիր»), թերևս շատ բան պարզ կդառնա:

Չարենցի “De profundis” վերտառությամբ տետրի խորագիրը նույնպես առնչվում է Սբ. գրքին. լատիներեն De profundis նշանակում է ի խորոց՝ խորքերից, որը վերցված է Դավթի սաղմոսների գրքից՝ 130-րդ սաղմոսից («Ի խորոց կարդացի առ քեզ, Տէր, Տէր, լուր ձայնի իմում, եղիցին ականջք քո ի լսել զձայն աղօթից իմոց»):

Բոլորին քաջ հայտնի Հիսուսի խաչելության ավետարանական մոտիվն է ընկած «Դոֆին նայիրական» սոնետների շարքին պատկանող վերջին սոնետի՝ «Սոնետ անկշռելի» և դրա տարբերակների հիմքում: Ի դեպ, բավական հետաքրքրական մի հանգամանք մեզ ստիպում է ուշադրություն դարձնել այդ գրության տարբերակներից հատկապես այն մեկին, որն սկսվում է այս քառատողով.

Ո՞վ է արդյոք, Հոգիս, քեզ Գողգոթա հանում,
Ի՞նչ է այս խաչն ուզում, որ դու կրում ես արդ.
Ճակատիդ նի՞շ ունես, թե՞ լուսեղեն մի վարդ,-
Եվ ո՞վ է քեզ «հարյավ» խոստանում...¹²

Ճակատին նիշ ունենալու մասին կարդում ենք Հովհաննու Հայտնության գրքում. «Եւ արասցէ զամենայն, զփոքունս եւ զմեծամեծս եւ զմեծատունս եւ զաղքատս, եւ զազատս եւ զծառայս, զի տացէ նոցա դրոշմ յաջու ձեռին եւ ի վերայ ճակատու նոցա: Եւ ոչ ոք կարասցէ գնել եւ վաճառել, եթե ոչ ունիցի գորոշմ գրոյն՝ եւ զանուն գազանին եւ զթիւ անուան նորա» (Յայտնութիւն Յովհաննու, գլ. ԺԳ, 16-17): Այստեղ ամեն ինչ պարզ է. ըստ քրիստոնեական մտածողության՝ ճակատին նիշ՝ թիվ, ունենալն այլաբանորեն նշանակում է լինել Չարի՝ Սատանայի հետևորդ: Իսկ ի՞նչ խորհուրդ ունի լուսեղեն վարդը, որտեղի՞ց է վերցրել Չարենցն այս այլաբանությունը: Իհարկե, հայկական միջնադարից, իհարկե, հայ միջնադարյան քրիստոնեական մտածողությունից, իհարկե, Նարեկացուց: Հիշենք Նարեկացու «Տաղ Վարդավառին»՝ «Գոհար վարդն վառ առեալ ի վեհիցն վարսիցն արփենից- Ի վեր ի վերայ վարսից ծաւալէր ծաղիկ ծովային...» և այլն: Վարդը, ինչպես գիտենք, այս համատեքստում և, ընդհանրապես, ըստ միջնադարյան քրիստոնեական մտածողության՝ Քրիստոսի խորհրդանշան է: Ահավասիկ Չարենցի՝ իր այս շրջանի ստեղծագործության մեջ քրիստոնեական տարրեր գործածելու մի լավագույն նմուշ:

Ինչ վերաբերում է Չարենցի՝ գրաբարյան ձևեր գործածելուն, ապա արդեն նշեցինք, որ դա արվում էր հատուկ նպատակով, և թե որն էր դա: Սա, դա, նա ցուցական դերանունների հոգնակի ուղիղ և հոլովված ձևերին փոխարինելու են գալիս դրանց գրաբարյան ձևերը՝ սոքա, դոքա, նոքա // սոցա, դոցա, նոցա և այլն: Եթե այս դերանունների գրաբարյան հիշյալ ձևերը դեռ կիրառելի էին XIX դարում և մասամբ XX դարի սկզբին, ապա նույնը չի կարելի ասել, օրինակ, այս ցուցական դերանվան մասին: Այն արդեն դարեր առաջ կորցրել էր գոյականի հետ թվով ու հոլովով համաձայնելու իր հատկությունը: Մակայն Չարենցի ստեղծագործության մեջ անգամ անկարելին է դառնում կարելի. բերենք մի օրինակ.

Նստած է այսօր երկրի նահրյան
Երգեհոնն ամբողջ ներքնահարկում փա՛կ
Ամբաստանության փոսում դժնդակ:
Այնտեղ, ուր լուսե մուգալքը միայն

Կարող են մտնել, թափանցել, թնել,

¹² Ե. Չարենց, Վերջին խոսք, Ե., 2007, էջ 185:

Ջրոսնե՛լ- երբ էլ **նոքա** կամենան.-
 Եվ..... գիշերն անգամ կարող են մնալ՝
 Այրերն **այնոսիկ** ցանկանան եթե...¹³

Ամեննին չցանկանալով նյութը ծարաբեռնել բազմաթիվ օրինակներով՝ այնուամենայնիվ, հիշենք Չարենցի գործածած գրաբարաբանության ևս մի նմուշ. ներկայացնենք միայն «...Ճիշտ այսպիսի անգույն մի գիշեր» տողով սկսվող բանաստեղծության վերջին տողը՝ Ջիովաննի Բելտրաֆիոն վեշտասնամյա¹⁴։

Արդեն նշվեց այն մասին, որ շատ հաճախ նորդասականների ստեղծագործության համար այսպես ասած «ատաղձի» դեր էին կատարում հին հունական, անտիկ թեմաները։ Այս առումով Չարենցի վերջին տարիների ստեղծագործությունը ևս բացառություն չէ։ Դրա վառ օրինակներից են «Օ, մարմարյա քույրեր թանգարաններում մրսող...», «Հելլենուհի Սաֆո», «Սաֆո» ստեղծագործությունները և մի շարք այլ գործեր։ Բայց վերջինների թվում հատկապես պետք է նշել Չարենցի ու թերևս նաև համաշխարհային պոեզիայի ամենաբացառիկ և անկրկնելի գործերից մեկը՝ «Նավգիկեն», որն իրավամբ գլուխգործոց է թե՛ այս իմաստով և թե՛ առհասարակ։ Փոքր-ինչ ամբողջական դարձնելու համար Չարենցի ստեղծագործության մեջ հանդիպող անտիկ մոտիվների այս կարճառոտ նկարագիրը նաև նշենք հեղինակի գործածած հունական, լատինական արտահայտությունների ու անվանումների մասին, ինչպես, օրինակ, Հելիկոն, Պաոնաս, սյունհորոս, սինկլիտ և այլն։

Անդրադառնանք Չարենցի կիրառած հնարանքներից ևս մեկին, որը նույնպես նպատակ ունի առավել ցայտուն դարձնելու գրողի ստեղծագործության դասական շեշտադրումները։ Ի տարբերություն նախորդ շրջանների՝ Չարենցն այս տարիներին գրած իր շատ գործերի տարերթիվը, ամիսն ու օրը նշում է յուրահատուկ ձևով՝ լատիներեն և հայերեն, ինչպես օրինակ՝ գրեց նայիրյան պոետ Չարենց Եղիշե մեղապարտ դպիր քերթողական արվեստի ի մայր քաղաքն հայոց Երևան, Anno Domini MCMXXXVI և ի թվական հայոց (կամ հայկազյան) ՌՅԼԶ։ Սրան հավելենք նաև Չարենցի մատենանիշը՝ կրկին հայ- կական և լատինական՝ համապատասխանաբար «Ի ԳՐՈՅ» և «EX LIBRIS» գրություններով։ Այս արտաքին կողմն ամբողջացնելու են գալիս նաև Չարենցի ստեղծագործության մեջ պարբերաբար հանդիպող անտիկ աշխարհի ու վերածննդի թե՛ գրողների և թե՛ նկարիչների անունները՝ սկսած Հոմերոսից ու Սաֆոյից մինչև Դանթե, Պետրարկա, Լեոնարդո դա Վինչի, Հիերոնիմ Բոսխ ու Ֆրագոնար։

Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցը, նորդասականության հիմքում դնելով հայկական վերածննդի վաղմիջնադարյան քրիստոնեական մշակութաբանական արժեհամակարգը, ամեննին չսահմանափակվեց լոկ դրանով և, շարունակելով հավատարիմ մնալ նորդասականության սկզբունքներին, հայկականը զուգորդեց եվրոպականով՝ մի կողմում դնելով Գողթան երգիչներին, միջնադարյան հայ մանրա-

¹³ Նույն տեղում, էջ 108։

¹⁴ Ե. Չարենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, էջ 245։

նկարիչներին, Նարեկացուն ու Շնորհալուն, Քուչակին ու հայրենները, Հովնաթանին ու Սայաթ-Նովային, մյուսում՝ նույն Հովերոսին, Սաֆոյին, Դանթեին, Պետրարկային, Լեոնարդո դա Վինչիին, Բոսխին ու Ֆրագոնարին: Դրա հետևանքով ստացվում է ազգայինի ու համաշխարհայինի մի փառահեղ համադրություն, որտեղ ազգայինն այլևս դադարում է սոսկ ազգային մնալուց և աստիճանաբար դառնում է համաշխարհայինի մի անքակտելի մասնիկը: Եվ դա հատկապես այն դեպքում, երբ Հովերոսը, Գյոթեն ու Թումանյանն իրար հետ քեֆի են նստում նույն սեղանի շուրջ:

ЕГИПШЕ ЧАРЕНЦ И НЕОКЛАССИЦИЗМ

ГУКАСЯН В. К.

Резюме

Сборником “Эпический рассвет” в творчестве Е. Чаренца начинается новый период – период неоклассицизма. Принципы, положенные в основу этого сборника, имеют некоторые общие черты с декларацией русских неоклассиков 1923 г. Чаренц также считает творчество Пушкина критерием классичности. Позднее, в “Книге пути” он пытается выявить армянскую классичность, рассматривая Григора Нарекаци в качестве символа армянского Возрождения. Основой неоклассицизма Чаренц считает раннесредневековую христианскую культуру армянского Возрождения, сочетая армянский неоклассицизм (образцы средневековой армянской миниатюры, Нарекаци, Шнорали, Кучак, Овнатан, Саят-Нова) с европейским (Гомер, Сафо, Данте, Петрарка, Леонардо да Винчи, Босх и Фрагонар). В результате получается великолепное сопоставление национального с общемировым, где национальное постепенно становится неотъемлемой частью мирового.